

# CATALUNYA-AMÈRICA

L'art entre el viatge i l'exili (s. XIX i XX)

# CATALUÑA-AMÉRICA

Arte entre el viaje y el exilio (s. XIX y XX)

Irene Gras Valero

Cristina Rodríguez-Samaniego

Núria Aragonès Riu

(coords.)



# CATALUNYA-AMÈRICA

L'art entre el viatge i l'exili (s. XIX i XX)

# CATALUÑA-AMÉRICA

Arte entre el viaje y el exilio (s. XIX y XX)

Irene Gras Valero  
Cristina Rodríguez-Samaniego  
Núria Aragonès Riu  
(coords.)





## DIRECCIÓ DE LA COL·LECCIÓ

Teresa-M. Sala

### Consell director:

Mireia Freixa (Universitat de Barcelona)

Cristina Rodríguez-Samaniego (Universitat de Barcelona)

Carlos Reyero (Universitat Autònoma de Madrid)

Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)

Fátima Pombo (Universitat d'Aveiro)

### FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

*Nova totius terrarum orbis tabula Amstelodami*, Amsterdam: Gerard van Schagen, 1682. Wikimedia Commons.

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fac: 934 035 531

[comercial.edicions@ub.edu](mailto:comercial.edicions@ub.edu)

[www.publicacions.ub.edu](http://www.publicacions.ub.edu)

ISBN: 978-84-9168-091-8

©Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Véllez Pliego»

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Av. Juan de Palafox y Mendoza 208, Centro Histórico

C .P. 72000, Puebla, Pue

Tel. 229 55 00, ext. 3131

[www.icsyh.org.mx](http://www.icsyh.org.mx)

ISBN: 978-607-525-503-3

### BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Rector: Alfonso Esparza Ortiz

Secretario general: José Jaime Vázquez López

Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Véllez Pliego»:

Francisco M. Véllez Pliego

Aquest llibre ha estat finançat pels projectes de recerca del Ministerio de Economía, Industria y Competividad «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professi6, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica» (HAR2013-43715-P) i «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» (HAR2016-78745-

P), desenvolupats pel grup de recerca GRACMON de la Universitat de Barcelona. Semblantment, ha participat en el finançament del llibre el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vález Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, a Mèxic.

*Este libro ha sido financiado por los proyectos de investigación del Ministerio de Economía, Industria y Competividad «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professió, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica» (HAR2013-43715-P) y «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» (HAR2016-78745-P), desarrollados por el grupo de investigación GRACMON de la Universidad de Barcelona. También ha participado en la financiación del libro el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vález Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Mèxico.*

Data de publicació: juny de 2018 | Fecha de publicación: junio de 2018.



This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license clic here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

# SUMARI / SUMARIO

## VERSIÓ CATALANA

Pròleg

*Francisco Manuel Vélez Pliego*

La presència d'artistes catalans al continent americà (1850-1970):  
viatges, exilis, iniciatives, recepcions i transferències

*Irene Gras Valero, Cristina Rodríguez-Samaniego, Núria Aragonès*

**Primera part. La producció d'artistes catalans a Mèxic, el Paraguai,  
l'Argentina i els Estats Units d'Amèrica**

Rafael de Rafael i Vilà (Barcelona, 1817 – L'Havana, 1882): un natzarè  
català a les Amèriques

*Montserrat Galí*

Les relacions Catalunya-Paraguai vistes a través de la colònia catalana  
resident a Asunción entre 1870 i 1932

*Eva Morales Raya*

Apunts sobre l'escultor Frederic Homdedeu i Bonet (Barcelona, 1861 –  
Ciutat de Mèxic, 1908)

*Cristina Rodríguez-Samaniego, Núria Aragonès Riu*

Del poder a l'oblit: el *Monument a Ulises Heureaux* de Pere Carbonell

*Natàlia Esquinas Giménez, Cristina Rodríguez-Samaniego*

Diego Masana: de Catalunya a l'Argentina

*Florencia Barcina*

Notes sobre les relacions artístiques i culturals entre Catalunya i Mèxic: dels anys de la República a la Guerra Civil i l'exili. El cas de Carme Cortés (1892-1979)

*Ester Barón Borràs*

Entre Nova York i la Barcelona del franquisme. El gènere fotogràfic del documentalisme social a través de l'exiliat Carles Fontserè (1958-1973)

*Núria F. Rius*

## **Segona part. Interrelacions entre Catalunya i els Estats Units d'Amèrica: recepcions artístiques, documentals i historiogràfiques**

L'esteticisme de Whistler i la seva recepció a la Catalunya modernista

*Juan C. Bejarano Veiga*

*Work in progress*: la recerca a l'entorn de l'arxiu de l'arquitecte Vilaseca a The Art Institute of Chicago. Interrogants, hipòtesis i algun resultat

*Joan Molet i Petit*

Georges R. Collins and his contribution to the history of Gaudinian studies

*Mireia Freixa*

## **Notes biogràfiques del autors**

## **VERSIÓN CASTELLANA**

Prólogo

*Francisco Manuel Vélez Pliego*

La presencia de artistas catalanes en el continente americano (1850-1970): viajes, exilios, iniciativas, recepciones y transferencias

*Irene Gras Valero, Cristina Rodríguez-Samaniego, Núria Aragonès*

## **Primera parte. La producción de artistas catalanes en México, Paraguay, Argentina y Estados Unidos de América**

Rafael de Rafael i Vilà (Barcelona, 1817 - La Habana, 1882): un nazareno catalán en las Américas

*Montserrat Galí*

Las relaciones Cataluña-Paraguay vistas a través de la colonia catalana residente en Asunción entre 1870-1932

*Eva Morales Raya*

Apuntes sobre el escultor Frederic Homdedéu i Bonet (Barcelona, 1861- Ciudad de México, 1908)

*Cristina Rodríguez-Samaniego, Núria Aragonès Riu*

Del poder al olvido: el *Monumento a Ulises Heureaux* de Pere Carbonell

*Natàlia Esquinas Giménez, Cristina Rodríguez-Samaniego*

Diego Masana: de Cataluña a la Argentina

*Florencia Barcina*

Notas sobre las relaciones artísticas y culturales entre Cataluña y México: de los años de la República a la Guerra Civil y el Exilio. El caso de Carme Cortés (1892-1979)

*Ester Barón Borràs*

Entre Nueva York y la Barcelona del franquismo. El género fotográfico del documentalismo social a través del exiliado Carles Fontseré (1958-1973)

*Núria F. Rius*

## **Segunda parte. Interrelaciones entre Cataluña y los Estados Unidos de América: recepciones artísticas, documentales e historiográficas**

El esteticismo de Whistler y su recepción en la Cataluña modernista

*Juan C. Bejarano*



*Work in progress: la búsqueda en torno al archivo del arquitecto Vilaseca en The Art Institute of Chicago. Interrogantes, hipótesis y algún resultado*  
*Joan Molet i Petit*

Georges R. Collins y su aportación a la historia del gaudinismo  
*Mireia Freixa*

**Notas biográficas de los autores**

# VERSIÓ CATALANA

## PRÒLEG

Des de la seva fundació el 1991, els integrants de l'Acadèmia d'Història de l'Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Véllez Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla han explorat la influència que els immigrants de diverses nacionalitats han exercit en el desenvolupament de gran nombre d'activitats en la vida social i cultural de Mèxic, tot deixant una empremta material i immaterial en el comerç, la indústria, l'arquitectura, les arts i les institucions educatives, entre d'altres.

Aquest vast camp de treball ofereix la possibilitat de fundar i desenvolupar xarxes de col·laboració, que enriqueixen la perspectiva de la nostra tasca acadèmica; per això, per a l'Institut és un plaer veritable i un motiu d'enorme satisfacció haver participat com a copatrocinator en l'esforç que ha fet possible la publicació digital del llibre bilingüe *Catalunya-Amèrica. Art entre el viatge i l'exili (s. XIX i XX)*.

En representació de l'Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Véllez Pliego», em plau molt i molt de felicitar els nombrosos investigadors que van participar en aquest projecte amb gran dedicació. La relació artística entre Catalunya i Iberoamèrica en l'època contemporània és un camp d'estudi ben rellevant i notablement significatiu en el marc del coneixement de la nostra història cultural recent. Hem tingut molt de gust d'haver pogut impulsar l'aparició d'aquesta obra i contribuir així a la difusió del saber, consolidant alhora les fructíferes relacions acadèmiques entre la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla i la Universitat de Barcelona.

Dr. Francisco Manuel Véllez Pliego

Director de l'Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Véllez Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

# LA PRESENCIA D'ARTISTES CATALANS AL CONTINENT AMERICÀ (1850-1970): VIATGES, EXILIS, INICIATIVES, RECEPCIONS I TRANSFERÈNCIES

*Irene Gras Valero*

*Cristina Rodríguez-Samaniego*

*Núria Aragonès*

Durant el darrer terç del segle XIX i les dues primeres dècades del XX, molts artistes europeus van treballar al continent americà. El fet que en la majoria dels països que els acolliren no hi hagués encara centres formatius en belles arts i que, per tant, hi manquessin els professionals necessaris per fer aquesta formació, afavorí aquest procés. Es tracta d'un moment de grans canvis urbanístics en moltes capitals, d'auge econòmic i de moviments d'independència nacionals, fets que expliquen també l'augment en la demanda d'artistes i, en especial, d'escultors de projectes monumentals.

En aquest context, destaca la tasca exercida pels artistes catalans, els quals treballaren principalment a l'Amèrica central i l'Amèrica del Sud. En alguns casos, fins i tot s'hi establiren durant períodes prolongats, tot creant escola i reforçant la difusió internacional de l'art català d'època contemporània. Després de la Guerra Civil, aquest fenomen es repetí amb l'exili català al continent. La tasca dels artistes catalans a Amèrica és molt poc coneguda avui en dia. Potser els que més es recorden són els escultors que participaren en projectes commemoratius, però tot i això, curiosament, el seu coneixement a Catalunya és encara molt limitat.

El llibre que teniu a les mans es gestà en el decurs del seminari «Catalunya-Amèrica. Relacions artístiques entre els segles XIX i XX», que va tenir lloc el març del 2016. L'acte se centrà en les relacions artístiques entre casa nostra i els països americans, des de mitjan segle XIX fins a mitjan segle XX. Les intervencions del seminari exposaren casos concrets d'artistes i col·lectius catalans que havien executat projectes singulars a Amèrica o que hi van desenvolupar carreres senceres; a més, abordaren la transmissió i la

recepció d'influències i de patrons des de Catalunya a Amèrica i viceversa. El seminari va reunir especialistes catalans i americans, els quals van presentar els seus projectes en curs o ja finalitzats. Organitzà l'acte el grup de recerca GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis), de la Universitat de Barcelona, en el marc del seu projecte de recerca finançat «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professi3, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica» (HAR2013- 43715-P).

L'obra surt a la llum gràcies a la col·laboraci3 entre l'Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemèrita Universidad Aut3noma de Puebla i el grup de recerca GRACMON de la Universitat de Barcelona. Per aquest motiu, hem volgut que l'edici3 fos tant en llengua catalana com en llengua castellana.

L'obra neix amb la vocaci3 de recollir i donar a conèixer traject3ries individuals, produccions concretes, arxius personals i, fins i tot, influències determinades, que acosten els dos continents i que tenen com a denominador comú llur manca de visibilitat. En efecte, les aportacions del llibre es refereixen a continguts que majoritàriament s3n inèdits, poc treballats, relegats a l'oblit. Tanmateix, els seus protagonistes configuren tot un seguit de microhist3ries que poden entrellaçar-se i que s3n necessàries de cara a la comprensi3 del panorama general de la presència de l'art català recent en el context internacional.

La publicaci3 que esteu a punt d'encetar està dividida en dues parts. La primera, denominada «La producci3 d'artistes catalans a Mèxic, Paraguai, Argentina i els Estats Units d'Amèrica», conté intervencions ordenades cronol3gicament que tracten experiències i projectes sorgits arran del trasllat d'artífexs catalans al continent americà, tot començant a mitjan segle XIX i acabant al darrer terç del segle passat. Així, en aquesta primera secci3, Montserrat Galí analitza el paper com a crític d'art del polifacètic Rafael de Rafael (Barcelona, 1817 – l'Havana, 1882) i la seva contribuci3 a la difusi3 del romanticisme natzarè a Amèrica. Rafael, després de treballar com a redactor en un diari de Nova York, es va traslladar a Ciutat de Mèxic. Allà va poder col·laborar estretament amb l'Academia de Bellas Arte de San Carlos, tot exercint, entre altres feines, com a documentalista de textos que descrivien les obres exposades pels mestres catalans —com ara Pelegrí Clavé— i els seus deixebles.

Eva Morales, per la seva banda, estudia la presència catalana al

Paraguai durant el darrer terç del segle XIX i el primer del XX, i fa un èmfasi especial en l'arquitectura residencial produïda pel col·lectiu. Dins de la reconstrucció i modernització edilícia d'Asunción, l'autora destaca el paper exercit per dos dels constructors més famosos del moment, Josep Marsal i Enric Clarí, que, al costat del germà d'aquest últim, Moisès, acabaren formant la firma comercial Clarí Hnos.

Segueixen tres contribucions consagrades a l'estudi de l'escultura, que permeten apropar-se a l'obra mexicana de Frederic Homdedeu (Barcelona, 1861 – Ciutat de Mèxic, 1908), la de Pere Carbonell (Barcelona, 1855-1927) a Santo Domingo i la de Diego Masana (Barcelona, 1868 – Rosario, 1939) a Catalunya i l'Argentina. Signen sengles capítols Cristina Rodríguez-Samaniego i Núria Aragonès Riu, Natàlia Esquinas, i Florencia Barcina. Homdedeu va destacar per la seva tasca docent a l'Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos i per la seva contribució a l'escultura monumental al país mexicà. Carbonell, al seu torn, va ser artífex d'una escultura, el *Monument a Ulises Heureaux*, que per qüestions polítiques no va arribar mai a traslladar-se al lloc on va ser encarregada: la República Dominicana. Pel que fa a Massana, un cop va arribar a l'Argentina, pocs anys després de col·laborar en el Palau de la Música Catalana, començà a treballar amb l'arquitecte mallorquí Francesc Roca, ja que es va fer càrrec de la decoració escultòrica dels seus edificis a Rosario.

A continuació, Ester Barón s'ocupa de la producció de la pintora Carme Cortés (Santa Coloma de Gramenet, 1892 – Ciutat de Mèxic, 1979), exiliada a Mèxic després de la fi de la Guerra Civil. Al seu torn, l'autora aprofita per parlar-nos de les relacions polítiques i culturals entre Catalunya i el país americà, establertes durant el conflicte. Continuant amb la temàtica de l'exili, aquesta primera part del llibre es clou amb el capítol de Núria F. Rius entorn de la ciutat de Nova York com a escenari i com a paradigma de Carles Fontserè, fotògraf català establert allà durant el franquisme.

«Interrelacions entre Catalunya i els Estats Units d'Amèrica: recepcions artístiques, documentals i historiogràfiques», la segona part de la publicació, aborda processos de difusió i acollida d'influències, tant exercides des de Catalunya com rebudes aquí. Així, Juan C. Bejarano explora l'estela de James Abbott Whistler (Lowell, Massachusetts, 1834 – Londres, 1903) en el marc de la pintura modernista, tot fent èmfasi en la influència que va exercir en artistes com ara Santiago Rusiñol, Ramon Casas o Lluïsa Vidal. L'autor també

analitza el paper exercit per la crítica —especialment per part de Raimon Casellas— a l’hora de contribuir a la difusió de l’esteticisme whistlerià a Catalunya.

Pel que fa al procés invers, és a dir, a la recepció d’artífexs catalans als Estats Units, Joan Molet i Mireia Freixa s’aproximen a les repercussions i els processos d’internacionalització dels arquitectes catalans Josep Vilaseca (Barcelona, 1848-1910) i Antoni Gaudí ( Reus, 1852 – Barcelona, 1926), respectivament, autors representatius de l’eclecticisme i del modernisme, tot valorant els arxius de la seva obra i els seus documents personals que es conserven a The Art Institute of Chicago.

**Primera part**  
**La producció d'artistes catalans a Mèxic, el Paraguai,  
l'Argentina i els Estats Units d'Amèrica**



# RAFAEL DE RAFAEL I VILÀ (BARCELONA, 1817 – L'HAVANA, 1882): UN NATZARÈ CATALÀ A LES AMÈRIQUES

*Montserrat Galí*

En aquesta oportunitat, la figura polifacètica de Rafael de Rafael només s'abordarà en el seu caràcter de crític d'art adscrit al corrent del romanticisme nazarè o purista. Al llarg de la seva dilatada vida, Rafael va ser gravador, litògraf, periodista, editor i també polític, ja que, si bé no va ocupar mai càrrecs polítics, va estar amb freqüència en el centre del debat polític als països on va viure.

Rafael va néixer a Barcelona el 20 de gener de 1817 i era fill d'un mestre que «ocupava una bona posició en el magisteri», d'acord amb la biografia difosa per Elias de Molins.<sup>1</sup> A la mort del seu pare, el 1827, quan tot just tenia dotze anys d'edat, va haver d'abandonar els estudis i posar-se a treballar, i fou aleshores quan es formà com a tipògraf. No sabem en quina impremta barcelonina va treballar, una dada que faria llum sobre els seus anys de formació. Com és ben sabut, els tipògrafs solien ser persones autodidactes, però amb una àmplia cultura i amb freqüència interessats en la política. D'acord amb el seu biògraf Molins, va aconseguir elogis en el seu treball com a tipògraf —feia treballs de correcció d'estil i proves— per la seva cura i gust artístic: «En los ratos de vagar estudió historia, literatura, filosofía, lenguas y ciencias físicas y naturales, demostrando gran aptitud y afición en adquirir estos conocimientos».<sup>2</sup>

És probable que rebés lliçons de dibuix i gravat a l'Escola de Llotja. Aquesta hipòtesi es fonamenta en la idea que a mitjan anys 1830 estaven arribant a aquesta escola les idees del romanticisme nazarè de la mà dels artistes catalans residents a Roma, especialment a través de Claudi Lorenzale i Pau Milà i Fontanals. Des del punt de vista literari, no sabem quines foren les seves lectures barcelonines o els seus mentors literaris, però no hem d'oblidar que a la Ciutat Comtal la influència de Walter Scott

era enorme des que es van publicar traduïdes diverses de les seves novel·les en la dècada dels anys 1820. De fet, l'empremta de la literatura de l'escriptor escocès és evident en els contes i relats que Rafael de Rafael va escriure i va publicar al llarg de la seva vida. Finalment, cal fer referència a la seva formació com a litògraf, que va poder iniciar al taller de Brusi (fundat el 1820) o a Nova York, on es va establir l'any 1836, és a dir, amb tot just dinou anys. Abans d'arribar a la ciutat nord-americana va fer escala a Cuba, on acabà la seva vida, després d'uns pocs però intensos anys a Mèxic.

Als Estats Units va treballar com a tipògraf a Filadèlfia i Nova York, i en aquesta última ciutat va tenir al seu càrrec l'administració i l'edició del diari hispà *Noticiero de Ambos Mundos*, fundat per l'espanyol Juan de la Granja. Aquest periòdic sortia cada dissabte i en la capçalera figurava una xilografia de Rafael de Rafael. Suposem que va començar a col·laborar en el periòdic amb articles sobre temes diferents tan bon punt va arribar a la ciutat. No podem assegurar l'autoria dels articles pel fet que no porten signatura, però n'hi ha un que ens crida l'atenció: el dedicat a l'escultor català Antoni Solà (1780-1861), resident a Roma, a qui s'havia encarregat la realització de l'escultura dedicada a Miguel de Cervantes (1835), que avui es troba a Madrid davant del Congrés dels Diputats. Aquesta escultura va aixecar acalorades discussions i la posició de l'autor de l'article del diari novaiorquès és molt semblant a la que Rafael va prendre anys després a Mèxic en comentar les obres escultòriques de Manuel Vilar.

Tot i que no és la nostra intenció estudiar la relació entre Antoni Solà i Manuel Vilar, cal recordar que aquest últim va ser deixeble de Solà a Roma, va assistir al seu taller, però mai no hi va haver una entesa total entre ambdós escultors. Vilar considerava que Solà no podia comparar-se amb Thorwaldsen o Tenerani; per la seva banda, Antoni Solà opinava que Manuel Vilar havia arribat a Roma amb serioses deficiències en el coneixement de l'anatomia. Per a Vilar, assistir al taller de Solà era en gran manera una pèrdua de temps. De fet, Vilar considerava que la còpia d'escultures que li assenyalava Solà ofegava la seva intenció de ser original i li impedia treballar en temes de la història de Catalunya i d'Espanya, que li semblaven més interessants que els models clàssics. Assenyalem aquesta dada perquè no ha d'estranyar, llavors, que arribant a Mèxic Manuel Vilar veiés l'oportunitat de treballar temes històrics. De la crítica d'aquesta part de la seva producció per part de Rafael, en parlarem en aquest assaig.

És important assenyalar que Rafael mai no es va sentir a gust als Estats Units, tot i que va aprendre l'anglès a la perfecció, es va casar amb una jove nord-americana i va fer-hi bons negocis immobiliaris.<sup>3</sup> Això explicaria que el 1843 decidís traslladar-se a Mèxic, un país on l'establiment d'un govern fort, més estable, després d'interminables aixecaments militars i canvis vertiginosos de govern, augurava una època de pau i desenvolupament. Aquest nou govern, encapçalat pels anomenats «homes de bé», afavoria el desenvolupament de la indústria editorial, les arts i els negocis. L'Academia Nacional de San Carlos acabava de ser restaurada i aviat van ser cridats dos artistes catalans per dirigir les àrees de pintura i escultura: Manuel Vilar (1812-1860) s'encarregaria de la direcció de l'àrea d'escultura i Pelegrí Clavé (1811-1880), de la direcció de la de pintura. Era lògic, doncs, que Rafael entrés en contacte amb els dos artistes catalans que arribaven procedents de Roma, adscrits al romanticisme nazarè.

El natzarenisme català ha estat força estudiat. Destaquen els treballs de Francesc Fontbona i d'Eliseu Trenc. De Fontbona em semblen útils unes línies dedicades a l'ideal purista dels joves catalans a Roma, en què insisteix en el tema de Vilar, Solà i la seva estàtua de Cervantes:

[...] L'ideal purista va arrelar profundament en aquell grup de catalans i el Neoclassicisme típic es va deixar de costat. En aquest sentit és molt significatiu que les cartes des de Roma de Manuel Vilar —que assegura penedir-se de tot el que ha fet fins llavors— demostrin veneració per Tenerani i en canvi menyspreu pel director oficial dels pensionats espanyols, l'escultor Antonio Solà, a qui arriba a qualificar de *ximple* i de qui només salva el *Cervantes*, sens dubte la seva obra menys neoclàssica.<sup>4</sup>

No sabem, fins ara, on i quan va poder conèixer l'estètica natzarena o purista Rafael de Rafael, però és evident que les seves bases teòriques i estètiques bevien de la font romana dels artistes de la *Lukasbund* viscuda per la Catalunya dels anys trenta. Com bé sabem, els natzarens catalans seguien al peu de la lletra la idea que el pintor «Rafael havia aconseguit portar l'escola italiana anterior a un grau insuperable de perfecció, tot i que Giotto —a qui Milà dedicaria uns importants articles— o Fra Angelico ja personificaven també un concepte estètic de la màxima bellesa».<sup>5</sup>

La revaloració de l'edat mitjana va ser una de les característiques del

natzarenisme català, inspirat en gran part també pels pintors alemanys de Roma, però en el cas de Manuel Vilar aquest interès per la història no donà els seus fruits a Catalunya, la pàtria a la qual no va tornar mai, sinó a Mèxic. Paradoxalment, Manuel Vilar, a través de les escultures comentades per Rafael de Rafael, va contribuir a la construcció de la identitat d'un país que s'estava forjant. Passat i present, a través de les seves escultures, ajudaren a l'elaboració d'un relat històric absolutament necessari per construir la nació. Per a aquesta operació, el romanticisme purista —idealista, antineoclàssic, però acadèmic— era el que millor podia aparellar un heroi precortesà amb un alliberador del jou espanyol, una princesa indígena amb un legislador modern, oferint una galeria de fundadors de la nació mexicana.

Rafael de Rafael va arribar a Mèxic amb tot just vint-i-sis anys, després d'haver viscut als Estats Units durant set anys. Va ser a Nova York on el jove català va conèixer l'impressor mexicà Ignacio Complert (1811-1887), qui el va contractar com a impressor i gravador. Rafael es va sentir a Mèxic com un peix a l'aigua i establí sòlides relacions amb importants personatges de la vida política i intel·lectual del país, encara que la seva relació amb Ignacio Complert no va acabar bé i Rafael va haver d'independitzar-se. Val la pena assenyalar l'estreta amistat que va establir amb Lucas Alamán (1792-1853), enginyer, empresari, historiador, polític i probablement la personalitat més potent del Mèxic posterior a la independència, amb qui fundà, juntament amb Rafael, el diari *El Universal*, portaveu del que més tard es va anomenar Partit Conservador.

Alguns personatges del panorama cultural mexicà de l'època coneixien sens dubte el romanticisme nazarè: Lucas Alamán, en primer lloc, gràcies als seus viatges i a les seves relacions, però també Francisco Pablo Vázquez, bisbe de Puebla i resident diversos anys a Roma (entre 1829 i 1831). Però no hi ha dubte que abans de Rafael de Rafael no trobem cap escriptor mexicà que demostrés posseir els coneixements teòrics del romanticisme conservador nazarè. La felicitat coincidència de reunir-se a la ciutat de Mèxic Rafael de Rafael, Pelegrí Clavé i Manuel Vilar explica que el natzarenisme català hagi estat la primera teoria estètica dominant en el marc de la construcció d'un art nacional mexicà.

La col·laboració entre Rafael de Rafael i l'Academia Nacional de San Carlos va ser àmplia i molt estreta: en primer lloc, Rafael va guanyar el concurs per imprimir els bitllets de loteria de l'Academia Nacional de San

Carlos,<sup>6</sup> poc després es va encarregar d'imprimir els catàlegs de les exposicions de l'Academia i, finalment, va escriure amplis i ben documentats textos on comentava les obres exposades pels mestres catalans i els seus deixebles.

Cal assenyalar, ni que sigui breument, algunes circumstàncies que ajuden a entendre l'activitat —i l'èxit— de Rafael com a crític d'art a Mèxic. En primer lloc, les coincidències ideològiques entre Rafael de Rafael i les elits mexicanes que sostenien el poder del general López de Santa Anna, restaurador de l'Academia de San Carlos i qui va governar amb algunes interrupcions fins al 1855. En segon lloc, cal recordar que aquestes elits mexicanes, especialment els sectors intel·lectuals del règim, tenien un coneixement previ del romanticisme nazarè (alguns havien viatjat per Itàlia i Alemanya), circumstància que els va portar a escollir Manuel Vilar i Pelegrí Clavé com a directors de l'Academia de San Carlos. Finalment, i aquest aspecte era decisiu, Rafael va satisfer una necessitat de les elits mexicanes, que van trobar en les idees natzarenes els elements per construir el que ells consideraven els puntals d'una cultura nacional religiosa: una estètica romàntica conservadora i un sentiment nacional. Art, religió i pàtria, així com entusiasme, són els *leitmotiv* dels textos de Rafael.

Manuel Vilar tenia una excel·lent opinió de Rafael, com demostrà en diverses cartes que envià al seu germà que vivia a Barcelona, Josep Vilar. El 1848, amb motiu de l'enviament de diversos retalls de diari i escrits de Rafael, comentava: «Teniendo la satisfacción de que el que lo ha hecho es un paisano nuestro, hijo de Barcelona, llamado Rafael, joven de talento extraordinario, pues es uno de los mejores escritores y grabadores en madera y lámina de ésta, y redactor de dicho periódico». <sup>7</sup> Tres anys després, en una de les diverses caigudes del govern de López de Santa Anna, Rafael va ser expulsat de Mèxic i va partir cap a Barcelona. Allà va visitar molt probablement al germà de Manuel, tal com indica una altra de les missives de Manuel al seu germà Josep: «Yo siento mucho el destierro de este joven (lo mismo que toda la gente decente de México), por ser un hombre honrado, por su gran talento, por su actividad, y por ser su imprenta una de las mejores de ésta, y además por ser muy amigo mío». <sup>8</sup>

Cal assenyalar, encara que aquest no sigui el tema central de la nostra exposició, que va ser Rafael de Rafael qui va desenvolupar la idea que

gràcies a la restauració de l'Academia Nacional de San Carlos i gràcies sobretot als esforços dels seus directors d'escultura i pintura, s'estava consolidant a Mèxic un art nacional, les primícies d'una escola pàtria. A Mèxic li faltava història (és a dir, història medieval cristiana), però tenia altres elements jutjats necessaris per tal que es desenvolupés el corrent natzarè: la fe, el sentiment patriòtic i l'entusiasme. Al capdavall, alguns grans artistes europeus no havien tractat el tema històric. En canvi, la religió i l'entusiasme eren presents a Mèxic i això faria possible l'establiment d'una escola moderna mexicana que s'allunyés de la degeneració de l'art d'un segle sense fe. I buscà exemples per seguir que allunyessin els joves estudiants mexicans de la vulgaritat del segle:

¿Queréis saber dónde aún brilla un destello de la inmortalidad? Lo hallareis acaso en los cuadros bíblicos e históricos de Horacio Vernet, pero indudablemente en las tiernas y modestas pinturas religiosas de Steinle y Overbeck, y en las dulcísimas y poéticas producciones del mismo género de Steinbruck. Sólo la fe y el entusiasmo pueden hacer brotar de la nada las composiciones encantadoras de estos admirables artistas, que han sabido precaverse del mal que aqueja la época; composiciones que están quizás destinadas a servir de antorchas para alumbrar la senda que debe recorrer el arte en su regeneración [...].<sup>9</sup>

Per si quedessin dubtes sobre l'adscripció de Rafael al natzarenisme, podem llegir aquest paràgraf, publicat en el mateix article però unes pàgines més endavant: «El sensualismo en las artes destruye el idealismo; y las artes sin idealismo pierden todo su encanto [...]».<sup>10</sup>

### **Les primeres escultures històriques de tema mexicà realitzades per Manuel Vilar, vistes per Rafael de Rafael**

En aquesta ocasió ens limitarem a ressenyar els comentaris de Rafael de Rafael a dues obres de tema històric executades per Manuel Vilar; és a dir, ens allunyarem dels temes religiosos per posar el focus en l'escultura històrica. La primera obra és el retrat de cos sencer d'Agustín de Itúrbide proclamant la independència de Mèxic. La segona és el retrat de Moctezuma

II, l'últim emperador mexicà. Ambdues pertanyen al patrimoni del Museu Nacional de San Carlos, però s'exhibeixen al Museu Nacional d'Art a causa de la importància que se'ls concedeix en la construcció de l'art nacional. Es tracta de dos personatges i dos moments de la història de Mèxic que responen a la necessitat de crear un relat històric que fonamenti la identitat de la nova república.

La primera obra ha rebut diversos títols al llarg del temps, però el primer, derivat de les declaracions del mateix Vilar, és *Itúrbide proclamant la independència*. En una de les cartes enviades al seu germà Josep a Barcelona, Manuel escrivia:

Ahora estoy modelando una figura de Itúrbide en el momento de proclamar la Independencia de México. Es del grandor de cinco palmos y vestida de traje militar, y envuelta con la capa.

Enseguida de haberla concluido iré haciendo otras tres figuras del mismo grandor de la dicha para que formen *pendant*, y serán la República Mexicana, Moctezuma y Hernán Cortés. A medida que las vaya concluyendo haré pasar moldes buenos de ellas y tirar varios vaciados, pues siendo los héroes de México, espero vender algunas y será el único modo de que pueda ganar algún dinero [...].<sup>11</sup>

Pel que sembla no hi va haver encàrrecs de còpies i, en canvi, Manuel Vilar va pensar en la possibilitat que aquestes escultures formessin part d'un monument a la independència, ja que mai s'havia pogut construir a causa de les diferències d'interpretació entre liberals i conservadors sobre qui havien estat els veritables herois de la independència.

La figura de l'emperador Moctezuma II va ser realitzada gairebé simultàniament a la d'Itúrbide, cosa que fa pensar que per a Vilar era important presentar-les juntes, com així va ocórrer en la tercera exposició de l'Academia (desembre de 1850 – gener de 1851), sobre la qual Vilar havia escrit al seu germà que ja estava conclosa el novembre del 1850 i que s'havia retardat perquè en època de pluges hi havia molta humitat, circumstància gens favorable per treballar el guix, però també poc recomanable a causa de l'epidèmia de còlera que assotava la ciutat.

No obstant això, el més interessant d'aquesta figura, des del punt de vista artístic, és la investigació que Vilar va haver de dur a terme per

aconseguir una obra que respongués al tan valorat criteri de *veritat* que buscava el natzarenisme. Així ho va escriure al seu germà Josep:

[...] ahora estoy modelando una figura de Moctezuma, para hacer *pendant* con la de Itúrbide. La tendría mucho más adelantada si no fuese por la gran dificultad que he tenido en buscar el traje, pues no existe, ni las muchas historias que he visto me dan una idea terminante de cómo era; así, tendré que imaginármelo ayudándome con los pocos fragmentos de antigüedades que existen, y una y otra insignificante descripción de los historiadores.<sup>12</sup>

Abans d'entrar en els comentaris de Rafael de Rafael, repassarem el text que acompanyava aquestes escultures, inclòs en el catàleg de la tercera exposició. D'Itúrbide llegim:

El héroe de Iguala de regreso de su marcha triunfal y terminada ya su gloriosa empresa, anuncia con entusiasmo a sus compatriotas que la Independencia de México está consumada. Con la mano izquierda sostiene el estandarte de las tres garantías, a cuya sombra había alcanzado aquel glorioso triunfo. Su traje era de general, y hállase envuelto en una ancha capa. De su cuello está pendiente la cruz de la Independencia, que representa roto el vínculo que unía a dos mundos, alto 1 vara 9 pulgadas.<sup>13</sup>

L'estàtua de Moctezuma II es descriu de la manera següent:

Está vestido con el rico traje de emperador azteca: el tilmatli o manto le cae de los hombros, teniéndolo cerrado sobre el pecho con un broche, a semejanza de la piedra chachivtl que usaba; el cuerpo lo tiene cubierto con el güepil; ciñe sus sienes la diadema, de la que sale un gran penacho. Con la mano derecha se apoya en la vara que acostumbraba llevar cuando se presentaba al pueblo, y la izquierda descansa en el flanco; en el mismo brazo tiene un brazalete del cual está pendiente el dios Huitzilopochtli, sello que usaba este emperador, alto 1 vara 9 pulgadas.<sup>14</sup>

Crida l'atenció en el cas de Moctezuma la precisió en la descripció del vestuari i els accessoris, destinats a promoure la idea de veritat i, amb ella, al nostre entendre, la de legitimitat d'aquest emperador mexicà. Però en tots dos casos hi ha preocupació per mantenir la noblesa i perfecció de l'escultura clàssica i per ser fidel a la veritat històrica. Una manera de



coniliar aquesta ambigüitat és amb el recurs a la capa, que ja s'havia utilitzat en el cas de l'escultura d'Antoni Solà de Miguel de Cervantes. Recordem que Rafael (si és que l'article del *Noticioso de Ambos Mundos* és de la seva ploma) també considerava ben resolt el problema de conciliar modernitat i classicisme en la figura de Cervantes amb el recurs a la capa.

Com ja hem dit, les escultures d'Itúrbide i Moctezuma es van exhibir en el marc de la tercera exposició de l'Academia Nacional de San Carlos, que va obrir les portes per als subscriptors de l'Academia el desembre del 1850 i per al públic en general l'1 de gener de 1851. Rafael dedica vuit llarguíssims paràgrafs a l'escultura d'Itúrbide i, per contra, encara que la lloa, tot just en dedica dos a la de Moctezuma, com si li resultés incòmode considerar aquesta peça representativa d'un passat històric que, com a bon europeu, li costa reconèixer.

Segons el text del catàleg de l'exposició, Itúrbide està representat en el moment de declarar la independència, però Rafael no hi està d'acord: segons ell, la idea de Vilar era representar Itúrbide en el moment en què «el héroe mexicano acabando de concebir su atrevido pensamiento, se lo comunica a sus compatriotas y les excita a que se alcen unánimes para realizarlo» (pàg. 224).

I continua:

Esta estatua es bellísima, y aun diremos perfecta [...]. Uno de los escollos en que se estrella en nuestros días el escultor para representar a un héroe contemporáneo es lo mezquino y hasta ridículo de nuestro traje [cas de les crítiques a la figura de Cervantes] [...] le roban toda la majestad y nobleza. [...] He aquí porque muchos de los escultores modernos han apelado al artificio de vestir sus estatuas heroicas a la romana, aun cuando sean héroes contemporáneos.

Irònicament, comenta la solució donada per Canova a la figura de Washington vestit a la romana, però amb perruca,

[...] sin la cual no hubiera sido tan fácil reconocer a Washington [...] y tal vez andando los tiempos llegue a dudarse de si aquella estatua es realmente la de Washington o la de algún cómico que se le pareciera; o quizás se dude de la época en la que aquel héroe vino al mundo, o bien de cuál era el traje que entonces usaban los generales presidentes de los Estados Unidos».<sup>15</sup>

I, referint-se a l'escultura de Manuel Vilar, escriu:

El señor Vilar ha comprendido perfectamente estos graves inconvenientes, y ha procurado evitarlos envolviendo la mayor parte de su figura en los grandiosos y [...] poéticos pliegues de una ancha capa [...] de esta manera, sin dejar de ser un fiel historiador, el señor Vilar ha evitado en gran manera los perjuicios que la fidelidad histórica debe causar a su magnífico asunto; en una palabra, ha sabido encontrar la poesía sin apartarse de la verdad.<sup>16</sup>

Tot seguint les idees del natzarenisme, contràries a l'art per l'art que ja inundava el segle XIX, Rafael de Rafael creu que l'art no només ha de ser perfecte, sinó que la perfecció pot sacrificar-se al servei de la intenció moral. Seguint aquesta idea, acaba els seus comentaris a l'obra de Vilar amb aquestes paraules:

Nos hemos extendido tanto en hablar de la estatua de Iturbide, ya por su extraordinario mérito, ya también porque su asunto, eminentemente nacional, provoca un interés que en vano querría solicitarse con otra estatua cualquiera. El señor Vilar no podía haber escogido mejor asunto: ha tocado, digámoslo así, una cuerda que dejando a un lado la religión, es la única que vibra en todos los corazones mexicanos. Aun en los menos inteligentes su Iturbide despierta un entusiasmo y un sentimiento de orgullo bien fáciles de comprender. En medio de tantos desastres, de tanta humillación y ruina (invasión americana), el corazón agobiado halla un consuelo en la evocación de aquellos días de purísima gloria, y en el recuerdo del héroe magnánimo que escribió la única página de oro que se encuentra en nuestra triste historia.<sup>17</sup>

La història i la relació entre art i història —especialment l'escultura— són una altra vegada el centre d'atenció de Rafael de Rafael quan comenta l'escultura de l'emperador Moctezuma. Cal no oblidar que Moctezuma va ser l'últim emperador asteca, per això la seva figura assumeix un caràcter tràgic que havia de ser atractiu per a un romàntic:

El señor Vilar ha expresado el carácter del que podemos llamar el último de los emperadores aztecas, con una verdad sorprendente. Su acción es noble, digna y desembarazada, lo cual convenía al poderoso monarca de Anáhuac [...] y al mismo tiempo indica aquella melancolía que debía ser inseparable del que,

instruido en los oráculos, sabía que durante su reinado habían de aportar a sus costas los extranjeros irresistibles, que habían de aniquilar para siempre su imperio y el predominio de su raza. En fin, el Moctezuma es una estatua bellísima, digna bajo todos conceptos de su distinguido autor, y que desearíamos ver puesta en mármol en mayor tamaño [...].<sup>18</sup>

S'entén que, encara que teòricament Rafael de Rafael considerava que el tema religiós i la fe eren necessaris per a la regeneració de l'art, i que per a aquesta regeneració artística i moral l'edat mitjana, època de la fe, era més apropiada, van ser segurament els esforços de Manuel Vilar els que van convèncer Rafael que els temes prehistòrics eren un element imprescindible a l'hora d'establir un art nacional i crear un relat històric convincent i útil. És per això que valorà positivament el *Moctezuma II* de Manuel Vilar.

L'escultura de Vilar, amb el suport del prestigi intel·lectual i l'èxit dels seus articles, va contribuir de manera definitiva a construir una estètica mexicana que, encara que s'identificava amb el conservadorisme polític, va anar molt més enllà de les ideologies polítiques. De fet, va perdurar al llarg del segle XIX, ja que els deixebles de Manuel Vilar, i també els de Pelegrí Clavé, van mantenir les idees fonamentals del natzarenisme a través dels seus ensenyaments com a mestres de pintura i escultura de l'Acadèmia de San Carlos i com a autors dels principals monuments històrics de la capital del país.

# LES RELACIONS CATALUNYA-PARAGUAI VISTES A TRAVÉS DE LA COLÒNIA CATALANA RESIDENT A ASUNCIÓN ENTRE 1870 I 1932

*Eva Morales Raya*

## **Introducció**

En el present article abordarem les relacions que van existir entre Catalunya i la República del Paraguai des del prisma que ens ofereix la colònia d'immigrants catalans que van residir a la capital del Paraguai en el conegut com a període d'entreguerres paraguaià: 1870-1932. En concret, centrarem l'anàlisi en l'aportació dels constructors catalans a l'arquitectura d'Asunción de finals del segle XIX i principis del XX, a partir de dos estudis de cas i del paper de dues de les famílies de comerciants catalans d'Asunción més representatives i importants de la col·lectivitat del moment.

Entre 1870 i 1932, és a dir, entre el final de la Guerra de la Triple Aliança i l'inici de la Guerra del Chaco, es va produir un flux migratori constant entre Catalunya i el Paraguai, especialment de barcelonins que es van instal·lar a la capital d'aquesta República, Asunción, per dedicar-se sobretot a qüestions relacionades amb la construcció i el comerç. Un comerç basat principalment en la importació i l'exportació de mercaderies. Es va tractar, per tant, d'una immigració de tipus urbana, que va reproduir a Asunción models empresarials similars als existents a Catalunya. Va ser a través dels seus negocis i de la seva activitat professional que aquests immigrants assentats a la capital del Paraguai van continuar en contacte amb el seu lloc d'origen, fet que afavorí les relacions comercials, culturals i artístiques entre els dos països, el d'origen i el d'acollida.

A partir de l'estudi de fonts, tant les barcelonines com les d'Asunción, en aquest text tractarem d'aproximar-nos als personatges, les obres i les relacions que van unir Barcelona i Asunción, i en definitiva Catalunya i el

Paraguai, entre el final del segle XIX i el primer terç del segle XX.

## **Repoblar i reconstruir el Paraguai a partir del 1870: el cas de la immigració catalana d'entreguerres**

Després de la derrota del Paraguai a la Guerra de la Triple Aliança, que el va enfrontar amb l'Argentina, el Brasil i l'Uruguai, els governs de postguerra van intentar tirar endavant el país incentivant l'arribada d'immigrants europeus i posant en venda grans extensions de terres fiscals. Una gran part del territori nacional va ser adquirit per empreses o capitalistes estrangers instal·lats a Asunción: a les seves mans va quedar la major part del comerç d'importació i d'exportació. L'economia paraguaiana d'entreguerres es va basar sobretot en l'explotació i l'exportació de matèries primeres, principalment relacionades amb la ramaderia i l'agricultura.

A inicis del segle XX l'estructura de les exportacions es basava en tres grans línies de producció: cultius com ara herba mate, tabac i taronges; explotacions ramaderes, que produïen carn seca, carn salada, carn en llauna i cuir; i l'extracció de recursos forestals com ara fusta o taní. L'explotació dels boscos del Paraguai va servir per proveir de fusta les indústries que van sorgir al llarg del país i en les quals van tenir molt a veure els immigrants que havien arribat d'Europa. Això inclou també els immigrants espanyols, especialment els catalans, que van trobar en la fusta un sector en el qual guanyar-se la vida. Així, van crear serradores de vapor i van produir mobles d'estil europeu molt elaborats, amb influències de l'*art nouveau* i del modernisme català, els quals van moblar les cases i les institucions més preponderants de la societat paraguaiana del moment. En són exemples els negocis d'immigrants catalans assentats a Asunción, com la «Gran serradora dels Germans Lloret» o la fàbrica de mobles La Asuncena, de Ricardo Comellas, qui també va col·laborar amb el constructor català Enric Clarí, del qual ens ocuparem més endavant.

Dels 41.191 immigrants,<sup>1</sup> segons les fonts oficials, que van arribar al Paraguai entre 1870 i 1932, 12.759 eren d'origen espanyol i 7.443 estaven localitzats a Asunción. Les estimacions fetes a partir de les xifres obtingudes dels llibres de registre de socis de les associacions d'immigrants espanyols i

catalans establertes a Asunción, a més de les xifres ofertes pels expedients de solteria,<sup>2</sup> ens donen una mitjana d'un 32 % d'immigrants espanyols d'origen català, de manera que els immigrants catalans eren el 1932 uns 4.083 individus en tota la República, dels quals 2.382 residien a Asunción. Sabem per aquestes mateixes fonts, a més, que els immigrants procedents de Barcelona van ser amb diferència els més nombrosos entre la comunitat catalana resident a la República i també a Asunción, i en algunes fonts consultades arriben a representar el 53,3 % del total d'immigrants catalans. Veurem a continuació el paper d'alguns d'aquests immigrants catalans assentats al Paraguai.

### **Les relacions Catalunya-Paraguai vistes a través dels constructors catalans: José Marsal i Enric i Moisés Clarí**

Durant la fase final de la contesa, la capital del Paraguai va ser ocupada, saquejada i devastada pels exèrcits aliats. Un terrible paisatge que Sir Richard Burton va descriure en la seva cèlebre obra *Letters from the Battlefields of Paraguay* com un paisatge en ruïnes, com una ciutat abandonada i deserta, com un espai sense acabar, on tots els edificis semblen a mig construir, on les ruïnes mostren la destrucció que ha deixat la guerra al seu pas per la capital. Per això, els anys posteriors a la Gran Guerra —que és com es coneix al Paraguai aquest enfrontament bèl·lic— els constructors van tenir un paper clau en la reconstrucció i modernització de la capital.

S'emmarquen dins d'aquesta reconstrucció i modernització edilícia d'Asunción les obres de dos dels constructors més famosos del moment, Josep Marsal i Enric Clarí, que al costat del germà d'aquest últim, Moisès, van formar la firma comercial Clarí Hnos. En tots dos casos es va tractar d'immigrants catalans formats a Catalunya i/o amb mestres catalans, que van arribar al zenit amb les seves obres, que van ser encarregades tant per l'estat paraguaià, és a dir, van ser obres públiques, com per les principals famílies de la societat d'Asunción del moment, és a dir, van ser construccions privades.

## **Josep Marsal, degà dels constructors**

Josep Marsal va néixer al Perelló, a la província de Tarragona, el 1867 i va estudiar arquitectura a Barcelona. El 1890, a l'edat de vint-i-cinc anys, va traslladar-se al Paraguai, on va treballar en la realització d'obres arquitectòniques com a constructor. Aquell mateix any, el 1890, es va inscriure a la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Asunción del Paraguay (SESMAP), on, a més de ser-ne soci, va participar en la construcció d'alguns panteons al Cementiri Espanyol de la SESMAP, associació mutualista de la qual van formar part la majoria d'immigrants espanyols i catalans establerts a Asunción en el període d'entreguerres (1870-1932).

L'edifici més representatiu de la seva etapa inicial és el Palacio Angulo, situat a l'avinguda España d'Asunción. Aquest edifici, que actualment alberga la seu del rectorat de la Universidad Nacional de Asunción, va ser construït el 1902 a petició de Nicolás Angulo, cònsol honorari d'Espanya a Asunción, perquè fos la seva residència i la seu del consolat espanyol al Paraguai. Nicolás Angulo era, a més, un dels membres més destacats i respectats de la col·lectivitat d'immigrants espanyols i també un personatge influent de la societat d'Asunción, de tal manera que l'encàrrec d'aquesta bellíssima construcció en una de les avingudes més importants de la capital no va fer més que augmentar la seva fama i els seus encàrrecs.

Entre els treballs més destacats de Josep Marsal trobem la rehabilitació de l'edifici del Banco de la República, la construcció del Banco Mercantil del Paraguay i l'edifici de la casa comercial (de compatriotes catalans) més important de la capital i del país, la Casa Rius i Jorba SA, situada al carrer Palma d'Asunción i que en l'actualitat és la seu de la Secretaría Nacional de Turismo (SENATUR).

Una altra de les seves construccions clau per a la ciutat d'Asunción, fins al dia d'avui, és la construcció Mburuvicha Róga, que en guaraní significa "casa del cap" i que és la residència oficial del president de la República del Paraguai, ubicada a l'avinguda Mariscal López de la capital. Si bé a principis del segle xx no va ser construïda amb aquesta intenció, sinó com a residència privada, el 1942 va ser adquirida pel Ministerio de Obras Públicas del Paraguay.

Marsal, a més de ser reconegut pel seu treball pels que havien contractat els seus serveis, era considerat com una autoritat pels seus

col·legues de professió i va ser un membre destacat de la societat d'Asunción del moment, un soci molt apreciat en centres i societats culturals. Era un home culte i preparat, conegut, a més, per posseir una de les biblioteques privades més destacades de la ciutat.

### **Enric i Moisès Clarí i la signatura Clarí Hnos.**

Enric Clarí va néixer el 1879 a Manresa, a la província de Barcelona, i va arribar al Paraguai amb tan sols onze anys. Quan feia sis mesos que la família Clarí residia al Paraguai, el pare va morir, raó per la qual Enric va haver de sustentar la família des que era molt jove. Va fer els seus primers assaigs en la professió al costat de Josep Vilà, un altre constructor d'origen català que havia estat deixeble del pare de Clarí (també constructor), i a qui ja va mostrar les seves excepcionals aptituds per a la construcció. Va treballar més endavant amb l'arquitecte Colombo en la construcció del Palacio de Justicia, mentre es formava a l'Instituto Paraguayo, on va estudiar dibuix durant quatre anys. El 1899, amb tan sols catorze anys, es va inscriure com a soci a la SESMAP. El 1902 fou examinat per l'enginyer C. Hoffer i se'l reconegué com a constructor d'obres. Aquell mateix any va establir al costat del seu germà menor, Moisès Clarí, la societat Clarí Hnos.

Entre les obres més destacades signades per Clarí Hnos. es troben la Cervecería Nacional, la Casa Massi (posterior Hotel Hispania), la casa de fotografia Casa Fratta, la Casa-Quinta de Varadero i nombrosos panteons al Cementerio Español de la Recoleta. La Casa-Quinta de Varadero va ser construïda per encàrrec de l'immigrant espanyol Diego Martínez, accionista de l'empresa nàutica Astilleros San Isidro, una societat fundada el 1885 pel també immigrant espanyol Isidro Mayor. Aquesta vil·la, que data del 1902, va ser habitada pel seu promotor molt poc temps, ja que pel que sembla aquest va tornar a la Península. Les drassanes sí que van seguir funcionant a les mans de la família Mayor, la qual va fer importants serveis a l'estat paraguaià durant la Guerra del Chaco, quan la Casa-Quinta va esdevenir un hospital de sang. En l'actualitat, els hereus de la família Mayor han restaurat aquesta bella construcció que ara hostatja el museu naval San Isidro.

El que va caracteritzar l'obra d'aquests dos germans va ser sens dubte



la influència de l'*art nouveau* i del modernisme en la seva obra. Han estat considerats els introductors d'aquest corrent artístic en l'arquitectura paraguaiana de principis del segle xx. També s'ha atribuït a Clarí, en col·laboració amb l'ebenista català també resident a Asunción Ricard Comellas, la construcció en fusta del magnífic pavelló que el Paraguai va presentar en l'exposició industrial de Buenos Aires el 1910.

Ricard Comellas, natural de Barcelona, va arribar el 1906, amb trenta-quatre anys, al Paraguai, on va fundar, el mateix any de la seva arribada al país, La Asuncena Artística,<sup>3</sup> un negoci dedicat a la indústria del moble i la tapisseria ubicat al número 127 del carrer General Díaz de la capital. Amb l'experiència adquirida en nombroses cases de la Ciutat Comtal, Ricard Comellas aviat va aconseguir fama entre l'elit de la capital pel seu estil inspirat en les tendències europees del moment. Li van fer també importants encàrrecs el Banco de la República, el Lloyds Bank i diversos ministeris. Membre del Centre Català d'Asunción, va ser també des del gener del 1919 corresponsal a Asunción de *Ressorgiment*, la revista editada pel Casal Català de Buenos Aires, i així es feu saber en la mateixa revista: «Ha estat nomenat representant de *Ressorgiment* a Asunción, capital del Paraguai, el distingit compatriota i ferm nacionalista, Ricard Comellas».<sup>4</sup> En les seves cròniques, Comellas destacava els actes culturals realitzats al Centre Català d'Asunción, com l'homenatge a Narcís Monturiol o la lectura de poemes de Damàs Calvet, les conferències que s'hi feien o els balls de sardanes organitzats per aquesta entitat.<sup>5</sup>

### **Les relacions Catalunya-Paraguai vistes a través dels comerciants catalans: Salvador Espelt i Rius i Jorba**

Com sabem, el comerç i les exportacions i importacions foren una de les principals fonts d'ingressos de l'economia paraguaiana durant el període d'entreguerres. Pel que fa a les importacions, el Paraguai es va interessar tradicionalment pels productes que no tenia, és a dir, productes industrials, ja que la indústria paraguaiana no estava gaire desenvolupada, i també pel que avui dia podrien denominar-se productes *gourmet* o comestibles d'alta qualitat, com ara formatges d'origen francès o vins i conserves espanyoles.

Aquest tipus d'importacions de begudes i comestibles des d'Europa estava relacionat amb la demanda i el consum intern dels diferents col·lectius d'immigrants assentats al Paraguai i en la majoria dels casos eren els mateixos immigrants que es dedicaven al comerç els que a través dels seus negocis d'importació i exportació s'encarregaven de proveir la demanda creixent de productes ètnics que formaven part de la seva cultura i tradició gastronòmica i que volien seguir consumint tot i trobar-se a milers de quilòmetres del seu lloc d'origen. Aquest tipus de comerç en relació amb la immigració va ser estudiat en el cas argentí per l'investigador Alejandro Fernández, qui aporta interessants reflexions sobre el paper de les xarxes comercials dels immigrants en aquest tipus de «consum / mercat ètnic».<sup>6</sup>

La producció agrícola i el comerç connecten de forma directa amb el tema que aquí ens ocupa: la immigració i les relacions que se'n deriven. Els immigrants de tipus rural, que es van assentar en colònies agrícoles, o els immigrants amb capital, que van invertir en explotacions agràries, proveïen les xarxes comercials, que al Paraguai estaven controlades per immigrants de tipus urbà que es dedicaven a l'exportació de productes agrícoles produïts al país, que col·locaven en els mercats internacionals, i a la importació de productes típics produïts als seus llocs d'origen, tot donant lloc al que s'ha anomenat comerç ètnic. Aquest tipus de comerç amb seu a Asunción va ser molt comú entre col·lectius d'immigrants com l'italià i l'espanyol, l'últim dels quals era a les mans de comerciants d'origen català.<sup>7</sup> Destacarem en aquest text el Magatzem Català de Salvador Espelt, ja que va ser un clar exemple de comerç ètnic enfocat a proveir la demanda del col·lectiu català resident a Asunción de productes originaris de la seva terra natal, i Rius & Jorba SA, firma comercial fundada i regentada per una família d'immigrants catalans i que va arribar a ser la més important del país.

## **Salvador Espelt**

Salvador Espelt, nascut a Roses (Girona) el 1859(?), va arribar a Buenos Aires amb catorze anys i hi va fer de fuster durant tres anys. Després va passar al Paraguai, on va ingressar com a empleat a la casa comercial de Manuel Turró, Camarra i Cia., ubicada a San Estanislao, on va romandre divuit

mesos. Passat aquest temps, va obrir el seu primer magatzem (botiga, ferreteria, merceria...) i va romandre a San Estanilao una dècada.

Allà es va guanyar la fama d'honorable i respectable comerciant i va ser nomenat president del consell escolar, agent del banc agrícola, membre de la municipalitat i de la comissió d'obres públiques. El 1891 es va traslladar a Asunción, on va instal·lar un forn. L'any següent s'associà amb José Achón i van establir una casa comercial i fàbrica de maons a la localitat de Limpio. Però el seu negoci més reeixit va ser el Magatzem Català de Salvador Espelt, fundat el 1880 i ubicat en un edifici de dues plantes propietat seva que es trobava als números 434-438 del carrer Benjamín Constant d'Asunción.

En els seus inicis havia estat una societat amb Antoni Turró, però pocs anys després Espelt es va quedar amb l'establiment en exclusiva. Aquest negoci estava dedicat a la importació d'especialitats típiques catalanes, com el moscatell i la garnatxa propis del Penedès (important àrea vitivinícola catalana que actualment segueix sent coneguda per la seva excel·lent producció de vins) o les anxoves de Roses (peix en salaó típic de la zona de l'Empordà, a la costa nord de Girona, lloc d'on ell era originari), en definitiva un negoci que comptava amb un complet assortiment de queviures típics de Catalunya.<sup>8</sup>

Salvador Espelt es va convertir en el focus d'atracció per als seus familiars residents a Roses, que a poc a poc van anar abandonant aquesta petita localitat costanera per instal·lar-se a Asunción al costat del seu pròsper parent. Així, trobem radicats al Paraguai Salvador Espelt Crulls, que hi arribà el 1902 a l'edat de quinze anys, i Salvador Espelt Pujol, fill de Llorenç Espelt, qui va contraure matrimoni, a Asunción, amb Anna Romañach, amb la qual va tenir dos fills: Mario i Amèlia Espelt Romañach. A més, hi trobem Salvador Espelt Gelabert, nascut a Roses el 1890 i fill de Francesc Espelt, que va arribar al Paraguai el 1907. El 1916 es va fer càrrec del Nou Magatzem Català, un magatzem i bar situat al número 352 del carrer Yegros de la capital. El 1918 va contreure matrimoni amb Ana Major Vinaches, filla d'Isidro Major (soci comercial dels Espelt) i Mariana Vinaches. Espelt Gelabert va ocupar, a més, el lloc de secretari al Centro de Almaceneros Minoristas.<sup>9</sup>

## Rius i Jorba

Joan Rius, nascut a Catalunya, va arribar al Paraguai cap al final de la Guerra de la Triple Aliança i hi fundà, amb el seu gendre, Pere Jorba, la que va ser la firma comercial més important del país: la casa comercial Rius i Jorba.

Pere Jorba estava casat amb Anna Rius, filla de Joan Rius, amb qui va tenir quatre fills: Pedro, Sara, Carlos i Ana María. L'empresa familiar esmentada va començar amb un petit capital i aviat es va enlairar fins a esdevenir el comerç més gran del Paraguai, amb sucursals per tot el país. Donà feina a molts membres d'aquesta família extensa i, a més, a molts compatriotes establerts al Paraguai, que van trobar en aquesta oportunitat no només una mera forma de suport, sinó també la manera d'adquirir l'experiència i les habilitats necessàries per després obrir els seus propis negocis. Va arribar a tenir oficines al centre de Barcelona (a la Gran Via de les Corts Catalanes), a Terrassa i a Buenos Aires. En el seu directori es trobaven Pere Jorba (president), Pere Jorba fill (vicepresident), Enrique Prous (gerent), Marcelino Jorba (directiu) i José Tarragó-Masciás (síndic).

Pere Jorba, a més de dirigir l'empresa familiar, compaginava la seva faceta empresarial i comercial amb la financera, ja que també era el president del Directori que estava al capdavant del Banco de la República i el director del Banco Francés del Río de la Plata. Rius i Jorba es dedicava a la importació de tot tipus de gèneres i mercaderies, que venia a l'engròs i al detall, i a l'exportació de productes del país, com tabac o cuir. Aquesta casa sola exportava les tres quartes parts de la producció total del Paraguai de tabac i cuir. En la dècada del 1880 tenia un capital d'un milió de pesos.<sup>10</sup>

La casa central ocupava una de les propietats més valuoses de la capital, un edifici d'estil *neo-art nouveau*, obra de l'arquitecte català Josep Marsal, coronat amb el monograma de la firma. A la façana posterior d'aquest edifici encara poden apreciar-se els detalls florals i algunes de les lletres que van formar l'emblema de la casa Rius & Jorba. Aquest edifici ubicat al carrer Palma, eix comercial de la ciutat d'Asunción fins al dia d'avui, situat en ple centre, alberga en l'actualitat la seu de la Secretaria Nacional de Turismo (SENATUR). Diuen que l'èxit d'aquest negoci no només va canviar l'aspecte del centre de la ciutat, sinó que va permetre aflorar una societat de consum incipient que abarrotava les diferents seccions d'aquests grans magatzems. La signatura Rius & Jorba va funcionar fins a la dècada

dels anys seixanta, quan la dirigia la tercera generació de la família.

## Reflexions finals

Després de la destrucció del Paraguai el 1870 a causa de la seva derrota contra l'Argentina, el Brasil i l'Uruguai, el país havia de ser repoblat i reconstruït, ja que després de la contesa el Paraguai havia perdut 156.415 km<sup>2</sup>,<sup>11</sup> gairebé un 70% de la seva població masculina havia desaparegut<sup>12</sup> i el seu teixit productiu i la seva indústria incipient havien estat destruïts. Per aquestes raons, es va incentivar l'arribada d'immigrants europeus perquè repoblessin i tornessin productiu el país. Dins d'aquest corrent migratori encoratjat pels governs successius d'entreguerres, amb polítiques favorables a l'arribada d'aquests immigrants, s'emmarca l'arribada dels catalans a la República del Paraguai.

El col·lectiu català va ser el més nombrós entre els immigrants d'origen peninsular. Es tractava d'un immigrant de perfil urbà que es va instal·lar a la capital, principal centre urbà del país. En la majoria dels casos, eren homes joves i solters que van contraure matrimoni amb dones paraguaianes, van formar família en el nou espai americà i van radicar-se definitivament allà, però sense perdre ni tallar els vincles que els unien amb Catalunya, el seu lloc de procedència. Mantingueren la seva llengua i els seus costums i vincles de paisanatge a través d'associacions d'immigrants com ara la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Asunción del Paraguay o el Centre Català d'Asunción.

Com que el país tenia tantes mancances al final de la Guerra i els catalans tenien un perfil d'immigrant format i amb experiència prèvia adquirida a Catalunya, no els va ser difícil col·locar-se i trobar feina a la ciutat, on tot estava per fer i faltaven braços en pràcticament tots els camps. Però, com hem vist al llarg d'aquest text, la majoria d'ells es van dedicar a tasques relacionades amb la construcció i el comerç, camps en els quals han destacat. En molts casos, el seu èxit professional va anar acompanyat d'una inserció ràpida en la societat d'acollida i també algunes vegades es va acompanyar d'un ascens social notable, ja que els immigrants catalans estaven molt ben considerats dins de la societat d'Asunción del moment.

Aquests immigrants van aconseguir a través de les seves construccions reproduir a la República del Paraguai, i fins i tot que la representés a l'exterior, moviments i influències artístiques i arquitectòniques pròpies de Catalunya. Les van importar al sòl paraguaià com van importar els comerciants els sabors típics, que mantenien el col·lectiu català una mica més a prop de la seva terra natal mentre degustaven un vi del Penedès o unes anxoves de Roses.

# APUNTS SOBRE L'ESCUPTOR FREDERIC HOMDEDEU I BONET (BARCELONA, 1861 – CIUTAT DE MÈXIC, 1908)

*Cristina Rodríguez-Samaniego*

*Núria Aragonès Riu*

En aquest breu capítol aportem algunes notes entorn de la figura de Frederic Homdedeu i Bonet, creador d'origen català que es va instal·lar a Mèxic cap al 1900 i destacà per la seva tasca docent a l'Escuela de Bellas Artes de l'Academia de San Carlos i per la seva contribució a l'escultura monumental al seu país d'adopció. Les dades que aquí es recullen procedeixen d'una investigació en curs sobre la seva vida i obra, i s'han d'entendre com a punt de partida per a treballs posteriors sobre l'artista i el seu context.

Probablement, el nom d'Homdedeu no us sigui conegut, malgrat que és el responsable d'una carrera que el dugué a desenvolupar diverses disciplines artístiques, des del teatre d'ombres i putxinel·lis fins a l'escultura monumental. La seva trajectòria s'inicià a Barcelona, des d'on va fer el salt a París. Mirà d'establir-se als Estats Units, infructuosament, i al final es va traslladar a Ciutat de Mèxic, on residí fins a la seva mort. El camí d'Homdedeu és, per tant, un camí en què fluctuen els centres i les perifèries, i al llarg del qual l'autor s'amarà d'influències que feu pròpies per posteriorment exportar-les. La seva figura roman avui en dia pràcticament inexplorada a Catalunya, a excepció d'algunes mencions en publicacions especialitzades, sobretot en l'àmbit de les arts escèniques i gràcies a la seva relació amb personatges com Pere Romeu (Torredembarra, 1862 – Barcelona, 1908) o Miquel Utrillo (Barcelona, 1862 – Sitges, 1934). Més visualitat té a Mèxic, on és recordat per la seva obra pública i la seva labor pedagògica, malgrat que tampoc no es tracta d'una figura gaire estudiada. Per tant, moltes de les dades que aportem aquí són inèdites i provenen del treball d'arxiu.



**Fig. 1.** Frederic Homdedeu (1861-1908) amb el seu nebot Jaime Torres, c. 1905. Extret de F. ZERTUCHE MUÑOZ, *Jaime Torres Bodet*, Ciutat de Mèxic, Secretaría de Educación Pública, 2011, pàg. 22.

## **Barcelona-París**

Frederic Homdedeu nasqué a Barcelona el 13 d'octubre de 1861 al si d'una família de la baixa burgesia. El seu pare, Joan d'Homdedeu i Artigas, era passant d'un escriptor. Del matrimoni amb Dolors Bonet i Salvador, Joan tingué com a mínim un altre fill, probablement el primogènit, anomenat Ramon i nascut el 23 de gener de 1860. El domicili familiar era al número 13 del carrer Asalto (l'actual carrer Nou de la Rambla), al tercer pis.<sup>1</sup>

Homdedeu inicià la seva formació a l'Escola de Belles Arts de Barcelona el curs 1875-1876, ja que consta com a matriculat als ensenyaments d'Aplicació tant el curs 1876-1877 com el 1878-1879. A continuació feu el salt als ensenyaments superiors de Pintura, Escultura, Dibuix i Gravat de l'Escola, on estudià els cursos 1879-1880 i 1880-1881.<sup>2</sup> D'això es conclou que en principi Homdedeu perseguia obtenir una formació com a artesà, la pròpia dels ensenyaments d'Aplicació, que eren d'Arts i Indústries, i que en un moment determinat es decidí a fer el salt a les Belles Arts, en el sentit contemporani del terme. Aleshores, la docència de l'assignatura d'Escultura l'ocupava ja Agapit Vallmitjana i Barbany (Barcelona, 1832-1905), qui havia



accedit al càrrec el febrer del 1877.<sup>3</sup>

Les dades que posseïm de les activitats d'Homdedeu a la dècada del 1880 malauradament són més aviat minses. Sabem, per exemple, que el 1880 exposà un *Bust de senyora* a la Sala Parés.<sup>4</sup> Seria possible que hagués fet una primera estada a París entre 1882 i 1888,<sup>5</sup> tot i que no podem provar documentalment aquesta informació. Si es corroborés, prefiguraria l'estada que l'escultor hi feu a la dècada del 1890, aquesta sí confirmada. Amb motiu de l'Exposició Universal del 1888 col·laborà en les obres d'ornamentació de la nau destinada als Estats Units, dirigides per Ramon Padró. Els diaris de l'època, com *La Vanguardia*, descriuen l'edifici com una gran profusió de banderes, escuts i esgrafiats que destaquen en un fons blau amb estrelles. Aquí, Homdedeu col·laborà amb Josep Montserrat i Portabella (1860-1923), a qui va conèixer durant els seus estudis a l'Escola de Belles Arts. Junts, en sis setmanes, esculpiren quatre escultures monumentals que es fongueren en bronze per a aquest projecte i que foren acollides favorablement per la crítica. L'una representa una llibertat il·luminant el món, i les tres restants, col·locades al fons de la sala davant un mapa gegant dels Estats Units, són representacions al·legòriques de la república, l'abolició de l'esclavitud i el progrés. La premsa recull també el fet que els escultors treballaren sobre dissenys de Ramon Padró.

Del seu camí cap a la professionalització hem de destacar el seu nomenament com a responsable de la secció d'escultura de l'Hotel de Ventas, inaugurat feia poc al carrer de la Portaferrixa i que obrí en aquesta seu fins al 1893. L'entitat estava sota la tutela de la Sociedad Crédito Artístico, Industrial y Agrícola, constituïda el 1889.<sup>6</sup> L'Hotel funcionava com a espai d'exposicions i entenem que Homdedeu s'ocupava d'organitzar i coordinar les escultures que s'hi exhibien. A més, esdevingué un lloc important de la ciutat, junt amb la Sala Parés, com a punt de reunió d'artistes i aficionats a l'art. Tanmateix, el més probable és que Homdedeu no ocupés el càrrec durant gaire temps. Començà el 1890, però el 1891 ja tenim indicis que es trobava residint a París. Aquell any, Homdedeu fou premiat gràcies a un retrat (amb el número 962 del catàleg) que s'incloïa en la secció espanyola d'escultura de la Primera Exposició General de Belles Arts de Barcelona.<sup>7</sup>

Hom ha referit la participació de Frederic Homdedeu en algunes

aventures professionals en el camp dels espectacles d'ombres xineses tant a França com als Estats Units. En aquest sentit, Neus Moyano afirma que l'escultor s'introduí en aquest camp sota el guiatge d'Erik Satie a mitjan 1891, i que el 1893 va anar a Chicago per a presentar un espectacle juntament amb Henri Somm, Steinlen, Théodore Savagner, Pere Romeu i Samp.<sup>8</sup> També el 1893 col·laborà en algunes funcions a París, al Théâtre des Ombres Parisiennes, on actuà amb Romeu i també amb Miquel Utrillo.<sup>9</sup> Les ombres xineses i els titelles eren activitats de moda a finals del segle XIX, amb un petit format que permetia que es representessin dins d'un establiment i que facilitava el treball conjunt dels artistes de disciplines diverses.



**Fig. 2.** Il·lustració del *Théâtre des Ombres Parisiennes*. *Programme*, París, L. Vanier, 1893. Col·lecció particular.

Un esdeveniment de gran interès i en el qual caldria aprofundir és el viatge que Romeu, Utrillo i Homdedeu feren als Estats Units, a Nova York i Chicago, que esmenten algunes fonts. Josep A. Martín assevera que aquesta estada tingué l'objectiu de fundar un teatre d'ombres i que, malgrat el patrocini de Charles E. Deering —a qui devien conèixer a través de Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931)—, es tractà d'una iniciativa infructuosa.<sup>10</sup> Rusiñol, en les seves cròniques parisenques per a *La Vanguardia*, parla del teatre d'ombres,<sup>11</sup> però no es refereix mai a

Homdedeu. És plausible que els dos homes es coneguessin a París a principis de la dècada del 1890.

## París-Mèxic

Al trasllat a Mèxic hi degué contribuir el seu casament amb Elisa Bodet Levallois, amb la qual sembla que no va tenir descendència. Elisa havia nascut al Perú, però els seus pares eren francesos. La seva germana, Emília, havia contret matrimoni amb Alexandre Llorenç Torres i Girbent, un empresari teatral i representant artístic català que havia residit un temps a París abans de marxar a Mèxic amb la seva dona el 1895. És més que probable que Frederic conegués Elisa a través d'Alexandre, amb qui devia entrar en contacte a París. És un extrem que encara hem de confirmar, però que vincularia Frederic amb l'escena artística parisenca del tombant de segle.

També resulta plausible que el trasllat dels seus cunyats a Mèxic afavorís l'emigració del mateix Frederic Homdedeu. Sigui com vulgui, del matrimoni format per Alexandre i Emília nasqué Jaime Torres Bodet, qui esdevingué un pedagog molt important a Mèxic. De la bibliografia consagrada a ell podem extreure alguns detalls de la vida del seu tiet Frederic.<sup>12</sup> Sabem, per exemple, que tota la família vivia junta, de manera molt acomodada, en una residència de grans dimensions ubicada al bell mig de Ciutat de Mèxic. També ens ha permès descobrir que un dels germans de la seva dona, anomenat també Frederic, exercia de pintor artístic, i que van col·laborar en algun projecte.<sup>13</sup>

Tenim constància de la presència d'Homdedeu a Mèxic ja el 1900,<sup>14</sup> tot i que malauradament no podem indicar una data més precisa. Resulta curiós constatar que aquestes fonts que el situen al país de forma primerenca, també especifiquen que el barceloní es dedicava a l'escultura. Enrere quedava ja la seva activitat vinculada al teatre. Des de la seva arribada fins al 1908, data de la seva mort prematura, Homdedeu treballà intensament en projectes monumentals arreu del país, que compaginà amb la seva tasca com a docent d'escultura.

Homdedeu fou professor de l'Escuela de Bellas Artes dependent de

l'Academia de San Carlos, la institució artística més prestigiosa de Mèxic aleshores i la primera que es fundà en tot el continent americà. Al tombant del segle xx, la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, tot i que s'havia fundat el 1781 i ja tenia més d'un segle de trajectòria, seguia confiant el dictat de les seves assignatures a artistes nascuts o formats a Europa. Era una pràctica molt habitual a l'Amèrica Llatina d'aleshores, sustentada pel prestigi que tenien els autors europeus, els quals, en termes generals, gaudien de molt bona acollida. El cas d'Homdedeu no és un supòsit aïllat. Coneixem i hem treballat els de Torquat Tasso a l'Argentina<sup>15</sup> i el d'Antoni Coll i Pi a Xile. Tots ells treballaren com a escultors als països als quals emigraren, on residiren fins a la seva mort, i en paral·lel exerciren com a professors en institucions oficials; universitàries, en el cas dels dos darrers.



**Fig. 3.** Academia de Bellas Artes de San Carlos, Ciutat de Mèxic. Fotografia de Cristina Rodríguez-Samaniego.

L'Academia de San Carlos ja havia acollit, en el decurs de la seva història, altres professionals d'origen català. És el cas de l'escultor Manuel Vilar i Roca (Barcelona, 1812 – Ciutat de Mèxic, novembre de 1860) i del pintor Pelegrí Clavé i Roqué (Barcelona, 17 de juny de 1811 – 13 de setembre de 1880). Vilar arribà a Mèxic el 1846 i fou l'encarregat de reestructurar el programa acadèmic de la institució. A més, va enriquir la col·lecció de còpies d'escultures en guix del museu de l'Academia. Tant Vilar

com Clavé han estat tractats per Montserrat Galí, gran especialista en la petja dels catalans a Mèxic.<sup>16</sup> De fet, l'autora tracta breument aquests dos artistes en el seu text sobre Rafael de Rafael que es troba dins d'aquest mateix llibre.

Tenim constància que Homdedeu treballava ja com a docent a l'Escuela el 1902. Aquell mateix any, el també català Antoni Fabrés i Costa (Gràcia, 1854 – Roma, 1936) fou presentat a la resta de professors de l'escola, on impartí Dibuix de Nu (Dibujo del Desnudo).<sup>17</sup> Tot sembla indicar que Homdedeu exercí de professor ajudant de l'assignatura d'Escultura, Ornat i Dibuix d'Ornat,<sup>18</sup> de la qual ostentava la Càtedra Enrique Alciati, escultor d'origen marsellès que havia viscut a Mèxic en la dècada del 1880 i autor d'obres tan emblemàtiques al país com el *Monument a la Independència*. Atès que Homdedeu substituïa Alciati en la direcció de la classe en períodes de malaltia, entenem que, entre els sis professors ajudants de l'assignatura, Homdedeu comptava amb el favor del seu superior.<sup>19</sup>

Homdedeu, com Tasso, Coll i Pi i molts altres escultors d'aleshores, saberen aprofitar el moment de crida de professionals estrangers en el context internacional. Els catalans emigrats no coparen els encàrrecs més prestigiosos, però tingueren certa presència en els encàrrecs de monuments commemoratius per a l'espai públic. En un moment de construcció dels discursos nacionals de molts països americans, després dels moviments d'independència, proliferaren els encàrrecs de monuments sobre personatges il·lustres del passat recent, líders militars i herois nacionals, els denominats «pròcers» de la pàtria. A banda d'aquest tipus de projectes públics, en molts casos els escultors catalans emigrats a Amèrica reberen també encàrrecs de la comunitat de catalans i espanyols radicada al país on s'estaven.

En el decurs de la seva estada a Mèxic, Frederic Homdedeu executà un volum considerable d'escultures destinades a l'espai públic. N'hem pogut comptabilitzar tres a Ciutat de Mèxic i tretze monuments en altres ciutats del país, com ara Puebla, Morelia, Matamoros, Guadalajara, San Luis Potosí, Chiapas, Mérida, Toluca i Jalisco. Tots eren monuments dedicats a pròcers de la història mexicana recent.



**Fig. 4.** Frederic Homdedeu, *Plutarco González*, 1902. Paseo de la Reforma, Ciutat de Mèxic. Fotografia de Cristina Rodríguez-Samaniego.



**Fig. 5.** Frederic Homdedeu, *Pedro José Méndez*, 1902. Paseo de la Reforma, Ciutat de Mèxic. Fotografia de Cristina Rodríguez-Samaniego.



**Fig. 6.** Frederic Homdedeu, *Juan José de la Garza Cisneros*, 1902. Paseo de la Reforma, Ciutat de Mèxic. Fotografia de Cristina Rodríguez-Samaniego.

Entre els monuments que efectuà a la capital voldríem destacar els que decoren el Paseo de la Reforma, una gran artèria que creua part de la ciutat seguint l'eix est-oest i que s'articulà en aquells primers anys del segle xx. S'encarregaren un total de vint estàtues de personatges destacats, les despeses d'execució de les quals eren a càrrec de diverses ciutats i estats del país.<sup>20</sup> A Homdedeu li són encomanades tres estàtues, que es col·loquen a l'avinguda el setembre del 1902. La ciutat de Toluca li encarrega la de Plutarco González (1813-1857), militar destacat de la guerra contra els Estats Units. L'estat de Taumalipas pensa en ell per realitzar la de Pedro José Méndez (1836-1866), tinent de l'exèrcit i heroi de la guerra amb França, i la de Juan José de la Garza Cisneros (1826-1893), governador i legislador que participà també en la guerra contra França.

Cloem aquesta nota conscients que aquest text és tan sols un punt de partida per a treballs posteriors sobre Frederic Homdedeu. Queden per estudiar i valorar molts aspectes de la seva carrera, principalment la dels anys passats a Mèxic. Un aspecte completament inèdit de la seva producció és la seva faceta de pintor decorador, que esmenten algunes fonts, però de la qual no hem trobat cap projecte conclòs. Caldria fer un catàleg raonat que

tota l'obra d'Homdedeu, atès que n'hi ha arreu de la geografia mexicana. Un altre fil que caldria estirar és el del seu contacte amb altres artistes mexicans del moment, especialment els escultors. Per exemple, el seu vincle amb Jesús Fructuoso Contreras (Aguascalientes, Mèxic, 1866 – Ciutat de Mèxic, 1902), a qui podria haver conegut a París i amb qui treballà a la Fundición Artística mexicana, tot assistint-lo en l'execució de l'estàtua *La corregidora*.<sup>21</sup> Finalment, seria també interessant analitzar la seva incidència en les associacions i corporacions culturals i artístiques mexicanes, com ara l'Ateneo Mexicano Literario y Artístico de Ciutat de Mèxic, en la qual exercí com a vocal d'escultura a partir del 1904.



# DEL PODER A L'OBLIT: EL *MONUMENT A ULISES* *HEUREAUX DE PERE CARBONELL*<sup>1</sup>

*Natàlia Esquinas Giménez*

*Cristina Rodríguez-Samaniego*

Pere Carbonell i Huguet (Barcelona, 1855-1927) va ser un dels escultors acadèmics més rellevants de la seva generació. Malgrat la repercussió i el volum productiu que va generar la seva figura en l'època, actualment la seva personalitat és una gran desconeguda, tal com succeeix amb molts altres creadors de la seva generació. És en aquest context on es va originar aquest estudi per tal de començar a recuperar i rellegir aquest escultor català.

Carbonell pertany a la generació d'artistes catalans situada entre el realisme i el modernisme. Una mica més gran que artistes tan rellevants com Josep Llimona i Bruguera (Barcelona, 1863-1934), però més jove que els que situem plenament dins el grup dels realistes, com ara els germans Vallmitjana, el seu nom es va perdre, amb el temps, dins la historiografia artística.

En el decurs de les darreres dècades hi ha hagut un interès cada cop més creixent per l'estudi de l'escultura de finals del segle XIX i principis del XX. Hem de tenir en compte, tal com va reconèixer Carlos Reyero, que l'escultura va ser l'última de les disciplines artístiques del segle XIX que va ser revisada críticament.<sup>2</sup> Actualment hi ha diversos especialistes que han focalitzat l'atenció en el seu estudi i ja trobem amb més facilitat publicacions recents —tant monogràfics com articles científics— que es dediquen als escultors del tombant de segle. En aquest camp d'estudi cal destacar que fou a partir de la dècada del 1970 i, molt especialment, a partir del 1990 que van començar a aparèixer llibres de caràcter general sobre aquesta qüestió. Carlos Reyero mateix, en col·laboració amb Mireia Freixa, fou el responsable de la part escultòrica de *Pintura y escultura en España, 1800-1910*,<sup>3</sup> que es dedicava a recollir alguns dels noms més importants de l'escultura del moment. El volum anava més enllà del camí que ja s'havia iniciat amb

publicacions dels setanta com *La escultura española contemporánea (1800 - 1978)*, de José Marín-Medina,<sup>4</sup> o *Un siglo de escultura catalana*, de J. M. Infiesta.<sup>5</sup>

Destaquem també l'obra de Judit Subirachs *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del Romanticisme al Realisme* i la de Santiago Alcolea i Josep Termes<sup>6</sup> *Escultura catalana del segle XIX*, dues obres de referència clau a les quals cal afegir la que signà Feliu Elias i que aparegué entre 1926 i 1928 *L'escultura catalana moderna*.<sup>7</sup> Encara avui, aquesta obra és una font bàsica per a l'estudi de l'escultura del moment. Menys ambiciós però també d'un gran interès és el capítol que Rafael Benet dedicà als escultors catalans dins l'edició espanyola de *La escultura moderna y contemporánea*, d'Alexander Heilmeyer.

D'altra banda, podem localitzar informació relativa als escultors de la generació de Carbonell en obres sobre l'escultura monumental. Aquí cal destacar en primer lloc les diverses aportacions de Carlos Reyero. Semblantment, és interessant l'obra *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*,<sup>8</sup> en la qual també participa Reyero. Situats en un context específicament català, no podem deixar d'esmentar *Monuments de Barcelona* i *Estatuaria pública de Barcelona*.<sup>9</sup> Per acabar, esmentem el gran estudi *Art públic de Barcelona*, que supera els volums anteriors i disposa d'una versió en línia amb continguts que es van actualitzant de forma periòdica.<sup>10</sup>

Malgrat la presència de Carbonell en alguns dels volums esmentats, especialment els relacionats amb els monuments públics de Barcelona, la bibliografia sobre l'artista és especialment minsa i poc aprofundida. En la premsa, les notes aparegudes aporten certa informació descriptiva sobre algunes de les seves obres, però hi manca una visió crítica. Quant a estudis pròpiament sobre l'escultor, destaquem el de José Luis Melendras Gimeno,<sup>11</sup> qui s'apropa a la vida i l'obra de l'artista amb un caràcter una mica enciclopèdic. En el seu text s'esmenta el *Monument a Ulises Heureaux*, però sense aportar noves dades ni contextualitzar-lo.

**Pere Carbonell**

Quan Pere Carbonell va fer l'estàtua del general Heureaux, entre el 1897 i el 1898, ja era un escultor reconegut, amb una reputada carrera professional i una important trajectòria docent a l'Escola de Belles Arts, que depenia de l'Acadèmia de Barcelona.<sup>12</sup> La investigació que vam dur a terme en relació amb Carbonell durant l'estudi presentat al Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA) de l'any 2012, ens va permetre recollir informació fins al moment inèdita, com el fet de situar el naixement de l'escultor de manera molt probable a l'any 1855 o detalls de la seva família. Tot i que no procedia d'una família vinculada a l'art ni a l'artesania, ja el 1868, amb només tretze anys, estava assistint als anomenats ensenyaments d'Arts i Oficis, o d'Aplicació, de l'Escola de Belles Arts de Barcelona,<sup>13</sup> que tenien un caràcter més tècnic que els anomenats estudis professionals de Pintura, Escultura i Gravat. Els estudis realitzats ens permeten afirmar que el 1894 Carbonell va ser contractat com a ajudant interí per a la classe d'Escultura de l'Escola Oficial de Belles Arts, després d'haver substituït Rossend Nobas i Ballbé (Barcelona, 1838-1891) durant tres anys.<sup>14</sup> El seu prestigi el va dur a ser nomenat acadèmic l'any 1902. Va començar a donar classes als Estudis Universitaris Catalans i a les creades recentment escoles de dibuix de districte, on treballà fins al 1919. Més enllà de les seves tasques com a docent, Carbonell també desenvolupà la seva carrera com a escultor. Entre molts dels seus treballs destaquem els que va fer en el marc de l'Exposició Universal del 1888 per als contextos de l'Arc de Triomf o del monument a Colom, més enllà de les que en els mateixos anys va executar per al Saló de Sant Joan i el Palau de Justícia. Totes aquestes peces són les que li van començar a donar el reconeixement que li acabaren de proporcionar els encàrrecs que anà realitzant posteriorment.

