

## RITMO CLÁSICO, DANZA Y MÚSICA EN EL NOUCENTISME CATALÁN

RUTH PIQUER SANCLEMENTE

### RESUMEN

En las dos primeras décadas del siglo xx numerosos artistas plásticos del Noucentisme catalán introdujeron en sus obras las ideas de clasicismo y mediterraneidad propuestas por dicho movimiento a través de un estilo imbuido del postimpresionismo y el *retour à l'ordre* francés. Artistas y teóricos esenciales del Noucentisme fueron Eugenio d'Ors, Josep Maria Junoy, Joaquín Torres García o Joan Llongueras, entre otros. Sus ideas de enaltecimiento de lo clásico y lo mediterráneo implicaron también considerar la danza helénica como modelo plástico y rítmico, a partir de las teorías de Dalcroze. Las representaciones iconográficas plasmaron ese marco estético de recuperación de la música, la danza y los instrumentos de la antigüedad siguiendo diferentes modelos iconográficos.

Para el filósofo y crítico Eugenio d'Ors, la renovación de la sociedad catalana en el inicio del siglo xx debía llevarse a cabo mediante un proceso unitario de modernización que denominó *Noucentisme*, símbolo de renovación artística y social basada en un nuevo clasicismo. El término apareció por primera vez en el *Glosari* de Xènius (Eugenio d'Ors) en 1906.

La confrontación estética Modernismo-Noucentisme constituyó para D'Ors y los noucentistas una cuestión teórica de suma importancia. Para D'Ors, el Modernismo era romántico e irracional, y estaba cargado de emotividad. Se estableció un sistema de categorizaciones de valores antitéticos —localismo-imperialismo, norte - claridad mediterránea, clasicismo-romanticismo, naturalismo-idealismo, sentimentalismo-inteligencia— basado en los presupuestos de la École Romaine y *L'Esprit Nouveau* francesas.

La división entre las artes propuesta por los intelectuales noucentistas otorgó a la música un lugar preeminente. A través del *Glosari* y las críticas en periódicos y revistas, se encuentran juicios estéticos sobre determinados compositores, si bien lo fundamental del discurso sobre la música se debe principalmente a la adscripción de valores y nociones musicales a ciertos rasgos del clasicismo. Existe una asociación de la cualidad estructural y arquitectónica de lo clásico con la noción de «contrapunto» que con todo se usó para referirse a pintores. Es el polo opuesto del impresionismo, asociado al siglo xix y a Wagner y a artistas españoles del modernismo: Anglada Camarasa y Mir. En esta comunicación

compararé las ideas esgrimidas por los teóricos noucentistas en los principales textos y publicaciones —*La Veu de Catalunya*, *Almanach dels noucentistes*, *La Revista...*— con la representación visual de la música y la danza, su significación plástica, especialmente alegórica, y con los modelos iconográficos utilizados para ella, analizados a través de las principales obras de artistas plásticos del Noucentisme: lienzos, frescos, ciclos pictóricos, dibujo, revistas e ilustraciones de, entre otros, Sunyer, Picasso, Dalí, Viladrich y Torres García.

PALABRAS CLAVE: Noucentisme, danza, música, iconografía, neoclasicismo, Torres García.

## RITME CLÀSSIC, DANSA I MÚSICA EN EL NOUCENTISME CATALÀ

### RESUM

En les dues primeres dècades del segle xx un gran nombre d'artistes plàstics del Noucentisme català van introduir en les seves obres les idees de classicisme i mediterraneïtat proposades per aquest moviment per mitjà d'un estil imbuït del postimpressionisme i el *retour à l'ordre* francès. Artistes i teòrics essencials del Noucentisme van ser Eugeni d'Ors, Josep Maria Junoy, Joaquim Torres García o Joan Llongueras, entre d'altres. Les seves idees d'enaltiment del que és clàssic i mediterrani van implicar també considerar la dansa hel·lènica com a model plàstic i rítmic, a partir de les teories de Dalcroze. Les representacions iconogràfiques van plasmar aquest marc estètic de recuperació de la música, la dansa i els instruments de l'antiguitat seguint diferents models iconogràfics.

Per al filòsof i crític Eugeni d'Ors, la renovació de la societat catalana a l'inici del segle xx s'havia de dur a terme mitjançant un procés unitari de modernització que va anomenar *Noucentisme*, símbol de renovació artística i social basada en un nou classicisme. El terme va aparèixer per primera vegada en el *Glosari* de Xènius (Eugeni d'Ors) el 1906.

La confrontació estètica Modernisme-Noucentisme va constituir per a D'Ors i els noucentistes una qüestió teòrica de gran importància. Per D'Ors, el Modernisme era romàntic i irracional, i estava carregat d'emotivitat. Es va establir un sistema de categoritzacions de valors antitètics —localisme-imperialisme, nord - claredat mediterrània, classicisme-romanticisme, naturalisme-idealisme, sentimentalisme-intel·ligència— basat en els pressupòsits de l'École Romaine i *L'Esprit Nouveau* franceses.

La divisió entre les arts proposada pels intel·lectuals noucentistes va atorgar a la música un lloc preeminent. Per mitjà del *Glosari* i les crítiques en diaris i revistes, es troben judicis estètics sobre uns compositors determinats, si bé el que és fonamental del discurs sobre la música es deu principalment a l'adscripció de valors i nocions musicals a determinats trets del classicisme. Hi ha una associació de la qualitat estructural i arquitectònica del que és clàssic amb la noció de «contrapunt» que, amb tot, es va usar per referir-se a pintors. És el pol oposat de l'impressionisme, associat amb el segle XIX i amb Wagner i amb artistes espanyols del modernisme: Anglada Camarasa i Mir. En aquesta comunicació compararé les idees que van exposar els teòrics noucentistes en els textos i publicacions principals —*La Veu de Catalunya*, *Almanach dels noucentistes*, *La Revista...*— amb la representació visual de la música i la dansa, la seva significació plàstica, especialment al·legòrica, i amb els models iconogràfics que s'hi utilitzen, analitzats per mitjà de les principals obres d'artistes

plàstics del Noucentisme: teles, frescos, cicles pictòrics, dibuix, revistes i il·lustracions de Sunyer, Picasso, Dalí, Viladrich i Torres García, entre d'altres.

PARAULES CLAU: Noucentisme, dansa, música, iconografia, neoclassicisme, Torres García.

## CLASSICAL RHYTHM, DANCE AND MUSIC IN THE CATALAN *NOUCENTISME* MOVEMENT

### ABSTRACT

In the first two decades of the 20th century, many visual artists of the Catalan *Noucentisme* movement introduced ideas of classicism and Mediterraneanity into their works, using a style imbued with French Post-Impressionism and Return to Order. Essential artists and theoreticians of *Noucentisme* included Eugenio d'Ors, Josep Maria Junoy, Joaquim Torres García and Joan Llongueras, among others. Their ideas extolling the classical and the Mediterranean also implied the consideration of ancient Greek dance as a visual and rhythmic model, on the basis of Dalcroze's theories. Their iconographic representations expressed this aesthetic framework, involving the recovery of Antiquity's music, dance and instruments, according to various iconographic models.

For the philosopher and critic Eugenio d'Ors, the renewal of Catalan society at the beginning of the 20th century was to be carried out by means of a unitary process of modernisation which he called *Noucentisme*, a symbol of artistic and social renewal based on a new classicism. The term appeared for the first time in the work *Glosari* by Xènius (pen name of Eugenio d'Ors) in 1906.

The aesthetic confrontation of *Modernisme* and *Noucentisme* was, for d'Ors and the *noucentistes*, a theoretical question of the greatest importance. Indeed, for d'Ors, *Modernisme* was romantic, irrational and laden with emotion. A system of categorisations of anti-theoretical values was established: localism-imperialism, north - Mediterranean clarity, classicism-romanticism, naturalism-idealism, sentimentalism-intelligence, based on the premises of the French *École Romaine* and *L'Esprit Nouveau*.

