

CATALUÑA —> ANDALUCÍA, ANDALUCÍA —> CATALUÑA, UNA PERMANENTE RELACIÓN ARTÍSTICA

POR SANTIAGO ALCOLEA

Las idas y venidas de obras de arte y artistas entre Cataluña y Andalucía, así como las consecuencias de ello, son el objeto de este artículo.

Art and artists coming and going from Andalucía to Cataluña, and the influences developed between the two communities are the object of this paper.

De vez en cuando parece oportuno cambiar la orientación de los quehaceres habituales y dirigir la actividad profesional hacia objetivos que se plantean otras problemáticas y la apertura hacia nuevos horizontes. Si nuestras ocupaciones presentes se interesan básicamente por planteamientos monográficos, en algún caso las circunstancias aconsejan situar los puntos de vista hacia ámbitos de una mayor amplitud. Este hecho se manifiesta con toda evidencia cuando tratamos de hallar la mejor forma de expresar nuestro sentido recuerdo de la figura de José Guerrero Lovillo, un cordial amigo a quien tuvimos ocasión de tratar muy de cerca en los años que fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, y con quien compartimos algún tiempo las preocupaciones derivadas de la marcha del correspondiente Departamento. Los detalles de su integración en los ambientes catalanes, tan distintos a los de Andalucía, siempre presente en su quehacer y, en particular lo que correspondía a su Sevilla y a su admirada Granada, nos dan pie para planteamos un tema tan ambicioso como lo es el de analizar los detalles y las incidencias que, en el devenir a lo largo de los tiempos, se han establecido entre dos zonas peninsulares tan alejadas geográficamente y tan dispares en sus planteamientos históricos y culturales, pero, al mismo tiempo, con relaciones intensas que han tenido motivaciones

diversas y alcanzan, en nuestra opinión, un elevado interés. Es una problemática compleja que, sin duda, hubiera despertado muchas ideas en su mente, y lo que podía haber sido un fecundo diálogo entre nosotros, ha de quedar reducido a un monólogo escueto, a unas consideraciones en torno a un tema que, estudiado con el pormenor que merece, exigiría el espacio de un libro, pero trataremos de sintetizarlo en sus aspectos fundamentales para adaptarnos a los límites de que disponemos.

La situación de Andalucía, en el extremo meridional de la Península, la convirtió en punto de relación insubstituible con el norte de África, pero también, en punto de confluencia de corrientes culturales procedentes del Mediterráneo y del litoral atlántico cuando las circunstancias la convirtieron en el lugar de origen, y de arribada, de las vías abiertas hacia las tierras de América desde que Colón llegó a ellas en 1492. Durante los tres siglos siguientes, los ámbitos andaluces en general, disfrutaron plenamente de una realidad que, desde los primeros decenios del siglo XIX, quedó muy atenuada sin llegar a anularse. Por su parte, Cataluña fue, durante siglos, un excelente enlace con Europa y con la ribera norte del Mediterráneo, pero luego quedó bastante al margen de las grandes rutas históricas hasta que, con el desarrollo de ese siglo XIX, recuperó bastante de su capacidad de iniciativa. En uno y en otro caso los comentarios podrían ser muy amplios, pero, lo que nos interesa ahora, se limita a establecer hasta qué punto algunas realizaciones del arte en tierras catalanas tienen su origen en alguno de los núcleos andaluces de elevada creatividad, o fueron el resultado de artistas andaluces activos en ellas. En no menor medida, habremos de plantearnos qué puede admirarse en ambientes andaluces que tenga su raíz en soluciones procedentes de Cataluña o haya sido realizado por artistas catalanes o formados en Cataluña. Todos ellos son puntos básicos y esenciales que presentan muchos matices y variantes, de un análisis difícil y de compleja apreciación en no pocos casos. Como complemento, intentaremos individualizar los atractivos, de varia índole que, en tierras andaluzas o claramente procedentes de ellas, inspiraron a los artistas catalanes, siendo en menor cantidad los artistas andaluces atraídos por lo específicamente catalán.

EDAD ANTIGUA.

Hay que remontarse a la época de las colonizaciones grecopúnicas que llegaron a nuestra península por vía marítima. Los griegos contornearon el litoral mediterráneo por el norte y los fenicios hicieron lo mismo por el sur y, al final, tuvieron que encontrarse en las aguas inmediatas al estrecho de Gibraltar. En este lento periplo, unos y otros establecieron factorías que, en algún caso, se convirtieron en núcleos básicos para posteriores centros de tanta trascendencia cultural como Gades, por los fenicios, y Empúries por los griegos. Es decir, en aquellas lejanas fechas del siglo VI aC., ya aparecen las tierras andaluzas y las catalanas como cabeza de puente para la penetración de corrientes culturales de alto nivel en el ámbito peninsular.

Hubo, sin duda, intercambios entre aquellos dos núcleos, pues uno y otro tenían una finalidad comercial con sus establecimientos, pero, por ahora, es difícil de concretar su género y la cuantía de los mismos.

A este respecto debe recordarse que, según referencias del historiador griego Herodoto, desde el inicio del siglo VI aC., era de gran interés para los foceos el mantener relaciones con el reino de Tartessos, en Andalucía, donde reinaba Argantonio y donde se situaba el gran mercado del estaño, metal codiciado en la antigüedad por ser imprescindible para la fabricación del bronce. Es muy posible que la fundación de Empúries fuese un resultado del comercio con aquel reino. También cabe recordar que las zonas relacionadas económicamente con Empúries se extendían desde la región de Narbona, en el Llenguadoc, donde acababa el influjo de Marsella, hasta Andalucía a lo largo de la costa. Es lógico, pues, que a través de Empúries llegasen a nuestra península abundantes productos griegos, especialmente procedentes del Ática, que alcanzaron gran difusión, habiéndose localizado ejemplos en los ricos territorios mineros de la Alta Andalucía.

En los siglos siguientes, marcados por el dominio romano, las relaciones directas entre la Bética y la Tarraconense, debieron de ser frecuentes. Para la Bética la comunicación con Roma, esencialmente marítima, tenía dos rutas. La más corta costeaba la Mauritania hasta Cartago y fácilmente llegaba hasta Sicilia y el sur de Italia. La otra, la que nos interesa en este caso, tenía a Tarraco y Empúries como posibles escalas para seguir por la Provenza hasta el norte de Italia. Es un capítulo que nos parece poco estudiado pero de indudable vigencia, como nos lo demuestra el hallazgo, entre la carga de un navío hundido cerca de Tarragona, del sarcófago de mármol llamado de Hipólito, uno de los mejores por su tamaño y calidad. Desde nuestro presente punto de vista tiene mayor interés el hallazgo, en la cala Culip cerca del peligroso cabo de Creus, de los restos de un navío que ahí se hundió en la época de Vespasiano (H. 75) y fue excavado entre 1984 y 1988. En su cargamento destacaban unas ochenta ánforas andaluzas, tipo Dressel 20, que debieron de contener unos cinco mil litros de aceite, de origen bético, y casi 1500 vasijas cerámicas del tipo de paredes finas, que se consideran de taller andaluz. Parece pues, indudable, que el tráfico marítimo, más rápido y económico que el terrestre cuando la situación geográfica lo permitía, debía de ser intenso en el litoral peninsular mediterráneo y, con ello, las relaciones de todo tipo entre la Bética y la Tarraconense.

LOS SIGLOS ALTOMEDIEVALES.

En su inicio, con los visigodos, el centro de, poder se desplazó hacia el interior peninsular, con un núcleo de decisión y de iniciativas centrado en Toledo, Mérida y zonas de la meseta superior. Suponemos que las relaciones entre la Bética y nuestro sector de la Tarraconense, serían entonces muy reducidas, y es curioso advertir que fue necesaria la ruptura de la unidad peninsular al producirse la invasión musulmana,

cuando, con el paso del tiempo, pudieron sentarse las bases para una nueva y fecunda serie de relaciones y de contactos. Sin embargo, dentro de aquella oscura etapa, Torres Balbás consideraba que las ménsulas visigodas más interesantes por ser extraordinariamente reveladoras del origen y de la evolución de los modillones de lóbulos que tanto desarrollo tuvieron en el arte hispanomusulmán con proyección hacia el románico, son las de piedra y gran longitud, que están colocadas en la portada de la iglesia de Sant Pau del Camp, en Barcelona.

