

ARTE Y OLVIDO

Teorías y trayectorias artísticas
(1850-1950)

Vicenç Furió
Nuria Peist (eds.)



Colección **Singularitats**

ARTE Y OLVIDO

Colección **Singularitats**

ARTE Y OLVIDO

Teorías y trayectorias artísticas
(1850-1950)

Vicenç Furió
Nuria Peist (eds.)

DIRECCIÓN DE LA COLECCIÓN

Teresa-M. Sala

CONSEJO DIRECTOR

Maria-Magdalena Brotons (Universitat de les Illes Balears)

Daniel Cid (Universitat de Southampton)

Mireia Freixa (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)

Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)

Oriol Pibernat (EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona)

Cristina Rodríguez-Samaniego (Universitat de Barcelona)

Maribel Rosselló (Universitat Politècnica de Catalunya)

Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)

Pau de Solà-Morales (Universitat Rovira i Virgili)



© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

comercial.edicions@ub.edu

www.edicions.ub.edu



ISBN: 978-84-9168-925-6

Fecha de edición: 2022

FOTOGRAFÍA DE LA CUBIERTA

Antoine Monsaldy y Georges Devisme. *Vue des Ouvrages de Peinture des Artistes Vivants Exposés au Museum Central des Arts en l'an VIII de la République française* (detalle). Aguafuerte, 1800. Colección Furió.

Este libro se inscribe en el proyecto de investigación «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)» (PID2019-105288GB-I00).

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



ÍNDICE

- 9 Presentación. *Vicenç Furió, Nuria Peist*
- 21 Aproximaciones dialécticas a la noción de reverso en las artes de entresiglos
Tania Alba, Irene Gras
- 43 Fluctuacions en la reputació dels artistes: variants, causes i tendències
Vicenç Furió
- 59 Artista o artesano. Lo culto, lo popular y lo cotidiano en el arte
Nuria Peist
- 77 Artistas desconocidos y olvidados en y fuera de España (1850-1950)
Fernando Alcolea Albero
- 93 De los límites del arte y la artesanía. Procesos, creación y taller en la escultura del siglo xx
Cristina Rodríguez-Samaniego, Natàlia Esquinas Giménez
- 109 El escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922): del elogio de la crítica a la invisibilidad museística
Fátima López Pérez, M. Àngels López Piqueras
- 131 À la recherche de Maurice Lobre (1862-1951)
Claire Bonnote Khelil
- 141 Pere Gastó (1908-1997) y «el misterio de lo inacabado»
Sergio Fuentes Milà
- 161 Francisco Bores (1898-1972) y su reconocimiento como pintor-ilustrador en el París de las primeras vanguardias
Judit Faura González

- 185** El pintor peruano Carlos Baca-Flor (1864/1869-1941)
y sus vínculos con el entorno artístico europeo
Ester Gallegos
- 201** De la admiración a la indiferencia. Las arquitecturas
de la Exposición Universal de Barcelona 1888 y su fortuna crítica
Joan Molet
- 229** Adolf Ruiz i Casamitjana (1869-1937): un arquitecte més enllà
de «La Rotonda»
Daniel Pifarré
- 245** Mujeres artistas y trayectorias de reconocimiento en la modernidad
catalana (1888-1939)
Vera Renau
- 267** Luces y sombras en el reconocimiento artístico de Emma Stebbins
(1815-1882)
Tania Alba Ríos
- 285** José León Pagano (1875-1964) i l'oblit del llibre d'entrevistes
als escriptors catalans del 1900
Enric Ciurans Peralta
- 297** Josep Planella i Coromina (1804-1890): el escenógrafo que vivió
més que sus obras
Clara Beltrán Catalán
- 323** La recepció del teatre àcrata de Felip Cortiella (1871-1937)
a la Barcelona de principis del segle xx
Clara Castillo Ragon

PRESENTACIÓN

Este libro reúne la mayor parte de los estudios que se presentaron en el seminario titulado «Artistas olvidados, fracasados o marginales. De los casos particulares a las pautas generales y viceversa», celebrado los días 4 y 5 de febrero de 2021 y organizado por el grupo de investigación GRACMON, de la Universidad de Barcelona. El seminario, coordinado por quienes firmamos esta presentación, se enmarcó dentro del proyecto «Entre ciudades. El arte y sus reversos en el período de entreguerras (XIX-XX)».

El título del seminario no requiere explicación, pero el subtítulo («De los casos particulares a las pautas generales y viceversa») es menos usual, por lo que creemos necesario comentarlo. Partimos de la base de que hay muchos historiadores del arte que se dedican a buscar y estudiar a artistas más o menos olvidados o poco conocidos, pero también hay estudiosos a quienes les interesa analizar de un modo general cómo funcionan determinados fenómenos artísticos. Quien busca estructuras es capaz de encontrar pautas y tendencias sobre el hecho que investiga, y de poner de manifiesto aspectos del tema que no son inmediatamente visibles, pero que pueden ser las causas y los efectos más probables que expliquen el fenómeno en cuestión, en nuestro caso, por qué los artistas son olvidados y recuperados.