The division between the arts proposed by the *noucentista* intellectuals attributed a pre-eminent place to music. Throughout *Glosari* and critiques in newspapers and magazines, aesthetic judgements are found on certain composers, although the fundamental aspects of the discourse on music stem mainly from the attribution of musical values and notions to certain features of classicism. The structural and architectural quality of the classical was associated with the notion of "counterpoint", which was used in reference to painters. *Noucentisme* forms the opposite pole to Impressionism, which was associated with the 19th century and with Wagner and the Spanish *modernista* artists (Anglada Camarasa and Mir). This paper compares the ideas put forward by the *noucentista* theoreticians in the principal texts and publications (*La Veu de Catalunya*, *Almanach dels noucentistes*, *La Revista*...) with the visual representation of music and dance and its expressive and especially allegorical signification, as well as with the iconographic models used for this representation, analysed through the main works of the visual artists of the *Noucentisme* movement, including canvases, frescoes, cycles of paintings, drawings, magazines and illustrations by, among others, Sunyer, Picasso, Dalí, Viladrich and Torres García.

KEYWORDS: *Noucentisme*, dance, music, iconography, Neoclassicism, Torres García.

## INTRODUCCIÓN

El término *Noucentisme* apareció por primera vez en 1906, en el *Glosari de Xènius*. Su autor fue Eugenio d'Ors (1882-1954), ensayista, periodista, filósofo y crítico de arte. El *Glosari* recopilaba una serie de columnas publicadas semanalmente en el diario *La Veu de Catalunya*, desde 1906 hasta 1923, donde D'Ors expuso sus teorías estéticas, políticas y culturales, teorías que dieron nombre y contenido al Noucentisme catalán, un movimiento político, filosófico y artístico.

La idea de noucentisme recoge una voluntad de cambio, de renovación, de entrada al «Novecientos», extensible más allá de aquellas fechas del *Glosari* y aplicable al novecentismo español en las tres primeras décadas del siglo xx. Tanto desde el punto de vista de los *discursos* como de la práctica artística, en la mayoría de las lecturas historiográficas sobre las corrientes de modernidad de estas décadas y sobre las vanguardias, se han obviado las raíces noucentistas de ellas y especialmente su influencia en el nuevo clasicismo desarrollado por sus protagonistas.

El Noucentisme catalán estuvo unido al triunfo institucional del nacionalismo catalanista dirigido por Prat de Riba a través del Institut d'Estudis Catalans. La élite aristocrática e intelectual pretendía dejar atrás el imaginario romántico y establecer unos nuevos parámetros basados en la creación de una política de cultura en Cataluña rescatando la «idealidad catalana» y el enlace de esta con la «idealidad clasicista del mundo» a través de la noción de mediterraneidad.<sup>1</sup>

Los imperativos teóricos del Noucentisme se nutrieron de un programa estético nada unitario ni unívoco en estilo, como observaremos, y articulado a través de la crítica, las artes plásticas, la ilustración de revistas y la actividad musical. Un programa especialmente expuesto en publicaciones dirigidas por protagonistas afines a D'Ors como *Cultura*, *Mediterrània*, *La Catalunya*, *Revista Nova*, *La Revista*, *Trossos*, *Vell i Nou*, *Revista Musical Catalana*, *La Veu de Catalunya*, *Forma* y *Themis*, entre muchas otras.

Jaume Vallcorba ha estudiado los presupuestos del Noucentisme catalán contrastándolos con los postulados de una corriente similar que lo precede en Francia, denominada «romanismo» o latinidad.<sup>2</sup> El nacionalismo francés basado en los conceptos de clasicismo y mediterraneísmo influyó notablemente en muchos teóricos catalanes a través de la École Romane Française. Teóricos y artistas como Aristides Maillol y Deodat de Severac propugnaron el retorno a los orígenes mediterráneos de la música con la creación de escuelas populares regionalistas basadas en el conocimiento del acervo popular. Esta latinidad tenía un fuerte

1. Sobre la relación política-estética del Noucentisme ver, entre otros estudios, Vicente CACHO-VIU, «Modernismo catalán y nacionalismo cultural», en *El nacionalismo catalán como factor de modernidad*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998, p. 49; César CALMELL, «Un ideari per a la música del nou-cents», *Recerca Musicològica*, n.º 14-15 (2004-2005), *Congrés Internacional «La Música Catalana entre 1875 i 1936»*, p. 87-106.

2. Jaume VALLCORBA PLANAS, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme, apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 2011, col. «Assaig», n.º 9.

componente político en la Action Française, que pretendía «mediterraneizar» la política, desde los postulados de Maurras a finales del siglo XIX. Muchos de los textos de este movimiento, con títulos alusivos al Renacimiento y a lo clásico, influyeron en los ideales estéticos que conformaron la idea de Noucentisme en Cataluña. La proyección ese movimiento francés se dio a partir de tres personajes centrales: Joaquín Torres García, Eugenio d'Ors y Josep Maria Junoy.<sup>3</sup> No existe en ellos un pensamiento unitario, sino diferentes, con mayor o menor componente romántico (figura 1).



FIGURA 1. Aristides Maillol, *Mediterrània*, 1906. Musée d'Orsay, París.

D'Ors consideraba el mediterraneísmo como la expresión racial del clasicismo. Las revistas noucentistas se llenaron de artículos sobre Francia como ideal de universalidad y modelo para una Cataluña universal, y el clasicismo como síntoma de las nuevas orientaciones de la cultura europea. Uno de los rasgos que conformaron ese clasicismo es la búsqueda de un arte esencialista, basado en la construcción, para conseguir una obra perfectamente organizada por la acción de una sólida voluntad arquitectónica. De ello se deduce el papel predominante que va a

3. Junoy, reticente al término, propone el de *escuela mediterránea*.

tener la forma y el equilibrio entre forma y materia. El arte resultante de estas proposiciones se acerca más a la inteligencia que a los sentidos, con la particularidad de que se entiende por inteligencia algo superior a la simple aplicación de la actividad racional, más propia de la ciencia. Otros rasgos son la armonía de la composición, la búsqueda de orden, la belleza, el culto a la tradición, el culto a la verdad humana, la preferencia por los lugares comunes, la concepción poética de las cosas, la solidez de fondo y la perfección formal. Implica también la creación de un objeto autónomo capaz de explicarse por sus leyes formales que conlleva esa predilección de D'Ors y los noucentistas por los siglos XVII y XVIII.

Torres García y Junoy son dos figuras esenciales del trasvase ideológico Francia-Cataluña, además de D'Ors. En los textos de Torres García se ve la afinidad con Francia en la reivindicación de la intelectualización del proceso artístico, a través de imágenes plásticas y de sus textos, como *Emporium*, de 1906, *De la nostra ordinació i del nostre camí*, de 1907, o *Notes sobre art*, de 1913. En todos sus escritos remarcaba la importancia de la tradición de las tierras mediterráneas, la huida del impresionismo francés y del simbolismo. Resaltaba también la implicación del artista en la sociedad, la cualidad idealista del arte, la estructuración y arquitectura de la obra y la separación entre las artes, punto fundamental de enfrentamiento con la estética romántica. Respecto a la tradición, propugnó el no hacer una copia de los modelos del pasado sino recuperar la tradición como estado de espíritu eterno y universal. Por ello el clasicismo se define en sus escritos solo por las cualidades arquitectónicas o estructurales, con una vinculación clara al platonismo. La abstracción era, además, para Torres García lo contrario de la imitación, rasgo típico de los países del norte.