La gran etapa califal de la segunda mitad del siglo X halló un ambiente receptivo en los condados catalanes que entonces estaban en vías de consolidación, de manera que a partir de esas fechas puede registrarse un aumento de las conexiones que en principio fueron de carácter pacífico y más adelante serán el resultado de confrontaciones militares que llevaron a las huestes catalanas hasta tierras andaluzas y regresaron de ellas con el acostumbrado botín arrebatado a los vencidos. Como ejemplo podemos recordar la intervención de los condes Raimon, de Barcelona, y Armengol, de Urgell, en las discordias que marcaron la disolución del Califato en los inicios del siglo XI. Guerrearon en los alrededores de Córdoba en el verano del 1010 y se retiraron con presepas que serían el pago de su intervención o producto del botín, como hiciera Sancho de Castilla el verano anterior. Algo parecido ocurriría con la conquista de Almería en 1147 por Alfonso VII de Castilla, con ayuda del rey de Navarra, del conde de Barcelona y otros caballeros, aunque se perdió a los pocos años; la intervención de huestes catalanas en la decisiva batalla de las Navas de Tolosa, en 1212; la conquista de Valencia (1228) por Jaime I, o el sitio que Jaime II de Aragón puso a Almería en 1310, del cual se retiró tras ser compensado por el rey de Granada. Una serie de hechos que pueden ayudar a comprender la relativa abundancia de preciosas muestras del arte hispanomusulmán que se conservaron como preciadas reliquias en numerosas iglesias o monasterios y algunas, han pasado luego a los museos.

PIEZAS DE ARTE MUEBLE.

Es pieza singular en este apartado, aunque no por el material sino por su calidad artística, el arquito de mármol empotrado en el muro del claustro de la catedral de Tarragona, con inscripción que acredita fue hecho por el liberto Chaafar por orden de Abderrahman III en 960. Es de herradura con impostas de nacela y columnitas de sencillo capitel compuesto; su decoración, con temas vegetales y la inscripción, está muy equilibrada y de claro estilo cordobés. También es de superior interés la arqueta de la catedral de Girona, pieza única de platería califal, cuya inscripción cúfica en torno a la tapa, acredita que la mando hacer Alhacam II, seguramente en 970 para su hijo Hixem. Es de madera enchapada de plata repujada y dorada, pero reservando en blanco y nieladas las dobles hojitas que la adornan en sencilla composición de atauriques. Completan su ornato las bisagras, el pasador de cierre y el asa, metálicos. Muy distinta es otra arqueta, producida en Granada y fechable en el siglo XIII que

se conserva en la catedral de Tortosa. Es de madera con guarniciones de bronce e incrustaciones de marfil en la tapa y en los costados, que resuelven la decoración con inscripciones cursivas, el “hom” o árbol de la vida, flores de loto y medallones con pavos, toros enfrentados, leones, cérvidos y gacelas.

De origen concreto desconocido e incorporadas de manera diversa al acervo catalán, son algunas piezas metálicas, como un candelabro de bronce, sin asa, hallado en Córdoba, que se conserva en Sitges, o el gran mortero de bronce que figura en el Museo Balaguer de Vilanova y La Geltrú. Procede de Monzón de Campos (Palencia), puede derivar de algún modelo califal y cabe considerarlo como cabeza de serie para los almireces con anillas y resaltes picudos en los costados. Se decora con grabados de follaje, pavos, leones o liebres, en parejas afrontadas y letreros cúficos. De la canónica agustiniana de Santa María de Lledó (Alt Empordà) procede una caja cilíndrica de latón estañado que se conserva en el Museu d' Art de Girona. Queda decorada por los consabidos medallones enlazados con leones, liebres y águilas en la tapadera; otros medallones cuadrilobulados con follajes y letreros con las eulogias de costumbre. Otras piezas metálicas se conservan en el Museu Diocesà d' Urgell, procedentes de Santa María de Seu d' Urgell. Una es una curiosa cajita esférica de bronce que se decora con relieves de águilas y leones en medallones circulares y, además, tres gobeletes de latón con decoración epigráfica y floral estilizada, todo del siglo XI.

Grupo aparte hay que hacer con algunas piezas de vidrio de arte musulmán, que pudieron llegar acá, directamente desde sus lugares de origen en el Próximo Oriente o a través del Andalus. Inicialmente serían objetos de alto precio y uso profano que, al llegar a territorio cristiano, se convirtieron, casi siempre, en relicarios. Destaca el vaso de vidrio incoloro soplado a molde, de sección vertical semiovoide y horizontalmente cilíndrica. Se cree de manufactura persa (S. IX-X), procede de Besalú y se conserva en el Museu d' Art de Girona. En cambio se consideran de manufactura egipcia algunas piezas de vidrio como el frasquito para perfumes de vidrio verde soplado, del Museu Diocesà y Comarcal de Solsona, o el grupo de dieciocho piezas de cristal de roca tallado, de dimensiones entre 4'5 y 2'5 cm. de altura, de un juego de ajedrez. Son las que aquí subsisten, en el Museu Diocesà de Lleida, de un conjunto de cuarenta y cuatro mencionadas por Villanueva en su “Viaje...”

Abundante y de alto interés es el conjunto de tejidos hispanomusulmanes conservados en museos catalanes. En el Diocesà de la Seu d' Urgell pueden admirarse uno, del siglo XI, y otro, del siglo XII, con decoración de hipocampos en que domina el color azul, y en el Episcopal de Vic, el fragmento de las águilas verdes, del tipo “pallia rotata” (S. XI-XII), otro con tema de aves, en que dominan los colores rojo y amarillo (S. XII) y tres fragmentos de los siglos XII-XIII: uno de ellos con grandes temas circulares, de colores rojo, dorado y verde; otro con leones en temas circulares, de colores rojo y dorado, y el tercero con águilas estilizadas. En la catedral de Barcelona se sitúan los fragmentos del llamado de Sant Sever (S. XI-XII) y en el Museo de Ripoll un fragmento, granadino, de la segunda mitad del siglo XIII. Finalmente, en el Museu Tèxtil i d' Indumentària de Barcelona, se admiran el tejido de Santa María de l' Estany

(S. XII), con pegasos, grifos o elefantes en medallones, y el de “Gilgamés” (S. XII) que perteneció al ajuar funerario del obispo de Vic, San Bernat Calbó.

REFLEJOS EN EL ÁMBITO ARQUITECTÓNICO.

En el apartado precedente hemos agrupado una serie de piezas fácilmente transportables que, en momentos varios y por circunstancias diversas, pasaron de Al-Andalus a Cataluña. Pese al alto aprecio en que se tuvieron, su influencia en el arte catalán fue muy escasa. Una trascendencia algo mayor tuvieron otras realizaciones, relacionadas con lo arquitectónico, en que se hace difícil pensar en un traslado de las piezas y se hace forzoso admitir la posibilidad de que fuesen operarios procedentes de aquellas zonas meridionales de la Península, los que aportasen acá unas novedades que alcanzaron difusión y arraigo en lo autóctono en siglos siguientes.

Una afortunada convergencia de circunstancias determinó que en Cataluña se constituyese, durante la segunda mitad del siglo X, un núcleo cultural que aglutinó tradiciones romanas y de lo isidoriano visigótico con reflejos franco germánicos derivados del renacimiento carolingio, y lo enriqueció con las aportaciones, de procedencia oriental en no pocos casos, de la ciencia y del arte del mundo musulmán hispánico. En este núcleo destacaron el obispo Atón, de Vic; el arcediano de la catedral de Barcelona Sunifred Llobet, que traducía textos de astronomía del árabe al latín y poseía amplios conocimientos científicos, y la comunidad benedictina de Ripoll que disponía de una rica biblioteca. Allá acudió Gerberto, monje del monasterio de Orlhac, en la Aquitania, para estudiar ciencias entonces desconocidas en Francia, y permaneció en Ripoll entre 967 y 970. Se relacionó con el conde de Barcelona Borrell II a quien acompañó en un viaje a Roma en 970-971, y allí divulgó mucho de lo que había aprendido, como la construcción de astrolabios y también, al parecer, el uso del cero, número creado en el mundo hindú que los árabes usaron y él introdujo en Europa.