### ***El Monument a Ulises Heureaux***

De la mateixa manera, no hi ha gaires referències bibliogràfiques que recullin dades sobre el *Monument a Ulises Heureaux*, fet que explica la gènesi del nostre primer estudi, el 2012. Són quatre els articles de premsa localitzats originalment sobre el tema, font bàsica per a la construcció de l'anàlisi que presentem a continuació.<sup>15</sup> De fet, la mala sort que envolta la

història i el destí del conjunt escultòric determina clarament la manca de fortuna crítica que n'ha restat. El periple d'aquest monument s'inicia en el moment en què Pere Carbonell va rebre l'encàrrec de construir un conjunt escultòric dedicat al general dominicà Ulises Heureaux, cap al 1897. La connexió entre Carbonell i la República Dominicana ja estava establerta abans, ja que l'escultor estava executant la part escultòrica del mausoleu a Colom de la catedral de Santo Domingo, la part arquitectònica de la qual era configurada per l'arquitecte Ferran Romeu i Ribot (1862-1943).<sup>16</sup> Segurament fou aquest coneixement el que provocà que fos el mateix Carbonell qui realitzés el monument al qui llavors era el dirigent de l'illa.



**Fig. 1.** Retrat d'Ulises Heureaux, 1893. Fotografia de l'Archivo General de la Nación, República Dominicana. Wikimedia Commons.

Ulises Heureaux, conegut com a Lilis, va arribar al poder per segona vegada gràcies al cop d'estat del febrer del 1897. Tot i que no hem trobat detalls concrets sobre l'encàrrec realitzat a Carbonell, els articles citats que fan referència a la peça coincideixen a suggerir que fou a través d'una casa comercial catalana establerta a la República Dominicana. Poc després d'haver-se fet efectiu l'encàrrec i quan la peça ja havia estat fosa en bronze per Masriera i Campins, Heureaux va ser desplaçat del poder per una conspiració liderada per Juan Isidro Jiménez (o Giménez) i el juliol del 1899 fou assassinat. En un context com aquest, la peça va quedar sense destinatari i, per tant, mai no va arribar a ser enviada a l'altra banda de l'oceà. Romangué abandonada, a punt per ser enviada amb l'embalatge

adequat, al port de Barcelona. Durant molts anys, la caixa enorme que contenia l'escultura d'Heureaux va quedar a l'aire lliure, als terrenys dels Docks de la ciutat, en el que actualment seria l'avinguda d'Icària, a l'altura del número 170. El pas del temps i les pluges van provocar la degradació de la caixa, que finalment es trencà i posà al descobert la peça, que sorprengué amb la seva aparició els treballadors de la zona. Això degué ocórrer a la dècada del 1920. Com que ningú no la reclamà, es va decidir que es quedés en aquell mateix lloc, sobre un petit pedestal, fins que va ser traslladada i fosa durant la Guerra Civil per tal d'aprofitar el material per a la creació d'armament. Durant uns quants anys el pedestal encara va quedar dempeus, com un testimoni silenciós d'una presència doblement oblidada.



**Fig. 2.** Fotografia del *Monument a Ulises Heureaux*. Extreta de Josep Maria PLANES, «Un monument desconegut dels barcelonins», *Imatges*, 2 de juliol de 1930, n. 4, s.p.

Dins la història de l'escultura espanyola del segle XIX hi ha força projectes frustrats, inacabats, que han patit canvis bruscos en la seva evolució, però seria difícil trobar un cas tan peculiar com el d'aquesta obra de Carbonell.

La iconografia emprada per representar Heureaux era un clar emblema de poder. El general muntava un cavall que aixecava, impetuós i enèrgic, una de les seves potes davanteres. Heureaux mirava l'horitzó mentre amb una mà sostenia un bastó de comandament i amb l'altra, oberta, semblava dirigir-se al poble. La peça, concebuda per enaltir el líder,

va ser descontextualitzada en ser deixada en un espai que li era aliè. Quan va ser descoberta, els treballadors la van «adoptar» sense conèixer la història que hi havia al darrere ni qui era el personatge representat. Van donar un nou sentit a l'obra. Per subscripció popular van poder fer el pedestal que el convertia, per fi, en monument públic i van envoltar-lo d'un petit hort i jardí.

Tot i que Carbonell no pogué gaudir del reconeixement que suposem que hagués tingut si l'escultura hagués arribat al seu destí final, sí que va presentar un esbós en bronze de l'obra que fou premiat amb una medalla de plata a l'Exposició Universal de París del 1900.<sup>17</sup> Ja hem dit que Carbonell va executar altres encàrrecs a l'illa, fet que palesa el seu reconeixement en aquell context i ens fa suposar que hi va residir durant un temps. Entre aquests encàrrecs dominicans destaquem: el mausoleu a Colom —que ja hem apuntat—, el Crist de l'església de Sánchez (a Samaná) i alguns retrats, com els bustos de Duarte, d'Ángel Perdomo, del vicepresident Figuerero i de Carmita García, la primera esposa de Federico Henríquez Carvajal.<sup>18</sup> Gràcies a les diverses intervencions a l'illa i a l'èxit de la seva participació a París, l'estiu del 1900 Carbonell va ser nomenat vicecònsol honorari del país a Barcelona.<sup>19</sup>



**Fig. 3.** Article dedicat al *Monument a Ulises Heureaux*. José D. BENAVIDES, «La estatua de un dictador dominicano, abandonada en Barcelona», *La Estampa*, 11 de novembre de 1933, n. 305, pàg. 19.

## **Estàtues eqüestres i la representació del poder**

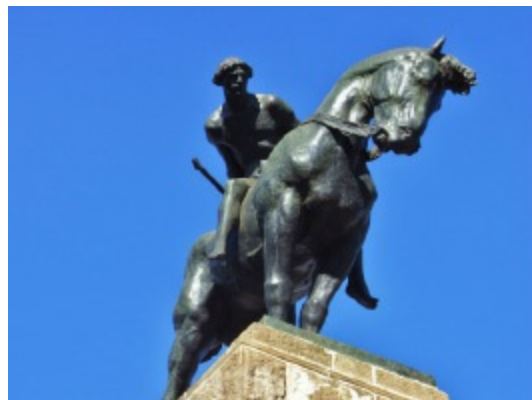
Dins el camp dels monuments escultòrics commemoratius de personalitats de l'esfera del poder, la tipologia que més ha destacat ha estat la de l'estàtua eqüestre.<sup>20</sup> La complexitat de la seva execució comporta dificultats tècniques evidents. Es tracta d'una tipologia poc freqüent en el context català. Entre els exemples que tenim al nostre abast podríem diferenciar dos grups: els monuments amb un caràcter historicista marcat i que recuperen personatges del passat (fet que sovint podem relacionar amb un sentiment vinculat al romanticisme i a la Renaixença a Catalunya), i els monuments que parlen d'un personatge més o menys contemporani, com és el cas del d'Heureaux. Dins del primer bloc destaquem un dels noms més rellevants del simbolisme català, amb una obra situada en el seu període formatiu. Josep Llimona realitzà l'escultura eqüestre de Ramon Berenguer el Gran durant la seva estada com a pensionat a Roma. La peça, que recupera la figura del comte barceloní, no fou col·locada a la via pública fins després de la mort de l'artista. Quant al segon cas, podem prendre com a exemple els retrats a cavall del general Prim que realitzà Lluís Puiggener i Fernández (Barcelona, 1851-1918), situats a Barcelona<sup>21</sup> i Reus.<sup>22</sup>

A l'època de Carbonell tampoc no abundaren gaire les mostres d'escultures eqüestres a Madrid. Hem de recordar entre els pocs exemples el *Monument a Isabel la Catòlica*,<sup>23</sup> el dedicat al marquès del Duero,<sup>24</sup> el del general Espartero,<sup>25</sup> el que ret homenatge al general Martínez Campos<sup>26</sup> i el *Monument a Alfonso XII*. Ens aturem en aquest darrer monument pel fet que, tot i que és posterior a l'encàrrec del *Monument a Ulises Heureaux*, Carbonell hi va participar al costat de vint-i-un creadors més, fet que el convertí en un dels conjunts escultòrics monumentals més rellevants del moment.<sup>27</sup>

D'altra banda, en el context de l'escultura commemorativa iberoamericana del segle XIX i de principis del XX són molts els conjunts que incorporen la figura del líder a cavall, cosa que hem de relacionar amb l'auge dels moviments nacionals americans. R. Gutiérrez Viñuales va proposar una selecció d'aquest tipus de peces, entre les quals no es troba l'obra de Carbonell.<sup>28</sup> Realitzades per escultors de procedències diverses, aquests monuments ens recorden la importància de l'escultura commemorativa en el moment que ens ocupa i al mateix temps són prova de la popularitat i el convencionalisme a què havia arribat la tipologia dels retrats dels poderosos

a cavall. Criden l'atenció els punts de contacte entre el *Monument a Ulises Heureaux* i el consagrat a sant Martí, realitzat pel valencià Marià Benlliure el 1921 a Lima, Perú.

Per acabar, podem referir de manera breu l'existència d'un tipus d'escultura eqüestre de caràcter religiós que a vegades adopta i adapta el motiu del poderós a cavall i que normalment se situa en llocs simbòlics i estretament relacionats amb el personatge representat. Es tracta, tot i això, de representacions del poderós, encara que no sigui un poderós civil o laic. En aquesta línia, un dels sants més estimats dins la cultura i la tradició catalanes és sant Jordi, de qui trobem un gran nombre de monuments i d'entre els quals destaquem, pel seu interès tipològic, el realitzat per Josep Llimona<sup>29</sup> i situat en un mirador de Montjuïc. L'originalitat de la peça rau en el fet que el sant, tot i que està enfilat al cavall, no es mostra com un heroi, sinó que se'n remarca la dimensió humana, que dona una gran força expressiva al conjunt. No podem obviar, per finalitzar, l'existència d'estàtues eqüestres al·legòriques, encara que ja es trobin lluny del retrat literal del poder. En són bons exemples algunes de les escultures que ornamenten la plaça de Catalunya barcelonesa, com la *Saviesa* o el *Treball*,<sup>30</sup> executades pels volts del 1928, just després de la mort de Carbonell. La presència del cavall en aquestes obres ajuda a consolidar el missatge al·legòric inherent a les peces.



**Fig. 4.** Josep Llimona, *Sant Jordi*. Fotografia de Jaume Meneses. Wikimedia Commons.



# DIEGO MASANA: DE CATALUNYA A L'ARGENTINA<sup>1</sup>

*Florencia Barcina*

## Barcelona

Diego Masana Majó va néixer el 1868 a Barcelona i era fill de Lorenzo Masana Buscarons i de Leonor Majó Deu. Amb tretze anys va ingressar a l'Escola Oficial de Belles Arts i Oficis de Barcelona.<sup>2</sup> Va assistir-hi el curs 1881-1882, però després va interrompre els seus estudis durant dos anys. El curs 1884-1885 va tornar a ingressar-hi i va acabar els estudis el 1887.<sup>3</sup>

El 1890 va participar en l'Exposició Nacional de Belles Arts amb la seva obra *Per una bala*. La revista *La Il·lustració* va descriure l'obra com «un precioso apólogo en yeso de D. Diego Masana, que demuestra que es de la madera de los artistas verdaderos».<sup>4</sup> No obstant això, la mateixa obra va ser descrita pel diari *L'Època* com un «grupo movido, pero de mal gusto».<sup>5</sup>

La vocació docent que Masana va desenvolupar cap al final de la seva vida sembla que va començar en la seva joventut: el 1899 es va presentar a les oposicions per a la Càtedra de Modelatge i Buidatge d'Adorn de l'Escola de Belles Arts de Palma de Mallorca.<sup>6</sup> El fet d'estar instal·lat en el seu estudi a Barcelona a principis de segle confirma que no va aconseguir el lloc desitjat. Ja des d'aquest any s'anunciava a *l'Anuari Riera* com a «escultor tallista» associat amb Buzzi, amb adreça al número 53 del carrer de la Universitat de Barcelona.<sup>7</sup> Els Buzzi eren una família d'escultors italians que van arribar a Barcelona per a l'exposició del 1888, dels quals suposem que Juan Buzzi Gussoni (1866-1935?) fou el soci de Masana.

Els escultors intervingueren en obres arquitectòniques el 1902, treballant a les ordres del decorador Ricard Capmany al bar Torino, situat al número 8 del carrer dels Escudellers i propietat de l'italià Flaminio Mezzalama. Potser el fet que Mezzalama i Buzzi fossin tots dos italians i haguessin arribat al mateix temps a Barcelona fou el motiu que es

coneguessin. En les columnes interiors del bar encara avui poden apreciar-se els treballs de Masana: un home i un bou que sostenen un escut amb una «T» i uns motius vegetals que serien característics de la seva obra futura.

Uns mesos més tard, Mezzalama va obrir un altre bar homònim — encara més espectacular— al número 18 del passeig de Gràcia. També aquí Capmany va comptar amb el treball de Masana i Buzzi per a les escultures, entre les quals destaca el gran relleu de l'entrada, que separa els dos accessos i representa una nena a la qual un àngel serveix vermut sota una parra carregada de gotims de raïm. L'entrada secundària —a la cantonada amb la Gran Via— estava flanquejada per una altra peça de marbre amb el relleu d'un brau rampant sobre dues potes —símbol de la ciutat de Torí— envoltat de vegetació. També van realitzar treballs d'escultura a l'interior, com els capitells de les columnes i l'ornamentació de parets amb escuts i motius vegetals. Capmany va reunir per a aquest establiment un grup de personalitats artístiques entre les quals hi havia Antoni Gaudí, que va dissenyar un saló interior, i Josep Puig i Cadafalch, que va projectar el sostre enteixinat de la sala principal. Aquest bar va obtenir el premi de l'Ajuntament de Barcelona a l'«establiment millor decorat sota el concepte artístic ornamental inaugurat el 1902». El 1911 Mezzalama va morir i van tancar ambdós establiments. Mentre que el del passeig de Gràcia va desaparèixer, el del carrer dels Escudellers continua com a restaurant amb un altre nom,<sup>8</sup> però amb l'interior una mica modificat.

El 1904 Masana i Buzzi van aconseguir un diploma d'honor, una medalla d'or i una insígnia d'honor a l'Exposició Internacional de la Societat de la Creu Blava, a Viena, on Mezzalama era el comissari per Espanya i un divulgador actiu de les arts i els productes espanyols a l'exterior. Lamentablement, no hi ha documentació sobre l'obra presentada.

La vinya esculpida amb mestria a la façana del cafè Torino va ser un reclam, com demostra el fet que l'arquitecte Miquel Madorell i Rius va comptar amb Masana i Buzzi per realitzar el *Monument a Marc Mir* a Sant Sadurní d'Anoia. Marc Mir i Capella va ser l'agricultor que va encapçalar la replantació amb ceps americans de les vinyes afectades per la plaga de la fil·loxera a la regió de Sant Sadurní. Després de la seva mort el 1903, el seu poble va voler homenatjar-lo amb un monument. El 1905 es va aixecar a la plaça Major de Sant Sadurní un obelisc —actualment desaparegut— decorat

amb fulles de vinya i gotims de raïm i coronat pel bust de Mir.<sup>9</sup>

El 1904 l'arquitecte Josep Domènech i Estapà va iniciar la construcció de l'Hospital Clínic de Barcelona, que era l'hospital de la Facultat de Medicina. Masana i Buzzi van ser convocats per realitzar l'escala principal de l'edifici, amb accés des del carrer de Casanova. La gran escala imperial, que encara existeix, és de marbre de Carrara, amb balustres tornejats i té en l'arrencada de la barana dues grans pilastres de línies molt simples, sense naturalismes, gairebé amb aires *art déco*. L'edifici es va inaugurar el 1906.

La societat de Buzzi i Masana es dissolgué quan el primer marxà a Saragossa vers l'any 1907, presumiblement atret per l'Exposició Hispano-Francesa que s'havia de celebrar en aquesta ciutat el 1908. Allà el taller Buzzi-Gussoni (Buzzi es va associar amb al seu cosí Joan Gussoni Buzzi) aconseguí fama i funcionà fins al 1960.<sup>10</sup> Va començar així per a Masana una nova etapa en solitari, etapa que semblava destinada a destacar, en l'esfera de l'escultura, en l'àmbit de l'arquitectura modernista catalana.

El decorador dels bars Torino, Ricard Capmany, era fill de Jacint Capmany i de Francesca Roura, germana de Maria Roura, esposa de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. Ricard era, per tant, nebot de l'arquitecte.

En el seu treball als bars Torino, Masana va establir relacions professionals amb Capmany, que en aquell temps es trobava en plena obra de restauració i ampliació del castell de Santa Florentina, a Canet de Mar, obra de Domènech i Montaner i propietat de Ramon de Montaner, que era sogre de Ricard i oncle de Lluís.

Així, Masana va ser contractat per fer la decoració del saló del tron, l'estança més important del castell. Les ales afegides al castell, així com la reforma de l'edifici existent, es van fer seguint preceptes neomedievalistes, utilitzant peces tretes d'edificis medievals i creant objectes moderns a imatge d'aquells. Masana va realitzar l'escultura de la gran xemeneia central, amb una escena amb deu personatges que representen la constitució de l'Ajuntament de Canet el 1599. A la part superior esculpí motius vegetals i heràldics. A banda i banda de l'embocadura de la xemeneia, Masana va recrear escenes de cacera en els petits capitells inferiors.

Quatre capitells més de la sala, ubicats a la base dels arcs ogivals de les

obertures que connecten amb les sales contigües, també van ser atribuïts a Masana. En dos dels capitells es van esculpir escenes cavalleresques i en els altres dos, escenes amb oficis. En la iconografia profana romànica abundaven els temes de societat, com ara les escenes cavalleresques, les de guerra, la caça i els oficis, entre altres. Reprendre aquests temes per a l'ornamentació contribuïa a donar al castell l'aire medieval que impulsava Ramon de Montaner.

El 1905 Montaner va encarregar al seu nebot una cripta al subsòl del castell per traslladar-hi la seva dona, Florentina Malato, que havia mort el 1900. Masana hi va executar trenta capitells en marbre amb escenes de la vida de Jesús, escenes de la llegenda de santa Florentina i motius vegetals amb éssers fantàstics. En les dues voltes que hi ha sobre l'escalinata d'accés, de pedra de Girona, Masana va esculpir-hi motius religiosos i vegetals. També va realitzar tots els motius florals i zoomorfs que decoren les nervadures del sostre de la cripta. L'escultura de la tomba va fer-la Miquel Blay.

El taller de Masana va treballar activament en el castell, per la qual cosa segurament hi ha altres escultures que són obra seva sense documentar, com els dos lleons que flanquegen la porta del pati, el drac de l'inici de l'escala principal o els quatre capitells de l'accés a la cripta des del pati. En aquests últims, esculpits en pedra rosada, si bé es pot reconèixer l'estil de Masana, els motius s'aparten dels de la resta de capitells del castell i s'acosten a un estil modernista, amb dones en actitud de devoció religiosa, amb flors. Així mateix, a l'interior del castell hi ha un gran armari de fusta que s'utilitzava per a abastir el menjador i que és coronat per quatre escultures de patges sota uns dossers neogòtics, probablement també fets per Masana.

Domènech i Montaner semblava disposat a comptar amb Masana per a l'ornamentació escultòrica de les seves obres i el va contractar per fer relleus decoratius a l'escala principal i el vestíbul del Palau de la Música Catalana, obra emblemàtica de Barcelona i del modernisme. L'escultor escrigué el 22 novembre de 1905:<sup>11</sup>

Nota que presento al Sr. Presidente del Orfeó Català, Sr. Don Joaquín Cabot de los trabajos de escultura que abajo se mencionan.

Por 8 tímpanos de los arcos del vestíbulo y escalera, guirnaldas de flores

sobre los arcos de los rellanos de la escalera principal, 4 capiteles aislados y 4 adosados, 8 fajas de columnas, y las [il·legible] de los propios rellanos según modelos y dibujos.

Todo lo que se compromete a ejecutarlo por la cantidad de 720 pesetas.

Masana va acabar totes les peces que va detallar en la seva nota. La garlanda contínua de grans flors sobre els tres arcs dels dos replans es va realitzar en perfecta sintonia amb el llenguatge modernista de la resta de decoració de l'escala. També es van executar amb mestria els capitells florals de les columnes —tot conservant la seva forma de paral·lelepípede—, amb les mateixes flors que a les faixes i variant aquells i aquelles en cada columna. Amb «vuit timpans» Diego es referia als espais existents entre els arcs de la planta baixa i el sostre, tant cap al costat del *foyer* com cap a l'escala. En sis d'ells —quatre simples i dos dobles— es van esculpir instruments musicals antics en un entorn vegetal i en els dos restants —tots dos dobles—, els escuts de Catalunya i Barcelona amb garlandes de flors.

Un espai fonamental a la sala de concerts imaginada per Domènech era l'escenari, per al qual l'arquitecte va projectar un prosceni èpic. Formaria un arc escultòric de grans dimensions, amb diversos conjunts que representarien la música clàssica, la moderna i la popular. A la dreta de l'escenari, un bust de Ludwig Van Beethoven amb un fons de columnes dòriques severes seria la imatge de la música clàssica. Un núvol s'enllaçaria allà i ascendiria fins a culminar amb un conjunt espectacular de la *Cavalcada de les Valquíries*, en record de l'òpera de Wagner. L'esquerra de l'escenari estaria reservada a la música popular: un bust d'Anselm Clavé i una al·legoria de la seva cançó *Les flors de maig*, composta per tres dones joves en un ambient natural assegudes al peu d'un salze.

Pel que sembla, Domènech estava satisfet amb el treball de Diego a l'escala del Palau i a Santa Florentina. Decidit a donar-li un major protagonisme en les seves obres, a finals del 1907 li va encarregar l'execució del prosceni del Palau de la Música Catalana. L'enorme arc escultòric, compost per diverses peces i amb una mida aproximada de tretze metres d'altura per quinze de desenvolupament horitzontal, havia d'executar-se i d'estar col·locat en només tres mesos. La inauguració del Palau estava prevista per al febrer del 1908. Una empresa titànica i molt poc temps: però Masana es va comprometre a realitzar-la en tan sols dos mesos. El 12 de

novembre de 1907 va escriure amb la seva pròpia mà el contracte que es transcriu a continuació.

Contrato per la execució de la part d'escultura de la embocadura del edifici del Orfeo Català en construcció. La embocadura del edifici del Orfeo Català se farà en pedra toba de Roda sent de compte del Orfeo el proporcionar la pedra ab les dimensions demanades per lo escultor.

Sera de compte del escultor no tan sols la part de escultura de las figures, si [no] que tambe la part de ornamentacio y arquitectura de la dita embocadura, així com los encastos juntes, etc que tingan que ferse per la colocacio com per lo sosteniment de les pedres.

Lo Orfeo proporcionara tots los ferros que se necesitin per lo sosteniment de les pedres així com los instruments y [il·legible] de ferro ó metall que entrin en les figures.

El plasso per la execucio serà de dos messos, sempre que no falti ni la pedra ni els accesoris que se necesitin, sent el Director qui resondra la prorroga que se hi puguin concedir.

Lo escultor Diego Masana se compromet a fer lo esmentat treball per la cantitat de quatre mil pesetes.

Los pagos se faran per cantitats à compte, fent de manera que al acabar resti un romanent de cinc centes pesetes que se abonaran dintre els tres messos següents à la total terminació de la obra.

Barcelona 12 Novembre de 1907  
Lo escultor - Diego Masana Majó



**Fig. 1.** Dos dels timpans a l'escala principal del Palau de la Música. Fotografia de Florencia Barcina.

Les obres del Palau van ser complicades. Els dilatats temps de concreció de les tasques de la gran quantitat de gremis presents a l'obra i els retards en els pagaments per part de l'Orfeó van generar relacions tibants entre Joaquim Cabot, president de l'Orfeó, i l'arquitecte Lluís Domènech, qui, a punt de finalitzar l'obra, es queixava que no havia cobrat ni tan sols el projecte. La inauguració estava prevista per al 2 de febrer de 1908, però va haver de postposar-se fins al 9 a causa del retard en l'execució de l'obra. A mesura que s'acostava aquesta data, augmentava la tensió entre els involucrats. Al·legant problemes de salut —havia tingut un infart—, Domènech havia deixat a càrrec de la conflictiva obra el seu gendre, l'arquitecte Francesc Guàrdia, qui tampoc ho va suportar i va renunciar al càrrec uns mesos abans de la inauguració, el novembre del 1907. Enmig d'aquesta situació, Masana va passar a ser la major preocupació de l'Orfeó, ja que tot anava quedant a punt, però el prosceni no s'acabava. Cabot va escriure a Domènech el 22 de gener: «De l'embocadura no en sortirem si V. no sen cuida seriosament, puix de nosaltres no en fan cas. Segons lo tractat, ja hauria d'estar llesta dies fa i encara no som a la meitat».<sup>12</sup> Cabot insistia que si no estava tot acabat per a la inauguració, caurien tots «en el descrèdit i la ruïna».<sup>13</sup>



**Fig. 2.** A dalt: salze i bust d'Anselm Clavé col·locats el 1908 (*esquerra*) i bust de Clavé col·locat entre 1909 i 1910 (*dreta*). Fotografies de Postal Samsot i Misse Germans, Col·lecció FB, i Florencia Barcina. A baix: bust de Beethoven fet per Masana (*esquerra*) i per Gargallo (*dreta*). Fotografies de *Revista Musical Catalana*, any v, núm. 50, febrer de 1908, pàg. 25, i Florencia Barcina.

Malgrat els esforços dels arquitectes (Guàrdia no va voler deixar sol el seu sogre i, tot i haver dimitit, va treballar fins al final al costat de Domènech), els pitjors malsons de Cabot i la Junta de l'Orfeó es van fer realitat: va arribar el 9 de febrer de 1908 i el Palau es va inaugurar amb el prosceni inacabat: es van col·locar les poques peces que Masana va poder acabar i eren visibles les bastides d'obra que penjaven de la part superior de l'embocadura. A la part dreta, el bust de Beethoven amb el fons de les columnes dòriques i el núvol que s'ondula cap a dalt va ser tot el que va



poder col·locar-se. A l'esquerra va ser pitjor: l'al·legoria de *Les flors de maig* va quedar reduïda a les pedres sense acabar d'esculpir posades les unes sobre les altres per simular l'escultura acabada, de la qual només es distingia un cap femení al capdamunt. No hi eren ni el salze, ni el bust de Clavé, ni les Valquíries. Segurament l'apoteòsica cerimònia d'inauguració, l'impactant de l'edifici i la presència de l'alta societat de Barcelona en ple van distreure l'atenció dels assistents. Tant fou així que no sembla que es donés major importància a les escultures que faltaven. El *Diario de Barcelona*, en el seu comentari sobre la inauguració, deia sobre el treball inacabat de Masana: «Aún faltan detalles de adorno, especialmente el marco de la escena; pero desde ayer puede decirse que Barcelona cuenta con un nuevo y soberbio templo del arte, que viene a llenar un vacío que cada día se hacía más sensible».<sup>14</sup> La *Revista Musical Catalana* de febrer de 1908 deia simplement: «Las alegorías de piedra esculpida que han de decorar la boca del escenario están a medio hacer y no pueden valorarse todavía. Serán monumentos a las músicas clásica, moderna y popular».<sup>15</sup>

Després d'això, Masana no va seguir al Palau. Ja havia cobrat dues mil pessetes —la meitat dels honoraris emparaulats— i o bé se'n va anar per causa de desacords amb la direcció o bé el van acomiadar per incompliment de contracte.

Després de la inauguració, Domènech es va afanyar a acabar el que faltava per «devolver el buen nombre de todos»<sup>16</sup> tot i no haver cobrat encara, cosa que es va concretar més de dos anys després de la inauguració, a l'abril del 1910.<sup>17</sup>

Poc temps després, es van col·locar a l'esquerra de l'hemicicle el salze i el bust de Clavé i es van treure les dues pedres superiors de l'al·legoria de *Les flors de maig* sense finalitzar. Segurament es tractava del bust de Clavé fet per Masana, que no és pas el que hi veiem avui, com tampoc no és l'original el bust de Beethoven que avui hi ha.

En efecte, el març del 1908 es va contractar l'escultor Pau Gargallo per reprendre les obres de l'embocadura. Es tractava de treballar sobre els models deixats per Masana. Però no seria tan fàcil una cosa que va començar tan complicadament. El 7 de juliol Lluís Domènech va enviar aquesta carta a Cabot:

Al tornar á emprendre les obres de la embocadura de la Sala del Orfeó, segons me participen el meu auxiliar y l'escultor [Gargallo], s'han trobat amb tots els models relatius á les figures trossejats é inservibles.

Será menester fer de nou els mes impresindibles, amb el consegüent augment del cost i letras.

Es un cas com de forsa major; no podem donar la culpa al contratista per que no guardaba las claus del tancat.

Amb l'ajuda de les fotografies dels models de les escultures existents a l'Arxiu Històric del COAC i les peces col·locades el dia de la inauguració i poc després, podem deduir amb més precisió què és el que va fer Masana per a aquest treball. Sabem que el bust de Beethoven amb el seu fons de columnes va ser acabat i col·locat —si bé van quedar per realitzar petits detalls com ara algunes garlandes florals—; que Clavé i l'al·legoria de *Les flors de maig* es van començar a esculpir amb els models acabats, però no es van poder completar, i que amb l'objectiu de guardar la simetria de l'embocadura i tapar la paret de maó es va decidir col·locar-la igualment. El resultat va ser un apilament de pedres sense més sentit, augmentat en alçada per suplir l'absència de la resta del grup i passar més o menys dignament la prova de la inauguració. Sabem també que el salze només va arribar a modelar-se. No es tenen registres de *Les valquíries*.<sup>18</sup>

Malgrat les fissures que es noten en un dels models —segurament un dels danys de què parla la nota de Domènech—, el salze no va patir trencaments i estava acabat, per la qual cosa es va esculpir en pedra abans que la resta. És per això que ja apareix col·locat juntament amb el primer bust de Clavé en les fotografies de la sala de finals del 1908 i es pot observar que guarda una similitud exacta amb el model.

Evidentment, els desperfectes soferts pels models van afectar sobretot l'al·legoria de *Les flors de maig*, per la qual cosa va ser impossible acabar l'escultura i Gargallo va haver de refer-la (la nova versió conté alguns canvis).

*Les valquíries* és el conjunt que presenta més dificultats per concretar-ne l'autor. Hi ha una fotografia d'un model exactament igual a l'escultura que veiem avui, però no és possible datar-lo per saber si es tracta d'un treball de Gargallo o de Masana. Molts autors apunten Gargallo com el seu autor i la veritat és que la peça té relació amb algunes obres de l'escultor

d'aquest període.

Si bé Cabot pretenia que el prosceni s'acabés en pocs mesos, Gargallo va trigar més d'un any a concloure el treball. Entre les intervencions del 1909 i les de principis del 1910 es va canviar tot el que s'hi havia col·locat (és a dir, l'obra de Masana) per una nova i completa versió de Gargallo, excepte el salze. És per això que creiem que aquesta és l'única peça de tot el conjunt que pot considerar-se obra de Masana. Ignorem què va passar amb el seu bust de Beethoven —única peça acabada en la primera fase—, ja que no es conserva al Palau.

Significativament, després de la seva retirada del Palau, Masana va desaparèixer de l'escena artística de Barcelona. En els crèdits dels artistes que van fer possible el Palau va ser reduït a «Escultor de pedra» i no va figurar al costat de Miquel Blay, Eusebi Arnau i Pau Gargallo com a autor dels «Models d'escultura».<sup>19</sup>

Sabem que a principis del 1908 i a les ordres de Capmany, un cop més, va realitzar una placa commemorativa de la Guerra del Francès per al poble de Sant Iscle de Vallalta, placa que va ser donada per Ramon de Montaner, que tenia propietats allà. Masana va esculpir una placa on es veu un grup de persones que apunten a una àguila coronada, tot emmarcant la llegenda.

El maig del 1908, segurament a instàncies del seu exsoci, Joan Buzzi, que residia a Saragossa, Masana va presentar la seva obra *Tristesia* a l'Exposició Hispano Francesa d'aquesta ciutat. Buzzi també va participar-hi com a expositor amb la seva obra *La gallina cega*.<sup>20</sup> El fet que Masana figurés en el catàleg com a resident a Saragossa i que, de les més de tres-centes obres presentades, aquestes dues fossin les úniques que en la descripció no aclarien si es tractava de pintura o d'escultura i només es definien com a «obra de arte», indica que va ser la mateixa mà la que va omplir les dues fitxes, i aquesta mà va haver de ser la de Joan Buzzi.<sup>21</sup> En la secció d'art contemporani va haver-hi 370 expositors premiats, i fonts familiars afirmen que Diego va rebre un d'aquests premis.<sup>22</sup>

Temps després, el 1910, Masana va exposar a la Sala Parés la seva obra *Un cop de coll*, que representa un carro de cavalls que s'ha quedat atrapat en el fang i que el carreter empeny, potser metàfora de la situació que ell mateix estava travessant. Un cop més, les crítiques van ser disperses: mentre que *La Vanguardia* el veia «lleno de vida y modelado con soltura»,<sup>23</sup>

*La Veu de Catalunya* opinava que «l'escena està ben traslladada a la matèria» però «la situació violenta ideada per l'artista presenta alguna contradicció en la factura».<sup>24</sup>

Aquestes dues últimes obres individuals presentades al seu país natal —*Tristesa* i *Un cop de coll*— demostraven un estat d'ànim que no temia mostrar a tot el que ho volgués veure. Potser els problemes al Palau amb algú de la talla de Domènech i Montaner serien suficients per tancar-li les portes per treballar amb altres arquitectes en un cercle tan reduït com el dels modernistes de Barcelona.

El 1911 Masana tancà definitivament el seu taller de Barcelona i va marxar a l'Argentina. El seu deixeble Antoni Samarra —que havia començat com a aprenent al seu taller el 1901— es trobava aleshores treballant al castell de Santa Florentina com a representant del taller de Masana, tasca que va continuar fent de manera autònoma per acabar els encàrrecs, entre ells el del plafó escultòric del pati d'armes que commemorava la visita del rei Alfons XIII al castell el 1908. El plafó, amb dos patges flanquejant-lo i l'escut reial amb garlandes vegetals coronant-lo, es va completar el 1912. Samarra i Masana mantingueren la relació d'amistat de forma epistolar durant els anys següents. Fins i tot el primer arribà a planejar anar-se'n a viure a l'Argentina, cosa que no va arribar a concretar-se.

## **Argentina**

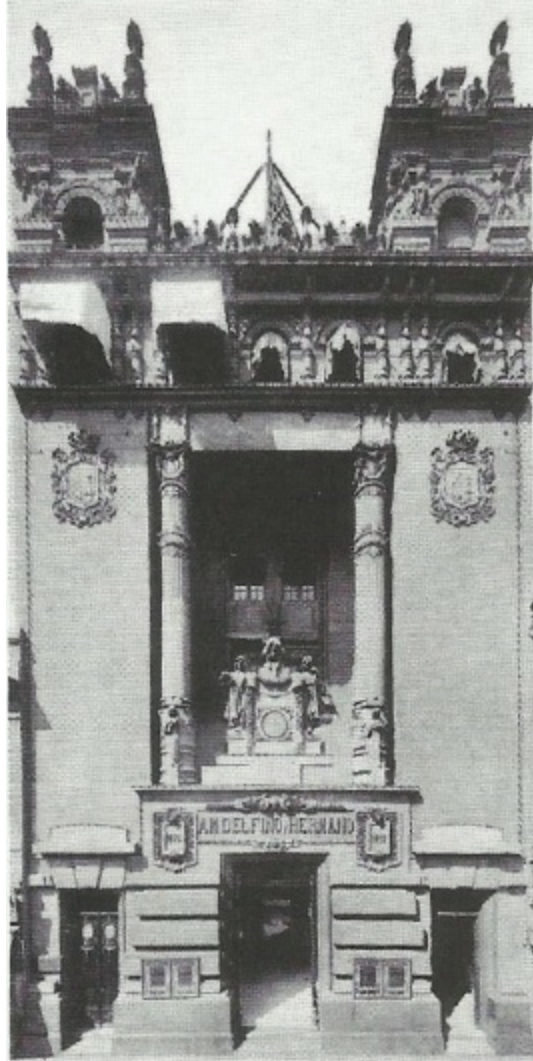
El 24 d'octubre de 1911 Masana va arribar al port de Buenos Aires a bord del buc *Valbanera* procedent del port de Barcelona. La seva dona, Carolina Brosel, i els seus fills, Josep i Carlos, es quedaren a Barcelona, perquè la família va pensar en un primer moment que aquest viatge seria temporal.

El 1910 va festejar-se el centenari de la Revolució de Maig i uns anys abans ja havien començat a arribar a l'Argentina arquitectes i artistes atrets per l'Exposició Internacional del Centenari i la gran activitat que ofería el país pel que feia a noves construccions i demanda de professionals estrangers. Potser Masana coneixia algun col·lega emigrat a l'Argentina o simplement va arribar-hi atret per la florent situació, que donava una esperança diferent de la que estava vivint a Barcelona.

Ràpidament va entrar en contacte amb l'arquitecte mallorquí Francesc Roca i Simó (1874-1940), considerat un dels introductors del modernisme català a l'Argentina. L'arquitecte Roca va ser una influència inestimable en la vida de Masana durant els seus primers anys a l'Argentina.

Roca havia arribat el 1909 a Buenos Aires segurament per raons familiars, ja que s'havia casat a Mallorca amb Julia Cabanellas, una argentina el pare de la qual, també mallorquí, havia fet fortuna amb el negoci de la farina a la ciutat de Rosario.

Diverses entitats d'immigrants, com el Casal de Catalunya de Buenos Aires, el Club Español o l'Asociación Patriótica y Cultural Española, eren per als nouvinguts una plataforma on podien establir contacte amb els seus connacionals, i és probable que es coneguessin en algun d'aquests contextos. No tenim notícies que prèviament es coneguessin i, atès que Roca va viure a Mallorca i va estudiar a Madrid i Masana va viure a Barcelona, seria dubtós considerar-ho. El matrimoni Roca va viure entre Buenos Aires i Rosario —més en aquesta última, ciutat natal de Júlia— del 1909 al 1919, any en què van retornar, ja amb diversos fills, a Mallorca.



**Fig. 3.** Banco de Castilla y Río de la Plata de Buenos Aires, c. 1924. Fotografia de la Col·lecció CEDODAL.

En aquest període, Francesc Roca va realitzar l'Asociación Española de Socorros Mutuos (1910) i el Banco Popular (1911), tots dos a la ciutat de Rosario. A partir de l'arribada de Masana, va comptar amb ell per als seus següents projectes: el Club Español de Rosario (1912-1916), el Banco de Castilla y Río de la Plata a la ciutat de Buenos Aires (1914), la fleca La Europea (1916) i el Palacio Cabanellas (1916), aquests dos últims també a Rosario. Ignorem per què per a la seva última obra al país, l'edifici Remonda Monserrat (1917) —que mostra una profusió considerable d'escultura a la façana— ja no va comptar amb l'escultor.



**Fig. 4.** Detalls del coronament escultòric del Club Español de Rosario. Fotografia de Florencia Barcina.

És probable que Diego Masana treballés, en les seves dues primeres obres en territori americà, al mateix temps, ja que entre 1912 i 1916 es va construir el Club Español de Rosario i entre 1913 i 1914 va tenir lloc l'obra del Banco de Castilla y Río de la Plata als números 335-339 del carrer Reconquista de Buenos Aires. Aquesta última va ser l'única obra de Roca i Masana a la capital argentina. El seu estil neohispànic s'acompanyava d'una façana amb al·legories de Castella i els diners i d'un coronament amb escultures i pinacles. Una gran obertura al centre de la composició que ocupava dos pisos emmarcava un grup escultòric de Masana que presentava un bust sobre un pedestal i dos patges, grup que va romandre allà fins a la dècada del 1930, però que s'ha perdut per causa de les reformes successives

de l'edifici. També els pinacles superiors van desaparèixer. Sí que es conserva la resta de l'ornamentació escultòrica de la façana, com els escuts, els àngels amb lleons de les torres superiors i les grans columnes amb al·legories de l'economia i el càlcul.

Aproximadament a finals del 1912, preveient que a l'Argentina les coses anirien bé, van arribar-hi la seva dona i els seus fills i la família es va instal·lar a Rosario, on Masana desenvolupà la resta de la seva vida professional. Al principi pensaven tornar a Barcelona després d'un temps, però la Primera Guerra Mundial segurament els va fer canviar d'idea.

El Club Español de Rosario va ser l'edifici més imponent en matèria escultòrica de tots els que va construir Roca a l'Argentina i tota l'escultura la va realitzar Masana. Va dissenyar una façana completament esculpida amb tres obertures de dues plantes al centre —similar a la del Banco de Castilla— flanquejades per atlants. A la planta baixa destaquen uns relleus amb figures masculines i, conforme es va pujant, la profusió escultòrica va augmentant amb àngels, vegetació i mascarons. L'edifici és coronat per dos grans lleons.

El 1916 Masana va seguir acompanyant Roca en dues obres per a Juan Cabanellas: el Palacio Cabanelles i la fleca La Europea. El primer era un edifici d'habitatges de cinc plantes amb una façana encoixinada i una decoració escultòrica de motius vegetals i abstractes. La Europea, per contra, ostentava una façana de planta baixa decorada amb ceràmiques i un coronament de tres cossos: dos de laterals, menors, i un de central, amb un gran mosaic amb el nom de l'establiment coronat per tres figures al·legòriques realitzades per Masana. Al centre hi ha una figura amb un ram de blat a les mans, representant la collita; al cos de la dreta hi ha el bust de Mercuri, déu del comerç —especialment, del comerç de cereal— associat a l'èxit comercial i a l'abundància; i al cos de l'esquerra hi ha una altra figura que podria ser una al·legoria de l'immigrant o del treballador.

En acabar aquestes col·laboracions amb Roca i Simó i després de la marxa d'aquest a Mallorca el 1919, sembla que Masana ja no feu altres col·laboracions amb arquitectes; si més no, es desconeixen. Sí que sabem d'alguns treballs que va fer de manera independent al seu taller del número 288 del carrer 9 de Julio, i després al número 1362 del carrer d'Alem de la ciutat de Rosario, i de la seva activitat cultural i docent.

Rosario va reunir en aquesta època molts catalans, especialment els relacionats amb el sector de la construcció, com ara arquitectes,



constructors i artistes, els quals, sumats als italians, van generar un ambient cultural amb molta activitat a la ciutat.

El 1914 es va crear l'Ateneo Popular, institució on s'ensenyaven diverses matèries de manera gratuïta, entre elles el dibuix i la pintura. Molts grans artistes de Rosario van passar per les seves aules. L'Ateneo comptava amb l'admiració general i d'ell es deia: «Ha echado sobre sí la misión nobilísima de educar al pueblo, de una manera desinteresada y generosa».<sup>25</sup> És probable que Masana dictés alguna matèria en aquesta institució, ja que estava molt interessat en l'ensenyament artístic.

El 1919 Masana, al costat d'un grup d'artistes, va fundar el Círculo Artístico de Rosario<sup>26</sup> per promoure l'ensenyament de la plàstica a la ciutat. El primer president de l'entitat va ser el pintor Rafael Barone i el primer vicepresident va ser Masana. El setembre del 1920 el Círculo va inaugurar el Primer Salón Anual de Arte a la seva seu del número 947 del carrer Laprida. En la seva curta vida —ja que va tancar el 1923—, el Círculo Artístico va organitzar dues exposicions molt concorregudes. Masana hi va exercir com a professor d'escultura i és possible que l'activitat docent ocupés gran part de la seva vida a partir del 1920.

Pel que fa a obres pròpies, en aquesta etapa es va dedicar molt a la feina en fusta. Podem destacar la trona i el conjunt del viacrucis de l'església de San Cayetano de Rosario, realitzats en roure massís el 1922 per encàrrec de la Sra. Clara Alberdi de Correa, qui els va donar a l'església. El púlpit estava enterament tallat amb escenes religioses en relleu.<sup>27</sup> El conjunt del viacrucis —que encara es conserva a l'església— constava de catorze peces d'1,70 m amb baixos relleus.

El 1930 va presentar en el XII Salón de Bellas Artes de Rosario dos baixos relleus tallats en fusta: un retrat de Georges Clemenceau i un altre de Rabindranath Tagore. Ambdós van ser exposats a la Comisión Municipal de Bellas Artes.

Diego Masana Majó va morir a Rosario el 20 de març de 1939 a l'edat de setanta anys. El van sobreviure un fill i dos néts, ja que el seu fill Josep havia mort jove, el 1924. Els seus descendents, que segueixen vivint a Rosario, encara conserven algunes de les seves obres.

Com altres professionals i artistes que van marxar del seu país a la meitat de la seva carrera, Masana és poc conegut a Catalunya i a l'Argentina.

Hi ha molt poca informació sobre les seves obres, que deuen ser moltes més que les exposades en aquest text, segurament pertanyents a col·leccions privades o bé desaparegudes en el cas de les obres en espais públics.

Com a conclusió, cal dir que la Llotja va donar a Barcelona diverses i bones tongades d'escultors modernistes. Entre ells, el talent que Masana va demostrar en els seus treballs li va fer guanyar la confiança de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, fins al punt que li va encarregar el que podria ser el conjunt escultòric més gran que hagués pogut dissenyar. A Domènech li agradava formar el seu propi equip d'artistes i una de les característiques de les seves obres sempre va ser la presència d'escultures. Ja havien treballat junts al castell de Santa Florentina i a les escales del Palau de la Música, de manera que la intenció de Domènech semblava ser que Diego Masana formés part del seu equip de col·laboradors. Lamentablement, l'obra que havia de ser la gran oportunitat de Masana per donar-se a conèixer i demostrar tot el seu talent va ser massa problemàtica i el temps va jugar en contra seu. Alguna cosa es va truncar el 1908 per a ell. És difícil saber si la seva vida professional hauria estat la mateixa si hagués pogut acabar a temps el prosceni del Palau de la Música.

# NOTES SOBRE LES RELACIONS ARTÍSTIQUES I CULTURALS ENTRE CATALUNYA I MÈXIC: DELS ANYS DE LA REPÚBLICA A LA GUERRA CIVIL I L'EXILI. EL CAS DE CARME CORTÉS (1892-1979)

*Ester Barón Borràs*

La proclamació de la Segona República va generar un gran corrent de simpatia de la classe política mexicana, ideològicament afí al nou règim espanyol, corrent que es posà de manifest amb l'ajut de Mèxic a la República.<sup>1</sup> Tanmateix, la República va projectar una imatge de modernitat i com a resultat els llaços culturals van ser renovats i fins i tot més estrets entre els dos països: intercanvis universitaris, visites d'intel·lectuals, i tot dins un marc constitucional que disposava una expansió cultural d'Espanya per Iberoamèrica.

## **Les relacions entre Catalunya i Mèxic durant la Guerra Civil**

Amb l'esclat de la Guerra Civil, les relacions entre Catalunya i Mèxic s'incrementaren. El poble mexicà va donar el seu suport a la República a través de diferents associacions, com la Sociedad Amigos de México que es va crear a Barcelona el mes de gener de 1937. L'associació va organitzar diferents actes culturals, exposicions i conferències els anys de la Guerra. Durant el mes de juliol de 1937 convocà un concurs de cartells<sup>2</sup> en col·laboració amb el Sindicat d'Artistes Pintors en què es demanava la realització d'un cartell amb un motiu d'ambient mexicà que simbolitzés d'alguna manera la solidaritat de Mèxic amb la República. El concurs va ser seguit d'una exposició a la seu de l'associació, situada al número 43 de la Rambla de Catalunya.

També l'any 1937 tingueren lloc actes com el Festival-Homenatge a

Mèxic al Teatre Olympia<sup>3</sup> el 4 de maig o el míting en honor a Mèxic el 27 de juliol al teatre Coliseum.<sup>4</sup> De la mateixa manera, l'octubre del 1938 l'associació va organitzar la Setmana de Mèxic, amb conferències al Casal de la Cultura de la plaça de Catalunya en col·laboració amb el Comissariat de Propaganda de la Generalitat.<sup>5</sup>

Per la seva banda, el compromís polític dels artistes i literats mexicans amb la República Espanyola va quedar palès amb la visita a Barcelona de la delegació de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) de México<sup>6</sup> després de passar per València<sup>7</sup> i Madrid. L'acte de fraternitat mexicana tingué lloc al Palau de la Música Catalana<sup>8</sup> el 8 d'octubre de 1937 i va ser patrocinat pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat. El pintor Fernando Gamboa,<sup>9</sup> que formava part de la LEAR, organitzà la seva primera exposició a l'estranger; es titulava «Un siglo de grabado político mexicano» i viatjà a la capital catalana després de passar per València i Madrid, i finalment va ser duta a l'Exposició Internacional de París del 1937. Malauradament, però, no en queden testimonis gràfics.

Cal destacar també la visita que el reconegut pintor mexicà David Alfaro Siqueiros<sup>10</sup> (1896-1974), considerat amb Diego Rivera i José Clemente Orozco un dels tres exponents del muralisme mexicà, va realitzar l'11 de febrer de 1937 a Barcelona, on donà una conferència al Casal del Metge intitolada «Desarrollo histórico del arte de los pueblos».<sup>11</sup> Siqueiros, com a delegat especial del Govern del seu país i un dels fundadors de l'«arte social mejicano»,<sup>12</sup> volia aportar algunes idees que podien ser útils per al desenvolupament de l'art revolucionari a Espanya.

## **L'activitat artística de la Catalunya republicana durant la Guerra Civil: les exposicions artístiques a l'exterior**

Durant el període bèl·lic, les institucions catalanes van impulsar una política general en la qual l'art havia de contribuir de manera compromesa a les necessitats socials del moment, prenent part en la nova societat que es volia construir. D'altra banda, els artistes van participar de la nova situació social i es van associar en sindicats per a la defensa dels interessos econòmics i socials dels seus membres.<sup>13</sup>

D'aquesta manera, es volia explicar al món què passava al nostre país i es volia demanar ajut econòmic a través de les exposicions que es feien a l'exterior. Per això es va crear el Consell de Belles Arts i Arts Aplicades de Catalunya,<sup>14</sup> que, juntament amb els sindicats d'artistes, en la seva primera reunió van acordar l'organització d'una «Exposició d'Art Català Contemporani a París Pro víctimes del feixisme»<sup>15</sup> per a la tardor del 1936. La mostra pretenia destinar un tant per cent elevat de les vendes de les obres a favor de les víctimes. Es va fer una crida a la participació de tots els dibuixants, pintors i escultors residents a Catalunya i, així mateix, el comitè va acceptar obres procedents de col·leccions particulars cedides pels seus propietaris. Picasso mateix, llavors director del Museu del Prado, va donar suport al projecte i tenia previst aportar obra seva per a l'exposició. Per la seva banda, l'escultor Adolf Armengod i el cartellista Enric Moneny foren els delegats que van viatjar a París l'octubre del 1936 per ultimar les gestions amb les autoritats franceses.

Malauradament, després de diversos mesos de continus ajornaments i notícies a la premsa, l'exposició al final no es va celebrar. El Consell va creure oportú fer públic que per causes alienes a la seva voluntat i als sindicats respectius, lligades al moment polític, s'havia resolt desistir d'efectuar l'exposició a París i traslladar les obres reunides amb aquesta finalitat perquè formessin part de la «Manifestación de Arte Catalán en México» (fig. 1).

### **L'exposició «España a México. Manifestación de Arte Catalán, 1937»**

L'objectiu principal era enviar a Mèxic una important mostra del treball d'artistes catalans amb la finalitat de fer una subhasta pública de les seves obres i recaptar fons per lluitar contra el feixisme.<sup>16</sup> Es va publicar un catàleg amb fotografies de les obres fet per Gabriel Casas i Galobardes. La coberta va ser realitzada pel pintor i cartellista Ferran Teixidor Guillén, i els cartells que anunciaven l'exposició van ser dissenyats per Enric Moneny i Antoni Clavé i van ser impresos per I. G. Seix Barral.<sup>17</sup>

Segons el text del catàleg, a través de l'art contemporani català es volia difondre per tot el món civilitzat que la raó, la força, la justícia i el valor

social estaven de part d'Espanya i de Catalunya, es reivindicava el compromís social dels artistes i alhora s'agraïa el suport rebut del poble mexicà a través de les creacions dels artistes catalans.<sup>18</sup>

L'exposició comprenia obres de pintura, escultura, decoració, bells oficis, publicitat, arts gràfiques editades a Barcelona i propaganda de guerra. Un total de cent vint-i-un artistes i al voltant de dues-centes obres, una bona panoràmica de l'art català dels anys trenta. Es preveia l'organització d'activitats paral·leles, com un cicle de conferències d'art a càrrec del publicista i crític d'art barceloní Enrique Fernández Gual, així com concerts de música catalana, recitals de sardanes i la projecció de cinema de guerra sobre els fronts d'Aragó i Madrid. Però l'exposició no es va arribar a fer mai, ja que un dia del mes de maig de 1937 el vaixell holandès on anaven les obres fou capturat per vaixells de l'Armada Nacional en passar per l'estret de Gibraltar i les obres van ser confiscades i traslladades a Burgos.<sup>19</sup>

Avançada a la instal·lació de l'exposició, una delegació d'artistes catalans s'havia traslladat a Mèxic per fer difusió de la mostra. En assabentar-se d'aquell fet amb les obres d'art, s'organitzà a la capital mexicana un gran acte de protesta<sup>20</sup> en el qual s'acusà les forces de Franco de pirates feixistes i enemics de tota cultura.



**Fig. 1.** «España México. Manifestación de Arte Catalán, 1937». Madrid, Centro Documental de la Memoria Histórica.

## La pintora Carme Cortés i Lledó (1892-1979): els seus anys a Catalunya

Una de les obres que viatjaven cap a Mèxic i que dissortadament fou confiscada va ser *Retrat de dona*, de la pintora catalana Carme Cortés i Lledó (1892-1979), qui després de la Guerra va haver de marxar a l'exili, com molts altres artistes catalans,<sup>21</sup> i es va establir a Mèxic, on va participar en la creació del Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León, a Monterrey. La història del seu exili és una història particular que exemplifica la de tants homes i dones artistes que, com ella, van haver de marxar i es van establir de manera definitiva al continent americà.

Carme Cortés, nascuda a Santa Coloma de Gramenet l'any 1892, inicià els estudis de piano amb els mestres Enric Granados i Felip Pedrell. Més tard, el seu interès per l'art feu que estudiés dibuix i pintura amb Francesc d'Assís Galí a l'Escola Superior de Bells Oficis. La seva primera exposició com a decoradora de teixits, robes pintades i nines tingué lloc l'any 1926 a les Galeries Laietanes i la següent es feu a la Sala Parés<sup>22</sup> el 1929. D'altra banda, va formar part del cercle del marxant, editor i crític d'art Joan Merli,<sup>23</sup> qui, a través de la seva Sala Joan Merli, dins les Galeries Laietanes, donà a conèixer l'obra de la jove pintora. Primer, en l'exposició col·lectiva de la tardor del 1929, i després, en la mostra inaugural de l'octubre del 1930 dins la Primera Exposició-Adjudicació de l'Organització Joan Merli.<sup>24</sup> El mes d'abril del 1931 exposà vint pintures en la Segona Exposició-Adjudicació a la Sala Badrinas, i va continuar exposant en la Quarta Exposició-Tria a les Galeries Syra al mes de maig del 1932 i en la Sisena Exposició-Tria l'abril del 1933 al seu pis del número 255 del carrer de Provença, sempre com a artista de l'organització. La seva obra viatjà a Amsterdam l'any 1933, en una exposició d'art modern català organitzada pel secretari de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art. També va exposar a les Galeries Syra<sup>25</sup> durant els anys 1935 i 1936. Igualment participà en el Primer Saló dels Independents, el 1931, a la Sala Parés, i a partir del 1932 i fins l'any 1936 ho feu al Saló de Montjuïc, del qual fou vicepresidenta, en les exposicions de primavera.<sup>26</sup>

Els primers anys de la seva obra estan influenciats per la pintura noucentista, amb una temàtica mediterrània, pagesa i marinera, amb figures femenines amb espardenyes i mocadors al cap, paisatges mediterranis amb atzavares i natures mortes. Pel que fa a la tècnica, cal destacar la

importància del dibuix, amb uns rostres molt marcats i unes formes robustes i equilibrades (fig. 2). A partir del 1930 el seu art esdevingué més personal: el color adquirí més importància, mostrà interès per la textura i la qualitat de la matèria, inclinà la seva expressió vers un valor més líric i subjectiu, i es feu evident la influència d'Isidre Nonell en la seva pinzellada (fig. 3).

Carme Cortés fou una dona d'esquerres, molt activa culturalment, cofundadora del Lyceum Club<sup>27</sup> de Barcelona el 1931. Va ser també l'esposa del polític, metge i periodista català Jaume Aguadé,<sup>28</sup> alcalde de la capital catalana entre 1931 i 1933.



**Fig. 2.** Carme Cortés. Cap de dona, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB). Fons: Francesc Serra.





**Fig. 3.** Carme Cortés. Retrat de dona, 1937. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). Fons: Gabriel Casas.

### **Carme Cortés, l'exili a Mèxic**

El 1939 Carme Cortés abandonà Catalunya juntament amb Jaume Agudé i els seus tres fills i s'instal·là a París fins a l'any 1941. A la capital francesa treballà fent pintures i escultures. Davant la imminent ocupació alemanya, l'octubre del 1941 van sortir agrupats des de Montpeller<sup>29</sup> cap a Port-Vendres per embarcar en el vapor *Gouverneur Général Cambon* amb destinació a Oran i, d'allà, cap a Casablanca per embarcar-se amb la seva família cap a Mèxic.<sup>30</sup> Jaume Agudé formava part des del 1937 del Consell Executiu del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles<sup>31</sup> (SERE), creat pel Govern de la República i òrgan que va ser clau en el trasllat de la pintora a París durant la caiguda de Barcelona i la seva arribada a Mèxic el mes de novembre del 1941.

### **L'arribada de Carme Cortés a Veracruz**

Segons la informació que es conserva en el Fons Aiguader<sup>32</sup> de l'Arxiu Nacional de Catalunya, així com en el registre nacional de migració de Mèxic,

Carme Cortés<sup>33</sup> va arribar al port de Veracruz el 19 de novembre de 1941 a bord del vaixell *Quanza*, que feia la ruta de Casablanca (Marroc) al port de Veracruz (Mèxic). Acompanyaven la pintora el seu exmarit Jaume Agudé, els seus fills Núria Agudé Cortés i Jaume Anton Agudé Cortés, la dona d'aquest, Mercè Escofet, i la seva filleta Elisabet, de cinc mesos.

La pintora es va traslladar a Ciutat de Mèxic, on visqué uns set anys. S'integrà en els cercles d'artistes i intel·lectuals exiliats catalans, on realitzà regularment exposicions individuals i va participar en mostres col·lectives tant de l'Orfeó Català com d'artistes de l'exili.<sup>34</sup> En aquestes reunions va conèixer l'escultor asturià també refugiat Julio Ríos Padrino,<sup>35</sup> que havia arribat a Veracruz el 22 de juny de 1939 a bord de l'*Orinoco*, que havia salpat de Burdeus, i amb el qual es va casar poc temps després.

A la capital, Carme Cortés conegué l'escultor alemany Herbert Hoffmann<sup>36</sup> i el decorador d'interiors Arturo Pani, germà de l'arquitecte Mario Pani. Ambdós personatges tenien en aquelles dates vincles de treball amb la ciutat de Monterrey.

## **La ciutat de Monterrey i el Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León**

Segons l'estudi del professor Xavier Moysén,<sup>37</sup> sembla possible que la relació d'amistat amb Arturo Pani propiciés el trasllat de la parella a la ciutat de Monterrey. De fet, Arturo Pani es dedicava a la decoració d'interiors, realitzava mobles i podria haver demanat la col·laboració a la pintora com a retratista per tal de portar a terme els seus encàrrecs. Possiblement, segons la tesi del doctor Moysén, el decorador va tenir amistat o una relació de negocis amb Rodolfo Garza Madero, arquitecte i conegut decorador de Monterrey amb botiga a les Galerías Garza Madero, amb una sucursal a l'avinguda Juárez de Ciutat de Mèxic, i pel qual Carme Cortés va treballar.

A principis dels anys quaranta tingué lloc un interès pel foment de les arts plàstiques a la ciutat de Monterrey. En conseqüència, es va crear una escola de pintura que dirigí Ignacio Martínez Redón i que funcionà durant dos anys, fins que aquest va morir l'any 1946. El mateix any es va fundar la Facultat d'Arquitectura, que inicialment va ser dirigida per l'arquitecte

Joaquín A. Mora, el qual tingué la iniciativa de crear, el mateix curs 1946-1947, una escola d'arts plàstiques adscrita a aquesta facultat, i convidà a col·laborar-hi com a professors la pintora Carme Cortés i el seu espòs, l'escultor Julio Ríos. D'alguna manera, la presència d'una pintora estrangera amb unes recomanacions excel·lents representava una gran oportunitat per portar a terme el projecte.

L'any 1948 es va proposar també la creació d'un taller d'arts plàstiques en el Departamento de Acción Social<sup>38</sup> de la universitat i Cortés va ser nomenada coordinadora d'aquest nou taller,<sup>39</sup> que dirigí del 1948 al 1950. Convé destacar la implicació de Cortés en el procés de creació del taller i l'important paper que va tenir en tot plegat. L'any 1949 el departament funcionava perfectament gràcies a la dedicació dels professors, quasi tots estrangers, amb les classes de pintura a l'oli i de dibuix de Carme Cortés i les d'escultura de Julio Ríos, que treballava especialment amb motlles. D'altra banda, durant els cursos 1948-1949 i 1949-1950 Carme Cortés va col·laborar en l'organització d'exposicions dels seus alumnes, entre els quals hi havia Efrén Ordóñez, Rodolfo Ríos, Guadalupe Ramírez, Jorge Rangel Guerra, Manuel de la Garza, Antonio Pruneda, Guadalupe Guadiana, etc.

Tres dels seus deixebles, concretament Rodolfo Ríos, Jorge Rangel Guerra i Antonio Pruneda, recorden amb gran estima i afecte Carme Cortés i no dubten a parlar d'ella com la iniciadora del moviment plàstic a Monterrey. Segons els artistes, ella els inicià en el gust per la pintura i li deuen les lliçons serioses sobre l'ofici de pintar (preparació de les teles, barreja dels colors, aplicació del pigment, ús dels colors primaris, pinzellades soltes i espontànies, interès per la composició) i de modelar: «Le debo el gusto por la pintura. Ella nos enseñó a saber apreciar el arte».<sup>40</sup> Tots recorden que a les seves classes es parlava de Goya, Velázquez, el Greco, els postimpressionistes i els muralistes, Tamayo i, sobretot, Rivera, Orozco i Siqueiros, que Cortés havia pogut veure a Ciutat de Mèxic; també s'hi parlava del període de la guerra, de la seva estada a París i dels artistes i intel·lectuals que hi havia conegut. Convé destacar que gràcies a les excursions al camp organitzades per Cortés i Ríos els seus alumnes van poder conèixer el paisatge local i es van interessar per la pintura a l'aire lliure (fig. 4).



**Fig. 4.** Carme Cortés. Paisaje de Monterrey, 1948. Colección Acervo. Pinacoteca de Nuevo León.

En definitiva, el paper destacat de Carme Cortés i la seva implicació com a professora en el taller d'arts plàstiques, així com la seva participació en l'ambient artístic de la ciutat, li van ser reconeguts amb el títol honorífic de Benefactora de la Cultura que li dedicà la ciutat de Monterrey l'any 1969:

Esta administración municipal no olvida que fue usted como pintora y maestra quién creó el movimiento pictórico que en los últimos años ha caracterizado a nuestra ciudad y quien dejó fundado para su mayor impulso el *Taller de Artes Plásticas* de la Universidad de Nuevo León. Por todo lo anterior ruego a usted se sirva aceptar este homenaje de reconocimiento, y acompañarnos para el efecto en la sesión solemne del H. Cabildo regiomontano que tendrá lugar el lunes 28 de julio a las 20:30 hs. En este Palacio Municipal.<sup>41</sup>

No obstant això, la intenció de Carme Cortés fou sempre retornar a Catalunya, cosa que va poder fer el 1954. El gener del 1955 Cortés va exposar a la Galeríes Syra de Barcelona<sup>42</sup> obra amb temes relacionats amb la seva estada mexicana, on el color, que ja era molt important en l'obra de la pintora, s'havia tornat fonamental, ja que Cortés trobà en aquelles terres i paisatges una font inesgotable d'inspiració:

La larga estada de Carmen Cortés en tierras mejicanas, ha incorporado a su pintura —con los temas del país: indios con sus llamativos instrumentos, sus chozas y enseres, paisajes volcánicos y su flora bravía— unos elementos sensoriales que si antes existían en potencia se han manifestado allí con toda su plenitud. Ellos son un contagioso optimismo colorista y una declarada luminosidad que señalan con su decidida presencia los lienzos que de Méjico la pintora nos ha traído [...] Esa influencia ha hecho la pintura de Carmen Cortés [...] en simples y amplios arabescos luminosos, nos rinde esos

sugestivos temas populares, de mercados indios con su abigarramiento cromático, esos sorprendentes paisajes, esos blancos «jacales» y esos tranquilos estanques entre el cataclismo de una geología que el prologuista del catalogo Rafael Benet llama «paisajes sobrerrealistas del natural».<sup>43</sup>

Finalment, en veure que la situació a la Barcelona de la postguerra era molt difícil pel que feia al món artístic i cultural, un cop s'acabaren els estalvis van decidir retornar a Mèxic. Era l'any 1958. Aleshores es van establir a la capital, on Cortés, amb seixanta-sis anys, i el seu marit es van dedicar a la fabricació de mobles per a nens —Muebles Sur—, que ells mateixos dissenyaven i que la pintora decorava, a la vegada que feia tota mena d'accessoris, com brodats o estampats.

Si bé en un principi els retrats que Cortés realitzà a Mèxic posaven en evidència el seu interès pels volums i els contorns, la corporeïtat i les formes, amb una paleta limitada on abundaven els colors terrosos, amb el temps la seva pinzellada es va tornar més lliure i despreocupada i el color va adquirir més protagonisme. Els darrers anys de la vida Cortés va anar perdent la vista i en les seves obres, més que formes, veiem grans àrees de color, en un intent de recuperar la visió de la naturalesa que l'envoltava.

L'obra de Carme Cortés es conserva a la Pinacoteca Nacional de Monterrey i al Museo de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Nuevo León.

La nostra aproximació a l'obra de Carme Cortés ens ha permès conèixer el desenvolupament de la seva carrera durant el seu exili a Mèxic, que esdevingué definitiu, a través de la recepció d'influències de l'art i la cultura mexicanes en la seva obra, així com la seva aportació al moviment plàstic de la ciutat de Monterrey com a professora del Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León, i podem concloure que Cortés va ser una important transmissora i comunicadora de la pintura catalana contemporània al país americà.

# ENTRE NOVA YORK I LA BARCELONA DEL FRANQUISME. EL GÈNERE FOTOGRÀFIC DEL DOCUMENTALISME SOCIAL A TRAVÉS DE L'EXILIAT CARLES FONTSERÈ (1958-1973)<sup>1</sup>

*Núria F. Rius*

Bona part de la literatura historiogràfica o l'imaginari intel·lectual i col·lectiu en què s'activa la figura de l'artista Carles Fontserè (Barcelona, 1916 – Girona, 2007) sol cenyir-se al seu paper com a cartellista republicà durant els anys de la Guerra Civil espanyola. Les seves vivències com a dibuixant políticament compromès i la seva experiència a l'exili de França queden recollides en les memòries que el mateix artista va publicar en vida, *Memòries d'un cartellista català* (1995) i *Un exiliat de tercera. A París durant la Segona Guerra Mundial* (1999). No obstant això, poc abans de morir va editar *París, Mèxic, Nova York. Memòries* (2004) i va deixar el manuscrit incomplet *Dos [sic] dècades novayorkines. The American Dream - The 50s | Turbulent Years - The 60s*. Aquests dos últims volums, així com el seu extens arxiu personal, conservat avui a Banyoles, eixamplen la cronologia i els espais pels quals va circular Fontserè i obren les portes a molts altres vessants d'aquest artista polifacètic.<sup>2</sup> Entre aquests darrers, trobem allò que avui és possible considerar com una de les seves produccions més rellevants, tant pel que fa la qualitat com pel que fa a la quantitat. Ens referim als reportatges fotogràfics de caràcter social que Fontserè va elaborar entre el 1958 i principis del 1970, en el període en què l'artista va residir a Nova York, però sempre en permanent contacte amb Espanya.<sup>3</sup> Reportatges que, malgrat la seva vàlua i el seu intent de difusió a partir del 1980,<sup>4</sup> no van gaudir del reconeixement que hagués pogut esperar, com sí que va succeir, però, amb els cartells polítics. Un cas d'estudi que exemplifica la geopolítica cultural, en l'àmbit de la fotografia, en les dècades del 1950 i el 1960, i alhora els vasos comunicants i les relacions, tensions, aproximacions i

distàncies en els àmbits socioculturals que l'artista va freqüentar: la comunitat emigrada a Nova York i els agents i cercles dominants en el camp fotogràfic de l'Espanya franquista.<sup>5</sup>

### **De l'exili a París al «segon èxode» a Nova York**

Amb l'ofensiva a Catalunya i la victòria definitiva sobre el bàndol revoltat en la Guerra Civil el 1939, Carles Fontserè es va refugiar a França tot seguint la ruta de fugida massiva dels republicans. No obstant això i de manera prèvia al retorn definitiu a Catalunya el 1973, la major part dels seus anys com a exiliat els va viure a Nova York, on es va instal·lar el 1951. El desplaçament de París a la ciutat nord-americana es va produir, de manera indirecta, gràcies al viatge a Mèxic que Fontserè va realitzar el 1948 per elaborar l'escenografia del projecte teatral *Bonjour Mèxic*, sota la producció de Mario Moreno, *Cantinflas*. El mateix artista ho descriu així en les seves memòries:

Deixo París il·lusionat i amb la idea optimista de tornar després d'un periple amb el *Bonjour* per l'Amèrica Llatina. De fet, però, i sense proposar-m'ho, m'afegeixo al «segon èxode» dels polítics que, davant la futilitat d'una acció a favor del retorn de les llibertats a Catalunya, abandonen la capital de França decebuts, mentre a Espanya Franco es consolida.<sup>6</sup>

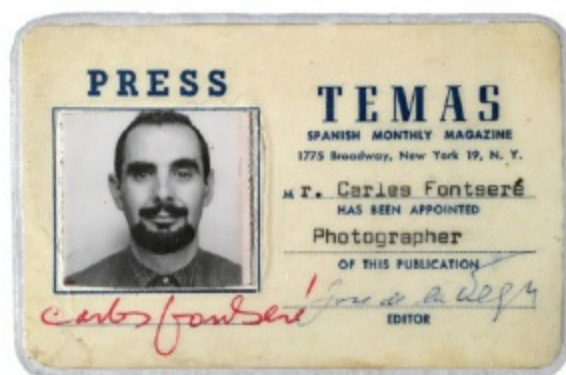
Així, va ser en el context de la segona postguerra i després de la confirmació i consolidació del franquisme a Espanya, que Fontserè va emprendre una segona etapa com a exiliat a Amèrica.<sup>7</sup> En finalitzar el calendari de funcions de *Bonjour* i abans de la seva tornada a París l'any següent, l'artista va anar a Nova York per a una estada turística que es convertiria en decisiva. La seva trobada amb el periodista Jaume Miravittles, que només feia un parell d'anys que vivia a la ciutat com a redactor del butlletí *Spanish Information* i dels diaris *La Prensa* i *El Diario de Nueva York*, el va animar a quedar-se i va contribuir a difondre el seu nom a la premsa hispanoamericana. Però potser més important va ser el fet que al Centre Català d'aquesta ciutat va conèixer Terry Broch, una jove procedent d'una família originària de Catalunya, futura coordinadora d'Andy Warhol per a la

publicitat de la cadena de sabates I. Miller Shoes i la qual no només es va convertir en la seva parella, sinó també en la seva *cicerone* i mà dreta en una metròpoli totalment desconeguda per Fontserè.<sup>8</sup>

D'acord amb Lluís Agustí en el seu estudi sobre la bibliografia de l'exili català als Estats Units, la comunitat republicana va ser menor i menys cohesionada allà que en altres països com ara l'Argentina o Mèxic.<sup>9</sup> Si bé és cert que parlem d'una comunitat atreta per l'alt nivell cultural i científic del país, segons Fontserè la colònia d'espanyols i catalans a Nova York, tot i ser reduïda, era distingida. Diplomàtics, polítics, professors, metges, científics, homes de negocis, actrius, modistes i artistes conformaven un grup de residents alguns dels quals prenen part en activitats en diferents «casals» o eren convidats freqüents a la casa de Fontserè i Broch, que es convertiria en un punt central de trobada.<sup>10</sup>

En aquests primers anys, l'àmbit de treball i font d'ingressos principal de Fontserè va ser la indústria del còmic i, en particular, la historieta *Wild Bill Elliott* per a la Western Printing & Lithographing Co. No obstant això, l'auge de la televisió en el consum domèstic des de finals del 1940 va arraconar progressivament l'espai d'entreteniment de les vinyetes plenes de *cowboys* com les que havia dibuixat l'artista des de la seva arribada a la ciutat ja el 1949. Va ser de nou Jaume Miravittles l'artífex de la seva renovació fins a dues vegades. En primer lloc, aconseguint-li el lloc de director artístic internacional dels Perfums Dana, de Barcelona, però amb oficines a Nova York.<sup>11</sup> En segon lloc i coincidint amb el primer viatge de Fontserè a Espanya a finals de 1956, li va proporcionar el càrrec de director artístic de la revista *Temas* (fig. 1).





**Fig. 1.** Carnet de fotògraf de Carles Fontserè per a la revista *Temas*, 1949. Font: ACPE.

*Temas* era una publicació nova i orquesa destinada a la comunitat hispanoamericana de la ciutat i que va ser fundada el 1950 pel matrimoni format per José i Lolita de la Vega. La publicació es s'emmirallava en revistes coetànies nord-americanes, com *Time* i la seva aposta per relats desenvolupats a través de personatges, o *Life* i les seves cròniques marcadament visuals, basades en el reportatge fotogràfic de tall documental. *Temas* va ser precisament el trampolí que va permetre a Fontserè la seva introducció professional en el camp fotogràfic, ja que gràcies a aquesta publicació s'acredità com a fotògraf de premsa i va poder combinar, així, el seu paper de director artístic amb els seus primers reportatges (fig. 2).<sup>12</sup> Aquesta circumstància professional va significar els inicis de l'artista com a fotògraf de reportatge social durant més d'una dècada.



**Fig. 2.** C. Fontserè, «Una silueta familiar», *Temas*, octubre de 1959. Font: ACPE.

El salt cap al llenguatge fotogràfic, més enllà de la circumstància laboral, no és arbitrari. Precisament, la dècada del 1950 va ser la més important per a la configuració del panorama fotogràfic novaiorquès, ja que va tenir fortes repercussions internacionals. Ens referim, d'una banda, al mapa creixent de les institucions implicades, entre elles el MoMA, però també a la consolidació de tot un elenc de fotògrafs de tall documental la genealogia dels quals es remuntava a Lewis Hine i passava per Walker Evans, com a pares fundacionals. És, en resum, el que Blake Stimson va denominar, en el seu cèlebre assaig *El eje del mundo. Fotografía y nación*, «la nación de la fotografía».<sup>13</sup>

## **El gènere fotogràfic del documentalisme social i el grau de capitalitat de Nova York**

Als Estats Units, el gènere documental de temàtica social té les seves arrels en la Gran Depressió, les inversions del programa del New Deal del president Franklin Roosevelt i el marcat compromís polític d'artistes i també fotògrafs del període d'entreguerres. En paral·lel, és possible dibuixar una constel·lació d'espais i agents que, entre els uns i els altres, van establir i impulsar el gènere del documentalisme social en diverses instàncies: en la seva definició, si bé pragmàtica, i sobretot en el paper i posicionament del fotògraf en l'exercici creatiu. En situació capdavantera, el MoMA va esdevenir un actiu de difusió fonamental, un dels primers museus que va obrir un departament dedicat íntegrament al dispositiu fotogràfic, de manera concomitant al seu paper institucionalitzador de les avantguardes.<sup>14</sup> Durant els anys que Fontserè viu a Nova York, Edward Steichen és el director d'aquest departament.<sup>15</sup> La seva política expositiva va marcar un abans i un després en el Museu, tal com ho reflecteixen les seves famoses mostres, com ara la sèrie *Diogenes with a Camera* i, per sobre de qualsevol altra, *The Family of Man* (1955), de la qual Fontserè posseïa el catàleg. Aquesta va establir càtedra. Com també ho feien els llibres *Life is Good & Good for you in New York* (1956 [1954]), de William Klein, i *Les Américains*, de Robert Frank (1958). I no només en l'àmbit local novaiorquès, sinó sobretot a escala internacional, inclosa l'escena fotogràfica espanyola.<sup>16</sup> El valor

transformador d'aquestes dues publicacions va sumar-se a la influència exercida pel fotògraf francès Henri Cartier-Bresson i el seu concepte de l'«instant decisiu».

Per la seva banda, galeries pioneres com Julien Levy Gallery (1931-1949), An American Place, Alma Reed's Delphic Gallery, més tard Limelight (1954-1961), i A Photographer's Gallery (1955-1959), contribuïren a definir el mapa de llocs per a l'exhibició i la difusió d'obra fotogràfica a la ciutat. Una xarxa de circulació que era ajudada per l'exercici de la crítica cultural, especialitzada en fotografia, a través de les pàgines del *The New York Times* o de revistes com *Aperture*, de Minor White, una de les poques publicacions que va promoure la dimensió estètica de la fotografia. Finalment, un altre dels puntals del camp fotogràfic a Nova York, extensió dels mateixos fotògrafs, van ser les classes de fotografia. Era el cas de les lliçons impartides per Alexey Brodovitch a la New School for Social Change o, en l'àmbit particular, les de Lisette Model i Sid Grossman, antic líder de la cooperativa Photo League, de Nova York. Sovint aquesta pedagogia consistia en excursions fotogràfiques per barris de Manhattan, com el multicultural Lower East Side. El paisatge humà donava peu a la creença ideologicoinstrumental d'aquest elenc de fotògrafs, com evocava Helen Gee, alumna de Model i Grossman i fundadora de la galeria Limelight:

[...] [we] were imbued with a sense of mission, a belief in photography as an instrument of change (both social and psychological), a feeling that through our personal vision, we could make a better world.<sup>17</sup>

Segurament, Fontserè no va anar a cap d'aquestes classes.<sup>18</sup> No obstant això, quan l'artista descriu el seu treball fotogràfic com un intent de «[...] a través de l'ull de la Rollei, que capta el que hom vol, [...] retenir un document social, parcial i personalíssim, d'un temps viscut» (fig. 3),<sup>19</sup> està situant-se en una posició anàloga a les idees de Lisette Model i el seu èmfasi en el sentiment, més que no pas en la tècnica;<sup>20</sup> o a la definició, segons Sid Grossman, de la fotografia com a «act of living». Fontserè, malgrat la seva situació perifèrica en relació amb aquest centre de gravitació descrit, havia adoptat la consigna d'entendre la fotografia com una expressió personal i subjectiva, tal com s'havia codificat en la pràctica del reportatge social.<sup>21</sup>



**Fig. 3.** C. Fontserè, *Central Park nevat*, c. 1960-1969. Font: ACPE.

### **De cartellista a fotògraf de la mà del retratista Ramon Batlles**

A la conjuntura professional i contextual de Nova York cal afegir altres referents heterogenis que es creuen en la gènesi dels inicis de Fontserè com a fotògraf. En primer lloc, hem d'esmentar l'hongarès Brassai, pseudònim de Gyula Halász. Conegut com «l'œil de Paris», Fontserè va col·laborar amb ell el 1948 amb motiu del projecte teatral *Bonjour Mexique* i la necessitat d'elaborar imatges per al programa. Fontserè i Brassai van fotografiar París de nit abans de viatjar a Mèxic i anys més tard l'artista descrivia aquesta experiència com «una lliçó sobre com interpretar fotogràficament diversos indrets d'una ciutat».<sup>22</sup> D'altra banda, cal esmentar un dels seus mentors més rellevants, per bé que ha estat un dels autors que menys atenció historiogràfica ha rebut. Ens referim al fotògraf barceloní Ramon Batlles, un dels retratistes de l'elit social franquista i el paper del qual és fonamental per entendre la introducció de Fontserè en el món de la fotografia en el marc de la capitalitat cultural internacional de Nova York.<sup>23</sup> Per a l'estudi d'aquesta amistat, remota, aparentment inconnexa i poc coneguda fins ara, esdevé crucial endinsar-se en la correspondència que ambdós van mantenir i que arrenca el 1958 i finalitza el 1971, unes dates que coincideixen amb el salt de Fontserè a la fotografia. Les cartes evidencien la vinculació explícita de Batlles amb el nou projecte de l'artista, gràcies al seu paper de conseller i mà dreta en aquest terreny. Així, és important aturar-se un moment en aquest punt i aproximar-nos a la figura de Ramon Batlles per, entre altres coses, albirar el caràcter heterogeni, i fins i tot contradictori, del perfil

fotogràfic de Fontserè.

Al voltant del 1960, és a dir, als inicis epistolars entre tots dos, Batlles era un dels retratistes més sol·licitats de la *jet-set* del franquisme, fotògraf prestigiós de famílies com els March o els Vidal-Quadras, i, per tant, ben connectat amb les elits socioeconòmiques i culturals del país. De manera semblant, gaudia del respecte i l'admiració dels joves fotògrafs que estaven emergint llavors en l'àmbit de la fotografia documental, com Oriol Maspons, de qui parlarem més endavant.<sup>24</sup> Batlles era també un destacat professional de l'àmbit publicitari, fet que explica els seus nombrosos viatges als Estats Units per executar encàrrecs fotogràfics d'empreses com la casa de perfums Myrurgia. Una circumstància que Batlles i Fontserè aprofitaren per trobar-se i fins i tot fotografiar-se junts.<sup>25</sup> Val la pena recordar, però, que pocs anys abans Batlles havia estat soci de José Comte, el fotògraf responsable de requisar el material dels estudis barcelonins un cop consumada la victòria de Franco en la Guerra Civil el 1939. Batlles i Comte formaven part, com la família Pérez de Rozas, d'aquest nucli de fotògrafs que, actius ja en la dècada del 1930, es van adherir al bàndol franquista, fet que va reforçar la seva posició dominant en el negoci fotogràfic local en les dècades posteriors.<sup>26</sup> D'aquesta manera, el 1958 podem parlar d'una amistat i una societat de col·laboració formada per un republicà exiliat i un franquista ben posicionat, possible en l'espai aliè de Nova York.<sup>27</sup>

Tot repassant les missives entre l'artista i el fotògraf, i també mitjançant les seves respectives dones, observem una relació d'intercanvi de favors de tipus «logístic». D'una banda, Batlles s'ocupava dels negatius de l'artista, alhora que li proporcionava una primera difusió a Barcelona, com veurem més endavant.<sup>28</sup> Per la seva banda, Fontserè li facilitava material inassequible a Espanya, com ara els números de la revista *Playboy*, o va fer d'amfitrió a coneguts del fotògraf, com el senyor Maulme, antic cònsol de l'Equador a Washington.<sup>29</sup> És important destacar que, en aquest intercanvi, s'entrecruaven les qüestions fotogràfiques amb nombrosos noms de personalitats que, o bé formaven part de l'elit sociocultural espanyola que visitava Nova York, com l'escriptor Josep Maria Gironella,<sup>30</sup> o bé eren integrants de la colònia espanyola ubicada a la metròpoli nord-americana, com ara l'escultor Josep de Creeft, el pintor Senén Ubiña o el professor Francisco García Lorca, germà del poeta, entre d'altres. És el que el mateix

Fontserè va descriure com trobades entre «festes de caritat i 'parties'» amb «tota aquella colla de catedràtics de Nova York i Columbia universities», al costat de la delegació espanyola de l'ONU, el músic Andrés Segovia o, sobretot, Àngel Zúñiga, corresponsal de *La Vanguardia* i amb qui més freqüentava el matrimoni Fontserè-Broch.<sup>31</sup> Precisament, sabem que el 1958 Ramon Batlles va retratar part d'aquest elenc de persones, deduïm que amb l'ajuda de Fontserè. Més tard, realitzà el lliurament de còpies el mateix artista, amb el pretext d'establir nous ponts i contactes. En definitiva, Batlles va funcionar com una peça de l'engranatge social i productiu en els inicis de Fontserè com a fotògraf, articulació de suport que va mantenir també a Barcelona per la inicial difusió de l'obra novaïorquesa de l'artista ja el 1960, com analitzarem més endavant.