Josep Maria Junoy, integrado en círculos parisinos, era dibujante y cambió su tarea por la de crítico e ideólogo de lo que llamó «escuela mediterránea». Escribió en *La Publicitat* desde 1910, retomando en esta publicación el citado enunciado de Verdi *Torniamo all'antico*. Concebía también el clasicismo como un estado de espíritu basado en los mismos valores que propugnaba Torres García, esencialismo, simplicidad, arquitectura, razón, materia, equilibrio, armonía, inteligencia: «El verdadero germen de renovación artística está en la semilla arcaica [...] el artista moderno, puede, pues, hacerse por su propia voluntad, contemporáneo de los antiguos», escribía en 1911.<sup>4</sup> Y: «El famoso Partenón debe ser citado siempre como un ejemplo, nunca como un modelo»,<sup>5</sup> una referencia arquitectónica que había sido utilizada por Jean Moréas y Charles Maurras, de la *École Romane Française*. Los presupuestos de Junoy influirían en la noción posterior de lo clásico como modernidad y no como imitación.

Joaquín Torres García relacionaba de la siguiente manera en *Escrts sobre art* el concepto esencialista del Noucentisme con la referencia clásica y el mediterraneísmo:

4. Josep Maria JUNOY, *La Publicitat* (21 mayo 1911).

5. El símil arquitectónico había sido utilizado por Moréas, Maurras e incluso Le Corbusier en su *Vers une architecture*, París, 1923.

Tradición nuestra ha de ser todo lo que se ajusta a la tierra, no a los hombres ni sus obras cuando aquella sobras no armonizan con la tierra. Ahora mirad la tierra y el mar... ¿qué os dicen? Dicen lo que ya hemos dicho antes: que de este mar tan azul, de esta blanquísima espuma, podría nacer todavía, Afrodita... Que las columnas del templo armonizarían totalmente con los naturales de los pinos, hermosos como los de Italia luminosa, y aquel olivar: ¿no es el árbol de Palas Atenes?<sup>6</sup>

Las campañas catalanistas sobre lo popular, haciendo interactuar en el ideario estético la idea de clasicismo con el concepto de lo popular catalán, fueron campañas promovidas por intelectuales noucentistas y se correspondieron con la representación plástica de danzas catalanas y/o figuras rurales con instrumentos mostrados de manera clasicizante, o bien simplificaciones de motivos recurrentes sobre temas clásicos en entornos de paisaje catalán mediterráneo (figura 2).



FIGURA 2. Torres García, murales de la Casa Badiella, Terrassa, 1915.

El «Asclepio» o «Esculapio» y una «Cabeza de Venus, Afrodita, o de Diana» hallados en las excavaciones en la colonia griega de Ampurias inmediatamente cobraron el valor simbólico de aquella Cataluña entroncada con la antigüedad, y crearon así el mito de la Cataluña griega. Entre los años 1908 y 1917 fue frecuente el viaje a Grecia e Italia para ver pintura pompeyana y cerámica griega.

Los modelos artísticos más inmediatos para ese retorno a lo mediterráneo fueron fundamentalmente franceses y enaltecidos por la citada École Romane: Jean Moréas, Aristides Maillol, Maurice Denis; artistas que propugnaban el retorno a los orígenes mediterráneos a través del modelo de Paul Cézanne, entendido como ejemplo de un cubismo clasicista. Pero también era modelo la conexión fauvista entre Picasso, Matisse y Dérain, por su unión de lo primitivo y lo clásico.

El cubismo, difundido por la influencia francesa, fue entendido como movimiento clásico, especialmente a partir de la Exposició d'Art Cubista de Barcelona en 1912. Cuando D'Ors describe el cubismo como clasicismo en *La Veu de Catalunya*, lo hace enfatizando su valor como ejercicio espiritual del arte contemporáneo y reclama un cubismo estructural, sustentado por los valores de orden,

6. Joaquín TORRES GARCÍA, *Escrips sobre art*, Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 138-139.

ritmo, estructura y claridad. Todo ello tiene que ver con la noción de arte intelectual y esencialista, basado en la estructura y a partir de la esencia de la cultura.<sup>7</sup> D'Ors pretendía establecer como norma de vida, de estética y de inteligencia el control del pensamiento figurativo. La estructura como representación de la idea incorpora la unión entre forma y contenido, entendida también como síntesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco. La forma es el elemento esencial de la belleza plástica porque encierra la esencia. Así, lo más espiritual de una cosa es su contorno. Pero además, la cualidad estructural y arquitectónica de lo clásico se entendía como «contrapunto» e implicaba la importancia del ritmo como perfecta síntesis equilibradora entre el dinamismo de la vida y el sentimiento, y el sentido ordenador de la razón y del intelecto.

El aspecto *gestual* de lo rítmico a través de lo plástico cobró un valor estético esencial. Y la danza, como gesto y ritmo, será la disciplina ejemplar, según las teorías del suizo Jacques Dalcroze, paradigma de la investigación sobre las leyes del ritmo musical mediante el movimiento corporal.<sup>8</sup>

La actividad del músico, pedagogo y crítico Joan Llongueras (1880-1953), que estudió en Suiza con Dalcroze, fue imprescindible para la difusión de estas ideas. Llongueras creó el Institut Català de Rítmica i Plàstica y tradujo los escritos de Dalcroze sobre ritmo y danza en las principales revistas y periódicos; escribió sobre ritmo en numerosas ocasiones (figura 3).



FIGURA 3. Joan Llongueras, *Danzas*. Institut Català de Rítmica i Plàstica de Barcelona, fotografía. FUENTE: MNAC.

7. XÈNIUS, «Pel cubisme a l'estructuralisme», *La Veu de Catalunya*, n.º 6 (1 febrero 1912).

8. Marie-Laurie BACHMANN, *La rítmica Jacques Dalcroze, una educación por la música y para la música*, Madrid, Pirámide, 1998.



Yo creo que los hombres hemos denominado arte a la síntesis de nuestra existencia revelada en el ritmo humano propiamente dicho, reflejo de aquel ritmo natural en el cual se mueven tan diversamente y en tan perfecta coordinación todas las cosas, [...] danza, música y poesía forman la ronda magnífica y oscilante del arte viviente. Es por ello la danza verdadera, viva, en el mas justo y mas profundo sentido de la palabra, por la que los hombres y los pueblos recobrarán su ritmo perdido y por este ritmo por el que los hombres y los pueblos recobrarán el entusiasmo y volverán a la gracia y la alegría franca de vivir.<sup>9</sup>

El citado *Almanach*, un cuadernillo impreso publicado el 10 de febrero de 1911, reunió a muchos de los protagonistas del Noucentisme: Josep Clarà, escultor; el propio D'Ors como *Xènius*; Ismael Smith, escultor y dibujante; Joaquim Folch i Torres, historiador y crítico de arte; Pau Gargallo, escultor; el citado Joan Llongueras; Joaquín Torres García, y Rafael Massó, alma de la Sociedad Cultural Athenea<sup>10</sup> (figura 4).



FIGURA 4. Cubierta de *Almanach dels noucentistes*, «Publicat per Joaquim Horta, 1911», 1911.

9. Joan LLONGUERAS, «Del ritme», en Eladi HOMS [et al.], *Almanach dels noucentistes*, Barcelona, Obrador de Joaquim Horta, 1911, p. 73-75.

10. Eladi HOMS [et al.], *Almanach dels noucentistes*.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA:  
«LO TEMPORAL NO ÉS MÉS QUE SÍMBOL»

El mismo año de la publicación del *Almanach*, el teórico y pintor Joaquín Torres García presentó, en la VI Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, un mural que le valió el reconocimiento de D'Ors y su inclusión en el mismo *Almanach* como artista del Noucentisme; un mural que ilustra nuestro primer ejemplo de la correspondencia entre los valores noucentistas y una estética clasicista: «La filosofía presentada por Palas en el Parnaso». La pintura mural será una de las técnicas más fomentadas para un programa estético que considera paradigmático el ideal de belleza pública.