De este ambiente derivan unas positivas consecuencias en lo arquitectónico estudiadas entre otros, por Félix Hernández, M. Gómez-Moreno o E. Junyent, para el cual es válida la hipótesis de operarios hábiles en el trabajo de la piedra a bisel, venidos de centros cordobeses y activos en esta zona catalana, desde Vic a Ripoll i Cuixà. Importantes muestras de mozarabismo se localizan en la grandiosa iglesia de Ripoll, con una serie de capiteles que derivan de los califales cordobeses corintios con hojas lisas y caulículos. Con ellos se relacionan un par de grandes capiteles en Cornellà, el grupo que se empleó en la cripta de la catedral de Vic; otros conservados en San Benet de Bages que pueden corresponder a la iglesia consagrada en 972, o los de San Mateu de Bages, en la torre, que muestra además una ventanita con arcos de herradura. Particular carácter alcanza el pórtico, con tres arcos de herradura, de la llamada “Porta Ferrada” en San Feliu de Guíxols (Baix Empordà). Es obra de fines del siglo X o comienzos del XI, que presenta algunos detalles que la relacionan con lo cordobés.

Otras muestras de mozarabismo aparecen en San Miquel de Cuixà, en el Conflent, con obra de mampostería menuda y grandes sillares en las esquinas dispuestos a soga y dobles tizones, al modo cordobés, relación que también se advierte en los arcos de herradura sin impostas. Una conexión semejante denotan algunos sectores de la iglesia del gran monasterio de Sant Pere de Rodes (Alt Empordà), además de una serie de pequeñas iglesias, como San Miquel de Olèrdula, San Quirse de Pedret, Santa María de Marquet o San Julià de Buada.

Aunque pueden considerarse de carácter secundario, podemos aducir algunos ejemplos relacionados con la decoración arquitectónica, que amplían las bases de la aplicación de temas cuya raíz se sitúa con claridad en el mundo musulmán. Una solución con medallones circulares ocupados por animales, tan frecuente en los tejidos islámicos, fue aplicada también en pavimentos medievales de mosaico como el que hubo en el presbiterio de la iglesia de Ripoll. Otro tema habitual en los repertorios hispanomusulmanes es el de las estilizaciones vegetales. Las hay en los restos de una decoración de estuco que subsisten en la bóveda del crucero de la iglesia del monasterio de San Serní de Tavèrnoles, cerca de Andorra. Pueden fecharse hacia el 1040 y presentan analogías con las de Medina Azzahra, fechables en torno al año 1000.

Otras relaciones de la Cataluña medieval con el mundo islámico se advierten en varias piezas significativas, como un plafón de madera con arcos mixtilíneos enlazados y pintados de verde y rojo, policromía muy frecuente en el mundo musulmán, que procede del palacio episcopal de Barcelona, varios recuadros con inscripciones arabizantes procedentes del palacio Aguilar, en la calle de Montcada, o los medallones de yeso en una casa de la misma calle, que son análogos a los que decoran un Corán valenciano de finales del siglo XII.

Un apartado con plena singularidad es el que está constituido por las adaptaciones del alfabeto árabe para aplicarlo a necesidades decorativas. Es habitual una amplia libertad en la transcripción, de modo que las pseudo inscripciones tienen un alcance exclusivamente ornamental. Son los que F. M. Garin llamo "letroides" y vemos aplicados en alguna imagen, como en la denominada "Majestat Batlló" (Museu D' Art Nacional de Catalunya) que en su indumentaria presenta claras referencias a los suntuosos tejidos hispanoárabes, con círculos rojos que incluyen temas decorativos florales muy esquemáticos, y esta conexión se acentúa con la amplia orla que imita letras árabes. Otra faceta de esta conexión se aprecia en algunas inscripciones incluidas en pinturas murales románicas. A este respecto son significativas algunas de las que aparecen en las de la iglesia del Salvador de Casanoves, en Illa (Rosellón), que están escritas de derecha a izquierda, como en la epigrafía árabe. De ello no hay más ejemplos en la pintura románica catalana, pero si puede observarse alguno en el Beato de Girona.

NUEVAS CIRCUNSTANCIAS A PARTIR DE LOS SIGLOS XI-XII.

En los párrafos precedentes se han registrado algunas penetraciones de lo hispanoárabe en los ámbitos catalanes, pero este influjo perdió fuerza a medida que se incrementaba y consolidaba, a partir del siglo XI, la lógica conexión con Europa, manifestada con el desarrollo del románico, primero, y del gótico después. A partir de esas fechas queda todavía algún recuerdo de aquellos contactos y, a lo citado, cabría añadir las tracerías de los óculos del claustro de la catedral de Tarragona, pero las necesidades estéticas que sentían los catalanes de los siglos XII a XV en lo relativo a la arquitectura, tanto en lo que se refería a estructuras como a cualquier otro complemento, quedaba perfectamente atendido con la adaptación personal de las potentes corrientes que llegaban desde varios centros de Francia especialmente, o de Italia y los Países Bajos. En Cataluña no había los medios, ni tampoco se sentía la necesidad de enfrentarse a la problemática de construir residencias como el Alcázar de Sevilla o el palacete que Alfonso XI mandó edificar en Tordesillas (Valladolid) entre 1340 y 1344. Por otra parte, las relaciones con el pequeño reino de Granada, lo que quedaba de Al-Andalus, se hicieron mucho más difíciles ante el absoluto predominio de Castilla en aquella zona, y el esfuerzo de la política y de los mercaderes catalanes se orientó hacia el Mediterráneo oriental, donde activos consulados, como los de Trípoli, Alejandría, Tiro o Damasco, permitieron continuar las positivas relaciones con el mundo musulmán, pero en esas rutas de Levante, de manera que, por ejemplo, en los inventarios del siglo XIV no son raras las referencias a los vidrios de Damasco o de Alejandría, y ello tuvo una clara derivación, por su técnica y por la persistencia de algunos temas decorativos, en los vidrios esmaltados catalanes.

Con estos antecedentes es fácil de comprender el largo período en que parece no haber relaciones artísticas entre Cataluña y Andalucía, aunque puedan citarse los llamados "Baños árabes" de Girona, de fines del siglo XIII, que son una fiel traducción en piedra, con técnica y formas románicas, de los hispanomusulmanes. La realidad estaba planteada así y por ello, se hace más difícil hallar una explicación lógica de la presencia de un gran pintor andaluz, Bartolomé de Cárdenas, conocido como Bermejo, en Barcelona, donde está documentado entre 1486 y 1495. Era de Córdoba, conocía las novedades de la pintura flamenca, trabajó en Valencia y en las tierras de Aragón y, aquellos años finales de su vida, pintó en Barcelona para el arcediano de su catedral, Lluís Desplà, la mejor de sus obras, una *Piedad* con San Jerónimo y el soberbio retrato del comitente. Es comprensible que el artista quedase satisfecho de su trabajo, como se refleja en la elaborada inscripción que nos incluye su firma, la fecha de 1490 y su procedencia cordobesa. Su influencia sobre los artistas locales no corresponde a la importancia de sus aportaciones y novedades, que Bermejo concentró en esta pintura, pero, aparte el descenso del nivel estético que se dio en la pintura catalana coetánea, hemos de recordar que es muy limitada la información que tenemos sobre las actividades pictóricas en Barcelona durante el último decenio del siglo XV. Por otra parte, hay que observar que no cabe duda de que Bermejo era

andaluz, pero nada nos indica que se le pueda considerar como un enlace estético entre lo de su tierra natal y lo que aquellos años se hacía acá.