### **«The mythic city». Llocs, tipus, temes i punts de vista d'un repertori adquirit**

Carles Fontserè va intitular *Nova York vista i viscuda* la seva primera exposició a l'Institut d'Estudis Nord-americans el 1982, un cop retornat de l'exili. No obstant això, la mostra era lluny de ser només un repertori visual fruit de la seva experiència a Nova York. Era, sobretot, un bon exemple de com Fontserè havia absorbit, processat i adoptat el repertori iconogràfic que la tradició documentalista novaïorquesa havia establert des dels anys trenta.<sup>32</sup> El canvi espacial i social experimentat per Nova York abans i després de la Segona Guerra Mundial va convertir la ciutat en objecte documental privilegiat. Aquestes transformacions en l'àmbit urbanístic i arquitectònic queden resumides en el títol *Changing New York*, del cèlebre llibre fotogràfic de Berenice Abbott (1939). Al seu torn, la iconicitat dels gratacels exuberants o la vitalitat suggerida per les vistes nocturnes d'una ciutat, «now-classical», que no descansa, han quedat mitificades per Samuel H. Gottscho.<sup>33</sup> Per la seva banda, mitjançant la realitat d'una forta immigració, així com les conseqüències de la Gran Depressió, al llarg dels anys 1930 es va establir una iconografia tòpica entorn de la marginalitat i pobresa de la ciutat, per part de fotògrafs com Ben Shan o la ja esmentada Photo League.<sup>34</sup> En definitiva, canvi demogràfic, misèria, atur laboral i la

seva connexió amb els conceptes de classe social i raça, van dibuixar la vida de Nova York a través d'activitats vulgars i gestos de gent ordinària<sup>35</sup> (fig. 4).



**Fig. 4.** C. Fontserè, *Estació*, c. 1960-1965. Font: ACPE.

Tal com afirma Maren Stange, «not the photograph alone then, but the image setembre in relation to a written caption, an associated text, and a presenting agency (such as the reform organization or, later, the museum) constituted the documentary model shaped by these men».<sup>36</sup> La pràctica documental era assagística, un «laboratori de la reconstrucció social [...], últim somni de la Il·lustració respecte a les arts visuals», segons Stimson.<sup>37</sup> Aquesta es va imposar progressivament en el panorama fotogràfic no només arran dels canvis socials i urbanístics de Nova York, sinó sobretot del disseny d'una xarxa d'agents en el camp de la fotografia que hem descrit en el punt anterior. El llenguatge documental, a mig camí entre el fotoperiodisme i l'art, va trobar el seu hàbitat en nous formats visuals com els *picture essays* en les revistes o en llibres monogràfics.<sup>38</sup> En els llibres de fotografia clàssics editats als Estats Units en el període que va del 1930 al 1950, Nova York és moltes vegades l'objecte d'anàlisi principal.<sup>39</sup> Si bé Fontserè va debutar com a fotògraf en el marc de la revista *Temas*, aviat l'exercici fotogràfic es va convertir en un propòsit personal. Escapa així del reportatge periodístic concret i s'obre a un exercici especulatiu permanent de la ciutat, sota la forma de l'acte-encàrrec. Les desenes de milers de fotografies que avui componen el Fons Carles Fontserè són fruit, majoritàriament, del compromís de l'artista amb la fotografia a través de l'exploració, l'aproximació i la interacció amb una Nova York en canvi permanent, en el

context de l'expansió de la societat de masses. Un exercici que, si bé responia a un estímul personal, al seu torn coexistia amb la pràctica de la fotografia documental, aleshores hegemònica, i s'hi ajustava.

Quan Fontserè s'inicia en la pràctica documental, el mètode de representació, la morfosintaxi i el lèxic per al retrat de Nova York estan establerts i, per tant, la ciutat està modelada. El seu vast treball fotogràfic al voltant dels diferents *boroughs* de la ciutat, com Manhattan, Queens o Brooklyn, replica constantment espais i temes comuns en l'ecosistema visual circumdant: la magnitud arquitectònica, els banyistes a Coney Island, els predicadors a Manhattan, el teixit social immigrant de Chinatown o Little Italy, els sensesostre i els borratxos, els enllustradors, els nens jugant al carrer amb l'aigua sortint d'un hidrant, els treballadors dels gratacels, la nit a Broadway o les finances a Wall Street, en són només uns exemples (fig. 5).



**Fig. 5.** C. Fontserè, *Construcció*, c. 1960. Font: ACPE.

Fontserè va fotografiar sense parar els diferents estats de la ciutat, tot fent ús de diverses estratègies de representació. De vegades jugava amb l'espectador mitjançant ironies iconicotextuals en el si de la mateixa imatge: a través de missatges existents en l'espai prefotogràfic; sovint, amb imatges furtives de persones i els seus gestos o accions l'exceptualitat dels quals rau en el petit detall o en la seva expressió d'humanitat en el si del que llavors era considerat el símbol de la metròpoli moderna; altres, buscant la complicitat i la mirada de les persones retratades; sovint, retratant ell altres fotògrafs.<sup>40</sup> En tots els casos, Fontserè va fotografiar als anys seixanta amb una estètica més pròpia dels cinquanta i els quaranta, obviant el mètode «anti Cartier-Bresson» de Klein i els «in-between moments» de Frank, molt



més subjectius. El seu vocabulari visual estava lligat al de la tradició de la fotografia humanista, de tall intuïtiu, que cercava la poètica en la multitud i una certa complicitat entre fotògraf i realitat. Dit això, la seva obra fotogràfica no es fonamentava en la innovació, ni temàtica, ni formal, sinó en la capacitat de Fontserè d'aprendre i absorbir un llenguatge i un discurs fotogràfics que no resultarien innovadors en el context capital de Nova York, però potser sí a l'Espanya del segon franquisme, on dirigí la difusió del seu treball des de bon principi.

### **De Nova York a Barcelona. Difusió expositiva i fotollibres en una geopolítica fotogràfica «mundial»**

Els anomenats estudis de les transferències culturals, derivació dels estudis de la recepció o ampliació de les aproximacions historiogràfiques nacionals, pretenen posar el focus en la mobilitat dels agents i els productes culturals a través de diferents contextos: socials, culturals i, fins i tot, històrics. Per exemple, d'acord amb Béatrice Joyeaux-Prunel, una aproximació a les circulacions, connexions i trobades interculturals, atenent els condicionants polítics, diplomàtics, econòmics i de mercat, contribuiria a trencar la dialèctica París-Nova York en tant que centres amb les seves respectives perifèries, en benefici d'una mirada més complexa, tramada i heterogènia dels productes culturals de la modernitat i els seus intermediaris.<sup>41</sup> És en aquest marc que podem llegir la difusió de l'obra de Fontserè. Elaborada a Nova York, però difosa principalment a Espanya, el context fotogràfic ja estava immers, al seu torn, en una xarxa de circulació de referències, obres, editors i fotògrafs, en permanents anades i vingudes de Nova York. Tal com hem apuntat a l'inici, Ramon Batlles va intervenir per a una difusió inicial del treball de Fontserè a Barcelona. Segons la correspondència, una primera exposició s'havia organitzat a la tardor del 1960 als aparadors del propi estudi Batlles, al número 417 de la Diagonal.<sup>42</sup> Segons el testimoni de Guillermo Carrogio, empleat de la galeria i company epistolar habitual de Fontserè:

El nostre aparador des de que tenim les vostres fotos es un eixam de gent que

no para de renovar-se i com que jo he dit a molts que tinc moltes mes fotos vostres de les que he ensenyat estan frisosos per a veure-les [...]. El germà de l'Ubiña [el fotògraf Julio Ubiña], per cert que estigué per ací fa uns dies.<sup>43</sup>

D'aquesta mostra va derivar una nova mostra a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya,<sup>44</sup> i ja a l'abril del 1961 una altra a la Sala Aixelà.<sup>45</sup> Tots dos espais constituïen una part del nucli central per a l'exhibició de l'«art» fotogràfic a Barcelona. En el primer cas, només feia tres anys que el fotògraf barceloní Oriol Maspons havia estat expulsat pel seu polèmic article «Salonismo»,<sup>46</sup> en què atacava amb cruesa l'anacrònica estètica del pictorialisme, encara en voga en aquells dies en la institució. Potser per això, Salvador Lluç Oliveras va considerar que el centenar de fotografies de Fontserè estava «mancat d'impactes i missatges, sense grans ambicions ni transcendència [...]».<sup>47</sup> Per la seva banda, la Sala Aixelà constituïa l'espai per a l'obertura i la renovació del llenguatge fotogràfic més documental. Sota la direcció de Josep Maria Casademont, promotor i crític alhora del nou documentalisme, les fotografies de Fontserè va ser vistes pel mateix Casademont com «un auténtico artista [...] que al tener una cámara entre las manos [...] se ha contentado con aplicar su objetivo a dar el instante intuitivo de azar un lugar piadoso bajo el sol a este monstruo delicioso de mil cabezas que es la multitud neoyorkina».<sup>48</sup> Fontserè, que era a Nova York durant l'obertura de les exposicions, no va quedar satisfet de la seva difusió. En part, per la manca de ressò a la premsa de Barcelona.<sup>49</sup> Una decepció que potser explica la major atenció que va tenir envers l'exposició de la Sala Aixelà, com demostra l'article del seu amic i crític d'art Sebastià Gasch «Imatges de Nova York» a *Destino*.<sup>50</sup>

De manera paral·lela a aquesta circulació de les fotografies, van començar els primers interessos editorials. El mateix Gasch havia afirmat en la seva ressenya que «tendrá que ser ciego el editor que no vea el éxito que podría alcanzar el libro que agrupara este centenar y pico de fotografías sensacionales».<sup>51</sup> Sabem que Germán Plaza, de l'editorial Plaza & Janer, li va fer arribar el seu interès.<sup>52</sup> Un any més tard, era Josep Maria Gironella qui s'oferiria per editar *The New York book*.<sup>53</sup> Aquesta atenció coincideix amb uns anys de forta obstinació fotogràfica de Fontserè. L'artista va començar a adquirir material per establir el seu propi laboratori,<sup>54</sup> va iniciar una nova

col·laboració com a reporter fotogràfic amb la revista *Hablamos Magazine* (c. 1962-1966), alhora que dissenyava nous projectes fotogràfics, com un viatge per Roma, París i Londres el 1963 o fins i tot un pla per adquirir l'estudi de Ramon Batlles, en venda el 1964.<sup>55</sup> Cap d'aquestes empreses no va tirar endavant, tot i que la col·lecció de fotografies va quedar guardada a l'estudi de Batlles a disposició de les persones que hi estiguessin interessades. Terry Broch resumia aquest carreró sense sortida en una carta destinada a la mateixa família Batlles el 1966:

You may, (or may not!) have been surprised that no one has come around to see the photo collections which you have been good enough to keep for us. It's such a damned situation. When the photos were not easily available [...] and they were, besides, more or less comitted to Gironella's plans for them, Carles had several good oportunities to show them to potential publishers, but couldn't [...]. But perhaps we'll be getting some «action» on them soon. Camilo Jose Cela was in NY a few months ago and [...] he was enthusiasted with C.'s. photos.<sup>56</sup>

Carles Fontserè i l'escriptor Camilo José Cela es van conèixer a Nova York aquell mateix 1966. L'escriptor acabava de publicar treballs estretament relacionats amb fotògrafs a Espanya, com *Toreo de Salón* amb Oriol Maspons i Julio Ubiña (1963), *Izas, Rabizas y Colipoterras* amb Joan Colom (1964) i *Nuevas escenas matritenses* amb Enrique Palazuelo (1965-1966). Cela representava un dels nous agents del món de la literatura en el gir assagístic de la fotografia documental de l'època, tal com estava succeint de forma semblant en altres espais, com hem vist a la mateixa ciutat de Nova York.<sup>57</sup> La correspondència entre Fontserè i Cela, encetada immediatament després de conèixer-se, demostra l'ímpetu del primer en la projecció de múltiples fotollibres possibles: *SubNewYork*, *BlackNewYork* i el definitiu *Nueva York amarga*, el primer d'una col·lecció d'Alfaguara que portava per títol «El Hormigón y las Hormigas». L'obstinació de Fontserè va tenir una primera resposta en el mateix Cela, qui en tornar a Espanya ja va donar a conèixer el llibre a la premsa.<sup>58</sup> Tanmateix, aquesta renovació del projecte editorial coincidia, en aquest mateix 1966, amb l'aparició del fotollibre *Un poeta en Nueva York*, de l'editorial Lumen. Es tractava d'una obra fotogràfica realitzada per Oriol Maspons i Julio Ubiña, germà de Senén

Ubiña, per acompanyar els textos de l'aleshores ja mort Federico García Lorca escrits entre 1929 i 1930. Va ser aquest projecte una iniciativa casual o bé va tenir la voluntat d'ocupar l'espai narratiu novaiorquès en l'àmbit editorial espanyol? L'únic que podem afirmar és que Julio Ubiña no només coneixia el projecte de Fontserè, sinó que el seu germà, resident a Nova York, era amic de l'artista, i també de Francisco García Lorca. Fos com fos, aquesta superposició en el temps i en l'objecte fotogràfic, paral·lela a la frustració dels projectes de Fontserè, pot ser vista més com un símptoma de la desubicació de Fontserè en les relacions socials del món fotogràfic espanyol, que com una mera coincidència (fig. 6).



**Fig. 6.** Oriol Maspons i Julio Ubiña, *Poeta en Nueva York* (fragment), 1966. Font: BC.

### **Conclusió: el símptoma *Un poeta en Nueva York* de Maspons i Ubiña**

La idea del llibre *Nueva York amarga* aviat la van succeir altres iniciatives: *La Roma de Rafael Alberti*, amb fotos fetes el 1963, o el fotollibre dedicat a Mèxic, aprofitant els jocs olímpics que s'havien de celebrar el 1968. Per part de Fontserè, encara hauria estat possible imaginar més empreses: un llibre dedicat a Nova Delhi i un altre a Tòquio, com havia fet William Klein el 1964. Novament, cap d'aquests projectes, tampoc el de *Nueva York amarga*, va ser

executat.

Encara avui la Fundació Camilo José Cela conserva els centenars de còpies que Fontserè va enviar a l'escriptor durant el procés de preparació del llibre, així com les primeres notes manuscrites de Cela i la seva selecció definitiva. No obstant això, la crisi econòmica del 1971 que va assotar les editorials del país va forçar l'abandonament definitiu dels projectes de Cela i Fontserè. Entremig, la lentitud de l'escriptor a respondre les missives de l'artista va empènyer Fontserè a obrir un nou canal de difusió de les seves fotografies mitjançant la premsa espanyola, com va ser el cas d'*El Correo Catalán* entre 1968 i 1972. Això va ser l'avantsala de les diferents iniciatives que l'artista, al seu torn definitiva a Catalunya, va emprendre per difondre la seva obra, més enllà dels llibres fallits, a través de programes televisius i exposicions.<sup>59</sup> Com va ser possible aquest fracàs? Fontserè estava instal·lat a la capital fotogràfica del moment, va aprendre ràpidament el llenguatge del documental fotogràfic i tenia contactes centrals a Espanya, com ho demostren les exposicions de 1960 i 1961 o la mateixa relació amb Cela. No obstant això, potser podria ser operativa, com a perspectiva d'anàlisi, la idea que Fontserè no pertanyia als cenacles fotogràfics de cadascuna de les ciutats, Nova York i Barcelona. D'una banda, com a fotògraf de la Big Apple, però tancat al cercle hispanocatalà, el fotògraf estava fora dels grups i espais fotogràfics novaiorquesos dominants. Tampoc la seva producció de la metròpoli nord-americana oferia novetats en relació amb una tradició documentalista molt arrelada a la ciutat des dels anys 1930. D'altra banda, com a català exiliat, l'artista es trobava lluny, tot i conèixer-lo, del nucli barceloní d'Oriol Maspons, Julio Ubiña, Xavier Miserachs i Joan Colom, entre d'altres. Si bé la seva abundant iconografia estrangera sí que podia suposar una novetat visual a Espanya —malgrat el gran impacte del llibre de Klein—, no pertanyia al nucli social en el qual es movien les relacions entre fotògrafs, escriptors i editors del país. La publicació el 1966 del llibre de Maspons i Ubiña va ser una mena de condemna prematura. En definitiva, Fontserè era entre dues capitals de la fotografia, una d'internacional i l'altra nacional, però fora dels respectius cercles fotogràfics preeminents, cosa que li va dificultar la consecució i la difusió dels seus projectes com a fotògraf. La seva invisibilitat encara replica avui com a transferència històrica.

**Segona part**  
**Interrelacions entre Catalunya i els Estats Units**  
**d'Amèrica: recepcions artístiques, documentals i**  
**historiogràfiques**

# L'ESTETICISME DE WHISTLER I LA SEVA RECEPCIÓ A LA CATALUNYA MODERNISTA<sup>1</sup>

*Juan C. Bejarano Veiga*

A finals del segle XIX la influència de Whistler era tan gran que es podia sentir en qualsevol país occidental, especialment als llocs amb els quals mantingué una relació més estreta, ja fos per qüestions de caire biogràfic, artístic o cultural, és a dir, als Estats Units, a França i al Regne Unit. En aquestes pàgines pretenem estudiar la recepció que la seva teoria estètica i la seva obra exerciren dins del panorama artístic del modernisme, en el paisatge però sobretot en el retrat, els dos principals gèneres que conreà i renovà a l'època finisecular.. Així doncs, tindrem en compte les diferents vies d'introducció i difusió de l'obra de Whistler a Catalunya, tot valorant el pes que exposicions, premsa i artistes van tenir en la configuració d'una estètica certament whistleriana.

## **El whistlerisme a Espanya**

A les darreries del vuitcents les Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid continuaven essent encara, malgrat la seva defensa de l'academicisme, els certàmens de més envergadura de tot Espanya. Era obvi, doncs, que tots els artistes estaven a l'aguait del que hi tenia lloc. En l'edició del 1890 es van exposar la *Composició en gris i negre: Retrat de la mare del pintor* (1871) (Musée d'Orsay, París) i *Composició en negre: Retrat de Pablo de Sarasate* (1884) (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh), dues de les millors creacions de Whistler. Entre els crítics que es van fer ressò d'aquest esdeveniment, Jacinto Octavio Picón, des de les pàgines d'*El Imparcial*, va reconèixer que van causar sensació:

[...] este notable artista norteamericano que reside en Londres ha remitido por

mediación del distinguido pintor D. Joaquin [sic] Araujo, según nos han asegurado, dos cuadros: el retrato de la señora madre del autor (1032) y el de Sarasate (1033). Nuestros pintores críticos y aficionados discuten con mucho calor ambas obras [...].<sup>2</sup>

Altres, en canvi, es van plànyer que passessin desapercbudes, com explicà anys després Miquel Utrillo des de *Pèl & Ploma*, sota el pseudònim de Pinzell.<sup>3</sup>

Fos com fos, la seva influència es deixà sentir aviat entre alguns dels pintors espanyols més inquiets, com ara Nicanor Piñole o Cecilio Plá. Podem esmentar igualment el *Retrat del pintor Aureliano de Beruete* (1902) (Museo del Prado, Madrid), de Joaquín Sorolla, que, segons el poeta Juan Ramón Jiménez, «bé val un bon retrato de Whistler». <sup>4</sup> De tota manera, entre tota la plèiade d'artistes espanyols, Zuloaga i Regoyos foren probablement els dos més interessants.

El 1884 Whistler participà en el primer dels salons organitzats per Les XX a Brussel·les —grup del qual Regoyos era membre fundador— amb la seva *Sinfonia en blanc*, núm. 3 (1865-1867) (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) (fig. 1), que va atreure l'atenció de pintors com Fernand Khnopff o Regoyos. Fou precisament durant aquest primer saló que l'artista asturià tingué l'oportunitat de conèixer Whistler i quan va néixer l'admiració envers ell,<sup>5</sup> cosa que el portà a viatjar a Londres l'estiu del 1885 per visitar el seu taller.<sup>6</sup> Sembla que aquesta relació entre els dos fou fructífera des del punt de vista creatiu: si, d'una banda, hi ha la notícia que Whistler s'havia proposat en un primer moment fer un retrat de Regoyos (que finalment sembla que no dugué a terme),<sup>7</sup> en canvi Regoyos sí que en deixà testimonis materials. Així, ens ha arribat una sèrie de retrats/apunts sobre paper que va fer de Whistler, tot i que la millor plasmació artística fou el seu oli *La dama davant del mirall* (1885) (Museo de Bellas Artes, Bilbao), també conegut com *Una anglesa* o *Retrat de Miss Jeanning*. En aquesta tela, les connexions whistlerianes cal buscar-les sobretot amb la seva *Sinfonia en blanc*, núm. 2 (1864-1865) (Tate, Londres), on les similituds són més que evidents: figura pensativa que es reflecteix en un mirall, gamma cromàtica uniforme (en aquest cas, el blanc és substituït per colors més foscos —marrons, grisos, negres...—, també amb reminiscències whistlerianes), presència de motius



orientals, etc. Posteriorment se la va endur a la II Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, que es va fer el 1894, i agradà a la crítica (especialment a Raimon Casellas),<sup>8</sup> però també als artistes locals més innovadors.



**Fig. 1.** James McNeill Whistler. *Simfonia en blanc, núm. 3*, 1865-1867, oli sobre tela. Barber Institute of Fine Arts, Birmingham (Wikimedia Commons).

Ignacio Zuloaga fou l'altre pintor espanyol d'abast internacional que tingué una influència whistleriana decisiva.<sup>9</sup> I, com en el cas de Regoyos, mantingué una relació estreta amb alguns dels modernistes catalans quan viatjà a París,<sup>10</sup> especialment amb Ramon Casas i Santiago Rusiñol, amb els quals coincidí en llur admiració per Degas, Whistler i Carrière, alhora que patien en la seva pintura el contagi de la contigüitat.

Un altre cop fou Casellas qui detectà la presència de Whistler en l'obra del basc, barrejada, això sí, amb moltes d'altres, presents en les seves primeres obres.<sup>11</sup> De tota manera, la data més significativa, almenys a nivell testimonial, fou el retrat que va fer a una neboda de Whistler el 1893, quan Zuloaga anà a la Gran Bretanya a visitar uns familiars seus, els Morrison, que li havien fet algunes comandes de retrats. Sembla que durant aquesta estada va residir uns mesos a Londres, on tingué ocasió de conèixer Whistler i d'executar el retrat esmentat.<sup>12</sup>

Com acabem de veure, foren justament aquests pintors, dos dels artistes espanyols més importants de finals del segle XIX, els que ajudaren a difondre el whistlerisme a Catalunya, si bé filtrat a través de llur tarannà i en part amb l'ajuda dels escrits de Casellas. L'especial xarxa de contactes i amistats amb artistes catalans, i la bona rebuda de les seves obres a les

Exposiciones Generales de Bellas Artes de Barcelona, confirmen llur paper d'intermediaris entre Europa, Espanya i Catalunya en la consolidació de la pintura de Whistler dins del modernisme.

### **Whistler i l'anglofilia d'Alexandre de Riquer**

La personalitat d'Alexandre de Riquer va actuar de nexa d'unió entre Anglaterra i Catalunya en el pas a una estètica modernista. Riquer era un autèntic anglòfil, per això no estranya gens que se li encomanés la secció d'art anglès per a la V Exposición Internacional de Arte de Barcelona (1907). Entre els artistes seleccionats Whistler ja hi era present, però només amb una obra, no gaire rellevant, i més aviat a nivell testimonial (*Retrat de Dorothy Menpes*) (col·lecció particular).<sup>13</sup> Posteriorment, en la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona, el 1911, en principi Riquer també fou el comissari de la secció anglesa, tot i que no s'hi involucrà tant. Whistler hi estigué representat aleshores amb litografies i aiguaforts.<sup>14</sup>

### **Raimon Casellas i el paper de la crítica**

Casellas era el principal crític d'art de l'època i tingué un rol principal en el procés d'introducció i difusió de l'obra de Whistler des de *La Vanguardia*. D'aquesta manera ajudà a la consolidació de certes tendències esteticistes en el cau artístic català.

Sembla que Casellas va poder veure per primera vegada pintures de Whistler el 1889, quan viatjà a l'Exposició Universal de París. No obstant això, la primera referència escrita a aquell no la trobem fins al gener del 1893, quan Casellas destacà l'obra de Whistler i de Carrière, amb les seves pintures boiroses, com dues alternatives personals i necessàries a l'impressionisme.<sup>15</sup> Aquesta petita referència fou desenvolupada aquell mateix any, després d'haver viatjat a París i haver pogut contemplar novament els quadres del nord-americà: el resultat fou un article íntegrament dedicat a la seva figura. Aquí explicava (d'una manera insòlitàment profunda i moderna per a l'època) els principals trets estètics

del pintor, en un text que complementava amb diversos gravats que reproduïen la seva efígie i alguns dels seus quadres. Com ja va assenyalar Jordi Castellanos,<sup>16</sup> Whistler fou un referent constant dins de la concepció estètica d'aquest crític i cal situar-lo com un element més en la consolidació dels corrents simbolistes a Catalunya.

En aquest article Casellas feia un repàs de les característiques definidores de l'art de Whistler a través del conreu del paisatge i del retrat. D'aquest, que és el que més influí en els artistes catalans, deia:

Este mismo espíritu de lejana aparición entre hipnótica y noctámbula palpita latente en esta obra inmensa de retratista que Wuistler [sic] dejará como uno de los más sólidos y soberbios monumentos de la pintura de nuestros días. Creo sinceramente que el hechicero poeta, que por sortilegios del arte supo descubrir los ocultos colores de la noche, es á la vez el más extraordinario de cuantos pintores han alcanzado, desde el Greco y Velázquez acá, hacer de un retrato una obra de arte. Creo más todavía, y es que la decisiva influencia de Wuistler en este género va á señalarse como una etapa bien notable, si hay que juzgar por las producciones que exhiben en el Champ de Mars retratistas tan esclarecidos como Aman-Jean, Gandara, Guthrie, etc., etc.<sup>17</sup>

Podem veure que Casellas no dubtava a considerar Whistler com una figura indispensable en la renovació de la retratística finisecular. Els articles que escrigué *a posteriori* no tornaren mai més a aprofundir d'aquesta manera en l'art de Whistler. Si bé Casellas era el crític més influent en els ambients artístics de l'època<sup>18</sup> i qui va escriure amb més coneixement sobre l'artista nord-americà, no fou l'únic: podem recordar les ressenyes periodístiques de crítics d'art, intel·lectuals i escriptors com ara Ramiro de Maeztu, Rodríguez Codolà (*La Vanguardia*), Miquel Utrillo (*Pèl & Ploma*) o Juan Ramón Jiménez (*Forma*). Però un bon grapat d'aquests articles ens els van oferir els mateixos artistes.

## Variacions whistlerianes a Catalunya

Des de *La Ilustración Ibérica* i *Juventut*, Alfredo Opisso<sup>19</sup> i Joan Brull,<sup>20</sup> respectivament, confirmaren que el fenomen del whistlerisme era també

una realitat a Catalunya. La llista dels artistes que sentiren la seva petjada en algun moment, amb més o menys intensitat, és llarga, tot i que a continuació parlarem només d'uns quants. El seu impacte es manifestà no només a través de les seves creacions, sinó fins i tot pels escrits que alguns (Miquel Utrillo, Ramon Casas, Joaquim Renart o Sebastià Junyent) ens van deixar, on s'aproparen al pintor nord-americà des de la seva experiència personal. En aquest sentit, molts tingueren l'oportunitat de viatjar a París i estudiar la seva pintura directament, i no tan sols mitjançant gravats o fotografies.

Ramon Casas fou un dels primers que tingué l'oportunitat de conèixer els quadres de Whistler,<sup>21</sup> quan aquest començava tot just a despuntar, car s'havia traslladat a la capital del Sena a finals del 1881 per assistir a les classes de Carolus-Duran. No és fins al 1888, però, quan podem percebre clarament la seva influència en la seva pintura: el *Retrat d'Elisa Casas* (MNAC, Barcelona) constitueix la primera provatura de Casas en el seu treball del blanc sobre blanc, en què s'especialitzà i el qual li permeté gaudir de reconeixement pel seu tractament virtuós de la tècnica. Efectivament, la reducció monocromàtica recordava les simfonies en blanc de Whistler, que havien causat un gran impacte a tot Europa.

Sembla que fou a la dècada del 1890 quan Whistler consolidà el seu prestigi a París, tal com palesen diferents fets com ara l'adquisició el 1891, per part de l'Estat francès, del *Retrat de la mare de l'artista* (fig. 2); o la presència contínua d'obra seva en certàmens parisencs.<sup>22</sup> Tot això va fer que fos un dels artistes més preuats de l'època i, per tant, que els artistes catalans —gran part dels quals dirigien llavors les seves passes a París— el tinguessin com a símbol de la modernitat ja consagrada. Casellas ja havia dit que «[...] Whistler [era] acaso el pintor que más influencia está ejerciendo en el arte de Francia y de Inglaterra».<sup>23</sup>



**Fig. 2.** James McNeill Whistler. *Composició en gris i negre: Retrat de la mare del pintor*, 1871, oli sobre tela. Musée d'Orsay, París (Wikimedia Commons).

I fou a partir d'aquesta influència i aquests contactes a París que aquesta admiració es va transmetre als pintors catalans residents a França.

Si tornem a Casas, la presència whistleriana en la seva producció es pot percebre precisament en algunes de les seves millors creacions dels anys noranta, i entre elles, en alguns retrats. Destaca especialment *Catarineta* (1898) (Col·lecció Masaveu, Oviedo), retrat de la seva neboda i una de les obres mestres de l'esteticisme català via Whistler. Les citacions es produeixen a nivell compositiu i formal, en concret la *Simfonia en blanc*, núm. 3. En aquest cas, en lloc de dues noies, Casas prescindeix d'una, així com de qualsevol element superflu (ventall, plantes...) que pugui distreure l'atenció de l'espectador, de manera que es redueix la composició a allò mínim. Manté, però, la importància del sofà com a element estructural del quadre, de manera que gairebé tota la tela és una gran taca blanca on de sobte, descentrat en un costat, apareix un rostre que ens captiva amb la seva mirada. Així doncs, el retrat es redueix a una excusa per treballar novament la gamma de blancs (en aquest cas, molt més restringida i radical que en l'obra de Whistler, i aplicada amb una pinzellada diametralment oposada a la d'aquest, és a dir, més pastosa que aquarel·lada), mentre que, d'altra banda, queda potenciat en eliminar qualsevol anècdota, fet que dona força al rostre de la nena, és a dir, al retrat.

Feliu Elias va reconèixer en Casas «el nostre gran pintor de la moda whistleriana»,<sup>24</sup> però no podem oblidar-nos de Santiago Rusiñol. Entre el

1891 i el 1892 aquest havia pintat el seu primer pati blau a Sitges (Museu de Montserrat), un color que va tenyir des de llavors el fons de la seva vida.<sup>25</sup> Les variacions cromàtiques podrien recordar uns interessos compartits amb Whistler, si bé les inquietuds de sinestèsia formal d'aquest es trastocaven en Rusiñol en sinestèsia emotiva, molt en relació amb el simbolisme. Curiosament, l'etapa més simbolista de Rusiñol vingué poc després, de manera que aquestes pintures actuaren d'avantsala.

Si en els patis blaus palpitava la presència de Whistler, en els quadres pintats en la seva darrera estada a París al Quai Bourbon (1894-1895) aquesta esclata de manera més evident: així, sembla més aviat que parli Whistler, i no pas Rusiñol, quan aquest explicava la seva concepció de l'art, «un arte del pensamiento, convertido en algo que es espacio, que es luz, niebla y misterio a la vez, donde las figuras nadan como en el país de los sueños».<sup>26</sup>

De tota manera, l'assimilació particular que Rusiñol va fer de l'obra de Whistler, el conduí a escollir la via del retrat i de la pintura de gènere, i no pas la del paisatge, on seguí un altre camí. No estranya, doncs, que just quan més influència tingué del nord-americà, més obres realitzés d'aquests temes, car recordem que Whistler havia excel·lit precisament en el cultiu del retrat. Així mateix, Rusiñol no evità mostrar un cert sentimentalisme en aquests quadres: malgrat que ambdós empren els mateixos paràmetres, en Rusiñol sentim un alè esmoreït que embolcalla les seves criatures, un alè en sintonia amb el simbolisme finisecular, absent en Whistler. En conseqüència, aconseguí arrencar una certa emotivitat a la proposta whistleriana i la portà al seu món.

La primera temptativa respecte a aquesta qüestió sembla que es produí amb *La convalescent* (1893) (col·lecció particular).<sup>27</sup> L'any següent és justament l'any de més influència whistleriana en la producció de Rusiñol. En primer lloc, podem recordar el misteriós *Retrat de Miss McFlower* (1894) (Museu del Cau Ferrat, Sitges), i diem misteriós perquè durant molt de temps es va creure que s'havia fet durant una estada del pintor a Londres i es desconeixia la identitat de la retratada.<sup>28</sup> El que ens interessa aquí és la simfonia cromàtica emprada, basada en marrons i grocs daurats vaporosos que li confereixen, juntament amb la vaguetat de la tècnica emprada, una flaire molt adient a la pintura de Whistler i allunyada del que s'acostumava a

fer a Catalunya.

Igualment misteriosa és la *Figura femenina* (1894) (MNAC, Barcelona) (fig. 3), quadre de caràcter privat que conté un dels pocs autoretrats pictòrics de Rusiñol. La posa tan gastada de perfil de la noia i el color negre del vestit ens recorden un cop més el *Retrat de la mare de l'artista*. Whistler representava aleshores per a Rusiñol un dels paradigmes de la modernitat pictòrica, i en aquest quadre, que pretenia ésser una síntesi anímica de com es trobava en aquells moments i el seu manifest poètic, pretenia destacar la seva importància (El Greco i Velázquez són els altres pintors evocats). A més, la presència al fons de la xemeneia amb el mirall ens duu a la ment la *Simfonia en blanc, núm. 2*. De tota manera, Rusiñol va saber apropiarse d'aquestes influències i personalitzar-les.<sup>29</sup>



**Fig. 3.** Santiago Rusiñol. *Figura femenina*, 1894, oli sobre tela. MNAC, Barcelona ([www.museunacional.cat](http://www.museunacional.cat)).

Rusiñol i Casas foren, per tant, els pintors whistlerians més importants a Catalunya durant la primera generació del modernisme. En tercer lloc, segons paraules de Casellas, caldria situar Lluís Graner pel que fa al gènere del paisatge: destaquen els seus famosos «nocturns», tot i que sembla que no batejà mai així les seves marines, sinó d'una manera més literal. De tota manera, compartia amb Whistler l'interès pels efectes cromàtics, i per això quadres seus duien títols com ara *Esboç, efecte verd* o *Repós, harmonia de*

*blau y groch*.<sup>30</sup> Tanmateix i com dèiem, aquests no foren els únics artistes que es feren ressò de la seva influència.

Com hem vist amb Casas i Rusiñol, foren precisament alguns quadres del nord-americà —especialment de la seva primera època— els que més marcaren alguns artistes catalans: *Al piano* (1858-1859) (Taft Museum, Cincinatti), les simfonies en blanc i *Retrat de la mare de l'artista*. De fet, aquest impacte general (i en particular d'aquests títols) fou un fenomen general a tot arreu, també als Estats Units.

Per començar, l'ombra de Whistler podia influir en un artista tan lligat encara a les pràctiques del segle XIX com era Antoni Fabrès. Així, el *Retrat de Julieta Fabrès* (1905) (MNAC, Barcelona) és una veritable simfonia de blancs, en la qual Casas, però, ja s'havia anticipat. Serveix, no obstant això, com la mostra perfecta de la perdurabilitat de les propostes de Whistler amb les seves simfonies en blanc.

Si l'oli de Fabrès recordava les noies blanques, el *Nocturn: Rusiñol teclejant un piano* (1898) (Museu del Cau Ferrat, Sitges), de Ramon Pichot, evocava Whistler pel títol, mentre que pel que fa a la composició el referent concret era *Al piano*. El Pichot d'aquesta primera etapa va fer altres quadres de perfums whistlerians, en els quals s'aprecia un tractament peculiar de la composició asimètrica i dels colors; o la disposició tallada o en diferents plànols, a la japonesa, dels diversos elements que hi ha. Possiblement el va atreure de Whistler aquest lligam entre pintura i música, atès que Pichot provenia d'una nissaga de músics i havia estudiat violoncel amb el seu pare.

De tota manera, el quadre de Whistler que més admiració despertà llavors fou *Retrat de la mare de l'artista*, com demostra el fet que va ser la pintura que més cops es va reproduir en la premsa espanyola/catalana de l'època<sup>31</sup> i la que més elogis despertà. Els mateixos artistes, però, també van fer mostres d'aquest entusiasme. Ja hem vist la *Figura femenina* de Rusiñol, sens dubte la millor fita en aquest sentit, així com altres insinuacions parcials, car la tipologia de retrat de perfil aflorà amb especial insistència durant el modernisme (i el simbolisme), gràcies en part a l'esmentada composició de Whistler.

L'altra gran pintura que recorda directament la recepció de Whistler es deu a Lluïsa Vidal, quan retratà la seva germana Francesca Vidal (1909) (Fundació Pau Casals, el Vendrell), quadre també conegut com *La*



*violoncelista descansant*<sup>32</sup> (fig. 4), ja que el violoncel era l'instrument que aquella tocava. En concebre aquest oli i tot volent estrènyer el lligam entre pintura i música, Lluïsa no va poder evitar l'al·lusió a l'obra mestra de Whistler. La seva pintura, però, resulta molt més convencional en dotar-la de més volumetria i profunditat amb un fons amb objectes (enfront del caràcter pla de l'oli de Whistler, com una estampa japonesa). No obstant això, Lluïsa Vidal aconseguí aquí la seva obra mestra.

De tota manera, la recepció de la pintura de Whistler fou molt més gran i general, si bé algunes vegades arribà de segona mà, per l'important paper que tant Casas com Rusiñol van tenir a casa nostra com a difusors de les tendències artístiques més actuals: cal esmentar aquí el *Retrat de la dona de l'artista* (1911) (MNAC, Barcelona) del desconegut Francesc Pausas, que constitueix una bona mostra de retrat femení elegant, de cos sencer, que sorgeix d'entre la foscor, molt a la manera whistleriana...



**Fig. 4.** Lluïsa Vidal. *Francesca Vidal, germana de l'artista* (o *La violoncelista descansant*), 1909, oli sobre tela. Fundació Pau Casals, Sant Salvador del Vendrell.

Durant la segona generació modernista, en contra d'algunes de les influències que van regir la pintura catalana dels anys 1890 i no van perviure, la de Whistler es mantingué i fins i tot es diversificà, però sempre adaptant-se al fort tarannà dels nous artistes. En alguns casos, com ara els de Pablo Picasso,<sup>33</sup> Marian Pidelaserra<sup>34</sup> o Xavier Gosé,<sup>35</sup> les referències trobades són més aviat escadusseres i estan encara pendants de revisió. En el cas de Picasso, la preeminència del color blau en la seva etapa homònima posterior, a més del possible deute amb els patis de Rusiñol i del fet que fou

el color per antonomàsia dels simbolistes,<sup>36</sup> potser obeeix a un cert record whistlerià, però des d'una perspectiva més lligada al sentiment decadentista. Si Picasso desenvolupà la seva etapa blava interessat fonamentalment en les possibilitats expressives d'aquest color, trobem, d'altra banda, pintors catalans que ocasionalment intentaren donar prioritat al factor cromàtic. En aquest cas, la terminologia whistleriana (vessant musical i/o cromàtica) a l'hora d'intitular les seves composicions s'adeia perfectament.

Durant els primers vint anys del segle xx, cal destacar una colla d'artistes units per unes mateixes afinitats estètiques (admiració per l'art anglès, especialment per Aubrey Beardsley, però també per Whistler). Es tracta del grup format per Mariano Andreu, Ismael Smith, Laura Albéniz i Néstor. Tingueren en compte els postulats teòrics de l'esteticisme i del decadentisme, tot arribant a l'eclosió d'un art d'arrel simbolista-decadentista a la Catalunya modernista. Així, els seus membres posaren en pràctica el dandisme i la persecució de l'art total.

De tots ells, fou el canari Néstor qui més excel·lí. Des de ben jove es mostrà enamorat de l'art anglès, i el 1904 va poder fer realitat el somni de viatjar a Londres, on els quadres de Rossetti i Whistler foren els que més petjada li deixaren. De fet, l'any següent viatjà a París, on segurament va poder visitar l'exposició antològica que es dedicava aleshores a Whistler.<sup>37</sup> Finalment, el 1907 decidí establir-se a Barcelona, atret pel fet que era la ciutat més cosmopolita de tot Espanya; aquí residí i pintà la major part de la seva producció fins al 1912. El contacte amb l'ambient cultural barceloní li va permetre realitzar el *Retrat de dama austríaca* (col·lecció particular) i el *Retrat de Maria Rusiñol* (Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria), que van ser presentats en la seva primera exposició individual al Círculo Ecuéstre de Barcelona el 1908 i que escandalitzaren per llur component altament sensual, decoratiu i barroc (això va motivar que el segon quadre fos batejat poc després com *La germana de les roses*). Des d'*El Poble Català*, Riquer reconegué aquest pes whistlerià en dir que eren una «simfonia blanca i roja».<sup>38</sup> La lectura que Néstor va fer de Whistler cal interpretar-la a través d'altres influències d'artistes centreeuropeus, com Bayros i Stuck, així com Beardsley, fet que donà lloc a una pintura certament estilitzada, evanescent i cromàtica, a la manera de Whistler, però traïda per una fisicitat i una

sensualitat absents en l'obra del nord-americà i sí escaient al tarannà atlàntic del pintor canari.

Néstor ens serveix per concloure aquest article. El seu nom exemplifica el cosmopolitisme que va aconseguir Barcelona a finals del segle XIX, i que va motivar l'atracció d'artistes de tots els racons d'Espanya -incloses les illes Canàries-, per així tenir una primera presa de contacte amb corrents internacionals, en aquest cas de ascendència britànica, on la figura de Whistler resultava una de les més prestigioses.

# **WORK IN PROGRESS: LA RECERCA A L'ENTORN DE L'ARXIU DE L'ARQUITECTE VILASECA A THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. INTERROGANTS, HIPÒTESIS I ALGUN RESULTAT**

*Joan Molet i Petit*

L'estudi de les relacions artístiques entre Catalunya i Amèrica durant els segles XIX i XX es pot enfocar des de diferents angles, el més obvi dels quals seria estudiar la presència dels artistes catalans al Nou Continent i les influències aportades per aquests (o, a l'inrevés, pels americans establerts a Catalunya), o bé resseguir i documentar la circulació de peces entre ambdós costats de l'Atlàntic i les seves conseqüències artístiques. És dins d'aquest darrer enfocament que podríem enquadrar la nostra aportació, car se centra en l'estudi del fons documental d'un important arquitecte català, Josep Vilaseca, atresorat en una de les institucions culturals més prestigioses dels Estats Units: The Art Institute of Chicago. En aquest sentit, el text que ara presentem és fruit d'una estada de recerca feta durant la tardor del 2015 a la biblioteca d'aquell institut d'art, i el que pretenem és donar a conèixer algunes hipòtesis i els primers resultats de la nostra investigació.

## **Descripció del fons**

Josep Vilaseca i Casanovas forma part del nodrit grup d'arquitectes de la generació eclèctica catalana i, malgrat el seu paper destacat com a professor de l'Escola d'Arquitectura, la seva participació en l'Exposició Universal del 1888 i la presència de les seves obres en importants vies de la ciutat de Barcelona —la Gran Via, la rambla de Catalunya, el passeig de Sant Joan i el mateix passeig de Gràcia—, així com en destacades viles d'estiueig —Camprodon, Cabriels, Llanerxes o Lloret de Mar—, no ha arribat a tenir la popularitat del seu amic i company d'estudis Lluís Domènech i Montaner, ni

ha estat mereixedor de cap estudi aprofundit.

El perquè d'aquest oblit es pot atribuir en aquest cas a una causa física i objectiva com és l'absència de la seva documentació personal, que es troba dipositada al Ryerson and Burham Archive, dins de la biblioteca de The Art Institute of Chicago, és a dir, a uns set mil kilòmetres d'allà on Vilaseca va desenvolupar la seva carrera professional i del lloc on es troben les seves obres. Concretament, els anomenats *Vilaseca papers* s'integren en el George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, reunit pel cèlebre professor americà que va dedicar part de la seva vida a l'estudi d'Antoni Gaudí i els seus contemporanis, motiu pel qual va reunir tota una sèrie de documents que conformaren la base dels seus estudis.

El fons Vilaseca està format pels documents relacionats amb l'activitat professional que el mateix arquitecte va generar i recopilar durant la seva vida i que posteriorment va custodiar el seu fill, Eduardo Vilaseca Serra, fins al seu traspàs el 1953. A principis dels anys 1960 els documents foren cedits a George Collins, qui els traslladà a la Columbia University de Nova York, de la qual era professor. Amb l'ajut de l'aleshores estudiant Rosemarie Bletter (ara catedràtica emèrita de la New York City University), van estudiar i classificar els documents, a partir dels quals Bletter va elaborar la seva tesi de llicenciatura, que va servir de base per a la publicació de l'única monografia que existeix sobre Vilaseca, publicada el 1977 per l'aleshores Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.<sup>1</sup> Els documents, juntament amb la resta de l'Arxiu Collins, van romandre a la Columbia University fins a la jubilació del professor, i després passaren a The Art Institute of Chicago. La donació es va formalitzar oficialment el 1989, tot i que una petita part dels documents, cedits per la vídua del professor, no hi va arribar fins el 1993.

Dins la catalogació de l'Arxiu Collins, els documents de Vilaseca formen una unitat amb entitat pròpia, la sèrie IX, que agrupa materials molt diversos: la part més important la constitueix la col·lecció «Drawings and Projects», amb uns 500 ítems, seguida de la de fotografies i gravats, amb unes 230 peces, i la de documentació escrita, amb uns 25 lligalls, també relacionats amb l'activitat professional de Vilaseca; finalment, hi ha dues carpetes amb documentació personal del professor Collins relacionada amb la cessió del fons Vilaseca i amb la recerca duta a terme per ell i Rosemarie

Bletter.

D'aquest conjunt, les tres primeres seccions són les que aporten un major coneixement sobre l'arquitecte, ja que complementen els importants buits que presenta la documentació conservada a Barcelona, bàsicament repartida entre els diferents arxius municipals, amb una petita part a la Càtedra Gaudí de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Si examinem de manera més detallada aquest fons, podem desglossar la col·lecció «Drawings and Projects» en un primer grup d'uns 340 plànols, dibuixos i projectes fets pel mateix arquitecte, signats i identificats per ell mateix, dels quals uns 300 corresponen *a priori* a 56 projectes arquitectònics, d'interiorisme i de disseny de joieria, mentre que els 40 restants es relacionen amb la seva tasca com a editor de l'*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*; majoritàriament són dissenys per a les portades i per a les orles que ornamentaven les pàgines interiors d'aquesta publicació, a més d'un petit grup d'il·lustracions d'edificis d'altres arquitectes.

Aquesta secció es completa amb un joc d'uns 140 dibuixos i projectes que no van ser identificats en el moment en què es va dur a terme la recerca de Collins i Bletter i que fins ara han romàs classificats senzillament com a *drawings*. És aquest grup de dibuixos el que obre més possibilitats de recerca.

La secció de fotografies i gravats està constituïda per un primer grup de 136 peces, que inclou pàgines soltes de publicacions<sup>2</sup> que mostren diferents aspectes dels edificis de Vilaseca tant a través de visions generals com a través de detalls de les façanes i dels interiors. Algunes d'aquestes fotografies que mostren espais privats de la família, com ara la casa familiar dels Vilaseca de la plaça d'Urquinaona o la casa d'estiueig a Cabrils, semblen extrems d'un àlbum familiar, ja que hi veiem l'arquitecte, la seva esposa, Ramona Serra Serrallonga, i els seus fills, Joan, Eduard i Montserrat.

En el segon grup d'imatges, format per unes 31 peces, trobem més fotografies de caràcter privat: o bé retrats del mateix arquitecte, com ara la fotografia de grup de la seva graduació a l'Escola de Mestres d'Obres, o el més conegut retrat com a president de l'Asociación de Arquitectos de Cataluña, o bé retrats més interiors, en aquest cas de la casa que Vilaseca va construir a Llanerres per als Masriera, en les quals posa una noia que no

hem identificat, fet que confirma els estrets lligams d'amistat entre les dues famílies.<sup>3</sup> També en aquest grup trobem fotografies fetes per Vilaseca a obres d'altres arquitectes, entre les quals destaca una nombrosa col·lecció d'imatges dels viaductes del parc Güell, erròniament identificats en el catàleg com a *aqueducts*.

Un tercer grup dins d'aquesta secció de fotografies i gravats és el de les imatges de mobles que segons el catàleg foren dissenyats per Vilaseca per a la casa Busquets (extrem que caldria confirmar). Finalment, el quart grup conté més imatges d'obres alienes extretes de diverses publicacions de l'època, tant catalanes com estrangeres.

Pel que fa a la secció de documentació textual, està formada per 25 lligalls en els quals hi ha cartes, informes i altres documents relacionats bàsicament amb tres projectes: l'Arc de Triomf, la Casa Batlló i la reforma de la seu de l'Asociación de Arquitectos de Cataluña; així com un voluminós lligall que recull documentació sobre el plet que l'arquitecte interposà contra un serraller de Barcelona amb el qual s'havia associat i pel qual se sentia estafat.<sup>4</sup>

### **Alguns conjunts de dibuixos que cal destacar**

Tornant a la secció de dibuixos i projectes que centra el meu interès, cal destacar-ne alguns conjunts que ofereixen molta informació sobre obres de Vilaseca ara inexistents i sobre les quals a penes hi ha documentació a Catalunya; en constitueix un bon exemple el projecte de remodelació de l'església de la Bonanova,<sup>5</sup> format per una seixantena de dibuixos que cronològicament abasten gairebé tota la vida professional de Vilaseca, des del 1876 fins al 1907. Aquest grup de dibuixos conté dissenys de vitralls, els projectes de la façana, de les escales del cambril, dels altars, de la decoració dels carcanyols dels arcs que comunicaven les capelles laterals... Cal remarcar que, a més de tota la informació que ens proporciona sobre el projecte, el fet que compregui trenta anys de la vida de Vilaseca també ens permet veure una evolució en el projecte paral·lela a l'evolució de la seva obra arquitectònica general.

De similar interès podem qualificar el conjunt d'una vintena de

dibuixos referents a la reforma del local de l'antiga Asociación de Arquitectos de Catalunya del número 25 del carrer de Santa Anna.<sup>6</sup> Conté des de les finestres posteriors, encara visibles a la plaça de Santa Anna darrere d'unes plantes, fins als armaris, les prestatgeries de la biblioteca, els elements ornamentals de la façana, el revestiment dels murs, etc., que ens permeten fer-nos una idea molt completa de com és un espai sobre el qual no s'ha localitzat cap imatge.<sup>7</sup>

També és força documentat el projecte de la capella de les germanes del Sagrat Cor de Jesús, a Sabadell, del qual es conserven una altra vintena de dibuixos amb tota mena de detalls, des del púlpit fins a l'altar, les vidrieres, la disposició de les bigues, etc.<sup>8</sup>

Volem insistir que bona part del valor d'aquests tres grups de dibuixos és que documenten tres obres desaparegudes i de les quals se sap molt poc. De fet, aquests no són els únics dibuixos d'obres perdudes i/o mal conegudes de Vilaseca, ja que també hi hauríem d'afegir els dissenys de botigues,<sup>9</sup> de conjunts funeraris<sup>10</sup> o d'altres espais religiosos com ara la capella privada de la casa Carbonell.<sup>11</sup>

Igualment hi trobem alguns exercicis escolars, tant de la seva època d'estudiant a l'Escola de Mestres d'Obres com a l'Escola d'Arquitectura, dibuixos de les poblacions i els monuments visitats durant el seu gran tour» per Itàlia i Grècia, alguns dissenys de rajoles<sup>12</sup> o de joies<sup>13</sup> i fins i tot els dibuixos dels motius egipcis que van servir per decorar l'automòbil del senyor Carreras.<sup>14</sup>

## **Algunes vies de recerca, algunes hipòtesis i un resultat**

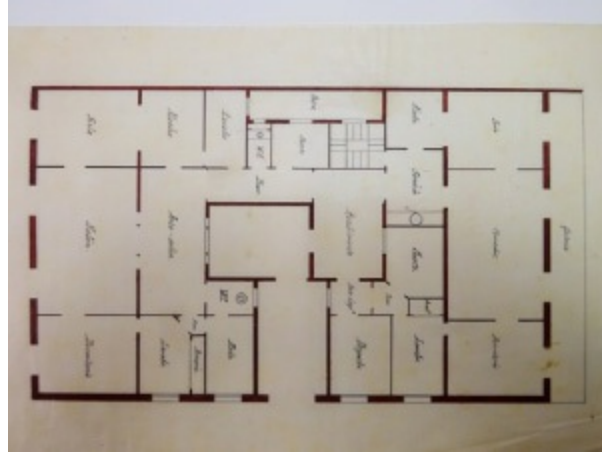
Un dels punts forts de la nostra recerca ha estat la identificació dels documents catalogats senzillament com a *drawings* o com a *floorplan*: es tracta, d'una banda, de dibuixos que no presenten cap inscripció, com a màxim una data, mentre que les plantes ni tan sols estan datades i només hi podem llegir frases com ara «primer piso» o «ante proyecto», que en cap cas ens indiquen a quin edifici poden pertànyer, motiu pel qual ha estat cabdal buscar elements de referència que ens permetessin establir comparacions i formular hipòtesis. En aquest sentit, la consulta en els arxius



municipals ha estat decisiva, ja que ens ha permès establir amb seguretat a quins projectes pertanyien bona part dels plànols no identificats.<sup>15</sup> En el cas dels dibuixos, però, hem hagut de recórrer a l'observació directa dels edificis o a documentació fotogràfica històrica, ja que molts corresponen a detalls ornamentals que normalment no es reflecteixen en els expedients municipals.

### **Primera versió de la casa Hermínia Deu**

Entre les troballes més interessants podríem esmentar una primera versió de la casa Hermínia Deu de la rambla de Catalunya,<sup>16</sup> en la qual Vilaseca es planteja situar el vestíbul d'entrada a l'edifici en el passatge de la Concepció, amb el qual fa cantonada (fig.1). Aquesta és una solució insòlita, ja que els passatges de l'Eixample tenen una consideració de carrer secundari que no casa amb el caràcter senyorial de la casa, però segurament oferiria alguns avantatges quant a la distribució, cosa que no hem pogut comprovar perquè els plànols que hi ha a Barcelona es refereixen a la planta baixa i plantes de pisos, i el plànol de Chicago es refereix al pis principal.<sup>17</sup> El que sí que veiem és que la planta de Chicago i la planta baixa de l'Arxiu Municipal de Gràcia,<sup>18</sup> tot i que varien quant a la ubicació del vestíbul, mantenen la coherència pel que fa als elements de comunicació vertical, com ara l'escala general, situada —com era habitual— en l'eix de simetria de l'edifici, i més significativament l'escala de servei, al costat de la mitgera, que comunica el principal amb una part dels baixos on hi ha la cuina que li correspondria i que, efectivament, no veiem en el plànol del principal, mantenint així la coherència quant al repartiment d'espais.



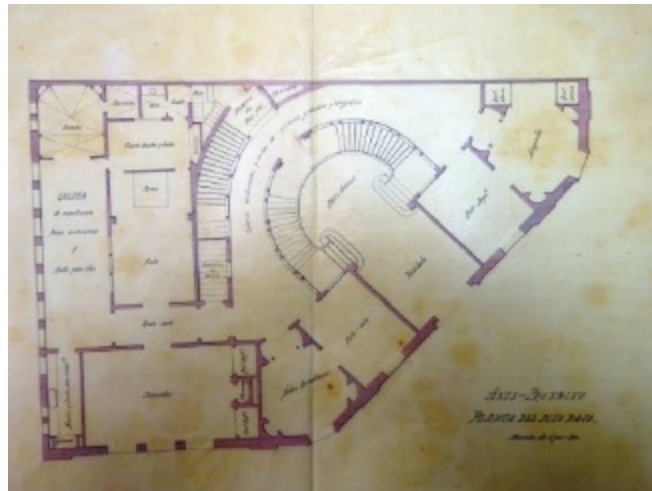
**Fig. 1.** Josep Vilaseca, Casa Hermínia Deu, avantprojecte del pis principal © George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

### **Un possible avantprojecte del Palau Marcet**

També és força interessant un conjunt de tres plànols assenyalats tots tres amb la inscripció «Ante proyecto» i en un dels quals, a més, s'adjunta un aclariment entre parèntesis: «1ª solución». Aquest en concret correspon a una «planta baja», mentre que els altres dos corresponen a una «planta del piso principal» i una «planta del piso bajo», respectivament.<sup>19</sup> La forma del solar que ocuparien aquestes plantes correspon inequívocament a un xamfrà de l'Eixample i tant la distribució com el programa d'habitacions ens fan pensar en un palau urbà: tant en l'«*ante proyecto (1ª solución)*» com en els altres plànols destaca una gran escalinata de ferradura al bell mig d'un saló de planta triangular de doble alçada, assenyalat en el plànol com a «patio de honor», escalinata que ens condueix a un entresol, inusualment elevat, on es disposen les altres estances, segurament deixant prou alçada a sota per a un semisoterrani amb dependències de servei.

A l'entresol (fig. 2), una galeria circular envolta l'escalinata i fa les funcions de «recibimiento y museo de pintura, grabado y fotografía», així com de distribuïdor cap a les dues àrees laterals de la casa. L'àrea de la dreta és igual en les dues versions i consisteix en un despatx circular, amb «antedespacho» i un espai annex amb dos «armarios-librería». L'àrea de l'esquerra de la casa presenta en les dues versions una avantsala i una

saleta, al costat d'un gran menjador amb una sala annexa de «Servicio y labavo para cristalería», dotat d'un muntacàrregues, així com una «galeria de esculturas, artes suntuarias y sala para the», encarada al jardí. Les diferències entre les dues versions se centren en la forma i la ubicació tant de l'escala que puja des d'aquest entresol fins a la planta noble, com de l'escala de servei, a part també de la presència d'una sala de billar en la «1ª solución», que en la segona versió és substituïda per un dormitori de parada i un petit oratori.



**Fig. 2.** Josep Vilaseca, possible avantprojecte per al Palau Marçet, planta baixa i entresol. © George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

Pel que fa a la planta noble, només tenim el projecte de la segona versió, que segueix el to palauenc de la planta baixa, amb diversos salons al llarg de la façana i tres dormitoris amb vestidor, dos «cuarto lavabo» i un «cuarto de baño».

Si Vilaseca hagués arribat a construir un edifici com aquest a l'Eixample de Barcelona, no hauria passat desapercbut i de ben segur en tindríem notícies, per tant creiem que es tracta d'un projecte irrealitzat o bé descartat a favor d'un altre arquitecte. Aquesta darrera consideració pren més sentit després d'haver comparat la forma del solar i el programa d'habitacions d'aquesta residència amb alguns dels palaus urbans construïts a l'època a Barcelona, més concretament amb el Palau Marçet, obra de Tiberi Sabater construïda entre 1888-1890.<sup>20</sup>

Amb tot, és necessari esmentar una discrepància important pel que fa a la mida del solar i de l'edifici, ja que en el projecte de Vilaseca la casa ocupa només el frontis del xamfrà i una part del carrer contigu a l'esquerra (que si seguim la nostra hipòtesi seria la Gran Via de les Corts Catalanes), mentre que el Palau Marçet també té façana al tram de carrer a la dreta del xamfrà, és a dir, el passeig de Gràcia. Aquesta diferència es pot explicar si prenem en consideració que en aquell punt del passeig de Gràcia hi havia el palauet del Comte de Sant Joan de Violada, edifici que fou enderrocat a finals de 1887 després que Marçet l'adquirís per afegir-ne l'espai al solar que ja posseïa a la Gran Via.<sup>21</sup> Aquesta circumstància ens fa pensar que els avantprojectes de Vilaseca precisament havien servit per posar de manifest la necessitat d'ampliar el terreny per assolir el nivell de grandesa que Marçet desitjava.

La nostra hipòtesi queda parcialment confirmada si tenim en compte que la premsa Barcelonina es va fer ressò que Marçet havia encarregat a diferents arquitectes i mestres d'obres de renom que presentessin un projecte per al seu nou palau. Els professionals dels quals es fa esment són Antoni Serra i Pujals, Salvador Viñals, Pere Falqués, Tiberi Sabater i el mateix Josep Vilaseca.<sup>22</sup> Tenint en compte que la notícia apareix el 2 de juliol de 1887, quan encara no s'havia adquirit la casa del comte de Sant Joan de Violada, és ben plausible que l'encàrrec és limités a l'espai disponible en el qual encaixa perfectament el projecte que es conserva a Chicago.<sup>23</sup> Per tots aquests motius, ens atrevim a aventurar que efectivament estem davant dels avantprojectes que Vilaseca va dibuixar per al palau de Frederic Marçet i Vidal.

### **Detalls ornamentals. Un frustrat programa iconogràfic a la casa Pia Batlló**

A part de les plantes d'edificis, el conjunt de projectes sense identificar està format per estudis i esbossos d'elements decoratius, molt detallats i sovint a una escala molt propera a la real, si no a mida natural. Identificar aquests dibuixos ha requerit un intens treball de camp, ja que aquesta mena de detalls no es troben reflectits en els plànols dels arxius municipals, que només presenten les línies generals de les façanes, a part que moltes

d'aquestes peces eren perfilades en les últimes fases de construcció dels edificis. Lògicament, la identificació d'aquests dibuixos i esbossos no aporta dades *a priori* gaire significatives, però ens permet situar Vilaseca en el context dels arquitectes, tant de la seva generació com de la posterior, que van mostrar una sensibilitat especial per la qualitat del disseny de tot l'edifici, des de l'estructura constructiva fins al detall ornamental més mínim, evitant les peces seriadades ofertes en els catàlegs de les empreses especialitzades en la fabricació d'elements decoratius.

Només a tall d'exemple podem esmentar, entre els dibuixos que hem identificat, un conjunt d'esbossos dels capitells de la porta principal de la casa Enric Batlló amb els típics motius florals geometritzats;<sup>24</sup> els dibuixos per a les peces vidriades que conformen el fris que marca la línia d'impostes de l'Arc de Triomf, a escala 1:20;<sup>25</sup> els dibuixos a escala 1:1 de dos tipus de peces ceràmiques aplicades a la façana de la casa Mercè Calm de Falp,<sup>26</sup> o — potser encara més interessant— el dibuix, també a escala real, d'un dels quatre medallons que ornamenten la tarja dels balcons del pis principal de la Casa Pia Batlló.<sup>27</sup>

Aquest dibuix planteja la possibilitat d'un possible programa iconogràfic, ja que inclou alguns elements que assenyalen en aquesta direcció: els quatre medallons presenten un bust femení de perfil, cadascun d'ells inspirat en una època diferent. El que tenim aquí (fig. 3) mostra una noia amb un pentinat que podríem qualificar d'egipci, tenint en compte que porta el típic *uraeus*; a part d'això, crida molt l'atenció la inscripció «ciencia» al costat esquerre del dibuix, així com la d'una mà a la part baixa sostenint un compàs, inscripcions que finalment foren suprimides en la realització física del medalló, tot i que el compàs segueix present disposat radialment omplint el fons del medalló, formant amb els seus braços una intricada forma estrellada. En conseqüència, la supressió del mot «ciencia» i la transformació d'un element simbòlic com és el compàs en un motiu ornamental, ens fan pensar en una renúncia a les pretensions iconogràfiques inicials.

Com que no tenim els altres dibuixos dels medallons, no podem establir si aquests també van ser dissenyats amb un sentit simbòlic, amb inscripció, o bé van ser concebuts directament com a peces decoratives. El que acompanya la noia «egípcia» a la façana de la Gran Via també mostra

una figura femenina, però és més difícil d'identificar perquè alguns dels motius ornamentals que presenta pertanyen al repertori típic de Vilaseca, com ara el pentacle, o estrella de cinc puntes, que podem veure d'una banda en l'arracada de la noia i, de l'altra, conformant l'esquema decoratiu del fons; o bé l'abella, forma que adopta el penjoll principal del collaret que llueix aquesta, acompanyada del que serien pedres precioses.



**Fig. 3.** Josep Vilaseca, disseny per a un dels medallons de la façana de la Casa Pia Batlló, a l'altura del pis principal, al costat de la Gran Via. © George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

Les noies dels altres dos medallons que hi ha a la façana del xamfrà presenten menys elements potencialment simbòlics: una d'elles porta el que sembla una gorra frígia i l'altra semblar dur una diadema; malauradament, aquests dos medallons semblen més desgastats pel pas del temps, la qual cosa fa més difícil distingir-ne els detalls, circumstància que no ens ajuda a resoldre la qüestió d'un possible programa iconogràfic, que caldrà seguir investigant.

### **Un possible immoble dels Masriera**

Una altra peça que ha cridat la nostra atenció, pels interrogants que planteja, és una mènsula metàl·lica de les que solem trobar sota les llosanes dels balcons, ja sigui per reforçar-les, ja sigui per enriquir la decoració de la

façana,<sup>28</sup> i que són més habituals en els edificis reformats, sobretot sota tribunes afegides, on exerceixen la doble funció estructural i ornamental. De la que ens ocupa, Vilaseca només ens en dona una pista: «Cortes 349», adreça que, traduïda a la nostra època, equivaldria al número 653 de la Gran Via de els Corts Catalanes.<sup>29</sup> No ens consta que en aquest solar, situat a tocar del carrer de Girona, hi hagi hagut mai cap edifici de Vilaseca, tot i que molt a prop hi tenia dues obres: l'antic taller dels Masriera i l'antiga botiga d'Indústries Vidal. A propòsit dels Masriera, la documentació ens indica que l'any 1877 Eulàlia Manovens, vídua de Masriera, va demanar permís per construir una casa en el número 349 de la *calle* Cortes<sup>30</sup> i que el 1886 la mateix vídua va cedir part d'uns terrenys de la seva propietat per poder obrir el tram de la Gran Via que passava per davant de la casa esmentada,<sup>31</sup> extrem que confirma que la casa es va construir.<sup>32</sup> Malauradament, tots aquests documents s'han perdut i només consten en el llibre de registre, i també ha desaparegut el mateix edifici. No podem aventurar que aquesta casa fos edificada per Vilaseca, ja que fins el 1877 només havia treballat en obres menors, bàsicament en el disseny d'interiors de botigues o bé en traces d'altars, i l'únic encàrrec important que havia rebut havia estat la pròpia casa familiar de la plaça d'Urquinaona.<sup>33</sup>

Amb tot, el dibuix amb la mènsula metàl·lica el podríem relacionar amb un altre disseny solt que hem trobat a Chicago i que creiem que presenta algun error en la seva catalogació. Aquest es presenta dins l'epígraf general «Renovation of the Casa José Masriera y Manovens. Cabrils», i sota del subepígraf (que reproduïx les inscripcions manuscrites de Vilaseca) «Casa de Dn. José Masriera y Manovens = Piso 1º nº 2º = Comedor = Cuarta parte del techo. Distribución de la orla. 22.12.98».<sup>34</sup> La principal confusió és en la ubicació de la casa, ja que la casa d'estiueig dels Masriera es trobava a Llanvaneres, població en la vida cultural de la qual estaven molt implicats,<sup>35</sup> i no pas a Cabrils, on hi havia la casa d'estiueig dels Vilaseca. Alhora, estem convençuts que aquest dibuix no pertanyia a una casa d'estiueig, ni tampoc a cap construcció unifamiliar, ja que la inscripció «Piso 1º nº 2º» es refereix clarament a un pis d'un edifici d'habitatges plurifamiliar.

La nostra hipòtesi és que aquest dibuix es podria relacionar amb el de la mènsula de «Cortes 349», és a dir, l'edifici de la mare dels germans Masriera Manovens, i que tots dos podien formar part d'un projecte de

reforma d'aquesta casa dut a terme cap al 1897-1898. Lògicament, és una hipòtesi sobre la qual també caldrà treballar.

### La misteriosa arca de l'església dels Sants Just i Pastor

Per concloure la nostra aportació, voldríem esmentar un últim dibuix que vam poder identificar gràcies a la col·laboració de Manel Alonso, arxiver de la basílica parroquial dels Sants Just i Pastor de Barcelona. Amb motiu de les recents restauracions dutes a terme durant l'any 2015, l'església esmentada va recuperar un altar movable de fusta dedicat a l'Arca de l'Aliança, que s'havia emprat per cobrir l'altar major els divendres sants, transformant-lo per complet. Segons una anotació del 1920 conservada als arxius de la parròquia, la traça de l'altar fou encarregada per mossèn Maties Padró el 1876 a Josep Vilaseca.<sup>36</sup> Hem pogut confirmar aquesta dada gràcies un cop més a un dels projectes sense identificar ni datar que es conserven a Chicago (fig. 4), en el qual es pot veure clarament l'altar en alçat i en un tall transversal.<sup>37</sup>



**Fig. 4.** Josep Vilaseca, projecte de l'altar desmuntable dedicat a l'Arca de l'Aliança a l'església dels Sants Just i Pastor. © George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.



## **Work in progress**

Des del moment que es va presentar aquesta comunicació el març del 2016 fins al moment de publicació d'aquestes línies, hem pogut avançar en el nostre treball i hem arribat a identificar i a corregir identificacions errònies de més de cinquanta dibuixos, cosa que ha contribuït a la millora del catàleg del fons Vilaseca del Ryerson and Burnham Archive de The Art Institute of Chicago. Hem recopilat aquestes correccions en un primer document<sup>38</sup> publicat com a annex del catàleg, en el qual també han estat recollides. Amb tot, encara queda un bon nombre de dibuixos i projectes pendents d'estudiar, de manera que la nostra tasca segueix encara en progrés i esperem que serveixi per aprofundir en el coneixement d'una figura cabdal de la nostra arquitectura tant per la seva tasca docent a l'Escola d'Arquitectura com per la seva important obra construïda.

# GEORGE R. COLLINS AND HIS CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF GAUDINIAN STUDIES<sup>1</sup>

*Mireia Freixa*

George R. Collins (1917-1993), a professor of Columbia University in New York and an important historian of contemporary Western architecture, dedicated a large part of his research to carrying out pioneering studies of Antoni Gaudí and Catalan Modernism. In the 1950s, Collins came into contact with the Barcelonan group *Amigos de Gaudí* and decided to create a similar group at Columbia with the aim of making an archive and library dedicated to contemporary Catalan architecture and art. After the researcher's death, some of this material has become part of the Ryerson and Burham Archives, of the Art Institute of Chicago's Ryerson and Burham Libraries, thanks to his widow Christiane Crasemann Collins – an ex-student and life-long collaborator – who carefully selected the material to be sent to Chicago. A stay financed by the Generalitat de Catalunya's University and Research Funding Management Agency allowed me to have access to this material and to revisit the personality of this researcher.<sup>2</sup>

## ***Gaudinismo Studies***

The investigation carried out is part of a broader project, the study of what we call *Gaudinismo*, in the broadest senses this concept might entail. We understand Gaudinian Studies, on one hand, as the attraction that Gaudí's work and personality had amongst his contemporaries – architects, artisans and industrialists who took him as a model and retained a late-Gaudinian style until the *Noucentista* period. Secondly, we can also speak from a more strictly historiographical point of view, whereby it is understood as the study of Gaudí's personality by historians and art critics. History has never been innocent, and analysing how the process of historicising Gaudí has occurred

will allow us to create a critical study of history itself.<sup>3</sup>

Gaudí died in 1926 working on the Sagrada Família temple, and for more than fifteen years his rounded wooden furniture, ceramic- and mosaic-covered walls, and brightly-coloured and highly-stylised hydraulic-press tiles had been considered symbols of bad taste and, even worse, of 'decadence'. Few artistic styles have suffered the discredit of Catalan Modernism and Art Nouveau. Later, with the more refined Art Déco and, even later, the prestige awarded to the Modern movement, Art Nouveau had an old-fashioned, dreadful image, far removed from the modern spirit. This new flavour had imposed itself throughout Europe and was the cause of the loss of many Art Nouveau or *Modernista* buildings and objects, and in addition this discredit was closely tied to a satirical campaign against the movement.

However, even though Gaudí was considered a Modernista, the construction of the Sagrada Família had become a reference point in Catalan culture, both with the background of *Noucentisme* culture and the years of the first dictatorship, the Second Republic and, of course, during the long post-war period. Beyond the style of the building, which was radically opposed to the architectural avant-gardes of the twentieth century, the undertaking of the Sagrada Família coincided with the dominating ideology of *Catalanism* as defined by Torras y Bages in *Catalan Tradition* (1892).<sup>4</sup> According to this thinker, Catalanism and Catholicism were the two pillars on which to build a new homeland, a view that can also be found in the *Amigos de Gaudí* foundational document of 1952, with "art as a manifestation of a human, art as an affirmation of a collectivity, and art as Christian prayer".<sup>5</sup> In the modern Catalonia of the 1920s, the image of Gaudí dedicated mind and soul to the Sagrada Família was seen as anachronistic, but it also became a symbol of the New Catalonia.

### **The George R. Collins *Archive of Catalan Art and Architecture 1864-1992***

The collection of material assembled by Professor Collins brings together highly important documentation on art and historiography in Catalonia between 1864 and the latter years of the twentieth century. The collection had been located at the Casa Italiana at New York's Columbia University,

and had inspired various publications by Professor Collins himself and his protégées. After his retirement, the document archive became part of the Ryerson and Burham Archive of the Art Institute of Chicago's Ryerson and Burham Libraries on 3 April 1989,<sup>6</sup> while the book collection has remained in New York. Professor Collins himself drew up the first description of the collection in an article for the *Antoni Gaudí (1852-1926)* exhibition that took place in Barcelona in 1986,<sup>7</sup> and in 1987 Joan-Francesc Ainaud led a study aimed at giving it greater viability, of which there is a manuscript in the archive itself.

Similarly, Collins embarked on an important line of research into the Valencian architect, Rafael Guastavino. After studying in Barcelona, where he completed his early professional training, Guastavino moved to the United States in 1881, where he patented the building system known as Catalan vault. This material is not in Chicago and is part of New York's Avery Architectural and Fine Arts Library.<sup>8</sup>

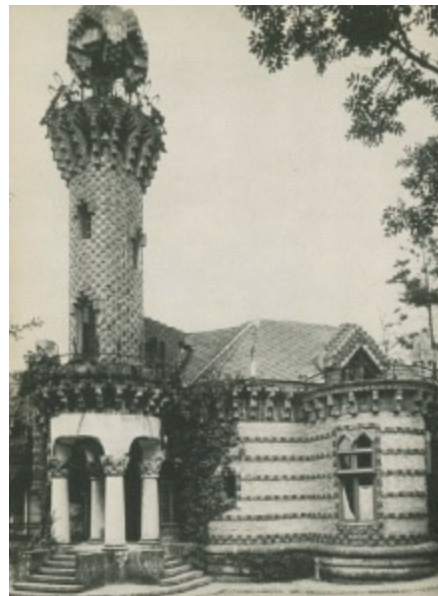
### **George R. Collins's encounter with Catalonia**

In the summer of 1956, George R. Collins, already professor at New York's Columbia University, undertook his first trip to Barcelona on research leave. The author was at the time immersed in studies in urban planning and went to Madrid looking for documentation on Arturo Soria's *Ciudad Lineal*, a search he had started in 1950.<sup>9</sup> He travelled to Barcelona to visit the exhibition organised by Amigos de Gaudí at the Saló de Tinell in commemoration of the thirtieth anniversary of the architect's death. There he met Enric Casanelles i Farré, the secretary of Amigos de Gaudí, as well as the art critic and historian Alexandre Cirici Pellicer, who had published a review of Catalan Modernism two years previously, *El arte modernista catalán*.<sup>10</sup> This was Collins' first contact with Catalan culture. The Amigos de Gaudí association had been founded four years previously in 1952, to mark the centenary of the architect's birth, at the Sant Lluc Artistic Circle.<sup>11</sup> Coinciding with Collins' first visit in 1956, they had completed an important objective: organising a monographic exhibition at the Saló del Tinell.

A second trip took place in summer 1958, preceded once more by

Madrid. The Amigos de Gaudí members paid homage to him at the La Rotonda Hotel in a display of the recognition Collins already enjoyed amongst Catalan ‘gaudinistas’. At this moment, he decided to create Amigos de Gaudí USA,<sup>12</sup> which would be a base with a selection of materials, photographs, press cuttings, microfilms and slides with the goal of organising an archive. Two years later, in the autumn, the association was set up with the support of Columbia University.

Collins returned the following year with the aid of the American Council of Learned Societies and during this stay the papers of the architect Vilaseca were entrusted to him by Oliva Escobedo, who had received them from the architect’s son, with the aim of selling them in the USA, but they were in fact conserved in the Columbia University Archive until they were transferred to the Ryerson Archive. At this time Collins also came into contact with the photographer Francesc Aleu – a professional worthy of rediscovery – who provided the American archive with high-quality photos, many of which were also published in the books and articles Collins worked on. That same summer, together with Casanellas and Aleu, he organised trips to see Gaudí’s buildings in Comillas, León and Astorga (fig. 1 & 2).<sup>13</sup>



**Fig. 1.** Francesc Aleu: *El Capricho* in Comillas photographed during a trip to León, Astorga and Comillas with Collins and Casanellas in the summer of 1959. This image has already appeared in Casanellas’ *Nueva visión de Gaudí*, Barcelona: Ediciones La Polígrafa, 1965.



**Fig. 2.** Francesc Aleu: detail of *El Capricho*.

These three trips, made between 1956 and 1959, were decisive in publicising Antoni Gaudí in the United States. From then on, Professor Collins continued to make regular stays in Barcelona and other places in Catalonia, often on research leave or simply during the summer holiday months. This was greatly supported by the strong friendship between Collins and his wife and the secretary of Amigos de Gaudí, Enric Casanelles, and his family.

### **Exhibitions and publications on Gaudí**

George Collins was highly active in the event that introduced Gaudí to an American audience, *The Architecture of Gaudí* exhibition at MoMA in 1957-1958. In a letter to Casanelles dated the 3 December 1956 he suggests organizing an exhibition in New York with the help of the USA-based Catalan architect Josep Lluís Sert. The exhibition was curated by the great architectural historian Henry-Russell Hitchcock, who had also been in Barcelona in 1955 and had seen the preparations for the Saló del Tinell exhibition. Collins had to overcome the initial reticence of the museum curators – Hitchcock amongst them – who were staunch defenders of the Modern movement. They believed that Gaudí, as an Art Nouveau architect,

had no place at MoMA. “They are as far as I know completely Bauhaus in sentiment, and I only hope that they take Gaudí seriously and do not just pass him off as a surrealist”, he wrote in a letter to Casanelles. On the other hand, the photographs that exist are highly illustrative of how the modern concept of design determined the layout of the exhibition; Gaudí’s work was shown in an austere, clean-lined museographic project, fully rationalist in spirit.

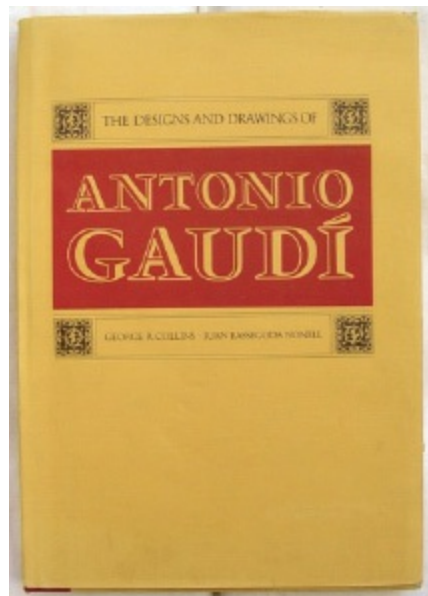
I would just like to mention the anecdote of a grate from the Casa Milà that was sent by the Amigos de Gaudí from Barcelona to New York for the exhibition. It was offered for sale in the Museum for \$15,000, which was not accepted and the Collins family conserved it at their home. Via a letter from Collins to Carmen Massaguer of 1 April 1975, we know that it was sold to the Staempfli Gallery in May 1961 with the aim of raising funds to buy Gaudí’s house in Park Güell for \$60,000. Finally, the Museum acquired the grate for the gallery itself at a “very high” price that Collins was unable to find out, as mentioned in the same letter. In short, MoMA acquired the piece that it had disregarded three years previously for a much higher price, a simple demonstration of the growing esteem for the Catalan architect. In addition, the Amigos de Gaudí offered some tiles from the Casa Vicens to MoMA exhibition organisers, Collins, Hitchcock and Dexler (another collaborator), as a sign of their thanks. We suppose then, that these are the ceramic tiles kept in the Collins collection.

A little later, in 1960, Collins suggested organising a travelling exhibition of 48 large-scale photographs – by the photographer Aleu, one assumes – around South America: Bogotá, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, and Rio de Janeiro, to end in Japan, which we do not think was completed. The project was to be linked to the Sao Paulo Biennial, and was supported by two Japanese promoters, Kenji Imai and Sofus Teshigawara, the founders of Amigos de Gaudí Japan, which I shall deal with later.

Collins’s contribution to spreading Gaudí’s image via exhibitions continued with the inclusion of his work in various shows that took place in the USA: *Art nouveau* organized by MoMA (1960), *Antonio Gaudí: structure and forms* (1962) in the Avery Hall at Columbia University, *Visionary Architecture* (1976 to 1979) at New York’s Smithsonian Institute, and *The Catalan Spirit: Gaudí and his Contemporaries* (1986-1987) at the Cooper-

Hewitt Museum and New York's Smithsonian Institute. Judith C. Rohrer, who had trained at Columbia with Professor Collins had an important role in these last projects.

Similarly, George Collins developed basic documentation on the subject of Gaudinian studies and the bibliographical work *Gaudí and the Catalan Movement (1879-1930)*<sup>14</sup>, which he drew up with his assistant Maurice E. Farinas. Finally, in 1983 he published *The Designs and Drawings of Antoni Gaudí* together with Professor Joan Bassegoda Nonell. This work had been started many years previously with Enric Casanellas. (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press) [Fig. 3].



**Fig. 3** Cover of the book *The Designs and Drawings of Antonio Gaudí* (1983).

### **Amigos de Gaudí USA and the creation of *The Archive of Catalan Art and Architecture***

The Amigos de Gaudí USA association was created in autumn 1958 in the aftermath of the 1957 MoMA exhibition and after Collins' second trip to Barcelona. From the outset, it was linked to New York's Columbia University. It was set up at the end of autumn and the University's press service sent notes to many American newspapers and even received congratulations from the State Department. The materials were to be deposited at the Casa



Italiana, and it was recognised as a research organisation at the University, which spent a great deal on acquiring materials, and named The Archive of Catalan Art and Architecture.<sup>15</sup> The architect Josep Lluís Sert, then dean at Harvard University, committed to sending doctoral students. The technical structure of the organisation were very different from those of Barcelona's Amigos de Gaudí. It was not a civic organisation, as the Barcelona association was, but a research centre with an archive and a library as a main objective.<sup>16</sup> Archive materials were sent to them regularly by Enric Casanelles until 1968, and afterwards by his widow Carmen Masseguer with the help of Ramón Hervás. Later they were sent via Joan Bassegoda, managed by Lina Casanovas.<sup>17</sup>

At Columbia the archive grew under the care of Judith C. Rohrer while she was a student there. Amongst the researchers that trained with George Collins at Columbia, there are three that stand out: Rosemarie Haag Bletter, who dedicated her master's thesis to a study of Josep Vilaseca's documentary collection;<sup>18</sup> the aforementioned Maurice E. Farinas; and, especially, Judith C. Rohrer, who presented her doctoral thesis *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona c.1880-c.1906* 1984.<sup>19</sup> For her part, Christiane Crasemann Collins,<sup>20</sup> whom he married in 1950 and was Chilean in origin, played the important role of putting George in contact with Spanish culture, and helping in everything to do with the translation of materials and correspondence.

## **Contact with Amigos de Gaudí Japan**

Amigos de Gaudí USA also had contact with Amigos de Gaudí Japan, despite them being quite different associations. The Japanese association is a contemporary of the American one, from 1958,<sup>21</sup> and was promoted by the architect Kenji Imai (1895-1987), a professor at Waseda University's School of Architecture. Imai's contact with Gaudí's architecture in fact dated to much earlier, despite him not contacting Amigos de Gaudí until 1958. The Japanese architect had visited Barcelona in 1926, where he arrived six months after Gaudí's death. He was undertaking a journey around Europe to visit European metro stations, travelled throughout Spain and came to

Barcelona. He was fascinated by Gaudí's architecture and wrote an article published by a Japanese magazine.<sup>22</sup> He also produced a typed version, preserved in the Collins archive.

There was an initial written correspondence between the two researchers in 1959, in which they exchanged publications,<sup>23</sup> however the most meaningful contact came about in the summer of 1963, when Imai and his Japanese collaborators – his assistant Yosohoro Ikeharu, secretary Atsuko Watanabe, and the Dominican monk who acted as translator, Pio Watamebe<sup>24</sup> – coincided with Professor Collins. *Amigos de Gaudí* in Barcelona held a tribute to them with a dinner on 27 June, presided over by the Viscount de Güell,<sup>25</sup> of which there are photographs and even the menu [Fig. 4]. This diverse group – one must bear in mind that at that time Imai was over 70 – also organised a series of excursions and visits to see Gaudí's works. First they visited the Güell wine cellars in Garraf, and then went to Mallorca to see his intervention at the cathedral.<sup>26</sup> We know about their stay in Mallorca via an interview by Casanelles in the *Diario de Mallorca*;<sup>27</sup> those present are Casanelles, Kenji Imai and his collaborators, Collins and the American filmmaker, Ira H. Latour, the director of a documentary about Gaudí. Imai's approach to Gaudí was much more complex than Professor Collins'. Collins had always been an art historian who considered Gaudí from a point of view of technical and cultural history. This wasn't the case with Imai, whose fascination for Gaudí and Gaudinism was linked to a life change that had led him to convert to Catholicism in 1947.<sup>28</sup>



**Fig. 4.** Breakfast meeting hosted by Ermenter Serra de Budalles and his wife, Maria de Budallés Colom, celebrating George R. Collins' and Kenji Imai's visit to Barcelona,

in the summer of 1963. Serra de Budalles was a member of the association Amigos de Gaudí. Collins is the first to the left. Photograph belonging to a personal collection.

