

J.-M. JUNOY

OBRA POÉTICA

ESTUDIO Y EDICIÓN
DE JAUME VALLCORBA

TRADUCCIÓN DE LOS POEMAS
POR ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

BARCELONA 2010



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Obra poètica*

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© del estudio y la edición, 1984, 2010 by Santiago Vallcorba Plana
© de la obra poética, 1984, 2010 by Hereus de Josep Maria Junoy
© de la traducción de la obra poética, 2010 by Andrés Sánchez Robayna
© de esta edición, 2010 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.U.

En la cubierta, retrato de J.-M. Junoy

ISBN: 978-84-92649-30-3
DEPÓSITO LEGAL: B. 6476-2010

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *mayo de 2010*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan ríguosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

I.

JOSEP MARIA JUNOY
LOS ORÍGENES

José María Junoy Muns nació en Barcelona el 10 de diciembre de 1887, fruto del segundo matrimonio del ex fabricante textil de procedencia carlista Josep Junoy Gelabert con la señorita Josepa Muns, cincuenta años más joven que su marido. En virtud de este matrimonio, la nueva señora Junoy se convirtió en la madrastra de dos personas que casi contaban su misma edad, Trinitat y Emilio Junoy Gelabert, este último, posteriormente, un político de renombre entre las filas republicanas, senador y diputado en Cortes por Lérida.

Dos años después del nacimiento del futuro poeta, su madre falleció en Puigcerdá víctima del tifus. Hasta la muerte de su padre, acaecida en 1895, el joven Josep Maria residió en la capital de la Cerdaña, en una mansión que la familia poseía en el paseo de Bourg Madame, a cinco minutos de la frontera francesa. Por aquellos años, la situación económica de la familia era francamente desahogada: el padre vivía de las rentas que le proporcionaban sus negocios anteriores, una circunstancia que contribuiría en gran medida al desorden y a la vida disipada que refiere el poeta, años después, en unas breves y esquemáticas notas tomadas para un proyecto de memorias. En dichas notas, cuya redacción es posterior a la Guerra Civil española, Junoy se queja también del desinterés general que en materia de religión imperaba en la residencia de Puigcerdá. Lo cierto es que tanto el padre como los dos hermanos mayores fueron masones, si bien unos masones realmente peculiares, pues-

to que se olvidaron de inscribir al joven Josep Maria en la lista de afiliados, y a causa de este olvido el poeta nunca figuró entre los simpatizantes de la Logia: pese a los ulteriores intentos de remediar el descuido, el futuro poeta se negó siempre a inscribirse en ella.

La vida en Puigcerdá fue alegre y festiva hasta tal punto que, tras el fallecimiento del padre, se juzgó que no era aquél un ambiente adecuado para la educación de un niño de ocho años. El hermano Emilio—que era treinta años mayor que su hermano y lo tomó bajo su tutela—le asignó como tutora a doña Leonor Canalejas, casada con don Eusebio Pascual y Casas, director del periódico *La Publicidad*. Tal decisión motivó el traslado del joven Josep Maria a Barcelona. De constitución enfermiza—según se indica en los apuntes para las memorias—, Junoy primero estudió en el Colegio de los Escolapios que se hallaba en la parte alta del paseo de Gracia; más tarde, estudió en el Colegio de San Juan Berchmans de la calle Bailén y, finalmente, se estabilizó, en régimen de interno, en el Real Colegio Tarrasense, dirigido por un sacerdote llamado Vilaseca.

En 1904—año también del fallecimiento de la señora Canalejas—, Junoy inició sus estudios de derecho, si bien sólo perseveró en ellos un par de cursos. En medio de éstos, además, se matriculó en la Facultad de Medicina, pero la abandonó antes de finalizar el primer año víctima de la Sala de Disección.

El abandono de los estudios universitarios coincidió con su creciente interés por el dibujo caricaturesco y publicitario. Junto con los dibujantes Bagaria y Esteve Monegal montó un taller en la barcelonesa Riera de Sant Joan. Si bien los proyectos para la confección de revistas cómicas y álbumes se sucedían, como era de esperar entre di-

bujantes ávidos de abrirse camino,¹ a un ritmo vertiginoso, la meta y el paraíso para cualquier joven dibujante era la capital francesa, y por ello, el futuro poeta decidió probar fortuna en París.