NUEVAS SITUACIONES EN LOS SIGLOS XVI Y XVII.

La conclusión del siglo XV representó una nueva situación para los territorios peninsulares, unificados en muchos aspectos bajo el reinado de los Reyes Católicos. En el sur se había cerrado el capítulo hispanomusulmán con la conquista de Granada, al tiempo que el descubrimiento de América convirtió a Andalucía, y especialmente a Sevilla, en puerta de acceso al Nuevo Mundo. La afluencia de recursos y una paralela potencia creadora, que tenía el acicate de superar artísticamente los esplendores de un reciente pasado musulmán en varias ciudades, determinó una brillante interpretación en todos los órdenes, de las tendencias renacentistas que desde Italia se extendieron por toda Europa a medida que avanzaba el siglo XVI. De esta forma, el esplendor que ya en el siglo XV se materializó en la catedral de Sevilla, se amplió en el siguiente con las piezas arquitectónicas, y también de pintura o de escultura, que se acumularon en Sevilla o en Granada, en Córdoba, Málaga, Úbeda o Baeza y en tantos y tantos puntos de su geografía, hasta constituir un conjunto difícilmente superable. En cambio, en aquellos años, Cataluña podía contemplar unos horizontes muy dispares, porque había de limitarse a una interpretación, de muy cortos alcances, de aquellas tendencias renovadoras con alguna excepción, como la representada por la presencia de Bartolomé Ordóñez en Barcelona. Andalucía tenía sus propias vías de comunicación directa con Italia o con el núcleo cortesano, de manera que sus relaciones artísticas con Cataluña fueron prácticamente nulas. Cataluña no tenía nada que ofrecer y tampoco podía soñar en la posibilidad de tomar como modelo cuanto se hacía en tierras andaluzas desde el punto de vista artístico.

Así transcurre el siglo XVI y a medida que avanza el XVII, las tierras catalanas parecen despertar e inician el camino para situarse cerca de lo que eran los dos grandes núcleos de creatividad artística en los extensos dominios de nuestros reyes de la casa de Austria: por una parte, la Corte, con Madrid ya convertida en capital, y El Escorial como focos básicos, y por otra, Andalucía que concentraba en Sevilla su mayor fuerza de atracción. Era lógico pues que artistas nacidos en Cataluña y con sólidas posibilidades para situarse en niveles destacados, acudiesen a uno o a otro para conseguirlo. En el foco cortesano hay que subrayar la presencia de Francesc Ribalta, nacido en Solsona en 1565, que en 1582 estaba ya en Madrid y ahí trabajó hasta que en 1599 marchó a Valencia, donde desarrolló un magisterio fundamental para la renovación pictórica hasta su muerte en 1628. También sería elevado el nivel artístico de las obras de Fr. Luis Pascual Gaudin (h. 1555-1621), nacido en Vilafranca del Penedès y cartujo desde 1595. Estuvo unos años en la cartuja de las Cuevas, en Sevilla, y Francisco Pacheco en su "Arte de la Pintura" le dedicó grandes elogios, que no podemos comprobar por ser desconocida su obra. Mejor podemos conocer el nivel

alcanzado por el escultor y entallador de retablos, Pedro de Noguera, nacido en Barcelona hacia 1580 y fallecido en Lima después de 1655. Estaba en Sevilla en 1613 y en 1619 marchó al Perú, donde se convirtió en uno de los más destacados representantes de la transición entre el manierismo y la libertad expresiva del barroco. En la catedral de Lima, en la portada del Perdón, desarrolló un diseño que alcanzó amplia repercusión, y participó en su sillería del coro a partir de 1623, obra excelente de plena influencia sevillana.

Junto a estas dos figuras que realizaron aportaciones destacables al gran nivel del barroco andaluz, otros merecen una simple referencia, como el barcelonés Josep Ferrer (+ 1623) que proyectó un azud para el Guadalquivir, en Lora del Río. Por lo demás poco podemos añadir para tener idea de los reflejos directos que de allá nos llegaron. Los datos corresponden a otros dos artistas de aquella procedencia que trabajaron en Cataluña. Uno era Luis Martínez, hijo del pintor de Granada Sebastián Martínez, cuya actividad se registra en Santa Coloma de Queralt y, desde 1584, en Valls. El otro era Juan Gerardo, domiciliado en Manresa en 1681, donde realizó varios trabajos, y con noticias en Barcelona entre 1664 y 1704. Ni el uno ni el otro realizaron obras de interés destacable .

LA PROGRESIVA RECUPERACIÓN EN EL SIGLO XVIII.

Tras las incidencias de la Guerra de Sucesión, muy duras para Cataluña, se abre un periodo que está marcado por una profunda transformación administrativa y política de los territorios integrados en la monarquía regida desde entonces, por la nueva dinastía de los Borbones. En lo que atañe a las actividades artísticas se advierte una recuperación general, aunque sujeta a una centralización académica que recorta bastantes de las libertades del Barroco. Puede apreciarse con claridad en la zona catalana, mientras que en las tierras andaluzas se mantendrán sin menoscabo los niveles precedentes, particularmente en la arquitectura y en buena parte también, en la escultura. Dentro de esta panorámica se aprecia el inicio de una interesante tendencia caracterizada por el interés que lo andaluz despierta en los ámbitos catalanes, tendencia que se consolidará en los últimos años de esta centuria para mantenerse, e incluso incrementarse, en el inmediato siglo XIX. En este prolongado periodo van a ser numerosos los artistas nacidos en Cataluña, que hallarán en Andalucía y en lo andaluz, un campo propicio para el desarrollo de sus actividades, ya fuera por haberse instalado en alguna población andaluza, o por haber hallado inspiración para sus obras en ámbitos o en costumbres andaluzas, sin olvidar a los que desde Cataluña exportaron su producción hacia aquel territorio. Análogos planteamientos cabrá hacer para puntualizar el alcance en intensidad y riqueza de la corriente que, desde un punto de partida andaluz, llega hasta Cataluña.

Un prólogo inmejorable de la fecunda relación entre Cataluña y Andalucía en el transcurso de este siglo XVIII, va a ser la construcción de un edificio que, desde

el primer momento, representó algo importante para la vida ciudadana en Sevilla. Inicialmente se destinó a Fábrica de Tabacos y luego, ya en los años 60 de nuestro siglo, fue adaptado para albergar tareas universitarias y, tanto en un caso como en otro, cumplió y cumple dignamente su función.

Es uno de los primeros ejemplos de gran arquitectura destinada a usos industriales y destaca por las excelentes soluciones que en ella se alcanzaron para ajustarse a la compleja elaboración del tabaco, que exigía unas precisas condiciones de humedad y de temperatura ambiente, perfectamente atendidas por el autor del proyecto, el ingeniero militar Ignacio de Sala. Había nacido en la casa de Linyà, de la población de Navés, cercana a Solsona, en 1686. Fue ayudante de Próspero de Verboom y se le recuerda por sus obras en Pamplona (1721), por su actividad profesional, con numerosas obras en Cádiz y otros puntos de Andalucía entre los años 1727 y 1748 en que fue destinado a Cartagena de Indias, y especialmente, por el proyecto de esta Fábrica de Tabacos, en la cual tuvo la oportunidad de poder desarrollar una intensa aplicación del espíritu utilitario en las actividades constructivas. En ello coincidían la idiosincrasia de su país de origen y los criterios dominantes en aquel cuerpo de ingenieros militares, de tanta influencia en el renacer de la arquitectura propia en Cataluña:

Aquel gran edificio de planta rectangular, aislado y autosuficiente, en las afueras de Sevilla, presentaba una problemática totalmente nueva en la arquitectura, que así abrió un excelente capítulo en el cual y dentro de esta centuria se integran varios edificios levantados en Cataluña para sus industrias, papeleras o textiles, y los que en las cercanías de Madrid dieron cobijo a las manufacturas de cristales, de tapices, de porcelanas o de muebles, de protección real. Pero ninguno de ellos alcanza la monumentalidad y las aportaciones técnicas de esta Fábrica de Tabacos, de severidad herreriana en sus exteriores y de concepto plenamente utilitario con sus recios muros y una perfecta combinación en su interior, de múltiples patios pequeños y de unos módulos cuadrados, de casi seis metros de lado y cubiertos con bóvedas vaídas de ladrillo, además de resolver una sabia circulación del agua y del aire para mantener la humedad y la temperatura.