As an initial conclusion of this research, we can declare that Collins turned Gaudí studies around, giving them a more technical and professional focus. In the 1950s, there was only one monographic study written about the figure of Gaudí, by Joan Francesc Ràfols, one of the architect's last collaborators.<sup>29</sup> Collins prefigured the work published by J.J. Sweeney, with Josep Lluís Sert, in 1960,<sup>30</sup> and the work published by Roberto Pane in 1964.<sup>31</sup> On the other hand, the Catalan Amigos de Gaudí association's civic character prevailed over any scientific interest. One might even dare say that they defended Gaudí's worth in Catalan culture, despite his 'eccentric and old-fashioned' architecture. Collins imbued his work with more technical content and helped to uncover the great potential Gaudí had within the history of contemporary architecture. More than anything, however, he helped to spread knowledge of Gaudí's work throughout Europe and America.

## **NOTES BIOGRÀFIQUES DELS AUTORS**

### **NÚRIA ARAGONÈS RIU (Universitat de Barcelona)**

ORCID: 0000-0002-3264-9539

Doctora en Arts Escèniques per la Université Sorbonne Nouvelle Paris III, és llicenciada en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona. Membre del grup de recerca GRACMON, és investigadora especialitzada en història de la indumentària i docent a la Universitat de Barcelona i a l'Escola Superior de Disseny LCI Barcelona. Ha participat en diversos projectes de recerca internacionals (Oxford Brookes University, Université de Nantes) dins el programa Beatriu de Pinós (AGAUR - Generalitat de Catalunya) i ha sigut investigadora postdoctoral Juan de la Cierva (Ministeri d'Economia i Competitivitat, 2013-2016). Com a especialista en iconografia de l'espectacle i de la indumentària dels segles XVIII a XX, ha publicat una vintena d'articles en diverses editorials internacionals (Palgrave Macmillan, Vox Theatri, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Peter Lang, Presses de l'Université d'Artois, entre d'altres) i ha participat en nombrosos congressos internacionals arreu d'Europa, els Estats Units i Canadà. És cofundadora del Grup de Recerca en Tèxtil i Moda, adscrit a la Fundació Història del Disseny (FHD).

### **FLORENCIA BARCINA (Grup de Recerca d'Arquitectura Hispànica, GIAH)**

ORCID: 0000-0003-2982-5308

Llicenciada en Arquitectura per la Universitat de Buenos Aires, màster en Gestió del Patrimoni Arquitectònic i Urbà per la Universidad Nacional de Mar del Plata i màster en Conservació del Patrimoni per la Universitat Internacional d'Andalusia. Membre del Grup de Recerca d'Arquitectura Hispànica GIAH (Universidad de Belgrano, Argentina) i col·laboradora del grup de recerca GRACMON (Universitat de Barcelona).

Investigadora del Centre de Documentació d'Arquitectura Llatinoamericana CEDODAL, 1999-2010. Assessora en patrimoni en la Sotssecretaria de Patrimoni Cultural, Govern de la Ciutat de Buenos Aires, 2003-2011. Responsable de la inclusió de Buenos Aires en la Ruta Europea

del Modernisme, 2008. Autora de nombroses publicacions sobre el patrimoni arquitectònic de Buenos Aires i sobre arquitectes europeus i obres d'influència europea a l'Argentina. Línies de recerca actuals: relacions Europa - Cono Sur en l'arquitectura dels segles XIX i XX, arquitectura modernista, arquitectes europeus a l'Argentina.

### **ESTER BARÓN BORRÀS (Universitat de Barcelona)**

Historiadora d'art. Llicenciada i màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Ha fet recerca documental per a museus, artistes, galeristes, col·leccionistes privats i per al grup de recerca GRACMON. Ha treballat en catàlegs de museus i crítica artística.

Els seus àmbits de recerca són l'art català d'entreguerres i les seves connexions internacionals, com ara les exposicions de pintors catalans als Estats Units i les relacions artístiques entre Catalunya i França, amb un interès especial per la Catalunya Nord i les connexions entre Catalunya i Amèrica Llatina. Ha treballat així l'exili d'artistes i intel·lectuals catalans a terres americanes, com és el cas del marxant i editor d'art Joan Merli –sobre el qual va escriure la seva tesi doctoral–, la pintora Carme Cortés i l'estudi i recuperació de material fotogràfic de l'Uruguai dels anys quaranta. Les seves publicacions recents i la participació a congressos inclouen aquests temes.

Línies de recerca actuals: col·leccionisme i mercat de l'art, art català del segle XX, relacions artístiques Catalunya-Amèrica

### **JUAN C. BEJARANO VEIGA (Grup de recerca GRACMON)**

ORCID: 0000-0001-9769-7702

Doctor en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona, el 2016, amb una tesi sobre l'autoretrat simbolista i la seva repercussió a Catalunya entre el 1872 i el 1914. Llicenciat a la mateixa universitat, amb premi extraordinari de llicenciatura (2001-2002). Ha obtingut la beca de col·laboració en departaments i la beca predoctoral FI.

Els seus temes de recerca i d'interès s'emmarquen en l'art del segle XIX, en especial, l'academicisme, el modernisme i els moviments realista i simbolista, com també el retrat i l'escultura. Amb relació a aquests temes,

ha comissariat exposicions i ha publicat diversos articles i monografies sobre artistes com ara Lambert Escaler, Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Joan Planella, Damià Pradell, Joan Piqué, Josep Clarà, Francisco Pradilla, Cecilio Pla o Ramon Parada Justel.

Línies de recerca actuals: modernisme, Barcelona 1900, simbolisme, escultura del segle XIX.

### **NATÀLIA ESQUINAS (Grup de recerca GRACMON)**

ORCID: 0000-0002-6717-7957

Natàlia Esquinas Giménez és llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona, el 2006, amb un màster en Estudis avançats en Història de l'Art. Es doctorà el 2016, amb una tesi sobre l'escultor Josep Llimona i el seu taller, al departament d'Història de l'Art de la mateixa universitat. Les seves recerques giren entorn de l'art de les darreries del segle XIX i la primera part del XX, i se centren en l'escultura i, sobretot, en el susdit Josep Llimona, de qui ha comissariat una exposició retrospectiva amb motiu dels 150 anys del seu naixement al Museu Europeu d'Art Modern, 2014-2015. Durant els darrers anys combina les investigacions i col·laboracions amb grups de recerca com el GRACMON i l'Institut Català per a la Recerca en Escultura i la feina com a guia oficial de turisme de Catalunya.

Línies de recerca actuals: escultura catalana del final de segle XIX i del principi del XX, escultura monumental i commemorativa, oficis de l'escultura

### **MIREIA FREIXA I SERRA (Universitat de Barcelona)**

ORCID: 0000-0001-9080-4819

Doctora en Filosofia i Lletres per la Universitat de Barcelona. És catedràtica del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, i directora del grup de recerca GRACMON des de la seva fundació, el 1986. Ha dut a terme estades de recerca a la Université Lumière de Lió, el Victoria & Albert Museum, la Kingston University, el Royal Institute of British Architects de Londres i The Art Institute de Chicago. Nomenada acadèmica de la Reial Acadèmia de Sant Jordi el 2008. És autora de nombroses publicacions i

comissària d'exposicions entorn del modernisme i l'arquitectura modernista. Amb Eduard Riu-Barrera, comissària de l'any Puig i Cadafalch, el 2017. Ha encapçalat nombrosos projectes de recerca finançats de forma pública i privada, incloent-n'hi un de la convocatòria 2014 de RecerCaixa.

Línies de recerca actuals: la producció artística catalana del modernisme i noucentisme (especialment pel que fa a la història de l'arquitectura i de les arts aplicades i decoratives), l'estudi de les fonts de la història de l'art i la revisió de la disciplina des de la perspectiva del gènere.

### **MONTSERRAT GALÍ I BOADELLA (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)**

Llicenciada en Història de l'Art per les universitats de Barcelona, Zagreb i Mèxic, es doctorà a la Universidad Nacional Autónoma de México amb una tesi sobre la introducció del romanticisme a Mèxic. Paral·lelament va estudiar música a Barcelona i Munic. Actualment és investigadora del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemèrita Universidad Autónoma de Puebla (Mèxic). Els seus camps de recerca són l'art a Puebla entre els segles XVII i XIX, i també els estudis sobre el segle XIX, especialment els temes relacionats amb el romanticisme, el gravat i l'art popular.

És coordinadora del seminari permanent Puebla Ciutat Episcopal; pertany al cos acadèmic consolidat *Mèxic-França, Memòria d'una sensibilitat comuna*, com també al Seminari de Música a la Nova Espanya i el Mèxic Independent. Forma part del sistema nacional d'investigadors (nivell III); entre 2012 i 2015 va ser presidenta de l'Associació de Catalanistes d'Amèrica Llatina (ACAL).

Ha publicats més de 120 articles i capítols de llibres a Mèxic, els Estats Units i Europa, i és autora de deu llibres sobre l'art i la cultura a Mèxic al final d'època moderna.

### **IRENE GRAS VALERO (Universitat de Barcelona)**

ORCID: 0000-0002-7926-6703

Llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona, es va doctorar en Història de l'Art el 2010 per la mateixa universitat amb la

presentació d'una tesi consagrada al decadentisme a Catalunya i les interrelacions entre art i literatura vers el 1900. Imparteix assignatures vinculades a l'art europeu dels segles XIX i XX i a la teoria de l'art a la Universitat de Barcelona. Es beneficià d'una beca FI per la Generalitat de Catalunya entre 2002 i 2005, i ha realitzat estades de recerca durant diversos mesos al museu Roybet-Fould de París el 2004, a l'Institut für Kunstgeschichte de la Universitat de Viena el 2005, a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla a Mèxic el 2015 i a la Cátedra de Catalán de la Universidad de La Habana el 2016. Ha participat en congressos nacionals i internacionals i ha publicat diversos articles i capítols de llibres sobre els seus àmbits d'especialitat.

Línies de recerca actuals: la pintura i la literatura en els moviments del modernisme, del simbolisme i del decadentisme en els segles XIX i XX; l'escultura i les relacions entre Catalunya i Amèrica.

### **EVA MORALES RAYA (Associació Espanyola d'Americanistes, AEA)**

Llicenciada en Història per la Universitat de Barcelona (2007), màster oficial en Estudis Llatinoamericans per la Universitat de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra i Universitat Autònoma de Barcelona (2009) i doctora en Història per la Universitat de Barcelona (2015), amb la tesi *La emigración catalana a Paraguay entre finales del siglo XIX y principios del XX: Sociedad, cultura, política*. És membre de l'Associació Espanyola d'Americanistes (AEA) des de 2011 i de la comissió permanent del museu de l'immigrant del Centro Cultural de la República - El Cabildo d'Asunción del Paraguai (MICA) des de 2016. Ha participat en el projecte de cooperació interuniversitari i investigació científica (PCI) Educació i Ciutadania, com a models de difusió de valors, Institucions democràtiques i construcció de l'Estat Nació a Amèrica Llatina, A/023093/09 i A/030106/10, entre la Universitat de Barcelona i la Universidad Nacional de Asunción (2010-2011). Ha participat en nombrosos congressos i simposis internacionals i és autora de diversos articles en revistes científiques i obres col·lectives, sobre temàtica migratòria i relacions culturals internacionals amb Amèrica Llatina als segles XIX-XX. A la actualitat compagina la recerca amb la docència.



### **JOAN MOLET I PETIT (Universitat de Barcelona)**

Doctor en Geografia i Història, especialitat en Història de l'Art, per la Universitat de Barcelona. És professor titular de Universitat de Barcelona des de juliol de 2003, on exerceix la docència des de 1996. Membre dels grups de recerca GRACMON (UB) Història, Arquitectura i Disseny (UIC) i CRESEM (UPVD).

També ha impartit docència regular al màster Història, Arquitectura i Disseny de la Universitat Internacional de Catalunya (des del 1999 fins el 2004) dins el programa Advanced Liberal Arts de la seu de Barcelona del Council International Educational Exchanges (del 2008-2011), i també al màster Histoire, Histoire de l'Art et Archéologie de la Université de Perpignan Via Domitia (2006 fins ara).

Com a investigador s'ha especialitzat en l'arquitectura i l'urbanisme del segle XIX a Catalunya i Europa, i ha fet estades de recerca a la Technische Universität Berlin (1992-93) i a The Art Institute de Chicago (2015). Les seves publicacions se centren en l'estudi de l'arquitectura eclèctica i modernista, i també en l'arquitectura de les exposicions universals. Darrerament ha comissariat exposicions sobre Elias Rogent (2017) i Josep Puig i Cadafalch (2017-18).

### **NÚRIA F. RIUS (Universitat Pompeu Fabra; Escola Massana. Centre d'Art i Disseny-UAB)**

ORCID: 0000-0002-4331-5323

Doctora en Història de l'Art amb menció europea el 2011 i premi extraordinari de doctorat per la Universitat de Barcelona, és membre del grup de recerca GRACMON (UB) i INVBAC (UPF). Com a professora associada a la Universitat Pompeu Fabra, ha impartit docència sobre la història de l'art europeu dels segles XVIII i XIX i de la història i teoria de la fotografia. A l'Escola Massana. Centre d'Art i Disseny - UAB exerceix el càrrec de cap d'àrea de teoria del Grau en Arts i Disseny.

Tant en la seva formació predoctoral com postdoctoral, ha fet diverses estades d'investigació a l'estranger (Université Paris-Sorbonne [Paris IV], 2008-2010; New York University, 2014; Photographic History Research Centre, 2016). És autora de nombrosos llibres i articles dedicats a l'anàlisi de

la introducció i normalització de la cultura fotogràfica a Catalunya i Espanya, amb una especial atenció tant als seus desenvolupaments professionals com a les pràctiques d'aficionat, i entre els que destaca *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme* (UB et al., 2013). Ha col·laborat com a assessora especialista en fotografia en institucions públiques (Ajuntament de Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya). És cocomissària de l'exposició «Carles Fontserè, photocitizen. Els projectes pendents» (Centre Cultural Terrassa, 2016).

Línies de recerca actuals: fotografia amateur a Espanya entre 1890 i 1939, fotografia domèstica; Guerra Civil espanyola i Segona Guerra Mundial; transferències culturals entre el documentalisme fotogràfic espanyol i els centres culturals nord-americans i europeu.

### **CRISTINA RODRÍGUEZ-SAMANIEGO (Universitat de Barcelona)**

ORCID: 0000-0002-9647-2904

Llicenciada en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra, és doctora en Història de l'Art amb menció europea el 2006 per la Universitat de Barcelona. Membre del grup de recerca GRACMON. Com a professora lectora imparteix assignatures vinculades a l'art europeu dels segles XIX i XX a la Universitat de Barcelona. Ha realitzat diversos projectes finançats de recerca post-doctoral a l'estranger (Centre André Chastel, Université de Paris-Sorbonne, 2007-2009; IAA, FADU, Universidad de Buenos Aires, 2013; Càtedra de Catalán, Universidad de La Habana) i també a Catalunya (Juan de la Cierva, 2011-2013). Ha estat investigadora principal del projecte *Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professi3, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica*, finançat pel *Ministeri d'Economia i Competitivitat* (HAR2013-43715-P), entre 2014 i 2016. Comissària de diverses exposicions sobre escultura catalana, és també autora de nombroses publicacions entorn del noucentisme, l'escultura acadèmica, l'escultura catalana en el context internacional i la docència artística al segle XIX.

Línies de recerca actuals: escultura acadèmica i formació artística, art català dels segles XIX-XX, relacions artístiques Catalunya - Amèrica Llatina, oficis de l'escultura.

# **VERSIÓN CASTELLANA**

## PRÓLOGO

Desde su fundación en 1991, los integrantes de la Academia de Historia del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélez Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla han explorado la influencia que los migrantes de diversas nacionalidades han ejercido en el desarrollo de un sinnúmero de actividades en la vida social y cultural de México dejando su huella material e inmaterial en el comercio, la industria, la arquitectura, las artes y las instituciones educativas, entre otros campos.

Este vasto campo de trabajo ofrece la posibilidad de fundar y desarrollar redes de colaboración, que enriquecen la perspectiva de nuestro quehacer académico; por ello, para el Instituto, es un verdadero placer y un motivo de enorme satisfacción el haber participado como copatrocinador en el esfuerzo que ha hecho posible la publicación digital del libro bilingüe *Cataluña-América. Arte entre el viaje y el exilio (s. XIX y XX)*.

En representación del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélez Pliego», me complace sobremanera felicitar a los muchos investigadores que participaron con gran dedicación en este proyecto. La relación artística entre Cataluña e Iberoamérica en la época contemporánea es un campo de estudio de gran relevancia y notablemente significativo en el marco del conocimiento de nuestra historia cultural reciente. Estamos encantados de haber podido impulsar la aparición de esta obra y de contribuir con ello a la difusión del saber, consolidando a su vez las fructíferas relaciones académicas entre la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y la Universidad de Barcelona.

Dr. Francisco Manuel Vélez Pliego  
Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso  
Vélez Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

# LA PRESENCIA DE ARTISTAS CATALANES EN EL CONTINENTE AMERICANO (1850-1970): VIAJES, EXILIOS, INICIATIVAS, RECEPCIONES Y TRANSFERENCIAS

*Irene Gras Valero*

*Cristina Rodríguez-Samaniego*

*Núria Aragonès*

Durante el último tercio del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, muchos artistas europeos trabajaron en el continente americano. El hecho de que en la mayoría de los países que los acogieron no hubiera todavía centros formativos en Bellas Artes y que, por tanto, faltasen profesionales, favoreció este proceso. Se trata de un momento de grandes cambios urbanísticos en muchas capitales, de auge económico y de movimientos de independencia nacionales, hechos que explican también el aumento en la demanda de artistas y, en especial, de escultores de proyectos monumentales.

En este contexto, destaca la labor ejercida por los artistas catalanes, los que trabajaron principalmente en América Central y del Sur. En algunos casos, incluso se establecieron durante periodos prolongados, creando escuela y reforzando la difusión internacional del arte catalán de época contemporánea. Tras la Guerra Civil, este fenómeno se repitió con el exilio catalán en el continente. La tarea de los artistas catalanes en América es muy poco conocida hoy en día. Quizá sean los escultores que participaron en proyectos conmemorativos los que más se recuerdan; sin embargo, curiosamente, su conocimiento en Cataluña es todavía muy limitado.

El libro que tenéis entre las manos se gestó en el transcurso del *Seminario Cataluña-América. Relaciones artísticas entre los siglos XIX y XX*, que tuvo lugar en marzo de 2016 en la Universidad de Barcelona. El acto se centró en las relaciones artísticas entre Cataluña y los países americanos, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Las intervenciones del Seminario expusieron casos concretos de artistas y colectivos catalanes

que habían ejecutado proyectos singulares en América o que desarrollaron carreras enteras; y, además, se abordó la transmisión y la recepción de influencias y de patrones desde Cataluña a América, y viceversa. El Seminario reunió a especialistas catalanes y americanos, los cuales presentaron sus proyectos en curso o ya finalizados. El acto lo organizó el grupo de investigación GRACMON (Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos), de la Universidad de Barcelona, en el marco de su proyecto de investigación financiado *Mapa de los oficios de la escultura, 1775-1936. Profesión, mercado e instituciones: de Barcelona en Iberoamérica* (HAR2013- 43715-P).

La obra ve la luz gracias a la colaboración entre el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y el grupo de investigación GRACMON de la Universidad de Barcelona. Por este motivo, hemos querido que la edición fuera tanto en lengua catalana como en lengua castellana.

La obra nace con la vocación de recoger y dar a conocer trayectorias individuales, producciones concretas, archivos personales e, incluso, influencias determinadas, que acercan los dos continentes, y que tienen como denominador común su falta de visibilidad. En efecto, las aportaciones del libro se refieren a contenidos que, en su mayor parte, son inéditos, poco trabajados, relegados al olvido. Sin embargo, sus protagonistas configuran una serie de microhistorias que pueden entrelazarse, y que son necesarias para la comprensión del panorama general de la presencia del arte catalán reciente en el contexto internacional.

La presente publicación está dividida en dos partes, la primera, denominada «La producción de artistas catalanes en México, Paraguay, Argentina y Estados Unidos de América», contiene intervenciones ordenadas cronológicamente, que tratan experiencias y proyectos surgidos a raíz del traslado de artífices catalanes en el continente americano, empezando a mediados del siglo XIX y terminando en el último tercio del siglo pasado. Así, en esta primera sección, Montserrat Galí analiza el papel desempeñado como crítico de arte por el polifacético Rafael de Rafael (Barcelona, 1817 – La Habana, 1882), y su contribución a la difusión del romanticismo nazareno en América. Rafael, después de trabajar como redactor en un periódico de Nueva York, se trasladó a Ciudad de México. Allí pudo colaborar estrechamente con la Academia de Bellas Artes de San

Carlos, ejerciendo, entre otras cosas, como documentalista de textos que describían las obras expuestas por los maestros catalanes —como Pelegrín Clavé— y sus discípulos.

Eva Morales, por su parte, estudia la presencia catalana en Paraguay durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX, con especial énfasis en la arquitectura residencial producida por el colectivo. Dentro de la reconstrucción y modernización edilicia de Asunción, la autora destaca el papel desempeñado por dos de los constructores más famosos del momento: Josep Marsal y Enric Clarín, que junto a su hermano Moisès acabarían formando la firma comercial Clarín Hnos.

Siguen tres contribuciones consagradas al estudio de la escultura, que permiten el acercamiento a la obra mexicana de Frederic Homdedeu (Barcelona, 1861 – Ciudad de México, 1908), la de Pere Carbonell (Barcelona, 1855 a 1927) en Santo Domingo, y la de Diego Masana (Barcelona, 1868 – Rosario, 1939) en Cataluña y Argentina. Firman sendos capítulos Cristina Rodríguez-Samaniego y Núria Aragonès Rius, Natalia Esquinas, y Florencia Barcina. Homdedeu destacó por su labor docente en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos, y por su contribución a la escultura monumental en el país mexicano. Carbonell, a su vez, fue artífice de una escultura, el *Monumento a Ulises Heureaux*, que por cuestiones políticas nunca llegó a trasladarse al lugar donde fue encargada: la República Dominicana. En cuanto a Masana, una vez llegó a Argentina, pocos años después de colaborar en el Palau de la Música Catalana, comenzaría a trabajar con el arquitecto mallorquín Francesc Roca, haciéndose cargo de la decoración escultórica de sus edificios en Rosario. A continuación, Ester Barón se ocupa de la producción de la pintora Carmen Cortés (Santa Coloma de Gramenet, 1892 – Ciudad de México, 1979), exiliada en México tras el fin de la Guerra Civil. A su vez, la autora aprovecha para hablarnos de las relaciones políticas y culturales entre Cataluña y el país americano, establecidas durante el conflicto. Continuando con la temática del exilio, cierra esta primera parte del libro el capítulo de Núria F. Rius, en torno a la ciudad de Nueva York como escenario y como paradigma de Carles Fontserè, fotógrafo catalán establecido allí durante el franquismo.

«Interrelaciones entre Cataluña y los Estados Unidos de América: recepciones artísticas, documentales e historiográficas», la segunda parte de la publicación, aborda procesos de difusión y de acogida de influencias,

tanto ejercidas como recibidas desde Cataluña. Así, Juan C. Bejarano explora la estela de James Abbott Whistler (Lowell, Massachusetts, 1834 – Londres, 1903) en el marco de la pintura modernista, haciendo énfasis en la influencia que ejerció en artistas como Santiago Rusiñol, Ramon Casas o Lluïsa Vidal. El autor también analiza el papel desempeñado por la crítica —especialmente de la mano de Raimon Casellas— en la difusión del esteticismo de Whistler en Cataluña. En cuanto al proceso inverso, es decir, en la recepción de artífices catalanes en Estados Unidos, Joan Molet y Mireia Freixa se aproximan a las repercusiones y los procesos de internacionalización de los arquitectos catalanes Josep Vilaseca (Barcelona, 1848-1910) y Antoni Gaudí (Reus, 1852 – Barcelona, 1926) respectivamente, autores representativos del eclecticismo y del modernismo, valorando los archivos que de su obra y documentos personales se conservan en The Art Institute of Chicago.



**Primera parte**  
**La producción de artistas catalanes en México,  
Paraguay, Argentina y Estados Unidos de América**

# RAFAEL DE RAFAEL I VILÁ (BARCELONA, 1817 – LA HABANA, 1882), UN NAZARENO CATALÁN EN LAS AMÉRICAS

*Montserrat Galí*

En esta ocasión la figura polifacética de Rafael de Rafael solo se abordará en su carácter de crítico de arte adscrito a la corriente del romanticismo nazareno o purista. A lo largo de su dilatada vida, Rafael fue grabador, litógrafo, periodista, editor y también político, ya que aunque nunca ocupó cargos políticos estuvo con frecuencia en el centro del debate político en los países donde vivió.

Rafael nació en Barcelona el 20 de enero de 1817, hijo de un maestro que «ocupaba una buena posición en el magisterio», de acuerdo con la biografía difundida por Elías de Molins.<sup>1</sup> A la muerte de su padre en 1827, cuando apenas contaba doce años de edad, tuvo que abandonar sus estudios y ponerse a trabajar, formándose como tipógrafo. Hasta el momento no sabemos en qué imprenta barcelonesa, un dato que arrojaría luz sobre sus años de formación. Como es bien sabido, los tipógrafos solían ser personas autodidactas pero con una amplia cultura y con frecuencia interesados en la política. De acuerdo con su biógrafo Molins, alcanzó elogios en su trabajo como tipógrafo por la limpieza y el gusto artístico, realizando trabajos de corrección de estilo y pruebas. «En los ratos de vagar estudió historia, literatura, filosofía, lenguas y ciencias físicas y naturales, demostrando gran aptitud y afición en adquirir estos conocimientos.»<sup>2</sup>

Es probable que recibiera lecciones de dibujo y grabado en la Escola Llotja. Esta hipótesis se fundamenta en la idea de que en dicha escuela, a mediados de los años treinta, estaban llegando las ideas del romanticismo nazareno de la mano de los artistas catalanes residentes en Roma, en especial a través de Claudio Lorenzale y Pau Milà i Fontanals. Desde el punto de vista literario no sabemos cuáles fueron sus lecturas barcelonesas o sus mentores literarios, pero no debemos olvidar que la influencia de Walter

Scott en la Ciudad Condal era enorme desde que se publicaron traducidas varias de sus novelas en la década de los veinte. Hay que recordar que la huella de la literatura del escritor escocés es evidente en los cuentos y relatos que Rafael de Rafael escribió y publicó a lo largo de su vida. Finalmente, debemos referirnos a su formación como litógrafo, que pudo iniciar en el taller de Brusi (fundado en 1820), o en Nueva York, en donde se estableció en 1836, es decir, con apenas diecinueve años. Antes de llegar a Nueva York hizo escala en Cuba, donde acabaría su vida, después de unos pocos pero intensos años en México.

En Estados Unidos trabajó como tipógrafo en Filadelfia y en Nueva York; en esta última ciudad tuvo a su cargo la administración y edición del periódico hispano *Noticiero de Ambos Mundos*, fundado por el español Juan de la Granja. Este periódico salía todos los sábados y en la cabecera figuraba una xilografía de Rafael de Rafael. Suponemos que de inmediato empezó a colaborar en el periódico con artículos sobre diferentes temas. Por el hecho de no llevar firma no estamos en condiciones de asegurar la autoría de los artículos, pero hay uno en particular que nos llama la atención, dedicado al escultor catalán Antoni Solá (1780-1861), residente en Roma, a quien se había encargado la realización de la escultura dedicada a Miguel de Cervantes (1835), que actualmente se encuentra frente al Congreso de los Diputados de Madrid. Dicha escultura suscitó acaloradas discusiones, y la posición del autor del artículo del periódico neoyorquino es muy parecida a la que Rafael tomará años después en México al comentar las obras escultóricas de Manuel Vilar.

Aunque no es nuestra intención estudiar la relación entre Antoni Solá y Manuel Vilar, cabe recordar que este último fue discípulo de Solá en Roma y asistió a su taller, pero nunca hubo un total entendimiento entre ambos escultores. Vilar consideraba que Solá no podía compararse con Thorvaldsen o Tenerani; por su parte Antoni Solá opinaba que Manuel Vilar había llegado a Roma con serias deficiencias en el conocimiento de la anatomía. Para Vilar asistir al taller de Solá era en gran medida una pérdida de tiempo. De hecho Vilar consideraba que la copia de esculturas que le asignaba Solá ahogaba su intención de ser original, impidiéndole trabajar en temas de historia de Cataluña y España, que le parecían más interesantes que los modelos clásicos. Señalamos este dato porque no deberá extrañarnos, entonces, que al llegar a México Manuel Vilar viera la oportunidad de trabajar temas

históricos, de cuya crítica por parte de Rafael hablaremos en este ensayo.

Es importante mencionar que Rafael nunca se sintió a gusto en Estados Unidos, a pesar de que aprendió el inglés a la perfección, se casó con una joven norteamericana y realizó buenos negocios inmobiliarios.<sup>3</sup> Ello explicaría que en 1843 decidiera trasladarse a México, un país donde el establecimiento de un gobierno fuerte, más estable, después de interminables alzamientos militares y cambios vertiginosos de autoridad, auguraba una época de paz y desarrollo. Este nuevo gobierno, encabezado por los llamados «hombres de bien», favorecía el desarrollo de la industria editorial, las artes y los negocios. La Academia Nacional de San Carlos acababa de ser restaurada, y pronto fueron llamados dos artistas catalanes para dirigir las áreas de pintura y escultura. Manuel Vilar (1812-1860) se encargaría de la dirección de escultura y Pelegrín Clavé (1811-1880), de la dirección de pintura. Resultaba lógico, entonces, que Rafael entrara en contacto con los dos artistas catalanes que llegaban procedentes de Roma, adscritos al romanticismo nazareno.

El nazarenismo catalán ha sido bastante estudiado, destacando los trabajos de Francesc Fontbona y de Eliseu Trenc. De Fontbona me parecen útiles unas líneas dedicadas al ideal purista de los jóvenes catalanes en Roma, en las que insiste en el tema de Vilar, Solá y su estatua de Cervantes:

[...] El ideal purista enraizó profundamente en aquel grupo de catalanes y el Neoclasicismo típico se dejó de lado. En este sentido es muy significativo que las cartas desde Roma de Manuel Vilar —que asegura arrepentirse de todo lo que ha hecho hasta entonces— demuestren veneración por Tenerani y en cambio menosprecio por el director oficial de los pensionados españoles, el escultor Antonio Solá, a quien llega a calificar de *tonto* y de quien solo salva el *Cervantes*, sin duda su obra menos neoclásica.<sup>4</sup>

No sabemos, hasta el momento, dónde y cuándo pudo conocer la estética nazarena o purista Rafael de Rafael, pero es evidente que sus bases teóricas y estéticas bebían de la fuente romana de los artistas de la *Lukasbund* pasada por la Cataluña de los años treinta. Como bien sabemos los nazarenos catalanes seguían al pie de la letra la idea de que el pintor «Rafael había logrado llevar la escuela italiana anterior a un grado insuperable de perfección, si bien Giotto —a quien Milà dedicaría unos

importantes artículos— o Fra Angélico ya personificaban también un concepto estético de la máxima belleza».<sup>5</sup>

La revalorización de la Edad Media fue una de las características del nazarenismo catalán, inspirado en gran parte también por los pintores alemanes de Roma, pero en el caso de Manuel Vilar, este interés por la historia no daría sus frutos en Cataluña, la patria a la que nunca regresó, sino en México. Paradójicamente Manuel Vilar, mediante las esculturas comentadas por Rafael de Rafael, contribuyó a la construcción de la identidad de un país que se estaba forjando. Pasado y presente, a través de sus esculturas, ayudarán a la elaboración de un relato histórico absolutamente necesario para construir la nación. Para esta operación el romanticismo purista —idealista, antineoclásico pero académico— era el que mejor podría aparejar un héroe precortesiano con un libertador del yugo español, una princesa indígena con un legislador moderno, ofreciendo una galería de fundadores de la nación mexicana.

Rafael de Rafael llegó a México con apenas veintiséis años, después de haber vivido en Estados Unidos durante siete años. Fue en Nueva York donde el joven catalán conoció al impresor mexicano Ignacio Cumplido (1811-1887), quien lo contrató como impresor y grabador. Rafael se sintió en México como pez en el agua, estableciendo sólidos vínculos con importantes personajes de la vida política e intelectual de México, aunque su relación con Ignacio Cumplido no acabó bien y Rafael tuvo que independizarse. Vale la pena señalar la estrecha amistad con Lucas Alamán (1792-1853), ingeniero, empresario, historiador y político, probablemente la personalidad más potente del México posterior a la independencia, con quien fundaría junto con Rafael el periódico *El Universal*, portavoz del que más tarde se llamaría Partido Conservador.

Algunos personajes del panorama cultural mexicano de la época conocían sin duda el romanticismo nazareno: Lucas Alamán, en primer lugar, gracias a sus viajes y a sus relaciones, pero también Francisco Pablo Vázquez, obispo de Puebla, residente durante algunos años en Roma (entre 1829 y 1831); pero no hay duda de que antes de Rafael de Rafael no encontramos ningún escritor mexicano que demuestre poseer los conocimientos teóricos del romanticismo conservador nazareno. La feliz coincidencia de reunirse en la Ciudad de México Rafael de Rafael, Pelegrín

Clavé y Manuel Vilar, explica que el nazarenismo de corte catalán haya sido la primera teoría estética dominante en el marco de la construcción de un arte nacional mexicano.

La colaboración entre Rafael de Rafael y la Academia Nacional de San Carlos fue amplia y muy estrecha: en primer lugar ganó el concurso para imprimir los billetes de la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos,<sup>1</sup> poco después se encargó de imprimir los catálogos de las exposiciones de la Academia y, finalmente, escribió amplios y bien documentados textos comentando las obras expuestas por los maestros catalanes y sus discípulos.

Hay que señalar, aunque sea brevemente, algunas circunstancias que ayuda a entender la actividad —y el éxito— de Rafael como crítico de arte en México. En primer lugar, las coincidencias ideológicas entre Rafael de Rafael y las élites mexicanas que sostenían el poder del general López de Santa Anna, restaurador de la Academia de San Carlos, quien gobernó con algunas interrupciones, hasta 1855. En segundo lugar, cabe recordar que estas élites mexicanas, y especialmente los sectores intelectuales del régimen, tenían un conocimiento previo del romanticismo nazareno (algunos habían viajado por Italia y Alemania), circunstancia que los llevó a escoger a Manuel Vilar y Pelegrín Clavé como directores de la Academia de San Carlos. Finalmente, y este aspecto era decisivo, Rafael llenó una necesidad de las élites mexicanas que encontraron en las ideas nazarenas los elementos para construir lo que ellos consideraban puntales de una cultura nacional religiosa: una estética romántica conservadora y un sentimiento nacional. Arte, religión y patria, así como entusiasmo, son los *leitmotiv* de los textos de Rafael.

Manuel Vilar tenía una excelente opinión de Rafael, como lo demuestra en varias cartas enviadas por el escultor a su hermano en Barcelona, José Vilar. En 1848, con motivo de enviarle varios recortes de periódico escritos por Rafael, comentaba: «Teniendo la satisfacción de que el que lo ha hecho es un paisano nuestro, hijo de Barcelona, llamado Rafael, joven de talento extraordinario, pues es uno de los mejores escritores y grabadores en madera y lámina de esta, y redactor de dicho periódico».<sup>2</sup> Tres años después, en una de las varias caídas del gobierno de López de Santa Anna, Rafael fue expulsado de México y partió hacia Barcelona. Allí visitó muy probablemente al hermano de Manuel, tal y como lo indica otra de las

misivas de Manuel a su hermano José: «Yo siento mucho el destierro de este joven (lo mismo que toda la gente decente de México), por ser un hombre honrado, por su gran talento, por su actividad, y por ser su imprenta una de las mejores de esta, y además por ser muy amigo mío».<sup>3</sup>

Es necesario señalar, aunque este no sea el tema central de nuestra exposición, que fue Rafael de Rafael quien desarrolló la idea de que gracias a la restauración de la Academia Nacional de San Carlos, y sobre todo a los esfuerzos de sus directores de escultura y pintura, se estaba consolidando en México un arte nacional, las primicias de una escuela patria. A México le faltaba historia (es decir, historia medieval cristiana), pero tenía otros elementos juzgados necesarios por el nazarenismo: la fe, el sentimiento patriótico y el entusiasmo. A fin de cuentas algunos grandes artistas europeos no habían tratado el tema histórico. En cambio, la religión y el entusiasmo estaban presentes en México, y esto haría posible el establecimiento de una escuela moderna mexicana que se alejara de la degeneración del arte de un siglo sin fe. Y busca ejemplos que alejen a los jóvenes estudiantes mexicanos de la vulgaridad del siglo:

¿Queréis saber dónde aún brilla un destello de la inmortalidad? Lo hallaréis acaso en los cuadros bíblicos e históricos de Horacio Vernet, pero indudablemente en las tiernas y modestas pinturas religiosas de Steinle y Overbeck, y en las dulcísimas y poéticas producciones del mismo género de Steinbruck. Solo la fe y el entusiasmo pueden hacer brotar de la nada las composiciones encantadoras de estos admirables artistas, que han sabido precaverse del mal que aqueja la época; composiciones que están quizás destinadas a servir de antorchas para alumbrar la senda que debe recorrer en arte en su regeneración.<sup>4</sup>

Por si quedaran dudas acerca de la adscripción de Rafael al nazarenismo, leamos esta afirmación, publicada en el mismo artículo, unas páginas más adelante: «El sensualismo en las artes destruye el idealismo; y las artes sin idealismo pierden todo su encanto».<sup>5</sup>

**Las primeras esculturas históricas de tema mexicano realizadas por Manuel Vilar, vistas por Rafael de Rafael**

En esta ocasión nos limitaremos a reseñar los comentarios de Rafael de Rafael a dos obras de tema histórico ejecutadas por Manuel Vilar, es decir, nos alejaremos de los temas religiosos para poner el foco en la escultura histórica. La primera obra es el retrato de cuerpo entero de *Agustín de Iturbide*, proclamando la independencia de México. La segunda es *Moctezuma II*, el último emperador mexicano; ambas pertenecen al acervo del Museo Nacional de San Carlos, aunque se exhiben en el Museo Nacional de Arte, debido a la importancia que se les concede en la construcción del arte nacional. Se trata de dos personajes y dos momentos de la historia de México que responden a la necesidad de crear un relato histórico que fundamente la identidad de la nueva república.

La primera obra ha recibido varios títulos a lo largo del tiempo, pero el primero, derivado de las declaraciones del propio Vilar, es el de *Iturbide proclamando la Independencia*. En una de las cartas enviadas a su hermano José en Barcelona Manuel escribía:

Ahora estoy modelando una figura de Iturbide en el momento de proclamar la Independencia de México. Es del grandor de cinco palmos y vestida de traje militar, y envuelta con la capa.

Enseguida de haberla concluido iré haciendo otras tres figuras del mismo grandor de la dicha para que formen *pendant*, y serán la República Mexicana, Moctezuma y Hernán Cortés. A medida que las vaya concluyendo haré pasar moldes buenos de ellas y tirar varios vaciados, pues siendo los héroes de México, espero vender algunas y será el único modo de que pueda ganar algún dinero.<sup>6</sup>

Al parecer no hubo encargos de copias, y en cambio Manuel Vilar pensó en la posibilidad de que estas esculturas formaran parte de un monumento a la Independencia, que nunca se había podido construir a causa de las diferencias de interpretación entre liberales y conservadores, sobre quiénes habían sido los verdaderos héroes de la Independencia.

La figura de *Moctezuma II, emperador*, fue realizada casi simultáneamente, lo que hace pensar que para Vilar era importante presentarlas juntas, como así ocurrió en la Tercera Exposición de la Academia (diciembre de 1850 – enero de 1851). Sobre ella Vilar también



había escrito a su hermano, afirmando que ya estaba concluida en noviembre de 1850, y que se había retrasado debido a que en la época de lluvias hay mucha humedad, una circunstancia nada favorable para trabajar el yeso, pero también poco recomendable dada la epidemia de cólera que había azotado la ciudad.

Sin embargo, lo más interesante de esta figura, desde el punto de vista artístico, es la investigación que Vilar tuvo que llevar a cabo para lograr una obra que respondiera al tan valorado criterio de *verdad* que buscaba el nazarenismo. Así se lo escribió a su hermano José:

[...] ahora estoy modelando una figura de Moctezuma, para hacer *pendant* con la de Iturbide. La tendría mucho más adelantada si no fuese por la gran dificultad que he tenido en buscar el traje, pues no existe, ni las muchas historias que he visto me dan una idea terminante de cómo era; así tendré que imaginármelo ayudándome con los pocos fragmentos de antigüedades que existen, y una y otra insignificante descripción de los historiadores.<sup>7</sup>

Antes de entrar en los comentarios de Rafael de Rafael, repasaremos el texto que acompañaba estas esculturas, incluido en el catálogo de la tercera exposición. De Iturbide leemos:

El héroe de Iguala, de regreso de su marcha triunfal y terminada ya su gloriosa empresa, anuncia con entusiasmo a sus compatriotas que la Independencia de México está consumada. Con la mano izquierda sostiene el estandarte de las tres garantías, a cuya sombra había alcanzado aquel glorioso triunfo. Su traje era de general, y hállase envuelto en una ancha capa. De su cuello está pendiente la cruz de la Independencia, que representa roto el vínculo que unía a dos mundos, alto 1 vara 9 pulgadas.<sup>8</sup>

La estatua de Moctezuma II se describe de la siguiente forma:

Está vestido con el rico traje de emperador azteca: el tilmatli o manto le cae de los hombros, teniéndolo cerrado sobre el pecho con un broche, a semejanza de la piedra chachivitl que usaba; el cuerpo lo tiene cubierto con el güepil; ciñe sus sienes la diadema, de la que sale un gran penacho. Con la mano derecha se apoya en la vara que acostumbraba llevar cuando se presentaba al pueblo, y la izquierda descansa en el flanco; en el mismo brazo tiene un brazalete del cual está pendiente el dios Huitzilopochtli, sello que usaba este emperador, alto 1

vara 9 pulgadas.<sup>9</sup>

Llama la atención en el caso de Moctezuma la precisión en la descripción del vestuario y los accesorios, destinados a promover la idea de verdad y con ella, a nuestro entender, la de legitimidad de este emperador mexicano. Pero en ambos casos encontramos la preocupación por mantener la nobleza y perfección de la escultura clásica y ser fiel a la verdad histórica. Una forma de conciliar esta ambigüedad es el recurso a la capa, una discusión que ya se había dado en el caso de la escultura de Antoni Solá de Miguel de Cervantes. Recordemos que Rafael (si es que el artículo del *Noticioso de Ambos Mundos* es de su pluma) también consideraba bien resuelto el problema de conciliar modernidad y clasicismo en la figura de Cervantes, con el recurso a la capa.

Como ya dijimos, las esculturas de Iturbide y Moctezuma se exhibieron en el marco de la tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos, que abrió sus puertas en el mes de diciembre de 1850 para los suscriptores de la Academia, y al público en general el 1 de enero de 1851. Rafael dedica ocho larguísimos párrafos a la escultura de Iturbide, y por el contrario, aunque la alaba, apenas dedica dos párrafos a la de Moctezuma, como si le resultara incómodo considerar esta pieza representativa de un pasado histórico que, como buen europeo, le cuesta reconocer. En este sentido, es evidente que Manuel Vilar, que tanto se había preocupado por la verdad del Moctezuma, se mostraba mucho más abierto

Según el texto del catálogo de la exposición, Iturbide está representado en el momento de declarar la independencia, pero Rafael no está de acuerdo con ello: según este la idea de Vilar era representar a Iturbide en el momento en que «el héroe mexicano acabando de concebir su atrevido pensamiento, se lo comunica a sus compatriotas y les excita a que se alcen unánimes para realizarlo» (p. 224). Y continúa:

Esta estatua es bellísima, y aun diremos perfecta [...] Uno de los escollos en que se estrella en nuestros días el escultor para representar a un héroe contemporáneo es lo mezquino y hasta ridículo de nuestro traje [caso de las críticas a la figura de Cervantes] [...] le roban toda la majestad y nobleza [...] He aquí porque muchos de los escultores modernos han apelado al artificio de vestir sus estatuas heroicas a la romana, aun cuando sean héroes

contemporáneos.

Irónicamente comenta la solución dada por Cánova a la figura de Washington en el Capitolio de Washington: vestido a la romana, pero con peluca,

[...] sin la cual no hubiera sido tan fácil reconocer a Washington [...] y tal vez andando los tiempos llegue a dudarse de si aquella estatua es realmente la de Washington o la de algún cómico que se le pareciera; o quizás se dude de la época en la que aquel héroe vino al mundo, o bien de cuál era el traje que entonces usaban los generales presidentes de los Estados Unidos.<sup>10</sup>

Y refiriéndose a la escultura de Manuel Vilar, escribe:

El señor Vilar ha comprendido perfectamente estos graves inconvenientes, y ha procurado evitarlos envolviendo la mayor parte de su figura en los grandiosos y [...] poéticos pliegues de una ancha capa [...] de esta manera, sin dejar de ser un fiel historiador, el señor Vilar ha evitado en gran manera los perjuicios que la fidelidad histórica debe causar a su magnífico asunto; en una palabra, ha sabido encontrar la poesía sin apartarse de la verdad.<sup>11</sup>

Siguiendo las ideas del nazarenismo, contrarias al arte por el arte que ya inundaba el siglo XIX, Rafael de Rafael cree que el arte no solo ha de ser perfecto, sino que la perfección puede sacrificarse en favor de la intención moral. Siguiendo esta idea, acaba sus comentarios a la obra de Vilar con estas palabras:

Nos hemos extendido tanto en hablar de la estatua de Iturbide, ya por su extraordinario mérito, ya también porque su asunto, eminentemente nacional, provoca un interés que en vano querría solicitarse con otra estatua cualquiera. El señor Vilar no podía haber escogido mejor asunto: ha tocado, digámoslo así, una cuerda que dejando a un lado la religión, es la única que vibra en todos los corazones mexicanos. Aun en los menos inteligentes su Iturbide despierta un entusiasmo y un sentimiento de orgullo bien fáciles de comprender. En medio de tantos desastres, de tanta humillación y ruina (invasión americana), el corazón agobiado halla un consuelo en la evocación de aquellos días de purísima gloria, y en el recuerdo del héroe magnánimo que escribió la única página de oro que se encuentra en nuestra triste historia.<sup>12</sup>

La historia y la relación entre arte e historia —especialmente la escultura— son otra vez el centro de atención de Rafael de Rafael cuando comenta la escultura del emperador Moctezuma. No hay que olvidar que, siendo Moctezuma el último emperador azteca, su figura asume un carácter trágico que debía ser atractivo para un romántico:

El señor Vilar ha expresado el carácter del que podemos llamar el último de los emperadores aztecas, con una verdad sorprendente. Su acción es noble, digna y desembarazada, lo cual convenía al poderoso monarca de Anáhuac [...] y al mismo tiempo indica aquella melancolía que debía ser inseparable del que, instruido en los oráculos, sabía que durante su reinado habían de aportar a sus costas los extranjeros irresistibles, que habían de aniquilar para siempre su imperio y el predominio de su raza. En fin, el Moctezuma es una estatua bellísima, digna bajo todos conceptos de su distinguido autor, y que desearíamos ver puesta en mármol en mayor tamaño.<sup>13</sup>

Se entiende que aunque teóricamente Rafael de Rafael consideraba que el tema religioso y la fe eran necesarios para la regeneración del arte, y que para esta regeneración artística y moral el Medievo, época de la fe, eran más apropiados, fueron seguramente los esfuerzos de Manuel Vilar los que convencieron a Rafael de que los temas prehispánicos eran un elemento imprescindible en el momento de establecer un arte nacional y crear un relato histórico convincente y útil. Por eso valora positivamente el *Moctezuma II* de Manuel Vilar.

La escultura de Vilar, apoyada por el prestigio intelectual y el éxito de sus artículos, contribuyó de manera definitiva a construir una estética mexicana, que aunque identificada con el conservadurismo político fue mucho más allá de las ideologías políticas. De hecho, perduró a lo largo del siglo XIX, ya que los discípulos de Manuel Vilar, y también los de Pelegrín Clavé, mantuvieron las ideas fundamentales del nazarenismo a través de sus enseñanzas como maestros de pintura y escultura de la Academia de San Carlos y como autores de los principales monumentos históricos de la capital del país.

# LAS RELACIONES CATALUÑA-PARAGUAY VISTAS A TRAVÉS DE LA COLONIA CATALANA RESIDENTE EN ASUNCIÓN ENTRE 1870 Y 1932

*Eva Morales Raya*

## **Introducción**

En el presente artículo abordaremos las relaciones que existieron entre Cataluña y la República del Paraguay desde el prisma que nos ofrece la colonia de inmigrantes catalanes que residieron en la capital de Paraguay en el conocido como periodo de entreguerras paraguayo: 1870-1932. En concreto, centraremos el análisis en el aporte de los constructores catalanes a la arquitectura asuncena de finales del siglo XIX y principios del XX, a partir de dos estudios de caso y el papel de dos de las familias de comerciantes catalanes de Asunción más representativas e importantes de la colectividad del momento.

Entre 1870 y 1932, es decir, entre el final de la Guerra de la Triple Alianza y el inicio de la Guerra del Chaco, se produjo un flujo migratorio constante entre Cataluña y Paraguay, especialmente de barceloneses que se instalaron en la capital de dicha República, Asunción, para dedicarse sobre todo a cuestiones relacionadas con la construcción y el comercio. Un comercio basado principalmente en la importación y la exportación de mercancías. Se trató por tanto de una inmigración de tipo urbana, que reprodujo en Asunción modelos empresariales similares a los existentes en Cataluña. Fue a través de sus negocios y de su actividad profesional como estos inmigrantes asentados en la capital del Paraguay continuaron en contacto con su lugar de origen, favoreciendo las relaciones comerciales, culturales y artísticas entre ambos países, el de origen y el de acogida.

A partir del estudio de fuentes, tanto barcelonesas como asuncenas, trataremos de aproximarnos en este texto a los personajes, obras y

relaciones que unieron a Barcelona y Asunción, y en definitiva a Cataluña y Paraguay entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

## **Repoblar y reconstruir el Paraguay a partir de 1870: el caso de la inmigración catalana de entreguerras**

Tras la derrota del Paraguay en la Guerra de la Triple Alianza, que lo enfrentó a Argentina, Brasil y Uruguay, los gobiernos de posguerra trataron de sacar al país adelante incentivando la llegada de inmigrantes europeos al país y poniendo en venta grandes extensiones de tierras fiscales. Gran parte del territorio nacional fue adquirido por firmas o capitalistas extranjeros, instalados en Asunción, en cuyas manos quedó la mayor parte del comercio de importación y de exportación. La economía paraguaya de entreguerras, se basó sobre todo en la explotación y exportación de materias primas, principalmente relacionadas con la ganadería y la agricultura.

A inicios del siglo XX la estructura de las exportaciones se basaba en tres grandes líneas de producción: cultivos como yerba mate, tabaco y naranjas; explotaciones ganaderas, que producían carne seca, salada o en lata y cuero; y en la extracción de recursos forestales como madera o tanino. La explotación de los bosques del Paraguay sirvió para abastecer a las industrias madereras que surgieron a lo largo del país y en las que mucho tuvieron que ver los inmigrantes llegados de Europa. Esto incluye también a los inmigrantes españoles, especialmente catalanes, que encontraron en la madera un sector en el que trabajar, creando aserraderos a vapor o produciendo elaborados muebles de estilo europeo con influencias del *art nouveau* o del modernismo catalán que amueblaron las casas e instituciones más preponderantes de la sociedad paraguaya del momento. Ejemplos de ello son los negocios de inmigrantes catalanes asentados en Asunción del Paraguay, como el Gran aserradero de los Hermanos Lloret; o la fábrica de muebles La Asuncena, de Ricardo Comellas, que también colaboró con el constructor catalán Enric Clarí, del cual nos ocuparemos más adelante.

De los 41.191<sup>1</sup> inmigrantes recogidos, por fuentes oficiales, que llegaron a Paraguay entre 1870 y 1932, 12.759 serían de origen español y 7.443 estarían localizados en Asunción. Las estimaciones realizadas a partir

de las cifras obtenidas en los libros de registro de socios de las asociaciones de inmigrantes españoles y catalanes asentados en Asunción, además de las ofrecidas por los expedientes de soltería,<sup>2</sup> nos dan una media de un 32% de inmigrantes españoles de origen catalán, por lo que los inmigrantes catalanes habrían supuesto en 1932 unos 4.083 individuos en toda la República, 2.382 de los cuales residirían en Asunción. Sabemos además por estas mismas fuentes que los inmigrantes procedentes de Barcelona fueron con diferencia los más numerosos entre la comunidad catalana residente en la República y también en Asunción, llegando en algunas fuentes consultadas a representar el 53,3% del total de los inmigrantes catalanes. Veremos a continuación el papel de algunos de estos inmigrantes catalanes asentados en Paraguay.

### **Las relaciones Cataluña-Paraguay vistas a través de los constructores catalanes: José Marsal y Enric y Moisés Clarí**

Durante la fase final de la contienda, la capital del Paraguay fue ocupada, saqueada y devastada por los ejércitos aliados. Un terrible paisaje que sir Richard Burton describió en su célebre obra *Letters from the Battle-fields of Paraguay* como un paisaje en ruinas, como una ciudad abandonada y desierta, como un espacio sin terminar, donde todos los edificios parecen a medio construir, donde las ruinas muestran la destrucción que ha dejado la guerra a su paso por la capital. Por ello, los años posteriores a la Gran Guerra, como es conocido en Paraguay este enfrentamiento bélico, los constructores desempeñaron un papel clave en la reconstrucción y modernización de la capital.

Se enmarcan dentro de esta reconstrucción y modernización edilicia de Asunción las obras de dos de los constructores más afamados del momento: José Marsal y Enric Clarí, que junto a su hermano Moisés formarían la firma comercial Clarí Hnos. En ambos casos se trató de inmigrantes catalanes formados en Cataluña y/o con maestros catalanes, que llegaron a lo más alto con sus obras, que fueron encargadas tanto por el Estado paraguayo, es decir, obras públicas, como por las principales familias de la sociedad asuncena del momento, construcciones privadas.

## **José Marsal: decano de los constructores**

José Marsal nació en el Perelló, provincia de Tarragona, en 1867 y estudió arquitectura en Barcelona antes de trasladarse al Paraguay en 1890, a la edad de veinticinco años, donde trabajó en la realización de obras arquitectónicas como constructor. Ese mismo año, se inscribió también en la Sociedad Española de Socorros Mutuos de la Asunción del Paraguay (Sesmap), donde además de como socio participó en la construcción de algunos panteones en el Cementerio Español de dicha asociación mutualista de la que formaron parte la mayoría de los inmigrantes españoles y catalanes afincados en Asunción en el periodo de entreguerras (1870-1932).

El edificio más representativo de su etapa inicial es el Palacio Angulo, situado en la avenida España de Asunción. Este edificio, que en la actualidad alberga la sede del rectorado de la Universidad Nacional de Asunción, fue construido en 1902 a petición de Nicolás Angulo, cónsul honorario de España en Asunción, para que fuera su residencia y sede del Consulado Español del Paraguay. Nicolás Angulo era además uno de los miembros más destacados y respetados de la colectividad de inmigrantes españoles y también un personaje influyente de la sociedad asuncena, por lo que haber encargado esta bellísima construcción en una de las avenidas más importantes de la capital a José Marsal no habría hecho más que aumentar su fama y sus encargos.

Entre los trabajos más destacados de José Marsal, encontramos también la rehabilitación del edificio del Banco de la República, la construcción del Banco Mercantil del Paraguay y el edificio de la Casa Comercial (de compatriotas catalanes) más importante de la capital y del país, la Casa Rius y Jorba S.A., ubicada en la calle Palma de Asunción, y que en la actualidad es la sede de la Secretaría Nacional de Turismo (Senatur).

Otra de sus construcciones clave para la ciudad de Asunción, hasta el día de hoy, es la construcción de Mburuvicha Róga, que en guaraní significa «casa del jefe», y que la residencia oficial del presidente de la República del Paraguay, ubicada en la avenida Mariscal López de la capital. Si bien no fue construida con esa intención, sino como residencia privada a principios del siglo xx, en 1942 fue adquirida por el Ministerio de Obras Públicas del Paraguay.

Además de ser reconocido por su trabajo entre aquellos que habían



contratado sus servicios, era considerado una autoridad entre sus colegas de profesión; fue asimismo un destacado miembro de la sociedad asuncena del momento y un socio muy apreciado en centros y sociedades culturales. Un hombre culto y preparado conocido además por poseer una de las bibliotecas privadas más destacadas de la ciudad.

### **Enric y Moisés Clarí y la firma Clarí Hnos.**

Enric Clarí nació en 1879 en Manresa, provincia de Barcelona, y llegó al Paraguay con tan solo once años. A los seis meses de residir la familia Clarí en Paraguay, falleció su padre, por lo que desde muy joven debió sustentar a la familia. Hizo sus primeros ensayos en la profesión de la mano de José Vilá, otro constructor de origen catalán que había sido discípulo del padre de Clarí (también constructor), a quien ya mostró sus excepcionales aptitudes para la construcción. Trabajó más adelante con el arquitecto Colombo en la construcción del Palacio de Justicia, mientras se formaba en el Instituto Paraguayo, donde estudió dibujo durante cuatro años. En 1899, con tan solo catorce años, se inscribió como socio de la Sesmap, y en 1902 fue examinado por el ingeniero C. Hoffer y reconocido como constructor de obras. Ese mismo año estableció junto a su hermano menor, Moisés Clarí, la sociedad Clarí Hnos.

Entre las obras más destacadas firmadas por Clarí Hnos. se encuentran la Cervecería Nacional, la Casa Massi (posterior Hotel Hispania), la casa de fotografía Casa Fratta, la Casa-Quinta de Varadero y numerosos panteones en el Cementerio Español de la Recoleta. La casa-quinta de Varadero fue construida por encargo del inmigrante español Diego Martínez, accionista de la empresa náutica Astilleros San Isidro, fundada en 1885 por el también inmigrante español Isidro Mayor. Esta casa-quinta que data de 1902 fue habitada por su propietario muy poco tiempo, ya que al parecer este volvió a la península. Los astilleros siguieron funcionando en manos de la familia Mayor, que realizaron importantes servicios al Estado paraguayo durante la Guerra del Chaco, en el transcurso de la cual la casa-quinta fue un hospital de sangre. En la actualidad los herederos de la familia Mayor han restaurado esta bella construcción y funciona en ella una casa-museo que incluya las

visitas a los antiguos astilleros San Isidro.

Lo que caracterizó la obra de estos dos hermanos fue sin duda la influencia del *art nouveau* y del modernismo catalán en su obra. Han sido considerados los introductores de esta corriente artística en la arquitectura paraguaya de principios del siglo xx. También se ha atribuido a Clarí la construcción en madera en colaboración con el ebanista catalán, también residente en Asunción, Ricard Comellas del magnífico pabellón que Paraguay presentó en la Exposición Industrial de Buenos Aires en 1910.

Ricard Comellas, natural de Barcelona, llegó al Paraguay en 1906 a la edad de treinta y cuatro años, donde fundó ese mismo año La Asuncena Artística,<sup>3</sup> un negocio dedicado a la industria del mueble y la tapicería ubicado en la calle General Díaz, 127 de la capital. Con la experiencia adquirida en numerosas casas de la Ciudad Condal, Ricard Comellas pronto consiguió fama entre la élite de la capital por su estilo inspirado en las tendencias europeas del momento. Le hicieron también importantes encargos el Banco de la República, el Lloyd y diversos ministerios. Miembro del Centre Català de Asunción, fue además desde enero de 1919 corresponsal de *Ressorgiment*, la revista editada por el Casal Català de Buenos Aires, en Asunción: «Ha sido nombrado representante de *Ressorgiment* en Asunción, capital del Paraguay, el distinguido compatriota y firme nacionalista Ricard Comellas».<sup>4</sup> En sus crónicas, Comellas destacaba los actos culturales realizados en el Centre Català de Asunción, como homenajes a Narcís Monturiol o la lectura de poemas de Damàs Calvet, las conferencias que se desarrollaban o los bailes de sardanas organizados por esta entidad.<sup>5</sup>

### **Las relaciones Cataluña-Paraguay vistas a través de los comerciantes catalanes: Salvador Espelt y Rius y Jorba**

Como sabemos, el comercio y las exportaciones e importaciones eran una de las principales fuentes de ingreso de la economía paraguaya durante el periodo de entreguerras. Por lo que se refiere a las importaciones, Paraguay se interesó tradicionalmente por aquellos productos de los que carecía, es decir, productos industriales, al no estar la industria paraguaya muy

desarrollada, y también por lo que hoy día podría denominarse productos *gourmet* o comestibles de alta calidad, tales como quesos de origen francés o vinos y conservas españolas. Este tipo de importaciones de bebidas y comestibles desde Europa estaría relacionado con la demanda y el consumo interno de los diferentes colectivos de inmigrantes asentados en Paraguay, y, en la mayoría de los casos, eran los propios inmigrantes dedicados al comercio los que a través de sus negocios de importación y exportación se encargaban de abastecer la creciente demanda de productos étnicos que formaban parte de su cultura y tradición gastronómica y que querían seguir consumiendo a pesar de encontrarse a miles de kilómetros de su lugar de origen. Este tipo de comercio en relación con la inmigración fue estudiado, en el caso argentino, por el investigador Alejandro Fernández, quien aporta interesantes reflexiones sobre el papel de las redes comerciales de los inmigrantes en este tipo de «consumo/mercado étnico».<sup>6</sup>

La producción agrícola y el comercio se conectan de forma directa con el tema que aquí nos ocupa, la inmigración y las relaciones derivadas de ella. Los inmigrantes de tipo rural, que se asentaron en colonias agrícolas, o aquellos inmigrantes con capital, que invirtieron en explotaciones agrarias, abastecían a las redes comerciales, que en Paraguay estaban controladas por inmigrantes de tipo urbano que se dedicaban a la exportación de productos agrícolas producidos en el país, que colocaban en los mercados internacionales, y a la importación de productos típicos producidos en sus lugares de origen dando lugar a lo que se ha denominado comercio étnico. Este tipo de comercio con sede en Asunción fue muy común entre colectivos de inmigrantes como el italiano y el español, estando este último en manos de comerciantes de origen catalán.<sup>7</sup> Destacaremos en este texto el Almacén Catalán de Salvador Espelt, por ser un claro ejemplo de comercio étnico enfocado a abastecer la demanda del colectivo catalán residente en Asunción de productos originarios de su tierra natal, y Rius y Jorba S.A., por llegar a ser esta firma comercial fundada y regentada por una familia de inmigrantes catalanes, la más importante del país.

## **Salvador Espelt**

Salvador Espelt, nacido en Rosas (Girona) en 1859(?), llegó a Buenos Aires con catorce años donde ejerció de carpintero durante tres años. Pasó después a Paraguay donde ingresó como empleado en la casa comercial de Manuel Turró, Camarra y Cía. en San Estanislao donde permaneció dieciocho meses. Pasado ese tiempo, abrió su primer almacén (tienda, ferretería, mercería...), y permaneció en San Estanilao una década.

Allí se ganó la fama de honorable y respetable comerciante, por lo que fue nombrado presidente del Consejo Escolar, agente del Banco Agrícola, miembro de la Municipalidad y de la Comisión de Obras Públicas antes de trasladarse a Asunción en 1891, donde instaló una panadería. Al año siguiente, se asocia con José Achón en una casa comercial y fábrica de ladrillos en la localidad de Limpio. Pero su negocio más exitoso fue El Almacén Catalán de Salvador Espelt, fundado en 1880 y ubicado en un edificio de dos plantas de su propiedad en la calle Benjamín Constant, 434-438 de Asunción.

En sus inicios había sido una sociedad con Antonio Turró, pero en pocos años se quedó con el establecimiento en exclusiva. Dicho establecimiento estaba dedicado a la importación de especialidades típicas catalanas como los vinos moscatel y garnacha propios del Penedés (importante área vitivinícola catalana que en la actualidad sigue siendo conocida por la excelente producción de caldos) o las anchoas de Rosas (pescado en salazón típico de la zona del Ampurdán en la costa norte de Girona, lugar del que él era originario), así como por un completo surtido de comestibles.<sup>8</sup>

Salvador Espelt se convirtió en el foco de atracción para sus familiares residentes en Rosas, que poco a poco fueron abandonando esta pequeña localidad costera para instalarse en Asunción junto a su exitoso pariente. Así encontramos radicados en Paraguay a Salvador Espelt Crulls, que llega a la edad de quince años en 1902, y a Salvador Espelt Pujol, hijo de Llorenç Espelt, que contrajo matrimonio en Asunción con Anna Romañach con quien tuvo dos hijos, Mario y Amèlia Espelt Romañach. Además, encontramos a Salvador Espelt Gelabert, nacido en Rosas en 1890, hijo de Francesc Espelt, que llegó a Paraguay en 1907. En 1916 se hizo cargo del Nuevo Almacén Catalán, un almacén y bar situado en la calle Yegros, 352 de la capital. En 1918 contrajo matrimonio con Ana Mayor Vinaches, hija de Isidro Mayor

(socio comercial de los Espelt) y Mariana Vinaches. Espelt Gelabert ocupó además el puesto de secretario en el Centro de Almaceneros Minoristas.<sup>9</sup>

## **Rius y Jorba**

Joan Rius, nacido en Cataluña, arribó al Paraguay hacia el final de la Guerra de la Triple Alianza, donde fundaría junto a su yerno, Pere Jorba, la que sería la firma comercial más importante del país: La Casa Comercial Rius y Jorba S.A.

El también catalán Pere Jorba estaba casado con Anna Rius, hija de Joan Rius, con quien tuvo cuatro hijos: Pedro, Sara, Carlos y Ana María Jorba y Rius. Esta empresa familiar que empezó con un pequeño capital pronto despegó hasta convertirse en el comercio más grande del Paraguay, con sucursales por todo el país, empleando además de a miembros de esta extensa familia a muchos compatriotas afincados en Paraguay, que encontraron en esta oportunidad no solo una mera forma de sustento, sino la forma de adquirir la experiencia y las habilidades necesarias para luego abrir sus propios negocios. Llegaron a contar con oficinas en pleno centro de Barcelona, en la Gran Vía de les Corts Catalanes, en Terrassa y en Buenos Aires. Entre su directorio se encontraban Pere Jorba, presidente, Pedro Jorba (hijo), vicepresidente, Enrique Prous, gerente, Marcelino Jorba, directivo, o José Tarragó-Masciás como síndico.

Pere Jorba, además de dirigir la empresa familiar, compaginaba su faceta empresarial y comercial con la financiera, siendo también el presidente del Directorio del Banco de la República y director del Banco Francés del Río de la Plata. Rius y Jorba S.A. se dedicaba a la importación de todo tipo de géneros y mercaderías, que vendía al por mayor y al por menor, y a la exportación de productos del país como tabaco o cuero. Solo esta casa exportaba las tres cuartas partes de la producción total de tabaco y cueros. En la década de 1880 contaba con un capital de un millón de pesos.<sup>10</sup>

La casa central ocupaba una de las propiedades más valiosas de la capital, un edificio de estilo *neo-art nouveau*, obra del arquitecto catalán Josep Marsal, coronado con el monograma de la firma. En la fachada trasera de este edificio aún pueden apreciarse los detalles florales y algunas de las

letras que formaron el emblema de la Casa Rius y Jorba. Cuentan que el éxito de este negocio cambió no solo el aspecto del centro de la ciudad, sino que permitió aflorar una incipiente sociedad de consumo que abarrotaba las diferentes secciones de estos grandes almacenes. La firma Rius y Jorba funcionó hasta la década de los sesenta, estando al frente la tercera generación de la familia.

## **Reflexiones finales**

Tras la destrucción en la que quedó sumido el Paraguay en 1870, a causa de su derrota frente a Argentina, Brasil y Uruguay, el país debía ser repoblado y reconstruido, ya que tras la contienda, Paraguay había perdido 156.415 km<sup>2</sup>,<sup>11</sup> casi un 70% de su población masculina,<sup>12</sup> y su tejido productivo e incipiente industria habían sido destruidos. Por estas razones se incentivó la llegada de inmigrantes europeos para que repoblaran y volvieran productivo el país. Dentro de esta corriente migratoria alentada por los sucesivos gobiernos de entreguerras, con políticas favorables a la entrada de estos inmigrantes, se enmarca la llegada de los catalanes a la República del Paraguay.

El colectivo catalán resultó ser el más numeroso entre los inmigrantes de origen peninsular. Se trató de un inmigrante de perfil urbano que se instaló en la capital y principal centro urbano del país. En la mayoría de los casos, eran varones jóvenes y solteros que contrajeron matrimonio con mujeres paraguayas, formando una familia en el nuevo espacio americano y radicándose definitivamente allí, pero sin perder ni cortar los vínculos que los unía con Cataluña, su lugar de procedencia. Manteniendo su lengua, costumbres y vínculos de paisanaje a través de asociaciones de inmigrantes como la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Asunción del Paraguay o el Centre Català de Asunción.

Al contar el país con tantas carencias al final de la guerra, y al ser el catalán un perfil de inmigrante formado y con experiencia previa adquirida en Cataluña, no les fue difícil colocarse y encontrar trabajo en la ciudad; todo estaba por hacer y faltaban brazos en prácticamente todos los campos. Aunque como hemos visto a lo largo de este texto la mayoría de ellos se

dedicaron a labores relacionadas con la construcción y el comercio, siendo en estos campos donde destacaron. Su éxito profesional vino muy a menudo acompañado de una rápida inserción en la sociedad de acogida y también en algunos casos de un ascenso social notable, siendo los inmigrantes catalanes muy bien considerados dentro de la sociedad asuncena del momento.

Estos inmigrantes consiguieron a través de sus construcciones reproducir en la República del Paraguay, e incluso que la representara en el exterior, movimientos e influencias artísticas y arquitectónicas propias de Cataluña y las importaron a suelo paraguayo, como también importaron los comerciantes sabores típicos, que mantenían al colectivo catalán un poco más cerca de su tierra natal, mientras degustaban un vino del Penedés o unas anchoas de Rosas.

# APUNTES SOBRE EL ESCULTOR FREDERIC HOMDEDEU I BONET (BARCELONA, 1861 – CIUDAD DE MÉXICO, 1908)

*Cristina Rodríguez-Samaniego*

*Núria Aragonès Riu*

En este breve capítulo, aportamos algunas notas en torno a la figura de Frederic Homdedeu i Bonet, creador de origen catalán que se instaló en México hacia 1900, que destacó por su labor docente en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Carlos y por su contribución a la escultura monumental en su país de adopción. Los datos que aquí se recogen proceden de una investigación en curso sobre su vida y obra, un punto de partida para posteriores trabajos sobre el artista y su contexto.

Probablemente, el nombre de Homdedeu no les es conocido, a pesar de que fue un autor cuya carrera le llevó a desarrollar diversas disciplinas artísticas, desde el teatro de sombras y marionetas hasta la escultura monumental. Su trayectoria se inició en Barcelona, desde donde dio el salto a París. Trató de establecerse en Estados Unidos, infructuosamente, y al final se trasladó a la Ciudad de México, donde residiría hasta su muerte. El camino de Homdedeu es, por tanto, un camino en el que fluctúan los centros y las periferias, a través del cual el autor se empapa de influencias que hizo propias, para posteriormente exportarlas. Su figura permanece hoy en día prácticamente inexplorada en Cataluña, a excepción de algunas menciones en publicaciones especializadas, sobre todo en el ámbito de las artes escénicas y gracias a la relación de Homdedeu con personajes como Pere Romeu (Torredembarra, Tarragonès, 1862 – Barcelona, 1908) o Miquel Utrillo (Barcelona, 1862 – Sitges, Garraf, 1934). Más visualidad tiene en México, donde es recordado por su obra pública y por su labor pedagógica, aunque tampoco se trata de una figura ya estudiada. Por lo tanto, muchos de los datos que aportamos aquí son inéditos y provienen del trabajo de archivo.





**Fig. 1.** Frederic Homdedeu (1861-1908) con su sobrino Jaime Torres, c. 1905. Publicado en F. Zertuche Muñoz, *Jaime Torres Bodet*, México D.F., Secretaría de Educación Pública, 2011, p. 22.

## **Barcelona-París**

Frederic Homdedeu nació en Barcelona el 13 de octubre de 1861, en el seno de una familia de la baja burguesía. Su padre, Juan de Homdedeu i Artigas, era pasante de escriba. Del matrimonio con Dolores Bonet i Salvador, Joan tuvo al menos otro hijo, probablemente el primogénito, llamado Ramon y nacido el 23 de enero de 1860. El domicilio familiar era en la calle Asalto (el actual Nou de la Rambla), 13, en el tercer piso.<sup>1</sup>

Homdedeu inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona el curso 1875-1876, cuando consta como matriculado en las Enseñanzas de Artes y oficios, o de Aplicación, tanto el 1876-1877 como el 1878-1879. A continuación, hizo el salto a las Enseñanzas Superiores de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado de la escuela, donde estudió los cursos 1879-1880 y 1880-1881.<sup>2</sup> De esto se concluye que Homdedeu en principio perseguía obtener una formación como artesano, la propia de las Enseñanzas de Aplicación, y que en un momento determinado se decidió a dar el salto a las Bellas Artes, en el sentido contemporáneo del término. Entonces, la docencia de la asignatura de Escultura la ocupaba ya Agapito Vallmitjana y Barbany (Barcelona, 1832-1905), quien había accedido al cargo en febrero de 1877.<sup>3</sup>

Los datos que poseemos de las actividades de Homdedeu en la década de 1880, desgraciadamente, son más bien escasos. Sabemos, por ejemplo, que en 1880 expuso un *Busto de señora* en la Sala Parés.<sup>4</sup> Sería posible que hubiera hecho una primera estancia en París, entre 1882 y 1888,<sup>5</sup> aunque no podemos probar documentalmente esta información. De corroborarse, prefigura la estancia que el escultor haría en la década de 1890, esta sí confirmada. Con motivo de la Exposición Universal de 1888, colabora en las obras de ornamentación de la nave destinada a Estados Unidos, dirigidas por Ramon Padró. Los periódicos de la época, como *La Vanguardia*, describen el edificio como una gran profusión de banderas, escudos y esgrafiados que destacan en un fondo azul con estrellas. Aquí, Homdedeu colabora con Josep Montserrat i Portabella (1860-1923), a quien conoció durante sus estudios en la escuela de Bellas Artes. Juntos, en seis semanas, esculpieron cuatro esculturas monumentales que se fundieron en bronce para este proyecto y que fueron acogidas favorablemente por la crítica. Una representa una Libertad iluminando el mundo, y las tres restantes, colocadas al fondo de la sala ante un mapa gigante de Estados Unidos, son representaciones alegóricas de La República, La Abolición de la esclavitud y el Progreso. La prensa recoge también el hecho de que los escultores trabajaron sobre diseños de Ramon Padró.

De su camino hacia la profesionalización debemos destacar el nombramiento como responsable de la sección de escultura del recientemente inaugurado Hotel de Ventas, en la calle Portaferriça de la Ciudad Condal, que abrió en esta sede hasta 1893. La entidad estaba bajo la tutela de la Sociedad Crédito Artístico, Industrial y Agrícola, constituida en 1889.<sup>6</sup> El hotel funcionaba como espacio de exposiciones, así que entendemos que Homdedeu se ocupaba de organizar y coordinar las esculturas que se exhibían. Además, se convirtió en un punto importante de reunión de artistas y aficionados al arte de la ciudad, junto con la Sala Parés. Sin embargo, lo más probable es que Homdedeu no desarrollara el cargo durante demasiado tiempo. Empezó en 1890, pero en 1891 ya tenemos indicios de que se encontraba residiendo en París. Aquel año, Homdedeu fue premiado gracias a un retrato (núm. 962), que incluía a la sección española de escultura de la Primera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona.<sup>7</sup>

Se ha referido la participación de Frederic Homdedeu en algunas

aventuras profesionales en el campo de los espectáculos de sombras chinescas tanto en Francia como en Estados Unidos. En este sentido, Nieves Moyano afirma que el escultor se introdujo en este campo de la mano de Erik Satie a mediados de 1891, y que en 1893 habría ido a Chicago con un espectáculo, junto con Henri Sommer, Steinlen, Théodore Savagner, Pere Romeu y Samp.<sup>8</sup> También en 1893 colabora en funciones en París, en el Théâtre des Ombres Parisiennes, donde actúa con Romeu y también con Miquel Utrillo.<sup>9</sup> Las sombras chinescas y las marionetas eran actividades de moda a finales del siglo XIX, con un pequeño formato que permitía que se representaran dentro de un establecimiento, y que facilitaban el trabajo conjunto entre los artistas de disciplinas diversas.



**Fig. 2.** Ilustración de *Théâtre des Ombres Parisiennes. Programme*, París, L. Vanier, 1893. Colección particular.

Un evento de gran interés, y en el que habría que profundizar es el viaje que Romeu, Utrillo y Homdedeu hicieron a Estados Unidos, concretamente a Nueva York y Chicago, según mencionan algunas fuentes. José A. Martín asevera que esta estancia tuvo como objetivo fundar un teatro de sombras, y que a pesar del patrocinio de Charles E. Deering —a quien habrían podido conocer a través de Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 – Aranjuez, Madrid, 1931)—, se trató de una iniciativa infructuosa.<sup>10</sup> En sus crónicas parisinas para *La Vanguardia*, Rusiñol habla del teatro de sombras en alguna ocasión,<sup>11</sup> si bien sin referirse nunca a Homdedeu. Sin embargo, es plausible que los dos hombres se conocieran en París a principios de la década de 1890.

## París-México

Al traslado a México hubo de contribuir su boda con Elisa Bodet Levallois, con la que al parecer no tuvo descendencia. Elisa nació en Perú de padres franceses. Su hermana Emilia había contraído matrimonio con Alexandre Llorenç Torres y Girbent, un empresario teatral y representante artístico catalán, que había residido un tiempo en París antes de irse a México con su esposa en 1895. Es más que probable que Frederic conociera Elisa a través de Alejandro, con quien habría podido entrar en contacto en París. Es un dato, sin embargo, que aún debemos confirmar, pero que vincularía a Frederic con la escena artística parisina del cambio de siglo.

También resulta plausible que el traslado de sus cuñados a México favoreciera la emigración del propio Frederic Homdedeu. Sea como sea, del matrimonio formado por Alexandre y Emilia nació Jaime Torres Bodet, quien se convertiría en un pedagogo muy importante en México. De la bibliografía consagrada a él, podemos extraer algunos detalles de la vida de su tío Frederic.<sup>12</sup> Sabemos, por ejemplo, que toda la familia vivía junta, de manera muy acomodada, en una residencia de gran tamaño en el centro de Ciudad de México. Asimismo, nos ha permitido descubrir que uno de los hermanos de su mujer, llamado también Federico, ejercía de pintor artístico, y que habrían podido colaborar en algún proyecto.<sup>13</sup>

Tenemos constancia de la presencia de Homdedeu en México ya en 1900,<sup>14</sup> aunque desgraciadamente no podemos indicar una fecha precisa. Resulta curioso constatar que estas fuentes que lo sitúan en el país de forma temprana, también especifican que el barcelonés se dedica a la escultura. Atrás ha quedado ya su actividad vinculada al teatro. Desde su llegada hasta 1908, fecha de su muerte prematura, Homdedeu trabaja intensamente en proyectos monumentales en todo el país, que compagina con su labor como docente de escultura.



**Fig. 3.** Academia de Bellas Artes de San Carlos, México D.F. Fotografía de Cristina Rodríguez-Samaniego.

Homdedeu fue profesor de la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia de San Carlos, la institución artística más prestigiosa del México de entonces y la primera que se fundó en el continente americano. A finales del siglo XIX, la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, a pesar de que se había fundado en 1781 y ya tenía más de un siglo de trayectoria, seguía confiando el dictado de sus asignaturas a artistas nacidos o formados en Europa. Se trata de una práctica muy habitual en Iberoamérica por aquel entonces, sustentada por el prestigio de los autores europeos, los cuales, en términos generales, gozaban de muy buena acogida. El de Homdedeu no es un caso aislado. Conocemos y hemos trabajado los de Torquat Tasso en Argentina<sup>15</sup> y el de Antoni Coll y Pi en Chile. Todos ellos trabajaron como escultores en los países a los que emigraron, donde residieron hasta su muerte, y, en paralelo, ejercieron como profesores en instituciones oficiales; universitarias, en el caso de los dos últimos.

La Academia de San Carlos ya había acogido, en el transcurso de su historia, a otros profesionales de origen catalán. Es el caso de los escultores Manuel Vilar y Roca (Barcelona, 1812 – Ciudad de México, noviembre de 1860) y del pintor Pelegrín Clavé (Barcelona, 17 de junio de 1811 – 13 de septiembre de 1880). Vilar llegó a México en 1846 y fue el encargado de reestructurar el programa académico de la institución. Además, enriqueció la colección de copias de esculturas en yeso del Museo. Tanto Vilar como Clavé han sido tratados por Montserrat Galí, gran especialista en la huella de los catalanes en México.<sup>16</sup> De hecho, la autora trata brevemente a estos dos

artistas en su texto sobre Rafael de Rafael, dentro de este mismo libro.

Tenemos constancia de que Homdedeu trabajaba ya como docente en la Escuela en 1902. Ese mismo año, el también catalán Antoni Fabrés i Costa (Gràcia, Barcelona, 1854 – Roma, 1936) fue presentado al resto de los profesores de la escuela, donde impartiría Dibujo del Desnudo.<sup>17</sup> Todo parece indicar que Homdedeu ejerció de profesor ayudante de la clase de Escultura, Ornato y Dibujo de Ornato,<sup>18</sup> cuya cátedra dirigía Enrique Alciati, escultor de origen marsellés que se había radicado en México durante la década de 1880, y que fue autor de obras tan emblemáticas en el país como el *Monumento a la Independencia*. Dado que Homdedeu sustituía a Alciati en la dirección de la clase en periodos de enfermedad, entendemos que de entre los seis profesores ayudantes de la asignatura, Homdedeu contaría con el favor de su superior.<sup>19</sup>

Homdedeu, como Tasso, Coll y Pi y tantos otros escultores de su época, supieron aprovechar una coyuntura de llamada de profesionales extranjeros en el contexto internacional. Los catalanes emigrados no coparon los encargos más prestigiosos, pero tienen cierta presencia en los encargos de monumentos conmemorativos en el espacio público. En un momento de construcción de los discursos nacionales de muchos países americanos, tras los movimientos de independencia, proliferan los encargos de monumentos a personajes ilustres del pasado reciente, líderes militares y héroes nacionales, los denominados «próceres» de la patria. Aparte de este tipo de proyectos públicos, en muchos casos los escultores catalanes emigrados a América recibieron también encargos de la comunidad de catalanes y españoles radicada en el país donde estuvieran establecidos.

En el transcurso de sus años en México, Frederic Homdedeu ejecutó un volumen considerable de esculturas destinadas al espacio público. Hemos podido contabilizar tres en Ciudad de México, y trece monumentos en otras ciudades del país, como Puebla, Morelia, Matamoros, Guadalajara, San Luis Potosí, Chiapas, Mérida, Toluca y Jalisco. Todos ellos, monumentos dedicados a próceres de la historia reciente mexicana.



**Fig. 4.** Frederic Homdedeu, *Plutarco González*, 1902. Paseo de la Reforma, México D.F. Fotografía de Cristina Rodríguez-Samaniego.



**Fig. 5.** Frederic Homdedeu, *Pedro José Méndez*, 1902. Paseo de la Reforma, México D.F. Fotografía de Cristina Rodríguez-Samaniego.



**Fig. 6.** Frederic Homdedeu, *Juan José de la Garza Cisneros*, 1902. Paseo de la Reforma, México D.F. Fotografía de Cristina Rodríguez-Samaniego.

De entre los que efectuó en la capital, quisiéramos destacar los que

decoran el paseo de la Reforma, una gran arteria que cruza parte de la ciudad en el eje este-oeste y que se articulaba en aquellos primeros años de siglo. Encargaron un total de veinte estatuas de personajes destacados, los gastos de ejecución corrían a cargo de varias ciudades y estados del país.<sup>20</sup> A Homdedeu le son encomendadas tres estatuas, que se colocan en la avenida en septiembre de 1902. La ciudad de Toluca le encarga la de Plutarco González (desde 1813 hasta 1857), militar destacado de la guerra contra Estados Unidos. El estado de Taumalipas piensa en él para realizar la de Pedro José Méndez (1836-1866), teniente del ejército y héroe de la guerra con Francia, y la de Juan José de la Garza Cisneros (1826-1893), gobernador y legislador, que también participó en la guerra contra Francia.