La estancia de poco más de un año en la capital francesa le resultó al joven admirador de *L'Assiette au beurre* y *Le Rire* lo suficientemente larga para, instalado en Montmartre, trabajar, en primer lugar, en la Librería Conard del Boulevard des Capucines—en la que tuvo la oportunidad de conocer a varios intelectuales—y, después, en la Galería de Arte de Paul Guillaume en régimen de dependiente. Paul Guillaume fue uno de los marchantes que se alineó con las nuevas realizaciones pictóricas y que, finalmente, acabó convirtiéndose en uno de los más fervorosos defensores del arte negro, sobre el que publicó un libro con sesenta y tres copias fotográficas de estatuaria que el mismo Apollinaire prologó; por otro lado, un anuncio suyo figuraría en todas las sobrecubiertas de *SIC* y *Nord-Sud*. Pese a que con el paso de los años llegaría a entablar con Guillaume relaciones tan cordiales que incluso trabajó como director de la galería, en aquel momento el trabajo de Junoy en ésta duró muy poco tiempo debido a la presencia en la tienda de una Santa Cena de Dérain por la que Junoy sentía una profunda animadversión—no sabría determinar ahora si por las cualidades intrínsecas de la tela o por el tema de la composición, dado que, en aquel entonces, Junoy era un ateo militante—. Por ello, exigió la retirada inmediata de aquella Santa Cena con la amenaza de dejar el empleo si su condición no se cumplía: ganó Dérain.

En realidad, Junoy no necesitaba trabajar, ya que men-

¹ J.-M. Junoy, *El gris i el cadmi*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1926, pp. 146-147.

sualmente recibía de Barcelona un cheque de quinientos francos, cantidad realmente considerable en aquella época y para un joven de su edad;¹ sin embargo, dado que la intención final de Junoy era convertirse en artista de la caricatura, el trabajo en la Galería de Guillaume era importante por cuanto le permitía realizar contactos. Sea como fuere, lo cierto es que su situación tampoco fue adversa en este sentido, pues, tras conseguir que *L'Indiscret* incluyera un dibujo suyo en la última página de la publicación, otras puertas se le empezaron a abrir: *Le Rire*, precisamente, aceptó sus dibujos con cierta asiduidad.² Parte de aquella producción llegó a Barcelona, y fue impresa posteriormente en el *Papitu*. La época parisina de Junoy está marcada por la fascinación que ejercía sobre él la vida cultural y ciudadana, una fascinación que le condujo a enviar a *La Publicidad* algunas *Crónicas de París*, centradas especialmente en el *music-hall* y en el espectáculo. Su primer éxito como periodista consistió en la invitación que recibió de La Bella Otero para degustar, en casa de la bailarina, un cocido madrileño, pues ella estaba encantada con la crónica que nuestro autor le había dedicado.³ Muchos años después, en el prólogo que encabezaría una treintena de reproducciones del pintor Sunyer—artista al que conoció en París, en casa de su amigo Ynglada de la calle de Rodier—,⁴ recordaría aquellos momentos en que:

Fuera de París, fuera de Montmartre, fuera de nuestra rue Cau-

¹ J.-M. Junoy, *70, rue des Martyres*, *Destino*, 6 de noviembre de 1954, p. 24.

² *Records i opinions de Pere Ynglada, recollits per Carles Soldevila*, Barcelona, Editorial Aedos, 1959, pp. 71-72.

³ J.-M. Junoy, *70, rue des...*, *op. cit.*, p. 24.

⁴ J.-M. Junoy, *El gris...*, *op. cit.*, p. 155.

laincourt, no veíamos nada, no apreciábamos nada, no creíamos en nada.¹

[Fora de París, fora de Montmartre, fora de la nostra rue Caulaincourt, no vèiem res, no estimavem res, no creiem en res].

La aventura, la creencia en los frutos del azar y la frivolidad eran sus alimentos espirituales del momento.² Y ésa fue la actitud que importó a Barcelona, tras regresar de la capital francesa.