Cabía considerar como contrapartida un gran edificio que se construyó en Barcelona para albergar los servicios de la Aduana entre los años 1785 y 1792. Lo proyectó el gaditano Juan Miguel de Roncali y Destefanis, conde de Roncali (1729-1794), el cual perteneció también a aquel cuerpo de ingenieros militares. Como tal sirvió en Venezuela durante ocho años (1765-1773) y acabó su carrera como ministro de Hacienda. En opinión de Kubler, este edificio, en el cual se advierten diseños de raíz francesa, interesa por su complejo carácter, pues en el fondo, no es un edificio público ni un palacio, sino un temprano ejemplo de edificio comercial con varias entradas.

A medida que avanzaba este siglo XVIII aparecen nuevos datos relativos a artistas que confirman la persistencia de los contactos entre Cataluña y Andalucía, aunque en este caso parece que sus aportaciones al arte andaluz no se apartarían de los criterios uniformadores, con orientación hacia lo neoclásico, que eran propios de los ámbitos académicos en que se formaron. Cabe citar a Ignacio Tomás, que había nacido en

Cervera (La Segarra) en 1744, estudió arquitectura en la madrileña Academia de San Fernando desde 1767 y, en 1790, era director de la Escuela de Dibujo de Córdoba. Este mismo cargo fue ocupado, en 1792, por el barcelonés Francisco Agustín (1753-1801), discípulo de aquella Academia (1772) y pensionado en Roma (1784) que, en 1800, debía ir a Sevilla para copiar cuadros de Murillo por encargo del rey Carlos IV y en 1801 moría en Utrera (Sevilla) cuando se dirigía a Cádiz. Entre su escasa producción conservada, aparte una "Piedad" en la Academia de San Fernando, destaca el retablo mayor de la iglesia de Cabezas de San Juan (Sevilla) labrado en estuco, de acuerdo con las normas oficiales que no permitían hacer retablos de madera, que incluye seis cuadros suyos (1800), con escenas de la vida de San Juan Bautista que le acreditan como un seguidor de las tendencias representadas por A. R. Mengs. Finalmente hay que recordar al escultor Jaume Folch i Costa, barcelonés, que en 1784 estaba pensionado en Roma por la Academia de San Fernando y en 1790 era director de la Escuela de Dibujo de Granada, cargo que ocupó hasta su regreso a Barcelona en 1805. Una excelente muestra de su trabajo en aquella ciudad es el mausoleo del cardenal Moscoso en la catedral, con la figura orante del titular y abundantes recuerdos de las soluciones desarrolladas en Roma en torno a este género. Frente a estas aportaciones al acervo andaluz, aparte la mencionada obra del conde de Roncali, nada podemos aducir que demuestre realizaciones coetáneas de artistas andaluces en los ámbitos catalanes.

NUEVOS PLANTEAMIENTOS EN LOS SIGLOS XIX Y XX

La llamada Guerra de la Independencia representó un duro trance para los españoles de los años 1808 a 1813, pero, a medida que pasaron los años del que, a todos los efectos, era ya el siglo XIX, iba quedando claro que, además, aquel periodo, aunque corto, marcó una evidente separación entre los tiempos del siglo XVIII y los que se estaban viviendo. Poco a poco, una sucesión de detalles y de matices iban ajustando la realidad política, la económica y, también, la artística, a todo lo que era propio de una nueva centuria. El Antiguo Régimen, con su paternal absolutismo, quedaba olvidado y los reinados de Fernando VII y de Isabel II, con la recuperación general del país, marcan, pese a todo, una apertura hacia una plena renovación política; se inicia una redistribución de las energías nacionales y se facilita, gracias al desarrollo de una red ferroviaria que enlazaba la capital con distintos puntos de la periferia, un mejor conocimiento mutuo de los variados componentes del Estado. Pese al incremento de las tendencias centralizadoras, que estarían representadas en lo artístico por la fuerza del academicismo y también por las llamadas Exposiciones Nacionales con sus jurados y recompensas, se advierte un creciente desarrollo de la conciencia de que tienen una personalidad colectiva diferenciada los habitantes de unos sectores tan destacados de la periferia peninsular como lo eran Cataluña y Andalucía. Era totalmente lógico que, una tendencia artística como el Romanticismo en que la

interpretación personal quedaba realizada, tuviese en una y otra zona un desarrollo propio, paralelo al que puede advertirse en el núcleo central, pero ese desarrollo propio no fue obstáculo para que, en este periodo y en los siguientes de este siglo XIX, continuaran las conexiones mutuas entre aquellos sectores periféricos, aunque con nuevas y lógicas matizaciones para adaptarse a los nuevos tiempos.

Estos tiempos estaban caracterizados por unos planteamientos que eran nuevos en la forma aunque no en el fondo. La Bética, el *Andalus*, es decir Andalucía en definitiva, se convirtió en el punto de origen de una corriente que enriqueció con multitud de obras de arte, Museos y colecciones por doquier. En este aspecto Cataluña quedó muy al margen, porque su interés y los recursos de que podía disponer, iban dirigidos hacia la recuperación, organización y conservación de lo que distinguía y daba carácter a su propio pasado artístico, especialmente al de época medieval. Sus posibilidades de continuar la relación con Andalucía eran de otro orden. En su ámbito surgieron artistas de alto nivel que, por una parte, atendieron cumplidamente las necesidades locales y, por otra, se dispersaron, bien para establecerse en otros núcleos, como había de ocurrir con el foco cortesano a partir de J. Espalter, bien para hallar nuevas fuentes de inspiración o para situarse en ámbitos propicios al desarrollo de las novedades que ocupaban su mente. De manera concreta esto sucedía en la relación entre Cataluña y Andalucía. Los artistas catalanes se establecieron muy poco en tierras andaluzas, por que estas disponían de sobrados pintores o escultores para atender a sus propias necesidades e incluso para desarrollar su actividad en otros ámbitos, pero sí acudieron, tras la estancia granadina de M. Fortuny en los años de 1870 a 1872, para ampliar sus horizontes estéticos ante la luz y el color de esa tierra meridional o para reflejar la vitalidad de sus gentes que conservaban muchos de los rasgos que les caracterizan, perfectamente definidos tras siglos de una historia diversa y singular. Otra faceta que no debe descuidarse es la que corresponde a la exportación de obras escultóricas, en particular de carácter religioso que fueron el resultado de una producción industrializada que se organizó en la ciudad de Olot a partir de los años 70. Tampoco hemos de descuidar lo que puede derivarse del espíritu que ha sido considerado como típicamente andaluz, manifestado de una manera especial a través de sus bailes, de alto dinamismo y expresividad, de manera que incluso artistas que no estuvieron en Andalucía personalmente, consiguieron reflejar con alta fidelidad, en su obra pictórica o escultórica, el espíritu de aquella faceta artística que pudo haberles impresionado en salas de espectáculos de París o en la misma Barcelona, por ejemplo.