Concluimos el presente texto conscientes de que este supone tan solo un punto de partida para posteriores trabajos sobre Frederic Homdedeu. Quedan para estudiar y valorar muchos aspectos de su carrera, principalmente la de los años pasados en México. Un aspecto completamente inédito de su producción es su faceta de pintor decorador, que mencionan algunas fuentes, pero de la que no hemos encontrado ningún proyecto concluido. Habría que hacer un catálogo razonado, dado que hay obra suya repartida puntualmente por toda la geografía mexicana. Otro hilo que seguir es el de su contacto con varios artistas mexicanos del momento, especialmente los escultores. Por ejemplo, su vínculo con Jesús Fructuoso Contreras (Aguascalientes, 1866 – México D.F., 1902), a quien habría podido conocer en París y con quien trabajó en la Fundación Artística Mexicana, asistiéndole en la ejecución de la estatua de la *Corregidora*.<sup>21</sup> Finalmente, resultaría también de interés analizar su incidencia en las asociaciones y corporaciones culturales y artísticas mexicanas, como la del Ateneo Mexicano Literario y Artístico de Ciudad de México, de la que ejerció como vocal de escultura a partir de 1904.



# DEL PODER AL OLVIDO: EL *MONUMENTO A ULISES HEUREAUX* DE PERE CARBONELL<sup>1</sup>

*Natalia Esquinas Giménez*

*Cristina Rodríguez-Samaniego*

Pere Carbonell i Huguet (Barcelona, 1855-1927) fue uno de los escultores académicos más relevantes de su generación. A pesar de su repercusión y de lo cuantioso de su producción, actualmente su figura permanece casi olvidada, como sucede con tantos otros creadores de su generación. Es en este contexto donde se originó el presente estudio, con el fin de contribuir a la recuperación y relectura de este escultor catalán. Carbonell pertenece a la generación de artistas catalanes situada entre el realismo y el modernismo catalán. Algo mayor que escultores de la reputación de Josep Llimona i Bruguera (Barcelona, 1863-1934), pero más joven que los que situamos de lleno en el realismo —como los hermanos Agapit i Venanci Vallmitjana i Barbany (Barcelona, 1832-1905 y 1828-1919, respectivamente)—, su nombre se perdió, con el tiempo, en algún rincón de la historiografía del arte.

A lo largo de las últimas décadas constatamos un interés creciente hacia el estudio de la escultura de finales del siglo XIX y principios del XX. Debemos tener en cuenta, tal y como reconoció Carlos Reyero, que la escultura fue la última de las disciplinas artísticas del siglo XIX en ser revisada críticamente.<sup>2</sup> Así, desde la década de 1970 y, muy especialmente, a partir de la de 1990, ha aumentado significativamente el número de especialistas consagrados a su estudio, hecho que propicia la aparición de publicaciones de interés —tanto monográficas como artículos científicos— dedicadas a los escultores finiseculares. El mismo Reyero fue el responsable de la parte escultórica de *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, libro escrito junto con Mireia Freixa, en el que se recogen algunos de los nombres más importantes de la escultura del momento.<sup>3</sup> Dicho volumen buscaba ir más allá del camino iniciado con publicaciones de los setenta como *La escultura*

*española contemporánea (1800-1978)* de Marín-Medina,<sup>4</sup> o *Un siglo de escultura catalana* de J. M. Infiesta.<sup>5</sup>

Destacamos aquí también la obra de Judit Subirachs *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme* y *Escultura catalana del segle XIX*, de Santiago Alcolea y Josep Termes,<sup>6</sup> obras clave de referencia a las que debemos añadir la pionera, firmada por Feliu Elias, y aparecida entre 1926 y 1928, *L'escultura catalana moderna*.<sup>7</sup> La obra, aún hoy, es una fuente básica para el estudio de la escultura del momento. Menos ambicioso pero también de un gran interés es el capítulo que Rafael Benet dedicó a los escultores catalanes dentro de la edición española de *La escultura moderna y contemporánea*, de Alexander Heilmeyer, de 1928.

Por otra parte, podemos encontrar información relativa a los escultores de la generación de Carbonell en obras sobre la escultura monumental. Aquí debemos destacar en primer lugar las numerosas aportaciones de Carlos Reyero al tema. Asimismo, resulta de interés la obra *Historia y política a través de la Escultura pública, 1820-1920*,<sup>8</sup> en la que también participa Reyero. Situados en un contexto específicamente catalán, no podemos dejar de mencionar *Monuments de Barcelona y Estatuaria pública de Barcelona*.<sup>9</sup> Superando los volúmenes anteriores, mencionamos para terminar el gran estudio *Art públic de Barcelona*, que cuenta con su versión en línea, cuyos contenidos se actualizan periódicamente.<sup>10</sup>

A pesar de la presencia de Carbonell en algunos de dichos volúmenes, especialmente los relacionados con los monumentos públicos en Barcelona, la bibliografía sobre el artista es especialmente escasa y poco profunda. En la prensa, las notas aparecidas aportan cierta información descriptiva sobre algunas de sus obras, pero falta la visión crítica de la misma. En cuanto a estudios relacionados con el escultor, destacamos lo que escribió José Luis Melendreras Gimeno,<sup>11</sup> que se acerca a la vida y obra del artista con un carácter un tanto enciclopédico. Se cita, en este caso, el *Monumento a Ulises Heureaux*, pero sin aportar nuevos datos ni contextualizarlo.

## **Pere Carbonell**

Cuando Pere Carbonell realizó la estatua del general Heureaux, entre 1897 y

1898, ya era un escultor reconocido, con una reputada carrera profesional y una importante trayectoria docente en la Escuela de Bellas Artes, que dependía de la Academia de Barcelona.<sup>12</sup> La investigación que llevamos a cabo en relación con Carbonell durante el estudio presentado en el CEHA 2012, nos permitió recoger información hasta el momento inédita, como el hecho de situar el nacimiento del escultor de manera muy probable en 1855 o detalles de su familia. Aunque no procedía de una familia vinculada al arte ni a la artesanía, ya en 1868, con solo trece años, estaba asistiendo a los Estudios de Artes y Oficios, o Enseñanzas de Aplicación, de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona,<sup>13</sup> los cuales tenían un carácter más técnico que los llamados Estudios Profesionales de Pintura Escultura y Grabado. Los estudios realizados nos permiten indicar que en 1894 Carbonell fue contratado como ayudante interino de la clase de Escultura de la Escuela Oficial de Bellas Artes, después de haber sustituido a Rossend Nobas i Ballbé (Barcelona, 1838-1891) durante tres años.<sup>14</sup> Su prestigio le llevó a ser nombrado académico en 1902. Empezó a dar clases en los Estudios Universitarios Catalanes y en las recientemente creadas Escuelas de Dibujo de Distrito, donde trabajó hasta 1919. Más allá de sus tareas como docente, Carbonell también desarrolló una carrera de escultor. Entre muchos de sus trabajos, destacamos los que realizó en el marco de la Exposición Universal de 1888 en el contexto del *Arco del Triunfo* o del *Monumento a Colón*, más allá de las que los mismos años ejecutó para el Saló de Sant Joan y el Palacio de Justicia. Todas estas piezas son las que le empezaron a dar el reconocimiento que le proporcionaron los encargos que iría realizando con posterioridad.

### **El *Monumento a Ulises Heureaux***

Del mismo modo, no son demasiadas las referencias bibliográficas que recogen datos sobre el *Monumento a Ulises Heureaux*, lo que justifica la génesis de nuestro primer estudio sobre el autor, en 2012. Son cuatro los artículos de prensa localizados originalmente sobre el tema, fuentes básicas para la construcción del análisis presentado a continuación.<sup>15</sup> De hecho, la mala suerte que rodea la historia y el destino del conjunto escultórico

explican claramente su falta de fortuna crítica. El periplo de este monumento se inicia en el momento en que Pere Carbonell recibió el encargo de construir un conjunto escultórico dedicado al general dominicano Ulises Heureaux, hacia 1897. La conexión entre Carbonell y la República Dominicana ya estaba establecida con anterioridad, ya que el escultor estaba realizando la parte escultórica del mausoleo de Colón de la catedral de Santo Domingo, la parte arquitectónica de la que era configurada por el arquitecto Fernando Romeo y Ribot (1862 a 1943).<sup>16</sup> Seguramente fue ese conocimiento lo que provocó que fuera el mismo Carbonell quien realizara el monumento al que entonces era el dirigente de la isla.



**Fig. 1.** Retrato de Ulises Heureaux, 1893. Fotografía del Archivo General de la Nación, República Dominicana. Wikimedia Commons.

Ulises Heureaux, conocido como «Lilis», había llegado al poder por segunda vez gracias a un golpe de Estado en febrero de 1897. A pesar de no haber encontrado detalles concretos sobre el momento del encargo realizado a Carbonell, los artículos ya citados que hacen referencia a la pieza coinciden en sugerir que fue a través de una casa comercial catalana establecida en la República Dominicana. Poco después de haberse hecho efectivo el encargo, y cuando la pieza ya había sido fundida en bronce por

Masriera y Campins, Heureaux fue desplazado del poder por una conspiración liderada por Juan Isidro Jiménes (o Giménez) y, en julio de 1899, fue asesinado. En un contexto como este, la pieza quedó sin destinatario y, por tanto, nunca llegó a ser enviada al otro lado del océano, quedando abandonada, lista para ser despachada con su embalaje incluido, en el puerto de Barcelona. Durante años, la enorme caja que contenía la escultura de Heureaux estuvo al aire libre, en los terrenos de los muelles de la ciudad, en lo que actualmente sería la avenida Icaria, 170. El paso del tiempo y las lluvias provocaron la evidente degradación de la caja, y, finalmente, esta se rompió y la pieza vio la luz, sorprendiendo con su aparición a los trabajadores de la zona. Esto debió de ocurrir en la década de 1920. Sin nadie que la reclamara, se decidió que la pieza permaneciera en ese mismo lugar, sobre un pequeño pedestal, hasta que fue trasladada y fundida durante la Guerra Civil para aprovechar el material para la creación de armamento. Durante varios años el pedestal siguió en pie, como un testigo silencioso de una presencia doblemente olvidada.



**Fig. 2.** Fotografía del *Monumento a Ulises Heureaux*. Extraída de Josep Maria Planes, «Un monument desconegut dels barcelonins», *Imatges*, núm. 4, 2 de julio de 1930, s.p.

Dentro de la historia de la escultura española del siglo XIX hay bastantes proyectos frustrados, inacabados, que han sufrido cambios bruscos en su evolución, pero sería difícil encontrar un caso tan peculiar

como el de esta obra de Carbonell.

La iconografía utilizada para representar a Heureaux era un claro emblema de poder. El general montaba un caballo que levantaba, impetuoso y enérgico, una de sus patas delanteras. Heureaux miraba el horizonte mientras sostenía un bastón de mando con una mano y con la otra, abierta, parecía dirigirse a su pueblo. La pieza, concebida para ensalzar un líder, fue descontextualizada al ser dejada en un espacio que le era ajeno. Cuando fue descubierta, los trabajadores la «adoptaron», sin siquiera conocer la historia que llevaba detrás ni quién era el personaje representado. Dieron un nuevo sentido a la obra. Por suscripción popular crearon el pedestal que lo convertía, por fin, en monumento público, y lo rodearon con un pequeño huerto y jardín.

Aunque Carbonell no pudo disfrutar del reconocimiento que suponemos habría tenido la escultura en su destino final, sí presentó un esbozo en bronce de la misma que fue premiada con una medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1900.<sup>17</sup> Como ya hemos comentado, Carbonell realizó otros encargos en la isla, lo que evidencia su reconocimiento en ese contexto y nos hace suponer que vivió allí durante un cierto tiempo. Entre estos encargos dominicanos destacamos: el ya citado mausoleo de Colón, el Cristo de la iglesia de Sánchez (en Samaná), y algunos retratos como los bustos de Duarte, de Ángel Perdomo, del vicepresidente Figuerero y de Carmita García, la primera esposa de Federico Henríquez y Carvajal.<sup>18</sup> Gracias a las diversas intervenciones en la isla y al éxito de su participación en París, en el verano de 1900 Carbonell fue nombrado vicedónsul honorario del país en Barcelona.<sup>19</sup>



**Fig. 3.** Fotografía del *Monumento a Ulises Heureaux*. Extraída de José D. Benavides, «La estatua de un dictador dominicano, abandonada en Barcelona», *Estampa*, núm. 305, 11 de noviembre de 1933, p. 19.

### **Estatuas ecuestres y la representación del poder**

Dentro del campo de los monumentos escultóricos conmemorativos de personalidades de la esfera del poder, la tipología que más ha destacado ha sido la de la estatua ecuestre.<sup>20</sup> La complejidad de su creación comporta evidentes dificultades técnicas. Se trata de una tipología poco frecuente en el contexto catalán. Entre los ejemplos que tenemos a nuestra disposición, podemos distinguir dos grupos: los monumentos de marcado carácter historicista y que recuperan personajes del pasado (que a menudo podemos relacionar con un sentimiento vinculado al romanticismo y a la Renaixença en Cataluña), y aquellos que hablan de un personaje más o menos contemporáneo, como el caso del de Heureaux. Dentro del primer bloque destacamos uno de los nombres más relevantes del simbolismo catalán, con una obra situada en su periodo formativo. Josep Llimona realizó la escultura ecuestre de Ramon Berenguer el Gran durante su estancia como pensionado en Roma. La pieza, que recupera la figura del conde barcelonés, no fue colocada en la vía pública hasta después de la muerte del artista. En cuanto al segundo caso, podemos tomar como ejemplo los retratos a caballo del general Prim que realizó Luis Puiggener i Fernández (Barcelona, 1851-1918),

situados en Barcelona<sup>21</sup> y Reus.<sup>22</sup>

En la época de Carbonell, tampoco abundaron demasiado las muestras de esculturas ecuestres en Madrid. Debemos recordar entre los pocos ejemplos el *Monumento a Isabel la Católica*,<sup>23</sup> el dedicado al marqués del Duero,<sup>24</sup> el del general Espartero,<sup>25</sup> el que rinde homenaje al general Martínez Campos<sup>26</sup> y el *Monumento a Alfonso XII*. Nos detenemos en este último debido a que, aunque es posterior al encargo del *Monumento a Ulises Heureaux*, Carbonell participó en él junto con otros veintiún creadores más, convirtiéndose en uno de los conjuntos escultóricos monumentales más relevantes del momento.<sup>27</sup>

Por otra parte, en el contexto de la escultura conmemorativa iberoamericana del siglo XIX y principios del XX, son muchos los conjuntos que incorporan la figura del líder a caballo, lo que tenemos que relacionar con el auge de los movimientos nacionales americanos. R. Gutiérrez Viñuales propuso una selección de este tipo de piezas, entre las que no se encuentra la obra de Carbonell.<sup>28</sup> Realizadas por escultores de distintos orígenes, estos monumentos nos recuerdan la importancia de la escultura conmemorativa en el momento que nos ocupa y, al mismo tiempo, son prueba de la popularidad y convencionalismo al que había llegado la tipología de los retratos de los poderosos a caballo. Llamen la atención los puntos de contacto entre el monumento a Heureaux y el consagrado a san Martín, realizado por el valenciano Mariano Benlliure en 1921, en Lima, Perú.



**Fig. 4.** *Sant Jordi*, Josep Llimona. Fotografía de Jaume Meneses, Wikimedia Commons.



Ya para terminar, mencionaremos brevemente la existencia de un tipo de escultura ecuestre de carácter religioso, que, en ocasiones, adopta y adapta el motivo del poderoso a caballo, situándose en lugares simbólicos y estrechamente relacionados con el personaje representado. Se trata, sin embargo, de representaciones del poderoso, aunque ya no sea un poderoso civil o laico. En esta línea, uno de los santos más queridos dentro de la cultura y tradición catalana es san Jorge, de quien encontramos un gran número de monumentos de entre los que rescatamos, por su interés tipológico, el realizado por el ya citado Josep Llimona<sup>29</sup> y situado en un mirador de Montjuic. La originalidad de la pieza se encuentra en que el santo, aunque esté subido al caballo, se muestra no como un héroe, sino remarcando su dimensión humana, hecho que confiere gran fuerza expresiva al conjunto. No podemos obviar, tampoco, la existencia de estatuas ecuestres alegóricas, aunque ya se encuentren lejos del retrato literal del poder. Buenos ejemplos son algunas de las esculturas que adornan la barcelonesa plaza de Cataluña, como la *Sabiduría* o el *Trabajo*,<sup>30</sup> ejecutadas en torno a 1928, justo después de la muerte de Carbonell. La presencia del caballo en estas obras ayuda a consolidar el mensaje alegórico inherente a las piezas.

# DIEGO MASANA: DE CATALUÑA A LA ARGENTINA<sup>1</sup>

*Florencia Barcina*

## **Barcelona**

Diego Masana Majó nació en 1868 en Barcelona, hijo de Lorenzo Masana Buscarons y de Leonor Majó Deu. A los trece años ingresó en la Escuela Oficial de Bellas Artes y de Artes y Oficios de Barcelona.<sup>2</sup> Asistió al curso 1881-1882, pero luego interrumpió sus estudios durante dos años. En el curso 1884-1885 regresó, para terminar sus estudios en 1887.<sup>3</sup>

En 1890 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra *Por una bala*. La revista *La Ilustración* describió la obra como «un precioso apólogo en yeso de D. Diego Masana, que demuestra que es de la madera de los artistas verdaderos».<sup>4</sup> Sin embargo, la misma obra fue descrita como «grupo movido, pero de mal gusto»<sup>5</sup> por el diario *La Época*.

La vocación docente que Masana desarrollaría hacia el final de su vida parece haber comenzado en su juventud: en 1899 se presentó a las oposiciones para la cátedra de Modelado y Vaciado de Adorno de la Escuela de Bellas Artes de Palma de Mallorca.<sup>6</sup> El hecho de estar instalado en su estudio en Barcelona a principios de siglo confirma que no logró el puesto deseado. Ya desde ese año se anunciaba en el *Anuario Riera* como «escultor tallista» asociado con Buzzi, con dirección en la calle Universidad, 53, de Barcelona.<sup>7</sup> Los Buzzi eran una familia de escultores italianos llegados a Barcelona para la exposición de 1888, de los cuales suponemos como socio de Masana a Juan Buzzi Gussoni (1866-1935?).

Los escultores aparecieron en obras arquitectónicas en 1902, trabajando a las órdenes del decorador Ricard Capmany en el Bar Torino de la calle Escudellers, 8, propiedad del italiano Flaminio Mezzalama. Quizá el hecho de que Mezzalama y Buzzi fueran ambos italianos llegados al mismo tiempo a Barcelona puede haber sido el motivo de que se conocieran. En las

columnas interiores del bar aún hoy pueden apreciarse los trabajos de Masana: un hombre y un toro sosteniendo un escudo con una «T» y unos motivos vegetales que serían característicos en su obra futura.

Unos meses más tarde, Mezzalama abrió otro bar homónimo — aunque más espectacular— en el paseo de Gracia, 18. En este también Capmany contó con el trabajo de Masana y Buzzi para las esculturas, destacándose el gran relieve de la entrada, separando los dos accesos, representando a una niña a la que un ángel le sirve vermú bajo una parra cargada de racimos de uvas. La entrada secundaria —en la esquina con Gran Vía— estaba flanqueada por otra pieza de mármol con el relieve de un toro parado en dos patas —símbolo de la ciudad de Turín— rodeado de vegetación. También realizaron trabajos de escultura en el interior, como los capiteles de las columnas y ornamentación de paredes con escudos y motivos vegetales. Capmany reunió para este establecimiento a un grupo de personalidades artísticas entre las que estaban Antoni Gaudí, que hizo un salón interior, y Josep Puig i Cadafalch, que realizó el techo artesonado del salón principal. Este bar obtuvo el premio del Ayuntamiento de Barcelona como «establecimiento mejor decorado bajo el concepto artístico ornamental inaugurado en 1902». En 1911, con la muerte de Mezzalama, cerraron ambos establecimientos. Mientras que el de paseo de Gracia ha desaparecido, el de Escudellers continúa como restaurante con otro nombre,<sup>8</sup> algo modificado en su interior.

En 1904, Masana y Buzzi lograron diploma de honor, medalla de oro e insignia de honor en la Exposición Internacional de la Sociedad de la Cruz Azul en Viena, siendo Mezzalama comisario para España y activo divulgador de las artes y productos españoles en el exterior. Lamentablemente no existe documentación sobre la obra presentada.

La vid esculpida con maestría en la fachada del café Torino fue un reclamo, por lo menos así lo parece considerando que el arquitecto Miquel Madorell i Rius contó con Masana y Buzzi para realizar el *Monumento a Marc Mir* en Sant Sadurní d'Anoia. Marc Mir i Capella fue un agricultor que encabezó la replantación con cepas americanas de las viñas afectadas por la plaga de la filoxera en la región de Sant Sadurní. Luego de su muerte en 1903, su pueblo quiso homenajearlo con un monumento. En 1905 se levantó en la plaza mayor de Sant Sadurní un obelisco decorado con hojas de vid y

racimos de uvas coronado por el busto de Mir,<sup>9</sup> actualmente desaparecido.

En 1904 el arquitecto Josep Domènech i Estapà inició la construcción del Hospital Clínic de Barcelona, que era el hospital de la Facultad de Medicina. Masana y Buzzi fueron convocados para realizar la escalera principal del edificio, con acceso desde la calle Casanova. La gran escalera imperial, que todavía existe, es de mármol de Carrara, con balaustres torneados y en el arranque de la baranda dos grandes pilastras de líneas muy simples, sin naturalismos, casi con aires *art déco*. El edificio se inauguró en 1906.

La sociedad entre Buzzi y Masana se disolvió cuando el primero se marchó a Zaragoza hacia 1907, probablemente atraído por la Exposición Hispano-Francesa que se celebraría en esa ciudad en 1908. Allí el taller Buzzi-Gussoni (asociado a su primo Juan Gussoni Buzzi) alcanzaría fama, y siguió funcionando hasta 1960.<sup>10</sup> Comenzó así una nueva etapa en solitario para Masana, etapa que parecía destinada a destacar en la esfera de la escultura en el ámbito de la arquitectura modernista catalana.

El decorador de los bares Torino, Ricard Capmany, era hijo de Jacint Capmany y de Francesca Roura, hermana de María Roura, esposa del arquitecto Lluís Domènech i Montaner. Ricard era, por tanto, sobrino del arquitecto. En su trabajo en los bares Torino, Masana estableció relaciones profesionales con Capmany, a la sazón en plena obra de restauración y ampliación del castillo de Santa Florentina en Canet de Mar, obra de Domènech i Montaner y propiedad de Ramón de Montaner, que era suegro de Ricard y tío de Lluís.

Así, Masana fue contratado para ocuparse de la decoración del salón del trono, la estancia más importante del castillo. El edificio existente se reformó y se le agregaron alas siguiendo preceptos neomedievalistas, utilizando piezas sacadas de edificios medievales y creando objetos modernos a imagen de aquellos. Masana realizó la escultura de la gran chimenea central, con una escena de diez personajes representando la constitución del Ayuntamiento de Canet en 1599. Hacia la parte superior esculpió motivos vegetales y heráldicos. A ambos lados de la embocadura de la chimenea, Masana recreó escenas de cacería para los pequeños capiteles inferiores.

Cuatro capiteles más de la sala, ubicados como base de los arcos

ojivales de las aberturas que conectan con las salas contiguas, también fueron atribuidos a Masana. Dos de ellos fueron esculpidos con escenas caballerescas y los otros dos con oficios. En la iconografía profana románica abundaban los temas de sociedad, como escenas caballerescas, de guerra, caza y oficios, entre otras. Retomar estos temas para la ornamentación contribuía a darle al castillo el aire medieval que impulsaba Ramón de Montaner.

En 1905 Montaner encargó a su sobrino una cripta en el subsuelo del castillo para trasladar a su esposa, Florentina Malató, que había muerto en 1900. Allí Masana ejecutó treinta capiteles en mármol con escenas de la vida de Jesús, de la leyenda de santa Florentina y motivos vegetales con seres fantásticos. En las dos bóvedas sobre la escalinata de acceso, Masana trabajó la piedra de Girona, esculpiendo motivos religiosos y vegetales. También realizó todos los motivos florales y zoomorfos que decoran las nervaduras del techo de la cripta. La escultura de la tumba corrió a cargo de Miquel Blay.

El taller de Masana trabajó activamente en el castillo, seguramente existan otras esculturas de su autoría sin documentar, como los dos leones que flanquean la puerta al patio, el dragón del inicio de la escalera principal o los cuatro capiteles en el acceso a la cripta desde el patio. En estos últimos, si bien se puede reconocer el estilo de Masana, los motivos se apartan del resto de los capiteles del castillo para acercarse a un estilo modernista, con mujeres en actitudes de devoción religiosa, con flores, esculpidos en piedra rosada. Asimismo, en el interior del castillo existe un gran armario de madera que servía al comedor, coronado por cuatro esculturas de pajes bajo unos doseles neogóticos, probablemente también autoría de Masana.

Domènech i Montaner parecía dispuesto a contar con Masana para la ornamentación escultórica de sus obras y lo contrató para realizar relieves decorativos en la escalera principal y el vestíbulo del Palau de la Música Catalana, obra emblemática de Barcelona y del Modernismo. El 22 de noviembre de 1905 el escultor escribió:<sup>11</sup>

Nota que presento al Sr. Presidente del Orfeó Català, Sr. Don Joaquín Cabot de los trabajos de escultura que abajo se mencionan.

Por 8 tímpanos de los arcos del vestíbulo y escalera, guirnaldas de flores sobre

los arcos de los rellanos de la escalera principal, 4 capiteles aislados y 4 adosados, 8 fajas de columnas, y las [ilegible] de los propios rellanos según modelos y dibujos. Todo lo que se compromete a ejecutarlo por la cantidad de 720 pesetas.

Masana concretó todas las piezas que detalló en su nota. La guirnalda continua de grandes flores sobre los tres arcos de los dos rellanos se realizó en perfecta sintonía con el lenguaje modernista del resto de la decoración de la escalera. También se ejecutaron con maestría los capiteles florales de las columnas —conservando su forma de paralelepípedo— con las mismas flores que las fajas y variando aquellas en cada columna. Con «ocho tímpanos» Diego se refería a los espacios entre los arcos de la planta baja y el techo, tanto hacia el lado del foyer como hacia la escalera. En seis de ellos —dos dobles— se esculpieron instrumentos musicales antiguos en un entorno vegetal y en los dos restantes —ambos dobles—, escudos de Cataluña y Barcelona con guirnaldas de flores.

Un espacio fundamental en la sala de conciertos imaginada por Domènech era el escenario, para el que el arquitecto proyectó un proscenio épico. Formaría un arco escultórico de grandes dimensiones, con varios conjuntos representando a la música clásica, la moderna y la popular. A la derecha del escenario, un busto de Ludwig van Beethoven con un fondo de severas columnas dóricas sería la imagen de la música clásica. Una nube se enlazaría allí y ascendiendo culminaría con un conjunto espectacular de la *Cabalgata de las valquirias*, recordando la ópera de Wagner. La izquierda del escenario estaría reservada a la música popular: un busto de Anselm Clavé y una alegoría de su canción «Las flores de mayo»: tres mujeres jóvenes en un ambiente natural sentadas al pie de un sauce.

Al parecer satisfecho con el trabajo de Diego en la escalera del Palau y en Santa Florentina, y decidido a darle un mayor protagonismo en sus obras, a fines de 1907 Domènech le encargó la ejecución del proscenio. El enorme arco escultórico, compuesto de varias piezas y con una medida aproximada de trece metros de altura por quince de desarrollo horizontal, debía ejecutarse y estar colocado en solo tres meses. La inauguración del Palau estaba prevista para febrero de 1908. Una empresa titánica para muy poco tiempo: sin embargo Masana se comprometió a realizarla en tan solo dos meses. El 12 de noviembre de 1907 escribió de su puño y letra el contrato

que se transcribe a continuació de manera textual.

Contrato per la execució de la part d'escultura de la embocadura del edifici del Orfeo Català en construcció.

La embocadura del edifici del Orfeo Català se farà en pedra toba de Roda sent de compte del Orfeo el proporcionar la pedra ab les dimensions demanades per lo escultor.

Sera de compte del escultor no tan sols la part de escultura de las figures, si (no) que tambe la part de ornamentacio y arquitectura de la dita embocadura, així com los encastos juntes, etc que tingan que ferse per la colocacio com per lo sosteniment de les pedres.

Lo Orfeo proporcionara tots los ferros que se necessitin per lo sosteniment de les pedres així com los instruments y [ilegible] de ferro ó metall que entrin en les figures.

El plasso per la execucio serà de dos messos, sempre que no falti ni la pedra ni els accesoris que se necessitin, sent el Director qui resondra la prorroga que se hi puguin concedir.

Lo escultor Diego Masana se compromet a fer lo esmentat treball per la cantitat de quatre mil pesetes.

Los pagos se faran per quantitats à compte, fent de manera que al acabar resti un romanent de cinc centes pesetes que se abonaran dintre els tres messos següents à la total terminació de la obra.

Barcelona 12 Novembre de 1907.

Lo escultor, Diego Masana Majó.<sup>12</sup>



**Fig. 1.** Dos de los tímpanos en la escalera principal del Palau de la Música. (Foto: Florencia Barcina.)

Las obras del Palau fueron complicadas. Los dilatados tiempos de concreción de las tareas de la gran cantidad de gremios presentes en la obra y los retrasos en los pagos por parte del Orfeó generaron relaciones tirantes entre Joaquim Cabot, presidente del Orfeó, y el arquitecto Lluís Domènech, quien a punto de finalizar la obra se quejaba de no haber cobrado siquiera el proyecto. La inauguración estaba prevista para el 2 de febrero de 1908, pero hubo de posponerse hasta el 9 debido al retraso en la obra. A medida que se acercaba esa fecha aumentaba la tensión entre los involucrados. Alegando problemas de salud —había tenido un infarto—, Domènech había dejado a cargo de la conflictiva obra a su yerno, el arquitecto Francisco Guardia, quien tampoco lo soportó y renunció unos meses antes de la inauguración, en noviembre de 1907. En medio de esta situación, Masana pasó a ser la mayor preocupación del Orfeó cuando todo iba quedando listo pero el proscenio no se acababa. Cabot escribía a Domènech el 22 de enero: «De l'embocadura no en sortirem si V. no sen cuida seriosament, puix de nosaltres no en fan cas. Segons lo tractat, ja hauria d'estar llesta dies fa i encara no som a la meitat».<sup>13</sup> Cabot insistía en que si no estaba todo terminado para la inauguración, caerían todos «en el descrédito y la ruina».<sup>14</sup>

A pesar de los esfuerzos por parte de los arquitectos (Guardia no quiso



dejar solo a su suegro y aun habiendo dimitido trabajó hasta el final al lado de Domènech), las peores pesadillas de Cabot y la Junta del Orfeó se hicieron realidad: llegó el 9 de febrero de 1908 y el Palau se inauguró con el proscenio inacabado: solo se colocaron las pocas piezas que Masana pudo terminar, y eran visibles los andamios de obra colgando de la parte superior de la embocadura. Sobre la derecha, el busto de Beethoven con el fondo de las columnas dóricas y la nube que ondula hacia lo alto fue todo lo que pudo colocarse. A la izquierda le fue peor: la alegoría de las *Flores de mayo* quedó reducida a las piedras sin terminar de esculpir puestas unas encima de otras para simular la escultura acabada, de la que solo se distinguía una cabeza femenina en lo alto. No estaban ni el sauce, ni el busto de Clavé, ni las *Valquirias*. Seguramente la apoteósica ceremonia de inauguración, lo impactante del edificio y la presencia de la alta sociedad de Barcelona en pleno distrajeron tanto la atención de los asistentes que no parece que se le diera mayor importancia a las esculturas faltantes. El *Diario de Barcelona*, en su comentario sobre la inauguración, decía sobre el trabajo inacabado de Masana: «Aún faltan detalles de adorno, especialmente el marco de la escena; pero desde ayer puede decirse que Barcelona cuenta con un nuevo y soberbio templo del arte, que viene a llenar un vacío que cada día se hacía más sensible».<sup>15</sup> La *Revista Musical Catalana* de febrero de 1908 decía simplemente «Las alegorías de piedra esculpida que han de decorar la boca del escenario están a medio hacer y no pueden valorarse todavía. Serán monumentos a las músicas clásica, moderna y popular».<sup>16</sup>



**Fig. 2.** Arriba: Sauce y busto de Anselm Clavé colocado en 1908 (*izquierda*) y busto de Clavé colocado entre 1909 y 1910 (*derecha*). (Fotos: Postal Samsot y Misse Germans, Colección FB y Florencia Barcina.). Abajo: Busto de Beethoven de Masana (*izquierda*) y de Gargallo (*derecha*). (Fotos: *Revista Musical Catalana*, año v, núm. 50, febrero de 1908, p. 25 y Florencia Barcina.)

Después de esto, Masana no siguió en el Palau. Había cobrado dos mil pesetas —la mitad de los honorarios pretendidos—, y bien se fue por desacuerdos con la dirección, o se le despidió por incumplimiento de contrato.

Luego de la inauguración, Domènech se apresuró a terminar lo que faltaba para «devolver el buen nombre de todos»,<sup>17</sup> a pesar de no haber cobrado aún, cosa que se concretó más de dos años después de la inauguración, en abril de 1910.<sup>18</sup> Poco tiempo después se colocó en la

izquierda del hemicycle el sauce y el busto de Clavé, quitando las dos piedras superiores de la alegoría de las *Flores de mayo* sin finalizar. Seguramente se trate del busto de Clavé hecho por Masana, lo cierto es que no es el que vemos hoy, como tampoco lo es el busto de Beethoven.

En efecto, en marzo de 1908 se contrató al escultor Pablo Gargallo para retomar las obras de la embocadura. Se trataba de trabajar sobre los modelos dejados por Masana. Pero no sería tan fácil algo que comenzó tan complicado. El 7 de julio Lluís Domènech envió esta carta a Cabot (copia textual):

Al tornar á emprende les obres de la embocadura de la Sala del Orfeó, segons me participen el meu auxiliar y l'escultor [Gargallo], s'han trobat amb tots els models relatius á les figures trossejats é inservibles.

Será menester fer de nou els mes impresindibles, amb el consegüent augment del cost i letras.

Es un cas com de forsa major; no podem donar la culpa al contratista per que no guardaba las claus del tancat.<sup>19</sup>

Con ayuda de las fotografías de los modelos de las esculturas existentes en el Archivo Histórico del COAC y las piezas colocadas el día de la inauguración y poco después, podemos deducir con alguna precisión qué hizo Masana para este trabajo. Sabemos que el busto de Beethoven con su fondo de columnas fue terminado y colocado —si bien quedaron sin realizar pequeños detalles como guirnaldas florales—; que Clavé y la alegoría de las *Flores de mayo* se comenzaron a esculpir con los modelos terminados pero no se pudieron completar, y que con el objetivo de guardar la simetría de la embocadura y tapar la pared de ladrillo se decidió colocarla igualmente, siendo el resultado un apilamiento de piedras sin mayor sentido, aumentado en altura para suplir la ausencia del resto del grupo y pasar más o menos dignamente la prueba de la inauguración. Sabemos también que el sauce solamente llegó a modelarse. De las *Valquirias* no se tienen registros.<sup>20</sup>

A pesar de los quiebres que se notan en uno de los modelos — seguramente uno de los daños de los que habla la nota de Domènech—, el sauce no sufrió roturas y estaba terminado, por lo que se esculpió en piedra antes que el resto, por eso aparece ya colocado junto con el primer busto de Clavé en las fotografías de la sala de finales de 1908 y se puede observar que

guarda una exacta similitud con el modelo. Evidentemente las roturas sufridas por los modelos afectaron sobre todo a la alegoría de las *Flores de mayo*, por lo que fue imposible terminar la escultura y Gargallo tuvo que rehacerla (la nueva versión tiene algunos cambios).

Las *Valquirias* es el conjunto que presenta más dificultades para ubicar a su autor. Existe una foto de un modelo exactamente igual al que se colocó con el trabajo de Gargallo, pero no es posible fecharla para saber si se trata de un trabajo de este o de Masana. Muchos autores dan a Gargallo como su autor y lo cierto es que guarda relación con algunas obras del escultor de ese periodo.

Si bien Cabot pretendía que el proscenio se acabara en pocos meses, le llevó a Gargallo más de un año concluir el trabajo. Entre mediados de 1909 y principios de 1910 se reemplazó todo lo colocado (es decir, la obra de Masana) por una nueva y completa versión de Gargallo, a excepción del sauce. Por ello creemos que, de todo el conjunto, esa es la única pieza que puede considerarse obra de Masana. Ignoramos qué fue de su busto de Beethoven —única pieza terminada en la primera fase— ya que no se conserva en el Palau.

Significativamente, después de su retirada del Palau, Masana desapareció de la escena artística de Barcelona. En los créditos de los artistas que hicieron posible el Palau, fue reducido a «Escultor de piedra» y no figura junto a Miquel Blay, Eusebi Arnau y Pablo Gargallo como autor de los «Modelos de escultura».<sup>21</sup>

Sabemos que a principios de 1908 y a las órdenes de Capmany una vez más, realizó una placa conmemorativa de la Guerra del Francés para el pueblo de Sant Iscle de Vallalta, donada por Ramón de Montaner que tenía propiedades allí. Masana esculpió una placa donde se ve a un grupo de personas apuntando a un águila coronada enmarcando la leyenda.

En mayo de 1908, seguramente a instancias de su exsocio Juan Buzzi, quien residía en Zaragoza, presentó su obra *Tristeza* en la Exposición Hispano-Francesa de esa ciudad. Buzzi también participó como expositor con su obra *La gallina ciega*.<sup>22</sup> El hecho de que Masana figure también como residente en Zaragoza y que de las más de trescientas obras presentadas, estas dos sean las únicas que en la descripción no aclararon si se trataba de pintura o escultura y solo se definen como «obra de arte», indica que fue la

misma mano la que rellenó ambas fichas, y esta mano debió de ser la de Juan Buzzi.<sup>23</sup> En la sección de arte contemporáneo hubo 370 expositores premiados, y fuentes familiares afirman que Diego recibió uno de esos premios.<sup>24</sup>

Tiempo después, en 1910, expuso una obra suya en la Sala Parés titulada *Un cop de coll*, representando un carro de caballos que se ha quedado atrapado en el lodo y que el carretero empuja para sacar, quizá metáfora de la situación que él mismo estaba atravesando. Una vez más las críticas fueron dispares: mientras *La Vanguardia* lo veía «... lleno de vida y modelado con soltura»,<sup>25</sup> *La Veu de Catalunya* opinaba que «... la escena está bien trasladada a la materia...», pero «la situación violenta ideada por el artista presenta alguna contradicción en la factura».<sup>26</sup>

Estas dos últimas obras individuales presentadas en su país natal —*Tristeza* y *Un cop de coll*— demostraban un estado de ánimo que no temía mostrar a todo el que lo quisiera ver. Quizá los problemas en el Palau con alguien de la talla de Domènech i Montaner fueran suficientes para cerrarle las puertas con otros arquitectos en un círculo tan reducido como el de los modernistas de Barcelona.

En 1911 Masana cerró definitivamente su taller de Barcelona y se marchó a la Argentina. Su discípulo Antoni Samarra —que había comenzado como aprendiz en su taller en 1901— se encontraba en ese entonces trabajando en el castillo de Santa Florentina como representante del taller de Masana, tarea que continuó de manera autónoma para terminar los trabajos, entre ellos el plafón escultórico del patio de armas que conmemoraba la visita al castillo del rey Alfonso XIII en 1908. El plafón, con dos pajes flanqueándolo y el escudo real con guirnaldas vegetales coronándolo, se completó en 1912. Samarra y Masana mantuvieron su relación de amistad de forma epistolar durante los siguientes años, llegando el primero a planear ir a vivir a la Argentina, cosa que no llegó a concretarse.

## Argentina

El 24 de octubre de 1911 Masana llegó al puerto de Buenos Aires a bordo del buque *Valbanera* procedente del puerto de Barcelona. Su esposa,

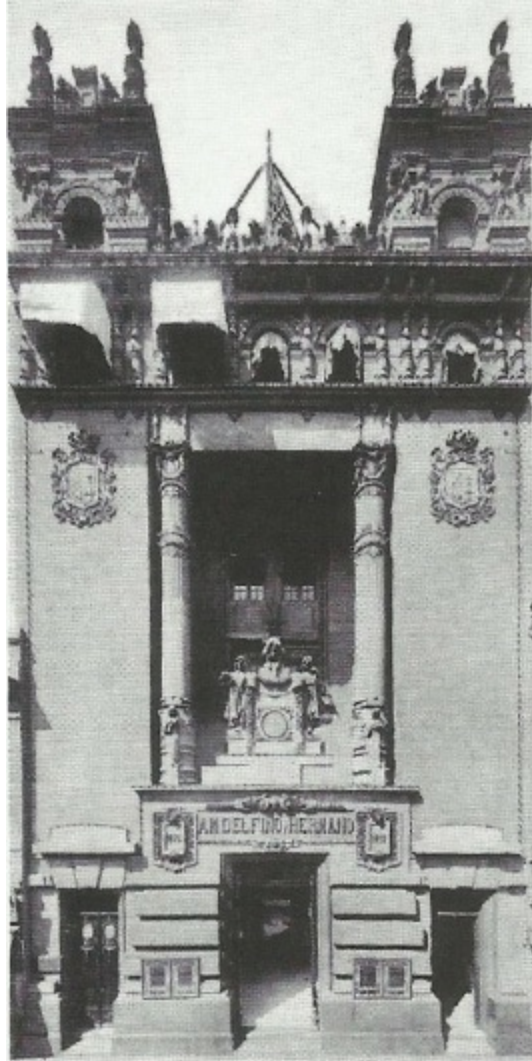
Carolina Brosel, y sus hijos, Josep y Carlos, se quedaron en Barcelona, debido a que la familia pensó en un primer momento que este viaje sería temporal.

En 1910 fueron los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo y desde unos años antes empezaron a llegar a Argentina arquitectos y artistas atraídos por la Exposición Internacional del Centenario y la gran actividad que ofrecía el país en cuanto a nuevas construcciones y demanda de profesionales extranjeros. Puede que Diego conociera a algún colega emigrado a Argentina o simplemente llegó atraído por la floreciente situación que daba una esperanza distinta de la que estaba viviendo en Barcelona.

Rápidamente entró en contacto con el arquitecto mallorquín Francesc Roca i Simó (1874-1940), considerado uno de los introductores del modernismo catalán en Argentina. El arquitecto Roca fue una influencia inestimable en la vida de Masana durante sus primeros años en la Argentina.

Roca había llegado en 1909 a Buenos Aires, seguramente por razones familiares, ya que se había casado en Mallorca con Julia Cabanellas, una argentina cuyo padre, mallorquín también, había hecho fortuna con el negocio de la harina en la ciudad de Rosario.

Varias entidades de inmigrantes como el Casal de Catalunya de Buenos Aires, el Club Español o la Asociación Patriótica y Cultural Española, daban a los recién llegados una plataforma donde tomar contacto con sus connacionales y es probable que en alguna de ellas Roca y Masana comentasen sus proyectos profesionales. No tenemos noticias de que se conocieran previamente y, dado que Roca vivió en Mallorca y estudió en Madrid y Masana vivió siempre en Barcelona, sería dudoso considerarlo. El matrimonio Roca vivió entre Buenos Aires y Rosario —más en esta última, ciudad natal de Julia— de 1909 a 1919, año en que retornaron ya con varios hijos a Mallorca.



**Fig. 3.** Banco de Castilla y Río de la Plata de Buenos Aires, c. 1924. (Foto: Colección Cedodal.)

En estos años, Francesc Roca construyó la Asociación Española de Socorros Mutuos (1910) y el Banco Popular (1911), ambos en la ciudad de Rosario. A partir de la llegada de Masana, contó con él para sus siguientes proyectos: el Club Español de Rosario (1912-1916), el Banco de Castilla y Río de la Plata en la ciudad de Buenos Aires (1914), la panadería La Europea (1916) y el Palacio Cabanellas (1916), los dos últimos también en Rosario. Ignoramos por qué para su última obra en el país, el edificio Remonda Monserrat (1917) —que muestra una profusión considerable de escultura en su fachada— ya no contó con el escultor.

Es probable que Diego trabajara en sus dos primeras obras en territorio americano al mismo tiempo, ya que entre 1912 y 1916 se

construyó el Club Español de Rosario y entre 1913 y 1914 tuvo lugar la obra del Banco de Castilla y Río de la Plata en la calle Reconquista, 335-339, de Buenos Aires. Esta última fue la única obra de Roca y Masana en la capital argentina. Su estilo neohispánico se acompañaba de una fachada con alegorías de Castilla y del dinero y un coronamiento con esculturas y pináculos. Una gran abertura en el centro de la composición ocupando dos pisos enmarcaba un grupo escultórico de Masana representando un busto sobre un pedestal y dos pajes, que estuvo en el lugar hasta la década de 1930, pero que por sucesivas reformas del edificio se ha perdido. También los pináculos superiores desaparecieron. Sí se conservó el resto de la ornamentación escultórica de la fachada, como los escudos, los ángeles con leones de las torres superiores y las grandes columnas con alegorías a la Economía y el Cálculo.





**Fig. 4.** Detalles del remate escultórico del Club Español de Rosario. (Foto: Florencia Barcina.)

Aproximadamente a fines de 1912, previendo que le iría bien en Argentina, llegaron su esposa e hijos, y la familia se instaló en Rosario, donde Masana desarrollaría el resto de su vida profesional. En un principio pensaban regresar a Barcelona luego de un tiempo, pero la Primera Guerra Mundial seguramente los hizo cambiar de idea.

El Club Español de Rosario fue el edificio más imponente en materia escultórica de todos los que construyó Roca en Argentina y toda la escultura la realizó Masana. Se diseñó una fachada completamente esculpida con tres aberturas de dos plantas en el centro —similares a la que mencionamos en el Banco de Castilla— flanqueadas por atlantes. En la planta baja destacaban unos relieves con figuras masculinas y, conforme se va ascendiendo, la

profusión escultórica aumenta con ángeles, vegetación, mascarones, hasta terminar en un remate con dos grandes leones.

En 1916 siguió acompañando a Roca en dos obras para Juan Cabanellas: el Palacio Cabanellas y la panadería La Europea. El primero era un edificio de viviendas de cinco plantas con una fachada almohadillada y una decoración escultórica de motivos vegetales y abstractos. La Europea, por el contrario, ostentaba una fachada de planta baja decorada con cerámicas y un remate de tres cuerpos: dos laterales, menores, y uno central, con un gran mosaico con el nombre del establecimiento coronado por tres figuras alegóricas realizadas por Masana: una figura central con un ramo de trigo en sus manos representando la cosecha; sobre la derecha el busto de Mercurio, dios del comercio —especialmente del comercio de cereal— asociado al éxito comercial y la abundancia; y sobre la izquierda otra figura que podría ser una alegoría del inmigrante o del trabajador.

Al terminar estas colaboraciones con Roca i Simó y luego de la marcha de este a Mallorca en 1919, se desconocen otras colaboraciones de Masana con arquitectos. Sí sabemos de algunos trabajos de manera independiente en su taller de la calle 9 de Julio, 288, y luego de Alem, 1362, de la ciudad de Rosario y de su actividad cultural y docente.

Rosario reunió en esa época a muchos catalanes, especialmente relacionados con el sector de la construcción, como arquitectos, constructores y artistas que, sumados a los italianos, generaron un ambiente cultural de mucha actividad en la ciudad.

En 1914 se creó el Ateneo Popular, institución donde se enseñaban diversas asignaturas de forma gratuita, entre ellas dibujo y pintura. Muchos grandes artistas rosarinos pasaron por sus aulas. El Ateneo contaba con la admiración general y de él se decía: «Ha echado sobre sí la misión nobilísima de educar al pueblo, de una manera desinteresada y generosa».<sup>27</sup> Es probable que Masana dictara alguna materia en esta institución, ya que estaba muy interesado en la enseñanza artística.

En 1919 Masana, junto a un grupo de artistas, fundó el Círculo Artístico de Rosario<sup>28</sup> para promover la enseñanza de la plástica en la ciudad. Su primer presidente fue el pintor Rafael Barone, y Masana su primer vicepresidente. En septiembre de 1920 el Círculo inauguró el Primer Salón Anual de Arte en su sede de Laprida, 947. En su corta vida —pues

cerró en 1923— el Círculo Artístico organizó dos exposiciones muy concurridas. Masana se desempeñó como profesor de escultura en el Círculo y es posible que la actividad docente ocupara gran parte de su vida a partir de 1920.

En cuanto a obras propias, en esta etapa se dedicó mucho al trabajo en madera. Podemos destacar el púlpito y *Via Crucis* de la iglesia de San Cayetano de Rosario realizados en roble macizo en 1922 por encargo de la señora Clara Alberdi de Correa, quien los donó a la iglesia. El púlpito estaba enteramente tallado con escenas religiosas en relieve.<sup>29</sup> El *Via Crucis* —que aún se conserva en la iglesia— constaba de catorce piezas de un metro por setenta centímetros con bajorrelieves de las estaciones.

En 1930 presentó en el XII Salón de Bellas Artes de Rosario dos bajorrelieves tallados en madera: un retrato de Georges Clemenceau y otro de Rabindranath Tagore, que estuvieron expuestos en la Comisión Municipal de Bellas Artes.

Diego Masana Majó falleció en Rosario el 20 de marzo de 1939 a los setenta años de edad, dejando un hijo y dos nietos (su hijo Josep había muerto joven, en 1924). Sus descendientes, que siguen viviendo en Rosario, aún conservan algunas de sus obras. Como otros profesionales y artistas que se fueron de su país en mitad de su carrera, Masana es poco conocido en Cataluña y en Argentina. Existe muy poca información sobre sus obras, que serán muchas más que las expuestas en este texto, seguramente pertenecientes a colecciones privadas o desaparecidas en el caso de obras en espacios públicos.

Como conclusión, decir que la Llotja dio a Barcelona varias y buenas camadas de escultores modernistas, pero entre ellos, el talento que Masana demostró en sus trabajos le hizo ganar la confianza del arquitecto Lluís Domènech, al punto de encargarle el que podría ser el conjunto escultórico más grande que haya tenido que diseñar. A Domènech le gustaba formar su propio equipo de artistas, y una de las características de sus obras siempre fue la presencia de esculturas. Ya habían trabajado juntos en Santa Florentina y en las escaleras del Palau, de modo que la intención de Domènech parecía ser que Diego formara parte de su equipo de colaboradores. Lamentablemente, la obra que iba a ser la gran oportunidad de Masana para darse a conocer y demostrar todo su talento fue demasiado

problemática y el tiempo jugó en su contra. Algo se truncó en 1908 para él. Es difícil saber si su vida profesional habría sido igual de haber podido terminar a tiempo el proscenio del Palau de la Música.

# **NOTAS SOBRE LAS RELACIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES ENTRE CATALUÑA Y MÉXICO: DE LOS AÑOS DE LA REPÚBLICA A LA GUERRA CIVIL Y EL EXILIO. EL CASO DE CARME CORTÉS (1892-1979)**

*Ester Barón Borràs*

La proclamación de la Segunda República generó una gran corriente de simpatía de la clase política mexicana, ideológicamente afín al nuevo régimen español, que se puso de manifiesto en la ayuda de México en la República.<sup>1</sup> No obstante, la República proyectó una imagen de modernidad, y como resultado los lazos culturales fueron renovados e incluso más estrechos entre los dos países: intercambios universitarios, visitas de intelectuales, dentro de un marco constitucional que disponía una expansión cultural de España para Iberoamérica.

## **Las relaciones entre Cataluña y México durante la Guerra Civil**

Con el estallido de la Guerra Civil las relaciones entre Cataluña y México se incrementaron. Hubo un apoyo del pueblo mexicano en la República a través de diferentes asociaciones como la Sociedad Amigos de México, que se creó en Barcelona el mes de enero de 1937. La asociación organizó diferentes actos culturales, exposiciones y conferencias para apoyar la República durante los años de la guerra. En el mes de julio de 1937 convocó un concurso de carteles,<sup>2</sup> en colaboración con los Sindicatos de Artistas Pintores, donde se pedía la realización de un cartel con un motivo de ambiente mexicano que simbolizara de alguna manera la solidaridad de México con la República. El concurso fue seguido de una exposición en la sede de la asociación situada en el número 43 de la Rambla de Cataluña.

Igualmente, dentro del periodo de 1937 se sucedieron diferentes actos

como el Festival-Homenaje en México al Teatro Olympia<sup>3</sup> del 4 de mayo, el mitin en honor a México del 27 de julio en el teatro Coliseum.<sup>4</sup> Del mismo modo, en octubre de 1938 la asociación organizó la semana de México con conferencias en el Casal de la Cultura de la plaza de Cataluña en colaboración con el Comisariado de Propaganda de la Generalitat.<sup>5</sup>

Por su parte, el compromiso político de los artistas y literatos mexicanos con la República española quedó patente con la visita a Barcelona de la delegación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México,<sup>6</sup> tras pasar por Valencia<sup>7</sup> y Madrid. El acto de fraternidad mexicana tuvo lugar en el Palau de la Música Catalana<sup>8</sup> el 8 de octubre de 1937, patrocinado por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat. Sin embargo, el pintor Fernando Gamboa,<sup>9</sup> que formaba parte del LEAR, organizó su primera exposición en el extranjero titulada *Un siglo de grabado político mexicano*, que viajó a la capital catalana tras pasar por Valencia y Madrid, y que finalmente fue llevada a la Exposición Internacional de París de 1937, y de la que desgraciadamente no quedan testimonios gráficos.

Cabe destacar también la visita que el reconocido pintor mexicano David Alfaro Siqueiros<sup>10</sup> (1896-1974), considerado con Diego Rivera y José Clemente Orozco uno de los tres exponentes del muralismo mexicano, realizó a Barcelona el 11 de febrero de 1937, donde dio una conferencia en el Casal del Metge titulada: «Desarrollo histórico del Arte de los pueblos».<sup>11</sup> Siqueiros, como delegado especial del gobierno de su país y no de los fundadores del Arte Social Mexicano,<sup>12</sup> quería aportar algunas ideas que podían ser útiles para el desarrollo del arte revolucionario en España.

### **La actividad artística de la Cataluña republicana durante la Guerra Civil: las exposiciones artísticas en el exterior**

Durante el periodo bélico, las instituciones catalanas impulsaron una política general en la que el arte debía contribuir de manera comprometida a las necesidades sociales del momento, tomando parte en la nueva sociedad que se quería construir. Asimismo, los artistas participaron de la nueva situación social y se asociaron en sindicatos para la defensa de los intereses económicos y sociales de sus miembros.<sup>13</sup>

De esta manera, se quería explicar al mundo lo que pasaba en nuestro país y pedir ayuda económica a través de exposiciones en el exterior; por ello se creó el Consejo de Bellas Artes y Artes Aplicadas de Cataluña,<sup>14</sup> que junto con los sindicatos de artistas, en su primera reunión acordaron la organización de una «Exposición de arte catalán contemporáneo en París pro víctimas del fascismo»<sup>15</sup> para el otoño de 1936. La muestra pretendía destinar un porcentaje elevado de las ventas de las obras a favor de las víctimas. Se hizo un llamamiento a la participación de todos los dibujantes, pintores y escultores residentes en Cataluña, y asimismo el comité aceptó obras procedentes de colecciones particulares cedidas por sus propietarios. El mismo Picasso, entonces director del Museo del Prado, apoyó el proyecto y tenía previsto aportar obra suya para la exposición. Por su parte, el escultor Adolf Armengod y el cartelista Enrique Moneny fueron los delegados que viajaron a París en octubre de 1936 para ultimar las gestiones con las autoridades francesas.

Desgraciadamente, después de varios meses de continuos aplazamientos y noticias en la prensa, finalmente no se celebró. El Consejo creyó oportuno hacer público que por causas ajenas al mencionado Consejo y los respectivos sindicatos ligadas al momento político habían resuelto desistir de efectuar la exposición en París y las obras reunidas al efecto trasladarlas para que formaran parte de la *Manifestación de arte catalán en México* (figura 1).

### **La exposición *España en México. Manifestación de arte catalán, 1937***

El objetivo principal era enviar a México una importante muestra de artistas catalanes con el fin de hacer una subasta pública de sus obras y recaudar fondos para luchar contra el fascismo.<sup>16</sup> Se publicó un catálogo con fotografías de las obras hecho por Gabriel Casas y Galobardes. La cubierta fue realizada por el pintor y cartelista Ferran Teixidor Guillén, los carteles anunciadores de la exposición fueron diseñados por Enric Moneny y Antoni Clavé impresos por I. G. Seix Barral.<sup>17</sup>

Según el texto del catálogo, a través del arte contemporáneo catalán se quería difundir por todo el mundo civilizado que la razón, la fuerza, la

justicia y el valor social estaban de parte de España y de Cataluña reivindicando el compromiso social del artista y al tiempo agradeciendo el apoyo recibido por parte del pueblo mexicano a través de las creaciones de los artistas catalanes.<sup>18</sup>

La exposición comprendía obras de pintura, escultura, decoración, bellos oficios, publicidad, artes gráficas editadas en Barcelona, y propaganda de guerra. Un total de ciento veintiún artistas y alrededor de doscientas obras, una buena panorámica del arte catalán de los años treinta. Se preveía la organización de actividades paralelas como un ciclo de conferencias de arte a cargo del publicista y crítico de arte barcelonés Enrique Fernández Gual, así como conciertos de música catalana, recitales de sardanas y la proyección de cine de guerra sobre los frentes de Aragón y Madrid. Pero la exposición nunca llegó a su destino, ya que un día del mes de mayo de 1937, al pasar por el estrecho de Gibraltar, el barco holandés donde iban las obras fue capturado por buques de la Armada Nacional y las obras fueron incautadas y trasladadas a Burgos.<sup>19</sup>

Avanzándose a la instalación de la exposición, se había trasladado una delegación de artistas catalanes a México para hacer difusión de la misma. Al enterarse de este hecho, se organizó en la capital mexicana un gran acto de protesta,<sup>20</sup> donde se acusaba a las fuerzas de Franco de piratas fascistas y enemigos de toda cultura.



**Fig. 1.** Ferran Teixidor, *Manifestación de arte catalán*, 1937. Centro Documental Memoria Histórica, Madrid.



## La pintora Carme Cortés i Lledó (1892-1979), sus años en Cataluña

Una de las obras que viajaban hacia México y que desgraciadamente fue incautada fue *Retrato de mujer*, de la pintora catalana Carme Cortés i Lledó (1892-1979), quien después de la guerra tuvo que marchar al exilio, como otros artistas catalanes,<sup>21</sup> y se estableció en México, donde participó en la creación del Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León en Monterrey. La historia de su exilio es una historia particular que ejemplifica la de tantos hombres y mujeres artistas que como ella tuvieron que marcharse y se establecieron de manera definitiva en el continente americano.

Carme Cortés, nacida en Santa Coloma de Gramanet en 1892, inició estudios de piano con los maestros Enrique Granados y Felip Pedrell. Más tarde, debido a su interés por el arte, estudió dibujo y pintura con Francisco de Asís Galí en la Escuela Superior de Bellos Oficios. Su primera exposición como decoradora de tejidos, ropas pintadas y niñas tuvo lugar en 1926 en las Galeries Laietanes, y la siguiente en la Sala Parés<sup>22</sup> en 1929. Asimismo, formó parte del círculo del marchante, editor y crítico de arte Joan Merli,<sup>23</sup> quien a través de su Sala Joan Merli dentro de las Galeries Laietanes dio a conocer la obra de la joven pintora. Primero expuso de forma colectiva en otoño de 1929, y después en la inaugural de octubre de 1930, dentro de la primera exposición-adjudicación de la Organización Joan Merli.<sup>24</sup> En abril de 1931 expuso veinte pinturas en la segunda exposición-adjudicación en la Sala Badrinas, continuó con la cuarta exposición en las Galerías Syra del mes de mayo de 1932, y en la sexta exposición en abril de 1933 en su piso de la calle Provença, 255, siempre como artista de la organización. Su obra viajó a Ámsterdam en 1933, en una exposición de arte moderno catalán organizada por el secretario de la Junta Municipal de Exposiciones de Arte. También expuso en las Galerías Syra<sup>25</sup> durante los años 1935 y 1936. Asimismo, participó en el Primer Salón de los Independientes de 1931 de la Sala Parés, y a partir de 1932 y hasta 1936, en el Salón de Montjuic de las exposiciones de primavera,<sup>26</sup> del cual fue vicepresidenta.

Los primeros años de su obra están influenciados por la pintura *noucentista*, con una temática mediterránea, campesina y marinera con figuras femeninas con alpargatas y pañuelos en la cabeza, paisajes

mediterráneos con pitas y naturalezas muertas. En cuanto a la técnica, hay que destacar la importancia del dibujo, con unos rostros muy marcados y unas formas robustas y equilibradas (figura 2). A partir de 1930 su arte se volvió más personal, el color adquirió más importancia, mostrando un interés por la textura y la calidad de la materia, inclinando su expresión hacia un valor más lírico y subjetivo y haciéndose evidente la influencia de Isidre Nonell en su pincelada (figura 3).

Carme Cortés fue una mujer de izquierdas, muy activa culturalmente, cofundadora del Lyceum Club<sup>27</sup> de Barcelona en 1931. Fue también la esposa del político, médico y periodista catalán Jaume Agudé,<sup>28</sup> alcalde de la capital catalana entre 1931 y 1933.



**Fig. 2.** Carme Cortés. *Cap de dona*, 1929. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB). Fons: Francesc Serra.



**Fig. 3.** Carme Cortés. *Retrat de dona*, 1937. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). Fons: Gabriel Casas.

### **Carmen Cortés, camino del exilio en México**

En 1939 Carmen Cortés abandonó Cataluña junto con Jaume Aguadé y sus tres hijos, y se instaló en París hasta 1941. En la capital francesa trabajó haciendo pinturas y esculturas. Ante la inminente ocupación alemana, en octubre de 1941 salieron agrupados desde Montpellier<sup>29</sup> hacia Port-Vendres para embarcar en el vapor *Gouverneur Général Cambon* con destino a Orán, y de allí a Casablanca, para embarcarse con su familia hacia México.<sup>30</sup> Jaume Aguadé formaba parte desde 1937 del Consejo Ejecutivo del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE),<sup>31</sup> creado por el gobierno de la República, y fue clave en el traslado de la pintora en París durante la caída de Barcelona y su llegada a México en noviembre de 1941.

### **La llegada de Carmen Cortés a Veracruz**

Según la información que conserva en el Fondo Aiguader<sup>32</sup> del Archivo Nacional de Cataluña, así como en el registro nacional de migración de México, Carmen Cortés<sup>33</sup> llegó al puerto de Veracruz el 19 de noviembre de

1941 a bordo del buque *Quanza*, que hacía la ruta de Casablanca (Marruecos) en el puerto de Veracruz (México). Acompañaban a la pintora su exmarido, Jaume Agudé, sus hijos, Núria Agudé Cortés y Jaume Anton Agudé Cortés, la mujer de este, Merced Escofet, y su hijita Isabel de cinco meses.

La pintora se trasladó a la Ciudad de México, donde vivió unos siete años y se integró en los círculos de artistas e intelectuales exiliados catalanes, donde realizó regularmente exposiciones individuales y participó en muestras colectivas, tanto en el Orfeó Català como de artistas del exilio.<sup>34</sup> En estas reuniones conoció al escultor asturiano también refugiado Julio Ríos Padrino,<sup>35</sup> que había llegado a Veracruz el 22 de junio de 1939 a bordo del *Orinoco*, procedente de Burdeos, y con el que se casó poco tiempo después.

En la capital, Carmen Cortés conoció al escultor alemán Herbert Hoffmann<sup>36</sup> y al decorador de interiores Arturo Pani, hermano del arquitecto Mario Pani; ambos personajes tenían por aquellas fechas vínculos de trabajo con la ciudad de Monterrey.

## **La ciudad de Monterrey y el Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León**

Según el estudio del profesor Xavier Moyssén,<sup>37</sup> parece posible que la relación de amistad con Arturo Pani propiciara el traslado de la pareja a la ciudad de Monterrey. De hecho, Arturo Pani se dedicaba a la decoración de interiores, realizaba muebles y podía haber pedido la colaboración de la pintora como retratista para llevar a cabo sus encargos. Posiblemente según la tesis del doctor Moyssén, el decorador tuvo amistad o relación de negocios con Rodolfo Garza Madero, arquitecto y conocido decorador de Monterrey con tienda en las Galerías Garza Madero, con una sucursal en la avenida Juárez de Ciudad de México para quien Carmen Cortés empezó a trabajar.

A principios de los años cuarenta, creció el interés por el fomento de las artes plásticas en la ciudad de Monterrey; en consecuencia, se creó una escuela de pintura que dirigió Ignacio Martínez Redón y que funcionó

durante dos años hasta que este murió en 1946. El mismo año se fundó la Facultad de Arquitectura, en sus inicios dirigida por el arquitecto Joaquín A. Mora, que, en el curso 1946-1947, tuvo la iniciativa de crear una escuela de artes plásticas adscrita a esta facultad. Mora invitó a la pintora Carmen Cortés y a su esposo, el escultor Julio Ríos, a colaborar en esta como profesores. De alguna manera, la presencia de una pintora extranjera con unas excelentes recomendaciones representaba una gran oportunidad para llevar a cabo el proyecto.

En 1948 se propuso también la creación de un taller de artes plásticas, en el Departamento de Acción Social<sup>38</sup> de la universidad, y Cortés fue nombrada coordinadora de este nuevo taller,<sup>39</sup> que dirigió de 1948 a 1950. Conviene destacar su implicación en el proceso de creación y el importante papel que desempeñó en todo esto. En 1949 la escuela funcionaba perfectamente gracias a la dedicación de los profesores, casi todos extranjeros, con las clases de pintura al óleo y dibujo de Carmen Cortés y Julio Ríos como profesor de escultura, que trabajaba especialmente con moldes. Asimismo Carmen Cortés colaboró en la organización de las exposiciones de sus alumnos durante los cursos 1948-1949 y 1949-1950. Entre estos se contaban: Efrén Ordóñez, Rodolfo Ríos, Guadalupe Ramírez, Jorge Rangel Guerra, Manuel de la Garza, Antonio Pruneda, Guadalupe Guadiana, etc.

Tres de sus discípulos, concretamente Rodolfo Ríos, Jorge Rangel Guerra y Antonio Pruneda, recuerdan con gran estima y afecto a Carmen Cortés y no dudan en hablar de ella como la iniciadora del movimiento plástico en Monterrey. Según los artistas, ella los inició en su gusto por la pintura y a ella deben sus lecciones serias sobre el oficio de pintar (preparación de las telas, mezcla de los colores, aplicación del pigmento, el uso de los colores primarios, las pinceladas sueltas y espontáneas, el interés por la composición) y de modelar: «Le veras el gusto por la pintura. Ella nos enseñan a saber apreciar el arte».<sup>40</sup> Todos recuerdan que en sus clases se hablaba de Goya, Velázquez, el Greco, los posimpresionistas o sobre los muralistas Tamayo y, sobre todo, Rivera, Orozco y Siqueiros, que Cortés había podido ver en Ciudad de México. Sus alumnos también hablan sobre el periodo de la guerra, su estancia en París, y los artistas e intelectuales que conoció. Conviene destacar que a través de las excursiones al campo

organizadas por Cortés y Ríos, sus alumnos pudieron conocer el paisaje local y se interesaron por la pintura al aire libre (figura 4).



**Fig. 4.** Carme Cortés. *Paisaje de Monterrey*, 1948. Colección Acervo. Pinacoteca de Nuevo León.

En definitiva, el papel destacado de Carmen Cortés y su implicación como profesora en el taller de artes plásticas, así como su participación en el ambiente artístico de la ciudad, le fueron reconocidos con el título honorífico de Benefactora de la Cultura, que le dedicó la ciudad de Monterrey en 1969:

Esta administración municipal no olvida que fue usted como pintora y maestra quién creó el movimiento pictórico que en los últimos años ha caracterizado a nuestra ciudad y quien dejó fundado para su mayor impulso el *Taller de Artes Plásticas* de la Universidad de Nuevo León. Por todo lo anterior ruego a usted se sirva aceptar este homenaje de reconocimiento, y acompañarnos para el efecto en la sesión solemne del H. Cabildo regiomontano que tendrá lugar el lunes 28 de julio a las 20:30 hs. En este Palacio Municipal.<sup>41</sup>

No obstante, la intención de Carmen Cortés fue siempre regresar a Cataluña, y lo hizo hacia 1954. En enero de 1955, Cortés expuso en la Galería Syra de Barcelona<sup>42</sup> con temas relacionados con su estancia mexicana, donde el color, que ya era muy importante en la obra de la pintora, se había vuelto fundamental. En aquellas tierras y paisajes había encontrado, sin duda, una fuente inagotable de inspiración:

La larga estada de Carmen Cortés en tierras mejicanas, ha incorporado a su pintura —con los temas del país: indios con sus llamativos instrumentos, sus chozas y enseres, paisajes volcánicos y su flora bravía— unos elementos

sensoriales que si antes existían en potencia se han manifestado allí con toda su plenitud. Ellos son un contagioso optimismo colorista y una declarada luminosidad que señalan con su decidida presencia los lienzos que de Méjico la pintora nos ha traído [...] Esa influencia ha hecho la pintura de Carmen Cortés [...] en simples y amplios arabescos luminosos, nos rinde esos sugestivos temas populares, de mercados indios con su abigarramiento cromático, esos sorprendentes paisajes, esos blancos «jacales» y esos tranquilos estanques entre el cataclismo de una geología que el prologuista del catalogo Rafael Benet llama «paisajes sobrerrealistas del natural».<sup>43</sup>

Finalmente, al ver que la situación en la Barcelona de posguerra era muy difícil en cuanto al mundo artístico y cultural, una vez se acabaron los ahorros, ella y su marido decidieron retornar a México en 1958. Se establecieron en la capital, donde ambos —Cortés contaba entonces sesenta y seis años— se dedicaron a la fabricación de muebles para niños, Muebles Sur, que ellos mismos diseñaban y que la pintora decoraba, a la vez que hacía todo tipo de accesorios como bordados, estampados.

Si bien en un principio sus retratos, realizados en México, ponían en evidencia su interés por los volúmenes y los contornos, las corporeidades y las formas, con una paleta limitada donde abundaban los colores tierras, con el tiempo, su pincelada se volvió más libre y despreocupada y el color adquirió más protagonismo. En los últimos años fue perdiendo la vista y sus obras, más que formas, muestran grandes áreas de color, en un intento de recuperar la visión de la naturaleza que la rodeaba.

Su obra se conserva en la Pinacoteca Nacional de Monterrey y en el Museo de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Nuevo León.

Nuestra aproximación a la obra de Carmen Cortés nos ha permitido conocer el desarrollo de su carrera durante su exilio en México, que se convirtió en definitivo, a través de la recepción de influencias del arte y la cultura mexicanas en su obra, así como su aportación al movimiento plástico de la ciudad de Monterrey como profesora en el Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León. Carmen se convirtió pues en una transmisora y comunicadora de la pintura catalana contemporánea en el país americano.

# ENTRE NUEVA YORK Y LA BARCELONA DEL FRANQUISMO. EL GÉNERO FOTOGRÁFICO DEL DOCUMENTALISMO SOCIAL A TRAVÉS DEL EXILIADO CARLES FONTSERÈ (1958-1973)<sup>1</sup>

*Núria F. Rius*

Buena parte de la literatura historiográfica y el imaginario intelectual y colectivo en el que se activa la figura del artista Carles Fontserè (Barcelona, 1916 – Girona, 2007) suelen ceñirse a su papel como cartelista republicano durante los años de la Guerra Civil española. Sus vivencias como dibujante políticamente comprometido y su experiencia en el exilio en Francia quedan recogidas en las memorias que el propio artista publicó en vida, *Memòries d'un cartellista català* (1995) y *Un exiliat de tercera. A París durant la Segona Guerra Mundial* (1999). No obstante, poco antes de fallecer editó *París, Mèxic, Nova York. Memòries* (2004) y dejó incompleto un manuscrito, *Dues dècades novayorquines. The American Dream. The 50s & Turbulent Years. The 60s*. Estos dos últimos volúmenes, así como su extenso archivo personal hoy conservado en Banyoles, ensanchan la cronología y los espacios por los que circuló Fontserè y abren las puertas a conocer muchas otras facetas de este artista polifacético.<sup>2</sup> Aquí se incluye lo que hoy es posible considerar como una de sus producciones más relevantes tanto en cantidad como en calidad: los reportajes fotográficos de carácter social que Fontserè elaboró entre 1958 y principios de la década de 1970, durante el periodo en que el artista residió en Nueva York, aun permaneciendo siempre en contacto con España.<sup>3</sup> Estos reportajes, a pesar de su valor y su intento de difusión a partir de 1980,<sup>4</sup> no gozaron del reconocimiento que habría cabido esperar y que sí obtuvieron, en cambio, sus carteles políticos. Ello perfila un caso de estudio, que ejemplifica la geopolítica cultural en las décadas de 1950 y 1960 en el ámbito de la fotografía, así como los vasos comunicantes y las



relaciones, las tensiones, las aproximaciones y las distancias en los ámbitos socioculturales que el artista frecuentó: la comunidad emigrada en Nueva York y los agentes y círculos dominantes en el campo fotográfico de la España del franquismo.<sup>5</sup>

### **Del exilio en París al «segundo éxodo» en Nueva York**

Con la ofensiva en Cataluña y la victoria definitiva del bando sublevado en la Guerra Civil en 1939, Carles Fontserè se refugió en Francia, siguiendo la ruta de huida masiva de los republicanos. No obstante, antes de su regreso definitivo a España en 1973, la mayor parte de sus años como exiliado los viviría en Nueva York, donde se instaló en 1951. El desplazamiento de París a la ciudad norteamericana tuvo lugar de manera indirecta mediante el viaje a México que Fontserè acometió en 1948 para elaborar la escenografía del proyecto teatral *Bonjour México*, bajo la producción de Mario Moreno *Cantinflas*. Es lo que el propio artista describiría en sus memorias como:

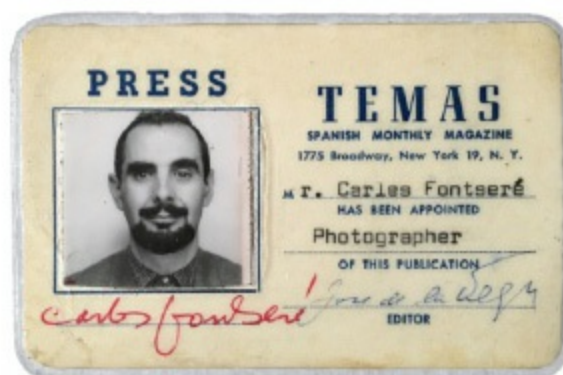
Deixo París il·lusionat i amb la idea optimista de tornar després d'un periple amb el *Bonjour* per l'Amèrica Llatina. De fet, però, i sense proposar-m'ho, m'afegeixo al «segon èxode» dels polítics que, davant la futilitat d'una acció a favor del retorn de les llibertats a Catalunya, abandonen la capital de França decebuts, mentre a Espanya Franco es consolida.<sup>6</sup>

Así, en el contexto de la segunda posguerra y después de la confirmación y afianzamiento del franquismo en España, Fontserè comenzó una segunda etapa como exiliado en América.<sup>7</sup> Al finalizar el calendario de funciones de *Bonjour México*, el artista emprendió la vuelta a París al año siguiente y recaló en Nueva York para una estancia turística que se convertiría en decisiva. Su encuentro con el periodista Jaume Miravittles, que residía en la ciudad solo desde hacía unos años ejerciendo como redactor del boletín *Spanish Information* y de los periódicos *La Prensa* y *El Diario de Nueva York*, le animó a quedarse y contribuyó a difundir su nombre en la prensa hispanoamericana. Pero quizás el hecho más importante fuera que en el Centre Català de esta ciudad conociera a Terry

Broch, una joven procedente de una familia originaria de Cataluña, futura coordinadora de Andy Warhol para la publicidad de la cadena de zapatos I. Miller Shoes, que no solo se convertiría en su pareja, sino también en su cicerona y mano derecha en una metrópoli totalmente desconocida por Fontserè.<sup>8</sup>

De acuerdo con Lluís Agustí, autor de un estudio sobre la bibliografía del exilio catalán en los Estados Unidos, la comunidad republicana fue menor y menos cohesionada allí que en otros países como Argentina o México,<sup>9</sup> si bien es cierto que hablamos de una comunidad atraída por el alto nivel cultural y científico del país. Según Fontserè, la colonia de españoles y catalanes en Nueva York, a pesar de reducida, era distinguida. Diplomáticos, políticos, profesores, médicos, científicos, hombres de negocios, actrices, modistos y artistas conformaban un grupo de residentes, algunos de los cuales tomaban parte de actividades en diferentes *casals* o eran asiduos de la casa de Fontserè y Broch, que así se convertiría en un punto central de encuentro.<sup>10</sup>

En estos primeros años, el ámbito de trabajo y la principal fuente de ingresos de Fontserè fue la industria del cómic y, en particular, la historieta *Wild Bill Elliott*, para la Western Printing & Lithographing Co. Sin embargo, el auge de la televisión en el consumo doméstico desde finales de la década de 1940 arrinconó progresivamente el espacio de entretenimiento de viñetas repletas de cowboys, como las que había dibujado el artista desde su llegada a la ciudad ya en 1949. Fue de nuevo Jaume Miravittles el artífice de su renovación hasta en dos ocasiones. En primer lugar, le consiguió el puesto de director artístico internacional de los Perfumes Dana de Barcelona, que tenía oficinas en Nueva York.<sup>11</sup> En segundo lugar, coincidiendo con el primer viaje de Fontserè a España a finales de 1956, le obtuvo el cargo de director artístico de la revista *Temas* (fig.1).



**Fig. 1.** Carnet de fotógrafo de Carles Fontserè para la revista *Temas*, 1949. Fuente: ACPE.

Esta era una publicación neoyorquina destinada a la comunidad hispanoamericana de la ciudad, fundada en 1950 por el matrimonio formado por José y Lolita de la Vega. La publicación se reflejaba en revistas coetáneas norteamericanas como *Time* y su apuesta por relatos desarrollados a través de personajes o *Life* y sus crónicas marcadamente visuales, sustentadas en el reportaje fotográfico de corte documental. *Temas* fue precisamente el trampolín que permitió a Fontserè su introducción profesional en el campo fotográfico, ya que para ella se acreditaría como fotógrafo de prensa y combinaría, así, su función de director artístico con sus primeros reportajes (fig.2).<sup>12</sup> Esta circunstancia profesional significaría los inicios del artista como fotógrafo de reportaje social durante más de una década.



**Fig. 2.** C. Fontserè, «Una silueta familiar», *Temas*, octubre de 1959. Fuente: ACPE.

El salto hacia el lenguaje fotográfico, más allá de la circunstancia laboral, no es arbitrario. Precisamente, la de 1950 fue la década más importante para la configuración del panorama fotográfico neoyorquino, lo cual tuvo fuertes repercusiones internacionales. Ciertamente, además de acrecentarse el mapa de instituciones implicadas, entre ellas el MoMA, también se consolidó todo un elenco de fotógrafos de corte documental, cuya genealogía se remontaba a Lewis Hine y Walker Evans, sus padres fundacionales. Es, en resumen, lo que Blake Stimson denominó, en su célebre ensayo *El eje del mundo. Fotografía y nación*, «la nación de la fotografía».<sup>13</sup>

### **El género fotográfico del documentalismo social y el grado de capitalidad de Nueva York**

En los Estados Unidos, el género documental de temática social tiene sus raíces en la Gran Depresión americana, las inversiones del programa del New Deal del presidente Franklin Roosevelt y el marcado compromiso político por parte de artistas y, también, fotógrafos del periodo de entreguerras. En paralelo, es posible dibujar una constelación de espacios y agentes que establecieron o impulsaron el género del documentalismo social en diversas instancias: en su definición, en su pragmática y, sobre todo, en el posicionamiento del fotógrafo en el ejercicio creativo. En situación abanderada, el MoMA fue un activo de difusión fundamental, uno de los primeros museos que creó un departamento dedicado íntegramente al dispositivo fotográfico, de manera concomitante a su rol institucionalizador de las vanguardias.<sup>14</sup> En los años en que Fontserè vive en Nueva York, Edward Steichen es el director de dicho departamento.<sup>15</sup> Su política expositiva marcó un antes y un después en el museo, como prueban sus exitosas muestras: la serie *Diogenes with a Camera* y, por encima de cualquier otra, *The Family of Man* (1955), cuyo catálogo poseía Fontserè. Esta sentó cátedra. También marcaban la pauta los libros *Life is Good & Good for you in New York* (1956 [1954]), de William Klein, y *Les Américains*, de Robert Frank (1958), cuya influencia sobrepasó el ámbito local neoyorquino para alcanzar todo el mundo, incluida la escena fotográfica

española.<sup>16</sup> El valor transformador de estos hitos se completó con la integración de la aportación estética del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson y su concepto del «instante decisivo».

Por su parte, galerías pioneras como Julien Levy Gallery (1931-1949), An American Place, Alma Reed's Delphic Gallery, más tarde Limelight (1954-1961) o A Photographer's Gallery (1955-1959), contribuían a definir el mapa de lugares para la exhibición y difusión de obra fotográfica en la ciudad. Estas conformaban una red de circulación que se veía apoyada por el ejercicio de la crítica cultural especializada en fotografía a través de las páginas del *The New York Times* o de revistas como *Aperture* de Minor White, una de las pocas publicaciones que promovían la dimensión estética de la fotografía. Finalmente, otro de los espacios puntales del campo fotográfico en Nueva York, extensión de los propios fotógrafos, fueron las clases de fotografía. Era el caso de las lecciones impartidas por Alekséi Brodóvich en la New School for Social Change o, ya en el ámbito particular, las de Lisette Model y Sid Grossman, antiguo líder de la cooperativa Photo League de Nueva York. A menudo esta pedagogía consistía en excursiones fotográficas por barrios de Manhattan, como el multicultural Lower East Side. El paisaje humano daba alas a la creencia ideológico-instrumental de este elenco de fotógrafos que, como evocaría Helen Gee, alumna de Model y Grossman y fundadora de la galería Limelight:

[We] were imbued with a sense of mission, a belief in photography as an instrument of change (both social and psychological), a feeling that through our personal vision, we could make a better world.<sup>17</sup>

Seguramente, Fontserè no acudió a ninguna de estas clases.<sup>18</sup> No obstante, cuando el artista describirá su trabajo fotográfico como un intento de, «a través de l'ull de la Rollei, que capta el que hom vol, [...] retenir un document social, parcial i personalíssim, d'un temps viscut» (fig.3).<sup>19</sup> está situándose en una posición análoga a las ideas de Lisette Model y su énfasis en el sentimiento, más que en la técnica;<sup>20</sup> o a la definición, según Sid Grossman, de la fotografía como un «*act of living*». Fontserè, a pesar de su

situación periférica en relación con este centro de gravitación descrito, había adoptado la consigna de entender la fotografía como una expresión personal y subjetiva, tal como se había codificado en la práctica del reportaje social.<sup>21</sup>



**Fig. 3.** C. Fontserè, *Central Park nevado*, c. 1960-1969. Fuente: ACPE.

### **De cartelista a fotógrafo de la mano del retratista Ramon Batlles**

A la coyuntura profesional y contextual de Nueva York, cabe añadir otros referentes heterogéneos que se cruzan en la génesis de Fontserè como fotógrafo. En primer lugar, debemos mencionar al húngaro Brassai (Gyula Halász), conocido como «l'oeil de Paris». Fontserè colaboró con él en 1948 con motivo del proyecto teatral *Bonjour México* y por la necesidad de elaborar imágenes para el programa. Fontserè y Brassai fotografiaron París de noche antes de viajar a México; el artista describió esta experiencia años más tarde como «una lliçó sobre com interpretar fotogràficament diversos indrets d'una ciutat».<sup>22</sup> Asimismo, debemos citar a uno de sus mentores más relevantes, por más que haya recibido menos atención historiográfica: el fotógrafo barcelonés Ramón Batlles, uno de los retratistas de la élite social franquista cuyo papel resulta fundamental para entender la introducción de Fontserè en la fotografía en el marco de la capitalidad cultural internacional de Nueva York.<sup>23</sup> Para el estudio de esta amistad, remota, aparentemente inconexa y poco conocida hasta ahora, adentrarse en la correspondencia que ambos mantuvieron es crucial. Esta arranca en 1958 y finaliza en 1971, unas fechas que coinciden con el salto de Fontserè

hacia la fotografía. Las cartas evidencian la vinculación explícita de Batlles con el nuevo proyecto del artista, en su calidad de consejero y mano derecha en este terreno. Así, es importante detenerse en este punto un momento y aproximarnos a la figura de Ramon Batlles para, entre otras cosas, vislumbrar el carácter heterogéneo, incluso contradictorio, del perfil fotográfico de Fontserè.