Todos los participantes en el seminario (y esperamos que así sea también para el lector de este libro) acabamos conociendo artistas que desconocíamos, lo que, por supuesto, ya tiene un indudable interés para nuestra representación de una historia del arte más completa. No obstante, es igualmente importante darse cuenta de que no se

trata de casos aislados, sino que el olvido y el redescubrimiento de los artistas es también un fenómeno social que merece ser estudiado desde este punto de vista. Esta perspectiva permite observar regularidades, detectar pautas y señalar tendencias, lo cual contribuye a explicar mejor la propia estructura del mundo del arte y de sus dinámicas. Así pues, entre los propósitos del seminario también se contemplaba el de establecer un diálogo fructífero entre los estudios de historia del arte dedicados a dar a conocer y valorar artistas particulares y aquellos estudios que ponen su atención en intentar comprender de modo global, desde un punto de vista más teórico o sociológico, el fenómeno de la memoria y el olvido.

Para este volumen hemos optado por el título *Arte y olvido: teorías y trayectorias artísticas (1850-1950)*. Se trata, simplemente, de un título más corto que refleja de qué trata el conjunto de estudios reunidos. Somos conscientes de que el olvido de los artistas es un hecho relativo y temporal. Si el olvido fuera absoluto no tendríamos modo de conocerlos. Además, no es lo mismo un artista que ha sido olvidado que un artista desconocido, y aquí hay numerosos matices que en esta presentación no podemos detallar, pero que a lo largo del libro, en especial, en el primero de sus capítulos, se explican con multitud de ejemplos y consideraciones. Rogamos al lector, por tanto, que se adentre en el libro sabiendo que trata de artistas *relativamente* olvidados, en diferentes grados y períodos de tiempo, y que los motivos de este olvido también son diversos, pese a que creemos que el fenómeno no es arbitrario y que pueden señalarse causas y constantes.

La segunda justificación del título afecta al marco temporal, que hemos acotado entre 1850 y 1950. No tiene acotación geográfica, puesto que los artistas estudiados son catalanes y foráneos a partes más o menos iguales. En relación con la cronología, hay que señalar que, aunque algunos artistas nacieron o murieron antes o después de las fechas indicadas, todos ellos se dieron a conocer entre 1850 y 1950. Es, sobre todo, a partir de sus primeras exposiciones cuando los artistas empiezan a ser socialmente visibles como tales y cuando pueden comenzar a activarse o desactivarse los mecanismos del olvido y el reconocimiento. Hablamos, en definitiva, de artistas que se dieron a conocer entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

En el volumen se examina la trayectoria de diversos artistas cuyos nombres es probable que sean desconocidos para la mayoría de los lectores: por ejemplo, Josep Cardona, Ricard Boix y Josep Maria Camps, en el caso de los catalanes, o Maurice Lobre y Carlos Baca-Flor, en el caso de los foráneos. Pese a que no se trataba de analizar sus obras en el sentido de considerar si son susceptibles de ser más o menos revalorados, es tentador hacer apreciaciones de este tipo y pensar cuáles de estos artistas, por la calidad que intuimos, merecen ser más estimados. Como historiadores del arte podemos hacer este ejercicio y en el libro encontraremos informaciones para realizarlo. Sin embargo, el análisis de la trayectoria de los artistas olvidados no implica necesariamente realizar un acto de reparación frente a los descuidos de los historiadores del pasado. También es posible una tarea analítica que busque comprender las razones de ese olvido. Los descuidos son siempre síntoma de algo más.

El primer capítulo, «Aproximaciones dialécticas a la noción de reverso en las artes de entre siglos», de Tania Alba e Irene Gras, es un estudio de las nociones de anverso y reverso usando herramientas, reflexiones y autores de la estética, la historia del arte y la crítica del arte, sobre todo del paso del siglo XIX al XX. Entre otras cuestiones, permite reflexionar acerca de algo ya mencionado y que veremos desarrollado a lo largo de los capítulos: el éxito y el fracaso no existen de manera absoluta y pueden fluctuar en el tiempo. Así, por ejemplo, algunos aspectos ocultos pueden transformarse en hegemónicos, y lo que parece marginal es susceptible de rescatarse y revalorarse, adquiriendo nuevas connotaciones. De esta aportación deducimos que los espacios, conceptos y agentes dominantes en un tiempo y espacio están siempre en relación dialéctica con el ámbito de lo dominado.

En el segundo capítulo del libro, «Fluctuacions en la reputació dels artistes: variants, causes i tendències», Vicenç Furió presenta, en forma de esquemas comentados, las principales dinámicas que se observan en la variable valoración de los artistas. El capítulo expone el marco general del tema del olvido, donde se identifican y discuten muchas de las cuestiones que nos encontraremos en la mayoría de las aportaciones aquí reunidas. El autor defiende que cabe distinguir entre reconocimiento en vida y póstumo, valoraciones ascendentes

y descendentes, redescubrimientos y revaloraciones, artistas olvidados y desconocidos. También señala las principales causas del olvido (inversas a las del redescubrimiento), como son la falta de obras y de documentos y la mayor o menor adecuación a las ideas estéticas dominantes y a sus instituciones. Asimismo, indica que hay que atender a las jerarquías de géneros y lenguajes, que conviene considerar que son posibles diversos niveles de reconocimiento (locales, nacionales e internacionales) y, finalmente, que existen dinámicas entre centro y periferias que resultan cruciales para este tema y explican muchas cosas.