Quién sabe si, en realidad, el objetivo de la entrada en *La Publicidad* que le propició su hermano Emilio—la vinculación del político al diario fue muy notable, hasta el punto de que lo dirigió algunas temporadas—no era sino proporcionar un trabajo regular y obligado al joven bohemio. En un primer momento, trabajó en aquel diario republicano como asesor artístico, labor que se extendía para abarcar también la compaginación tipográfica y la ilustración. Se dedicó a aderezar la publicación con viñetas junto con sus amigos Romà Jori e Ismael Smith.³ Sin embargo, dado su enorme interés por la evolución artística, pronto empezó a publicar en ella sus artículos de crítica con el pseudónimo de «Héctor Bielsa»—que de nuevo utilizaría durante la posguerra española—y que con toda seguridad se le puede atribuir, como ya hizo el mismo diario en una nota del 19 de mayo de 1911.⁴ En el primer número de aquel mismo año apareció el primer artículo y, ya desde el principio,

¹ J.-M. Junoy, *Joaquim Sunyer*, Barcelona, Monografies d'Art, 1925, p. 10.

² J.-M. Junoy, *El gris...*, *op. cit.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ Dice el diario: «Nuestro apreciado colega *El Poble Català* se hace eco de unas declaraciones de José María Junoy (Héctor Bielsa), querido compañero... » el día 19 de mayo de 1911.

Héctor Bielsa se planteó la crítica alejándose de la intención de presentarla como el resultado de una aproximación más o menos «objetiva» al fenómeno estético y plástico. Sus notas, por lo general breves y diferenciadas del resto de colaboraciones que el periódico contenía—quién sabe si él mismo preparaba los espacios—por medio de filetes, viñetas y otros juegos tipográficos, tendían ya a hacerse programáticas respecto de un modo particular de entender el arte y de divulgarlo. Desde el principio, pues, ya no actuó como un crítico corriente. Y, si bien no publicó manifiesto alguno en el sentido tradicional del término, sí luchó tanto por la aceptación y el posterior asentamiento de una línea estética que él mismo bautizó, como por todos los artistas que la cultivaron: la «escuela mediterránea». Fue Junoy quien imaginó esta escuela y quien, por otro lado, puso todo su empeño en que toda una serie de artistas se sumara a ella. Ya en julio de 1910, anunciaba a Sunyer en una postal que «ja vos preparo un *estudi* (?) ab molta bona voluntad [...] ¡Ah les vostres bellessas d'argila!, ulls d'esmalt negre, les nostres *clasicas-ardents-tanayras*... En fi, la naixente *Escola Mediterranea* espera a un decidit y definit precursor» [Ya os preparo un *estudio* (?) con muy buena voluntad [...] ¡Ah vuestras bellezas de arcilla! Ojos de esmalte negro, nuestras *clásicas-ardientes-taynaras*... En fin, la naciente *Escuela Mediterránea* espera a un decidido y definido precursor].¹ Esta escuela debía ser la reivindicativa de la auténtica tradición latina, quién sabe si influida en su estética por el pobre Lélian o por la recién nacida *Action Française*: lo cierto es que luchó a favor del arte mediterráneo contraponiéndolo al germánico en general y, en particular, al romántico.²

¹ Postal de Junoy a Sunyer. Archivo Sunyer.

² Véanse, por ejemplo, los artículos del 5 de enero y del 5 de abril de

A fin de conseguir sus deseos, las colaboraciones de Junoy emprendieron dos caminos: por un lado, el de la elaboración teórica mediterránea, el más combativo; por otro, el de la difusión y divulgación de las obras que, en el mismo sentido, se estaban produciendo más allá de nuestras fronteras. Las notas del 16 de enero del Salón de París y del 18 de febrero del *Saint Matorel* de Max Jacob, con ilustraciones de Pablo Picasso—éste sería, además, el primer libro de poesía con ilustraciones de tipo cubista—resultan muy sintomáticas en lo que a la segunda orientación se refiere, y la apología del paisajista Joan Colom,¹ o de Domènec Carles o Pasqual Monturiol,² en lo que concierne a la primera. El primer artículo que publicó ya revela a las claras su actitud: en dos líneas opone lo que considera manifestaciones del arte germánico—que presenta como de dudoso valor—a la perfección formal y espiritual de la Venus de Milo. Todos los temas y los artistas tratados tienden a la consecución del afloramiento de esta idea panlatina, en la que desempeñan su papel tanto los artistas plásticos como los escritores. No se omite el nombre de Moréas, poeta al que califica de «glorioso griego, autor de las *Stances*»³—y ello de nuevo nos acerca a Maurras—, del mismo modo que contempla con gran simpatía a los latinistas del país. De ahí que, con motivo de la publicación del *Almanach dels Noucentistes*, les dedique un encendido y caluroso artículo, repleto de todo tipo de elogios.⁴

1911, en los que se evidencia la germanofobia cultural, opuesta a un panlatinismo exaltado.