Joaquín Torres García, a través de sus paisajes de Arcadia clásica, que ya desde 1901 viene ensayando en la revista noucentista *Pèl & Ploma*, muestra aquella idea de estructuralismo y contrapunto como materialización de un esquema universal y eterno de orden y belleza, de armonía universal. El paisaje emula una Arcadia clásica (figura 5).

En su mural sobre la filosofía, sobre uno de esos paisajes arcádicos, con el mar al fondo, un templo circular de Delfos, la fuente de la ninfa castalia, árboles y olivos, Torres García presenta a la filosofía pura, sencilla y universal, vestida

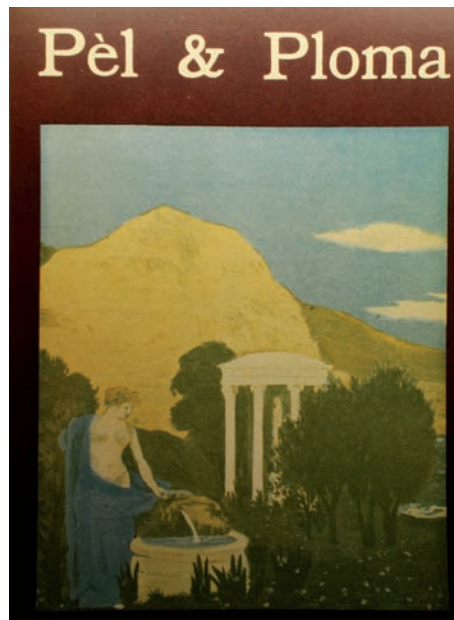


FIGURA 5. *Pèl & Ploma*, n.º 1, 1901, portada.  
Ilustración de Joaquín Torres García.

de blanco, e introducida por otra personificación de la sabiduría a través de la figura de Palas Atenea, en una línea estética muy secesionista. Pero la referencia más inmediata para estas representaciones fue el pintor francés Puvis de Chavannes, cuyas obras fueron reproducidas numerosas veces en las páginas de revistas noucentistas. Chavannes influía ya a través del modernista Cercle Artístic de Sant Lluc y pervivirá su modelo en los pintores de las dos primeras décadas del siglo xx.

Torres García se pregunta en este fresco por el sentido del arte a través de la presentación de las musas y la filosofía. Recordemos que para Eugenio d'Ors, dentro de la serie que establece sobre las artes, la fórmula de «gravitación de las artes» indicaba que cada una de las artes es inestable y tiende a apoyarse en los caracteres de la inmediata.<sup>11</sup> Según D'Ors, en el clasicismo la fórmula de gravitación es descendente, porque «la música se vuelve poética; la poesía, gráfica; la pintura, plástica, y la escultura, arquitectónica», mientras que en las épocas barrocas sucede lo contrario. Este aspecto es fundamental para entender la abstracción de los personajes y la fusión música-poesía en la pintura de Torres García. Una única musa exhibe un atributo, tañe una lira-cítara. Ateniéndonos a las teorías de D'Ors y a lo visto anteriormente sobre la unión clásica de poesía, ritmo y música de Llongueras, debería ser Calíope la musa que porte la lira, como representación de la poesía. Pero siguiendo la tradición artística occidental es Terpsícore la que suele aparecer con cítara, la musa que acompaña a Apolo como símbolo del estado ciudadano, la cultura y la danza; de la poesía ligera, propia para acompañar en el baile a los coros de danzantes, también considerada musa del canto coral. Más allá de una representación exacta de las musas, que no responde sino a una abstracción del sentido de ellas bajo el paradigma de cultura civilizada del Noucentisme, Torres García utiliza la lira como representación del arte civilizado a través de la palabra, la música y el baile, además de un elemento simbólico clásico. Y evita la tradición pictórica que sustituye la lira *all'atica* por la lira *da braccio*, ya que la lira debe ser el instrumento arcaico y primitivo que siga los modelos de la cerámica griega, aunque llevado a una mayor estilización y depuración muralista, cercana a los maestros italianos. La lira de Torres García es simbólica: solo interesa el contorno, la idea, en pro del nuevo purismo esencialista y el nuevo clasicismo intelectual (figura 6).

En la obra, además, está presente una idea de ritmo arcádico-musical a través de la composición, herencia de los posimpresionistas y simbolistas y sus ideales sinestésicos filtrados por el estructuralismo dorsiano y su idea de contrapunto. Además de Puvis de Chavannes, el referente temático más inmediato para esta obra es el romanticismo catalán y el nazarenismo introducido por Milà i Fontanals. Nos indican la transmisión de modelos inventados a través de la pintura y el dibujo (figura 7).

11. César CALMELL, «Un ideari per a la música del nou-cents», p. 15.



FIGURA 6. Joaquín Torres García, detalles de *Filosofía Xª Musa o Filosofía presentada por Palas Atenea en el Parnaso*, 1911, óleo sobre tela. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



FIGURA 7. Llorenç de Cabanyes i d'Olzinelles (Barcelona, 1837-1878). *Homer amb la lira*, ca. 1859. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

La imagen de Torres García tiene su paralelo intelectual en un ideario común que aparece en la poesía noucentista. Un ejemplo son los poemas de Costa i Llobera, con recurrencias estéticas vistas en el ideario d'orsiano y en la pintura.

**Als joves**

Per un cel matinal tot blau i rosa  
 Jo veía un temple de puríssim marbre  
 Blanquejar entre el verd de la ribera  
 Damunt les clares ones  
 Ses columnades de gentils estríes  
 Al perfilar-se paraleles, feien  
 Conjunt harmoniós, com el cordatge de la sagrada lira...  
 Era alló, vist enfora, el santuari  
 De l'art suprem. Com ne seria esplendid  
 L'interior! Quin cantic, quins oracles  
 Allà resonaren!<sup>12</sup>

Torres García plasmó con expresión más acusada y directa la idea noucentista del ritmo y la armonía en uno de los murales de los frescos del salón San Jorge en el palacio de la Generalitat de Cataluña, frescos pintados entre 1913 y 1918. De nuevo pintó unas «musas en el parnaso», solo dos, acompañadas de la idea visual del ritmo trocaico representada en un basamento que alude a la procesión de las Ergastinas del Partenón. El ritmo trocaico es el ritmo de relación matemática más sencilla y básica, el origen del orden, la relación 2:1 musical y poética, que representa también la armonía, la pureza, lo más sencillo y verdadero; este último valor es además subrayado por la presencia de una serie de figuras alegóricas: un anciano que escribe en un rollo, la lógica; un joven pensativo, el dibujo, la línea pura, y un hombre desnudo, la verdad.

La lira que presenta aquí Torres García es más estilizada y los brazos son curvados, en la línea de las representaciones de pintores simbolistas franceses (figura 8).

Los textos de Goethe fueron frecuentes en publicaciones noucentistas y encontramos varios de ellos en el mismo *Almanach dels noucentistes*. En el mural de Torres García *Lo temporal no és més que símbol* (1916) el artista aludió a la meditación goethiana del Fausto: «Todo lo transitorio es solamente un símbolo». Es el cuarto de los frescos que Torres García pintó para el salón de San Jorge de la Generalitat y en él es a través de la referencia a la música y la danza como triunfa la proclamación de un clasicismo esencialista. El espíritu como inteligencia, razón y tiempo eterno, un efebo-Pan que tañe una música ordenada y civilizada, triunfa sobre la materia, una multitud danzante agitada y convulsionada por la música (figura 9).