Hay que precisar a qué nos referimos cuando hablamos de un artista. Un pintor, por ejemplo, no es pintor porque pinte, así como un zapatero no lo es porque fabrique zapatos. La puesta en valor de cualquier oficio se produce en la sociedad en la que el profesional opera. En el caso del arte, se trata de una sociedad específica, con agentes e instituciones en constante interrelación, que poseen distintos grados de poder legitimador y por los cuales circula, como un agente más, el artista, junto con su producción. Del texto de Fernando Alcolea, «Artistas desconocidos y olvidados en y fuera de España (1850-1950)», se deduce que es tan importante la trayectoria de un artista como el registro que queda de ella, y a veces la manera irregular en que consta en las diferentes fuentes: diccionarios, biografías, exposiciones, bases de datos, repositorios digitales... El autor destaca la importancia de comprender los criterios y la metodología de estos registros y de entender cómo varían históricamente.

Además de tomar en cuenta las instancias legitimadoras, es preciso hacer una revisión de los valores que acompañaron a la constitución del ámbito artístico. Uno de ellos es precisamente el de la marginalidad, que conforma el tópico mismo de la vida de artista. En el arco temporal que abarca este libro (1850-1950), los ideales de lo marginal, lo maldito y lo bohemio se erigieron en algunos de los valores constitutivos de lo artístico. Cuando la posteridad rescata a algún artista más o menos desconocido, puede cargar las tintas en la injusticia del olvido. De esta manera, el artista ignorado se presenta rodeado de una cierta aura junto con su justiciero redentor. En el espacio de lo que se experimenta como puro, en el arte, en la amistad, en el amor, «tiene interés parecer desinteresado», afirmará Pierre

Bourdieu. Con lo cual, el concepto mismo del olvido muchas veces opera como elemento distintivo.

Junto a la marginalidad, encontramos otros valores, como la singularidad, la creatividad y la originalidad. De la importancia de estos valores deriva la marginación, no siempre voluntaria en este caso, de aquellos lenguajes culturales que poseen otro tipo de apreciaciones asociadas, como lo reproductible, lo colectivo, lo cotidiano y lo popular. Nuria Pest plantea, en el artículo «Artista o artesano. Lo culto, lo popular y lo cotidiano en el arte», que el grado de reconocimiento de los artistas depende también de esas variables. Existe una creencia más o menos generalizada de que la complejidad cultural de la época contemporánea produjo una suerte de nivelación donde las jerarquías culturales se fueron diluyendo o bien en el concepto de obra total, o bien en la revalorización de lo artesanal, o bien a la luz de la democratización cultural promovida por los medios de masas y de las tecnologías de la comunicación actuales. La autora propone, entre otras cuestiones, que las jerarquías culturales nos siguen hablando de jerarquías sociales. Un artesano o un diseñador elaboran objetos que se usan y, aunque haya numerosos puntos de contacto con el campo del arte, esta utilidad funciona a modo de mácula.

El texto de Cristina Rodríguez-Samaniego y Natàlia Esquinas «De los límites del arte y la artesanía. Procesos, creación y taller en la escultura del siglo xx» ejemplifica muy bien la tensión valorativa antes mencionada, al explorar los límites y conexiones entre lo aceptado como arte y lo considerado artesanía. La figura del escultor Josep M. Camps i Arnau sufrió un cierto grado de olvido debido a su dedicación a la llamada imaginería religiosa, muchas veces percibida como una tarea artesanal. Además, la escultura es una práctica que precisa de un trabajo colectivo y colaborativo que muchas veces se desconoce. Vemos que aquellos agentes que se dedican a cuestiones relacionadas con lo artesanal, lo doméstico y lo colectivo gozan de menor atención que otras tareas más cercanas a los valores de originalidad, singularidad y desinterés. También es remarcable que lo vinculado con lo religioso haya tenido cierta devaluación en una época en la que la tendencia dominante era la experimentación formal. En estos casos, las jerarquías sociales se traslucen en las culturales, tal y como afirma Nuria Peist en su propuesta. Y la creencia en

un arte total, donde los lindes entre lenguajes diversos están diluidos, se presenta más como una excepción que como una norma.

En la aportación de Fátima López y M. Àngels López, «El escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922): del elogio de la crítica a la invisibilidad museística», observamos de nuevo un hecho recurrente: tuvo un reconocimiento en vida (Cardona murió a los 44 años), y luego su figura y su obra sufrieron una cierta marginación. Los motivos del olvido relativo presentados son diversos, pero hay una cuestión que destaca. Josep Cardona cambió su estilo modernista inicial por una estética noucentista, y este giro, según las autoras, pudo influir en su reputación póstuma. Las decisiones personales son también factores que hay que considerar. Viajes, cambios de estilo y de lenguajes pueden afectar a la forma en que los artistas son más o menos recordados. Si bien no se puede concluir que las variaciones en estos aspectos aportan inestabilidad a las trayectorias (basta recordar los constantes cambios de estilo de Pablo Picasso), es posible concluir que las decisiones vitales y profesionales determinan sobre todo la manera en que los artífices se relacionan con el campo en el que operan.