¹ *La Publicidad*, 12 de enero de 1911.

² *La Publicidad*, 22 de marzo de 1911.

³ *La Publicidad*, 23 de enero de 1911.

⁴ *La Publicidad*, 16 de febrero de 1911.

El mediterraneanismo postulado por Junoy no es tanto una cuestión de temas como de estado de ánimo en la creación artística. Por consiguiente, si el arte mediterráneo es una cuestión de «justas proporciones y lógico equilibrio», una cuestión más de construcción que de impresión, no es de extrañar que Mir sea calificado de «maquillaje» y que Clarà sea admitido con entusiasmo dentro de la plétora de jóvenes reformadores.¹ La pintura de Mir, al fin y al cabo, adolece de falta de esa arquitectura exigida. La pintura, afirma Junoy, debe librarse del romanticismo y sus derivaciones, como, por ejemplo, el impresionismo. Ya desde ese mismo año de 1911—en cuyo comienzo Junoy no habla en ningún momento de cubismo—empieza a entereverse a un pintor como el padre de una nueva generación plástica más interesada por la forma, por la estructura y la composición que por la subjetividad colorista o impresionista. Dicho pintor es, precisamente, Cézanne, que es considerado como el «gran pintor y precursor».²

Junoy se convierte en uno de los más fervorosos defensores y apologistas de la causa mediterraneanista. En la actualidad, **Sunyer está considerado como uno de los grandes pintores de Cataluña**—tal vez uno de los mejores—y Casanovas, a su vez, como uno de los grandes escultores; sin embargo, en 1911 la pintura, la arquitectura y, en definitiva, el gusto decimonónicos se hallaban tan arraigados en Barcelona que habían acabado invadiendo la arquitectura, la moda y la decoración, de manera que presentar a Sunyer y a Casanovas como modelos no dejaba de resultar, en cierto modo, excéntrico y, curiosamente, *moderno* con respecto al modernismo artístico. En mayo de 1911,

¹ *La Publicidad*, 14 de mayo de 1911.

² *La Publicidad*, 7 de febrero de 1911.

El Poble Català reprodujo una entrevista con el joven apolo-
gista en un texto que incluía un retrato moral de nues-
tro personaje:

Josep Junoy es un enamorado de todo lo raro, de todo lo antiaca-
démico, de todas las modernidades, y también de todas las belle-
zas. Basta con mirarlo, tan delgado, tan correcto, con la corbata
azul en la que resalta una piedra de aguas moradas, para perca-
tarse en el acto de que es un «snob», pero el «snob» delicado y
sabio, que produce su buen gusto mezclando su instinto artísti-
co con la sabiduría que otorga el cotidiano caminar por los mu-
seos y los estudios y las lecciones recogidas en las teorías de los
doctrinarios y en las emociones de los literatos...

[En Josep Junoy, es un enamorat de tot lo rar, de tot lo antiacadémic, de
totes les modernitats, y de totes les belleses, també. No més que mirarlo,
tan prim, tan correcte, amb la corbata blava on ressaltava una pedra d'aigües
morades, se nota desseguida el «snob», però el «snob» delicat y sabi, que
produceix el seu bon gust barrejant el seu instint artístic, amb la sabiduria
que otorga'l quotidià caminar pels museus y els estudis y les lliçons re-
cullides en les teories dels doctrinaris y en les emocions dels literats...].