En los años del último tercio del siglo XIX una serie de circunstancias favorecen un incremento de las relaciones artísticas entre Cataluña y Andalucía, favorecidas por diversos textos literarios, como los dedicados por Francesc Pi y Margall (1824-1901) a Córdoba o a Granada, a Jaén o a Almería, en la gran obra de "Recuerdos y Bellezas de España" (1848-1852), que incluía preciosas ilustraciones realizadas por F. J. Parcerisa en años sucesivos, como las de Granada (1850), las de Córdoba (1855) y las de Sevilla y Cádiz (1856), y también por la mejora en las comunicaciones ferroviarias, el interés por lo pintoresco y diferenciador, tanto en lo humano como en lo

ambiental, o la atracción cromática que se deriva del paisaje andaluz, de sus ciudades o de sus gentes. Pero es Mariano Fortuny (1838-1874) el que inicia el gran impulso que penetrará en el siguiente siglo XX. Conocedor de lo que era Andalucía desde sus estancias relacionadas con los trabajos preparatorios para su gran lienzo de la “Batalla de Tetuán”, en 1870 se marchó de París, del ambiente agitado que había de conducir a la guerra franco-prusiana y a las perturbaciones de la Comune (1870-1871) y sin deseos de volver a Roma, se dirigió hacia Sevilla, donde estuvo unos días y, más adelante pintó, con Raimundo de Madrazo, en el Alcázar y en la Casa de Pilatos, pero fue Granada la ciudad que le atrajo desde muchos puntos de vista. Tanto desde su estancia en la fonda de Siete Suelos, como en el Realejo Bajo, se halló inmerso en un ambiente que le subyugó, por su arquitectura, con tanta armonía en la disposición del espacio; con tantos matices de luz y sombra y detalles de viva policromía en sus superficies, con tanta sensibilidad en la incorporación del agua y la vegetación a sus patios y jardines, todo había de atraerle en cuanto al escenario y, además, animado con personajes de plena singularidad y con alto atractivo pintoresco. Trabajó intensamente en la Alhambra y en el barrio del Albaicín; realizó viajes hasta Córdoba, Guadix o Bobadilla, y allá, al parecer, despertó su pasión de coleccionista y consiguió adquirir piezas cerámicas tan considerables como un jarrón nazarí, de loza dorada, que hoy se halla en el museo del Ermitage de San Petersburgo, o el excepcional azulejo, por su tamaño (90 x 44 cm.) y su calidad, con decoración de oro y azul sobre fondo blanco esmaltado, que hoy se halla en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid. Similar interés tiene un aguamanil de bronce, en figura de león que se halló en Monzón de Campos (Palencia), posiblemente andaluz del siglo X, que estuvo en el estudio de Fortuny y hoy se halla en el Museo del Louvre. Su calidad humana se advierte en la capacidad de comunicar su entusiasmo ante las bellezas que descubría en la ciudad, de manera que su estudio se convirtió en una verdadera academia y en punto de convergencia de artistas tan destacados como Martín Rico.

No cabe duda de que los ecos de la estancia de Fortuny en Granada contribuirían a ampliar el atractivo que ejercía esta ciudad y otras de Andalucía, sobre literatos y artistas. Seguramente están en la base de los viajes que hacia allá hicieron algunos pintores catalanes, algo más tardíos, como Ramón Casas (1867-1932), Santiago Rusiñol (1864-1931), Ricard Canals (1876-1931) o, en menor medida, Rafael Durancamps (1891-1979). R. Casas realizó una corta estancia en Granada, en 1883, y de ello hay constancia a través de unas pequeñas notas de paisaje y algunos dibujos y, más adelante, en 1887, en Sevilla, cuya plaza de la Maestranza es el tema de un cuadro. En cambio, su amigo S. Rusiñol penetró más a fondo en aquel ambiente. Durante un mes y medio, en 1887, residió en la fonda de Siete Suelos, junto a la Alhambra, y trató de captar la vibración luminica y de situar las figuras y los elementos en su ambiente. Retornó en 1895, acompañado de M. Utrillo, de M. Oller y de A. Mas y Fondevila, que había de tomar notas para ilustrar un libro, “Impresiones de Arte”, escrito por Rusiñol, el cual halló en la Alhambra temas sobrados para su pintura, basada en la naturaleza, en sus horas misteriosas, con un velo de sentimiento y de

intima expresión que iba más allá de un simple realismo. Se interesó en particular por los jardines de la Alhambra o del Generalife, “ordenados” y con armonía compositiva, con una “arquitectura verde” equilibrada y con un punto de fuga luminoso. Sólo de manera secundaria incorporaba la arquitectura como complemento del agua, viva en su movimiento, y de la vegetación. Muchas de estas pinturas de tema granadino figuraron en la exposición que celebró en el parisino Champ de Mars en 1896, y una de ellas fue adquirida para el Museo de Luxemburgo. En 1898 retornó a Granada, y aquí y en Viznar, desarrolló la que ya fue una especialidad, la de pintor de jardines que está en la base de su fama.

Ricard Canals presentó una serie de cuadros con tema andaluz, como resultado de un viaje que realizó a Madrid y Sevilla en 1895, en su primera exposición individual celebrada en Barcelona el mismo año. En los años 1898-1899 realizó un nuevo viaje a Toledo y a Sevilla, interesándose en particular por el tema de las cigarreras en la Fábrica de Tabacos, y en esta línea continuó en su nueva estancia en Sevilla en los años 1900-1901 y en algunos posteriores, en que se amplió con temas coreográficos o con interpretación de ambientes urbanos de Sevilla, en cuadros, dibujos y algún grabado. Una incidencia más limitada alcanzó la pintura de Rafael Durancamps (1891-1979), que sitúa algunas versiones de su interpretación de las capeas pueblerinas en algunas localidades andaluzas, como Antequera.

Se suceden pues, una serie de aportaciones de pintores catalanes, muy positivas, para mejorar el conocimiento de los ambientes andaluces de mayor contenido artístico. Es curiosa la posibilidad de plantear una posición contrapuesta entre dos pintores tan destacados como el mencionado M. Fortuny, un catalán que trabajó poco en su tierra y que, fascinado por los ambientes andaluces, replanteó su visión artística, y Pablo R. Picasso (1881-19), un andaluz que, sin renunciar a serlo ni mucho menos, muy pronto salió de su patria y, en años sucesivos, estableció una conexión singular con los ámbitos catalanes, en los cuales halló las condiciones necesarias para que sus audaces criterios estéticos tuvieran posibilidades de una realización práctica, de manera que algunos de los momentos básicos de su evolución estilística se sitúan en tres puntos concretos de la geografía catalana: Barcelona, Horta de Sant Joan (Terra Alta) y Gósol (Berguedà), sin olvidar sus estancias en Cadaqués o en Ceret.

Barcelona surge en sucesivos momentos de la biografía de Picasso, de manera que es la ciudad más conectada con el gran artista entre las españolas. Acá llegó en 1895 y quedaría inmerso en un ambiente, agitado por varias razones, en el cual inicia amistad con artistas como Manolo Hugué o J. Torres García, pronto ampliadas a otras de mayor nivel en la ciudad, como R. Casas o S. Rusiñol, tras el inicio de las actividades en torno a la cervecería de “Els Quatre Gats”, en 1897. En su círculo conectó con I. Nonell, Jaume Sabartés o E. D’Ors y asimila las referencias directas que de París traían S. Junyer-Vidal o R. Pitxot. Realiza varios viajes a París en los primeros años del nuevo siglo hasta que, en 1904, marcha definitivamente a la capital francesa sin dejar de mantener frecuentes contactos con Barcelona donde, en 1917, se relacionó con los Ballets Rusos, de Diaghilev, y en 1926 admiró la colección de pinturas

románicas instaladas en su Museo. Las circunstancias provocaron un largo paréntesis de ausencias que no se cerró hasta 1955. A partir de esta fecha se suceden hechos como la publicación de sus 26 aguatinas para ilustrar la “Tauromaquia” de Pepe Illo (1956); la donación de 16 cerámicas suyas al correspondiente Museo (1957); los diseños para los esgrafiados de la fachada e interior del Col.legi d’Arquitectes, con temas catalanes (1962); el legado de Jaume Sabartés, fundamental para constituir el Museo Picasso (1963) que se complementó con fondos existentes ya en los Museos de Barcelona; la donación por el artista de la serie en torno a “Las Meninas” (1968), ampliada en 1970 con el fondo conservado por sus familiares en Barcelona con centenares de pinturas, pasteles o acuarelas, de dibujos o grabados. Con todo ello el Museo Picasso de Barcelona se ha constituido en excepcional entre los monográficos del genial artista que, al parecer, quiso demostrar con él cuánto se acordaba de estas tierras, pues además de Barcelona debía pensar en Horta de Sant Joan, donde estuvo en 1898 y, especialmente, en el verano de 1909, cuando se hallaba en pleno desarrollo del cubismo, y allá pinto cuadros fundamentales en esta fase suya. También recordaría el verano de 1906, pasado en Gósol, donde pudo concentrarse para llegar a las estructuras esenciales de sus “Demoiselles d’Avignon”, o sus estancias en Cadaqués, tranquila villa marinera en 1910, donde realizó los aguafuertes para ilustrar el libro de Max Jacob “Saint Matorel”, o las de Ceret (1911), en que coincidió con Manolo, con G. Braque y con otros artistas. En suma, un conjunto de hechos que, a nuestro entender, demuestran que el genial artista, halló en Cataluña ambientes muy propicios para permitirle desarrollar sus grandes capacidades creativas.