La figura de Pan, como es sabido, contiene una fuerte herencia simbolista y fue ensalzada por el modernismo catalán a través del Cercle de Sant Lluç. Pan también supone un renacimiento mediterráneo a través de la música y la danza. Pero Torres García realiza también una especie de metafísica nietzscheana del

12. Miquel COSTA I LLOBERA, *Horacianes*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1906.



FIGURA 8. Joaquín Torres García, detalle de *Las musas en el Parnaso*, 1916. Saló de Sant Jordi, Palau de la Generalitat de Catalunya.

arte muy acorde con la visión noucentista y d'orsiana. La figura del filósofo que baila es característica principal de Zarathustra. Solo un arte que baila puede llevar al ser humano a los niveles más altos, unido al ideal socrático del conocimiento, unidos el ideal apolíneo de belleza y el arte trágico, dionisiaco, que captura la vida por la música.

El interés de Torres García por la danza se había puesto de manifiesto en numerosos escritos, lo cual es lógico si tenemos en cuenta su amistad y contacto con Joan Llongueras y el entorno de las escuelas corales y de danza de Terrassa. Torres García consideraba la danza como medio para fomentar la nobleza y dignidad humanas, además de la gracia, elegancia y fortaleza en el cuerpo y en el espíritu.

Esta obra, precisamente, lleva la música y la danza al estatus del arte *sub specie aeternitatis*, dentro del concepto del arte universal y eterno, por clásico, que elaboran los teóricos del noucentisme. Se podría interpretar que son precisamente música y danza llevadas al plano intelectual las que hacen al espíritu del arte lograr esa intemporalidad. En la parte de abajo, dos figuras pensantes, joven y anciano, reflexionan sobre la esencia de la vida y lo trascendente y eterno del



FIGURA 9. Joaquín Torres García, detalle del mural  
*Lo temporal no es más que un símbolo*, 1916.  
 Sala Torres García, Palau de la Generalitat de Catalunya.

verdadero clasicismo. Esa idea intelectualista del arte intemporal, poético, plasmada a través del gestual y plástico, tiene también que ver con la afirmación noucentista de que el arte no debe nunca convertirse en *imitatio*, porque eso equivaldría a subvertir la jerarquía y primado del espíritu. En definitiva, parece que ese espíritu de efebo Pan estuviera enseñando, mediante una música civilizada, el verdadero sentido del ritmo al grupo de danza a sus pies, en el que hay sin duda por doble referencia una alusión a la representación de los bailes dionisiacos en la tradición plástica (figuras 10 y 11).



FIGURA 10. Josep Bernat Flaugier (Châteauneuf-les-Martigues, 1757 - Barcelona, 1813). *Séquito nupcial con estatua de Himeneo*, 1800-1810. MNAC.

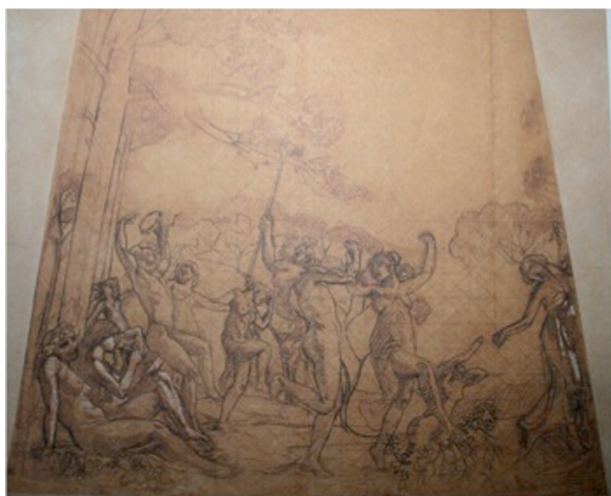


FIGURA 11. Maurice Denis, *Boceto para Théâtre des Champs Elysées*, 1913. Saint-Germain-en-Laye, Departament Musée Maurice Denis.



## DANZA Y RITMO: DE LA ESCULTURA A LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA

La posibilidad de experimentar con el movimiento, el reposo, el peso y lo volátil, el volumen y el espacio, el gesto plástico, hicieron de la representación de la danza en la escultura y el dibujo una expresión muy sintomática del ideario noucentista. El concepto de danza en el Noucentisme, del que ya hemos observado algunos aspectos, estuvo estrechamente vinculado a la importancia de temas coreúuticos asociados a la imagen de una nueva mujer en las revistas de la época y tuvo relación, asimismo, con la ubicación de la disciplina de la danza entre la escultura y la música y con la poesía como un nexo entre la plástica y el sonido (figura 12).

A estos aspectos se unieron la influencia de los Ballets Russes y de Isadora Duncan a través de su repercusión en la teoría estética francesa, pero también la



FIGURA 12. Revista *Vell i Nou*, de 1916, con ilustración de una figura femenina por Manolo Hugué y el artículo «El ritme i la dança», de Llongueras.

figura de la mujer representativa de los ideales civilistas: la figura helénica de Teresa, *La Ben Plantada* de D'Ors, constituye la mejor versión plástico-literaria del Noucentisme, una especie de símbolo en forma de estatua. Con su sentido del orden, de la serenidad y del clasicismo simbolizaba no solo a Cataluña sino todo el espíritu mediterráneo, y da una visión determinada de la figura femenina dentro de los ideales civilistas, que se desarrolló a través de la danza en el ámbito educativo y práctico y se expresó también en su proyección plástica.

Escultores como Enric Casanovas o Josep Clarà se inspiraron, en sus obras, en la escultura griega primitiva y clásica y el referente de Aristides Maillol. El dibujante y escultor Josep Clarà estuvo en contacto con Eugenio d'Ors y su interés por la música se definió a través de la influencia de Rodin, además de por su estancia en París. La influencia rodiniana impuso en principio la idea de un ritmo sinuoso y etéreo, bajo preceptos del entorno simbolista, que en su escultura *Éxtasis* se define entre el cuerpo y la alusión al violín (figura 13).



FIGURA 13. Josep Clarà, *Éxtasis*, 1903. MNAC.

A la idea de *ritmo* Clarà dedicó en 1910 otro grupo escultórico. Joaquim Folch i Torres, uno de los principales críticos de *La Veu de Catalunya*, señalaba: «Las ropas caen como un péndulo señalando la *cadencia* por contraste con la actitud airosa de las dos bailarinas». El crítico francés Georges A. Denis, en *Toutes les arts*, escribía en 1911: «Las obras de José Clará son formas puras y bellas que se bastan a sí mismas. Si se mueven como esas bailarinas ¿bailan o avanzan simplemente? Su *cadencia* fina, su movimiento, exento de fatiga y de dejadez impone una idea de perpetuidad».

Es precisamente *Cadencia* el título de otra escultura posterior de Clarà, *cadencia* entendida como reposo, como espíritu sosegado del mediterraneísmo y como contraste entre la tensión y distensión, lo apolíneo y lo dionisiaco. En las obras de estos años, en torno a 1917, el movimiento de los ropajes y las posturas, indican el referente clásico y evidencian que se ha llegado a la consolidación de una serie de actitudes (figuras 14, 15, 16 y 17).



FIGURA 14. Josep Clarà, *Cadencia*, 1917-1918. MNAC.



FIGURA 15. Josep Clarà, *Vida contemplativa*, 1917-1918. MNAC.

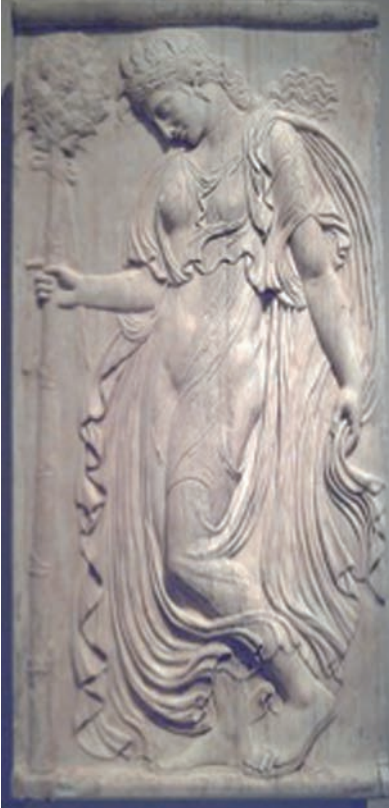


FIGURA 16. *Ménade bailando*, 120-140 d.C., mármol. Museo del Prado.