A continuación, se reproducen las palabras de Junoy. Mere-
ce la pena leer cuál era la opinión de la mayoría en torno a
los artistas a quienes el publicista protegía, así como el papel
de agitador que éste iba adoptando con el paso del tiempo:

Puede anunciarse la llegada del escultor Casanovas a principios
de junio. Ignoramos si inmediatamente o transcurrido el verano
y en el *Faians Català*, expondremos las obras de Casanovas. Re-
presentará en escultura lo que en pintura supone la de Sunyer:
un acontecimiento y un escándalo para burgueses y arcaicos. ...
¡Ah! Tengo otra noticia, también trascendental. Dentro de dos
o tres meses, me voy a París, y en combinación con Segura, del
Faians Català, organizaremos para otoño una exposición de los

INTRODUCCIÓN

más jóvenes pintores franceses. ... Segura, antes de abrir esta exposición, deberá asegurar el establecimiento.¹

[Se pot anunciar l'arribada de l'escultor Casanovas, pera primers de Juny. Ignorem si immediatament o passat l'istiu y en el Faians Catalá, exposarem les obres den Casanoves. Será en escultura lo que en pintura la den Sunyer: un aconteixement y un escándol de burgesos y d'arcaics. ... Ah! Tinc una altra notícia, també trascendental. Dintre de dos o tres mesos, marxo a París, y en combinació amb en Segura, del Faians Catalá, organisarem per a la tardor una exposició dels més joves pintors francesos. ... En Segura, abans d'obrir aquesta exposició, se tindrà d'assegurar l'establiment].

En mayo de 1911, cinco meses después de su aparición pública como publicista, el nombre de Junoy había alcanzado cierta fama de pintoresco, detonante y extraño, y ello despertó el interés del redactor de *El Poble Català*, que lo califica de innovador, antiacadémico y rebosante de modernidades. Por otra parte, puesto que los pintores y escultores de la nueva escuela eran piedra de escándalo para «burgueses y arcaicos», en ningún momento puede interpretarse la actuación de Junoy como una actitud conformista.

Cuando su actividad empezó a ser más trepidante, Junoy se casó con Amàlia Cánovas Quero, sobrina de la esposa de su hermano Emilio. En mayo de ese mismo año 1911, escribió a Sunyer desde Sóller, lugar al que muy probablemente—su segundo viaje de bodas también lo pasaría en ese pueblo mallorquín—fue con su mujer. Tal vez fue el matrimonio lo que le impulsó a dedicarse con más asiduidad a la crítica, así como al abandono de su pseudónimo para firmar «José Junoy», ya en la reseña de la primera exposición celebrada en las Galerías Dalmau y que a continuación tendremos ocasión de abordar.

¹ En *La Publicidad*, 19 de mayo de 1911.

Así pues, es el intento de creación y de articulación del arte mediterráneo lo que capta decididamente todo su interés. Si bien depurado de las delicuescencias decimonónicas, tampoco se trata, sin embargo, de un intento de retorno al tradicionalismo academicista. Una de las recomendaciones más frecuentes a los jóvenes artistas consiste en instigarlos a que «no empañéis el oriente de vuestras obras, arrastrándolo por esas doradas covachas del arte oficial»,¹ al tiempo que no cesa de repetirles, con un aforismo que acabará convirtiéndose en uno de sus lemas de actuación, que:

El famoso Partenón debe citarse siempre como un ejemplo: jamás como un modelo.²

[El famos Partenon deu citar-se sempre com un exemple: mai com un model].

Se trataba, en consecuencia, de establecer las bases de un arte independiente del oficial, clásico pero no académico, un arte que, aun cuando reemprendiera una tradición, tampoco fuera deudor del «modelo» clásico, sino deudor de su ejemplo y de su impulso vital. En la valoración que lleva a cabo de la obra del escultor Casanovas, deja muy clara su postura a este respecto:

Un arte original, intenso, clásico, que por la sola razón de ser clásico y no académico, será objeto de las acerbas críticas e imbéciles burlas de un gran número.³

¹ *La Publicidad*, 20 de mayo de 1911.

² Este aforismo, muy repetido, apareció, por primera vez, en castellano, en las «Notas y Pretextos» del libro *Arte & Artistas*, Barcelona, L'Avenç, 1912.

³ *La Publicidad*, 21 de mayo de 1911.