Alrededor de 1960, es decir, en los inicios epistolarios entre ambos, Batlles era uno de los retratistas más solicitados de la *jet set* del franquismo, fotógrafo prestigioso de familias como los March o los Vidal-Quadras y, por lo tanto, bien conectado con las élites socioeconómicas y culturales del país. De manera pareja, gozaba del respeto y la admiración de los jóvenes fotógrafos que estaban emergiendo entonces en el ámbito de la fotografía documental, como Oriol Maspons, de quien hablaremos más adelante.<sup>24</sup> Batlles era también un destacado profesional del ámbito publicitario, razón que explica sus numerosos viajes a Estados Unidos para encargos fotográficos destinados a empresas como la casa Myrurgia de perfumes. Esta circunstancia permitió a Batlles y Fontserè encontrarse e incluso fotografiar juntos.<sup>25</sup> Obsérvese, no obstante, que pocos años antes Batlles había sido socio de José Comte, el fotógrafo responsable de requisar el material de los estudios barceloneses una vez consumada la victoria de Franco sobre el gobierno de la República en 1939. Ambos formaban parte, como la familia Pérez de Rozas, de ese núcleo de fotógrafos que, activos ya en la década de 1930, se adhirieron al bando franquista, reforzando su posición dominante en el negocio fotográfico local en las décadas posteriores.<sup>26</sup> Entonces, en 1958 hablamos de una amistad y una sociedad de colaboración formada por un republicano exiliado y un franquista bien posicionado, posible en el espacio ajeno de Nueva York.<sup>27</sup>

Repasando las misivas entre el artista y el fotógrafo, o mediante sus respectivas mujeres, se observa una relación de intercambio de favores de tipo «logístico». Por un lado, Batlles se ocupaba de los negativos del artista y le proporcionaría una primera difusión en Barcelona, como veremos más adelante.<sup>28</sup> Por el otro, Fontserè le facilitaba material inasequible en España, como números de la revista *Playboy*, o le hizo de anfitrión para conocidos del fotógrafo, como los señores Maulme, antiguo cónsul de Ecuador en

Washington.<sup>29</sup> Es importante destacar cómo, en este intercambio, las cuestiones fotográficas se cruzaban con numerosos nombres de personalidades que, o bien formaban parte de la élite sociocultural española que visitaba Nueva York, como el escritor Josep M. Gironella,<sup>30</sup> o bien eran integrantes de la colonia española radicada en la metrópoli norteamericana como el escultor Josep de Creeft, el pintor Senén Ubiña o el profesor Francisco García Lorca, hermano del poeta, entre otros. Es lo que el propio Fontserè describiría como encuentros entre «festes de caritat i *parties*» con «tota aquella colla de catedràtics de Nova York i Columbia universities», junto con la delegación española de la ONU, el músico Andrés Segovia o, sobre todo, Ángel Zuñiga, corresponsal de *La Vanguardia*, a quien más frecuentaba el matrimonio Fontserè-Broch.<sup>31</sup> Precisamente sabemos que, en 1958, Ramon Batlles retrató a parte de este elenco de personas, deducimos, con la ayuda de Fonserè. Más tarde, el propio artista entregaría las copias aprovechando un pretexto para establecer nuevos puentes y contactos. En definitiva, Batlles actuó de pieza de engranaje tanto social como productivo en los inicios de Fontserè como fotógrafo y siguió obrando como articulación de soporte en Barcelona para acometer la difusión inicial de la obra neoyorquina del artista ya en 1960, como analizaremos más adelante.

### **«The mythic city». Lugares, tipos, temas y puntos de vista de un repertorio adquirido**

Carles Fontserè tituló *Nova York vista i viscuda* su primera exposición en el Institut d'Estudis Nord-americans en 1982, una vez retornado del exilio. No obstante, la muestra estaba lejos de tratarse solo de un repertorio visual fruto de su experiencia en la Gran Manzana. Era, sobre todo, un buen ejemplo de cómo Fontserè había absorbido, procesado y adoptado el repertorio iconográfico que la tradición documentalista neoyorquina había establecido desde los años treinta.<sup>32</sup> El cambio espacial y social experimentado por Nueva York antes y después de la Segunda Guerra Mundial la convirtió en objeto documental privilegiado. Estas transformaciones en el ámbito urbanístico y arquitectónico quedan



resumidas en el título *Changing New York* del célebre libro fotográfico de Berenice Abbott (1939). Mientras tanto, la iconicidad de los rascacielos exuberantes o la vitalidad sugerida por las vistas nocturnas de una ciudad, «now-classical», que no descansa, han quedado mitificadas por Samuel H. Gottscho.<sup>33</sup> Asimismo, la realidad de una fuerte inmigración, junto a las consecuencias de la Gran Depresión a lo largo de la década de 1930, condujo a fotógrafos como Ben Shon o la ya mencionada Photo League a establecer una iconografía tópica en torno a la marginalidad y pobreza de la ciudad.<sup>34</sup> En definitiva, el cambio demográfico, la miseria, el paro laboral y su conexión con los conceptos de clase social y raza dibujarán la vida de Nueva York a través de actividades vulgares y gestos de gente ordinaria (fig.4).<sup>35</sup>



**Fig. 4.** C. Fontserè, *Estación*, c. 1960-1965. Fuente: ACPE.

Tal como afirma Maren Stange, «not the photograph alone then, but the image set in relation to a written caption, an associated text, and a presenting agency (such as the reform organization or, later, the museum) constituted the documentary mode shaped by these men».<sup>36</sup> La práctica documental era ensayística, un «laboratorio de la reconstrucción social [...], último sueño de la Ilustración respecto a las artes visuales», según Stimson.<sup>37</sup> Esta se impuso progresivamente en el panorama fotográfico no solo a raíz de los cambios sociales y urbanísticos de Nueva York, sino sobre todo por acción de la red de agentes en el campo de la fotografía que hemos descrito en el punto anterior. El lenguaje documental, a medio camino entre el foteriodismo y el arte, encontraría su hábitat en nuevos formatos visuales, como los *picture essays* en las revistas o los libros monográficos.<sup>38</sup>

Entre los libros de fotografía clásicos editados en los Estados Unidos en el periodo de 1930 a 1950, Nueva York es en numerosas ocasiones el objeto de análisis principal.<sup>39</sup> Si bien Fontserè debutó como fotógrafo en el marco de la revista *Temas*, pronto el ejercicio fotográfico se convirtió en un propósito personal. Con ello, superó los límites del reportaje periodístico concreto para abrirse a un ejercicio especulativo permanente en torno a la ciudad sirviéndose de la forma del autoencargo. Las decenas de miles de fotografías que hoy componen el fondo Carles Fontserè son fruto, mayoritariamente, del compromiso del artista con la fotografía con fines de exploración, aproximación e interacción con una Nueva York en permanente cambio, en el contexto de la expansión de la sociedad de masas. Así desplegó un ejercicio que, si bien respondía a un estímulo personal, coexistía y se ajustaba con la propia práctica de la fotografía documental, hegemónica entonces.

Cuando Fontserè se inicia en la práctica documental, el método de representación, la morfosintaxis, y el léxico para el retrato de Nueva York está establecido y, por lo tanto, la ciudad, modelada. Su vasto trabajo fotográfico alrededor de los diferentes *boroughs* de la ciudad como Manhattan, Queens o Brooklyn replican constantemente espacios y temas comunes en el ecosistema visual circundante: la magnitud arquitectónica, los bañistas en Coney Island, los predicadores en Manhattan, el tejido social inmigrante de Chinatown o Little Italy, los sintechos y los borrachos, el limpiabotas, el juego de los niños en la calle con el agua saliente de un hidrante, los trabajadores de los rascacielos, la noche en Broadway, o las finanzas en Wall Street, son solo algunos ejemplos (fig.5).



**Fig. 5.** C. Fontserè, *Construcción*, c. 1960. Fuente: ACPE.

Fontserè fotografió sin cesar los diferentes estados de la ciudad haciendo uso de varias estrategias de representación. A veces jugó con el espectador mediante ironías icónico-textuales en el seno de la misma imagen –a través de mensajes existentes en el espacio prefotográfico–; con imágenes furtivas de personas y sus gestos o acciones, cuya excepcionalidad residía en el pequeño detalle o en una expresión de humanidad dentro de lo que entonces se consideraba el símbolo de la metrópolis moderna; buscando la complicidad y mirada de las personas retratadas y, a menudo, retratando él a otros fotógrafos.<sup>40</sup> En todos los casos, Fontserè fotografió en los años sesenta, con una estética más propia de los cincuenta y cuarenta, obviando el método «anti Cartier-Bresson» de Klein o los «in-between moments» de Frank, mucho más subjetivos. Su vocabulario visual estaba ligado al de la tradición de la fotografía humanista, de corte intuitiva, que buscaba la poética en la multitud y una cierta complicidad entre fotógrafo y realidad. Dicho esto, su obra fotográfica no se sustentaba en la innovación, ni temática, ni formal, más en la capacidad de Fontserè de aprender y absorber un lenguaje y un discurso fotográficos que no resultarían novedosos en el contexto capital de Nueva York, pero quizás sí en la España del segundo franquismo, adonde dirigiría la difusión de su trabajo desde el buen comienzo.

### **De Nueva York a Barcelona. Difusión expositiva y fotolibros en una geopolítica fotográfica mundial**

Los llamados estudios de las transferencias culturales, derivación de los estudios de la recepción o ampliación de las aproximaciones historiográficas nacionales, pretenden poner el foco en la movilidad de los agentes y los productos culturales a través de diferentes contextos: sociales, culturales e, incluso, históricos. Por ejemplo, de acuerdo con Béatrice Joyeaux-Prunel, una aproximación a las circulaciones, conexiones, encuentros interculturales, atendiendo a los condicionantes políticos, diplomáticos, económicos y de mercado, contribuiría a romper la dialéctica París – Nueva York, en cuanto centros con sus respectivas periferias, para lanzar una mirada más compleja, tramada, heterogénea de los productos culturales de

la modernidad y sus intermediarios.<sup>41</sup> Es en este marco que podemos leer la difusión de la obra de Fontserè. Elaborada en Nueva York, pero difundida principalmente en España, cuyo contexto fotográfico ya estaba inmerso, a su vez, en una red de circulación de referencias, obras, editores y fotógrafos, en permanentes idas y venidas de Nueva York. Tal como hemos apuntado al inicio, Ramon Batlles medió para una difusión inicial del trabajo de Fontserè en Barcelona. Según la correspondencia, una primera exposición se habría organizado en otoño de 1960, en los escaparates del propio estudio Batlles, en Diagonal 417.<sup>42</sup> Según el testimonio de Guillermo Carrogio, empleado de la galería y epistolar común con Fontserè:

El nostre aparador desde que tenim les vostres fotos es un eixam de gent que no para de renovar-se i com que jo he dit a molts que tinc moltes mes fotos vostres de los que he ensenyat estan frisos per a veure-les [...]. El germà de l'Ubiña [el fotógrafo Julio Ubiña], per cert que estigué per ací fa uns dies.<sup>43</sup>

De esta muestra derivó una nueva en la Agrupació Fotogràfica de Catalunya<sup>44</sup> y ya en abril de 1961, otra en la Sala Aixelà.<sup>45</sup> Ambos espacios constituían parte del núcleo central para la exhibición del arte fotográfico en Barcelona. En el primer caso, solo hacía tres años que el fotógrafo barcelonés Oriol Maspons había sido expulsado por su polémico artículo «Salonismo»,<sup>46</sup> en el que atacaba con crudeza la anacrónica estética del pictorialismo, todavía en boga por entonces en la institución. Quizás por eso, Salvador Lluç Oliveras consideró que el centenar de fotografías de Fontserè estaba «carente de impactos y mensajes, sin grandes ambiciones ni trascendencia».<sup>47</sup> Por su parte, la Sala Aixelà constituía el espacio para la apertura y renovación del lenguaje fotográfico más documental. Bajo la dirección de Josep Maria Casademont, promotor y crítico a la vez del nuevo documentalismo, las fotografías de Fontserè serían vistas por el propio Casademont, como «un auténtico artista [...] que al tener una cámara entre las manos [...] se ha contentado con aplicar su objetivo a dar el instante intuitivo de azar un lugar piadoso bajo el sol a este monstruo delicioso de mil cabezas que es la multitud neoyorquina».<sup>48</sup> Fontserè, en Nueva York durante la apertura de las exposiciones, no estaba satisfecho de su difusión,

en parte, debido a la falta de eco de la prensa de Barcelona.<sup>49</sup> Esta decepción quizás explique por qué prestó mayor atención a la exposición de la Sala Aixelà, como demuestra el artículo de su amigo, el crítico de arte Sebastià Gasch «Imágenes de Nueva York» en *Destino*.<sup>50</sup>

De manera paralela a esta circulación de las fotografías, empezaron los primeros intereses editoriales. El propio Gasch había afirmado en su reseña que «tendrá que ser ciego el editor que no vea el éxito que podría alcanzar el libro que agrupara este centenar y pico de fotografías sensacionales».<sup>51</sup> Sabemos que Germán Plaza, de la editorial Plaza & Janés, le hizo llegar su interés.<sup>52</sup> Un año más tarde, sería Josep M. Gironella quien se ofreciera para editar *The New York Book*.<sup>53</sup> Esta atención coincide con unos años de fuerte empeño fotográfico de Fontserè. El artista empezó a adquirir material para establecer su propio laboratorio,<sup>54</sup> inició una nueva colaboración como fotorreportero con la revista *Hablemos magazine* (c. 1962-1966) y siguió concibiendo nuevos proyectos fotográficos, como un viaje por Roma, París y Londres en 1963 o incluso un plan para adquirir el estudio de Ramon Batlles, en venta en 1964<sup>55</sup>. Ninguna de estas empresas prosperó, a pesar de que la colección de fotografías quedó guardada en el estudio de Batlles a disposición de los interesados. Terry Broch resumiría este callejón sin salida en una carta destinada a la propia familia Batlles en 1966:

You may, (or may not!) have been surprised that no one has come around to see the photo collections which you have been good enough to keep for us. It's such a damned situation. When the photos were not easily available [...] and they were, besides, more or less committed to Gironella's plans for them, Carles had several good opportunities to show them to potential publishers, but couldn't [...]. But perhaps we'll be getting some "action" on them soon. Camilo Jose Cela was in NY a few months ago and [...] he was enthusiastic with C.'s photos.<sup>56</sup>

Carles Fontserè y el escritor Camilo José Cela se conocieron en Nueva York aquel 1966. El escritor acababa de publicar trabajos

estrechamente relacionados con fotógrafos en España, como *Toreo de Salón* con Oriol Maspons y Julio Ubiña (1963), *Izas, Rabizas y Colipoterras*, con Joan Colom (1964) y *Nuevas escenas matritenses*, con Enrique Palazuelo (1965-1966). Cela representaba uno de estos nuevos agentes del mundo de la literatura en el giro ensayístico de la fotografía documental de la época, tal como estaba sucediendo de forma parecida en otros espacios, como hemos visto en la propia ciudad de Nueva York.<sup>57</sup> La correspondencia entre Fontserè y Cela, comenzada inmediatamente después de conocerse, demuestra el ímpetu del primero en la proyección de múltiples fotolibros posibles: *SubNewYork*, *BlackNewYork* y el definitivo *Nueva York amarga*, el primero de una colección de Alfaguara que llevaría por título *El hormigón y las hormigas*. El empeño de Fontserè tuvo una primera respuesta en el propio Cela, quien a su vuelta a España ya daba a conocer el libro a la prensa.<sup>58</sup> No obstante, esta renovación del proyecto editorial coincidía, en ese mismo 1966, con la aparición del fotolibro *Un poeta en Nueva York* de la editorial Lumen. Se trataba de una obra fotográfica realizada por Oriol Maspons y Julio Ubiña, hermano de Senén Ubiña, para acompañar los textos del fallecido Federico García Lorca, escritos entre 1929 y 1930. ¿Fue este proyecto una iniciativa casual o con voluntad de ocupar el espacio narrativo neoyorquino en el ámbito editorial español? Lo único que podemos afirmar es que Julio Ubiña no solo conocía el proyecto de Fontserè, sino que su hermano, residente en Nueva York, era amigo del artista, además del mismo Francisco García Lorca. Fuera como fuese, esta superposición en el tiempo y en el objeto fotográfico, en paralelo a la frustración de los proyectos de Fontserè, puede ser visto más como un síntoma de la desubicación de Fontserè en las relaciones sociales del mundo fotográfico español, que como una mera coincidencia (fig.6).



**Fig. 6.** Oriol Maspons y Julio Ubiña, *Poeta en Nueva York* (fragmento), 1966. Fuente: BC.

### **Conclusión: el síntoma *Un poeta en Nueva York* de Maspons y Ubiña**

A la idea del libro *Nueva York amarga* pronto le sucedieron otras iniciativas. *La Roma de Rafael Alberti*, con fotos hechas en 1963, o un fotolibro dedicado a México, aprovechando los Juegos Olímpicos que iban a celebrarse en 1968. Fontserè todavía habría podido imaginar más empresas: un libro dedicado a Nueva Delhi y otro a Tokio, como había hecho William Klein en 1964. De nuevo, ninguno de estos proyectos, tampoco el de *Nueva York amarga*, fue ejecutado.

Todavía hoy la Fundación Camilo José Cela conserva los centenares de copias que Fontserè envió al escritor durante el proceso de preparación del libro, así como las primeras notas manuscritas de Cela y su selección definitiva. No obstante, la crisis económica de 1971, que azotó las editoriales del país forzó el definitivo abandono de los proyectos de Cela y Fontserè. Entretanto, la lentitud del escritor en responder las misivas del artista empujó a Fontserè a abrir un nuevo canal de difusión para sus fotografías mediante la prensa española, como fue el caso de *El Correo Catalán* entre 1968 y 1972. Sería la antesala de las diferentes iniciativas que

el artista, a su vuelta definitiva a Cataluña, emprendería para difundir su obra, más allá de los libros fallidos, a través de programas televisivos y exposiciones.<sup>59</sup> ¿Cómo fue posible este fracaso? Fontserè estaba instalado en la capital fotográfica del momento, aprendió rápidamente el lenguaje del documental fotográfico y tenía contactos centrales en España, como lo demuestran las exposiciones de 1960 y 1961 o la propia relación con Cela. No obstante, quizás pueda ser operativo, a modo de perspectiva de análisis, partir de la idea de que Fontserè no pertenecía a los cenáculos fotográficos de cada una de las ciudades, Nueva York y Barcelona. Por un lado, como fotógrafo de la Big Apple, pero cerrado en el círculo hispano-catalán, el fotógrafo estaba fuera de los grupos y espacios fotográficos neoyorquinos dominantes. Su producción de la metrópoli norteamericana tampoco aportaba novedades a una tradición documentalista muy arraigada en la ciudad desde la década de 1930. Por otro lado, como catalán pero exiliado, el artista se hallaba lejos, a pesar de conocerlo, del núcleo barcelonés de Oriol Maspons, Julio Ubiña, Xavier Miserachs o Joan Colom, entre otros. Si bien su cuantiosa iconografía extranjera sí podía suponer una novedad visual en España —a pesar del gran impacto del libro de Klein—, no pertenecía al núcleo social en el cual se movían las relaciones entre fotógrafos, escritores y editores del país. La publicación en 1966 del libro de Maspons y Ubiña fue una suerte de condena prematura. En definitiva, Fontserè estaba entre dos capitales de la fotografía, una internacional, la otra nacional, pero fuera de los respectivos círculos fotográficos preeminentes; ello le dificultó la consecución de los proyectos, cuya invisibilidad —persistente hoy en día— sigue impidiendo una transferencia cultural histórica.



**Segunda parte**  
**Interrelaciones entre Cataluña y Estados Unidos de**  
**América: recepciones artísticas, documentales e**  
**historiográficas**

# EL ESTETICISMO DE WHISTLER Y SU RECEPCIÓN EN LA CATALUÑA MODERNISTA<sup>1</sup>

*Juan C. Bejarano*

A finales del siglo XIX, la influencia de Whistler era tan grande que se podía notar en cualquier país occidental, especialmente en aquellos lugares con los que había mantenido alguna relación más estrecha, ya fuera por cuestiones de carácter biográfico, artístico o cultural, es decir: Estados Unidos, Francia y Reino Unido. En estas páginas pretendemos estudiar la recepción que su teoría estética y obra ejercieron dentro del panorama artístico del modernismo, en el paisaje pero sobre todo en el retrato, los dos principales géneros que cultivó y renovó en el período finisecular. Así pues, se tendrán en cuenta las diferentes vías de introducción y difusión de la obra de Whistler en Cataluña, valorando el peso que exposiciones, prensa y artistas tuvieron en la configuración de una estética ciertamente whistleriana.

## **El whistlerismo en España**

En las últimas décadas del ochocientos, las «Exposiciones Nacionales de Bellas Artes» de Madrid seguían siendo todavía, a pesar de su defensa del academicismo, los certámenes de mayor envergadura en toda España. Era obvio, pues, que todos los artistas estuvieran al acecho de lo que tuviera lugar. En la edición de 1890 se expusieron la *Composición en gris y negro: Retrato de la madre del pintor* (1871) (Musée d'Orsay, París) y *Composición en negro: Retrato de Pablo de Sarasate* (1884) (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh), dos de las mejores creaciones de Whistler. Entre los críticos que se hicieron eco de este acontecimiento, Jacinto Octavio Picón, desde las páginas de *El Imparcial*, reconoció que causaron sensación:

[...] este notable artista norteamericano que reside en Londres ha remitido por

mediación del distinguido pintor D. Joaquin [sic] Araujo, según nos han asegurado, dos cuadros: el *retrato de la señora madre del autor* (1032) y el de *Sarasate* (1033). Nuestros pintores críticos y aficionados discuten con mucho calor ambas obras.<sup>2</sup>

Otros, en cambio, se quejaron de que pasaron desapercibidas, como explicó años después Miquel Utrillo desde *Pèl & Ploma*, bajo el seudónimo de Pinzell.<sup>3</sup>

Sea como fuere, su influencia se dejó sentir bien entre algunos de los pintores españoles más inquietos, como Nicanor Piñole o Cecilio Plá. Podemos mencionar igualmente el *Retrato del pintor Aureliano de Beruete* (1902) (Museo del Prado, Madrid) de Joaquín Sorolla, que, según el poeta Juan Ramón Jiménez, «bien vale un buen retrato de Whistler».<sup>4</sup> De todas formas, de entre toda la pléyade de artistas españoles, Zuloaga y Regoyos fueron probablemente los dos más interesantes.

En 1884, en el primero de los salones organizados por Los XX en Bruselas —del que Regoyos era miembro fundador—, Whistler participó con su *Sinfonía en blanco*, nº. 3 (1865-1867) (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) (figura 1), que atrajola atención de pintores como Fernand Khnopff o Regoyos. Fue precisamente durante este primer Salón cuando el artista asturiano tuvo la oportunidad de conocerlo y cuando nació la admiración hacia él,<sup>5</sup> lo que le llevaría a viajar a Londres en el verano de 1885 para visitar su taller.<sup>6</sup> Parece que esta relación entre los dos fue fructífera desde el punto de vista creativo: si por un lado está la noticia de que Whistler se había propuesto en un primer momento hacer un retrato de Regoyos (que finalmente parece no llevó a cabo)<sup>7</sup>, en cambio Regoyos sí dejó testimonios materiales. Así, nos ha llegado una serie de retratos/apuntes sobre papel que hizo de Whistler, aunque la mejor plasmación artística fue su óleo *La dama delante del espejo* (1885) (Museo de Bellas Artes, Bilbao), también conocido como *Una inglesa* o *Retrato de Miss Jeanning*. En esta tela las conexiones whistlerianas hay que buscarlas sobre todo con su *Sinfonía en blanco*, nº. 2 (1864-1865) (Tate, Londres), donde las similitudes son más que evidentes: figura pensativa que se refleja en un espejo, gama cromática uniforme (en este caso, el blanco es sustituido por colores más oscuros —marrones, grises, negros...—, también de

reminiscencias whistlerianas), la presencia de motivos orientales, etc. Posteriormente se la llevó a la *II Exposición General de Bellas Artes* de Barcelona en 1894, y gustó a la crítica (especialmente a Raimon Casellas),<sup>8</sup> pero también entre los artistas locales más innovadores.



**Fig. 1.** James McNeill Whistler, *Simfonía en blanco, nº. 3*, 1865-1867, óleo sobre tela. Barber Institute of Fine Arts, Birmingham (Wikimedia Commons).

Ignacio Zuloaga fue otro pintor español de alcance internacional que tuvo una decisiva influencia whistleriana.<sup>9</sup> Como en el caso de Regoyos, aquel mantuvo una relación estrecha con algunos de los modernistas catalanes cuando viajó a París,<sup>10</sup> especialmente con Ramon Casas y Santiago Rusiñol, con los que coinciden en su admiración por Degas, Whistler y Carrière, al tiempo que sufrían en su pintura el contagio de la contigüidad.

Otra vez fue Casellas quien detectó la presencia de Whistler en la obra del vasco, mezclada eso sí con muchas otras, presentes en sus primeras obras.<sup>11</sup> De todos modos, la fecha más significativa, al menos de manera testimonial, fue el retrato que le hizo a una sobrina de Whistler en 1893, cuando Zuloaga fue a Gran Bretaña a visitar a unos familiares suyos, los Morrison, que le habían hecho algunos pedidos de retratos. Parece que por entonces residió durante unos meses en Londres, donde tendría ocasión de conocer a Whistler y de ejecutar el retrato mencionado.<sup>12</sup>

Como acabamos de ver, fueron justamente estos pintores, dos de los artistas españoles más importantes de finales del siglo XIX, los que ayudaron a difundir el whistlerismo en Cataluña, si bien filtrado a través de su talante y en parte con la ayuda de los escritos de Casellas. La especial red de contactos y amistades con artistas catalanes, y la buena acogida de sus

obras a las exposiciones generales de Bellas Artes de Barcelona, confirman su papel de intermediarios entre Europa, España y Cataluña en la consolidación de la pintura de Whistler dentro del modernismo.

### **Whistler y la anglofilia de Alexandre de Riquer**

La personalidad de Alexandre de Riquer actuó de nexo de unión entre Inglaterra y Cataluña en el paso hacia una estética modernista. Auténtico anglófilo, no extraña nada, pues, que se le encomendara la sección de arte inglés para la *V Exposición Internacional de Arte* de Barcelona (1907). Entre los artistas seleccionados Whistler estaba presente, pero solo con una obra, no muy relevante, y más bien de manera testimonial (*Retrato de Dorothy Menpes*) (Colección particular).<sup>13</sup> Posteriormente, en la *VI Exposición Internacional de Arte* de Barcelona, de 1911, en principio Riquer también fue el comisario de la sección inglesa, aunque no se involucró tanto: Whistler estuvo representado entonces con litografías y aguafuertes.<sup>14</sup>

### **Raimon Casellas y el papel de la crítica**

Casellas era el principal crítico de arte de la época y tuvo un rol principal en el proceso de introducción y difusión de la obra de Whistler desde *La Vanguardia*. De esta manera ayudó a la consolidación de ciertas tendencias esteticistas en el panorama artístico catalán.

Parece que Casellas pudo ver por primera vez pinturas de Whistler cuando viajó a la Exposición Universal de París en 1889. Sin embargo, la primera referencia por escrito no la encontramos hasta enero de 1893, cuando Casellas destacó la obra de Whistler y de Carrière, con sus pinturas brumosas, como dos alternativas personales y necesarias al impresionismo.<sup>15</sup> Esta pequeña referencia fue desarrollada ese mismo año, después de haber viajado a París y haber podido contemplar nuevamente los cuadros del estadounidense: el resultado fue un artículo íntegramente dedicado a su figura. Aquí explicaba (de una manera insólitamente profunda y moderna para la época) los principales rasgos estéticos de este pintor,

complementándolo con varios grabados que reproducían su efigie y algunos de sus cuadros. Como ya señaló Jordi Castellanos,<sup>16</sup> Whistler fue un referente constante dentro de la concepción estética de este crítico y hay que situarlo como un elemento más en la consolidación de las corrientes simbolistas en Cataluña.

En este artículo hacía un repaso de las características definidoras de su arte a través del cultivo del paisaje y del retrato. De este, que es el que más influyó entre los artistas catalanes, decía:

Este mismo espíritu de lejana aparición entre hipnótica y noctámbula palpita latente en esta obra inmensa de retratista que Whistler [*sic*] dejará como uno de los más sólidos y soberbios monumentos de la pintura de nuestros días. Creo sinceramente que el hechicero poeta, que por sortilegios del arte supo descubrir los ocultos colores de la noche, es á la vez el más extraordinario de cuantos pintores han alcanzado, desde el Greco y Velázquez acá, hacer de un retrato una obra de arte. Creo más todavía, y es que la decisiva influencia de Wuistler en este género va á señalarse como una etapa bien notable, si hay que juzgar por las producciones que exhiben en el Champ de Mars retratistas tan esclarecidos como Aman-Jean, Gandara, Guthrie, etc., etc.<sup>17</sup>

Podemos ver que Casellas no dudaba en considerar a Whistler una figura indispensable en la renovación de la retratística finisecular. Los artículos que escribió a *posteriori* no volverían nunca más a profundizar de esta manera en el arte de Whistler. Si bien Casellas era el crítico más influyente en los ambientes artísticos de la época,<sup>18</sup> y quien escribió con más conocimiento sobre el artista norteamericano, no fue el único: podemos recordar las reseñas periodísticas de críticos de arte, intelectuales y escritores, como Ramiro de Maeztu, Rodríguez Codolà (*La Vanguardia*), Miquel Utrillo (*Pèl & Ploma*) o Juan Ramón Jiménez (*Forma*). Pero un buen número de estos artículos nos los ofrecieron los propios artistas.

### **Variaciones whistlerianas en Cataluña**

Desde *La Ilustración Ibérica* y *Joventut*, Alfredo Opisso<sup>19</sup> y Joan Brull<sup>20</sup> confirmaron respectivamente que el fenómeno del whistlerismo era

también una realidad en Cataluña. La lista de los artistas que sintieron su huella en algún momento, con más o menos intensidad, es larga, aunque a continuación hablaremos de unos cuantos. Su impacto, sin embargo, no solo se manifestó a través de sus creaciones, sino incluso por los escritos que algunos (Miquel Utrillo, Ramon Casas, Joaquim Renart o Sebastián Junyent) nos dejaron, donde se acercaron al pintor norteamericano desde su experiencia personal. En este sentido, muchos tuvieron la oportunidad de viajar a París, lo que les permitió estudiar su pintura directamente y no solo mediante grabados o fotografías.

Ramon Casas fue uno de los primeros que tuvo ocasión de conocer los cuadros de Whistler,<sup>21</sup> cuando éste empezaba justamente a despuntar, puesto que se había trasladado a la capital del Sena a finales de 1881 para asistir a las clases de Carolus-Duran. No fue hasta 1888, sin embargo, cuando podemos percibir claramente su influencia en su pintura: el *Retrato de Elisa Casas* (MNAC, Barcelona) constituye la primera probatura de Casas en su trabajo del blanco sobre blanco, en el que se especializó y disfrutó de reconocimiento por su tratamiento virtuoso. Efectivamente, la reducción monocromática recordaba a las sinfonías en blanco de Whistler, que habían causado un gran impacto en toda Europa.

Parece que fue en la década de 1890 cuando Whistler consolidó su prestigio en París, como ponen de manifiesto diferentes hechos, tales como la adquisición en 1891, por parte del Estado francés, del *Retrato de la madre del artista* (figura 2); o la presencia continua de obra suya en certámenes parisinos.<sup>22</sup> Todo esto hizo que se convirtiera en uno de los artistas más apreciados de la época y, por tanto, los artistas catalanes —gran parte de los cuales dirigían entonces sus pasos en París— lo tuvieron como símbolo de modernidad ya consagrada. Casellas ya había exclamado que «Whistler [era] acaso el pintor que más influencia está ejerciendo en el arte de Francia y de Inglaterra»,<sup>23</sup> y fue a partir de esta influencia y de estos contactos en París, como esta admiración se transmitió a los pintores catalanes residentes en Francia.



**Fig. 2.** James McNeill Whistler, *Composición en gris y negro: Retrato de la madre del pintor*, 1871, óleo sobre tela. Musée d'Orsay, París (Wikimedia Commons).

Si volvemos a Casas, la presencia whistleriana en su producción se puede percibir precisamente en algunas de sus mejores creaciones de los años noventa, y entre ellas, algunos retratos. Destaca especialmente *Catarineta* (1898) (Colección Masaveu, Oviedo), retrato de su sobrina y una de las obras maestras del esteticismo catalán vía Whistler. Las citas se producen a nivel compositivo y formal, en concreto la *Sinfonía en blanco*, nº. 3. En este caso, en lugar de dos chicas Casas prescinde de una, así como de cualquier elemento superfluo (abanico, plantas...) que pudiera distraer la atención del espectador, por lo que se reduce la composición a lo mínimo. Mantiene, sin embargo, la importancia del sofá como elemento estructural del cuadro, por lo que casi toda la tela es una gran mancha blanca donde de repente, descentrado en un lado, aparece un rostro que nos cautiva con su mirada. Así pues, el retrato se reduce a una excusa para trabajar nuevamente la gama de blancos (en este caso, mucho más restringida y radical que en la obra de Whistler, y aplicada con una pincelada diametralmente opuesta a la de éste, es decir, más pastosa que acuarelada); mientras que por otro lado queda potenciado al eliminar cualquier anécdota, dando fuerza así al rostro de la niña, es decir, al retrato.

Feliu Elias reconoció en Casas a «nuestro gran pintor de la moda whistleriana»,<sup>24</sup> pero no podemos olvidarnos de Santiago Rusiñol. Entre 1891 y 1892 éste había pintado su primer patio azul en Sitges (Museo de Montserrat), un color que tiñó desde entonces el fondo de su vida.<sup>25</sup> Las



variaciones cromáticas podrían recordar unos intereses compartidos con Whistler, si bien las inquietudes de sinestesia formal de éste se trastocan en Rusiñol en sinestesia emotiva, muy en relación con el simbolismo. Curiosamente, la etapa más simbolista de Rusiñol vino poco después, por lo que estas pinturas actuaron de antesala.

Si en los patios azules palpitaba la presencia de Whistler, en los cuadros pintados durante su última estancia en París, en el *Quai Bourbon* (1894-1895), esta estalló de manera más evidente: así, parece que estemos oyendo más a Whistler que no a Rusiñol, cuando este último explica su concepción del arte, «un arte del pensamiento, convertido en algo que es espacio, que es luz, niebla y misterio a la vez, donde las figuras nadan como en el país de los sueños».<sup>26</sup>

De todos modos, la asimilación particular que Rusiñol hizo de la obra de Whistler, le conduce a escoger la vía del retrato y de la pintura de género, y no la del paisaje, donde siguió otro camino. No extraña, pues, que justo cuando más influencia tuvo del estadounidense realizara más obras de estos temas, pues recordemos que Whistler había destacado con excelencia precisamente en el cultivo del retrato. Asimismo, Rusiñol no evitó mostrar cierto sentimentalismo en estos cuadros: pese que ambos emplean los mismos parámetros, en Rusiñol sentimos un aliento susurrante que envuelve a sus criaturas, un aliento en sintonía con el simbolismo finisecular, ausente en Whistler. En consecuencia, consiguió arrancar cierta emotividad a la propuesta whistleriana y la llevó a su mundo.

La primera tentativa al respecto parece que se produjo con *La convaleciente* (1893) (Colección particular).<sup>27</sup> El año siguiente es justamente el año de más influencia whistleriana en la producción de Rusiñol. En primer lugar, podemos recordar el misterioso *Retrato de Miss McFlower* (1894) (Museo del Cau Ferrat, Sitges), y decimos misterioso porque durante mucho tiempo se creyó que se había hecho con ocasión de una estancia del pintor en Londres y se desconocía la identidad de la retratada.<sup>28</sup> Lo que nos interesa aquí es la sinfonía cromática empleada, a base de marrones y amarillos dorados vaporosos, que le confieren, junto con la vaguedad de la técnica empleada, un aire muy adecuado a la pintura de Whistler y alejado de lo que solía hacer en Cataluña. Igualmente misteriosa es su *Figura femenina* (1894) (MNAC, Barcelona) (figura 3), cuadro de carácter privado

que contiene uno de los pocos autorretratos pictóricos de Rusiñol. La pose tan socorrida de perfil de la joven y el color negro del vestido nos recuerdan una vez más al *Retrato de la madre del artista*. Whistler representaba entonces para Rusiñol uno de los paradigmas de la modernidad pictórica, y en este cuadro, que pretendía ser una síntesis anímica de cómo se encontraba en aquellos momentos y su manifiesto poético, quería destacar su importancia (El Greco y Velázquez son los otros pintores evocados). Además, la presencia en el fondo de la chimenea con el espejo nos lleva a la mente la *Sinfonía en blanco*, nº. 2. De todos modos, Rusiñol supo apropiarse de estas influencias y personalizarlas.<sup>29</sup>



**Fig. 3.** Santiago Rusiñol, *Figura femenina*, 1894, óleo sobre tela. MNAC, Barcelona (web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, [www.museunacional.cat](http://www.museunacional.cat)).

Rusiñol y Casas fueron, por tanto, los más importantes pintores whistlerianos en Cataluña durante la primera generación del modernismo. En tercer lugar, según palabras de Casellas habría que situar a Lluís Graner desde el paisaje: destacan sus famosos «nocturnos», aunque parece que nunca bautizó así a sus marinas, sino de una manera más literal. De todos modos, compartía con Whistler el interés por los efectos cromáticos, y de ahí el título de cuadros suyos como *Boceto, efecto verde* o *Reposo, armonía de azul y amarillo*.<sup>30</sup> Sin embargo, y como decíamos, no fueron estos los únicos artistas en hacerse eco de su influencia.

Como hemos visto con Casas y Rusiñol, fueron precisamente unos cuadros del estadounidense —especialmente de su primera época— los que

más marcaron a algunos artistas catalanes: *Al piano* (1858-1859) (Taft Museum, Cincinnati), las sinfonías en blanco, y el *Retrato de la madre del artista*. De hecho, el impacto general (y en particular de estos títulos) fue un fenómeno general en todas partes, también en Estados Unidos.

Para empezar, la sombra de Whistler podía influir en un artista tan ligado aún a las prácticas del siglo XIX como era Antonio Fabrés. Así, el *Retrato de Julieta Fabrés* (1905) (MNAC, Barcelona) es una verdadera sinfonía de blancos en la que Casas, sin embargo, ya se había anticipado. Sirve, sin embargo, como la perfecta muestra de la perdurabilidad de las propuestas de Whistler con sus sinfonías en blanco. Si el óleo de Fabrés recordaba las chicas blancas, el *Nocturno: Rusiñol tecleando un piano* (1898) (Museo del Cau Ferrat, Sitges), de Ramon Pichot, evocaba a Whistler por el título, mientras que en cuanto a la composición el referente concreto era *Al piano*. El Pichot de esta primera etapa hizo otros cuadros de perfumes whistlerianos, en los que se aprecia un tratamiento peculiar de la composición asimétrica y de los colores; o la disposición cortada o en diferentes planos, a la japonesa, de los diversos elementos que la constituyen. Posiblemente le atrajo de Whistler este vínculo entre pintura y música, dado que Pichot provenía de una estirpe de músicos y había estudiado violonchelo con su padre.

De todos modos, el cuadro de Whistler que más admiración despertó entonces era el *Retrato de la madre del artista*, como lo demuestra el hecho de que fue la pintura que más veces se reprodujo en la prensa española/catalana de la época,<sup>31</sup> y la que más elogios despertó. Los mismos artistas, de hecho, también hicieron gala de este entusiasmo. Ya hemos visto la *Figura femenina* de Rusiñol, sin duda el mejor logro al respecto, así como de otras insinuaciones parciales, ya que la tipología de retrato de perfil a floró con especial hincapié durante el modernismo (y el simbolismo), gracias en parte a la mencionada composición de Whistler.

La otra gran pintura que recuerda directamente su recepción se debe a Luisa Vidal, cuando ésta retrató a su hermana *Francesca Vidal* (1909) (Fundación Pau Casals, El Vendrell), cuadro también conocido como *La violonchelista descansando* (figura 4),<sup>32</sup> al ser el instrumento que tocaba. Al concebir este óleo y queriendo estrechar el vínculo entre pintura y música, Luisa no pudo evitar la alusión a la obra maestra de Whistler. Su pintura, sin

embargo, resulta mucho más convencional, al dotarla de más volumetría y profundidad con un fondo con objetos (frente al carácter plano del óleo de Whistler, como estampas japonesas); sin embargo, Luisa Vidal consiguió aquí su obra maestra. De cualquier manera, la recepción de la pintura de Whistler fue mucho mayor y general, si bien en algunas ocasiones llegó de segunda mano por el importante papel que tanto Casas como Rusiñol tuvieron en nuestra tierra como difusores de las tendencias artísticas más actuales: hay que mencionar aquí el *Retrato de la mujer del artista* (1911) (MNAC, Barcelona) del desconocido Francisco Pausas, que constituye una buena muestra de retrato femenino elegante, de cuerpo entero, surgiendo de entre la oscuridad, muy a la manera whistleriana...



**Fig. 4.** Lluïsa Vidal, *Francesca Vidal, hermana de la artista (o La violoncelista descansando)*, 1909, óleo sobre tela. Fundació Pau Casals, Sant Salvador del Vendrell.

Durante la segunda generación modernista, en contra de algunas de las influencias que rigieron la pintura catalana de los años noventa y no pervivieron, la de Whistler se mantuvo e incluso diversificó, pero siempre adaptándose al fuerte carácter de los nuevos artistas. En algunos casos, como Pablo Picasso,<sup>33</sup> Marian Pidelaserra<sup>34</sup> o Xavier Gosé,<sup>35</sup> las referencias encontradas son más bien escasas, y aún pendientes de revisión. En el caso de Picasso, la preeminencia del color azul en su posterior etapa homónima, además de la posible deuda con los patios de Rusiñol y que fue el color por antonomasia de los simbolistas,<sup>36</sup> quizá obedece a cierto recuerdo whistleriano, pero desde una perspectiva más ligada al sentimiento decadentista. Si Picasso desarrolló su etapa azul, interesado

fundamentalmente en las posibilidades expresivas de este color, nos encontramos por otra parte pintores catalanes que ocasionalmente intentaron dar prioridad al factor cromático. En este caso, la terminología whistleriana (vertiente musical y/o cromática) a la hora de titular sus composiciones encajaba perfectamente.

Durante los primeros veinte años del siglo xx, cabe destacar a un grupo de artistas unidos por unas mismas afinidades estéticas (admiración por el arte inglés, especialmente Aubrey Beardsley pero también por Whistler): el formado por Mariano Andrés, Ismael Smith, Laura Albéniz y Néstor. Tuvieron en cuenta los postulados teóricos del esteticismo y del decadentismo, llegando a la eclosión de un arte de raíz simbolista-decadentista en la Cataluña modernista. Así, sus miembros pusieron en práctica el dandismo y la persecución del arte total.

De todos ellos, fue el canario Néstor quien más destacó. Desde muy joven, se mostró enamorado del arte inglés, y en 1904 pudo hacer realidad el sueño de viajar a Londres, donde los cuadros de Rossetti y Whistler son los que más huella le dejaron. De hecho, al año siguiente viajó a París, donde sin duda pudo visitar la exposición antológica que se le dedicaba entonces a Whistler.<sup>37</sup> Finalmente, en 1907 decidió establecerse en Barcelona, atraído porque era la ciudad más cosmopolita de toda España; aquí residió y pintó la mayor parte de su producción hasta 1912. El contacto con su ambiente cultural le permitió realizar el *Retrato de dama austríaca* (Colección particular) y el *Retrato de María Rusiñol* (Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria), que fueron presentadas en su primera exposición individual en el Círculo Equestre de Barcelona en 1908 y que escandalizaron por su componente altamente sensual, decorativo y barroco (esto motivó que el segundo cuadro fuera bautizado poco después como *La hermana de las rosas*). Desde *El Poble Català*, Riquer reconoció este peso de Whistler al decir que eran una «sinfonía blanca y roja».<sup>38</sup> La lectura que Néstor hizo de Whistler hay que interpretarla a través de otras influencias de artistas centroeuropeos como Bayros y Stuck, así como Beardsley, lo que dio lugar a una pintura ciertamente estilizada, evanescente y cromática, a la manera de Whistler, pero traicionada por una fisicidad y sensualidad ausentes en la obra del norteamericano y sí apropiada con el talante atlántico del pintor canario.

Néstor nos sirve para concluir este artículo. Su nombre ejemplifica el cosmopolitismo que alcanzó Barcelona a finales del siglo XIX, lo que motivó la atracción de artistas de todos los rincones de España -incluidas las islas Canarias-, para así tener una primera toma de contacto con corrientes internacionales, en este caso de ascendencia británica, donde la figura de Whistler resultaba una de las más prestigiosas.

# **WORK IN PROGRESS: LA BÚSQUEDA EN TORNO AL ARCHIVO DEL ARQUITECTO VILASECA EN THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. INTERROGANTES, HIPÓTESIS Y ALGÚN RESULTADO**

*Joan Molet i Petit*

El estudio de las relaciones artísticas entre Cataluña y América durante los siglos XIX y XX se puede enfocar desde diferentes ángulos, el más obvio de los cuales sería estudiar la presencia de los artistas catalanes en el nuevo continente y las influencias aportadas por estos (o, en al revés, los americanos establecidos en Cataluña), o bien siguiendo y documentando la circulación de piezas entre ambos lados del Atlántico y sus consecuencias artísticas. Dentro de este último enfoque podríamos encuadrar nuestra aportación, ya que se centra en el estudio del fondo documental de un importante arquitecto catalán, Josep Vilaseca, atesorado en una de las más prestigiosas instituciones culturales de los Estados Unidos, The Art Institute of Chicago. En este sentido, el texto que ahora presentamos es fruto de una estancia de investigación durante el otoño de 2015 en la biblioteca de ese instituto de arte, y lo que pretendemos es dar a conocer algunas hipótesis y los primeros resultados de nuestra investigación.

## **Descripción del fondo**

Josep Vilaseca i Casanovas forma parte del nutrido grupo de arquitectos de la generación ecléctica catalana, que a pesar de su papel destacado como profesor de la Escuela de Arquitectura, su participación en la Exposición Universal de 1888 y la presencia de sus obras en importantes vías de la ciudad de Barcelona, la Gran Vía, la Rambla de Cataluña, el paseo de San Juan y el propio paseo de Gracia, así como destacadas villas de veraneo, Camprodon, Cabrils, Llanerxes o Lloret de Mar, no ha llegado a tener la

popularidad de su amigo y compañero de estudios Lluís Domènech i Montaner, ni ha sido merecedor de ningún estudio profundo.

El porqué de este olvido se puede atribuir en este caso a una causa física y objetiva como es la ausencia de su documentación personal, que se encuentra depositada en el Ryerson and Burham Archive, dentro de la biblioteca de The Art Institute of Chicago, es decir, a unos siete mil kilómetros de donde Vilaseca desarrolló su carrera profesional y de donde se encuentran sus obras. Concretamente, los llamados *Vilaseca papers* se integran en el George R. Collins Archive of Catalán Art and Architecture, reunido por el célebre profesor americano que dedicó parte de su vida al estudio de Antoni Gaudí y sus contemporáneos, por lo que reunió toda una serie de documentos que conformaron la base de sus estudios.

El fondo Vilaseca está formado por los documentos relacionados con su actividad profesional que el propio arquitecto generó y recopiló durante su vida, y que posteriormente fue custodiado por su hijo, Eduardo Vilaseca Sierra, hasta su traspaso en 1953. A principios de los sesenta los documentos fueron cedidos a George Collins, quien los trasladó a la Columbia University de Nueva York, de la que era profesor. Con la ayuda de la entonces estudiante Rosemarie Bletter (ahora catedrática emérita de la New York City University), estudiaron y clasificaron los documentos, a partir de los cuales Bletter elaboró su tesis de licenciatura, que sirvió de base para la publicación de la única monografía que existe sobre Vilaseca, publicada en 1977 por el entonces Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.<sup>1</sup> Los documentos, junto con el resto del Archivo Collins, permanecieron en la Columbia University hasta la jubilación del profesor, y después pasaron a The Art Institute of Chicago, formalizándose oficialmente la donación en 1989, aunque una pequeña parte de los documentos no llegó hasta 1993, cedidos por la viuda del profesor.

Dentro de la catalogación del Archivo Collins, los documentos de Vilaseca forman una unidad con entidad propia, la serie IX, que agrupa materiales muy diversos; la parte más importante la constituye la colección *Drawings and projects*, con unos 500 ítems, seguida de la de fotografías y grabados, con unas 230 piezas, y la de documentación escrita con unos 25 legajos, también relacionados con la actividad profesional de Vilaseca; finalmente hay dos carpetas con documentación personal del profesor



Collins relacionada con la cesión del fondo Vilaseca y con la investigación llevada a cabo por él y Rosemarie Bletter.

De este conjunto son las tres primeras secciones las que aportan un mayor conocimiento sobre el arquitecto, ya que complementan los importantes vacíos que presenta la documentación conservada en Barcelona, básicamente repartida entre los diferentes archivos municipales con una pequeña parte en la cátedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Cataluña.

Entrando a examinar más en detalle este fondo, podemos desglosar la colección de *Drawings and projects*, en un primer grupo de unos 340 planos, dibujos y proyectos de la mano del propio arquitecto, firmados e identificados por él mismo, de los que unos 300 corresponden a priori a 56 proyectos arquitectónicos, de interiorismo y de diseño de joyería, mientras que los 40 restantes se relacionan con su labor como editor del *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, en su mayoría son diseños para las portadas y para las orlas que ornamentaban las páginas interiores de esta publicación, además de un pequeño grupo de ilustraciones de edificios de otros arquitectos.

Esta sección se completa con un juego de unos 140 dibujos y proyectos, que no fueron identificados en el momento en que se llevó a cabo la investigación de Collins y Bletter y que han permanecido hasta ahora clasificados sencillamente como *drawings* hasta el actualidad. Es este grupo de dibujos lo que abre más posibilidades de búsqueda.

La sección de fotografías y grabados está constituida por un primer grupo de 136 piezas, que además incluye páginas sueltas de publicaciones,<sup>2</sup> que muestran diferentes aspectos de los edificios de Vilaseca, tanto a través de visiones generales como de detalles de las fachadas y los interiores. Algunas de estas fotografías, que muestran espacios privados de la familia, como la casa familiar de los Vilaseca de la plaza Urquinaona o la casa de veraneo en Cabrils, parecen extraídas de un álbum familiar, ya que vemos al propio arquitecto, a su esposa, Ramona Serra Serrallonga y sus hijos, Juan, Eduardo y Montserrat.

En el segundo grupo de imágenes, formado por unas 31, encontramos más fotografías de carácter privado, ya sean retratos del propio arquitecto, como la foto de grupo de su graduación en la Escuela de Maestros de Obras,

o el más conocido retrato como presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, o bien más interiores, en este caso el de la casa que Vilaseca construyó en Llavaneres para los Masriera, en las que posa una joven que no hemos identificado, lo que confirma los estrechos lazos de amistad entre las dos familias.<sup>3</sup> También en este grupo encontramos fotografías hechas por Vilaseca en obras de otros arquitectos, destacando una numerosa colección de imágenes de los viaductos del Park Güell, erróneamente identificados en el catálogo como acueductos.

Un tercer grupo dentro de esta sección de fotografías y grabados son imágenes de muebles, que según los catálogos fueron diseñados para Vilaseca para la casa Busquets (extremo que habría que confirmar), y finalmente el cuarto contiene más imágenes de obras ajenas extraídas de diversas publicaciones de la época, tanto catalanas como extranjeras.

En cuanto a la sección de documentación textual, está formada por 25 legajos en los que hay cartas, informes y otros documentos relacionados básicamente con tres proyectos: el Arco de Triunfo, la Casa Pia Batlló y la reforma de la sede de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, así como un voluminoso legajo que recoge documentación sobre el pleito que el arquitecto interpone contra un cerrajero de Barcelona con el que se había asociado y por el que se sentía estafado.<sup>4</sup>

### **Algunos conjuntos de dibujos a destacar**

Volviendo a la sección de dibujos y proyectos, sobre la que se centra mi interés, cabe destacar algunos conjuntos que ofrecen mucha información acerca de obras ahora inexistentes de Vilaseca sobre las que apenas hay documentación en Cataluña; un buen ejemplo lo constituye el proyecto de remodelación de la iglesia de la Bonanova,<sup>5</sup> formado por unos sesenta dibujos que cronológicamente abarcan casi toda la vida profesional de Vilaseca, de 1876 a 1907. Este grupo de dibujos contiene desde diseños de vidrieras, hasta el proyecto de la fachada, de las escaleras del camarín, los altares, de la decoración de las enjutas de los arcos que comunicaban las capillas laterales... Hay que remarcar que además de toda la información que nos proporciona sobre el proyecto, el hecho que comprenda treinta

años de la vida de Vilaseca también nos permite ver una evolución en el proyecto paralela a la evolución de su obra arquitectónica general.

De similar interés podemos calificar el conjunto de una veintena de dibujos referentes a la reforma del local de la antigua Asociación de Arquitectos de Cataluña de la calle de Santa Ana, 25.<sup>6</sup> Este contiene desde las ventanas posteriores, todavía visibles en la plaza de Santa Ana detrás de unas plantas, hasta el de los armarios, las estanterías de la biblioteca, los elementos ornamentales de la fachada, los revestimientos de los muros..., que nos permiten hacernos una idea muy completa de cómo sería un espacio sobre el que no se ha localizado ninguna imagen.<sup>7</sup>

También está bastante documentado el proyecto de la capilla de las hermanas del Sagrado Corazón de Jesús en Sabadell, del que se conservan otra veintena de dibujos, con todo tipo de detalles desde el púlpito, el altar, las vidrieras, disposición de las vigas...<sup>8</sup>

Queremos insistir en que buena parte del valor de estos tres grupos de dibujos es que documentan tres obras desaparecidas y de las que se sabe muy poco. De hecho, estos no son los únicos dibujos de obras perdidas y/o mal conocidas de Vilaseca, ya que también deberíamos añadir los diseños de tiendas,<sup>9</sup> de conjuntos funerarios,<sup>10</sup> o de otros espacios religiosos como la capilla privada de la casa Carbonell.<sup>11</sup>

Asimismo encontramos algunos ejercicios escolares, tanto de su época de estudiante en la Escuela de Maestros de Obras como en la Escuela de Arquitectura, dibujos de las poblaciones y monumentos visitados durante su «grand tour» por Italia y Grecia, algunos diseños de baldosas,<sup>12</sup> de joyas,<sup>13</sup> o incluso los dibujos de los motivos «egipcios» que sirvieron para decorar el automóvil del señor Carreras.<sup>14</sup>

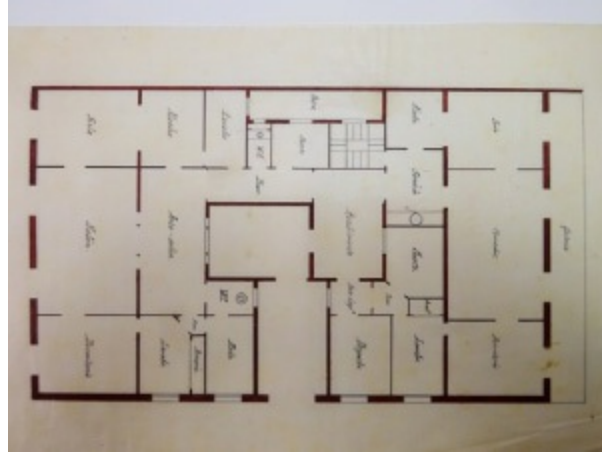
## **Algunas vías de investigación, algunas hipótesis y un resultado**

Uno de los puntos fuertes de nuestra investigación ha sido la identificación de los documentos catalogados sencillamente como *drawings* o como *floorplan*: se trata, por una parte, de dibujos que no presentan ninguna inscripción, como mucho una fecha, mientras que las plantas ni siquiera están fechadas y solo podemos leer frases como «primer piso» o «ante

proyecto» que en ningún caso nos indican a qué edificio pueden pertenecer, por lo que ha sido primordial buscar elementos de referencia que nos permitieran establecer comparaciones y formular hipótesis. En este sentido, la consulta en los archivos municipales ha sido decisiva, ya que nos ha permitido establecer con seguridad a qué proyectos pertenecían buena parte de los planos no identificados;<sup>15</sup> en el caso de los dibujos, sin embargo, hemos tenido que recurrir a la observación directa de los edificios o en documentación fotográfica histórica, ya que muchos de estos corresponden a detalles ornamentales que normalmente no se reflejan en los expedientes municipales.

### **Primera versión de la casa Hermínia Deu**

Entre los hallazgos más interesantes podríamos mencionar una primera versión de la casa Hermínia Deu de la Rambla de Catalunya,<sup>16</sup> en la que Vilaseca se plantea situar el vestíbulo de entrada al edificio en el pasaje de la Concepción con el que hace esquina (figura 1). Esta es una solución insólita, ya que los pasajes del Eixample tienen una consideración de calle secundaria que no casa con el carácter señorial de la casa, pero seguramente ofrecía algunas ventajas en cuanto a la distribución, lo que no hemos podido comprobar, ya que los planos que hay en Barcelona se refieren a la planta baja y plantas de pisos, y el plano de Chicago se refiere al piso principal.<sup>17</sup> Lo que sí vemos es que la planta de Chicago y la planta baja del archivo municipal de Gracia,<sup>18</sup> aunque varían en cuanto a la ubicación del vestíbulo, mantienen la coherencia con respecto a los elementos de comunicación vertical, como la escalera general, situada como era habitual en el eje de simetría del edificio, y más significativamente la escalera de servicio, junto a la medianera, que comunica el principal con una parte de los bajos donde está la cocina que le correspondería y que, efectivamente, no la vemos en el plano del principal, manteniendo así la coherencia en cuanto al reparto de espacios.



**Fig. 1.** Josep Vilaseca, Casa Hermínia Deu, anteproyecto del piso principal. © George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

### Un posible anteproyecto del Palacio Marcet

También es bastante interesante un conjunto de tres planos, los tres señalados con la inscripción «Ante proyecto», en uno de los cuales, además, se adjunta una aclaración entre paréntesis, «1ª solución». Este en concreto corresponde a una «planta baja», mientras que los otros dos a una «planta del piso principal» y una «planta del piso bajo» respectivamente.<sup>19</sup> La forma del solar que ocuparían estas plantas corresponde inequívocamente a un chaflán del Eixample, y tanto la distribución como el programa de habitaciones nos hacen pensar en un palacio urbano: tanto en el «ante proyecto (1ª solución)», como en los otros planos destaca una gran escalinata de herradura en medio de un salón de planta triangular a doble altura, señalado en el plano como «patio de honor», escalinata que nos conduce a un entresuelo, inusualmente elevado, donde se disponen las otras estancias, seguramente dejando suficiente altura abajo para un semisótano con dependencias de servicio.

En el entresuelo (figura 2) una galería circular rodea la escalinata y hace las funciones de «recibimiento y museo de pintura, grabado y fotografía», así como de distribuidor hacia las dos áreas laterales de la casa. El área de la derecha es igual en las dos versiones y consiste en un despacho circular, con «ante-despacho» y un espacio anexo con dos «armarios-

librería». El área de la izquierda de la casa presenta en las dos versiones una antesala y un salón, junto a un gran comedor con una sala anexa de «servicio y lavabo para cristalería», dotado de un montacargas, así como una «galería de esculturas, artes suntuarias y sala para the», encarada al jardín. Las diferencias entre las dos versiones se centran en la forma y la ubicación, tanto de la escalera que sube desde este entresuelo en la planta noble, como de la escalera de servicio, en parte también de la presencia de una sala de billar la «1ª solución», que en la segunda versión es sustituida por un dormitorio de parada y un pequeño oratorio.



**Fig. 2.** Josep Vilaseca, posible anteproyecto para el Palacio Marquet, planta baja y entresuelo. © **George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.**

En cuanto a la planta noble, solo tenemos el proyecto de la segunda versión y sigue el tono palaciego de la planta baja, con varios salones a lo largo de la fachada y tres dormitorios con vestidor, dos «cuarto aseo» y un «cuarto de baño».

Si Vilaseca hubiera llegado a construir un edificio como este en el Eixample de Barcelona, no habría pasado desapercibido y sin duda tendríamos noticias, por lo tanto creemos que se trata de un proyecto no realizado o bien descartado en favor de otro arquitecto. Esta última consideración toma más sentido después de haber comparado la forma del solar y el programa de habitaciones de esta residencia con algunos de los palacios urbanos construidos en la época en Barcelona, más concretamente

con el Palacio Marcet, obra de Tiberio Sabater construida entre 1888-1890.<sup>20</sup>

Con todo, es necesario mencionar una discrepancia importante con respecto al tamaño del solar y del edificio, ya que en el proyecto de Vilaseca la casa ocupa solo el frontis del chaflán y una parte de la calle contigua a la izquierda (que si seguimos nuestra hipótesis sería la Gran Vía de las Cortes Catalanas), mientras que el Palacio Marcet también tiene fachada en el tramo de calle a la derecha del chaflán, es decir, el paseo de Gracia. Esta diferencia se puede explicar si tomamos en consideración que en aquel punto del paseo de Gracia estaba el palacete del conde de San Juan de Violada, edificio que fue demolido a finales de 1887 después de que Marcet lo adquiriera para añadir el espacio en el solar que ya poseía en la Gran Vía.<sup>21</sup> Esta circunstancia nos hace pensar que los anteproyectos de Vilaseca precisamente habrían servido para poner de manifiesto la necesidad de ampliar el terreno para alcanzar el nivel de grandeza que Marcet deseaba.

Nuestra hipótesis queda parcialmente confirmada si tenemos en cuenta que la prensa barcelonesa se hizo eco de que Marcet había encargado a diferentes arquitectos y maestros de obras de renombre que presentaran un proyecto para su nuevo palacio. Los profesionales de los que se hace mención son Antoni Serra y Pujals, Salvador Viñals, Pere Falqués, Tiberio Sabater y el propio Josep Vilaseca.<sup>22</sup> Dado que la noticia aparece el 2 de julio de 1887 cuando aún no se había adquirido la casa del conde de San Juan de Violada, es muy posible que el encargo se limitara al espacio disponible en el que encaja perfectamente el proyecto que se conserva en Chicago.<sup>23</sup> Por todos estos motivos, nos atrevemos a aventurar que efectivamente estaríamos ante los anteproyectos que Vilaseca dibujó para el palacio de Frederic Marcet y Vidal

### **Detalles ornamentales. Un frustrado programa iconográfico en la casa Pia Batlló**

Aparte de las plantas de edificios, el conjunto de proyectos sin identificar está formado por estudios y bocetos de elementos decorativos, muy pormenorizados y a menudo a una escala muy cercana a la real, cuando no a

tamaño natural. Identificar estos dibujos ha requerido un intenso trabajo de campo, ya que este tipo de detalles no se encuentran reflejados en los planos de los archivos municipales, que solo presentan las líneas generales de las fachadas, aparte de que muchas de estas piezas eran perfiladas en las últimas fases de construcción de los edificios. Lógicamente, la identificación de estas dibujos y bocetos no aporta datos a priori excesivamente significativos, pero nos permite situar a Vilaseca en el contexto de los arquitectos tanto de su generación como de la posterior que mostraron una especial sensibilidad por la calidad del diseño de todo el edificio, desde la estructura constructiva hasta el más mínimo detalle ornamental, evitando las piezas seriadas que se ofrecían en los catálogos de las empresas especializadas en la fabricación de elementos decorativos.

Solo a modo de ejemplo podemos mencionar, entre los dibujos que hemos identificado, un conjunto de bocetos de los capiteles de la puerta principal de la casa Enric Batlló con los típicos motivos florales geometrizados;<sup>24</sup> los dibujos para las piezas vidriadas que conforman el friso que marca la línea de impostas del Arco de Triunfo, a escala 1:20;<sup>25</sup> los dibujos a escala 1:1 de dos tipos de piezas cerámicas aplicadas a la fachada de la casa Merced Calm de Falp,<sup>26</sup> o quizá aún más interesante el dibujo, también a escala real, de uno de los cuatro medallones que adornan la tarja de los balcones del piso principal de la Casa Pia Batlló.<sup>27</sup>

Este dibujo plantea la posibilidad de un programa iconográfico, ya que incluye algunos elementos que señalan en esta dirección: los cuatro medallones presentan un busto femenino de perfil, cada uno de ellos inspirado en una época diferente. Lo que tenemos aquí (figura 3) muestra a una joven con un tocado que podríamos calificar de egipcio, teniendo en cuenta que tocada con el típico uraeus; aparte de eso llama mucho la atención la inscripción «ciencia» en el lado izquierdo del dibujo, así como de una mano en la parte baja sosteniendo un compás, que finalmente fueron suprimidos en la realización física del medallón, aunque el compás sigue presente, dispuesto radialmente rellenando el fondo del medallón, formando con sus brazos una intrincada figura estrellada. En consecuencia, la supresión de la palabra «ciencia» y la transformación de un elemento simbólico, como es el compás, en un motivo ornamental, nos hacen pensar en una renuncia a las pretensiones iconográficas iniciales.



Como no tenemos los otros dibujos de los medallones no podemos establecer si estos también fueron diseñados con un sentido simbólico, con inscripción, o bien concebidos directamente como piezas decorativas. Lo que acompaña a la joven «egipcia» en la fachada de la Gran Vía también muestra una figura femenina pero más difícil de identificar, ya que algunos de los motivos ornamentales que presenta pertenecen al repertorio típico de Vilaseca, como es el pentágulo, o estrella de cinco puntas, que podemos ver por un lado en el pendiente de la muchacha, y del otro conformando el esquema decorativo del fondo; o bien la abeja, forma que adopta el colgante principal del collar que luce esta, acompañada de lo que serían piedras preciosas.



**Fig. 3.** Josep Vilaseca, diseño para uno de los medallones de la fachada de la Casa Pia Batlló, a la altura del piso principal, por el lado de la Gran Vía. © **George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.**

Las muchachas de los otros dos medallones, en la fachada del chaflán, presentan menos elementos potencialmente simbólicos, una de ellas tocada con lo que parece una gorra frigia y la otra parece llevar una diadema; desgraciadamente estos dos medallones tienen un aspecto más desgastado por el paso del tiempo, por lo que resulta más difícil distinguir los detalles, circunstancia que no nos ayuda a resolver la cuestión de un posible programa iconográfico, sobre la que habrá que seguir investigando.

## Un posible inmueble de los Masriera

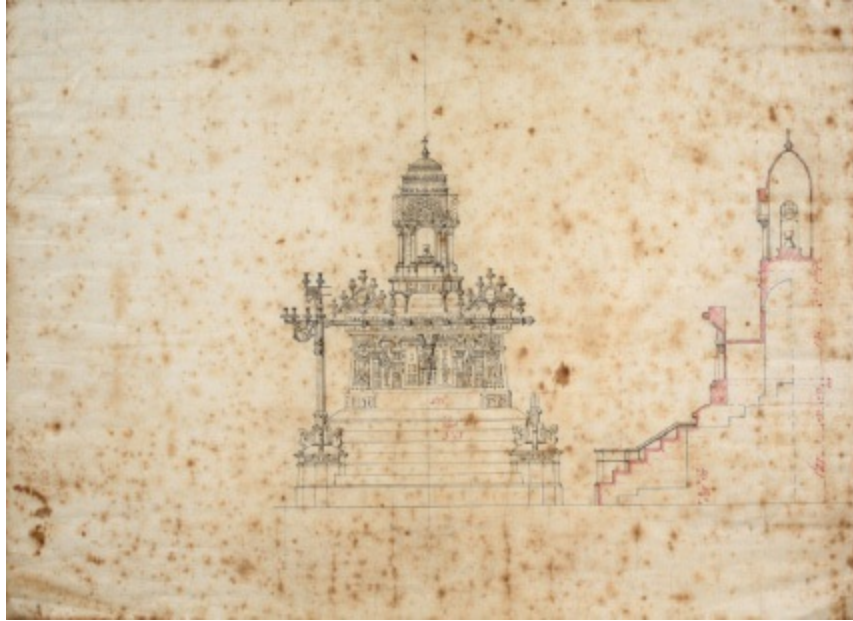
Otra pieza que ha llamado nuestra atención, por los interrogantes que plantea, es una ménsula metálica de las que solemos encontrar bajo las losas de los balcones, ya sea para reforzarlas, ya sea para enriquecer la decoración de la fachada,<sup>28</sup> siendo más habituales en edificios reformados, sobre todo debajo de tribunas añadidas donde ejercen la doble función estructural y ornamental. De la que nos ocupa, Vilaseca solo nos da una pista «Cortes 349», dirección que traducida a nuestra época sería Gran Via Corts Catalanes, 653.<sup>29</sup> No nos consta que en esta solar, situado junto al calle Girona, haya habido ningún edificio de Vilaseca, aunque muy cerca tiene dos obras, el antiguo taller de los Masriera y la antigua tienda de Industrias Vidal. A propósito de los Masriera, la documentación nos indica que en 1877 Eulalia Manovens, viuda de Masriera, pidió permiso para construir una casa en el número 349 de la calle Cortes,<sup>30</sup> y que en 1886 la misma viuda cedió parte de unos terrenos de su propiedad para poder abrir el tramo de la Gran Vía que pasaba por delante de la mencionada casa,<sup>31</sup> extremo que confirma que la casa se construyó.<sup>32</sup> Por desgracia, todos estos documentos se han perdido y solo constan en el libro de registro, a la vez que el propio edificio también ha desaparecido. No podemos aventurar que esta casa fuera edificada por Vilaseca, ya que hasta 1877 solo había trabajado en obras menores, básicamente diseño de interiores de tiendas o trazas de retablos, y el único encargo importante que había recibido había sido la propia casa familiar de la plaza de Urquinaona.<sup>33</sup>

Con todo, podríamos relacionar el dibujo con la ménsula metálica con otro diseño suelto que hemos encontrado en Chicago y que creemos que presenta algún error en su catalogación. Este aparece bajo el epígrafe general «Renovation of the Casa José Masriera y Manovens. Cabrils», y debajo del subepígrafe (que reproduce las inscripciones manuscritas de Vilaseca) «Casa de Dn. José Masriera y Manovens = Piso 1º nº 2º = Comedor = Cuarta Parte del techo. Distribución de la orla. 22/12/98».<sup>34</sup> La principal confusión está en la ubicación de la casa, ya que la casa de veraneo de los Masriera se encontraba en Llavaneres, población con cuya vida cultural estaban muy implicados,<sup>35</sup> y no en Cabrils, donde estaba la casa de veraneo de los Vilaseca. Asimismo estamos convencidos de que este dibujo no

pertenecía a una casa de veraneo ni tampoco a ninguna construcción unifamiliar, ya que la inscripción «Piso 1º nº 2º» se refiere claramente a un piso de un edificio de viviendas plurifamiliares. Nuestra hipótesis es que este dibujo se podría relacionar con el de la ménsula de «Cortes 349», es decir, el edificio de la madre de los hermanos Masriera Manovens, y ambos pudieran formar parte de un proyecto de reforma de esta casa llevado a cabo hacia 1897-1898. Lógicamente es una hipótesis sobre la que también habrá que trabajar.

### **La misteriosa arca de la iglesia de los Santos Justo y Pastor**

Para concluir nuestra aportación quisiéramos mencionar un último dibujo que pudimos identificar gracias a la colaboración con Manel Alonso, archivero de la basílica parroquial de los Santos Justo y Pastor de Barcelona. Con motivo de las recientes restauraciones llevadas a cabo en 2015 en la mencionada iglesia, se recuperó un altar movable de madera dedicado al Arca de la Alianza, que se había empleado para cubrir el altar mayor los Viernes Santos, transformándolo por completo. Según una anotación de 1920 conservada en los archivos de la parroquia la traza del altar fue encargada por el padre Matías Padrón en 1876 a José Vilaseca;<sup>36</sup> la confirmación de este dato la pudimos aportar nosotros gracias una vez más a uno de los proyectos sin identificar ni datar de los que se conservan en Chicago (figura 4), en el que se puede ver claramente el altar en alzado y en corte transversal.<sup>37</sup>



**Fig. 4.** Josep Vilaseca, proyecto del altar desmontable dedicado al Arca de la Alianza en la iglesia de los Santos Justo y Pastor. © **George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.**

### **Work in progress**

Desde el momento en que se presentó esta comunicación en marzo de 2016 hasta el momento de publicación de estas líneas hemos podido avanzar en nuestro trabajo, llegando a identificar y corregir identificaciones erróneas de más de 50 dibujos, contribuyendo a la mejora del catálogo del fondo Vilaseca del Ryerson and Burnham Archive de The Art Institute of Chicago. Estas correcciones las hemos recopilado en un primer documento, publicado como anexo del catálogo, en el que también han sido recogidas. Con todo, aún queda un buen número de dibujos y proyectos pendientes de estudiar, de manera que nuestra tarea sigue todavía en curso, y esperamos que sirva para profundizar en el conocimiento de una figura capital de nuestra arquitectura tanto por su labor docente en la Escuela de Arquitectura, como por su importante obra construida.

# GEORGE R. COLLINS Y SU APORTACIÓN A LA HISTORIA DEL GAUDINISMO<sup>1</sup>

*Mireia Freixa*

George R. Collins (1917-1993), profesor de la Universidad de Columbia en Nueva York e importante historiador de la arquitectura occidental contemporánea, dedicó una parte importante de su investigación a realizar estudios pioneros sobre Antoni Gaudí y el modernismo catalán. En la década de los cincuenta, George Collins contactó con la entidad barcelonesa Amigos de Gaudí y decidió crear en la Universidad de Columbia una entidad afín con el objetivo de hacer un archivo y biblioteca dedicados al arte y la arquitectura catalana contemporánea. Tras la muerte del investigador, parte de este material se ha integrado en la Ryerson and Burham Archives de la Ryerson and Burham Libraries de The Art Institute of Chicago, gracias a la decisión de su viuda Christiane Crasemann Collins —antigua alumna y colaboradora constante—, que se ocupó de la selección del material enviado a Chicago. Una estancia financiada por la Agencia de Gestión de Ayudas Universitarias y de Investigación de la Generalitat de Cataluña me permitió acceder a este material y revisar la personalidad de este investigador.<sup>2</sup>

## **Los estudios sobre el gaudinismo**

La investigación desarrollada se incluye en un proyecto más amplio, el estudio de lo que llamamos gaudinismo, en todas las acepciones que puede tener este concepto. Entendemos por gaudinismo, por un lado, la atracción que la personalidad y la obra de Gaudí ejerció entre sus contemporáneos, los arquitectos, los artesanos e industriales que lo tomaron como un modelo y mantuvieron hasta los años del novecientos un estilo tardo-gaudiniano. En segundo lugar, podemos hablar también desde un punto de vista más estrictamente historiográfico, entendido como el estudio por parte de

historiadores y críticos de arte sobre la obra y la personalidad de Gaudí. La historia nunca ha sido inocente, y analizar cómo se ha producido el proceso de historiar a Gaudí nos permitirá elaborar un estudio crítico sobre la propia historia.<sup>3</sup>

Gaudí murió en 1926 trabajando aún en la obra de la Sagrada Familia y hacía más de quince años que los muebles de madera redondeada, los muros cubiertos de cerámica y mosaico, los pavimentos hidráulicos de colores llamativos y formas estilizadas eran considerados, sin rodeos, un símbolo del mal gusto y, peor aún, «decadentes». Pocos estilos artísticos sufrieron el descrédito que tuvo el modernismo y el *art nouveau*. Después, el gusto más depurado del *art déco* y, aunque más tarde, el prestigio que alcanzó el Movimiento Moderno, el *art nouveau* daba una imagen temible y pasada de moda, radicalmente alejada del espíritu moderno. Este nuevo sabor se había impuesto en toda Europa y estaba provocando la desaparición de muchos de los objetos y de los edificios *art nouveau* o modernistas, pero no solo eso, este descrédito se relacionó con toda una campaña satírica en contra del movimiento.

Pero a pesar de que se consideraba a Gaudí un modernista, la construcción de la Sagrada Familia se había convertido en un referente de la cultura catalana, tanto en el entorno de la cultura del novecentismo como en los años de la primera dictadura, la misma República y, por supuesto, durante la larga posguerra. Más allá del estilo del edificio, situado de manera radical contra la estética de las vanguardias arquitectónicas del siglo xx, la gran empresa de la Sagrada Familia coincidía con la ideología dominante del catalanismo que había definido Torras y Bages en *La tradición catalana* (1892).<sup>4</sup> Según este pensador, el catalanismo y el catolicismo debían convertirse en los dos pilares sobre los que se tenía que construir la nueva patria, un planteamiento que sería recogido por una gran parte del catalanismo a lo largo del siglo xx y que encontramos también recogido en el documento fundacional de Amigos de Gaudí, en 1952, «el arte como manifestación de la persona humana; el arte como afirmación de una colectividad, y el arte como oración cristiana».<sup>5</sup> Dentro de la Cataluña moderna de los años veinte, la imagen del viejo Gaudí dedicado en cuerpo y alma a la Sagrada Familia se veía como un anacronismo, pero al mismo tiempo se convertía en un símbolo de la nueva Cataluña.

## **El Georges R. Collins Archive of Catalán Art and Architecture 1864-1992**

El fondo documental recogido por el profesor Collins aporta una importantísima documentación sobre el arte y la historiografía en Cataluña entre 1864 y los últimos años del siglo xx. El fondo había sido depositado en la Casa Italiana de la Columbia University en Nueva York y había dado lugar a diversas publicaciones hechas por el mismo profesor Collins y por sus discípulos. Tras su jubilación, el archivo pasó a formar parte, como ya hemos señalado, del fondo de la Ryerson and Burham Archives de la Ryerson and Burham Libraries, situada en The Art Institute of Chicago, el 3 de abril de 1989,<sup>6</sup> mientras la colección de libros se ha mantenido en Nueva York. El mismo profesor Collins hizo la primera descripción del fondo en un artículo en la exposición *Antoni Gaudí (1852-1926)*, que tuvo lugar en Barcelona en 1986,<sup>7</sup> y en 1987 Joan-Francesc Ainaud hizo un estudio, con el objetivo de darle una nueva viabilidad, del que se conserva un copia manuscrita en el mismo archivo.

Collins inició, asimismo, una importante línea de investigación en torno al arquitecto de origen valenciano Rafael Guastavino. Guastavino, que después de haber estudiado en Barcelona, ciudad en la que ejerció los primeros años de profesión, se trasladó a Estados Unidos en 1881, donde patentó el sistema constructivo que conocemos como bóveda catalana. Estos materiales no se conservan en Chicago y forman parte de la Avery Architectural and Fine Arts Library de Nueva York.<sup>8</sup>

## **El encuentro de George R. Collins con Cataluña**

En el verano de 1956, George R. Collins, ya profesor de Columbia University de Nueva York, hizo su primer viaje a Barcelona, aprovechando un semestre sabático. Nuestro autor estaba entonces inmerso en estudios sobre planificación urbana y fue a Madrid buscando documentación sobre la Ciudad Lineal de Arturo Soria, una búsqueda que había iniciado en 1950.<sup>9</sup> Se desplazó a Barcelona para visitar la exposición que Amigos de Gaudí había organizado en el Salón del Tinell con motivo del 30 aniversario de la muerte del arquitecto. Allí entró en contacto con Enric Casanelles y Farré, secretario

de Amigos de Gaudí, y conoció también al crítico e historiador del arte Alexandre Cirici Pellicer, que hacía dos años había editado una revisión del modernismo, *El arte modernista catalán*.<sup>10</sup> Este es su primer contacto con la cultura catalana. La asociación Amigos de Gaudí había sido fundada cuatro años antes, en 1952, con motivo del centenario del nacimiento del arquitecto dentro del Círculo Artístico de Sant Lluc.<sup>11</sup> Coincidiendo con la primera visita de Collins, en 1956, habían alcanzado un importante objetivo: la organización de la gran exposición monográfica en el Salón del Tinell.

Un segundo viaje tuvo lugar en el verano de 1958, procedente también de Madrid. Los socios de Amigos de Gaudí le rindieron un homenaje en el Hotel La Rotonda, muestra del reconocimiento que Collins tenía ya entonces entre los gaudinistas catalanes. Es en este momento cuando decidió crear Amigos de Gaudí USA,<sup>12</sup> que debía contar como base con una selección de materiales, fotografías, recortes de prensa, microfilms y diapositivas con el objetivo final de organizar un archivo. Dos años más tarde, hacia el otoño, se constituía la asociación en Nueva York con el apoyo de la Universidad de Columbia.

Vuelve al año siguiente con una ayuda de la American Council of Learned Societies. Durante esta estancia le fueron confiados los papeles del arquitecto Vilaseca por parte de la señora Oliva Escobedo, que los había recibido del hijo del arquitecto con el objetivo de que fueran vendidos en Estados Unidos, pero lo cierto es que se conservaron en el Archivo de la Columbia University hasta que fueron traspasados a los Ryerson Archives. En este momento también inició los contactos con el fotógrafo Francesc Aleu — un profesional que hay que redescubrir— que proporcionó fotografías de gran calidad del archivo americano, muchas de las cuales fueron también publicadas en los libros y los artículos en los que participó Collins. El mismo verano, con Casanelles y Aleu programaron un viaje para conocer la obra de Gaudí en Comillas, León y Astorga.<sup>13</sup>





**Fig. 1.** Francesc Aleu, fotografía de *El Capricho* de Comillas tomada en el curso del viaje por León, Astorga y Comillas, por Aleu, Collins y Casanelles, en el verano de 1959. Reproducida en la obra de Casanelles, *Nueva visión de Gaudí*, Barcelona, La Polígrafa, 1965.

Estos tres viajes, realizados entre 1956 y 1959, fueron decisivos para la difusión de la personalidad de Antoni Gaudí en Estados Unidos. A partir de esta fecha, el profesor Collins continuó haciendo con regularidad estancias en Barcelona y en otros lugares de Cataluña, muchas veces beneficiándose de sus años sabáticos o, simplemente, aprovechando los meses de vacaciones de verano. Contribuyó, de manera muy especial, la fuerte amistad que unió a Collins y su esposa con el secretario de Amigos de Gaudí, Enric Casanelles y su familia.



**Fig. 2.** Francesc Aleu, detalle de *El Capricho*.

## **Exposiciones y publicaciones sobre Gaudí**

George Collins tuvo una participación muy activa en el evento que dio a

conocer Gaudí al público americano, la exposición *The Architecture of Gaudí* en el Museum of Modern Art (MoMA), en 1957-1958. En una carta a Casanelles, fechada el 3 de diciembre de 1956, insinúa que se propone organizar una exposición en Nueva York con la ayuda del arquitecto catalán arraigado en Estados Unidos Josep Lluís Sert. El curado de la exposición fue el gran historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock, que también había estado en Barcelona en 1955, y había visto los preparativos de la exposición del Tinell. Collins tuvo que superar las reticencias de los responsables del museo —entre ellos el mismo Hitchcock—, defensores a ultranza del espíritu moderno. Todos ellos consideraban que la obra de Gaudí, como arquitecto *art nouveau*, no tenía cabida en el MoMA. «They are as far as I know completely Bauhaus in sentiment, and I only hope that they take Gaudí seriously and do not just pass him off as a surrealist», escribe en una carta a Casanelles. Por otra parte, las fotografías que se conservan son muy ilustrativas de cómo el concepto moderno de diseño determinó el montaje de la exposición: la obra de Gaudí fue mostrada en un proyecto museográfico muy austero y limpio, de espíritu plenamente racionalista.

Quiero recordar solo la anécdota de una reja de la casa Milán que fue enviada por Amigos de Gaudí de Barcelona a Nueva York para la exposición. Fue ofrecida en el museo para su compra por 15.000 dólares, propuesta que no fue aceptada y la familia Collins la preservó en su casa. Por una carta de Collins a Carmen Massaguer, del 1 de abril de 1975, sabemos que fue vendida a la Staempfli Gallery, en mayo de 1961, con el objetivo de conseguir fondos para la compra de la casa de Gaudí del Park Güell, por 60.000 dólares. Finalmente el museo adquirió la reja en la propia galería por un precio «muy alto» y que Collins no ha podido averiguar, según dice la misma carta. Es decir, con poco más de tres años el MoMA compra por un valor mucho más elevado la pieza que desestimó en 1957, una sencilla muestra de la creciente consideración que iba teniendo el arquitecto catalán. Amigos de Gaudí, además, ofreció en agradecimiento a los organizadores de la muestra del MoMA, el mismo Collins, Hitchcock y Dexler, un colaborador, unas baldosas de la casa Vicens. Suponemos que se trata de las cerámicas que ahora se conservan en el mismo fondo Collins.

Poco más tarde, en 1960, Collins se proponía organizar una exposición itinerante de 48 grandes fotografías —al parecer, del fotógrafo Aleu— a través de América del Sur, Bogotá, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires,

Montevideo, Río de Janeiro, para terminar en Japón, que creemos que no se llevó a cabo. El proyecto tenía que vincularse con la Bienal de Sao Paulo. Contaba con dos promotores japoneses, Kenji Imai y Sofus Teshigawara, fundadores de Amigos de Gaudí Japón, entidad de la que trataré más adelante.

La aportación de Collins para divulgar la imagen de Gaudí a través de exposiciones siguió con la inclusión de su obra en diferentes exposiciones que tuvieron lugar en Estados Unidos, *Art nouveau* que organizó el MoMA (1960), *Antonio Gaudí: Structure and Forms* (1962) en el Avery Hall de Columbia University, *Visionary Architecture* (1976 a 1979) en la Smithsonian Institution de Nueva York, y *The Catalán Spirit: Gaudí and his Contemporaries* (1986-1987) en el Cooper-Hewitt Museum y la Smithsonian Institution de Nueva York. En estos últimos proyectos tuvo un papel relevante Judith C. Rohrer, que se había formado en Columbia con el profesor Collins. Asimismo, George Collins fue el promotor de una publicación documental básica para los estudios gaudinianos, la recopilación bibliográfica *Gaudí and the Catalán Movement (1879-1930)*,<sup>14</sup> que elaboró en colaboración con su ayudante Maurice E. Farinas. Finalmente, en 1983, publica *The Designs and Drawings of Antonio Gaudí* en colaboración con el profesor Joan Bassegoda Nonell. La gestación de esta obra se había iniciado muchos años antes con Enric Casanelles.<sup>15</sup>

## **Amigos de Gaudí USA y la creación de Archive of Catalan Art and Architecture**

La asociación Amigos de Gaudí USA se creó en el otoño de 1958, aprovechando el eco de la exposición del MoMA de 1957, y después del segundo viaje de Collins en Barcelona. Desde sus inicios estuvo vinculada a la Universidad de Columbia de Nueva York. A finales del otoño, la entidad ya estaba constituida y el servicio de prensa de la universidad enviaba una nota de prensa a muchos periódicos americanos, e incluso recibió una felicitación del Departamento de Estado. Los materiales iban a ser depositados por la Casa Italiana, que fue reconocida como entidad de investigación para la universidad e invirtió muchos medios para la adquisición de materiales.