ARQUITECTURA.

Otra variada muestra de la atracción que los ambientes catalanes sintieron por los momentos más destacados de la gran cultura hispanomusulmana, la tenemos en la arquitectura. En los finales del siglo XIX y en los inicios del XX, se desarrolló esta faceta neoárabe que no responde a una tradición local sino que, en los niveles de la burguesía, parece derivar de un tardío romanticismo, propenso a evadirse de la dura realidad del momento. Esta tendencia se situó básicamente en lo que corresponde a los complementos decorativos, aunque no falte la aplicación de elementos estructurales. El inicio hay que asignarlo al arquitecto Elies Rogent (1821-1897) en varias obras que, a partir de 1865, incorporan esta tendencia y culminan en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona. Hay que recordar que en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, dirigida por Rogent, ya figuraba el libro de Owen Jones sobre la Alhambra, publicado en Londres (1842-1845) y que, en la Exposición Universal del año 1888, también dirigida por Rogent, no faltaron obras que seguían ésta orientación.

En los años sucesivos se advierten derivaciones de los tres grandes estilos: el califal, el almohade y el nazarí, aunque la de mayor difusión fue la que interpretó

la Alhambra. Lo califal cordobés, quizá por su sobriedad, ejerció escaso atractivo. Lo aplicó Lluís Doménech y Montaner en alguna de sus construcciones, como la destinada a café-restaurant en la mencionada Exposición de 1888. En la base de las dos torres de la fachada de Levante, se hallan estancias con bóvedas de arcos cruzados, similares a la del espacio ante el mihrab de la gran mezquita cordobesa, todo en ladrillo. Otra solución cordobesa, la de las capillas laterales ante el mihrab, se aplicó en la bóveda de un pequeño cuerpo anejo a la fachada de poniente. También esta solución fue la preferida por Doménech para cubrir el espacio de la gran escalera en el pabellón de la Administración en el hospital de la Santa Cruz y San Pablo, de Barcelona. Antonio Gaudí interpretó la tendencia a su manera, en el salón de la casa Vicens con techo de mocárabes, y no dejó de participar de la corriente Josep Puig y Cadafalch que, en su casa Amatller (1900), utilizó capiteles y otros elementos de clara raigambre nazarí, y en un salón de la casa del barón de Quadras (1904) adaptó el tema cordobés de los arcos cruzados y lobulados.

Una interesante síntesis se advierte en el edificio que se conserva en L'Arboç (Baix Panadés), conocido como "La Giralda", por la reducción de esta torre que es su elemento distintivo. En su interior aloja un salón que refleja el de Embajadores, en el Alcázar de Sevilla, y un patio cuadrado inspirado en el de los Leones granadino. Más derivaciones de la Alhambra pueden señalarse en Barcelona, como el patio del edificio así llamado; el salón de la casa Dupont, o lo que subsiste de la fachada de las casas llamadas del Teatro Español, en el Paseo de Gracia. Cabría ampliar la relación con otros edificios menores, también en Barcelona o en poblaciones como Terrassa, Breda, Sant Cugat del Vallés, Argentona, Sant Feliu de Guíxols o Caldetes, que, por lo menos, demuestran la difusión y la cantidad de matices como indicio de la aceptación que esta orientación estética gozó en Cataluña.

Los esquemas básicos del desarrollo arquitectónico en Cataluña durante el siglo XX a partir del Modernismo, no dejan espacio para tendencias que permitan establecer alguna conexión con lo andaluz contemporáneo. Tampoco en Andalucía tuvieron eco destacable las iniciativas del Modernismo catalán, porque el interesante capítulo representado por la actividad del arquitecto Enrique Nieto y Nieto (1883-1954), formado en Barcelona y activo en Melilla desde 1909, ha de quedar al margen. Los ejemplos que se citan son escasos, como una chimenea diseñada por Gaspar Homar para el Círculo de Labradores de Sevilla, o la influencia catalana que se ha señalado en la obra de Francisco Hernández-Rubio (1857-1950), en Jerez de la Frontera. Por otra parte, en relación con las conexiones entre arquitectos catalanes y andaluces, sería interesante el análisis de los contactos establecidos en los Congresos Nacionales de Arquitectura, como los II (1888) y IX (1922), celebrados en Barcelona, o el VII (1917), en Sevilla, así como lo que, con referencia a la restauración de la Alhambra, pudo derivarse de la relación entre los arquitectos Jeroni Martorell y Leopoldo Torres Balbás.

ESCULTURA.

Algunas muestras de la gran escultura realizada por artistas catalanes, llegaron también a los ámbitos andaluces. Es una interesante serie que esta encabezada por Josep Bover y Mas (+ 1866) establecido en la ciudad de Cádiz en 1856. Ello explica la relativa abundancia de obras suyas en esta zona, como las esculturas de San Fernando, de Santa Clara y de Fr. Domingo de Silos Moreno, que están en Cádiz; las de San Luis y San Fernando en el palacio de San Telmo, de Sevilla, o una estatua funeraria en el cementerio de la población de San Fernando, cerca de Cádiz.

Del prolífico Domingo Talarn (1812-1902) se mencionan sendas imágenes de San Elías y de San Juan Bautista, que fueron remitidas a Jerez de la Frontera. A Agapito Vallmitjana (1833-1905), de catálogo no menos cuantioso, fue encargado, en 1883, el sepulcro del cardenal Joaquín Lluch que se colocó en la capilla de San Laureano de la catedral de Sevilla. Resolvió con todo acierto la figura orante del titular, preparada con un excelente y expresivo boceto en terracota, conservado en una colección familiar. Finalmente, también hay que recordar al tortosino Agustí Querol (1863-1909), establecido en Madrid donde se convirtió en un fecundo proveedor de monumentos oficiales; fue el autor del que se erigió en Cádiz (1909) en honor del político gaditano Segismundo Moret.

De carácter muy distinto son las penetraciones de andalucismo que cabe registrar en el arte del escultor Manolo Hugué (1872-1945). Siguió un camino semejante al que podemos apreciar en el del pintor Hermen Anglada Camarasa (1872-1959) de manera que si éste pudo asimilar lo que es característico del baile popular de Andalucía a través de lo que podía contemplar en los espectáculos que, a principios de siglo, estaban en boga en París, Manolo hubo de limitarse a similares fuentes de inspiración, pero localizadas en Barcelona, para crear su propia interpretación de alguna de las singularidades de las gentes de Andalucía. Ello fue la causa, seguramente, de que sus grandes aciertos en este sector los alcanzó cuando plasmó el conjunto de una figura en lugar de limitarse a captar sus rasgos fisionómicos. Cuando realizó sus excelentes retratos, simultaneó los aciertos, tanto en los bustos o cabezas como en los de cuerpo entero, pero cuando se enfrentó con el tema andaluz, parece rehuir lo individual para orientarse hacia la transcripción de un "tipo" que concentre las características de una colectividad, y lo consiguió, de manera que es difícil hallar obras de parecido nivel. Sirva de ejemplo la figura del "Bailarín" (1940-1941) o el relieve del "Baile flamenco" (1939-1940) por una parte, o la figura de la "Bailarina" (1935) o de la "Cantaora" (h. 1938), por otra. Si en aquellos de tema masculino supo captar lo que es esencial en el momento concreto del baile, en la posición de las piernas y pies, en la flexión de brazos y manos, para darnos un conjunto aplomado y dinámico a un tiempo, en la "Bailarina" recogió perfectamente su arrogante gesto, subrayado por los expresivos brazos y el ondulante pliegue bajo del vestido que sugiere el movimiento a la perfección. Por su parte, en la "Cantaora", consiguió identificar el ritmo propio de las formas escultóricas con la modulación característica del cante jondo.