Así pues, el interés se centraba en la instauración de una nueva época clásica entendiendo el clasicismo como estructura, concentración, medida e inteligencia; una nueva época clásica que debía retomar, con savia renovada, la energía de un viejo tronco. No obstante, a fin de evitar la contaminación de ramas espurias, sería preciso, a modo de táctica profiláctica, acercarse a la tradición desde su origen, hasta las raíces. Ello sería una garantía de pureza y autenticidad. El reencuentro con los orígenes, además, aportaría una ventaja complementaria: el artista sería, por un lado, el continuador de una tradición pura; por otro, elevaría ésta sobre la tentación mimética respecto de las obras perfectas, proporcionándole así una garantía de originalidad. También a propósito de Casanovas, con motivo de la muestra que éste inauguró, tal como ya había anunciado, en octubre de ese mismo año en el *Faianç Català*, Junoy escribió que el artista:

Sabe también que 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.¹

Ahora bien, este intento de renovación artística basado en la tradición y formulado por la nueva escuela no pretende, en absoluto, ser localista. Como su propio nombre indica, se trataba de conferir cohesión teórica y práctica a todo el conjunto de artistas surgido a orillas del Mediterráneo. Y todo aquel grupo de pueblos de los que debía surgir la renovación contaba con una cabeza visible y pensante: París. De París, precisamente, surge en esos momentos una serie de pensadores que reivindican la misma tradición que Junoy quiere ver como genuina, y es, por consiguiente, di-

¹ *La Publicidad*, 15 de octubre de 1911.

cha tradición la que puede proporcionar un grueso teórico cohesionador. Jaume Brossa, que fue amigo de Junoy a lo largo de toda su vida y a quien también se define, en una tarjeta postal a Sunyer, como un *lyon mediterrá*,¹ escribió, también en las páginas de *La Publicidad*, un artículo, «El renacimiento del Mediterráneo», en el que afirmaba que, entre todos los síntomas detectables de la realidad de este renacimiento,

El segundo es la toma de posesión por parte de Francia de la dirección de esta nueva política mediterránea que ha de traer inevitablemente una cohesión en los ideales de los tres grupos latinos, el francés, el italiano y el ibérico.²

París se imponía como cabeza pensante del nuevo momento con el objeto de despertar el sentimiento mediterráneo en todas las tierras donde tal tradición había florecido, y entre ellas, Cataluña. No sabemos ahora qué frenó la proyectada exposición en el Faianç de la joven pintura francesa—¿el miedo, el temor?—, pero el resultado fue que la muestra anunciada en *El Poble Català* nunca abrió sus puertas. De todos modos, un anticuario de la calle del Pi aficionado al arte se dejó convencer para montar una galería de arte contemporáneo. Dicho anticuario fue Josep Dalmau. Ya *La Publicidad* del 21 de mayo anunciaba que el primero de julio, en la calle Portaferrissa, se inaugurarían las nuevas Galerías con la pintora Méla Mutermilch, de Varsovia.

Las Galerías estuvieron acabadas casi con un mes de an-

¹ Postal del 5 de mayo de 1911 al pintor Sunyer: «Ayer, en el “Lyon d’Or”, me encontré a Brossa, que está hecho un “*lyon mediterráneo*”» [«Ahir, al “Lyon d’Or” vareig trovar a en Brossa que esta fet un “*lyon mediterrá*”»]. Archivo Sunyer.

² *La Publicidad*, 22 de septiembre de 1911.

telación sobre la fecha prevista, ya que desde el 8 de junio José Junoy iba informando acerca de la exposición. El cambio de nombre del publicista no fue sólo una cuestión formal. El crítico había ido forjándose un nombre como *connaisseur* y se le consideraba cada vez más como un árbitro del nuevo gusto. La crítica con la que inauguraba una firma debía adecuarse también al espíritu que propugnaba, original, creativo y sintético. De algún modo, las breves notas que fue publicando con anterioridad ya contenían frases y apotegmas cada vez más tendentes al lirismo y a la metaforización. En este *compte rendu*, el artículo se liberaba de todo convencionalismo crítico para volverse, por una parte, laudatorio de una sala que era la antítesis del caduco gusto deomonónico y, por otra, lírico y enfervorizado con la pintura expuesta.

Se observa, sin duda, una laxitud en los presupuestos teóricos de Junoy en lo que se refiere a la valoración de elementos de la pintura de Méla Mutermilch alejados, precisamente, de los puntos de vista de la escuela mediterránea, y ello puede sorprender. Junoy mostró tal laxitud siempre que habló de personas cercanas desde un punto de vista afectivo: incluso en los momentos de mayor exaltación apologética, nunca dirigió ataque alguno contra un amigo, y Méla Mutermilch era una amiga. Por esta razón, no deben despistarnos los textos que podríamos considerar «veleidosos» respecto del núcleo central de su doctrina. Ahora, lo que muestra este texto es una formulación de la crítica artística que ya no se basa en la lectura estrictamente técnica, sino que introduce la metáfora visual y conceptual, lo que confiere un aire enormemente lírico al texto.