Como vemos, las coordenadas cambian cuando se analiza la valoración de los escultores y, especialmente, de los pintores. Mientras que en el caso de los artesanos es complicado que existan operaciones que posibiliten su reconocimiento como artistas de pleno derecho, en el de los escultores y los pintores se trata de diferentes oscilaciones en su reputación. Es decir, un artista fue, es o será más o menos conocido si está presente en los circuitos con mayor poder de legitimación cultural. En todos los casos es importante el análisis de la mediación, de las instancias que con mayor o menor capital de consagración colaboran a que los artistas sean reconocidos o, por el contrario, a que su trayectoria no quede inscrita de forma destacada en la historia del arte, sobre todo en monografías, exposiciones y museos de importancia. En la propuesta de Claire Bonnotte, «À la recherche de Maurice Lobre (1862-1951)», la autora analiza los posibles motivos del relativo desconocimiento del artista, entre los que propone la falta de descendientes que se ocuparan de perpetuar la memoria de su obra; la discreción de su carácter, que no le inclinaba a buscar el éxito y la fama, o la escasez de exposiciones. Pero el título del artículo es significativo y nos permite vaticinar un cierto aumen-

to en la reputación de Lobre. La autora busca al artista y lo encuentra: ella misma se transforma en un agente legitimador que contribuye al aumento de reconocimiento de Lobre con el texto presente en este volumen y al incluir al artista en la exposición que organizó en 2020 en el palacio de Versalles: «Versailles revival, 1867-1937».

La presentación de Sergio Fuentes, «Pere Gastó (1908-1997) y el misterio de lo inacabado», nos permite corroborar no solo la importancia de los mediadores, sino también los distintos tipos de mediación y el variable poder de legitimación que poseen. Gastó pertenecía a una red de amigos y familiares del mundo del arte que le posibilitaron un primer momento de cierto reconocimiento. Tal y como afirma Nuria Peist en una de sus aportaciones sobre el tema de la reputación, los artistas innovadores de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX desarrollaron su labor en dos momentos de reconocimiento. En el primero, los agentes que intervenían (críticos, marchantes, coleccionistas, otros artistas) no poseían un alto grado de poder legitimador, pero permitían que los agentes del segundo momento (museos, monografías de importancia, grandes exposiciones) rescataran a determinados artistas y los inscribieran en la posteridad, de manera más o menos estable según el caso.

Además, es preciso considerar que cuando los artistas no poseen los conocimientos (o los capitales, económicos, culturales y simbólicos) suficientes para moverse en los ámbitos de la alta cultura, intensifican su relación con aquellos allegados que les posibilitan una red de acceso al espacio reglado del arte. En el caso que expone Judit Faura, «Francisco Bores (1898-1972) y su reconocimiento como pintor-ilustrador en el París de las primeras vanguardias», se observa el mismo mecanismo que en Gastó. Ambos están presentes en una red informal de apoyos mutuos que permite su reconocimiento, primero, como artista. De esta pertenencia se deducen dos cuestiones. La primera es que estar presente en el mundo del arte no implica necesariamente, como comentamos antes, pasar a la historia, sobre todo con la presencia en monografías, museos y exposiciones importantes. La segunda es que el hecho de estar presente de alguna manera en el circuito artístico permite que los especialistas, autores que participan en este volumen, «rescaten» a artistas no del olvido, sino de su inscripción en redes no muy relevantes de legitimación.

No puede olvidarse que hay diferentes instancias de reconocimiento, y que sobresalir en una de ellas no significa destacar en todas o en las más decisivas. A menudo, cuando se estudian artistas locales y menores (el caso más frecuente aquí), se observa que han tenido un cierto éxito de mercado en el sistema galerístico, a veces con numerosas críticas positivas, pero, pese a ello, sus nombres no figuran en la historia del arte en una posición relevante. Lo que suele ocurrir es que no han tenido reconocimiento institucional. Es un error pensar que haber tenido un cierto éxito de mercado y de crítica es suficiente para que un pintor sea destacado en los libros de historia del arte. Son espacios en los que el artista quiere o puede destacar, pero sin el apoyo de las instituciones importantes, su reconocimiento puede quedar limitado a ciertos circuitos del sistema galerístico. Es el caso, con toda probabilidad, del pintor Pere Gastó y del escultor Josep Cardona Ferró, que apenas cuentan con obras visibles en nuestros museos.

En el segundo artículo de este volumen se destaca la importancia de considerar que hay diversos niveles de reconocimiento (de modo simplificado, distinguimos tres: local, nacional e internacional) y, asimismo, no ignorar lo que supone estar en un centro o en la periferia. De los artistas tratados en este libro, la mayoría se quedaron en el primer nivel; algunos alcanzaron el segundo; sin embargo, casi ninguno llegó a ser valorado internacionalmente. Todos pretenden alcanzar un nivel más alto, pero no hay ninguna garantía de conseguirlo. Como vemos en el artículo de Ester Gallegos, Carlos Baca-Flor lo intentó; no obstante, aunque se movió en círculos internacionales, por último su reconocimiento terminó en el ámbito local-nacional del que partió. Como también se ha observado, tener un cierto éxito en el extranjero no implica alcanzar un reconocimiento internacional, ni que este tenga un retorno en el espacio local de origen.

En las aportaciones a este volumen de Joan Molet, «De la admiración a la indiferencia. Las arquitecturas de la Exposición Universal de Barcelona 1888 y su fortuna crítica», y Daniel Pifarré, «Adolf Ruiz i Casamitjana (1869-1937): un arquitecte més enllà de La Ronda», se presentan algunos de los motivos de la variabilidad en el reconocimiento de los arquitectos y sus obras, en el que intervienen algunos factores distintos de los que suelen ser decisivos en el caso de los artistas plásticos. La importancia de las exposiciones, de la críti-

ca y de una determinada manera de relacionarse con el mercado del arte, hechos esenciales en la reputación de pintores o escultores, son factores ausentes, o casi, en el mundo de la arquitectura, donde, por el contrario, el tipo y la importancia de los encargos (públicos o privados) y de los premios, así como la fortuna visual e historiográfica, toman un gran protagonismo.