Entonces tomó el nombre de Archive of Catalan Art and Architecture.<sup>16</sup> El arquitecto Josep Lluís Sert, entonces decano en la Universidad de Harvard, se comprometió a enviar doctorandos. Los planteamientos técnicos de la institución tenían un carácter muy diferente de Amigos de Gaudí de Barcelona. No era una entidad cívica como la asociación barcelonesa, sino un centro de investigación con un archivo y una biblioteca como objetivo principal.<sup>17</sup> Los materiales para el archivo le eran enviados con regularidad por Enric Casanelles hasta 1968, y después por su viuda, Carmen Maseguer, con la ayuda de Ramón Hervás. Más tarde, a través de Joan Bassegoda, a cargo de Lina Casanovas.<sup>18</sup>

En Columbia, el archivo iba creciendo bajo el cuidado de Judith Rohrer, mientras era estudiante de grado. Entre los investigadores que se formaron con George Collins en Columbia destacaron tres: Rosemarie Haag Bletter, que dedicó su tesis de máster al estudio del fondo documental de Josep Vilaseca;<sup>19</sup> el ya citado Maurice E. Farinas; y sobre todo Judith C. Rohrer, que presentó su tesis doctoral *Artistic Regionalism and Architectural política in Barcelona, c. 1880-c. 1906, 1984*.<sup>20</sup> Por su parte, Christiane Crasemann Collins,<sup>21</sup> con quien contrajo matrimonio en 1950 y que era de origen chileno, tuvo el importante papel de ponerlo en contacto con la cultura hispánica, ayudándole en todo lo relativo a la traducción de materiales y en la correspondencia.

## **Los contactos con Amigos de Gaudí Japón**

Amigos de Gaudí USA tuvo también contactos con Amigos de Gaudí de Japón, a pesar de que eran dos asociaciones de signo muy diferente. La asociación japonesa es estrictamente contemporánea de la americana (1958),<sup>22</sup> y fue promovida por el arquitecto Kenji Imai (1895-1987), profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Waseda. El contacto de Imai con la arquitectura gaudiniana había sido, sin embargo, muy anterior, a pesar de que no contactó con Amigos de Gaudí hasta 1957. El arquitecto japonés había visitado Barcelona en 1926, donde llegó seis meses después de la muerte de Gaudí. Hacía un viaje por Europa para conocer las estaciones de metro europeas y recorrió también el territorio español hasta

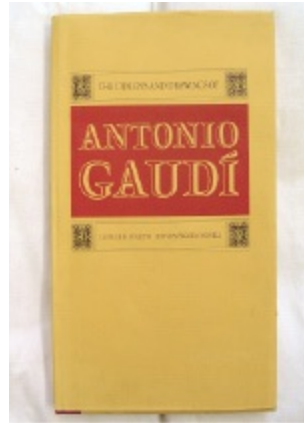
Barcelona. Quedó fascinado por la arquitectura de Gaudí y escribió un artículo que editó una revista japonesa.<sup>23</sup> Además hizo una edición mecanoescrita de la que se conserva un ejemplar en el archivo Collins.



**Fig. 3.** Desayuno ofrecido por uno de los miembros de Amigos y Gaudí, Ermenter Sierra de Budallés y su esposa, Maria de Budallés Colom, con motivo de la estancia de George R. Collins y Kenji Imai en Barcelona, en el verano de 1963. Collins es el primero a la izquierda. Foto: Colección particular.

En 1959 se produjo un primer contacto postal entre los dos investigadores en el que se intercambiaron publicaciones.<sup>24</sup> Pero el contacto más significativo tuvo lugar en el verano de 1963, cuando Imai y sus colaboradores japoneses, su asistente Yosohoro Ikehara, la secretaria Atsuko Watanabe y el religioso dominico que hacía de traductor, Pio Watamebe,<sup>25</sup> coincidieron con el profesor Collins. Amigos de Gaudí de Barcelona les ofrece una cena de homenaje el 27 de junio, presidido por el vizconde de Güell,<sup>26</sup> de la que se conservan fotografías e incluso el menú del convite. Este grupo heterogéneo —hay que considerar, además, que Imai tenía entonces ya setenta años— organizó también una serie de excursiones y viajes para contemplar obras de Gaudí. Primero visitaron las bodegas Güell en Garraf y luego fueron a Mallorca para ver la intervención en la Seu.<sup>27</sup> La estancia en Mallorca la conocemos por una entrevista en Casanelles el *Diario de Mallorca*,<sup>28</sup> los asistentes son Casanelles, Kenji Imai y sus colaboradores, Collins y la cineasta norteamericana Ira H. Latour, autora de un documental sobre Gaudí. La aproximación de Imai a Gaudí tuvo un carácter mucho más compleja que la del profesor Collins. Collins siempre fue

un historiador del arte que reflexionó sobre Gaudí desde un punto de vista técnico y desde la historia cultural. No es el caso de Imai, cuya fascinación por Gaudí y el gaudinismo estuvo ligada a una revisión vital que le había llevado a convertirse al catolicismo en 1947.<sup>29</sup>



**Fig. 4.** Cubierta del libro *The Designs and Drawings of Antonio Gaudí*, Princeton University Press, 1983.

Como primera conclusión de esta investigación, podemos adelantar que Collins dio un giro a los estudios sobre Gaudí, los cuales adquirieron un tono más técnico y profesional. En los años cincuenta, la personalidad de Gaudí solo contaba con la monografía que había escrito Joan Francesc Ràfols, uno de los últimos colaboradores de Gaudí.<sup>30</sup> Collins se adelantó a la obra que publicó J. J. Sweeney, con Josep Lluís Sert, en 1960,<sup>31</sup> y a que la publicó Roberto Pane, en 1964.<sup>32</sup> Por otra parte, en la entidad catalana Amigos de Gaudí, prevalecía el carácter cívico por encima del interés científico. Incluso me atrevo a decir que se defendía el valor de Gaudí dentro de la cultura catalana, a pesar de su arquitectura «excéntrica y pasada de moda». Collins le dio un contenido más técnico, contribuyó a descubrir el gran potencial que tenía el Gaudí arquitecto dentro de la historia de la arquitectura contemporánea. Pero, por encima de todo, ayudó mucho activamente a divulgar su obra por Europa y América.

## **NOTAS BIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES**

### **NÚRIA ARAGONÈS RIU (Universidad de Barcelona)**

ORCID: 0000-0002-3264-9539

Doctora en Artes Escénicas por la Université Sorbonne Nouvelle Paris III, es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona. Miembro del grupo de investigación GRACMON, es investigadora especializada en historia de la indumentaria, además de docente en la Universidad de Barcelona y en la Escuela Superior de Diseño LCI Barcelona. Ha participado en diversos proyectos de investigación internacionales (Oxford Brookes University, Université de Nantes) dentro del programa Beatriu de Pinós (AGAUR - Generalitat de Catalunya) y ha sido investigadora posdoctoral Juan de la Cierva (Ministerio de Economía y Competitividad, 2013-2016). Como especialista en iconografía del espectáculo y de la indumentaria de los siglos XVIII a XX, ha publicado una veintena de artículos en varias editoriales internacionales (Palgrave Macmillan, Vox Theatri, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Peter Lang, Presses de la Université de Artois, entre otros) y ha participado en numerosos congresos internacionales en Europa, los Estados Unidos y Canadá. Es cofundadora del Grupo de Investigación en Textil y Moda, adscrito a la Fundación Historia del Diseño (FHD).

### **FLORENCIA BARCINA (Grupo de Investigación de Arquitectura Hispánica, GIAH)**

ORCID: 0000-0003-2982-5308

Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Buenos Aires, máster en Gestión del Patrimonio Arquitectónico y Urbano por la Universidad Nacional de Mar del Plata y máster en Conservación del Patrimonio por la Universidad Internacional de Andalucía.

Miembro del Grupo de Investigación de Arquitectura Hispánica, GIAH, (Universidad de Belgrano, Argentina) y colaboradora del grupo de

investigación GRACMON (Universidad de Barcelona).

Investigadora del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL, 1999-2010. Asesora en patrimonio en la Subsecretaría de Patrimonio Cultural, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2003-2011. Responsable de la inclusión de Buenos Aires en la Ruta Europea del Modernismo, 2008.

Autora de numerosas publicaciones sobre el patrimonio arquitectónico de Buenos Aires y sobre arquitectos europeos y obras de influencia europea en Argentina.

Líneas de investigación actuales: relaciones Europa - Cono Sur en la arquitectura de los siglos XIX y XX, arquitectura modernista, arquitectos europeos en Argentina.

### **ESTER BARÓN BORRÀS (Universidad de Barcelona)**

Historiadora de arte. Licenciada y máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Ha hecho investigación documental para museos, artistas, galeristas, coleccionistas privados y para el grupo de investigación GRACMON. Ha trabajado en catálogos de museos y crítica artística.

Sus ámbitos de investigación son el arte catalán de entreguerras y sus conexiones internacionales, como las exposiciones de pintores catalanes en los Estados Unidos y las relaciones artísticas entre Cataluña y Francia, con un interés particular en la Cataluña Norte y las conexiones entre Cataluña y América Latina. Ha trabajado así en el exilio de artistas e intelectuales catalanes en tierras americanas, como es el caso del marchante y editor de arte Joan Merli –sobre el cual escribió su tesis doctoral–, la pintora Carmen Cortés y el estudio y recuperación de material fotográfico del Uruguay de los años cuarenta. Sus publicaciones recientes y la participación en congresos incluyen estos temas.

Líneas de investigación actuales: coleccionismo y mercado del arte, arte catalán del siglo XX, relaciones artísticas Cataluña-América

### **JUAN C. BEJARANO VEIGA (Grupo de investigación GRACMON)**



ORCID: 0000-0001-9769-7702

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, en 2016, con una tesis sobre el autorretrato simbolista y su repercusión en Cataluña entre 1872 y 1914. Licenciado en la misma universidad, con premio extraordinario de licenciatura (2001-2002). Ha disfrutado de la beca de colaboración en departamentos y de la beca predoctoral FIN.

Sus temas de investigación y de interés se enmarcan en el arte del siglo XIX, particularmente el academicismo, el modernismo y los movimientos realista y simbolista, así como el retrato y la escultura. A propósito de estos, ha comisariado exposiciones y ha publicado diversos artículos y monografías sobre artistas como Lambert Escaler, Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Joan Planella, Damià Pradell, Joan Piqué, Josep Clarà, Francisco Pradilla, Cecilio Pla o Ramon Parada Justel.

Líneas de investigación actuales: modernismo, Barcelona 1900, simbolismo, escultura del siglo XIX.

### **NATÀLIA ESQUINAS (Grupo de investigación GRACMON)**

ORCID: 0000-0002-6717-7957

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, en 2006, con un máster en Estudios avanzados en Historia del Arte. Se doctoró en 2016, con una tesis sobre el escultor Josep Llimona y su taller, en el departamento de Historia del Arte de la misma universidad. Sus investigaciones giran en torno al arte de finales de siglo XIX y la primera parte del XX, centrándose en la escultura y, sobre todo, en el citado José Limón, de quien ha comisariado una exposición retrospectiva con motivo de los 150 años de su nacimiento, en el Museo Europeo de Arte Moderno, 2014-2015. Durante los últimos años combina sus investigaciones y colaboraciones con grupos de investigación como el GRACMON y el Instituto Catalán para la investigación en Escultura y su trabajo como guía oficial de turismo de Cataluña.

Líneas de investigación actuales: escultura catalana de finales de siglo XIX y principios del XX, escultura monumental y conmemorativa, oficios de la escultura

### **MIREIA FREIXA I SERRA (Universidad de Barcelona)**

ORCID: 0000-0001-9080-4819

Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. Es catedrática del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y directora del grupo de investigación GRACMON desde su fundación, en 1986. Ha llevado a cabo estancias de investigación en la Université Lumière de Lyon, el Victoria & Albert Museum, la Kingston University, el Royal Institute of British Architects de Londres y The Art Institute de Chicago. Nombrada académica de la Reial Acadèmia de Sant Jordi en 2008. Es autora de numerosas publicaciones y comisaria de exposiciones sobre el modernismo y la arquitectura modernista. Con Eduard Riu-Barrera, comisaria del año Puig y Cadafalch, en 2017. Ha liderado numerosos proyectos de investigación financiados con recursos públicos y privados, entre los que se incluye uno de la convocatoria 2014 de RecerCaixa.

Líneas de investigación actuales: la producción artística catalana del modernismo y novecentismo (sobre todo con respecto a la historia de la arquitectura y de las artes aplicadas y decorativas), el estudio de las Fuentes de la Historia del Arte y la revisión de la disciplina desde la perspectiva del género.

### **MONTSERRAT GALÍ I BOADELLA (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)**

Licenciada en Historia del Arte por las universidades de Barcelona, Zagreb y México, se doctoró en la Universidad Nacional Autónoma de México con una tesis sobre la introducción del romanticismo en México. Paralelamente estudió música en Barcelona y Múnich. Actualmente es investigadora del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). Sus campos de investigación son el arte en Puebla entre los siglos xvii y xix, así como los estudios sobre el siglo xix, sobre todo los temas relacionados con el romanticismo, el grabado y el arte popular.

Es coordinadora del Seminario permanente Puebla Ciudad Episcopal; pertenece al cuerpo académico consolidado México-Francia, Memoria de una sensibilidad común, así como al Seminario de Música en la Nueva

España y el México Independiente. Forma parte del sistema nacional de investigadores (nivel III); entre 2012 y 2015 fue presidenta de la Asociación de Catalanistas de América Latina (ACAL).

Ha publicados más de 120 artículos y capítulos de libros en México, los Estados Unidos y Europa, y es autora de diez libros sobre el arte y la cultura en México a finales de época moderna.

### **IRENE GRAS VALERO (Universitat de Barcelona)**

ORCID: 0000-0002-7926-6703

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, en 2010 se doctoró en Historia del Arte por la misma universidad con la presentación de una tesis consagrada al decadentismo en Cataluña y las interrelaciones entre arte y literatura hacia 1.900. Imparte asignaturas vinculadas al arte europeo de los siglos XIX y XX y en la teoría del arte en la Universidad de Barcelona. Ha disfrutado de una beca FI por la Generalidad de Cataluña entre 2002 y 2005, y ha realizado estancias de investigación durante varios meses en el museo Roybet-Fould de París en 2004, en el Institut für Kunstgeschichte de la Universidad de Viena en 2005, a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en México en 2015 y en la Cátedra de Catalán de la Universidad de la Habana en 2016. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y ha publicado varios artículos y capítulos de libros sobre sus ámbitos de especialidad.

Líneas de investigación actuales: la pintura y la literatura en los movimientos del modernismo, del simbolismo y del decadentismo en los siglos XIX y XX; la escultura y las relaciones entre Cataluña y América.

### **EVA MORALES RAYA (Asociación Española de Americanistas, AEA)**

Licenciada en Historia por la Universidad de Barcelona (2007), máster oficial en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Barcelona, Universidad Pompeu Fabra y Universidad Autónoma de Barcelona (2009) y doctora en Historia por la Universidad de Barcelona (2015), con la tesis *La emigración catalana a Paraguay entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX: Sociedad, Cultura y Política*. Es miembro de la Asociación Española de

Americanistas (AEA) desde 2011 y de la comisión permanente del Museo del Inmigrante del Centro Cultural de la República - El Cabildo de Asunción del Paraguay (MICA) desde 2016. Ha participado en el Proyecto de Cooperación Interuniversitario e Investigación Científica (PCI) Educación y Ciudadanía, como modelos de difusión de valores, instituciones democráticas y construcción del Estado Nación en América Latina, a / 023093/09 y a / 030 106/10, entre la Universidad de Barcelona y la Universidad Nacional de Asunción (2010-2011). Ha participado en numerosos congresos y simposios internacionales y es autora de varios artículos en revistas científicas y obras colectivas, sobre temática migratoria y relaciones culturales internacionales con América Latina en los siglos XIX-XX. En la actualidad compagina la investigación con la docencia.

### **JOAN MOLET I PETIT (Universidad de Barcelona)**

Doctor en Geografía e Historia, especialidad en Historia del Arte, por la Universidad de Barcelona. Es profesor titular de Universidad de Barcelona desde julio de 2003, donde ejerce la docencia desde 1996. Miembro de los grupos de investigación GRACMON (UB) Historia, Arquitectura y Diseño (UIC) y CRESEM (UPVD).

También ha impartido docencia regular el máster Historia, Arquitectura y Diseño de la Universidad Internacional de Cataluña (desde 1999 hasta 2004) en el programa Advanced Liberal Arts de la sede de Barcelona del Council International Educational Exchanges (del 2008-2011) así como al máster Histoire, Histoire de l'Arte et Archéologie de la Universidad de Perpiñán Via Domitia (2006 hasta el presente).

Como investigador se ha especializado en la arquitectura y el urbanismo del siglo XIX en Cataluña y Europa, realizando estancias de investigación en la Technische Universität Berlin (1992-93) y en The Art Institute de Chicago (2015). Sus publicaciones se centran en el estudio de la arquitectura ecléctica y modernista, y también en la arquitectura de las exposiciones universales. Últimamente ha comisariado exposiciones sobre Elias Rogent (2017) y Josep Puig i Cadafalch.

**NÚRIA F. RIUS (Universidad Pompeu Fabra; Escola Massana. Centre d'Art i Disseny - UAB)**

ORCID: 0000-0002-4331-5323

Doctora en Historia del Arte con mención europea en 2011 y premio extraordinario de doctorado por la Universidad de Barcelona, es miembro del grupo de investigación GRACMON (UB) y INVBAC (UPF). Como profesora asociada en la Universidad Pompeu Fabra, ha impartido docencia sobre historia del arte europeo de los siglos XVIII y XIX y de la historia y teoría de la fotografía. En la Escola Massana. Centre d'Art i Disseny - UAB desempeña el cargo de jefe de área de teoría del Grado en Artes y Diseño.

Tanto en su formación predoctoral como posdoctoral, ha realizado diversas estancias de investigación en el extranjero (Université Paris-Sorbonne [Paris IV], 2008-2010; New York University, 2014; Photographic History Research Centre, 2016). Es autora de numerosos libros y artículos dedicados al análisis de la introducción y la normalización de la cultura fotográfica en Cataluña y España, con una especial atención tanto a sus desarrollos profesionales como a las prácticas de aficionado; entre estos, destaca *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme* (UB et al., 2013). Ha colaborado como asesora especialista en fotografía en instituciones públicas (Ayuntamiento de Barcelona, Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña). Es cocomisaria de la exposición «Carles Fontserè, photocitizen. Los proyectos pendientes» (Centro Cultural Terrassa, 2016).

Líneas de investigación actuales: fotografía amateur en España entre 1890 y 1939, fotografía doméstica; Guerra Civil española y Segunda Guerra Mundial; transferencias culturales entre el documentalismo fotográfico español y los centros culturales estadounidenses y europeo.

**CRISTINA RODRÍGUEZ-SAMANIEGO (Universidad de Barcelona)**

ORCID: 0000-0002-9647-2904

Licenciada en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, es doctora en Historia del Arte con mención europea en 2006 por la Universidad de Barcelona. Miembro del grupo de investigación GRACMON. Como profesora lectora imparte asignaturas vinculadas al arte europeo de los siglos XIX y XX

en la Universidad de Barcelona. Ha realizado varios proyectos financiados de investigación posdoctoral en el extranjero (Centro André Chastel, Université de Paris-Sorbonne, 2007-2009; IAA, FADU, Universidad de Buenos Aires, 2013; Cátedra de Catalán, Universidad de La Habana) y también en Cataluña (Juan de la Cierva, 2011 a 2013). Ha sido investigadora principal del proyecto Mapa de los oficios de la escultura, 1975-36. Profesión, mercado e instituciones: de Barcelona en Iberoamérica, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2013-43715-P), entre 2014 y 2016. Comisaria de diversas exposiciones sobre escultura catalana, es también autora de numerosas publicaciones en torno al novecentismo, la escultura académica, la escultura catalana en el contexto internacional y la docencia artística en el siglo XIX.

Líneas de investigación actuales: escultura academia y formación artística, arte catalán de los siglos XIX-XX, relaciones artísticas Cataluña - América Latina, oficios de la escultura.

## Notes

### Primera part. La producció d'artistes catalans a Mèxic, el Paraguai, l'Argentina i els Estats Units d'Amèrica

Rafael de Rafael i Vilà (Barcelona, 1817 – L'Havana, 1882): un natzarè català a les Amèriques

*Montserrat Galí*

1 Elías de Molins, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, Imprenta de Fidel Giró, 1889, pàg. 414-415. Les dades tan precises sobre la seva data de naixement ens suggereixen que De Molins va poder conèixer Rafael de Rafael o algun dels seus familiars a Barcelona.

2 *Ibídem*.

3 Sobre el sentiment anti-nord-americà de Rafael hem publicat «De Barcelona a L'Havana: Rafael de Rafael, una vocació hispanoamericanista», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, vol. IX, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1998.

4 Francesc FONTBONA, *Del neoclassicisme a la restauració, 1808-1888*, Barcelona, Edicions 62, 1983, pàg. 104.

5 *Ibídem*. El pintor Rafael, segons Francesc Fontbona, només afegia un màxim de correcció sense perdre la senzillesa dels artistes prerenaixentistes.

6 Montserrat GALÍ BOADELLA, *Cultura y política en el México conservador: la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos (1843-1860)*, Puebla, Ediciones de Educación y Cultura, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2012.

7 Carta de Manuel Vilar a Josep Vilar, a Salvador MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, Mèxic, UBNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, pàg. 148.

8 Carta de Manuel Vilar a Josep Vilar, a Salvador MORENO, *op. cit.*, pàg. 150.

9 Rafael de RAFAEL, «Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México», *El Espectador, Revista Semanal Publicada por los Redactores*

de *El Universal y los del Antiguo Observador Católico*, Mèxic, 26 d'abril de 1851, pàg. 251.

10 *Ibídem*, pàg. 252.

11 Carta de Manuel Vilar a Josep Vilar, 14 d'octubre de 1849, a Salvador MORENO, *op. cit.*, pàg. 152-153. Cal assenyalar que mai més no s'ha considerat Hernán Cortés com a heroi de la història mexicana.

12 Carta de Manuel Vilar a Josep Vilar, a Salvador MORENO, *op. cit.*, pàg. 156.

13 Manuel ROMERO DE TERREROS (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, Mèxic, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961, pàg. 72.

14 Manuel ROMERO DE TERREROS, *op. cit.*, pàg. 72-73.

15 Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tom I, Mèxic, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pàg. 225.

16 *Ibídem*.

17 *Ibídem*.

18 *Ibídem*, pàg. 227.

## Les relacions Catalunya-Paraguai vistes a través de la colònia catalana resident a Asunción entre 1870 i 1932

*Eva Morales Raya*

1 Eva MORALES RAYA, *La emigración catalana a Paraguay entre finales del siglo XIX y principios del XX: sociedad, cultura y política*, Barcelona, Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona, 2015. Disponible en línia: <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35185>>. Darrera consulta: 15 de gener de 2017.

2 Margarita DURÁN i Martín ROMANO, *Formación de la familia paraguaya. Los inmigrantes*, vol. I, Asunción, Tiempo de Historia, 2011.

3 Ramón MONTE DOMECQ, *El Paraguay. Su presente y su futuro*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1913, pàg. 237-238.

4 *Ressorgiment*, Buenos Aires, núm. 30, 1919, pàg. 484.

5 *Ibídem*.

6 Alejandro FERNÁNDEZ, «Arxentina como mercado étnico. Emigración e comerço na publicística italiana e española (1860-1930)», *Estudios Migratorios*,



núm. 13-14, 2002, pàg. 145-170. Alejandro FERNÁNDEZ, *Un «Mercado étnico» en el Plata: emigración y exportaciones españolas a la Argentina, 1880-1935*, Madrid, CSIC, 2004.

7 Eva MORALES RAYA, «La inmigración catalana en el Paraguay (1870-1930): comercio y asociacionismo urbano», a Gabriela DALLA-CORTE CABALLERO (coord.), *Estado, nación e historia en el bicentenario de la independencia del Paraguay*, Asunción, Intercontinental Editora, 2012, pàg. 101-114.

8 Ramón MONTE DOMECQ, *El Paraguay. Su presente y su futuro*, pàg. 224.

9 Joaquín BLAYA y J. GIRALT (ed.), *El progreso catalán en América*, tomo II, *Argentina y Paraguay*, Santiago de Chile, Imprenta La Ilustración, 1924, pàg. 431.

10 Arsenio LÓPEZ DOCOUD, *Albúm gráfico de la República del Paraguay 1811-1911*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía de Fósforos, 1911, pàg. 443-445.

11 Jan M. G KLEINPENNIN, *Rural Paraguay 1870-1963. A Geography of Progress, Plunder and Poverty*, vol. 1, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pàg. 31.

12 Thomas L. WHIGHAM i Barbara POTTHAST, «La piedra de Roseta paraguaya: Nuevos conocimientos de causas relacionados con la demografía de la Guerra de la Triple Alianza, 1864-1870», *Revista Paraguaya de Sociología*, Asunción, núm. 83, 1989, pàg. 147-159.

## Apunts sobre l'escultor Frederic Homdedeu i Bonet (Barcelona, 1861 – Ciutat de Mèxic, 1908)

*Cristina Rodríguez-Samaniego, Núria Aragonès Riu*

1 Vegeu la partida de baptisme de Frederic (Baptismes, 1861, llibre 4, f. 285, entrada núm. 4982) i de Ramon (Baptismes, 1860, llibre 1, f. 120, entrada núm. 492) a l'Arxiu Contemporani de Barcelona.

2 Vegeu els llibres de matrícules relatius a aquells anys conservats a l'Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Volem agrair a la Sra. Begoña Forteza haver-nos facilitat les dades aportades aquí.

3 Per a més informació sobre els professors de l'Escola de Belles Arts, les assignatures que impartien i l'evolució dels estudis a la segona meitat del segle XIX, vegeu la visualització interactiva dels professors i les assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Disponible en línia: <<http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/>>. Darrera consulta: 23 de

novembre de 2016.

4 Informació que apunta Fernando Alcolea. Vegeu l'entrada «sala Parés» al seu web personal. Disponible en línia: <<http://wm1640482.web-maker.es/Comercio-y-galer-as-de-arte-en-Barcelona/Sala-Pares/>>. Darrera consulta: 15 de desembre de 2016.

5 F., «En la Exposición», *La Vanguardia*, any VIII, núm. 332, 12 de juliol de 1888, pàg. 1.

6 Vegeu Teresa M. SALA, *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pàg. 174-175. També recollit per Fernando Alcolea; vegeu l'entrada «El fenómeno de los "Hoteles de Ventas"» al seu web personal. Disponible en línia: <<http://fernandoalcolea.es/Comercio-y-galer-as-de-arte-en-Barcelona/Los-Hoteles-de-ventas/>>. Darrera consulta: 15 de desembre de 2016.

7 Maria OJUEL SOLSONA, *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, tesi doctoral defensada a la Universitat de Barcelona el 2012, pàg. 148. Aquesta participació es recull, també, en l'obra dirigida per Francesc FONTBONA, *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, IEC, 2002, pàg. 57.

8 Neus MOYANO, «Tres fragments del panorama de Waterloo de Charles Verlat (1824-1890)», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 11, 2010, pàg. 134.

9 Josep A. MARTÍN, *El teatre de titelles a Catalunya: aproximació i diccionari històric*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 119-120.

10 *Ibidem*, pàg. 36.

11 Santiago RUSIÑOL, «El reino de las sombras», *La Vanguardia*, any XII, núm. 3192, 31 de març de 1892, pàg. 4.

12 Fernando ZERTUCHE MUÑOZ, *Jaime Torres Bodet*, Ciutat de Mèxic, Secretaría de Educación Pública, 2011.

13 *Informe que rinde a los senyores Gobernadores de los Estados y al Círculo de Amigos del Sr. Gral. Porfirio Díaz, Alfredo Chavero, Presidente de Ducho Círculo*, Ciutat de Mèxic, Tipografía «Central», 1900.

14 *Ibidem*.

15 Vegeu el mapeig interactiu de l'obra de Torquat Tasso a l'Argentina. Disponible en línia: <<http://timemapper.okfnlabs.org/gracmonub/torcuato->

[tasso](#)>. Darrera consulta: 15 de desembre de 2016.

**16** Malgrat que l'autora ha publicat nombroses referències sobre aquests autors, esmentarem aquí únicament *Artistes catalans a Mèxic: Segles XIX i XX*, [Barcelona], Generalitat de Catalunya, 1992.

**17** Eduardo BÁEZ MACÍAS, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*, vol. II, Ciutat de Mèxic, Universidad Autónoma de México, expedients 9503.5 i 9503.7.

**18** Es demana a Homdedeu que redacti el programa detallat de la seva assignatura, juntament amb Enrique Alciati, Juan de Dios Rodríguez, Eduardo Concha, Agustín L. Ocampo, Martín Chávez i Guillermo Cárdenas. Ensenyaments d'escultura, ornat modelat i dibuix d'ornat. Juliol de 1902. Expedient núm. 9504.2. Eduardo BÁEZ MACÍAS, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*, op. cit.

**19** Homdedeu substitueix Alciati com a professor interí d'escultura durant quatre mesos, per malaltia. Quan Alciati torna, ell cessa com a professor d'escultura. Documents amb data de 26 de novembre de 1906, núm. 9955.11 i 9955.13. Eduardo BÁEZ MACÍAS, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*, op. cit.

**20** Al Paseo de la Reforma hi ha un total de vint escultures de Contreras. Les altres setze són d'Enrique Alciati, Ernesto Scheleske, Epitacio Clavo, Gabriel Guerra, Melesio Aguirre, Juan Islas, Primitivo Miranda i Homdedeu. Les foses de Contreras i Homdedeu es fan a la Fundición Artística Mexicana de Contreras, finançada públicament. La resta de foses es fan a: Duchateau, Fundición de Tacubaya, Caradente Tartaglio (altrament, Tomás Caradente). Vegeu Paul B. Niell i Stacie G. Widdifield (eds.), *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*, Albuquerque (EUA), University of New Mexico, 2013, pàg. 271, nota 31.

**21** Eynar Rivera Valencia, *El desarrollo de la arquitectura histórico-monumental en la Ciudad de México, 1877-1910*, tesi doctoral defensada a la Universidad Autónoma de México el 2012.

## Del poder a l'oblit: el Monument a Ulises Heureaux de Pere Carbonell

*Natàlia Esquinas Giménez, Cristina Rodríguez-Samaniego*

**1** Aquest article es basa en l'estudi de Cristina Rodríguez-Samaniego i Natàlia Esquinas Giménez «El Monumento al General dominicano Ulises Heureaux, de Pere Carbonell», realitzat l'any 2012 i presentat per les dues

investigadores en el marc del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA) «Las artes y la arquitectura del poder» a la Universitat Jaume I de Castelló.

2 Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, pàg. 7.

3 Llibre editat per Cátedra l'any 1995.

4 José MARÍN-MEDINA, *La escultura española contemporánea (1800 - 1978)*, Madrid, Edarcón, 1978.

5 J. M. Infiesta Monterde, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura, 1975.

6 Judit SUBIRACHS-BURGAYA, *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pàg. 164-166; Santiago ALCOLEA i Josep TERMES, *Escultura catalana del segle XIX*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 1989.

7 Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, Barcino, vol. I, 1926, i vol. II, 1928.

8 María del Carmen LACARRA i Cristina GIMÉNEZ (coords.), *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 2003.

9 Jaume FABRE (et al.), *Monuments de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1984, i Manuel GARCÍA-MARTÍN, *Estatuaria pública de Barcelona*, Barcelona, Catalana de Gas, 1984-1986, 3 vol.

10 *Art públic de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009. Versió en línia: <[http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome)>.

11 José Luis MELENDRAS GIMENO, «El escultor Pedro Carbonell y Huguet (1854-1927)», *Archivo de Arte Valenciano*, València, Publicació de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2010, pàg. 217-230.

12 Per a més dades entorn de la faceta docent de Carbonell a l'entitat, consulteu el document interactiu «Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona». Disponibl en línia: <<http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/>>. Darrera consulta: 15 de desembre de 2016.

13 *Relación de los alumnos que han sido matriculados en las clases de dibujo de aplicación de esta escuela de Bellas Artes en el presente año escolar 1868-69*, Barcelona, Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi (RACBASJ), caixa 254.

14 Contractat per la Reial ordre d'1 de juliol de 1894. Va prendre possessió del càrrec el 27 del mes i l'any esmentats. El seu sou va ser de 1.500 pessetes anuals. Vegeu els manuscrits núm. 243.6.5, 299.2.1.4 i 299.2.9 de la RACBASJ.

15 Josep Maria PLANES, «Un monument desconegut dels barcelonins», *Imatges*, núm. 4, 2 de juliol de 1930; José D. BENAVIDES, «La estatua de un dictador dominicano, abandonada en Barcelona», núm. 305, 11 de novembre de 1933, pàg. 19; «Un monumento que ha pasado a mejor vida», *Destino*, núm. 584, 16 d'octubre de 1948, pàg. 6; Xavier THEROS, «El monumento al dictador desconocido», *El País*, núm. 12213, 27 de novembre de 2010.

16 En relació amb el mausoleu, consulteu l'article de Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, «The 19th Century Mausoleum of Christopher Columbus in Santo Domingo», a *The Challenge of the Object. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, Verl. des German. Nationalmuseums, 2012, vol. 3, pàg. 1132-1135.

17 Ana Belén LASHERAS, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales. 1855-1900*, tesi doctoral defensada a la Universidad de Cantabria, 2009, pàg. 1133.

18 Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

19 «Cónsules», *La Vanguardia*, núm. 6168, 7 de juliol de 1900, pàg. 3, i «Notas locales», *La Vanguardia*, núm. 6169, 8 de juliol de 1900, pàg. 3.

20 Carlos Reyero va dedicar a aquesta tipologia un interessant, tot i que breu, apartat. Vegeu Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, op. cit., pàg. 217-218.

21 L'any 1882 Puiggener va guanyar el concurs per a la creació de l'estàtua, que realitzà amb l'arquitecte J. Fontserè. S'inaugurà el 1887 al parc de la Ciutadella de Barcelona.

22 1891-1893. Introdueix algunes variants respecte a la versió que fa a Barcelona el mateix artista.

23 Realitzat el 1883 per Manuel Oms i Canet (1842-1889), es troba al Paseo de la Castellana de Madrid. Vegeu *Ars Cataloniae-Art de Catalunya: Escultura moderna i contemporània*, Barcelona, L'Isard, 1998, vol. 7, pàg. 172.

24 Obra d'Andreu Aleu (1832-1900), fou inaugurada el 1885 i s'ubica al Paseo de la Castellana de Madrid. Vegeu Carlos REYERO, «Monumentalitzar la capital: la escultura conmemorativa en Madrid», a María del Carmen LACARRA i Cristina GIMÉNEZ (coords.), *Historia y política a través de la escultura pública*

1820-1920, *op. cit.*, pàg. 48.

25 Realitzada per Pau Gibert (1853-?), es troba al carrer Alcalá de Madrid. Vegeu Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914, op. cit.*, pàg. 506.

26 Obra de Marià Benlliure (1862-1947), fou inaugurada el gener del 1907 i es troba a la plaça Guatemala del Parque del Retiro. *Ibíd.*, pàg. 516.

27 *Ars Cataloniae, op. cit.*, 1998, pàg. 186-188.

28 Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, «La independencia de Hispanoamérica a través de los monumentos de sus naciones», a María del Carmen LACARRA i Cristina GIMÉNEZ (coords.), *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920, op. cit.*

29 Hem de dir que l'escultor va realitzar un altre Sant Jordi eqüestre, en aquesta altra ocasió triomfant, amb els braços en forma de creu, però no va passar mai a un material perdurable, per la qual cosa ens ha arribat només a través de fotografies d'època. Vegeu Manuela MONEDERO, *José Llimona, escultor*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

30 *Saviesa*, 1928, de Miquel Oslé (1879-1960), i *Treball*, 1928, de Lluçà Oslé (1880-1951), situades a la plaça de Catalunya de Barcelona. Tot i que aquestes obres dels germans Oslé queden ja dins d'una cronologia més avançada que la que estudiem en el present article, resulta interessant veure com es desenvolupa la presència del cavall a les obres escultòriques de l'època, vinculada al sentit de poder que tan bé representava dins els retrats eqüestres commemoratius.

## Diego Masana: de Catalunya a l'Argentina *Florencia Barcina*

1 Voldria agair a Adriana Gey Masana, a la família Padró Capmany-Cuxart, a Ignasi Domènech, Salvador Munrabà, Jesús Pinós, Begoña Forteza, Marta Grassot, Vicente de la Font, l'Arxiu de la Llotja, el Centre de Documentació de l'Orfeó Català, l'Arxiu Històric del COAC, la Casa Museu Lluís Domènech i Montaner, l'Arxiu General de la Nació (Argentina) i la Fundació Espigues (Argentina), llur ajut de cara a l'elaboració d'aquest capítol.

2 Coneguda com la Llotja.

3 Dades trobades a l'Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona. S'indica en els registres que Masana tenia la matrícula núm. 19 en Dibuix General Artístic.

4 Alfonso PÉREZ NIEVA, «Crónicas Madrileñas», *La Ilustración*, Barcelona, 3 d'agost de 1890, any XI, núm. 509, pàg. 483.

5 Luis ALFONSO, «La Exposición Nacional de Bellas Artes, V», *La Época*, Madrid, 11 de maig de 1890, any XLII, núm. 13546, pàg. 1-2.

6 *Gaceta de Instrucción Pública*, Madrid, 23 de maig de 1899, any XI, pàg. 147.

7 Si bé des del 1899 fins al 1903 la direcció és Universitat, núm. 53, del 1904 al 1909 és Universitat, núm. 35 (actualment, carrer d'Enric Granados). Ignorem si es tracta d'un error d'impremta o si realment es van traslladar. *Anuario Riera*, Barcelona, Centro de Propaganda Mercantil, 1899 a 1909.

8 Actualment, Grill Room.

9 *La Ilustración Catalana*, Barcelona, 18 de juny de 1905, any III, núm. 107, pàg. 396.

10 Ana Jesús MATEOS GIL, «Esculturas del Taller Buzzi-Gussoni en el Cementerio de Calahorra», *Kalakorikos*, Calahorra, 2011, núm. 16, pàg. 359-400.

11 Les notes referents al Palau de la Música s'han transcrit de manera textual de l'original, és a dir, no s'hi han corregit ni els errors ortogràfics ni els d'idioma.

12 Manuel GARCIA-MARTÍN, *Benvolgut Palau de la Música Catalana*, Barcelona, Catalana de Gas, 1987, epistolari.

13 Carta de Joaquim Cabot a Domènech, del 23 de desembre de 1907. A Manuel GARCIA-MARTÍN, *op. cit.*

14 *Diario de Barcelona*, Barcelona, 10 de febrer de 1908, pàg. 1771.

15 Vicents de MORAGAS, «El Palau de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana. Butlletí Mensual del Orfeó Català*, Barcelona, 1908, any V, núm. 50, pàg. 36.

16 Carta de Lluís Domènech a la Junta Directiva de l'Orfeó, 9 de març de 1908. A Manuel GARCIA-MARTÍN, *op. cit.*

17 Nota manuscrita de Lluís Domènech a l'Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (COAC).

18 No hi ha documentació de dues versions d'aquest grup, com succeeix amb els altres.

19 «Llista dels artistes i industrials que han col·laborat en la construcció del Palau de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana. Butlletí Mensual del Orfeó Català*, Barcelona, 1908, any V, núm. 50, pàg. 40.

20 *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. Catálogo-Guía oficial*, Madrid, Imprenta Alemana, 1908, pàg. 185 i 187.

21 És interessant observar que en el llistat d'expositors Diego Masana Majó figura com «Diego Masán Mayo».

22 No hem localitzat una llista completa dels premiats per poder corroborar aquesta dada.

23 *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de febrer de 1910, any xxix, núm. 13361, pàg. 4.

24 *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 24 de febrer de 1910, any xx, núm. 3883, pàg. 4.

25 Enrique del VALLE IBERLUCEA, «39ª Sesión Ordinaria», *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores*, vol. 2, Buenos Aires, Cámara de Senadores, Congreso Nacional, 26 d'agost de 1913, pàg. 805.

26 Amb seu al carrer La Rioja, 1376.

27 Actualment es troba al Museo Provincial Dr. Julio Marc, de Rosario.

## Notes sobre les relacions artístiques i culturals entre Catalunya i Mèxic: dels anys de la República a la Guerra Civil i l'exili. El cas de Carme Cortés (1892-1979)

*Ester Barón Borràs*

1 Es va fer patent en el suport polític, moral i militar del govern mexicà de Lázaro Cárdenas (de l'1 de desembre de 1934 al 30 de novembre de 1940). Aquest posicionament era alhora una estratègia del govern del país americà per enfortir la seva posició internacional.

2 «Gran concurso de carteles», *La Vanguardia*, 1 de juliol de 1937, pàg. 3; Immaculada JULIAN, «Exposiciones y concursos en el período 1936-1939 en Barcelona», *Revista d'Art*, núm. 8-9, 1981, pàg. 248.

3 «Grandioso festival-homenaje a Méjico», *La Vanguardia*, 4 de maig de 1937, pàg. 5.

4 «En el Coliseum Miting en honor de Méjico», *La Vanguardia*, 27 de juliol de 1937, pàg. 3.

5 El seu president, Jaume Miravittles, i el doctor Serra Húnter van oferir dues conferències sobre Mèxic. Veg. *La Vanguardia*, 9 d'octubre de 1938, pàg. 4.

6 L'any 1937 durant la presidència de Lázaro Cárdenas es va formar la Liga



de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

7 El mes de juliol de 1937 es va celebrar a la ciutat de València el «**Congreso Internacional de escritores anti-fascistas**».

8 Assistí a la festa el president de la Generalitat, Lluís Companys, el cònsol general de Mèxic, el senyor Gómez Mangada, el compositor Silvestre Revueltas i els poetes Octavio Paz, María Luisa Vera i Rafael Alberti. Veg. «En el Palau de la Música Catalana. Acto de Fraternidad mexicana», *La Vanguardia*, 8 d'octubre de 1937, pàg. 3.

9 Carlos MOLINA, «Fernando Gamboa y su particular versión de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. xxvii, núm. 87, 2005, pàg. 4.

10 David Alfaro Siqueiros havia passat l'any 1921 per Barcelona, on va fer amistat amb destacats artistes catalans, com Salvat-Papasseit, i va fundar una revista d'art revolucionari, *Vida Americana a Barcelona*. Veg. Montserrat GALÍ, *Artistes catalans a Mèxic. Segles XIX-XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, pàg. 82-85.

11 «En el “Casal del Metge” “Desarrollo histórico de los pueblos”», *La Vanguardia*, 12 de febrer de 1937, pàg. 3.

12 Siqueiros va ser un dels organitzadors dels tallers d'Arte Funcional Revolucionario als Estats Units, l'Argentina i altres repúbliques americanes.

13 Sindicat d'Artistes Pintors i Escultors de Catalunya (UGT), Sindicat de Decoradors i Bells Oficis (UGT), Secció de Belles Arts del Sindicat Únic de Professions Liberals (CNT).

14 L'organisme va ser creat el 18 de setembre de 1936 i hi eren representades la Generalitat, la UGT i la CNT. Fou presidit pel conseller de Cultura de la Generalitat i integrat pels artistes Francesc A. Galí, en representació del Consell de l'Escola Nova Unificada (CENU); Jaume Mercader i J. Lluís Sert, representants del Front Popular; F. Camps Ribera i A. Armengod, en representació de la UGT; i E. Moneñy i Ll. Alsina en representació de la CNT, el Front Popular i les organitzacions obreres. Qualsevol exposició col·lectiva, encara que fos benèfica, havia de ser controlada i autoritzada pel Consell de Belles Arts i Arts Aplicades, on estaven representades per delegació autoritzada la CNT i la UGT. Veg. JULIAN, *op. cit.*, 1981, pàg. 268.

15 «La exposición de Arte Catalán en París», *La Vanguardia*, 15 d'octubre de 1936, pàg. 4.

16 El Consell Superior de Belles Arts i Arts Aplicades (CNT i UGT) feia saber a tots els artistes que desitgessin participar en la manifestació d'art català a

Mèxic que havien d'entregar les obres abans del 14 de febrer i que els sindicats corresponents serien els encarregats de recollir-les a domicili. Veg. «La exposición de arte catalán en Méjico», *La Vanguardia*, 11 de febrer de 1937, pàg. 2.

17 *España a México. Manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo, año 1937* (col·lecció de cartells del Pavelló de la República, UB), C-65 i C-418.

18 *España a México. Manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo, año 1937. Manifestación de arte catalán. Pintura. Escultura. Decoración. Bellos Oficios. Publicidad. Cinema*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1937.

19 L'any 1978 es va trobar l'«Inventario de objetos en depósito» del Museu de Burgos, una relació de 150 pintures i escultures sota l'epígraf «Obras artísticas incautadas por un barco de la España Nacional». El dipòsit apareixia fixat el 1945 i l'acta indicava que amb anterioritat les obres havien estat custodiades a les dependències de l'Audiència Territorial de Burgos. Es van fer diferents lots que es van dipositar al Museu de Burgos i en altres dependències i organismes oficials, com ara l'Ajuntament de Burgos i el Palacio de la Isla. Després de ser recuperades, una bona part van ser retornades a la Generalitat de Catalunya a través de la Dirección General de Patrimonio Artístico i del seu cap, Javier Tusell. Amb motiu d'aquesta recuperació, l'any 1980 es va celebrar una exposició titulada «121 artistas catalanes de 1937» al Palau de Congressos de Madrid. Veg. *121 artistas catalanes de 1937, obras incautadas a la Generalitat de Catalunya. Catálogo de la exposición celebrada en salas del Palacio de Exposiciones y Congresos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

20 L'acte se celebrà al Teatro Hidalgo el 14 de maig i van intervenir-hi com a oradors Enrique Fernández Gual, periodista, crític d'art i escriptor de la delegació catalana, Juan Marinello, el poeta mexicà Gastón Lafarga (Manuel Antonio Romero), el poeta mexicà Marcelino Domingo, Félix Gordón Ordás, ambaixador d'Espanya, i Nicolás Guillem, poeta cubà. A més a més dels discursos, es va representar «Homenaje a García Lorca», de Silvestre Revueltas, i es van projectar set pel·lícules documentals inèdites sobre la guerra d'Espanya que havia portat la delegació d'artistes catalans. Es van cobrar cinquanta *centavos* per l'entrada i els fons recollits van ser destinats a les víctimes del feixisme i al Comitè d'Ajut als Nens Espanyols. Veg. JULIAN, *op. cit.*, 1981, pàg. 246.

21 En aquell vaixell hi havia obra d'altres artistes catalans que també es van exiliar a Mèxic, com l'escultor Josep M. Giménez Botey i Francesc Camps-Ribera.

22 Santiago ADELL, «Exposició de pintures. Carme Cortès d'Aguadé», *D'Ací d'Allà*, núm. 136, abril de 1929, pàg. 142.

23 Joan Merli i Pahissa (1901-1995) fou també secretari de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art i director de la prestigiosa revista *Art* (1932-1936). En l'actualitat, l'autora d'aquest text està realitzant una tesi doctoral sobre la seva figura.

24 BAIAROLA, «Vida artística. Inaugural 1929-30 de la Sala Merli (Galeries Laietanes)», *La Veu de Catalunya*, edició del vespre, núm. 10411, 15 d'octubre de 1929, pàg. 4.

25 «Arte y artistas. Exposiciones en Syra», *La Vanguardia*, 12 de gener de 1935, pàg. 11.

26 A. ESCLASANS, «Carme Cortés», *Art*, núm. 5, febrer de 1935, pàg. 135-139.

27 La creació del Lyceum Club responia a la necessitat de moltes dones escriptores, artistes i intel·lectuals, de crear institucions i espais culturals, educatius i polítics on poder compartir, fer visible i participar en els projectes de construcció de la modernitat política i cultural. Van publicar el «Manifest a les dones» com a text fundacional d'aquesta entitat sota el lema «Libertat i cultura», signat per Aurora Bertrana, Maria Pi de Folc, Enriqueta Sèculi, Anna Miret, Carme Cortés, Mercè Ros, Montserrat Graner de Bertran, Isolina Vildot, Leonor Serrano de Xandri, Maria Carratalà, Josefina Bayona de Cortés i Amanda Llebot. La seu del Lyceum Club es trobava al número 39 de la Via Laietana de Barcelona.

28 Jaume Aguadé i Miró (Reus, 1882 – Mèxic, 1943) fou membre fundador d'Esquerra Republicana de Catalunya, diputat a les Corts de la República i ministre de Treball i Assistència Social durant la Guerra Civil, i la seva llar sempre fou un lloc de reunió d'intel·lectuals i artistes del seu temps.

29 Jaume Aguadé amb Carme Cortés, de la qual llavors estava divorciat, i els seus fills.

30 Joan VENTURA, «Diari del viatge de Montpeller a Mèxic (octubre de 1941)», *Del Penedès*, núm. 23, 2010, pàg. 17-19.

31 Segons la documentació que es troba al Fons Jaume d'Aiguader de l'Arxiu Nacional de Catalunya.

32 Fons Aiguader; la grafia familiar era Aguadé.

33 Fitxa personal: Carmen Cortés Lledó. Mèxic, Registro Nacional de Extranjeros en México, Secretaría de Gobernación, Departamento de Migración, Archivo General de la Nación de México.

34 GALÍ, *op. cit.*, pàg. 115.

35 Fitxa personal de Julio Ríos Padrino (1905-1997). Mèxic, Registro Nacional de Extranjeros en México, Secretaría de Gobernación, Departamento de Migración, Archivo General de la Nación de México.

36 L'escultor havia rebut l'encàrrec de realitzar una sèrie d'escultures per a l'exterior del temple de La Purísima.

37 Xavier MOYSSÉN, «IV. Tiempos en México», a *Monterrey ciudad adolescente, arte incipiente*, Monterrey, 1999, tesi doctoral inèdita, Universidad de Nuevo León. Volem agrair al professor Xavier Moyssén la possibilitat de consultar un capítol de la seva tesi doctoral inèdita, on fa un estudi sobre el context artístic de la ciutat de Monterrey contemporani a l'estada de la pintora Carme Cortés.

38 Mario Alberto MÉNDEZ RAMÍREZ, «Del Taller de Artes Plásticas a la Facultad de Artes Visuales de la UANL Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Vitrales, relieves, murales, esculturas, pinturas, obra gráfica», tom 1, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013, pàg. 180-181.

39 El taller, que inicià les seves activitats amb 25 alumnes, augmentà en pocs mesos fins a 45.

40 Entrevista a Rodolfo Ríos, membre de la primera generació del Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León: *Quién es Rodolfo Ríos*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Secretaría de Extensión y Cultura de la UANL, publicada el 27 de març de 2014.

41 En una carta datada el dia 8 de juliol de 1969 i signada per l'alcalde de la ciutat de Monterrey, César Lazo Hinojosa, en què li comunicava l'acord del Cabildo que s'havia decidit atorgar-li el títol de Benefactora de la Cultura. Aquest document estava en possessió de la neta de Carme Cortés, la Dra. Carmen Pijoan Aguadé, que inclou MOYSSÉN, *op. cit.*, en la seva tesi doctoral.

42 P. C., «Formas y colores. La vuelta de Carmen Cortés», *Destino*, núm. 909, 1955, pàg. 29.

43 P. C., «Las exposiciones y los artistas. Carmen Cortes», *Destino*, núm. 910, 1955, pàg. 34-35.

Entre Nova York i la Barcelona del franquisme. El gènere fotogràfic del documentalisme social a través de l'exiliat Carles Fontserè (1958-1973)

## Núria F. Rius

1 Aquest treball forma part del projecte de recerca INVAC (HAR2013-42987-P) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) i del cocomissariat de l'exposició «Carles Fontserè, *photocitizen*. Els projectes pendents», celebrada en el marc del Centenari Carles Fontserè (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2016). D'altra banda, és el fruit de dues estades de recerca a la Universitat de Nova York sota la tutorització de la Dra. Jordana Mendelson (2015, 2016). Li vull fer arribar el meu agraïment més sincer per l'ajuda, l'orientació i les observacions que em va brindar en ambdues ocasions. Agraïment que faig extensiu a Terry Broch, Ricard Planas, Jadranka Vrsalovic (Institut Ramon Llull de Nova York), Cynthia Young i Brian Wallis (International Center of Photography), Tom Gitterman (Gitterman Gallery), Patrick Lenaghan (Hispanic Society of America), Núria Batllem (Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany), Covadonga Rodríguez del Corral (Fundación Pública Gallega Camilo José Cela), Joan M. Minguet Batllori (Universitat Autònoma de Barcelona), Montse Puigvert i, finalment, Josep Rigol, Manel Armengol i Albert Gusi.

2 El Fons Carles Fontserè es conserva a l'Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany (ACPE), a Banyoles (Girona), gràcies al contracte vitalici que l'artista va signar amb la Generalitat de Catalunya el 1994. L'autor va morir al gener del 2007, just quan es disposava a escriure sobre els seus anys a la revista *Temas*, és a dir, durant els seus inicis com a fotògraf.

3 El fons fotogràfic està format per més de 40.000 negatius.

4 Vegeu, per exemple: «Nova York vista i viscuda» (Institut d'Estudis Nord-Americans, 1982), «Carles Fontserè: Roma, París, Londres, 1960» (Sala d'Exposicions de la Caixa de Pensions, 1984), «Nova York 1926-1990, un relat gràfic de Carles Fontserè» (Palau Reial de Pedralbes, 1985-1986), «Nova York: La Quinta Avinguda» i «Nova York:... Els Gratacels» ("la Caixa", 1989), «Carles Fontserè. Ciutat de Mèxic 1966-1967» (Centre d'Art Santa Mònica, 2002), i fins i tot es va difondre la seva obra fotogràfica a la televisió pública: des del 1973 amb reportatges al programa *Crònica-2* (Televisión Española) i «Ciutats en blanc i negre de Carles Fontserè», al programa *Música per a Camaleons* (Televisió de Catalunya, 1998).

5 Ens basem en l'estudi de Núria PEIST, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012, per a una perspectiva d'anàlisi basada en l'observació dels espais socioculturals, les relacions que s'inscriuen en i amb aquests espais i la interacció dels agents entre si i, en particular, amb la mediació per al seu reconeixement.

6 Carles FONTSERÈ, *París, Mèxic, Nova York. Memòries 1945-1951*,

Barcelona, Proa, 2004, pàg. 137.

7 És important explicar aquí l'experiència de l'exili en el cas particular de Fontserè després de la Segona Guerra Mundial. En paraules del mateix artista, «fins aleshores els catalans que arribaven a Mèxic hi recalaven com a exiliats buscant acolliment i feina, i en el cas dels dos de la foto [Fontserè i Robert Vicente] es tractava excepcionalment d'un parell que venien a la ciutat asteca com a productors i directors d'un gran espectacle. És a dir, es tractava de dos catalans que havien deixat de ser refugiats. Jo no havia arribat a Mèxic endut per les circumstàncies de l'expatriació, sinó per pròpia voluntat i amb l'aurèola de triomfador». Vegeu C. FONTSERÈ, *París, Mèxic, Nova York...*, op. cit., pàg. 163.

8 L'establiment a Nova York no va ser immediat. Després d'un primer any d'estada irregular, Fontserè va romandre a França tot l'any 1950 fins que, acompanyat de Terry Broch, va poder aconseguir el permís d'entrada i residència als Estats Units. Vegeu C. FONTSERÈ, *París, Mèxic, Nova York...*, op. cit., pàg. 233-243.

9 Lluís AGUSTÍ, «APORTACIONS PER A UNA BIBLIOGRAFIA DE L'EXILI REPUBLICÀ CATALÀ, VALENCIÀ I BALEAR ALS ESTATS UNITS D'AMÈRICA», *Textos Universitaris de Biblioteconomia i Documentació*, núm. 15, 2005. Vegeu: <http://bid.ub.evdu/15agusti.htm> (consulta: 8-II-2017).

10 Fontserè va incloure una llista detallada de la comunitat immigrant a Nova York al primer capítol de les seves memòries inèdites *Dos decades novayorquines...* En aquest mateix article abordarem alguns d'aquests noms més endavant.

11 ACPE, Carles FONTSERÈ, *Dos decades novayorkines. The American Dream - The 50s; Turbulent Years - The 60s*, manuscrit inèdit, capítol «Un peu en el món del business», s. p.

12 Per exemple, «Una silueta familiar», dedicat al vaixell escola *Juan Sebastián de Elcano*, atracat a Nova York. Segons el mateix article, «A Carles Fontserè, el nostre director artístic, que als seus variades activitats afegeix els dots d'excel·lent fotògraf, li va venir la idea de fer un reportatge gràfic del vaixell ancorat al port novaiorquès [East River], perquè ja ell havia intuït el contrast del bergantí contra les moles enormes dels gratacels». *Temas*, núm. 108, octubre 1959, pàg. 34-35.

13 Blake STIMSON, *El eje del mundo. Fotografía y nación*, Barcelona, Gustavo Gili, (2006) 2009, pàg. 40-41.

14 Aquest procés de definició d'una nova capitalitat fotogràfica a Nova York és intrínsec al desplaçament —o «robatori», com afirmaria l'historiador de l'art Serge Guilbaut— de la capitalitat cultural de París cap a la ciutat nord-

americana. Bona prova d'això és, precisament, que el mateix MoMA sigui, alhora, institució adoptiva i redefinidora de l'experiència de les avantguardes plàstiques a Europa i el primer museu a obrir un departament de fotografia, com a llenguatge concomitant a l'avantguarda. Vegeu: Serge GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Tirant lo Blanch, 2007. Sobre el rol mediador del MoMA en el camp de la fotografia, vegeu Christopher PHILLIPS, «The Judgement Seat of Photography», *October*, núm. 22, 1982, pàg. 27-63; Nuria PEIST, Núria F. RIUS, «The photographic and its mediatory system: artistic, technical and commercial values at the dawn of photography», *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 1, 2013, pàg. 125-126.

15 La relació d'exposicions des del 1953 es pot consultar a MoMA Archives, *Chronology of exhibitions during Edward Steichen's Directorship, Department of Photography, 1947-1962*, <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/steichenf> (consulta: 28 de juliol de 2014).

16 La generació de fotògrafs espanyols dels anys cinquanta i seixanta, aplegada sota el paraigua de l'associació fotogràfica AFAL, es va acostar i va interaccionar amb institucions estrangeres com el mateix MoMA. Així, en un primer gest, l'AFAL va fer arribar a Edward Steichen un exemplar del seu anuari de la fotografia espanyola el 1958, alhora que el director va respondre sol·licitant còpies fotogràfiques d'alguns dels seus membres, com Ricard Terré, C. Pérez Siquier, Leopoldo Pomés o Oriol Maspons. Precisament, aquest últim publicitat des de llavors la conservació de fotografies seves en el mateix MoMA. Vegeu, per exemple, la publicitat realitzada per la botiga Gal·les sobre la seva figura a *La Vanguardia*, 16 de setembre de 1959, pàg. 24. Sobre la dinàmica fotogràfica a Espanya i les seves influències i recepcions, vegeu Laura TERRÉ, *Historia del grupo fotográfico Afal, 1956/1963*, Sevilla, Photovision, 2006.

17 Helen GEE, *Limelight. A Greenwich village photography gallery and coffehouse in the fifties*, Albuquerque, New Mexico Press, 1997, pàg. 63-64.

18 Amb tota seguretat, Fontserè no es va integrar mai en el nucli de fotògrafs documentalistes de Manhattan. De nou, Gee, la *Limelight* de la qual va funcionar com a punt de trobada entre editors, escriptors i fotògrafs de la ciutat, afirmava que «everybody knew everybody», i en la seva extensa relació de noms no consta mai el de Fontserè. Vegeu H. GEE, *Limelight...*, *op. cit.*, pàg. 63-64.

19 Carles FONTSERÈ, *Nova York vista y viscuda. Exposició de fotografies de Carles Fontserè*, Barcelona, Institut d'Estudis Nord-americans, Banca Catalana, 1982, pàg. 4.

20 H. GEE, *Limelight...*, *op. cit.*, pàg. 22.

21 Fins i tot el 2003 Max Kozloff manté aquesta lectura en afirmar que «these photographs are not just static shots of time past but affirmations of lives lived, full of incident and emotion». Max KOZLOFF, *New York. Capital of Photography*, Nova York, Yale University, The Jewish Museum, 2003, pàg. 2.

22 C. FONTSERÈ, *París, Mèxic, Nova York...*, *op. cit.*, pàg. 135.

23 La literatura historiogràfica al voltant de Batlles com a fotògraf es redueix, principalment, a mencions puntuals a S. Carl KING, *The Photographic Impressionists of Spain: A History of the Aesthetics and Technique of Pictorial Photography*, Lewiston, Nova York, The Edwin Mellen Press, 1989, pàg. 176 i 244; Publio LÓPEZ MONDÉJAR, *Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona/Madrid, Lunweg, 1996, pàg. 55; Juan NARANJO *et al.*, *Introducció a la historia de la fotografia a Catalunya*, Barcelona/Madrid, Lunweg, 2000, pàg. 152; Mariàngels FONDEVILA i Jordi CUIXART, *Myrurgia: belleza y glamour, 1916-1936*, Barcelona/Madrid, Lunweg, 2003, pàg. 180 i 197; *Centelles: las vidas de un fotógrafo 1909-1985*, Barcelona/Madrid, Lunweg, 2006. No obstant això, el seu nom és recurrent en fonts documentals relacionades amb l'àmbit fotogràfic i cinematogràfic ja des de principis del s. XX.

24 Mariàngels FONDEVILA i Jordi CUIXART, *Myrurgia...*, *op. cit.*, pàg. 197.

25 Així mateix ho narra en la correspondència que manté amb els Fontserè-Broch, a qui explica les urgències de la casa Myrurgia per obtenir fotografies per a les seves campanyes promocionals. El retratista, que acabava d'instal·lar uns laboratoris a Ginebra, també aprofitava els seus viatges als EUA per desplaçar-se fins a Rochester i ampliar els seus coneixements, com va fer el 1960 amb les tècniques de la fotografia en color. Vegeu, per exemple, ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Ramon Batlles a Terry Broch, 23 d'octubre de 1959.

26 Va ser l'exemple oposat a la depuració o l'ostracisme que van patir molts altres fotògrafs, com Gabriel Casas, Pere Català Pic i Agustí Centelles, entre d'altres. Vegeu: Juan ALONSO MARTÍNEZ i Aleix PURCET, «Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España», a *Girona 2014. Archivos e Industrias Culturales*, Girona, CRDI, 2014.

27 Desconeixem, ara per ara, l'origen d'aquesta amistat. Si bé tots dos van publicar en espais comuns com *D'Ací i d'Allà* en la dècada del 1930, la seva correspondència no comença fins al 1958, just després de la tornada de Fontserè del seu primer viatge a Espanya el 1956-1957.

28 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Ramon Batlles a Terry Broch, 1 de maig de 1958.

29 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Ramon Batlles a Carles



Fontserè, 1 i 2 de maig de 1958, on s'especifica l'enviament als seus laboratoris Authenticolor de Ginebra per evitar problemes, i carta de Ramon Batlles a Carles Fontserè, 1 de novembre de 1960.

30 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Terry Broch a Ramon Batlles, 20 de març de 1961.

31 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 19 de febrer de 1961.

32 És allò que Jane Livingston ha anomenat «The New York School». Un concepte sota el qual l'autora cataloga els fotògrafs actius entre 1936 i la dècada de 1950 i que compartien característiques com la creença en els valors humanistes, l'estil documental o l'origen comú de molts d'ells en l'àmbit de la pintura, com Weegee, Leon Levinstein o Lisette Model, el mateix que en el cas del mateix Fontserè. Vegeu Jane LIVINGSTON, *The New York School. Photographs 1936-1963*, Nova York, Stewart, Tabori & Chang, Eastman Kodak Company, 1992, pàg. 260.

33 Donald ALBRECHT, *The mythic city. Photographs of New York by Samuel H. Gottscho, 1925-1940*, Nova York, Museum of the City of New York, Princeton Architectural Press, 2005.

34 Vegeu, per exemple, Deborah Martin KAG, Laura KATZMAN i Jenna WEBSTER, *Ben Shan's New York. The photographs of modern times*, New Haven, Londres, Harvard University Art Museums, 2001. En relació amb la Photo League, va estar activa entre 1936 i 1951 i va aglutinar nombrosos fotògrafs amb inquietuds socials i estètiques compartides, com ho era el mateix llenguatge documental. Van sobresortir noms com els de Sid Grossman, Lou Bernstein, Berenice Abbott, Helen Levitt, Weegee, Rebecca Lepkoff i Sol Libsohn, entre molts altres. Vegeu: Anne Wilkes TUCKER, Claire CASS i Stephen DAITER, *This was the Photo League. Compassion and the camera from the Depression to the Cold War*, Chicago/Houston, Stephen Daiter Gallery, John Cleary Gallery, 2001; Mason KLEIN i Catherine EVANS, *The radical camera: New York's Photo League 1936-1951*, Nova York, The Jewish Museum, 2011.

35 Deborah Martin KAG, Laura KATZMAN i Jenna WEBSTER, *Ben Shan's New York...*, *op. cit.*, pàg. 2.

36 Maren STANGE, *Symbols of ideal life. Social documentary photography in America 1890-1950*, Cambridge, Nova York, Cambridge University Press, 1989, pàg. XIV.

37 Blake STIMSON, *El eje del mundo...*, *op. cit.*, pàg. 35.

38 Jane LIVINGSTON, *The New York school...*, *op. cit.*, pàg. 267.

39 És el cas del ja esmentat *Changing New York* d'Abbott (1939), de *Naked City* de Weegee (1945) i, segurament el més celebrat, el també esmentat *Life is Good* [...] de William Klein (1956). Per a una recopilació dels llibres de fotografia dedicats a Nova York, vegeu Horacio FERNÁNDEZ, *Nueva York en fotolibros*, Barcelona, RM Verlag, 2016.

40 Mereix un esment a banda l'interès de Fontserè per la població afroamericana, de qui afirmà: «Personalment, el món negre de Nova York és una de les coses que més m'interessen de la ciutat: em commou la fragilitat innocent d'aquestes criatures que es mouen amunt i avall inconscients que formen part d'un format social de gran potència que [dóna] a l'andròmina amb les estructures tradicionals del colós nord-americà». ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Carles Fontserè a Camilo José Cela, 18 de setembre de 1966.

41 Béatrice JOYEAUX-PRUNEL, «Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art», *Romantisme*, núm. 163, 2014, pàg. 64-78.

42 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Guillermo Carrogio a Carles Fontserè, 5 d'octubre de 1960.

43 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Guillermo Carrogio a Carles Fontserè, s.d. (abans de l'1 de novembre de 1960).

44 L'exposició a Aixelà va estar precedida d'una altra dedicada a Ramon Batlles, la celebració de la qual va resultar paral·lela a la de Fontserè a l'AFC. Salvador LLUCH, «Un criterio sobre Ramon Batlles», *Boletín AFC*, febrer 1961 pàg. 20.

45 Oriol MASPONS, «Salonismo», *Arte Fotográfico*, núm. 61, gener de 1957, pàg. 3-4.

46 Salvador LLUCH OLIVERAS, «Un fotógrafo de América. Carlos Fontserè en nuestra Sala», *Boletín AFC*, febrer 1961, pàg. 18. Vegeu la reacció de Fontserè a ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 15 de maig de 1961.

47 Salvador LLUCH OLIVERAS, «Un fotógrafo de América. Carlos Fontserè en nuestra Sala», *Boletín AFC*, febrer 1961, pàg. 18. Vegeu la reacció de Fontserè a ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 15 de maig de 1961.

48 Aquiles PUJOL [J. M. CASADEMONT], «Nueva York en Carles Fontserè», *Arte Fotográfico*, núm. 114, juny de 1961, pàg. 497-501.

49 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 19 de febrer de 1961: «[...] potser aquest silenci [...] ha estat degut en

certa manera al meu propi silenci [...]. També per causa d'haber [sic] rebut notícia de les dues exposicions quant aquestes ja estaven obertes».

50 Sebastià GASCH, «Imágenes de Nueva York», *Destino*, 15 d'abril de 1961, pàg. 55.

51 *Ibidem*.

52 Així ho explica Fontserè a Ramon Batlles: «La semana passada en German Plaza de la editorial Plaza-Janer va dir que quan torni a Barcelona d'aquí un parell de mesos despres d'un extens viatge per sudamerica, estara molt interessat en veurer-vos a vosaltres perque li ensenyeu la meva col·leccio de fotos de Nova York». ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 15 de maig de 1961.

53 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Terry Broch a Tony i Camila Batlles, 12 de setembre de 1962.

54 El 1962 Carles Fontserè adquireix, per exemple, una ampliadora Durst D-659 gràcies a la mediació de Batlles. Aquest mateix any l'artista trasllada el seu laboratori fotogràfic a la nova finca de Porqueres, a Catalunya, on romandrà ubicat fins a la seva tornada definitiva en la dècada del 1970. ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 10 de juny de 1962.

55 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Ramon Batlles a Carles Fontserè, 29 de març de 1965.

56 ACPE, Fons CF, «Correspondència», carta de Terry Broch a la família Batlles, 19 d'agost de 1966.

57 Sobre l'associació entre literatura i fotografia a Espanya, vegeu: *Fotos & libros. España 1905-1977*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española, RM, 2014.

58 N'és un exemple l'entrevista que concedeix al diari *ABC* el 17 de setembre de 1966, pàg. 63: «[...] Ara Cela és a Mallorca, nouvingut, i ja treballa en un nou llibre que titularà "Nova York Amarga". Il·lustrarà l'obra amb fotografies de Charles Font Sere [sic], un català que viu a Nova York fa molts anys [...] Camilo José Cela sempre és notícia i aquesta del seu nou llibre és gran notícia, ja que he estat la primera persona a anotar i vostès en poder-lo llegir».

59 Vegeu la referència núm. 4.

## Segona part. Interrelacions entre Catalunya i els Estats Units d'Amèrica: recepcions artístiques, documentals i

# historiogràfiques

## L'esteticisme de Whistler i la seva recepció a la Catalunya modernista

*Juan C. Bejarano Veiga*

1 Aquest article és un resum i una revisió de la comunicació «Pols de papallona: la influència de Whistler en el retrat modernista», que fou presentada en el Congress «ModernArt.Cat» (Londres, Queen Mary University of London - The Centre for Catalan Studies (Institut Ramon Llull)) el 24 de juny de 2011. Alhora és fruit de la recerca de la meua tesi doctoral *Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)*, dirigida per la Dra. Teresa M. Sala i defensada a la Universitat de Barcelona el 29 de gener de 2016.

2 Jacinto OCTAVIO PICÓN, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Imparcial*, 7 de maig de 1890, any XXIV, núm. 8241, [pàg. 2]. És curiós que, tot i que Pantorba parla de la participació d'aquests dos retrats en l'exposició nacional del 1890 (Bernardino de PANTORBA, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980 (1948), pàg. 141), no surten referenciades en l'història habitual d'exposicions les respectives peces (vegeu, per exemple, el catàleg de la darrera exposició important sobre el pintor, Richard DORMENT i Margaret F. MACDONALD, *Whistler*, Londres, Tate Gallery, 1994).

3 PINZELL, «Whistler †», *Pèl & Ploma*, 1 de juliol de 1903, núm. 95, pàg. 221: «[...] l'obra [es refereix al Retrat de la mare de l'artista], potser l'obra caudal de la seva vida, merescué ni una menció, esceptuant la den Rodrigo Soriano que aleshores feie afortunadament de crític i quan els amics l'hi feien comentaris per provocar una resposta del genial pintor, la formulave dient qu'era molt natural que els espanyols no fessin cas d'un deixeble aprofitat de Velásquez i de Goya».

4 Juan Ramón JIMÉNEZ, «Joaquim Sorolla y sus retratos», *Forma*, any 1904, vol. 1, pàg. 27.

5 Així ho va reconèixer, segons una declaració que va fer al *Mercure de France* l'any 1905: «J'admire dans leur oeuvre entière Whistler, Gauguin et Cézanne». Vegeu Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», *De Arte*, núm. 3, 2004, pàg. 179.

6 Juan SAN NICOLÁS, *Darío de Regoyos. Tomo I (1857-1900)*, Barcelona,

Diccionari Ràfols / Edicions Catalanes, 1990, pàg. 70; tornaren a coincidir el 1887 a París, el 30 de desembre, quan Regoyos assistí al *vernissage* del I Saló dels 33, on hi havia obra de Whistler, a la Galeria Georges Petit. D'aquesta monografia s'ha extret la major part de la informació relativa a la relació entre Regoyos i Whistler.

7 El 13 de setembre de 1885 la revista belga *L'Art Moderne* publicava un article sobre Whistler on s'informava que «Whistler expondrá probablemente en Bruselas el retrato de Sarasate, que acaba de terminar y que marca en su carrera una evolución definitiva [...]. Querríamos ver, al lado del célebre violinista, el que acaba de empezar del pintor William Chase, su compatriota, o el que se propone hacer de nuestro amigo el pintor guitarrista Darío de Regoyos, del que ha hecho un vivo esbozo. Pero un viaje que cuenta hacer Whistler a América y varios trabajos empezados no le permitirán, sin duda, acabar para el primero de febrero estas dos telas». Així doncs, si hem de fer cas d'aquest article i de la manera de treballar de Whistler, les opcions que podem contemplar són que finalment no realitzés aquest retrat; que fes esbossos que van acabar en un no-res, o que el destruís insatisfet amb el resultat, com acostumava a fer [ibídem, pàg. 63].

8 Efectivament, l'obra destacà entre tot el conjunt d'obres que portà Regoyos a aquesta exposició, tot enfilant-la en la tendència idealista de l'art i valorant-ne «cierto esteticismo afinado y silencioso». Raimon CASELLAS, «Exposición General de Bellas Artes. I. El Salón a vista de pájaro», *La Vanguardia*, 22 d'abril de 1894, any XIV, pàg. 5.

9 Gairebé totes les referències les hem extret de la monografia clàssica d'Enrique LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1990 (1972), pàg. 58, 243, 292 i 327. En la pàg. 58 ja s'assenyala que aquesta influència, com totes les que va tenir Zuloaga, va ser «vaga», però no per això menys important.

10 D'altra banda, el 1893, durant la seva estada a París, Zuloaga presentà Regoyos a Rusiñol (*Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona/Madrid, MNAC/Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998, pàg. 247), si bé sembla que almenys des del 1887 hi havia alguna mena de relació o d'interès dels dos de conèixer-se, com confirma un dibuix conservat al Cau Ferrat de Sitges, datat, dedicat i signat per Regoyos a Rusiñol (Isabel COLL, *Santiago Rusiñol*, Sabadell, AUSA, 1992, pàg. 53).

11 Raimon CASELLAS, «Bellas Artes. Undécima Exposición Extraordinaria del Salón Parés. I», *La Vanguardia*, 14 de febrer de 1894, any XIV, pàg. 5; i Raimon CASELLAS, «Tercera Exposición General de Bellas Artes», *La Vanguardia*, 22 d'abril de 1896, any XVI, pàg. 5: en aquestes dues cròniques, Casellas remarca

la singular assimilació dels recursos whistlerians en l'obra de Zuloaga, concretament en els quadres *Un fanàtic* (c. 1894) (localització desconeguda) i *Les dues amigues* (1896) (MNAC, Barcelona), respectivament.

12 Enrique LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, pàg. 58 i 491.

13 *V Exposición Internacional de Arte. Catálogo ilustrado*, Barcelona, Imp. de Henrich y C<sup>a</sup>, 1907, pàg. 79: s'exposà a la sala XVII amb el núm. 68.

14 *VI Exposición Internacional de Arte: catálogo ilustrado*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1911, pàg. 112-113: de fet, exposà un total de deu peces, les catalogades entre els núm. 984 i 993.

15 Raimon CASELLAS, «Bellas Artes. Décima Exposición Extraordinaria del Salón Parés», *La Vanguardia*, 25 de gener de 1893, any XIII, pàg. 1-2.

16 Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1983.

17 Raimon CASELLAS, «París Artístico. VI. James Mac Neill Whuistler [sic]», *La Vanguardia*, 1 de juny de 1893, any XIII, pàg. 4.

18 Jordi CASTELLANOS, *op. cit.*, vol. I, pàg. 289.

19 Alfredo OPISSO, «Exposición General de Bellas Artes de Barcelona. Pintura. I», *La Ilustración Ibérica*, 12 de maig de 1894, any II, núm. 593, pàg. 294-295.

20 Joan BRULL, «Notas d'art», *Joventut*, 24 de gener de 1901, any II, núm. 50, pàg. 76.

21 Cal fer esment aquí de l'article d'Isabel COLL «Ramón Casas y los pintores americanos del *Aesthetic Movement*», a *Casas-Rusiñol. Dos visiones modernistas*, Màlaga, Museo Carmen Thyssen de Málaga, 2014, pàg. 63-81, on, a l'inrevés del nostre text, s'analitza la influència de diversos pintors americans i anglesos en la figura d'un únic pintor, Ramon Casas. Malgrat el títol, no només es parla d'artistes de l'esteticisme (com Whistler), sinó també d'altres de coetanis que desenvoluparen estils diferents d'aquesta tendència, especialment Sargent. De tota manera i a banda del nostre assaig, és l'única recerca que hem trobat també centrada a analitzar la influència de Whistler en el modernisme.

22 Linda MERRILL, «Whistler in America», a *After Whistler. The Artist and His Influence on American Painting*, Atlanta/Yale, High Museum of Art/Yale University Press, 2003, pàg. 24.

23 Raimon CASELLAS, «Tercera Exposición General de Bellas Artes», *op. cit.*, pàg. 4.

24 Vegeu Isabel COLL, *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art. Catàleg*

raonat de l'obra pictòrica, Barcelona, El Centaure Groc, 1999, pàg. 64.

25 Excepcionalment, es coneix un pati on les variacions es fan a partir del blanc (col·lecció particular). Vegeu: <http://www.balclis.com/es/subastas/2014-05-27t16-30-00/2467-santiago-rusinol-barcelona-1861-aranjuez-1931-patio-blanco-de-sitges-oleo-sobre-lienzo> (consulta: 17 d'agost de 2016).

26 Vegeu Isabel COLL, *op. cit.*, pàg. 87.

27 Raimon Casellas ja ho va percebre quan exposà aquest quadre a la Sala Parés el febrer del 1894. Vegeu Raimon CASELLAS, «Bellas Artes. Undécima Exposición», *op. cit.*, pàg. 4.

28 Fa un parell d'anys es descobrí que la model havia estat la pianista Matilde Escalas. Vegeu Vinyet PANYELLA, «Les dones sense nom i l'enigma de Miss McFlower», *L'Eco de Sitges*, 7 de març de 2014, núm. 6237, pàg. 22.

29 Vaig oferir un estudi en profunditat d'aquesta pintura en la meua comunicació «(Auto)retrat emmascarat de Santiago Rusiñol: *Figura femenina* (1894) i el pintor emmirallat», per al Col·loqui Internacional «Santiago Rusiñol, del modernisme al Noucentisme» (Barcelona-Sitges, 12-14 d'abril de 2007), dins del marc de l'Any Rusiñol, encara pendent de publicació.

30 L. NEGRE, «Notas d'Art. Exposició Graner. Saló Parés», *Catalunya Artística*, 2 de gener de 1902, any III, núm. 82, pàg. 17.

31 *La Ilustración Ibérica*, 23 de gener de 1886, any IV, núm. 160, pàg. 55; Raimon CASELLAS, «París Artístico. VI. James Mac Neill Whuistler [sic]», *op. cit.*, pàg. 4; i PINZELL, «Whistler †», *op. cit.*, pàg. 222.

32 Marcy RUDO, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, La Campana, 1996, pàg. 179: sembla que s'exposà amb aquest segon títol a la Sala Parés a principis de maig d'aquell mateix any.

33 Alguns dels historiadors que s'han atrevit a obrir aquesta via són John Richardson, i Richard Dorment i Margaret F. MacDonald, tot i que encara és un terreny molt vague. Vegeu John RICHARDSON, *Picasso. Una biografia. Vol. I: 1881-1906*, Madrid, Alianza, 1995 (1991), pàg. 78; i Richard DORMENT i Margaret F. MACDONALD, *op. cit.*, pàg. 275.

34 *Marian Pidelaserra 1877-1946*, Madrid/Barcelona, Fundación Cultural Mapfre-Vida/Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, pàg. 43.

35 Laura MERCADER, «Modernistes o Noucentistes?... Els darrers simbolistes decadents», a Francesc FONTBONA (dir.), *El modernisme*, vol. III, Barcelona, L'Isard, 2002-2004, pàg. 312.

36 En aquest sentit, destaca el magnífic assaig d'Eduard VALLÈS «Creació d'atmosferes: escenes d'interior i el blau en el context», a *Picasso versus*

*Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso/Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2010, pàg. 271-275: malgrat que el seu autor enumera, a part de Rusiñol, les possibles influències generals de Carrière, Puvis de Chavannes, Gauguin, el Greco o Nonell, en cap moment s'assenyala el probable lligam amb Whistler.

37 Tal com recullen Richard DORMENT i Margaret F. MACDONALD, *op. cit.*, pàg. 317.

38 Alexandre de RIQUER, «Exposició Néstor al Círcol Equestre», *El Poble Català*, 20 de juny de 1908, [pàg. 1].

## Work in progress: la recerca a l'entorn de l'arxiu de l'arquitecte Vilaseca a The Art Institute of Chicago. Interrogants, hipòtesis i algun resultat

### *Joan Molet i Petit*

1 Rosemarie BLETTER, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas, sus obras y dibujos*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977.

2 Bàsicament *l'Arquitectura moderna de Barcelona*, de Rogent i Pedrosa, o bé l'Àlbum Artístich de la Renaixensa.

3 Testimoni d'aquests lligams és l'article que F. Masriera i Manovens va escriure sobre Josep Vilaseca, on dona molts detalls dels seus gustos i activitats privades, al marge de l'arquitectura. F. MASRIERA MANOVENS, «L'arquitecte Josep Vilaseca i Casanovas», *Gasetta de les Arts*, núm. 58, octubre de 1926, pàg. 4-7.

4 A més de tot això i com ja hem assenyalat, els darrers lligalls del fons de documentació escrita estan constituïts per documents generats per Collins i Bletter, bàsicament correspondència privada que van mantenir durant els anys seixanta i setanta en el marc de la seva recerca sobre Vilaseca.

5 *Ryerson and Burnham Archives at the Art Institute of Chicago*, 1989.1 OP 1 10.1-9 / OP 2 10.10-46 / OP 3 10.47-64.

6 RBAIC 1989.1 OP 6 36.1-18. En el catàleg consta erròniament com a carrer de Santa Anna, 35.

7 En el fons documental conservat a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya només es conserven documents textuais i tres croquis, però cap imatge dels espais de l'Asociación de Arquitectos de Cataluña al carrer de Santa Anna.

8 RBAIC 1989.1 OP 8 52.1-21.

9 A part de la famosa botiga de Bruno Cuadros, RBAIC 1989.1 OP 23.1-7,



també trobem la joieria Soler Hermanos, RBAAIC 1989.1 OP 3 14.1; la botiga de Baldomero Garriga, RBAAIC 1989.1 OP 4 24.1; la Confitería Al Japón, RBAAIC 1989.1 OP 6 36.1-5; la botiga Garau, RBAAIC 1989.1 OP 6 40.1-2, i la botiga de José Molons, erròniament catalogada com a «private chapel», RBAAIC 1989.1 OP 5 30.1-2.

10 A més del conegut Panteó Batlló, RBAAIC 1989.1 OP 4 21.1-6, hi trobem la tomba de la família Pascual al cementiri de l'Est, RBAAIC 1989.1 OP 4 18.1, i la tomba per a la família de Frederic Batlló, RBAAIC 1989.1 OP 6 37.1; la tomba de la Sra. Samsó a Sant Pere de Torelló, RBAAIC 1989.1 OP 7 45.1-2, i la tomba per a Josep Comas d'Argemir, RBAAIC 1989.1 OP 7 47.1.

11 En el catàleg aquesta casa, de la qual actualment només es conserva la façana, apareix referenciada simplement com a «Avenida José Antonio corner Aribau»; el nom de Josep Carbonell apareix en el permís d'obres de construcció de la casa. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Q 127, Obres Majors Eix 1397/1882.

12 RBAAIC 1989.1 OP 9 57.2aq-au. Segons R. Bletter, eren encàrrecs de la casa Escofet, però també caldria confirmar-ho. Veg. R. BLETTER, *op. cit.*, pàg. 61.

13 RBAAIC 1989.1 OP 10 57.5a-c. Tradicionalment s'ha afirmat que aquests dissenys podrien haver estat destinats als Masriera, atesa l'estreta relació que mantenien amb Vilaseca.