Una interesante relación de amistad de la cual se derivaron posiblemente positivas consecuencias en su respectiva área de creatividad artística, fue la del escultor de Mora d'Ebre Julio Antonio (1889-1919) y el pintor cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930). Aquél, conocido particularmente por la serie de "Bustos de la raza", buscó sus prototipos en Castilla y en la zona manchega, pero apenas penetró en lo andaluz. Fue amigo del poeta sevillano Rafael Lasso de la Vega, con quien compartió estudio en Madrid y del cual modeló la cabeza, idealizada, que con el título de "El poeta" quedó incluida en aquella serie. Por desgracia no pasó de proyecto el monumento al torero Rafael Molina, "Lagartijo", que había de erigirse en Córdoba. En 1914 estaba ya dispuesta la maqueta definitiva, de la cual subsiste la figura del titular, de pie y cuerpo entero, que no añade nuevos valores al gran nivel de su producción. Una vez más, solo hipótesis podríamos plantear acerca de las influencias mutuas que pudo haber con su amigo J. Romero de Torres, que recogió influencias de Ramón Casas en sus carteles para las ferias de Córdoba de los años 1897, 1902 y 1905, y en 1904 prodigó alabanzas a la pintura de R. Casas y de S. Rusiñol, los cuales debieron de provocar algún eco en su pintura, como permitiría apreciar el correspondiente análisis. Cabe añadir que en la Exposición de Barcelona de 1911 recibió una primera medalla por su políptico "Retablo del Amor", hoy en el Museo de esta ciudad.

PINTURA.

Con Picasso se penetra totalmente, y muy pronto, en lo que será el siglo XX, etapa en que, aparte una renovación completa de planteamientos y de objetivos artísticos, se multiplican las oportunidades para una eficaz intercomunicación entre las distintas tierras peninsulares. El panorama es demasiado complejo y rico en matices para intentar aquí, el planteamiento de una síntesis con suficiente amplitud y, también, con una mínima profundidad. Por ello nos limitaremos a exponer algunos ejemplos representativos de aquella realidad en los distintos sectores de la creatividad artística. Es interesante la relación que se estableció entre dos sensibilidades tan agudas como la del pintor Salvador Dalí (1904-1989) y el poeta Federico García Lorca (1898-1936).

No cabe duda de que la conexión entre ambos, puede suscitar amplios interrogantes, en torno a los puntos en que se basaban sus coincidencias y, también, hasta qué punto se influyeron mutuamente. El punto de partida se sitúa en la estancia de S. Dalí en la Residencia de Estudiantes, en Madrid, entre los años 1922 y 1926. Allí pudo conectar con García Lorca, que paso la Semana Santa de 1924 en casa de los Dalí, en Cadaqués, y había de escribir la "Oda a Salvador Dalí", publicada en la REVISTA DE OCCIDENTE (Madrid, abril 1926). El 24 de Junio de 1927 se estrenó en Barcelona, "Mariana Pineda", de García Lorca, con decorados de S. Dalí, y, el día siguiente se inauguró en las Galerías Layetanas una exposición de dibujos de García Lorca, patrocinada por sus amigos catalanes. También coincidió Dalí en aquella Residencia con el aragonés Luis Buñuel, con el cual hubo de realizar, en 1929, "Le

chien andalou”. Era un film que ellos calificaban de “superrealista”, que escandalizó en París y molestó a García Lorca, aunque sus contactos con Dalí se reanudaron en Barcelona el año 1933.

Aparte la influencia que sobre él ejerció Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), que combinaba la figuración tradicional con las tendencias cubistas, otras conexiones de Dalí con lo andaluz se manifestaron cuando emprendió la realización de los decorados y el vestuario de un espectáculo de carácter flamenco, “El café de las chinitas” que se estrenó en Detroit (Michigan, EE.UU.) en 1944. La coreografía y la escenografía eran de Encarnación López “La Argentinita”, y la música correspondía a unos arreglos sobre música popular que había realizado García Lorca. Más adelante, en 1959, para las ediciones du Rocher, de Mónaco, ilustró “El sombrero de tres picos” de P. A. de Alarcón, con una veintena de acuarelas, muy ricas de color, sobre las cuales Bracon-Dulesis realizó el mismo número de xilografías en color. Son muy variados, pues, los puntos de conexión de Salvador Dalí con las múltiples facetas que el término “andaluz” puede contener. Los hubo personales, con alguien que lo era tan a fondo como García Lorca, y los hubo puramente estéticos, tanto si se situaban en el terreno de lo escenográfico como si el compromiso se orientaba hacia la necesidad de crear unos elementos gráficos que estuviesen plenamente acordes con el contenido y el espíritu de una obra maestra de la literatura. En cualquier caso creemos que sus intentos para dar forma gráfica a unos conceptos difíciles de precisar, alcanzaron un gran nivel, tanto por la profundidad de la idea como por la calidad estética.

ASPECTOS COMPLEMENTARIOS.

Durante la segunda mitad de este siglo XIX se organizaron en Barcelona algunas industrias de carácter artístico que desempeñaron un destacado papel en la divulgación de los estilos dominantes. El material más frecuente era el bronce, dorado en ocasiones, y el ritmo de la producción solo podía mantenerse si se organizaba una amplia red comercial, aspecto que debió de quedar resuelto, pues el catálogo de la industria fundada por Francisco de P. Isaura (1824-1885), por ejemplo, comprendía centenares de modelos, de carácter civil o religioso, y hay datos que acreditan su presencia en los más diversos puntos de nuestra península. Concretamente se citan un templete y custodia, de metal blanco, para la iglesia de Palma del Condado (Huelva), o un altar-sagrario, de bronce y plata y unos candelabros de bronce, labrados hacia 1869 para la catedral de Cádiz. De la misma procedencia eran unas coronas votivas para la iglesia de las Angustias, en Granada (1880) y unos candelabros, una custodia y un tabernáculo para la catedral de Almería (1886). De otro nivel serían unas piezas de orfebrería, labradas en la casa Masriera, como el viril de plata dorada y estilo gótico, que se hizo para el convento de la Visitación, de Sevilla (1898) y la urna de plata, de líneas barrocas, para los restos mortales de Fr. Diego José de Cádiz, destinada a una iglesia de Ronda (Málaga).

A MANERA DE CONCLUSIÓN.

En las páginas precedentes van incluidas bastantes referencias y algunos comentarios en los cuales se plantea la aproximación a un tema de extrema complejidad. Lo es el de relacionar unas actividades tan personales y de raíces tan complejas como lo son las de carácter artístico, desarrolladas en dos núcleos diferentes. No cabe duda de que es difícil establecer esta relación entre dos artistas que tienen su propia evolución, pero el problema crece ampliamente en sus proporciones cuando el objetivo se sitúa en unos límites que comprenden a los representantes de dos culturas con una plena personalidad colectiva y dentro de un desarrollo cronológico que abarca bastantes siglos. Evidentemente, puede parecer un intento de excesiva amplitud, pero se sitúa en un contexto que, en mi opinión, por lo menos debería ser planteado.

La riqueza cultural de España radica en su diversidad, de manera que puede comprobarse la escasa implantación de que han gozado los intentos de uniformizarla en este sentido, mientras que han resultado extremadamente fecundos los contactos y las influencias mutuas que se han dado entre los distintos núcleos peninsulares con personalidad perfectamente definida y claramente diferenciada. No cabe duda de que Cataluña y Andalucía son piezas básicas de aquella diversidad, y creo asimismo que no puede dudarse de los resultados, ampliamente positivos para todos, que se han derivado de la secular relación entre ambas. Así ha sido y esperamos que continúe siéndolo.