En el primer caso, el autor nos advierte que la arquitectura como lenguaje posee características particulares que considerar. Las fuentes, por ejemplo, no son las mismas que en el caso de otros tipos de artes plásticas, como la pintura y la escultura. Además, la presencia en exposiciones es significativamente menor y el mercado en el que circulan tiene un funcionamiento por completo distinto. La documentación de la que se dispone para su estudio es sobre todo documentación escrita y gráfica. Algunos de los factores que Molet propone para comprender la variabilidad en el olvido o el reconocimiento del grupo de edificios de la Exposición de 1888 son la valoración por su mayor o menor modernidad, que el arquitecto sea conocido (es decir, que tenga publicaciones monográficas y artículos sobre su persona y obra) y que la construcción aún exista.

Esta particularidad del reconocimiento de los arquitectos también se analiza en la propuesta sobre Adolf Ruiz i Casamitjana de Daniel Pifarré. El autor propone que hay que considerar la originalidad de los edificios, su conservación, la buena acogida de arquitectos contemporáneos y, sobre todo, la proyección pública. Es decir, que el arquitecto reciba encargos públicos, que ocupe cargos públicos, que tenga obra escrita y que haya un interés específico por la restauración de edificios considerados patrimonio artístico, así como la preeminencia que posea el cliente promotor. Habría que preguntarse si el encargo público influye en el reconocimiento de arquitectos y edificios más que el encargo privado. La respuesta es variable según los casos analizados. Los ejemplos más paradigmáticos del modernismo catalán provenían de encargos privados, y alcanzaron una fama importante, en particular, por representar un estilo de época que tuvo éxito internacional y que, en el caso de Cataluña, fue un importante reclamo turístico de la región. Vemos que las variables que influyen en el prestigio de los edificios y sus artífices son muy particulares, que están muy relacionados con distintas realidades urbanas, políti-

cas, económicas y sociales, y que se trata de un terreno muy interesante para seguir explorando.

Algunos textos de este volumen tratan de mujeres artistas. La particularidad de estos casos también es evidente. Tal y como han demostrado conocidas teóricas e historiadoras del arte y ha sido puesto de manifiesto en numerosas exposiciones, muy a menudo las mujeres artistas han sido invisibilizadas o relegadas a un olvido importante. En las presentaciones de Vera Renau, «Mujeres artistas y trayectorias de reconocimiento en la modernidad catalana (1888-1939)», y Tania Alba, «Luces y sombras en el reconocimiento artístico de Emma Stebbins (1815-1882)», vemos ejemplos de pintoras y escultoras, y dado que estas profesiones no están asociadas en exclusiva a lo femenino, es posible extraer algunas conclusiones interesantes. Existen evidentes diferencias entre las trayectorias de las mujeres y las de los hombres, pero también algunas similitudes. Una de las más relevantes es que, al igual que en el resto de los casos analizados, no se observa un olvido absoluto ni una marginación total en las trayectorias de las pintoras y las escultoras. Las artistas catalanas, presentadas tuvieron una actividad muy prolífica en vida, y esto influyó en el modo en que la posteridad las tomó en cuenta. Dicho en otras palabras, y recuperando una idea rectora de este libro, no hay artistas desconocidas, porque, si realmente lo fueran, no habría posibilidad alguna de consideración o rescate posterior.

Otro punto coincidente en las trayectorias de hombres y mujeres es que no solo es importante el factor género, sino también el factor social. Las artistas estudiadas provenían de familias relativamente acomodadas. No obstante, en el caso de las mujeres, las redes de contactos y el capital económico y cultural pesan de manera más definitiva que en el caso de los hombres. Asimismo, los artistas, tanto hombres como mujeres, participan en asociaciones de artistas, que se revelan como indispensables para un primer sostén y un primer reconocimiento simbólico. Las diferencias que el género motiva se pueden resumir en dos tendencias. Por un lado, las artistas mujeres tienen menos oportunidades para moverse en un campo muy masculinizado, lo cual deriva en una falta de seguridad y confianza asociadas. Por otro lado, Tania Alba remarca, en el caso de Emma Stebbins, la importancia de la «domesticidad burguesa», una imagen tranquilizadora y no amenazante para la hegemonía masculina, pero

que también revela que existen obligaciones domésticas que recaen sobre las mujeres y que les dificultan el acceso a la vida pública. La crítica contemporánea asociaba a las mujeres artistas al concepto de aficionado y a la falta de profesionalidad. Las profesiones reconocidas pertenecen al ámbito público, las tareas de cuidados se asocian a lo femenino y a lo privado. Estos sistemas de valoración interiorizados en la sociedad en su conjunto influyeron en los diversos grados de olvido asociados al tema del género.