FIGURA 17. Puvis de Chavannes, *Boceto para danzante*, sin fechar. Musée d'Orsay, París.

Es 1917 el año de *Parade* y de la visita de los Ballets Russes a Barcelona. Torres García describió *Parade* de Erik Satie como arte verdadero y esencial.<sup>13</sup> También en 1917 Casanovas publicó un artículo titulado «Classicisme, nove classicisme» en el que anunciaba un cambio de actitud hacia un nuevo classicismo basado en valores de orden y civilidad.<sup>14</sup> Por su parte, Joan Llongueras y Frederic Lliurat (pianista y músico, crítico en *La Veu de Catalunya* y la *Revista Musical Catalana*) escribieron en aquellos años sobre interpretaciones plásticas de la música a través de la mímica y la gimnástica, inspiradas en la pantomima y el ballet antiguo clásico italiano.

13. Joaquín TORRES GARCÍA, «Un ballet ruso de Picasso: *Parade*», *La Revista*, n.º 53 (diciembre 1917), Barcelona.

14. Enric CASANOVAS, «Classicisme, nove classicisme», *La Revista*, n.º 30 (enero 1917).

Pero para llegar a esta *Cadencia* representada en sus esculturas de 1917, Clarà además había tenido ocasión de ver a Isadora Duncan en París y de dibujarla en el estudio. Treinta y cuatro dibujos se reunieron en una exposición que se hizo en Berlín en 1913 y que recogía también los dibujos de Bourdelle y Rodin. Folch i Torres los describió de la siguiente manera:

Estos dibujos son un ejemplo porque nos muestran una disciplina de trabajo, una brecha en el estudio, un afán de descubrir. Como las *Glosas* de Xènius, la obra de Clarà es un ejemplo, como Torres García en sus pinturas. Las hermosas siluetas de la célebre Isadora Duncan son una maravilla de gracia y precisión y en ellas se expresa con elocuencia magnífica el valor de las relaciones de unas líneas con otras, este gran enciso de comparación de espacios con los límites del cuerpo, así misteriosa pero gradualmente, de lo cual nace el ritmo. Ritmo es movimiento pero reposo también. Clarà delimita a lápiz las masas con que más tarde construirá edificios de belleza.<sup>15</sup> (Figura 18)



FIGURA 18. Josep Clarà, *Isadora Duncan. Iphigène de Gluck*, 1912-1916. MNAC.

15. Joaquim FOLCH I TORRES, «Clarà», *La Veu de Catalunya*, n.º 5 (2 enero 1912).

Clarà también representó a la llamada *Duncan catalana*, Áurea de Sarrá (1889-1974), bailarina que creó los *cantos plásticos*, bailes presentados en 1920 en Madrid con escenografía de Gregorio Martínez Sierra. En ellos representaba gestos inspirados en obras y cerámica de la antigüedad. Escribió asimismo *L'art noble i antic de la dansa*. La bailarina Tórtola Valencia (1882-1955) es también un ejemplo de proyección de los ideales modernos de danza y de la influencia de Duncan (figura 19).

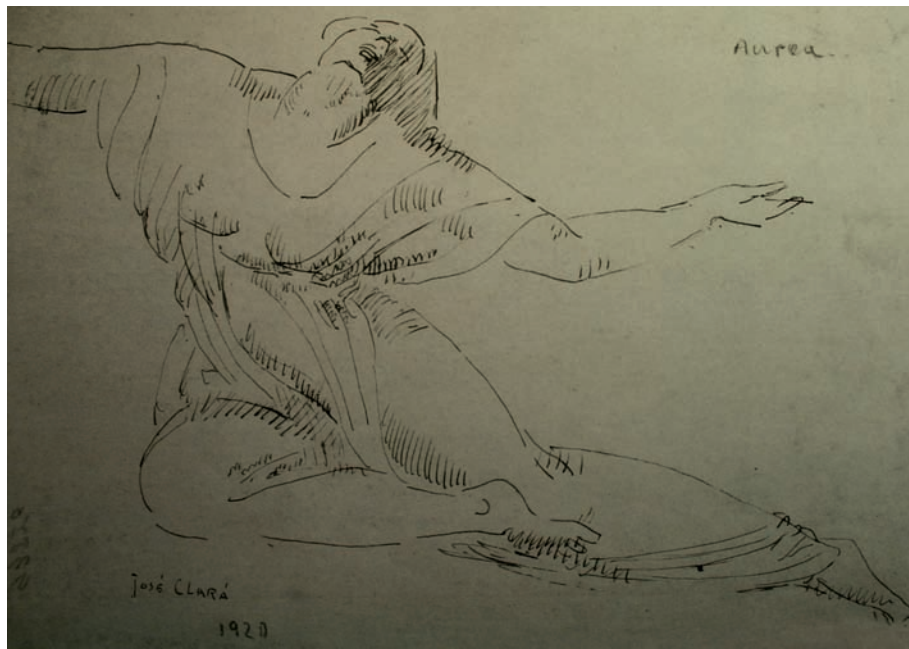


FIGURA 19. Josep Clarà, *Áurea de Sarrá*, 1920. MNAC.

Clarà llegó a representar a la famosa Antonia Mercé, a quien el director teatral y crítico Cipriano Rivas Cherif describía así en el entorno de clasicismo de los años veinte:

Esa bailarina a quien el sagrado delirio de la danza ofrecida a Dyonisios se contempla con la euritmia y serena razón apolíneas, en quien los ecos más remotos del espíritu ancestral toman cuerpo en el suyo, y que llevada en alas de la música por ese instinto superior que los poetas llaman inspiración, resume en unos pasos de baile español la divina gracia, cuyo movimiento trasciende hacia nosotros en el eterno femenino de las tanagras clásicas.<sup>16</sup>

16. Cipriano RIVAS CHERIF, «La danza clásica y el baile castizo», *Los Lunes de El Imparcial* (5 marzo 1922).

Efectivamente, Clarà dibujó a Mercé como una tanagra castiza, con movimiento equilibrado, gesto expresivo y contenido para expresar el sentimiento trágico (figura 20).



FIGURA 20. Josep Clarà, *Antonia Mercé. La Argentina, Tango*, sin fechar. MNAC.

Durante las dos primeras décadas del siglo xx, las ilustraciones con el tema de bailarinas clasicistas inundaron las revistas catalanas siguiendo la misma estética que la escultura noucentista, fundamentalmente con una misión decorativa pero sobre todo alegórica de los ideales civilistas expuestos. La mirada fue común a los artistas franceses y a las principales revistas francesas que recuperaban la danza de la antigüedad en sus páginas (figura 21).



FIGURA 21. Eugène Carrière, *Sur la danse*, y G. Notor, «La danse dans l'Antiquité Grecque», *Bulletin de L'œuvre* [Musée Bourdelle, París] (febrero 1911).

La *Oració de l'Institut* de D'Ors, conferencia leída a raíz de la inauguración de la Biblioteca de Catalunya en 1914, tuvo como portada una danza pírrica del escultor e ilustrador Esteve Monegal (figura 22).