14 RBAAIC 1989.1 OP 7 49.1-4.

15 Cal tenir en compte que en el moment que Collins i Bletter duen a terme la seva recerca, els arxius municipals barcelonins on es custodia la documentació de l'època de Vilaseca estaven completament desorganitzats i inaccessibles al públic, de manera que no van poder dur a terme aquestes comprovacions.

16 RBAAIC 1989.1 OP 10 37.3o.

17 En el plànol no s'explicita mitjançant cap inscripció, però la lectura de la distribució ens fa veure que es tracta d'un únic habitatge que ocupa tota la planta.

18 Arxiu Municipal del Districte de Gràcia, Fomento 306/1890.

19 RBAAIC 1989.1 OP 10 57.3l; RBAAIC 1989.1 OP 10 57.3m; RBAAIC 1989.1 OP 10 57.3n.

20 Sobre la gènesi del Palau Marçet i sobre el seu promotor, Frederic Marcel i Vidal, vam presentar una comunicació, inèdita, a la «Journée d'études, Le patronat, l'art et les artistes, organitzada pel Centre de Recherches Historiques sur les Sociétés Méditerranéennes», el 7 de novembre de 2011, a la

Université de Perpignan Via Domitia, amb el títol *La contribution des propriétés immobilières à la construction de l'image publique d'un parvenu: Frederic Marcet i Vidal (1826-1898)*.

21 AMCB Q 127, Obres Majors, exp. 3066/1887.

22 «Crónica local», *La Dinastía*, núm. 2236, 1887, pàg. 2.

23 Malauradament, a part del projecte definitiu de Sabater no hem pogut localitzar els altres projectes proposats per la resta d'arquitectes i mestres d'obres.

24 RBAAIC 1989.1 OP 9 57.2bn; RBAAIC 1989.1 OP 9 57.2by.

25 RBAAIC 1989.1 OP 9 57.2bl.

26 RBAAIC 1989.1 OP 10 57.2db.

27 RBAAIC 1989.1 OP 10 57.2 dd.

28 RBAAIC 1989.1 OP 8 56.1.

29 A partir de l'agregació dels municipis del Pla de Barcelona el 1897, va caldre unificar la numeració de les cases de molts carrers de l'Eixample que transcorrien per aquests diferents municipis per tal d'evitar reiteracions; la Gran Via o Calle Cortes discorria per les localitats de Sants, Barcelona i Sant Martí, i per això va caldre renumerar-la per complet.

30 AMCB Q 127, Obres Majors, Eix 424/1877.

31 AMCB Q 134, Obres Públiques, V 2664/1886.

32 A més, l'*Anuario Riera* ens ratifica l'existència de la casa, que es consigna com a domicili de José Masriera y Manovens, el qual també consta com a propietari de la finca. Eduardo Riera Solanich, *Anuario-Riera. Guía General de Cataluña*, Barcelona, Centro de Propaganda Mercantil, 1896, pàg. 374.

33 El taller Masriera és del 1882 i la botiga-taller Vidal (en la qual també hi ha involucrats els Masriera) és del 1879-1884.

34 RBAAIC 1989.1 OP 7 41.1.

35 Maria Teresa SERRACLARA I PLÀ, *La importància de Sant Andreu de Llavaneres en la vida i l'obra dels Masriera: 1802-2002*, Sant Andreu de Llavaneres, Ajuntament de Sant Andreu de Llavaneres, 2002.

36 Domingo MARCHENA, «L'enigma de l'Arca», *La Vanguardia*, suplement *Viure a Barcelona*, 26 de març de 2016, pàg. 1-2.

37 RBAAIC 1989.1 OP 9 57.2ba.

38 Joan MOLET I PETIT, *Report on the Vilaseca papers at the Ryerson and Burnham Libraries*, publicat en línia al web de The Art Institute of Chicago:

<http://digital-libraries.saic.edu/cdm/compoundobject/collection/findingaids/id/16661/rec/2>.

## Georges R. Collins and his contribution to the history of Gaudinian studies

*Mireia Freixa*

1 An initial version of this text in Catalan was published in the journal *L'Avenç*, no. 408 (January 2015) pp. 36-41.

2 I must thank the staff of the Ryerson and Burham Archives of the Ryerson and Burham Libraries located at The Art Institute of Chicago and especially its director, Mr. Jack Perry Brown. To make reading the article easier, all the quotations and documents that come from this collection are not footnoted.

3 To this end, I drew up a text, "Gaudí, gaudismes, gaudinistas y gaudinianos", as a paper within the *II Congreso coupDefouet*, awaiting publication.

4 See: Mireia FREIXA, "Por una patria católica y catalana. Gaudí, arquitecto de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat" in Alberto VILLAR (coord.), *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013, p. 31-46.

5 Preserved at the Georges R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture.

6 There is a copy of the transfer document at Barcelona's Cátedra Gaudí.

7 Georges R. COLLINS, "The Archive of Catalan Art and Architecture. Los Amigos de Gaudí en EE.UU.", *Antoni Gaudí (1852-1926)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Fundació Caixa de Pensions, Casal de Catalunya de Buenos Aires, Aerolíneas Argentinas, 1986.

8 See: [www.guastavino.net](http://www.guastavino.net) (consulted: 25/01/2017).

9 As Collins himself specifies in a curriculum vitae from the early years of working. His wife Christiane has confirmed that at this date he met Arturo Soria in Chile, where she was from.

10 Alexandre CIRICI PELLICER, *El arte modernista catalán*, Barcelona: Aymà, 1954.

11 A document that allows us to recreate the foundation of the institution is the report Enrique Casanelles presented to the March Foundation to request financial help that was eventually rejected: *Memoria de la solicitud de Pensión –*

*grupo Bellas Artes– a la Fundación Juan March por Amigos de Gaudí de Barcelona, Enrique Casanelles para completar los fondos de la Hemeroteca Gaudiniana, 1961.*

12 COLLINS, *op. cit.*, p.43.

13 *Ibidem.*

14 *Papers of America Association of Architectural Bibliographers*, Virginia: Virginia University Press, 1973.

15 *Ibidem*, pp. XIX-XXII. In the prologue, Collins describes the archive. Also see Note 2.

16 Typed paper document AMIGOS DE GAUDÍ USA with the history of the organisation, three pages. May be a draft as it bears handmade corrections. It was drawn up by Enrique E. Serra, in New York on 10 June 1960. Also see *Columbia Newsletter*, vol I, no. 4, room 207, Haskell Hall 605 West 115th Street, NY 25. Press note sent by the News Office of Columbia University, John Hastings, Director, 1 January 1958.

17 COLLINS, *op. cit.*, p.49.

18 It was published in part: Rosemarie HAAG BLETTER, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas: sus obras y dibujos*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977.

19 Judith C. Rohrer, professor at the University of Alicante, has kept Gaudí studies alive in the USA. Her publications include *J. Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la Ciutat*, Barcelona: Fundació La Caixa, 1989 (with Ignasi de Solà Morales); "Una visió apropiada: el Temple de la Sagrada Família de Gaudí i la política arquitectónica de la Lliga Regionalista", in J.J. LAHUERTA (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona: Barcanova, 1990, pp. 191-212; and "Catolicisme, catalanisme i polèmica: Gaudí i la Sagrada Família" in A.M. BLASCO and R. PLA (eds.), *Gaudí i la dimensió transcendent*, Barcelona: Editorial Cruilla, 2004, pp. 11-126.

20 Christiane Crasemann Collins has developed her research on contemporary urbanism, with a special interest in the exchanges between South and North America and Europe.

21 *Diario de Barcelona*, 25 June 1963.

22 He published an article in 1928 in the Japan Architectural Institute magazine entitled "Architectural Trends Abroad", reproduced by Masayuki Irie in "Professor Kenji Imai's visit to Barcelona in 1926 to meet Gaudí", in the quoted exhibition catalogue *Antoni Gaudí (1851-1926)*, *op. cit.*, pp.13-15.

23 SPANISH ARCHITECT ANTONIO GAUDI, *Modern Architecture in Europe*, vol. II. Japanese typed document of Imai's book. On the back cover we can see

written in English: “prof. Kenji Imai, Architect, Department of Architecture, Waseda University. Tokyo. June, 29, 1928. Published by Architecture Institute of Japan”. The document is a short text and some photographs. Collins hand wrote “From Kanji Imai [sic], July 1959”, a reference to the first meeting between the two when they must have exchanged publications.

24 Undocumented note in the *Diario de Mallorca*, preserved in the Collins archive.

25 The invitation is preserved in the Collins archive, “Sesión de Honor de Amigos de Gaudí Japan, intervendran George Collins, Juan de la Cruz Kenji Imai, Vizconde de Güell, se proyectará el documental en color de la obra de Imai dedicado a los mártires del Japón”. The dinner menu offered to Imai on 27 June 1963 is also preserved.

26 COLLINS, *op. cit.*, p. 49

27 *Diario de Mallorca, op. cit.*

28 This episode we know about orally via my grandparents, Ermenter Serra and Maria de Budallés, who appear in the photographs of the dinner in 1963. It is documented in *Diario de Barcelona*, 25 June 1963. Imai, who took the Catholic name Juan de la Cruz, travelled with a monk who was also his interpreter.

29 Josep Francesc RÀFOLS, *Antoni Gaudí*, Barcelona: Canosa, 1928.

30 James Johnson SWEENEY and Josep Lluís SERT, *Antoni Gaudí*, New York: Frederick A. Praeger, 1960.

31 Roberto PANE, *Antoni Gaudí*, Milan: Edizione de la Comunità, 1964.

## Primera parte. La producción de artistas catalanes en México, Paraguay, Argentina y Estados Unidos de América

Rafael de Rafael i Vilà (Barcelona, 1817 - La Habana, 1882): un nazareno catalán en las Américas  
*Montserrat Galí*

1 Antonio ELÍAS DE MOLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, Imprenta de Fidel Giró, 1889, pp. 414-415. Los datos tan precisos acerca de su fecha de nacimiento nos sugieren que De Molins pudo conocer a Rafael de Rafael, o a alguno de sus

familiares, en Barcelona.

2 *Ibidem*.

3 Acerca del sentimiento antinorteamericano de Rafael hemos publicado «De Barcelona a L'Havana: Rafael de Rafael, una vocació hispanoamericanista», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, IX, 1998, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

4 Francesc FONTBONA, *Del neoclassicisme a la restauració, 1808-1888*, Barcelona, Edicions 62, 1983, p. 104.

5 *Ibidem*. El pintor Rafael, según Francesc Fontbona, solo añadía un máximo de corrección sin perder la sencillez de los artistas prerrenacentistas.

1 Montserrat GALÍ BOADELLA, *Cultura y política en el México conservador: la Lotería de la Academia Nacional de San Carlos (1843-1860)*, Puebla, Ediciones de Educación y Cultura, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades – BUAP, 2012.

2 Carta de Manuel Vilar a José Vilar, en Salvador MORENO, *El escultor Manuel Vilar*, México, UBNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 148.

3 Carta de Manuel Vilar a José Vilar, en Salvador MORENO, *El escultor...*, *op. cit.*, p. 150.

4 Rafael DE RAFAEL, «Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México», *El Espectador, Revista semanal publicada por los redactores de El Universal y los del antiguo Observador Católico*, México, 26 de abril de 1851, p. 251.

5 *Ibidem*, p. 252.

6 Carta de Manuel Vilar a José Vilar, 14 de octubre de 1849, en Salvador Moreno, *El escultor...*, *op. cit.*, pp. 152-153. Cabe señalar que nunca más se ha considerado a Hernán Cortés héroe de la historia mexicana.

7 Carta de Manuel Vilar a José Vilar, en Salvador Moreno, *El escultor...*, *op. cit.*, p. 156.

8 Manuel Romero de Terreros (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961, p. 72.

9 Manuel Romero de Terreros, *Catálogos...*, *op. cit.*, pp. 72-73.

10 Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo I, México, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 225.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem.*

13 *Ibidem*, p. 227.

## Las relaciones Cataluña-Paraguay vistas a través de la colonia catalana residente en Asunción entre 1870-1932

*Eva Morales Raya*

1 Eva MORALES RAYA, *La emigración catalana a Paraguay entre finales del siglo XIX y principios del XX: sociedad, cultura y política*, Barcelona, Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona, 2015. En línea: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35185> (consulta: 15 de enero de 2017).

2 Margarita DURÁN y Martín ROMANO, *Formación de la familia paraguaya. Los Inmigrantes*, Asunción, Tiempo de Historia, vol. I, 2011.

3 Ramón MONTE DOMEQ, *El Paraguay. Su presente y su futuro*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1913, pp. 237-238.

4 *Ressorgiment*, Buenos Aires, núm. 30, 1919, p. 484.

5 *Ibidem.*

6 Alejandro FERNÁNDEZ, «Argentina como mercado étnico. Emigración e comércio na publicística italiana e española (1860-1930)», *Estudios Migratorios*, núm. 13-14, 2002, pp. 145-170. Alejandro FERNÁNDEZ, *Un «Mercado étnico» en el Plata: emigración y exportaciones españolas a la Argentina, 1880-1935*, Madrid, CSIC, 2004.

7 Eva MORALES RAYA, «La inmigración catalana en el Paraguay (1870-1930): comercio y asociacionismo urbano». En: Gabriela DALLA-CORTE CABALLERO (coord.), *Estado, Nación e Historia en el bicentenario de la independencia del Paraguay*, Asunción, Intercontinental Editora, 2012, pp. 101-114.

8 Ramón MONTE DOMEQ, *El Paraguay. Su presente y su futuro*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1913, p. 224.

9 Joaquín BLAYA y J. GIRALT (eds.), *El progreso catalán en América*, tomo II, Santiago de Chile, Imprenta La Ilustración, 1924, p. 431.

10 Arsenio LÓPEZ DOCOUD, *Álbum Gráfico de la República del Paraguay 1811-1911*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía de Fósforos, 1911, pp. 443-445.

11 Jan M. G. KLEINPENNIN, *Rural Paraguay 1870-1963. A Geography of Progress, Plunder and Poverty*, vol. 1, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-

Vervuert, 2009, p. 31.

12 Thomas L. WHIGHAM y Barbara POTTHAST, «La piedra de Roseta paraguaya: Nuevos conocimientos de causas relacionados con la demografía de la Guerra de la Triple Alianza, 1864-1870», *Revista Paraguaya de Sociología*, Asunción, 83, 1989, pp. 147-159.

## Apuntes sobre el escultor Frederic Homdedéu i Bonet (Barcelona, 1861- Ciudad de México, 1908)

*Cristina Rodríguez-Samaniego, Núria Aragonès Riu*

1 Véase la partida de bautismo de Frederic (Bautismos 1861. Libro 4. Fol. 285, entrada núm. 4982) y de Ramon (Bautismos 1860. Libro 1, Fol. 120, entrada núm. 492), en el Archivo Contemporáneo de Barcelona.

2 Véanse los libros de matrículas relativos a aquellos años conservados en el Archivo de la Real Academia catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Queremos agradecer a la señora Begoña Forteza el habernos facilitado los datos aquí aportados.

3 Para más información sobre los profesores de la Escuela de Bellas Artes, las asignaturas que impartían y la evolución de los estudios en la segunda mitad del siglo XIX, véase la visualización interactiva «Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona». En línea: <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/> (consulta: 23 de noviembre de 2016).

4 Según recoge Fernando Alcolea. Véase la entrada «sala Parés» de su web personal. En línea: <http://wm1640482.web-maker.es/Comercio-y-galer-as-de-arte-en-Barcelona/Sala-Pares/> (consulta: 15 de diciembre de 2016).

5 F., «En la Exposición», *La Vanguardia*, año VIII, núm. 332, 12 de julio de 1888, p. 1.

6 Véase Teresa-M. SALA (coord.), *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 174-175. También recogido por Fernando ALCOLEA, véase la entrada «El fenómeno de los "Hoteles de Ventas"», en su web personal. En línea: <http://fernandoalcolea.es/Comercio-y-galer-as-de-arte-en-Barcelona/Los-Hoteles-de-ventas/> (consulta: 15 de diciembre de 2016).

7 Maria OJUEL SOLSONA, *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, tesis doctoral presentada en la Universitat



de Barcelona en 2012, p. 148. Dicha participación se recoge también en la obra dirigida por Francesc FONTBONA, *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, IEC, 2002, p. 57.

8 Neus MOYANO, «Tres fragments del panorama de Waterloo de Charles Verlat (1824-1890)», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 11, 2010, p. 134.

9 Josep A. MARTIN, *El teatre de titelles a Catalunya: aproximació i diccionari històric*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pp. 119-120.

10 *Ibidem*, p. 36.

11 Santiago RUSIÑOL, «El reino de las sombras», *La Vanguardia*, año XII, núm. 3192, 31 de marzo de 1892, p. 4.

12 Fernando ZERTUCHE MUÑOZ, *Jaime Torres Bodet*, México D.F., Secretaría de Educación Pública, 2011.

13 *Informe que rinde a los señores Gobernadores de los Estados y al Círculo de Amigos del Sr. Gral. Porfirio Díaz, Alfredo Chavero, Presidente de Dicho Círculo*, México D.F., Tipografía Central, 1900.

14 *Ibidem*.

15 Véase el mapeo interactivo de la obra de Torquat Tasso en Argentina. En línea: <http://timemapper.okfnlabs.org/gracmonub/torcuato-tasso> (consulta: 15 de diciembre de 2016).

16 A pesar de que la autora ha publicado numerosas referencias sobre estos autores, mencionaremos aquí únicamente *Artistes catalans a Mèxic: segles, XIX i XX* [Barcelona], Generalitat de Catalunya, 1992.

17 Eduardo BÁEZ MACÍAS, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1867-1907*, vol. II, México D.F., Universidad Autónoma de México, expedientes 9503.5 y 9503.7.

18 Se pide a Homdedeu que redacte el programa pormenorizado de su asignatura, junto con Enrique Alciati, Juan de Dios Rodríguez, Eduardo Concha, Agustín L. Ocampo, Martín Chávez y Guillermo Cárdenas. Enseñanzas de escultura, ornato modelado y dibujo de RNAt. Julio 1902. Expediente 9504.2.

19 Homdedeu sustituye a Alciati como profesor interino de Escultura durante cuatro meses, por enfermedad. Cuando Alciati vuelve, él cesa como profesor de Escultura. Documento fechado el 26 de noviembre 1906, 9955.11, 9955.13. Eduardo BÁEZ MACÍAS, *Guía del Archivo...*, *op. cit.*

20 En el paseo de la Reforma hay un total de veinte esculturas de Contreras. Las otras dieciséis son de: Enrique Alciati, Ernesto Scheleske, Epitacio

Clavo, Gabriel Guerra, Melesio Aguirre, Juan Islas, Primitivo Miranda y Homdedeu. Las fundiciones de Contreras y Homdedeu se hacen en la Fundición Artística Mexicana de Contreras, financiada con dinero público. El resto de fundiciones: Duchateau, Fundición de Tacubaya, Caradente Tartaglio (de lo contrario, Tomás Caradente). Véase Paul B. NIELL y Stacie G. WIDDIFIELD (eds.), *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*, Albuquerque (Estados Unidos), University of New Mexico, 2013, p. 271, nota 31.

<sup>21</sup> Eynar RIVERA VALENCIA, *El desarrollo de la arquitectura histórico-monumental en la Ciudad de México, 1877-1910*, tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de México en 2012.

## Del poder al olvido: el Monumento a Ulises Heureaux de Pere Carbonell

*Natàlia Esquinas Giménez, Cristina Rodríguez-Samaniego*

<sup>1</sup> Este capítulo se basa en el estudio realizado por Cristina Rodríguez-Samaniego y Natalia Esquinas Giménez el año 2012, y que fue presentado por ambas investigadoras en el marco del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA: Las Artes y la Arquitectura del poder, 2012, en la Universitat Jaume I de Castellón, con el título «El Monumento al General dominicano Ulises Heureaux, de Pere Carbonell».

<sup>2</sup> Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 7.

<sup>3</sup> Libro editado por Cátedra en 1995.

<sup>4</sup> José MARÍN-MEDINA, *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Edarcón, 1978.

<sup>5</sup> J. M. INFIESTA MONTERDE, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura, 1975.

<sup>6</sup> Judit SUBIRACHS-BURGAYA, *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 164-166; Santiago ALCOLEA y Josep TERMES, *Escultura catalana del segle XIX*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 1989.

<sup>7</sup> Feliu ELIAS, *La escultura catalana moderna*, Barcelona, Barcino, vol. I: 1926 y vol. II: 1928.

<sup>8</sup> María del Carmen LACARRA y Cristina GIMÉNEZ (coords.), *Historia y política a través de la escultura pública, 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.

9 Jaume FABRE, *et al.*, *Monuments de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1984, y Manuel GARCÍA-MARTÍN, *Estatuaria pública de Barcelona*, Barcelona, Catalana de Gas, 1984-1986, 3 vols.

10 *Art públic de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, cop. 2009. En línea: [http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome).

11 José Luis MELENDRAS GIMENO, «El escultor Pedro Carbonell y Huguet (1854-1927)», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Publicació de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2010, pp. 217-230.

12 Para más datos en torno a la faceta docente de Carbonell en dicha entidad, véase el documento interactivo «Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona». En línea: <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-llotja/> (consulta: 15 de diciembre de 2016).

13 *Relación de los alumnos que han sido matriculados en las clases de dibujo de aplicación de esta escuela de Bellas Artes en el presente año escolar 1868-69*. Caja 254. Archivo de la Real Academia Catalana de Sant Jordi, Barcelona (RACBASJ).

14 Contratado por Real Orden de 1 de julio de 1894. Tomó posesión de su cargo el 27 de los citados mes y año. Su sueldo fue de 1.500 pesetas anuales. Véanse los manuscritos 243.6.5, 299.2.1.4 y 299.2.9. RACBASJ.

15 Josep Maria PLANES, «Un monument desconegut dels barcelonins», *Imatges*, núm. 4, 2 de julio de 1930; José D. BENAVIDES, «La estatua de un dictador dominicano, abandonada en Barcelona», *Estampa*, núm. 305, 11 de noviembre de 1933, p. 19; «Un monumento que ha pasado a mejor vida», *Destino*, núm. 584, 16 de octubre de 1948, p. 6; Xavier THEROS, «El monumento al dictador desconocido», *El País*, núm. 12213, 27 de noviembre de 2010.

16 En relación con el mausoleo, véase el artículo de Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, «The 19th Century Mausoleum of Christopher Columbus in Santo Domingo», *The Challenge of the Object. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, vol. 3, 2012, pp. 1132-1135.

17 Ana Belén LASHERAS, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales. 1855-1900*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Cantabria, 2009, p. 1133.

18 Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

19 «Cónsules», *La Vanguardia*, núm. 6168, 7 de julio de 1900, p. 3, y «Notas locales», *La Vanguardia*, núm. 6169, 8 de julio de 1900, p. 3.

20 Carlos Reyero dedicó a esta tipología un interesante, aunque breve, apartado. Véase Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa...*, *op. cit.*, pp. 217-218.

21 En 1882 Puiggener ganó el concurso para la creación de la estatua, que realizaba con el arquitecto J. Fontserè. Se inauguró en 1887 en el Parque de la Ciutadella de Barcelona.

22 En 1891-1893. Introduce algunas variantes respecto a la versión que hace en Barcelona el mismo artista.

23 Realizado en 1883 por Manuel Oms i Canet (1842-1889) se encuentra en el paseo de la Castellana de Madrid. Véase *Ars Cataloniae-Art de Catalunya: escultura moderna i contemporània*, Barcelona, L'isard, 1998, vol. 7, p. 172.

24 Obra de Andreu Aleu (1832-1900), fue inaugurada en 1885 y se ubica en el paseo de la Castellana de Madrid. Véase Carlos REYERO, «Monumentalizar la capital: la escultura conmemorativa en Madrid», en María del Carmen LACARRA y Cristina GIMÉNEZ (coords.), *Historia y política...*, *op. cit.*, p. 48.

25 Realizada por Pau Gibert (1853-?). Se encuentra en la calle Alcalá de Madrid. Véase Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa...*, *op. cit.*, p. 506.

26 Obra de Mariano Benlliure (1862-1947), fue inaugurada en enero de 1907 y se encuentra en la plaza Guatemala del Parque del Retiro. *Ibidem*, p. 516.

27 *Ars Cataloniae*, *op. cit.*, 1998, pp. 186-188.

28 Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, «La independencia de Hispanoamérica a través de los monumentos de sus naciones», en María del Carmen LACARRA i Cristina GIMÉNEZ (coords.), *Historia y política...*, *op. cit.*

29 Cabe apuntar que el escultor realizó otro san Jorge ecuestre, triunfante, con los brazos en forma de cruz, pero que nunca fue pasado a materia definitiva, y del que conocemos la existencia gracias únicamente a fotografías de época. Véase Manuela MONEDERO, *José Llimona, escultor*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

30 *Sabiduría*, 1928, de Miquel Oslé (Barcelona, 1879-1960). *Trabajo*, 1928, de Lluçia Oslé (Barcelona, 1880-1951). Situadas en la plaza de Cataluña de Barcelona. Aunque estas obras de los hermanos Oslé quedan ya dentro de una cronología más avanzada de la que estudiamos en el presente artículo, resulta interesante ver cómo se desarrolla la presencia del caballo en las obras escultóricas de la época, vinculado al sentido de poder que tan bien representaba dentro de los retratos ecuestres conmemorativos.

## Diego Masana: de Cataluña a la Argentina

### *Florencia Barcina*

1 Querría hacer constar mi agradecimiento a Adriana Gey Masana, familia Padró Capmany-Cuxart, Ignasi Domènech, Salvador Munrabà, Jesús Pinós, Begoña Forteza, Marta Grassot, Vicente de la Fuente, Archivo de la Llotja, Centro de Documentación del Orfeó Català, Archivo Histórico del COAC, Casa Museu Lluís Domènech i Montaner, Archivo General de la Nación (Argentina), Fundación Espigas (Argentina).

2 Conocida como la Llotja.

3 Datos encontrados en el Archivo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona. Se indica en los registros que Masana tenía la matrícula número 19 en Dibujo General Artístico.

4 Alfonso PÉREZ NIEVA, «Crónicas Madrileñas», *La Ilustración*, Barcelona, año XI, núm. 509, 3 de agosto de 1890, p. 483.

5 Luis ALFONSO, «La Exposición Nacional de Bellas Artes, V», *La Época*, año XLII, núm. 13.546, Madrid, 11 de mayo de 1890, pp. 1-2.

6 *Gaceta de Instrucción Pública*, Madrid, año XI, 23 de mayo de 1899, p. 147.

7 Si bien de 1899 a 1903 la dirección es Universidad 53, de 1904 a 1909 es Universidad 35 (actual calle Enric Granados). Ignoramos si se trata de un error de imprenta o si realmente se trasladaron. *Anuario Riera*, Barcelona, Centro de Propaganda Mercantil, 1899 a 1909.

8 Actualmente Grill Room.

9 *La Ilustración Catalana*, Barcelona, año III, núm. 107, 18 de junio de 1905, p. 396.

10 Ana Jesús MATEOS GIL, «Esculturas del Taller Buzzi-Gussoni en el Cementerio de Calahorra», *Kalakorikos*, Calahorra, núm. 16, 2011, pp. 359-400.

11 Las notas referentes al Palau de la Música se transcribieron de manera textual del original, no se han corregido errores ortográficos ni de idioma.

12 «Contrato por la ejecución de la parte de escultura de la embocadura del edificio del Orfeó Català en construcción. La embocadura del edificio del Orfeó Català se hará en piedra blanda de Roda, corriendo por cuenta del Orfeó proporcionar la piedra de las dimensiones pedidas por el escultor. Correrá por cuenta del escultor no sólo la parte de la escultura de las figuras sino también la parte de ornamentación y arquitectura de dicha embocadura, así como los

encastres, juntas, etc. que tengan que hacerse para la colocación y el sostén de las piedras. El Orfeó proporcionará los hierros que se necesiten para el sostén de las piedras, así como los instrumentos y [ilegible] de hierro o metal que entren en las figuras. El plazo para la ejecución será de dos meses, siempre que no falten ni la piedra ni los accesorios que se necesiten, siendo el Director quien arreglará la prórroga que se pueda conceder. El escultor Diego Masana se compromete a hacer dicho trabajo por la cantidad de cuatro mil pesetas. Los pagos se harán por cantidades a cuenta, de manera que al acabar quede un remanente de quinientas pesetas que se abonarán dentro de los tres meses siguientes a la total terminación de la obra.»

13 «De la embocadura no saldremos si Ud. no se encarga de ello seriamente, porque a nosotros no nos hacen caso. Según lo tratado, ya debería estar lista hace días y todavía no estamos ni a la mitad», Manuel GARCÍA-MARTÍN, *Benvolgut Palau de la Música Catalana*, Barcelona, Catalana de Gas, 1987, epistolari.

14 De carta de Joaquim Cabot a Domènec del 23 de diciembre de 1907. En Manuel GARCÍA-MARTÍN, *Benvolgut Palau...*, *op. cit.*

15 *Diario de Barcelona*, Barcelona, 10 de febrero de 1908, p. 1771.

16 Vicente DE MORAGAS, «El Palau de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana. Butlletí Mensual del Orfeó Català*, Barcelona, año v, núm. 50, 1908, p. 36.

17 Carta de Lluís Domènec a la Junta Directiva del Orfeó, 9 de marzo de 1908. En Manuel GARCÍA-MARTÍN, *Benvolgut Palau...*, *op. cit.*

18 Nota manuscrita de Lluís Domènec encontrada en el Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña (COAC).

19 «Al volver a emprender las obras de la embocadura de la Sala del Orfeó, según me participan mi auxiliar y el escultor, se han encontrado con todos los modelos relativos a las figuras rotos e inservibles. Será necesario hacer de nuevo los más imprescindibles, con el consiguiente aumento de costo y letras. Es un caso de fuerza mayor; no podemos echarle la culpa al contratista porque no guardaba las llaves del lugar.»

20 No existe documentación de dos versiones de este grupo como sucede con los otros.

21 «Llista dels artistes i industrials que han col·laborat en la construcció del Palau de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana. Butlletí Mensual del Orfeó Català*, Barcelona, 1908, año v, núm. 50, pág. 40.

22 *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. Catálogo-Guía oficial*, Madrid,

Imprenta Alemana, 1908, pp. 185 y 187.

23 Es interesante observar que en el listado de expositores, Diego Masana Majó figura como «Diego Masán Mayo».

24 No hemos localizado una lista completa de premiados para poder corroborar este dato.

25 *La Vanguardia*, Barcelona, año XXIX, núm. 13361, 24 de febrero de 1910, p. 4.

26 *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año XX, núm. 3883, 24 de febrero de 1910, p. 4.

27 Enrique DEL VALLE IBERLUCEA, «39.<sup>a</sup> Sesión Ordinaria», en *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores, Volumen 2*, Buenos Aires, Cámara de Senadores, Congreso Nacional, 26 de agosto de 1913, p. 805.

28 Su sede estaba en la calle La Rioja 1376.

29 Actualmente se encuentra en el Museo Provincial Dr. Julio Marc de Rosario.

## Notas sobre las relaciones artísticas y culturales entre Cataluña y México: de los años de la República a la Guerra Civil y el Exilio. El caso de Carme Cortés (1892-1979)

*Ester Barón Borràs*

1 Se hizo patente en el apoyo político, moral y militar del gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas (1 de diciembre de 1934 al 30 de noviembre de 1940). Este posicionamiento era a su vez una estrategia del gobierno del país americano para fortalecer su posición internacional.

2 «Gran concurso de carteles», *La Vanguardia*, 1 de julio de 1937, p. 3; Immaculada JULIÁN, «Exposiciones y concursos en el período 1936-1939 en Barcelona», *Revista d'Art*, núm. 8-9, 1981, p. 248.

3 «Grandioso festival-homenaje a Méjico», *La Vanguardia*, 4 de mayo de 1937, p. 5.

4 «En el Coliseum Miting en honor de Méjico», *La Vanguardia*, 27 de julio de 1937, p. 3.

5 Su presidente Jaume Miravittles y el doctor Serra Hunter ofrecieron dos conferencias sobre México. Véase *La Vanguardia*, 9 de octubre de 1938, p. 4.

6 En 1937 durante la presidencia de Lázaro Cárdenas se formó la LEAR, Liga

de Escritores y Artistas Revolucionarios.

7 En julio de 1937 se celebró en la ciudad de Valencia el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas.

8 La fiesta contó con la asistencia del presidente de la Generalitat Lluís Companys, el cónsul general de México, señor Gómez Mangada, el compositor Silvestre Revueltas, los poetas Octavio Paz, María Luisa Vera y Rafael Alberti. Véase «En el Palau de la Música Catalana. Acto de Fraternidad mexicana», *La Vanguardia*, 8 de octubre de 1937, p. 3.

9 Carlos MOLINA, «Fernando Gamboa y su particular versión de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. xxvii, núm. 87, 2005, p. 4.

10 David Alfaro Siqueiros había pasado por Barcelona en 1921, donde hizo amistad con destacados artistas catalanes, como Salvat, fundando una revista de arte revolucionario, *Vida Americana en Barcelona*. Véase Montserrat GALÍ, *Artistes catalans a Mèxic. Segles XIX-XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, pp. 82-85.

11 «En el “Casal del Metge”. Desarrollo histórico de los pueblos», *La Vanguardia*, 12 de febrero de 1937, p. 3.

12 Siqueiros fue uno de los organizadores de los talleres de Arte Funcional Revolucionario en Estados Unidos, Argentina y otras repúblicas americanas.

13 Sindicato de Artistas Pintores y Escultores de Cataluña (UGT); el Sindicato de Decoradores y Bellos Oficios (UGT); La Sección de Bellas Artes del Sindicato Único de Profesiones Liberales (CNT).

14 El organismo fue creado el 18 de septiembre de 1936, estaba representada la Generalitat, la UGT y la CNT. Fue presidido por el consejero de Cultura de la Generalitat e integrado por los artistas Francisco A. Galí, en representación del CENU (Consejo de la Escuela Nueva Unificada); Jaume Mercader y J. Lluís Sert, representantes del Frente Popular; F. Camps Ribera y A. Armengod por UGT; y E. Moneñy y L. E. Alsina por CNT, el Frente Popular y las organizaciones obreras. Cualquier exposición colectiva, aunque fuera benéfica, debía ser controlada y autorizada por el Consejo de Bellas Artes y Artes Aplicadas, donde estaban representadas por delegación autorizada la CNT y UGT. Véase Immaculada JULIÁN, «Exposiciones y concursos...», *op. cit.*, p. 268.

15 «La exposición de Arte Catalán en París», *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1936, p. 4.

16 El Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas (CNT y UGT) hacía saber a todos los artistas que desearan participar en la manifestación de Arte



Catalán en México que tenían que entregar las obras antes del 14 de febrero y que los sindicatos correspondientes serían los encargados de recogerlas a domicilio. Véase «La exposición de arte catalán en Méjico», *La Vanguardia*, 11 de febrero de 1937, p. 2.

17 *España a México, manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo, año 1937* (Colección de carteles del Pabellón de la República, UB); C-65 y C-418.

18 *España a México. Manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo, año 1937. Manifestación de arte catalán. Pintura. Escultura. Decoración. Bellos Oficios. Publicidad. Cinema*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1937.

19 En 1978 se encontró en «Inventario de Objetos en depósitos» del Museo de Burgos, una relación de ciento cincuenta pinturas y esculturas bajo el epígrafe «Obras artísticas incautadas por un barco de la España Nacional». El depósito aparecía fechado en 1945 y el acta indicaba que con anterioridad habían sido custodiadas en dependencias de la Audiencia Territorial de Burgos. Se hicieron diferentes lotes que se van depositado en el Museo de Burgos y en otras dependencias y diferentes organismos oficiales, como el Ayuntamiento de Burgos y el Palacio de la Isla. Tras ser recuperadas, una buena parte fueron devueltas a la Generalitat de Cataluña a través de la Dirección General de Patrimonio Artístico y de su jefe Javier Tusell. Con motivo de esta recuperación se celebró en 1980 una exposición titulada *121 artistas catalanes de 1937* en el Palacio de Congresos de Madrid. *Vid. 121 artistas catalanes de 1937, obras incautadas a la Generalitat de Catalunya*, catálogo de la exposición celebrada en salas del Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

20 El acto se celebró en el Teatro Hidalgo el 14 de mayo, e intervinieron como oradores Enrique Fernández Gual, periodista, crítico de arte y escritor de la Delegación Catalana, Juan Marinelo, el poeta mexicano Gaston Lafarga (Manuel Antonio Romero) el poeta mexicano, Marcelino Domingo, Félix Gordón Ordás, embajador de España, y Nicolás Guillermo, poeta cubano. Además de los discursos se representó «Homenaje a García Lorca», de Silvestre Revueltas, y se proyectaron siete películas y documentales inéditos sobre la guerra de España que había llevado la Delegación de Artistas Catalanes. Se cobraron 50 centavos de entrada y los fondos recogidos fueron destinados para las víctimas del fascismo y por el Comité de Ayuda a los niños españoles. Véase Immaculada JULIÁN, «Exposiciones y concursos...», *op. cit.*, p. 246.

21 En ese barco había obra de otros artistas catalanes que también se exiliaron en México como el escultor Josep M.<sup>º</sup> Giménez Botey y Francesc

Camps-Ribera.

22 Santiago ADELL, «Exposició de pintures. Carme Cortès d'Aguadé», *D'Ací i d'Allà*, núm. 136, abril de 1929, p. 142.

23 Joan Merli i Pahissa (1901-1995) fue también secretario de la Junta Municipal de Exposiciones de Arte y director de la prestigiosa revista *Arte* (1932-1936). En la actualidad la autora de este texto está realizando una tesis doctoral sobre su figura.

24 BAIAROLA, «Vida artística. Inaugural 1929-30 de la Sala Merli (Galeries Layetanes)», *La Veu de Catalunya*, núm. 10.411, 15 de octubre de 1929, p. 4.

25 «Arte y artistas. Exposiciones en Syra», *La Vanguardia*, 12 de enero de 1935, p. 11.

26 A. ESCLASANS, «Carme Cortés», *Art*, núm. 5, febrero de 1935, pp. 135-139.

27 La creación del Lyceum Club respondía a la necesidad de muchas mujeres escritoras, artistas e intelectuales de crear instituciones y espacios culturales, educativos y políticos donde compartir, hacer visible y participar en los proyectos de construcción de la modernidad política y cultural. Publicaron el «Manifiesto a las mujeres», como texto fundacional de esta entidad bajo el lema «Libertad y Cultura», firmado per Aurora Bertrana, Maria Pi de Folc, Enriqueta Sèculi, Anna Miret, Carme Cortés, Mercè Ros, Montserrat Graner de Bertran, Isolina Vildot, Leonor Serrano de Xandri, Maria Carratalà, Josefina Bayona de Cortés i Amanda Llebot . La sede del Lyceum Club estaba situada en el número 39 de la Vía Layetana de Barcelona.

28 Jaume Aguadé i Miró (Reus, 1882 – Mèxic, 1943) fue miembro fundador de Esquerra Republicana de Catalunya, diputado en las Cortes de la República y ministro de Trabajo y Asistencia Social durante la Guerra Civil y su hogar siempre fue un lugar de reunión de intelectuales y artistas de su tiempo.

29 Jaume Aguadé con Carmen Cortés, de la que entonces estaba divorciado y sus hijos.

30 Joan VENTURA, «Diari del viatge de Montpeller a Mèxic (octubre de 1941)», *Del Penedès*, núm. 23, 2010, pp. 17-19.

31 Según documentación que se encuentra en el Fondo Jaume de Agudor del Archivo Nacional de Catalunya.

32 Fondo Aiguader, la grafía familiar era Aguadé.

33 Ficha personal de Carmen Cortés Lledó. Registro Nacional de Extranjeros en México. México Secretaría de Gobernación. Departamento de Migración. Archivo General de la Nación de México.

34 Montserrat GALÍ, *Artistes catalans...*, *op. cit.*, p. 115.

35 Ficha personal de Julio Ríos Padruno (1905-1997). Registro Nacional de Extranjeros en México. México Secretaría de Gobernación. Departamento de Migración. Archivo General de la Nación de México.

36 El escultor había recibido el encargo de realizar una serie de esculturas para el exterior del templo de La Purísima.

37 Xavier MOYSSÉN, «IV. Tiempos en México», en *Monterrey ciudad adolescente, arte incipiente*, Monterrey, 1999, tesis doctoral inédita, Universidad de Nuevo León. Queremos agradecer al profesor Xavier Moyssén la posibilidad de consultar un capítulo de su tesis doctoral inédita, donde hace un estudio sobre el contexto artístico de la ciudad de Monterrey contemporáneo durante la estancia de la pintora Carmen Cortés.

38 Mario Alberto MÉNDEZ RAMÍREZ, «Del Taller de Artes Plásticas a la Facultad de Artes Visuales de la UANL», *Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Vitrales, relieves, murales, esculturas, pinturas, obra gráfica*, tomo 1, Monterrey, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013, pp. 180-181.

39 El taller, que inició sus actividades con veinticinco alumnos, aumentó en pocos meses hasta cuarenta y cinco.

40 Entrevista a Rodolfo Ríos miembro de la primera generación del Taller de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León, *Quién es Rodolfo Ríos*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Secretaría de Extensión y Cultura de la UAN.L. Publicado en formato vídeo el 27 de marzo de 2014.

41 En una carta fechada el 8 de julio de 1969 y firmada por el alcalde de la ciudad de Monterrey, Ing. César Lazo Hinojosa, donde le comunicaba por acuerdo del Cabildo que se había decidido otorgarle el título de Benefactora de la Cultura. Este documento estaba en posesión de la nieta de Carmen Cortés, Dra. Carmen Pijoan Aguadé, que incluye Xavier MOYSSÉN, «IV. Tiempos...», *op. cit.*, en su tesis doctoral.

42 P. C., «Formas y colores. La vuelta de Carmen Cortés», *Destino*, núm. 909, 1955, p. 29.

43 P. C., «Las exposiciones y los artistas. Carmen Cortes», *Destino*, núm. 910, 1955, pp. 34-35.

Entre Nueva York y la Barcelona del franquismo. El género fotográfico del documentalismo social a través del exiliado Carles Fontseré (1958-1973)

## Núria F. Rius

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación INVBAAC (HAR2013-42987-P) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) y del cocomisario de la exposición *Carles Fontserè, photocitizen. Els projectes pendents*, celebrada en el marco del Centenario Carles Fontserè (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2016). Por otro lado, es el fruto de dos estancias de investigación en la New York University bajo la tutorización de la Dra. Jordana Mendelson (2015, 2016). Deseo expresar mis agradecimientos más sinceros por la ayuda, la orientación y las observaciones que me brindó en ambas ocasiones, y hacerlos extensivos a Terry Broch, Ricard Planas, Jadranka Vrsalovic (Institut Ramon Llull de Nueva York), Cynthia Young y Brian Wallis (International Center of Photography), Tom Gitterman (Gitterman Gallery), Patrick Lenaghan (Hispanic Society of America), Núria Batllem (Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany), Covadonga Rodríguez del Corral (Fundación Pública Gallega Camilo José Cela), Joan M. Minguet Batllori (UAB), Montse Puigvert y, finalmente, a Josep Rigol, Manel Armengol y Albert Gusi.

2 El Fondo Carles Fontserè se conserva en el Arxiu Comarcal del Pla de l'Estany (ACPE) en Banyoles (Girona), gracias al vitalicio que el artista firmó con la Generalitat de Catalunya en 1994. El autor falleció en enero de 2007, justo cuando se disponía a escribir sobre sus años en la revista *Temas*, esto es, como veremos, sus inicios como fotógrafo.

3 El fondo fotográfico está formado por más de 40.000 negativos.

4 Véase por ejemplo: *Nova York vista i viscuda* (Institut d'Estudis Nord-americans, 1982), *Carles Fontserè: Roma, París, Londres, 1960* (Sala d'Exposicions de la Caixa de Pensions, 1984), *Nova York 1926-1990, un relat gràfic de Carles Fontserè* (Palau Reial de Pedralbes, 1985-1986), *Nova York: La Quinta Avinguda y Nova York... Els Gratacels* (La Caixa, 1989), *Carles Fontserè. Ciutat de Mèxic 1966-1967* (Centre d'Art Santa Mònica, 2002). También se difundió su obra fotográfica en la televisión pública: desde 1973 con reportajes en el programa *Crònica-2* (Televisión Española) y «Ciutats en blanc i negre de Carles Fontserè», en el programa *Música per a camaleons* (Televisió de Catalunya, 1998).

5 Nos apoyamos en el estudio de Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012, para una perspectiva de análisis basada en la observación de los espacios socioculturales, en las relaciones que se inscriben en estos y con estos y en la manera de interactuar los agentes entre sí y, en particular, con la mediación para su reconocimiento.

6 Carles FONTSERÈ, *París, Mèxic, Nova York. Memòries 1945-1951*, Barcelona, Proa, 2004, pág. 137.

7 Es importante explicar aquí la experiencia del «exilio» en el caso particular de Fontserè, después de la Segunda Guerra Mundial. En palabras del propio artista: «fins llavors els catalans que arribaven a Mèxic hi recalaven com a exiliats buscant acolliment i feina, i en el cas dels dos de la foto [Fontserè y Robert Vicente] es tractava excepcionalment d'un parell que venien a la ciutat asteca com a productors i directors d'un gran espectacle. És a dir, es tractava de dos catalans que havien deixat de ser refugiats. Jo no havia arribat a Mèxic endut per les circumstàncies de l'expatriació, sinó per pròpia voluntat i amb l'aurèola de triomfador». C. FONTSERÈ, *París, Mèxic, Nova York...*, *op. cit.*, pág. 163.

8 El asentamiento en Nueva York no fue inmediato. Después de un primer año de estancia irregular, Fontserè permaneció en Francia todo el año 1950 hasta que, acompañado de Terry Broch, pudo conseguir el permiso de entrada y residencia en los Estados Unidos. Véase C. FONTSERÈ, *París, Mèxic, Nova York...*, *op. cit.*, págs. 233-243.

9 Lluís AGUSTÍ, «Aportacions per a una bibliografia de l'exili republicà català, valencià i balear als Estats Units d'Amèrica», *Textos univestaris de biblioteconomia i documentació*, 15, 2005. <<http://bid.ub.edu/15agusti.htm>> (Consulta: 8 febrero 2017).

10 Fontserè describió una lista detallada de la comunidad inmigrante en Nueva York en el primer capítulo de sus inéditas memorias *Dues dècades novayorquines...* En este mismo artículo, abordaremos algunos nombres más adelante.

11 ACPE, Carles FONTSERÈ, *Dues dècades novayorkines. The American Dream. The 50s & Turbulent Years. The 60s* [manuscrito inédito], capítulo «Un peu en el món del *business*», [s/p].

12 Por ejemplo, «Una silueta familiar», dedicado al buque escuela Juan Sebastián de Elcano, atracado en Nueva York. Según el propio artículo: «A Carles Fontserè, nuestro director artístico, que a sus variadas actividades agrega las dotes de excelente fotógrafo, le vino la idea de hacer un reportaje gráfico del barco anclado en el puerto neoyorquino [East River], porque ya él había intuido el contraste del bergantín contra las moles enormes de los rascacielos». *Temas*, octubre de 1959, núm. 108, págs. 34-35.

13 Blake STIMSON, *El eje del mundo. Fotografía y nación*, Barcelona, Gustavo Gili, (2006) 2009, págs. 40-41.

14 Este proceso de definición de una nueva capitalidad fotográfica en

Nueva York es intrínseco al desplazamiento, o «robo» como afirmaría el historiador del arte Serge Guilbaut, de la capitalidad cultural de París hacia la ciudad norteamericana. Buena prueba de ello es, precisamente, que el propio MoMA sea, al mismo tiempo, institución adoptiva y redefinidora de la experiencia de las vanguardias plásticas en Europa y el primer museo en abrir un departamento de fotografía, como lenguaje concomitante a la vanguardia. Véase Serge GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Tirant Lo Blanch, 2007. Sobre el rol mediador del MoMA en el campo de la fotografía véase Christopher PHILLIPS, «The Judgement Seat of Photography», *October*, núm. 22, 1982, págs. 27-63; Nuria PEIST, Núria F. Rius, «The photographic and its mediatory system: artistic, technical and commercial values at the dawn of photography», *Espacio, tiempo y forma*, núm. 1, 2013, págs. 125-126.

15 La relación de exposiciones desde 1953 puede consultarse en MoMA Archives, *Chronology of Exhibitions during Edward Steichen's Directorship, Department of Photography, 1947-1962*. <[www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/steichenf](http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/steichenf)> (Consulta: 28 julio 2014).

16 La generación de fotógrafos españoles de las décadas cincuenta y sesenta, agrupada bajo el paraguas de la asociación fotográfica AFAL, se acercó e interaccionó con instituciones extranjeras como el mismo MoMA. Así, en un primer gesto, AFAL hizo llegar a Edward Steichen un ejemplar de su *Anuario de la fotografía española* en 1958, y el director respondería solicitando copias fotográficas de algunos de sus miembros como Ricard Terré, C. Pérez Siquier, Leopoldo Pomés o Oriol Maspons. Precisamente, este último publicaría desde entonces la conservación de fotografías suyas en el mismo MoMA. Véase, por ejemplo, la publicidad realizada por la tienda Gales sobre su figura en *La Vanguardia*, 16 de septiembre de 1959, pág. 24. Sobre la dinámica fotográfica en España y sus influencias y recepciones véase Laura TERRÉ, *Historia del grupo fotográfico Afal, 1956/1963*, Sevilla, Photovision, 2006.

17 Helen GEE, *Limelight. A Greenwich village photography gallery and coffehouse in the fifties*, Albuquerque, New Mexico Press, 1997, págs. 63-64.

18 Con toda seguridad, Fontserè no se integró nunca en el núcleo de fotógrafos documentalistas de Manhattan. De nuevo Gee, cuya *Limelight* funcionaría como punto de encuentro entre editores, escritores y fotógrafos de la ciudad, afirmaba que «everybody knew everybody» y en su extensa relación de nombres no consta el de Fontserè. Véase H. GEE, *Limelight...*, *op. cit.*, págs. 63-64.

19 Carles FONTSERÈ, *Nova York vista y viscuda. Exposició de fotografies de*

Carles Fontserè, Barcelona, Institut d'Estudis Nord-americans, Banca Catalana, 1982, pág. 4.

20 H. GEE, *Limelight...*, *op. cit.*, pág. 22.

21 Todavía en 2003, Max Kozloff mantendrá esta lectura al afirmar «*these photographs are not just static shots of time past but affirmations of lives lived, full of incident and emotion*». Max KOZLOFF, *New York. Capital of Photography*, New York, Yale University, The Jewish Museum, 2003, pág. 2.

22 C. FONTSERÈ, *París, Mèxic, Nova York...*, *op. cit.*, pág. 135.

23 La literatura historiográfica alrededor de Batlles como fotógrafo se reduce, principalmente, a menciones puntuales en S. Carl KING, *The Photographic Impressionists of Spain: A History of the Aesthetics and Technique of Pictorial Photography*, Lewsiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1989, págs. 176, 244; Publio LÓPEZ MONDÉJAR, *Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona, Madrid, Lunweg, 1996, pág. 55; Juan NARANJO *et al.*, *Introducció a la historia de la fotografia a Catalunya*, Barcelona, Madrid, Lunweg, 2000, pág. 152; Mariàngels FONDEVILA, Jordi CUIXART, *Myrurgia: belleza y glamour, 1916-1936*, Barcelona, Madrid, Lunweg, 2003, págs. 180, 197; *Centelles: las vidas de un fotógrafo 1909-1985*, Barcelona, Madrid, Lunweg, 2006. No obstante, su nombre es recurrente en fuentes documentales relacionadas con el ámbito fotográfico y cinematográfico ya desde principios del s. XX.

24 Mariàngels FONDEVILA, Jordi CUIXART, *Myrurgia... op. cit.*, pág. 197.

25 Así mismo lo narra en la correspondencia que mantiene con los Fontserè-Broch, a quien les explica las urgencias de la casa Myrurgia para obtener fotografías para sus campañas promocionales. El retratista, que acababa de instalar unos laboratorios en Ginebra, también aprovechaba sus viajes a los Estados Unidos para desplazarse hasta Rochester y ampliar sus conocimientos como así hizo en 1960 con las técnicas de la fotografía en color. Véase, por ejemplo, ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Ramon Batlles a Terry Broch, 23 de octubre de 1959.

26 Fue el ejemplo opuesto a la depuración u ostracismo que sufrieron muchos otros fotógrafos, como Gabriel Casas, Pere Català Pic o Agustí Centelles, entre otros. Véase Juan ALONSO MARTÍNEZ, Aleix PURCET, «Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España», *Girona 2014. Archivos e Industrias Culturales*, Girona, CRDI, 2014.

27 Desconocemos, por ahora, el origen de esta amistad. Si bien ambos publicaron en espacios comunes como *D'Ací i d'Allà* en la década de 1930, su correspondencia no empieza hasta 1958, justo después de la vuelta de Fontserè

de su primer viaje a España en 1956-1957.

28 ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Ramon Batlles a Terry Broch, 1 de mayo de 1958.

29 ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Ramon Batlles a Carles Fontserè, 1 y 2 de mayo de 1958 (donde especifica el envío a sus laboratorios Authenticolor de Ginebra para evitar problemas); Carta de Ramon Batlles a Carles Fontserè, 1 de noviembre de 1960.

30 ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Terry Broch a Ramon Batlles, 20 de marzo de 1961.

31 ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 19 de febrero de 1961.

32 Es lo que Jane Livingston ha denominado «The New York School». Un concepto bajo el cual la autora cataloga los fotógrafos activos entre 1936 y la década de 1950 y que compartirían características como: la creencia en los valores humanistas, el estilo documental o el origen común de muchos de ellos en el ámbito de la pintura, como Weegee, Leon Levinstein o Lisette Model, el mismo que en el caso del propio Fontserè. Jane LIVINGSTON, *The New York School. Photographs 1936-1963*, New York, Stewart, Tabori & Chang, Eastman Kodak Company, 1992, pág. 260.

33 Donald ALBRECHT, *The mythic city. Photographs of New York by Samuel H. Gottscho, 1925-1940*, New York, Museum of the city of New York, Princeton Architectural Press, 2005;

34 Véase, por ejemplo, Deborah Martin KAG, Laura KATZMAN, Jenna WEBSTER, *Ben Shan's New York. The Photographs of Modern Times*, New Haven, London, Harvard University Art Museums, 2001. En relación con la Photo League, esta estuvo activa entre 1936 y 1951 y aglutinó a numerosos fotógrafos con inquietudes sociales y estéticas compartidas, como era el propio lenguaje documental. Sobresalieron nombres como los de Sid Grossman, Lou Bernstein, Berenice Abbott, Helen Levitt, Weegee, Rebecca Lepkoff, Sol Libsohn, entre muchos otros. Véase Anne Wilkes TUCKER, Claire CASS, Stephen DAITER, *This was the Photo League. Compassion and the Camera from the Depression to the Cold War*, Chicago, Houston, Stephen Daiter Gallery, John Cleary Gallery, 2001; Mason KLEIN, Catherine EVANS, *The Radical Camera: New York's Photo League 1936-1951*, New York, The Jewish Museum, 2011.

35 Deborah Martin KAG, Laura KATZMAN, Jenna WEBSTER, *Ben Shan's New York...op. cit.*, pág. 2.

36 Maren STANGE, *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890-1950*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1989,



pág. 14.

37 Blake STIMSON, *El eje del mundo... op. cit.*, pág. 35.

38 Jane LIVINGSTON, *The New York School... op. cit.*, pág. 267.

39 Es el caso del ya citado *Changing New York* de Abbott (1939), de *Naked City* de Weegee (1945), o, seguramente el más celebrado, el también mencionado *Life is Good...* de William Klein (1956). Para una recopilación de los libros de fotografía dedicados a Nueva York véase Horacio FERNÁNDEZ, *Nueva York en fotolibros*, Barcelona, RM Verlag, 2016.

40 Mención aparte merece el interés de Fontserè por la población afroamericana, de quien afirmaría: «Personalmente, el mundo negro de Nueva York es una de las cosas que más me interesan de la ciudad: me conmueve la fragilidad inocente de estas criaturitas que se mueven de un lado para otro inconscientes de que forman parte de un formato social de gran potencia que [da] al trasto con las estructuras tradicionales del coloso norteamericano». ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Carles Fontserè a Camilo José Cela, 18 de septiembre de 1966.

41 Béatrice JOYEAUX-PRUNEL, «Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art», *Romantisme*, núm. 163, 2014, págs. 64-78.

42 ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Guillermo Carrogio a Carles Fontserè, 5 de octubre de 1960.

43 ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Guillermo Carrogio a Carles Fontserè, (s/f, antes del 1 de noviembre de 1960).

44 El propio artista se encargó de contactar con Ángel Zúñiga para realizar «un paper sobre la meva obra fotogràfica novayorkina» en *La Vanguardia*. ACPE, Fondo CF, correspondencia, carta de Carles Fontserè a Guillermo Carrogio, 12 de octubre de 1960.

45 La exposición en Aixelà estuvo precedida por otra dedicada de Ramon Batlles, cuya celebración fue paralela a la de Fontserè en la AFC. Salvador LLUCH, «Un criterio sobre Ramon Batlles», *Boletín AFC*, febrero 1961 pág. 20.

46 Oriol MASPONS, «Salonismo», *Arte Fotográfico*, núm. 61, enero de 1957, págs. 3-4.

47 Salvador LLUCH OLIVERAS, «Un fotógrafo de América. Carlos Fontserè en nuestra Sala», *Boletín AFC*, febrero 1961, pág. 18. Véase la reacción de Fontserè en ACPE, Fondo CF, Correspondencia, Carles Fontserè, Carta a Ramon Batlles, 15 de mayo de 1961.

48 Aquiles PUJOL [J. M. CASADEMONT], «Nueva York en Carles Fontserè», *Arte Fotográfico*, núm. 114, junio de 1961, págs. 497-501.

49 ACPE, Fondo CF, correspondència, carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 19 de febrero de 1961: «potser aquest silenci [...] ha estat degut en certa manera al meu propi silenci [...]. També per causa d'haber rebut notícia de les dues exposicions quant aquestes ja estaven obertes».

50 Sebastià GASCH, «Imágenes de Nueva York», *Destino*, 15 de abril de 1961, pág. 55.

51 S. GASCH, «Imágenes de Nueva York...», *art. cit.*, pág. 55.

52 Así se lo explica Fontserè a Ramon Batlles: «La semana passada en German Plaza de la editorial Plaza & Janés va dir que quan torni a Barcelona d'aquí un parell de mesos despres d'un extens viatge per sudamerica, estara molt interessat en veurer-vos a vosaltres perque li ensenyeu la meva col·leccio de fotos de Nova York». ACPE, Fondo CF, correspondència, carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 15 de mayo de 1961.

53 ACPE, Fondo CF, correspondència, carta de Terry Broch a Tony y Camila Batlles, 12 de septiembre de 1962.

54 En 1962 Carles Fontserè adquire, por ejemplo, una ampliadora Durst D-659, gracias a la mediación de Batlles. Ese mismo año el artista traslada su laboratorio fotográfico en la nueva finca de Porqueres, en Cataluña, donde permanecerá ubicado hasta su vuelta definitiva en la década de 1970. ACPE, Fondo CF, correspondència, carta de Carles Fontserè a Ramon Batlles, 10 de junio de 1962.

55 ACPE, Fondo CF, correspondència, carta de Ramon Batlles a Carles Fontserè, 29 de marzo de 1965.

56 ACPE, Fondo CF, correspondència, carta de Terry Broch a la familia Batlles, 19 de agosto de 1966.

57 Sobre la asociación entre literatura y fotografía en España, véase *fotos & libros. España 1905-1977*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española, RM, 2014.

58 Es un ejemplo la entrevista que concede al periódico *ABC*, 17 de septiembre de 1966, pág. 63: «Ahora Cela está en Mallorca, recién llegado, y ya trabaja en un nuevo libro que titulará «Nueva York Amarga». Ilustrará la obra con fotografías de Charles Font Sere, un catalán que vive en Nueva York hace muchos años... Camilo José Cela siempre es noticia y esta de su nuevo libro es notición, pues he sido la primera persona en anotarlo y ustedes en poderlo leer».

59 Véase referencia núm. 4 de este artículo.

# Segunda parte. Interrelaciones entre Cataluña y los Estados Unidos de América: recepciones artísticas, documentales e historiográficas

## El esteticismo de Whistler y su recepción en la Cataluña modernista

*Juan C. Bejarano*

1 Este artículo es un resumen y revisión de la comunicación «Polvo de mariposa: la influencia de Whistler en el retrato modernista», que fue presentada en el Congreso «ModernArt.Cat» (Londres, Queen Mary University of London – The Centre for Catalán Studies, Instituto Ramon Llull), el 24 de junio de 2011. Asimismo es fruto de la investigación de mi tesis doctoral *Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y super Repercusión en Cataluña (1872-1914)*, dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala y defendida en la Universidad de Barcelona el 29 de enero de 2016.

2 Jacinto OCTAVIO PICÓN, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Imparcial*, año XXIV, núm. 8241, 7 de mayo del 1890 [p. 2]. Es curioso que, aunque Pantorba habla de la participación de estos dos retratos en la Nacional de 1890 (Bernardino DE PANTORBA, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980 (1948), p. 141), no sale referenciada en el historial habitual de exposiciones de las respectivas piezas (véase, por ejemplo, el catálogo de la última exposición importante sobre el pintor, Richard DORMENT-Margaret F. MACDONALD, *Whistler*, Londres, Tate Gallery, 1994).

3 PINZELL, «Whistler †», *Pèl & Ploma*, núm. 95, 1 de julio de 1903, p. 221: «la obra [se refiere al *Retrato de la madre del artista*], quizá la obra caudal de su vida, no mereció ni una mención, exceptuando la de Rodrigo Soriano que entonces hacía afortunadamente de crítico y cuando los amigos le hacían comentarios para provocar una respuesta del genial pintor, la formulaba diciendo que era muy natural que los españoles no hicieran caso de un discípulo aprovechado de Velázquez y de Goya»].

4 Juan Ramón JIMÉNEZ, «Joaquim Sorolla y sus retratos», *Forma*, vol. 1, año 1904, p. 27.

5 Así lo reconoció según una declaración que hizo al *Mercure de France*, el año 1905: «J'admire dans leur oeuvre entière Whistler, Gauguin et Cézanne». Véase Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la

crisis de 1900», *De Arte*, núm. 3, 2004, p. 179.

6 Juan SAN NICOLÁS, *Darío de Regoyos. Tomo I (1857-1900)*, Barcelona, Diccionari Ràfols – Edicions Catalanes, 1990, p. 70: volverían a coincidir en 1887 en París, el 30 de diciembre, cuando Regoyos asistió al *vernissage* del I Salón de los 33, donde había obra de Whistler, en la Galería Georges Petit. De esta monografía se ha extraído la mayor parte de la información relativa a la relación entre Regoyos y Whistler.

7 El 13 de septiembre de 1885, la revista belga *L'Art Moderne* publicaba un artículo sobre Whistler, donde se informaba de que «Whistler expondrá probablemente en Bruselas el retrato de Sarasate, que acaba de terminar y que marca en su carrera una evolución definitiva [...]. Querríamos ver, al lado del célebre violinista, el que acaba de empezar del pintor William Chase, su compatriota, o el que se propone hacer de nuestro amigo el pintor guitarrista Darío de Regoyos, del que ha hecho un vivo esbozo. Pero un viaje que cuenta hacer Whistler a América y varios trabajos empezados no le permitirán, sin duda, acabar para el primero de febrero estas dos telas». Así pues, si tenemos que hacer caso de este artículo y de la manera de trabajar de Whistler, las opciones que podemos contemplar son finalmente que no realizara este retrato; que hiciera bocetos que terminaron en nada; o que él mismo lo destruyera insatisfecho con los resultados, como acostumbraba a hacer (*ibidem*, p. 63).

8 Efectivamente, la obra destacó de todo el conjunto de obras que llevó Regoyos a esta exposición, incluyéndose en la tendencia idealista del arte y valorando «cierto esteticismo afinado y silencioso». Raimon CASELLAS, «Exposición General de Bellas Artes. I. El Salón vista de pájaro», *La Vanguardia*, año XIV, 22 de abril del 1894, p. 5.

9 Casi todas las referencias las hemos extraído de la monografía clásica de Enrique LAFUENTE FERRARI, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1990 (1972), pp. 58, 243, 292, 327. En la p. 58 ya se señala que esta influencia, como todas las que tuvo Zuloaga, fue «vaga», pero no por ello menos importante.

10 Por otra parte, en 1893, durante su estancia en París, Zuloaga presentó Regoyos a Rusiñol (*Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona-Madrid, MNAC – Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998, p. 247), si bien parece que al menos desde 1887 había algún tipo de relación o interés en conocerse entre los dos, como lo confirma un dibujo conservado en el Cau Ferrat de Sitges, fechado, dedicado y firmado por Regoyos a Rusiñol (Isabel COLL, *Santiago Rusiñol*, Sabadell, AUSA, 1992, p. 53).

11 Raimon CASELLAS, «Bellas Artes. Undécima Exposición Extraordinaria del Salón Parés. I», *La Vanguardia*, año XIV, 14 de febrero de 1894, p. 5; y Raimon

CASELLAS, «Tercera Exposición General de Bellas Artes», *La Vanguardia*, año XVI, 22 de abril de 1896, p. 5: en estas dos crónicas, Casellas remarca la singular asimilación de los recursos whistlerianos en la obra de Zuloaga, concretamente en los cuadros *Un fanático* (c. 1894) (localización desconocida) y *Las dos amigas* (1896) (MNAC, Barcelona), respectivamente.

12 Enrique LAFUENTE FERRARI, *La vida...*, *op. cit.*, pp. 58 y 491.

13 *V Exposición Internacional de Arte. Catálogo ilustrado*, Barcelona, Imp. de Henrich y Cía, 1907, p. 79: se expuso en la sala XVII con el núm. 68.

14 *VI Exposición Internacional de Arte: catálogo ilustrado*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1911, pp. 112-113: de hecho, expuso un total de diez piezas, las catalogadas entre los núms. 984 y 993.

15 Raimon CASELLAS, «Bellas Artes. Décima Exposición Extraordinaria del Salón Parés», *La Vanguardia*, año XIII, 25 de enero de 1893, pp. 1-2.

16 Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1983.

17 Raimon CASELLAS, «París Artístico. VI. James Mac Neill Whuistler [sic]», *La Vanguardia*, any XIII, 1 de junio de 1893, p. 4.

18 Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas...*, *op. cit.*, vol. I, p. 289.

19 Alfredo OPISSO, «Exposición General de Bellas Artes de Barcelona. Pintura. I», *La Ilustración Ibérica*, any II, núm. 593, 12 de mayo de 1894, pp. 294-295.

20 Joan BRULL, «Notas d'art», *Joventut*, any II, núm. 50, 24 de enero de 1901, p. 76.

21 Hay que mencionar aquí del artículo de Isabel COLL, «Ramón Casas y los pintores americanos del Aesthetic Movement», en *Casas-Rusiñol. Dos visiones modernistas*, Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga, 2014, pp. 63-81, donde, al contrario que en nuestro texto, se analiza la influencia de diversos pintores americanos e ingleses en la figura de un único pintor, Ramon Casas. A pesar del título, no solo se habla de artistas del esteticismo (como Whistler), sino también de otros coetáneos que desarrollaron estilos diferentes de esta tendencia, especialmente Sargent. De todos modos, y aparte de nuestro ensayo, es la única investigación que hemos encontrado centrada también en analizar la influencia de Whistler en el modernismo.

22 Linda MERRILL, «Whistler in America», en *After Whistler. The Artist and His Influence on American Painting*, Atlanta-Yale, High Museum of Art – Yale University Press, 2003, p. 24.

23 Raimon CASELLAS, «Tercera Exposición General...», *op. cit.*, p. 4.

24 Véase Isabel COLL, *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art. Catàleg raonat de l'obra pictòrica*, Barcelona, El Centaure Groc, 1999, p. 64.

25 Excepcionalmente, se conoce un patio donde las variaciones se realizan a partir del blanco (colección particular). Véase: <http://www.balclis.com/es/subastas/2014-05-27t16-30-00/2467-santiago-rusinol-barcelona-1861-aranjuez-1931-patio-blanco-de-sitges-oleo-sobre-lienzo> (consulta: 17 de agosto de 2016).

26 Véase Isabel COLL, *Santiago Rusiñol...*, *op. cit.*, p. 87.

27 Raimon Casellas ya lo percibió cuando expuso este cuadro en la Sala Parés en febrero de 1894. Véase Raimon CASELLAS, «Bellas Artes...», *op. cit.*, p. 4.

28 Hace un par de años se descubrió que la modelo había sido la pianista Matilde Escalas. Véase Vinyet PANYELLA, «Les dones sense nom i l'enigma de Miss Mc Flower», *L'Eco de Sitges*, núm. 6237, 7 de marzo de 2014, p. 22.

29 Un estudio en profundidad de esta pintura se ofreció en mi comunicación «(Auto)retrat emmascarat de Santiago Rusiñol: *Figura femenina* (1894) i el pintor emmirallat», para el *Coloquio Internacional «Santiago Rusiñol, del Modernismo al Noucentismo»* (Barcelona-Sitges, 12-14 de abril de 2007), dentro del marco del Año Rusiñol, aún pendiente de publicación.

30 L. NEGRE, «Notas d'art. Exposició Graner. Saló Parés», *Catalunya Artística*, any III, núm. 82, 2 de enero de 1902, p. 17.

31 *La Ilustración Ibérica*, any IV, núm. 160, 23 de enero de 1886, p. 55; Raimon CASELLAS, «París Artístico...», *op. cit.*, p. 4; i PINZELL, «Whistler †», *op. cit.*, p. 222.

32 Marcy RUDO, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, La Campana, 1996, p. 179. Parece que se expuso con este segundo título en la Sala Parés, a principios de mayo de ese mismo año.

33 Algunos de los historiadores que se han atrevido a abrir esta vía son John Richardson y Richard Dorment y Margaret F. MacDonald, a pesar de ser aún un terreno muy vago. Véase John RICHARDSON, *Picasso. Una biografía. Vol. I: 1881-1906*, Madrid, Alianza, 1995 (1991), p. 78; y Richard DORMENT- Margaret F. MACDONALD, *Whistler...*, *op. cit.*, p. 275.

34 *Marian Pidelaserra 1877-1946*, Madrid-Barcelona, Fundación Cultural Mapfre-Vida – Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, p. 43.

35 Laura MERCADER, «Modernistes o Noucentistes?... Els darrers simbolistes decadents», en Francesc FONTBONA (dir.), *El Modernisme*, vol. III, Barcelona, L'Isard, 2002-2004, p. 312.

36 En este sentido destaca el magnífico ensayo de Eduard VALLÈS,

«Creación de atmósferas: escenas de interior y el azul en el contexto», en *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museo Picasso – Ayuntamiento de Barcelona – Instituto de Cultura, 2010, pp. 271-275; a pesar de que su autor enumera, aparte de Rusiñol, las posibles influencias generales de Carrière, Puvis de Chavannes, Gauguin, El Greco o Nonell, en ningún momento se señala el probable vínculo con Whistler.

37 Tal como recogen Richard DORMENT y Margaret F. MACDONALD, *Whistler...*, *op. cit.*, p. 317.

38 Alexandre de RIQUER, «Exposició Néstor al Círcol Equestre», *El Poble Català*, 20 de junio de 1908, [p. 1].

## Work in progress: la búsqueda en torno al archivo del arquitecto Vilaseca en The Art Institute of Chicago. Interrogantes, hipótesis y algún resultado

*Joan Molet i Petit*

1 Rosemarie BLETTER, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas, sus obras y dibujos*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977.

2 Básicamente la *Arquitectura Moderna de Barcelona*, de Rogent i Pedrosa, o bien el Àlbum Artístich de la Renaixensa.

3 Testigo de estos vínculos es el artículo que F. Masriera y Manovens escribió sobre Josep Vilaseca, en el que da muchos detalles de sus gustos y actividades privadas, al margen de la arquitectura. F. MASRIERA MANOVENS, «L'arquitecte Josep Vilaseca i Casanovas», *Gasete de les Arts*, 58, octubre de 1926, pp. 4-7.

4 Además de todo esto y como ya hemos señalado, los últimos legajos del fondo de documentación escrita están constituidos por documentos generados por Collins y Bletter, básicamente correspondencia privada que mantuvieron durante los años sesenta y setenta, en el marco de su investigación sobre Vilaseca.

5 *Ryerson and Burnham Archives at the Art Institute of Chicago* 1989.1 OP 1 10.1-9 /OP 2 10.10-46 /OP 3 10.47-64.

6 RBAIC 1989.1 OP 6 36.1-18. En el catálogo consta erróneamente como calle de Santa Anna, 35.

7 En el fondo documental preservado en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña solo se conservan documentos textuales y tres croquis, pero ninguna imagen de los espacios de la Asociación de Arquitectos de

Cataluña en la calle de Santa Anna.

8 RBAaic 1989.1 OP 8 52.1-21.

9 Aparte de la famosa tienda de Bruno Cuadros, RBAaic 1989.1 OP 23.1-7, también encontramos la joyería Soler Hermanos RBAaic 1989.1 OP 3 14.1; la tienda de Baldomero Garriga RBAaic 1989.1 OP 4 24.1; la Confitería Al Japón RBAaic 1989.1 OP 6 36.1-5; la tienda Garau RBAaic 1989.1 OP 6 40.1-2, y la tienda de José Molons, erróneamente catalogada como una «private chapel», RBAaic 1989.1 OP 5 30.1-2.

10 Además del conocido Panteón Batlló, RBAaic 1989.1 OP 4 21.1-6; encontramos la tumba de la Familia Pascual en el Cementerio del Este RBAaic 1989.1 OP 4 18.1; y la tumba para la familia de Frederic Batlló, RBAaic 1989.1 OP 6 37.1; la tumba de la Sra. Samsó en Sant Pere de Torelló, RBAaic 1989.1 OP 7 45.1-2; la tumba para Josep Comas d'Argemir, RBAaic 1989.1 OP 7 47.1.

11 En el catálogo esta casa, de la que actualmente solo se conserva la fachada, aparece referenciada simplemente como «Avenida José Antonio corner Aribau»; el nombre de José Carbonell aparece en el permiso de obras de construcción de la casa. Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona Q 127 Obres Majors Eix 1397/1882.

12 RBAaic 1989.1 OP 9 57.2aq-au. Según R. Bletter eran encargos de la casa Escofet, pero también se necesitaría confirmarlo. Véase R. Bletter, *El arquitecto...*, *op cit.*, p. 61.

13 RBAaic 1989.1 OP 10 57.5a- c. Tradicionalmente ha afirmado que estos diseños podrían haber sido destinado a los Masiera, dada la estrecha relación que mantenían con Vilaseca.

14 RBAaic 1989.1 OP 7 49.1-4.

15 Hay que tener en cuenta que en el momento en que Collins y Bletter llevan a cabo su investigación los archivos municipales de Barcelona donde se custodia la documentación de la época de Vilaseca estaban completamente desorganizados y eran inaccesibles al público, de manera que no pudieron realizar estas comprobaciones.

16 RBAaic 1989.1 OP 10 37.3o.

17 En el plano no lo explicita mediante ninguna inscripción, pero la lectura de la distribución nos hizo comprender que se trata de una única vivienda que ocupa toda la planta.

18 Arxiu Municipal del Districte de Gràcia Fomento 306/1890.

19 RBAaic 1989.1 OP 10 57.3l; RBAaic 1989.1 OP 10 57.3m; RBAaic 1989.1 OP 10 57.3n.



20 Sobre la génesis del Palacio Marçet y su promotor, Frederic Marçet i Vidal, presentamos una comunicación, inédita, en la *Journée d'études, Le patronat, l'art et les artistes*, organizada por el Centre de Recherches Historiques sur les Sociétés Méditerranéennes el 7 de noviembre de 2011 en la Université de Perpignan Via Domitia con el título *La contribution des propriétés immobilières à la construction de l'image publique d'un parvenu: Frederic Marçet i Vidal (1826-1898)*.

21 AMCB Q 127 Obras Mayores exp. 3066/1887.

22 «Crónica Local», *La Dinastía*, 2236, 1887, p. 2.

23 Desgraciadamente, aparte del proyecto definitivo de Sabater, no hemos podido localizar los otros proyectos propuestos por el resto de los arquitectos y maestros de obras.

24 RBAAIC 1989.1 OP 9 57.2bn; RBAAIC 1989.1 OP 9 57.2by.

25 RBAAIC 1989.1 OP 9 57.2bl.

26 RBAAIC 1989.1 OP 10 57.2db.

27 RBAAIC 1989.1 OP 10 57.2 dd.

28 RBAAIC 1989.1 OP 8 56.1.

29 A partir de la agregación de los municipios del Plan de Barcelona en 1897, fue necesario unificar la numeración de las casas de muchas calles del Eixample que transcurrían por estos diferentes municipios para evitar reiteraciones; la Gran Vía o calle Cortes discurría por las localidades de Santos, Barcelona y San Martín y por ello hubo que renumerarla por completo.

30 AMCB Q 127 Obres Majors, Eix 424/1877.

31 AMCB Q 134 Obres Públiques, V 2664/1886.

32 Además, el *Anuario Riera* nos ratifica la existencia de la casa, que se consigna como domicilio de José Masriera y Manovens, el cual también consta como propietario de la finca. Eduardo Riera Solanich: *Anuario-Riera. Guía General de Cataluña*, Centro de Propaganda Mercantil, Barcelona, 1896, p. 374.

33 El taller Masriera es de 1882 y la tienda-taller Vidal (en la cual también están involucrados los Masriera) es de 1879-1884.

34 RBAAIC 1989.1 OP 7 41.1.

35 Maria Teresa SERRACLARA I PLÀ, *La importància de Sant Andreu de Llavaneres en la vida i l'obra dels Masriera: 1802-2002*, Sant Andreu de Llavaneres, Ayuntamiento de Sant Andreu de Llavaneres, 2002.

36 Domingo MARCHENA, «L'enigma de l'Arca», *La Vanguardia*, suplemento

*Viure a Barcelona*, 26 de marzo de 2016, pp. 1-2

37 RBAaic 1989.1 OP 9 57.2ba.

## Georges R. Collins y su aportación a la historia del gaudinismo

*Mireia Freixa*

1 Una primera versión de este texto en catalán se publicó en la revista *L'Avenç*, núm. 408, enero de 2015, pp. 36-41.

2 Debo agradecer la ayuda del personal de la Ryerson and Burham Archives de la Ryerson and Burham Libraries situada en The Art Institute of Chicago y, en especial, de su director, Jack Perry Brown. Para agilizar la lectura de este trabajo, no se han reseñado a pie de página todas las citas y documentos que provienen de este fondo.

3 A este respecto, redacté un texto, «Gaudí, gaudismes, gaudinistas y gaudinianos», como ponencia dentro del *II Congreso coupDefouet*, pendiente de publicación.

4 Véase Mireia FREIXA, «Por una patria católica y catalana. Gaudí, arquitecto de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat», en Alberto VILLAR (coord.), *Arquitectura y regionalismo*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013, pp. 31-46.

5 Conservado en el Georges R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture.

6 Se conserva una copia del documento de cesión a la cátedra Gaudí de Barcelona.

7 Georges R. COLLINS, «The Archive of Catalan Art and Architecture. Los Amigos de Gaudí en EE.UU», *Antoni Gaudí (1852-1926)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Fundació Caixa de Pensions, Casal de Catalunya de Buenos Aires, Aerolíneas Argentinas, 1986.

8 Véase: [www.guastavino.net](http://www.guastavino.net) (consulta: 25 de enero de 2017).

9 Según especifica el mismo Collins en un currículum vitae de los primeros años de profesión. Su esposa Christiane nos ha confirmado que, en esta fecha, conoció en Chile, de donde ella era oriunda, a Arturo Soria.

10 Alexandre CIRICI PELLICER, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1954.

11 Un documento que permite reconstruir la fundación de la institución es la memoria que Enrique Casanelles presentó en la Fundación March para

solicitar una ayuda que, finalmente, fue desestimada: *Memoria de la solicitud de Pensión —grupo Bellas Artes— a la Fundación Juan March por Amigos de Gaudí de Barcelona, Enrique Casanelles para completar los fondos de la Hemeroteca Gaudiniana, 1961.*

12 G. R. COLLINS, «The Archive...», *op. cit.*, p. 43.

13 *Ibidem.*

14 *Papers of America Association of Architectural Bibliographers*, Virginia, Virginia University Press, 1973.

15 Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

16 *Ibidem*, pp. XIX-XXII. En el prólogo, Collins describe el archivo. Véase también la nota 2.

17 Mecanuscrito en papel copia Amigos de Gaudí USA con la historia de la entidad, tres páginas. Quizá es un borrón porque presenta enmiendas hechas a mano. Fue redactado por Enrique E. Serra, en Nueva York, el 10 de junio de 1960. Véase también *Columbia Newsletter*, vol. I, núm. 4, room 207, Haskell Hall 605 West 115th Street NY 25. Nota de prensa enviada por el News Office of Columbia University, John Hastings director, 1 de enero de 1958.

18 G. R. COLLINS, «The Archive...», *op. cit.*, p. 49.

19 Fue publicada parcialmente: Rosemarie HAAG BLETTER, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas: sus obras y dibujos*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977.

20 Judith Rohrer, profesora de la Universidad de Alicante, ha mantenido vivos los estudios de Gaudí en Estados Unidos. Entre sus publicaciones, podemos citar, *J. Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1989 (con Ignasi de Solà Morales); «Una visió apropiada: el Temple de la Sagrada Família de Gaudí i la política arquitectónica de la Lliga Regionalista», en J. J. LAHUERTA (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona, Barcanova, 1990, pp. 191-212, y «Catolicisme, catalanisme i polèmica: Gaudí i la Sagrada Família», en A. M. BLASCO y R. PLA (eds), *Gaudí i la dimensió transcendent*, Barcelona, Cruilla, 2004, pp. 11-126.

21 Christiane CREAMANN COLLINS ha desarrollado una labor de investigación sobre historia del urbanismo contemporáneo, poniendo especial interés en los intercambios entre América del Sur y del Norte y con Europa.

22 *Diario de Barcelona*, 25 de junio de 1963.

23 Editó un artículo, en 1928, en la revista del Instituto Arquitectónico de Japón, con el título «Las tendencias arquitectónicas en el extranjero», que está reproducido por Masayuki Irie en «La visita del profesor Kenji Imai en Barcelona,

el año 1926, para conocer a Gaudí», en el catálogo de la exposición citada, *Antoni Gaudí (1851-1926)*, *op. cit.*, pp. 13-15.

24 *Spanish Architect Antonio Gaudi, Modern Architecture in Europe*, vol. II. Mecanuscrito en japonés del libro de Imai. En la contraportada se lee escrito, en inglés: «prof. Kenji Imai, Architect., Department of Architecture, Waseda University. Tokio. June, 29, 1928. Published by Architecture Institute of Japan». El documento consta de un texto corto y unas fotografías. A mano, escrito por Collins «From Kanji Imai, July 1959», referencia al primer encuentro entre los dos estudiosos durante el que debieron de intercambiar publicaciones.

25 Nota no documentada en el *Diario de Mallorca*, conservada en el Archivo Collins.

26 En el Archivo Collins se conserva la Invitación, «Sesión de Honor de Amigos de Gaudí Japan, intervendrán George Collins, Juan de la Cruz Kenji Imai, Vizconde de Güell, se proyectará el documental en color de la obra de Imai dedicado a los mártires del Japón». También se conserva el menú de la cena ofrecida en Imai, el 27 de junio de 1963.

27 G. R. COLLINS, «The Archive...», *op. cit.*, p. 49.

28 *Diario de Mallorca*, *op. cit.*

29 Este episodio lo conocíamos oralmente a través de mis abuelos Ermenter Serra y Maria de Budallés, que aparecen en las fotografías de la cena de 1963. Está documentado en el *Diario de Barcelona*, 25 de junio de 1963. Imai, que adoptó el nombre católico de Juan de la Cruz, viajaba acompañado de un religioso que le hacía también de intérprete.

30 Josep Francesc RÀFOLS, *Antoni Gaudí*, Barcelona, Canosa, 1928.

31 James Johnson SWEENEY y Josep Lluís SERT, *Antoni Gaudí*, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1960.

32 Roberto PANE, *Antoni Gaudí*, Milán, Edizione de la Comunità, 1964.

**Durant la segona meitat del segle XIX i les dues primeres dècades del XX, molts artistes catalans van treballar al continent americà, fenomen que es repetí amb l'exili, després de la Guerra Civil. Els creadors catalans endegaren projectes arreu de l'Amèrica Llatina, i també deixaren la seva empremta als Estats Units. Així mateix, fou un període en què es palesà a Catalunya l'influx d'autors de l'altra banda de l'Atlàntic. Aquest llibre obre una finestra a un univers singular de trajectòries artístiques, i explora la transmissió i la recepció d'influències i patrons des de Catalunya a Amèrica, i viceversa, en àmbits tan diversos com l'arquitectura, l'urbanisme, l'escultura, la pintura i la fotografia.**

**Durante la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, muchos artistas catalanes trabajaron en el continente americano, fenómeno que se repitió con el exilio, tras la Guerra Civil. Los creadores catalanes desarrollaron proyectos en muchas partes de América Latina, y también dejaron su huella en Estados Unidos. Asimismo, fue un periodo en el que se hizo patente en Cataluña el influjo de autores del otro lado del Atlántico. Este libro abre una ventana a un universo singular de trayectorias artísticas, y explora la transmisión y la recepción de influencias y patrones desde Cataluña hacia América, y viceversa, en ámbitos tan diversos como la arquitectura, el urbanismo, la escultura, la pintura y la fotografía.**