En su artículo «José L. Pagano (1875-1964) i l'oblit del llibre d'entrevistes als escriptors catalans del 1900», Enric Ciurans se pregunta por el olvido de un objeto: un libro de entrevistas a una serie de escritores catalanes de 1900 publicado a comienzos del siglo xx. El autor explica los motivos por los cuales considera necesario su rescate. Por un lado, por el número y la relevancia de los personajes entrevistados. Por otro lado, por su importante dimensión literaria y artística, pero también porque trata la problemática de la Cataluña de 1900. Una prueba de este olvido es que el libro no aparece citado ni en las principales historias de la literatura catalana ni en las investigaciones que se realizan sobre los entrevistados. Otro de los motivos de esta ausencia es, según el autor, que su título (*Al través de la España literaria*) no alude a la literatura catalana.

La cuestión del olvido también presenta particularidades en el ámbito teatral. Los artistas que se dedican a las artes efímeras del teatro, como los escenógrafos, los directores, los actores, los diseñadores de vestuario, los maquilladores, etc., están más expuestos al olvido. Es el caso estudiado por Clara Beltrán, «Josep Planella i Coromines (1804-1890): el escenógrafo que vivió más que sus obras». No se trató de un artista desconocido en vida, como vimos en muchos de los ejemplos aquí tratados. Aun así, en una época sin los avances tecnológicos actuales, el registro de las escenografías se realizaba a través de los dibujos o de los proyectos que se conservaban del artista, lo cual provocó, según la autora, su «éxito decadente». Hoy en día existe un proyecto de recuperación de las artes escénicas, del que forma parte la investigación de Beltrán. De estas presentaciones se deducen dos cuestiones: la dificultad de permanencia de autores y proyectos «sin obra» y la evidente jerarquía de los lenguajes artísticos, como remarcamos con anterioridad.

Clara Castillo presenta «La recepció del teatre àcrata de Felip Cortiella (1871-1937) a la Barcelona de principi del segle xx». La dramaturgia no sofre la condició de transitoriedad de las mencionadas manifestaciones teatrales. El caso de Cortiella nos aporta otras reflexiones relacionadas con la cultura como elemento transformador de la sociedad. El autor tuvo la voluntad de acercar sus obras al medio popular. Sus veladas se llenaban con un público mayoritariamente obrero. Con el paso del tiempo, su figura y sus obras sufrieron un olvido relativo. La autora se pregunta si se le puede considerar un fracasado. Considerando que logró su cometido de acercar la cultura a los medios populares, podemos deducir que el éxito de su empresa posee otras dimensiones: las de tomar en cuenta la función democratizadora del arte que cumplen algunos artistas en vida. Las numerosas críticas que recibió el artista, tanto de los medios conservadores como por parte de los anarquistas, revela que la ideología política también es un factor que influye en la mayor o menor atención que reciben los artistas.

VICENÇ FURIÓ
NURIA PEIST

APROXIMACIONES DIALÉCTICAS A LA NOCIÓN DE REVERSO EN LAS ARTES DE ENTRESIGLOS

Tania Alba

Irene Gras

Universitat de Barcelona

Introducción y antecedentes

La contradanza de la postmodernidad no se efectúa en solitario contra el canon acumulado de la historia de nuestra cultura; también acompaña, como eco invertido, a las nuevas sistematizaciones de las teorías de la razón. Los límites del proyecto moderno, que la contradanza celebra, encuentran su «otro siempre necesario» en las reformulaciones de ese proyecto (Thiebaut, 1999: 393).

Para abordar algunas cuestiones relacionadas con el proyecto moderno, nuestra propuesta pretende hacer emerger nuevas interpretaciones y formas discursivas desde la perspectiva dual del anverso-reverso.

Conviene tener en cuenta que las mencionadas «contradanzas de lo moderno» ya implican esta dialéctica y que, en consecuencia, la expresión sirve para esclarecer lo que en el título de su ensayo Carlos Thiebaut denomina «la mal llamada postmodernidad». Así, en una línea similar a la ya planteada diez años antes por Matei Călinescu (en 1986), la posmodernidad no sería más que una de las caras de la modernidad (2003: 259-263). Un concepto, este último, que hacia la segunda mitad del siglo XIX se bifurca en un proyecto, de carácter utilitarista y progresista, y en su reverso, esteticista y rompedor (es decir, en forma de querrela de «filisteos» contra «rebeldes»), a la vez opuestos y mutuamente influyentes (Călinescu, 2003: 55-60). Así pues, el canon moderno sería en realidad una re-

construcción sesgada, una estrategia para conferir un sentido homogéneo, ordenado y simplificado a una supuesta tradición que, de hecho, en su curso, contaba con diferentes líneas y perspectivas (Thiebaut, 1999: 377-379).

Tal y como en su momento indicaba Jürgen Habermas, «Baudelaire parte de la famosa disputa entre antiguos y modernos, pero desplaza de forma característica los acentos entre lo bello absoluto y lo bello relativo» (1993: 20).

En ese momento, se confunden la experiencia estética con la experiencia histórica de la modernidad; dicho carácter dialéctico se confirmará más tarde en Walter Benjamin.

Desde el modernismo de Baudelaire hasta las vanguardias, pasando por Mallarmé, en el imaginario de la modernidad aún existen territorios poco explorados en su diagnóstico, como el concepto de genio, vetado históricamente a las mujeres (porque *a priori* estaban excluidas de la esfera pública) o el de subjetividad, con todo lo que implica en el proceso de construcción artística.

Por otro lado, en el anverso de lo hegemónico se encuentra el reverso de lo alternativo, que es susceptible de ser revisado para plantear diferencias y complejidades que acojan nuevas sensibilidades, como el feminismo o la conciencia multicultural. Y también aspectos considerados por la sociología del arte, en términos de reconocimiento u olvido.