Las técnicas de ilustración, xilografía, litografía, calcografía y fotograbado fueron parte necesaria del programa estético noucentista al fomentar la proliferación de motivos arquetípicos, iconos y logotipos acordes con las ideas del Noucentisme, utilizados para la ilustración de revistas, programas de conciertos y diseños de ex libris, estos últimos con tradición enraizada en el modernismo. Ya a partir de 1900 Alexandre de Riquer y otros artistas inspirados en el *art nouveau* realizaron numerosos ex libris con elementos helénicos, entre ellos, aulos, danzantes o bacantes clasicistas. Con el ex libris noucentista se propusieron motivos de líneas horizontales y rectilíneas, manteniendo no obstante aquellos motivos recurrentes de carácter clásico. La generación de artistas más jóvenes, entre





FIGURA 22. Portada de *Oració de l'Institut*, de Eugenio d'Ors, ilustrada por Esteve Monegal. Sabadell, Ediciones Ars, 1914.

ellos Fidel Aguilar, Josep Obiols o Enric Ricart, difundieron el Noucentisme a través de las artes gráficas.

Fidel Aguilar, escultor, realizó en 1916 varias xilografías para los ex libris de la asociación Athenea, fundada por el poeta Rafael Masó y Xavier Montsalvatge en 1913, y una de las más activas de movimiento noucentista. En una de sus xilografías presenta dos figuras clásicas de línea sintética, una con aulos, otra con flauta de Pan. Esta última fue la utilizada como logo de la misma asociación, que organizaba conciertos frecuentemente, conciertos en los que se escogía sobre todo música de cámara, paradigma del sonido puro, esencial y clásico, de la simplicidad sonora y la linealidad melódica. Se programaban especialmente obras de Mozart, cumpliendo también la directriz ideológica de la superioridad clásica mediterránea sobre el norte. En este punto hemos de señalar que Mozart y Bach fueron frecuentes en los conciertos (figuras 23 y 24).

En su discurso de 1915 «Defensa del Mediterráneo en la guerra grande», D'Ors definía a Mozart como compositor del intelecto, otorgándole los valores



FIGURA 23. Fidel Aguilar, *Ex libris*, 1916, xilografías. Colección Victor Oliva.



FIGURA 24. Fidel Aguilar, ilustración para el programa de mano *Grandes Concertos*, Societat Gironina de Concerts, Athenaea. Girona, 28 de mayo de 1916.

de libertad y equilibrio. También desde las principales revistas de música y arte se difundió la visión noucentista de Bach y la equiparación de su música con los valores de la música pura y objetiva. Algo que procedía de la influencia francesa, de los escritos de Maurras y de Romain Rolland, lo que también hizo que se prestara especial atención al siglo XVIII francés, un criterio procedente de la *Schola Cantorum* y que repercutió en D'Ors y el Noucentisme. Escribieron sobre ello Ferran i Mayoral, Jaume Pahissa y el mismo Joan Llongueras, que expresaba su deseo de que «la música de Bach penetrara en el alma actual», destacando los valores de la forma y de la gracia, como adecuación entre espíritu y forma. Y señalando un «arcaísmo necesario» relacionado con aquel espíritu entendido como inteligencia, lógica y ritmo clásico, un «primitivismo civilizado».<sup>17</sup> La recuperación de la música antigua se unió en las mismas publicaciones a la presencia de las ideas civilistas sobre la danza, junto con artículos sobre el ritmo clásico y la universalidad de Cataluña.

Los motivos iconográficos que ilustraron la actividad concertística en programas, panfletos y revistas mantuvieron los modelos iconográficos y elementos

17. Joan LLONGUERAS, «Bach o el fervor», *Revista Musical Catalana*, n.º 212 (diciembre 1921), p. 351.

simbólicos, instrumentos primitivos simplificados, moviéndose en una variedad de estilo nada uniforme. Los programas de música se llenaron de elementos clasicistas transferidos de los estereotipos y modelos comunes de la ilustración, la escultura y el dibujo, muchas veces realizados por los mismos artistas e ilustradores afines al Noucentisme, al movimiento coral y de danza de Llongueras y a las asociaciones de música antigua.

Son especialmente representativos los programas de la Associació de Música da Camera de Barcelona, fundada en 1913, cuyo lema era «ser amigo de la música es ser amigo de la civilidad de Cataluña». Dicha asociación fue promovida, entre otros, por Josep Carner y contaba con la presencia de Wanda Landowska o Ricardo Viñes.

Francesc Galí i Fabra, que había realizado la portada del *Almanach dels noucentistes* y el icono de la Associació de Música da Camera, fue uno de los fundadores. En sus escritos se observa la idea de un ritmo universal en el arte que se expresa en la prioridad de la línea unida al carácter arcádico pastoril de los personajes, según el ideal de la Cataluña griega (figura 25).



FIGURA 25. Francesc d'Assís Galí, ilustración y logotipo, detalle del programa de la Associació de Música da Camera, 1917-1918.

Algunos motivos exacerbaron el valor mediterraneísta, como es el caso del logo de la asociación de música de Sant Feliu de Guíxols, diseñado por el aficionado musical Ricard Marlet i Saret. Se confeccionaron numerosos motivos a raíz de los programas de conciertos de la Associació d'Amics de la Música, la Associació de Musica de Girona y la Orquestra Pau Casals, estos últimos realizados por Obiols, discípulo de Torres García, más influido por modelos pictóricos y que mostró un afán decorativista imbuido de modernismo y cierto neobarroquismo. Fue el encargado, además, de la decoración de la sala de música de la casa Guarro de Sarrià, donde coros angélicos forman parte de

los techos y salas y donde una mayor introducción de instrumentos de cuerda vinculados a la música de cámara, que rara vez se había encontrado, se debe quizá a una intención de primitivismo en los inicios del Noucentisme, que en los años veinte se va disolviendo en un intento de plasmar la realidad del contexto musical. La síntesis entre mundo catalán rural e idealizado y lo mediterráneo se produce de otra manera y en otro estilo, más obvio y menos arcaizante (figuras 26 y 27).



FIGURA 26. Ricard Marlet i Saret.  
Cartel de la Associació de Música  
de Sant Feliu de Guíxols.



FIGURA 27. Josep Obiols. Ilustración para  
el programa de mano de la Orquesta Pau  
Casals. Palau de la Música Catalana, 1923.

## CONCLUSIONES

Las representaciones de instrumentos y danza adquirieron carácter denotativo de la idea de música poética, de la idea estructuralista del ritmo, y de la idea global de arte civilista y clásico propugnado por los intelectuales noucentistas. Las revistas se llenaron de ilustraciones y diseños acordes con la idea de danza civilista y el ritmo clásico y motivos de instrumentos antiguos, motivos recurrentes volcados en el primitivismo encontrado en la escultura arcaica y la cerámica griega. Un primitivismo tamizado principalmente por el entorno ideológico

y artístico francés, su visión sobre el arte nuevo y su perspectiva sobre la tradición artística occidental y el clasicismo.