En realidad, ya se detecta con anterioridad cierta tendencia a la «lirización» en las notas que Junoy había dedicado al arte. Al hablar de Domènec Carles, ya había seña-

lado que tenía un «alma de color púrpura», así como que en la obra de este artista «un irisado de mil colores sonríe en sus grutas azules del porvenir»,¹ pero nunca había llegado al extremo de glosar la obra artística con semejante predominio de las paráfrasis líricas. Se trata ya de un texto enormemente ilustrativo del camino que Junoy ha decidido seguir y en el que producirá frutos sorprendentes: por un lado, la metáfora alígera, el chisporroteo lírico y encendido en la glosa de las obras reseñadas; por el otro, la tentación de valorar las nuevas tendencias del arte y presentarlas a sus compatriotas.

El verano y el otoño de 1911 fueron de enorme trascendencia. Junoy había pasado los meses de julio y agosto en Puigcerdá y, al regresar a Barcelona, tenía intención de dirigirse, tras otra breve estancia en la Cerdaña, a Suiza y a Baviera, tal vez con la voluntad de alargar su viaje de bodas. Por lo menos, eso era lo que anunciaba *La Publicidad* en sus «Ecos» del 19 de agosto. Ahora bien: los mismos «Ecos» del 17 de octubre proporcionaban un itinerario distinto del viaje y, en especial, anunciaban el interés de Junoy por los cubistas, dado que conectaban con la postulación de síntesis que el crítico había considerado necesaria para la nueva escuela. Dice este «Eco»:

Héctor Bielsa, nuestro excelente compañero José Junoy acaba de regresar de su excursión por el extranjero. Después de visitar los estados de Bélgica y Holanda, ... ha hecho larga estancia en París, buscando datos y antecedentes para un libro de crítica artística que prepara ...

Viene Junoy entusiasmado con los cubistas. Y, especialmente, expresa su fervor creyente por el padre y creador de la moderna escuela, Picasso, que pasó de las bailarinas españolas a los arle-

¹ *La Publicidad*, 22 de marzo de 1911.

INTRODUCCIÓN

quines; de la copia del arte primitivo del Congo al atrevimiento de los cubos ... El arte de Picasso es la forma sintética.¹

Junoy se había entusiasmado con el cubismo. Sin embargo, si el «ecoísta» recogió correctamente lo que Junoy le explicó, su concepción del movimiento difiere en gran medida de las opiniones que sobre el tema se han ofrecido. Creo que aquella imitación del «arte primitivo del Congo» a que hace referencia no alude más que al cuadro *Las señoritas de Aviñón*, tantas veces citado como iniciador del cubismo. Pintado en 1907, constituye el núcleo de toda una producción pictórica desarrollada básicamente a lo largo de la primavera y el verano de aquel año y compuesta, entre dibujos y óleos, por cien obras, de acuerdo con el catálogo de Pierre Daix y Jean Rosselet.² Esta época, en efecto, presenta algunas similitudes con el denominado arte africano, semejanzas que André Salmon interpretó como una incontestable influencia directa de aquel arte. Sin embargo, pese a que ya en 1907 Matisse y Dèrain habían valorado positivamente el arte negro, no todo el mundo acepta esta influencia sobre Picasso. Es más, algunos críticos, como Gertrude Stein y John Golding, la niegan rotundamente y atribuyen el cambio operado en la primera pintura picasiana a la estatuaría del Louvre.³ En cualquier caso, lo cierto es que la mencionada influencia del arte negro no sólo fue *vox populi* sino, además, verosímil, en especial si se tiene en cuenta que esa estatuaría corrió por París como un ingrediente de las nuevas realizaciones pictóricas, y en este

¹ *La Publicidad*, 17 de octubre de 1911.

² Pierre Daix, *Le cubisme de Picasso*, trad. castellana, *El cubismo de Picasso*, Barcelona, Blume, 1979.

³ John Golding, *Cubism*, trad. francesa, *Le cubisme*, París, Julliard, 1962, p. 46.