Para tratar estos aspectos hemos planteado una estructura en dos partes. En primer lugar, trazamos una introducción teórica que enmarca determinadas cuestiones relacionadas con el concepto de reverso. Y, en segundo lugar, nos centramos en la consideración de los artistas a partir del desarrollo de cuatro ejes de la dialéctica anverso-reverso: visibilidad e invisibilidad, hegemonía y marginalidad, éxito y fracaso, consolidación y olvido.

La noción de reverso: consideraciones generales

Para introducir la noción de reverso, esto es, para indicar cómo se inscribe o se sitúa en el contexto de entresiglos XIX-XX que aquí nos ocupa, partiremos de dos artistas de la época hoy en día muy reconocidos. Ubicarlos en una determinada circunstancia en relación con

su entorno nos permite abordar la problemática dialéctica del anverso y el reverso.

Antonin Artaud escribió el ensayo *Van Gogh, el suicidado de la sociedad* en 1947, una obra que nos sitúa de lleno en la cuestión. Dice así:

Aquellos cuervos pintados dos días antes de su muerte no le abrieron, como tampoco las otras telas, las puertas de cierta gloria póstuma, pero abren a la pintura pintada, o mejor dicho a la naturaleza no pintada, la puerta oculta de un más allá posible, de una realidad permanente posible, a través de la puerta por Van Gogh abierta de un enigmático y siniestro más allá (1974: 37).

La identificación de Artaud con Van Gogh se reconoce en la vida, la obra y la consideración que tenía la sociedad del pintor holandés. La mirada de la época se debate en un juego de antónimos donde la posteridad, el reconocimiento, el éxito, el prestigio tienen como adverso el fracaso, categoría que perpetúa la dominación y, en cierta manera, legitima la desigualdad. Sin embargo, como reverso del propio reverso, podríamos considerar a «los que fracasan cuando triunfan».¹ El giro que vendrá de la mano de la posmodernidad apostará así por la «certeza del fracaso», que, como sostiene Daniel A. Siedell, es inherente a la condición humana y está, de hecho, presente en los grandes logros de la humanidad (Siedell, 2002: 105).

«Si Nonell hubiera nacido francés o siquiera se hubiera adaptado a París, sometido a la agitación y a la fuerza de la propaganda francesa [...], habría sido un valor internacional». Así de contundentemente lo expresa Josep Pla, al dedicarle un *homenot*, quien describe los fracasos del pintor catalán Isidre Nonell (1874-1911), haciendo un diagnóstico rotundo sobre el artista en su contexto: «Todo lo que decía Nonell era de artista, de hombre de reflexión, de observación y de

¹ Se trata de una expresión hoy día habitual que tiene su origen en el título de un capítulo del ensayo de Sigmund Freud *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica*, de 1916. El autor constata en esta obra que algunos individuos, al triunfar, caen en la melancolía y otros sentimientos de tipo negativo en lugar de sentir la euforia del éxito, y considera este hecho como un tipo específico de carácter. Para un análisis de esta idea y su relación con otros conceptos afines, véase BLASCO (2000).

tacto —de posesión, en fin—. Como tal tenía toda la época en contra» (Pla, 1969: 237).

Como muestra significativa, podemos citar a Eugeni d'Ors, que en la revista *Pèl & Ploma* publicó un cuento titulado «La fi de l'Isidro Nonell», donde imaginaba cómo la pobre gente representada en sus cuadros acabaría matando al artista para así «librarse para siempre de las garras innobles de la fealdad» (Ors, 1902: 253).

Sin embargo, Nonell no hacía ningún tipo de concesiones: «Yo pinto y punto», exclamaba (cit. en Jardí, 1986: 226). Y, a diferencia de Van Gogh, obtendría su gran triunfo en 1910, en la exposición del *Faianç Català*, poco antes de morir con tan solo 38 años. El día después de su muerte, se decía que en vida nunca había vendido un cuadro (E. P. D., 1911: 1).²

Pero vayamos por partes. En primer lugar, para abordar la noción de reverso, conviene que nos detengamos un momento en la definición etimológica de la palabra, en su significado primigenio. En lo que se refiere a la etimología, el término «reverso» designa la parte opuesta a algo, especialmente al anverso en monedas y medallas. Aparece como voz en castellano en 1570 y, como indica Covarrubias (1911, R: 12) y luego también Corominas, se toma del italiano *reverso* (del participio latino *reversus*: 'vuelto hacia atrás, retrocedido'), que asume en parte el sentido del nombre clásico *reversio*, *reversionis*: 'vuelta atrás, inversión, retroceso' (Anders, 2001-2022).