Por otra parte, se produjo una clara desvinculación entre la teoría noucentista y la plástica a través de los discursos históricos artísticos de cada disciplina y su proyección plástica. Más allá de mostrar un programa unívoco y unitario, el trasunto de estilos y temas procedentes del modernismo y del simbolismo fue mayor de lo pretendido con el clasicismo mediterraneísta, imponiendo temas iconográficos y recursos compositivos precedentes. Precisamente, la representación de la música y la danza es un vehículo para observar este aspecto. Recurrencias modernistas se incorporaron en modelos iconográficos, de la misma manera que en la composición musical se incorporó la tradición precedente vestida de un corpus teórico de supuesta estilización y clasicismo. La adscripción de artistas y estilos al Noucentisme fue en todo caso arbitraria, si partimos de la premisa de que solo podemos definir el Noucentisme con criterios ideológicos e históricos y no estilísticos. Otra cuestión sería, sin embargo, dilucidar qué clasicismo intentó definir y cultivar este Noucentisme y, para este fin, las representaciones de música y danza ayudan sin duda a dilucidar la capacidad de unificación teórica y estética del movimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis. «La obra filosófica de Eugeni d'Ors, del catalanismo a la mediterraneidad». En: *Historia crítica del pensamiento español*. Tomo V: *La crisis contemporánea: De la gran guerra a la guerra civil española (1914-1939)*. Madrid: Espasa Calpe, 1989, p. 120.
- AGUILERA CERNI, Vicente. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*. Madrid: Ciencia Nueva, 1966.
- ARANGUREN, José Luis. *La filosofía de Eugenio d'Ors*. Madrid: Austral-Espasa-Calpe, 1981, p. 21. [1.ª edición: 1945]
- Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.
- BACHMANN, Marie-Laurie. *La rítmica Jacques Dalcroze, una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide, 1998.
- BALADIA DE FERRATER, Francesc. *La ben plantada: El Noucentisme, 1906-2006*. Barcelona: Gicav, 2006.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. «La mediterraneidad en el arte español del siglo xx». *Hispania: Revista Española de Historia* [Madrid], vol. 56, n.º 192 (1996), p. 115-134.
- CACHO VIU, Vicente. «Modernismo catalán y nacionalismo cultural». En: *El nacionalismo catalán como factor de modernidad*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1998, p. 49.
- CALMELL, César. «Un ideari per a la música del nou-cents». *Recerca Musicològica*, n.º 14-15 (2004-2005), p. 87-106.
- CARRIÈRE, Eugène. «Sur la danse». *Bulletin de L'œuvre* [París: Musée Bourdelle], n.º 1 (febrero 1911).

- CASANOVAS, Enric. «Classicisme, novo-classicisme». *La Revista*, n.º 30 (enero 1917).
- CORTÈS, Francesc. «The Silver Age Music in Barcelona». En: BRÜSTLE, Christa; HELDT, Guido; WEBER, Eckhard (ed.). *Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern: Der Erste Weltkrieg und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas*. Schliengen: Argus, 2006, p. 283-302.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza, 1975.
- ESTRANY I CASTANY, Santiago. *L'art gràfic al Noucentisme*. Argentona: La Comarcal, 2002.
- FOLCH I TORRES, Joaquim. «Clarà». *La Veu de Catalunya* (2 enero 1912).
- FULCHER, Jane F. *French cultural politics & music, from the dreyfuss affair to the First World War*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Fulls Musicals: Revista de la Associació de Música da Camera*, n.º 1 (15 octubre 1927).
- GAVAGNIN, Gabriella. *Classicisme i Renaixement: Una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.
- HOMS, Eladi [et al.]. *Almanach dels noucentistes*. Barcelona: Obrador de Joaquim Horta, 1911.
- JARDÍ, Enric. *El Noucentisme*. Barcelona: Proa, 1981.
- Josep Clarà i els anys de París: 1900-1931: l'ànima vibrant*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, 2000.
- JUNOY, Josep Maria. *La Publicitat* (21 mayo 1911).
- La Catalunya* [Barcelona], año IV, n.º 121 (29 enero 1910).
- La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
- LLIURAT, Frederic. «Barcelona». *Revista Musical Hispanoamericana* (julio 1916), p. 16-17.
- LLONGUERAS, Joan. «A propòsit dels balls rusos». *Revista Musical Catalana* (1918), p. 267-271.
- «Bach o el fervor». *La Revista* (diciembre 1921), p. 351.
- «El ritme i la dança». *Vell i Nou* (1916), p. 85.
- «Del ritme». En: HOMS, Eladi [et al.]. *Almanach dels noucentistes*. Barcelona: Obrador de Joaquim Horta, 1911, p. 73-75.
- LLORENS, Tomás. *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2002.
- LUBAR, Robert S. «Cubism, classicism and ideology: The 1912 Exposició d'Art Cubista in Barcelona and French cubism criticism». En: *On classic ground, Picasso, Léger, De Chirico and the new classicism, 1910-1930*. Londres: Tate Gallery, 1990, p. 309-323.
- MARTIN, Laia. *Aproximació a la imatge literària de la dona al noucentisme català*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1993.
- MASSÓ I VENTÓS, Josep. «Ennoblecimiento de la danza». *España*, n.º 173 (1918), p. 12.
- MERCADÉ, Albert. «Neobarroquisme i noucentisme: la recuperació del Barroc dins les arts del Noucents (1906-1936)». *Revista de Catalunya* [Barcelona], n.º 205 (2005), p. 39-77.
- MESSING, Scott. *Neoclassicism in music: From the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. Londres: UMI Research Press, 1988.
- NECTOUX, Jean-Michel. «Isadora and nijinski: dancing the antique». Conferència presentada en *Metamorphoses of Orpheus - Musical Images from Greek Mythology in An-*

- tiquity and their Revivals in European Art, Ionian Academy (Corfu, 26-29 junio 2008). [Actas en prensa]
- NOTOR, G. «La danse dans l'Antiquité Grecque». *Bulletin de L'œuvre* [París: Musée Bourdelle] (febrero 1911).
- ¿*Olvidar a Rodin?: Escultura en París, 1905-1914*. Madrid: Fundación Mapfre; París: Musée d'Orsay, 2009.
- ORS FÜHRER, Carlos d'. *El Noucentisme: Presupuestos ideológicos estéticos y artísticos*. Madrid: Cátedra, 2000. (Cuadernos de Arte; 36)
- ORS, Eugenio d'. *Oració de l'Institut*. Barcelona: Ars, 1914.
- *Glosas: Páginas del Glosari de Xènius (1906-1917)*. Madrid: Biblioteca Calleja, 1920. [Versión castellana de Alfonso Maseras]
- *Las ideas y las formas, estudios sobre morfología de la cultura*. Madrid: Páez, 1928.
- *Tina y la Guerra Grande*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. (Biblioteca del 14) [Con introducción de Eugenio Trías, «Recrear a Eugenio d'Ors», y nota a la presente edición; incluye como apéndices «Manifiesto de los amigos de la Unidad Moral de Europa» y «Defensa del Mediterráneo en la Guerra Grande»]
- Pèl & Ploma*, núm. 1 (1901), portada y p. 1.
- PIQUER, Ruth. *Clasicismo moderno, Neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1936)*. Sevilla: Doble J, 2010.
- PLANAS I BANÚS, Maria Rosa. *Enric-Cristófol Ricart: gravador del noucentisme*. Barcelona: Biblioteca Catalunya, 1989.
- R. J. «Puvis de Chavannes», *Vell i Nou*, n.º 1 (enero 1916), p. 220-221.
- Revista Nova* [Barcelona], año 1, n.º 3 (30 mayo 1914).
- RIVAS CHERIF, Cipriano. «La danza clásica y el baile castizo». *El Imparcial* (5 marzo 1922).
- RODIN, Auguste. «La dança auverniana». *Cultura* [Girona], vol. 1, n.º 1 (1914), p. 26-27.
- SUREDA PONS, Juan. *Torres-García: Pasión clásica*. Madrid: Akal, 1998.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. «Un ballet ruso de Picasso: Parade». *La Revista* [Barcelona], n.º 53 (diciembre 1917).
- *Escrips sobre art*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- *Joaquín Torres-García: Época catalana (1908-1928): Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, agosto-septiembre 1988*. Montevideo: Generalitat de Catalunya. Departament de la Presidència. Comissió Catalana del Cinquè Centenari del Descobriment d'Amèrica, 1988.
- «Tortola V. ritmo, rima». *Themis*, año 1, n.º 7 (1915), p. 1.
- VALLCORBA PLANAS, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme, apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 2011. (Assaig; 9)
- VILALLONGA, Mariàngela. «Àurea de Sarrà. La dansarina apassionada i de vida apassionant». *Revista de Girona*, n.º 180 (enero-febrero 1997).
- XÈNIUS (Eugenio d'Ors). «Pel cubisme a l'estructuralisme», *La Veu de Catalunya* (1 febrero 1912).