Por tanto, la noción o idea de reverso depende en gran medida de la mirada o percepción ejercida por el sujeto y por el cuerpo social, sobre sí mismos o sobre el entorno. El escritor Julio Cortázar (Bella, 1997: 111), en su afán de explorar el reverso de la realidad a través de lo fantástico, esgrime que esta no resulta unívoca, sino variable, y que se conforma de acuerdo al sujeto que la experimenta en cada caso. El reverso surge no por sí mismo, sino en contraposición a su anverso, y ambos son fruto de esa mirada subjetiva: aquello que en algún momento fue considerado un reverso ahora puede devenir lo contrario,

² El Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) tenía previsto abrir el 14 de mayo de 2020 la exposición «Nonell, la bellesa en l'estigma». En el título vemos claramente la intención de la muestra y cómo el reverso se convierte en anverso (véase QUÍLEZ; VALLÈS, 2020).

algo aceptado y normalizado. Ya lo hemos esbozado y habremos de insistir en ello. De manera que el reverso, en todas sus connotaciones, permite nuestra apertura a zonas inexploradas, actúa como amplificador de nuestra capacidad de percepción y potencia nuestra adaptabilidad a lo desconocido, a lo diferente, a lo que nos resulta extraño. En este sentido, también podríamos relacionar el reverso con el «otro lado», tal como nos invitaba a descubrir en 1906 el escritor Giovanni Papini en la introducción de su obra *Lo trágico cotidiano*:

Estamos acostumbrados a esta existencia y a este mundo, y no sabemos ya ver sus sombras, abismos, enigmas y tragedias, hasta el punto de que se necesita tener un espíritu extraordinario para descubrir los secretos de las cosas ordinarias. Ver el mundo común de manera no común, tal es el sueño de la fantasía (cit. en Calvesi, 1990: 26).

Desde este punto de vista, la realidad y su representación se manifiestan como un caos en la frontera donde los límites de lo irracional y la racionalidad se identifican como el anverso y el reverso de una dialéctica entre lo visible y lo invisible.

Rastrear «las diversas modalidades de presencia de lo invisible en lo visible es, sin duda, uno de los temas más apasionantes del arte europeo desde sus inicios» (Antich, 2007: 15).

Odilon Redon confiesa precisamente: «Toda mi originalidad consiste, pues, en hacer vivir humanamente a los seres inverosímiles según las leyes de lo verosímil, poniendo, siempre y cuando sea posible, la lógica de lo visible al servicio de lo invisible» (Redon, 2013: 35), y lo hace a propósito de sus melancólicas y monstruosas criaturas híbridas, que parecen emerger de sus más delirantes pesadillas. Por su parte, unos años más tarde, en un ensayo de 1920, Paul Klee dirá: «El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible» (cit. en Partsch, 2003: 17); por tanto, y en relación con el proceso artístico, no se trata ya de «reproducir» o mimetizar el mundo exterior, sino de «construir» lo visible, a partir de las experiencias del propio artista.

Además, como desarrollaremos más adelante, el anverso también está relacionado con lo conocido y (re)conocido, lo normativo, tradicional, académico, oficial, lo aceptado y valorado, lo expuesto, visible, lo consciente, el *logos*... El reverso, por el contrario, implica

un diálogo con la alteridad, lo extraño, lo irracional, el mito, lo reprimido, lo alternativo, lo desconocido, lo oscuro, lo marginal, miserable, lo maldito, rechazado, criminalizado, lo invisible, olvidado, desaparecido.

En relación con el propio sujeto, que se mira y analiza a sí mismo en una autodisección que parte de la primacía de la subjetividad y el sentimiento (como reversos de la razón ilustrada) del Romanticismo y se exagera en el fin de siglo, cabe tener en cuenta que el reverso tiene que ver con su parte oscura, oculta, familiar a la par que desconocida, latente. En definitiva, siniestra. Lo reprimido, según el psicoanálisis freudiano, acaba siempre retornando con una fuerza equivalente al mecanismo represor, del cual, además, emerge (Freud, 2000: 142). Para el filósofo Friedrich Schelling, que ofrece una primera definición moderna de lo siniestro (*Das Unheimliche*) en 1842, este afecto tendría que ver con todo «aquello que debería haber permanecido oculto y sin embargo se ha manifestado», revelado (Schelling, 1857: 649). Así, aquello que los racionalismos rechazaron por considerarlo impropio, peligroso, incluso atroz, como mostraba el famoso grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, podía resultar también de una gran fecundidad creativa. En esta línea, el autorretrato simbolista explorará este reverso del ser desde la fascinación egotista y a través de diversas formas: la configuración de la sombra, del reflejo en el espejo, del doble, del *alter ego*, etc. Esta autocontemplación interior comporta también una indagación en los aspectos reprimidos e inconscientes, esto es: de las profundidades de la psique. Parafraseando a Carl Gustav Jung (1997: 23), todo lo que el sujeto se niega a reconocer se personifica en la sombra. Se percibe así una disgregación del yo, cuya pérdida de control resulta a la vez perturbadora y atrayente, y de la cual rápidamente se constatará su potencia creadora.

Esta interacción entre el goce y el dolor también se halla en el ámbito de la estética. La dimensión siniestra del sujeto conecta de manera clara con la teoría acerca de lo sublime y las sensaciones dolorosas que este hace emerger, como el terror, el horror o el miedo, las cuales, sin embargo, pueden revertir en un placer (o displacer) de tipo estético. Como explica Edmund Burke en su tratado *De lo sublime y de lo bello* (1757): «Cuando el peligro o el dolor acosan demasia-

do, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días» (Burke, 1987: 29).

El mismo concepto de belleza, de hecho, posee un reverso que pone de manifiesto su lado extraño, doloroso, incluso perverso e infernal.³ Una estela ya iniciada en el Romanticismo⁴ en autores como Víctor Hugo, que la relacionaba con la muerte: «La muerte y la belleza son dos cosas profundas | que contienen tanto azul y tanto negro, | que parecen dos hermanas terribles y fecundas | con un mismo enigma y un mismo misterio» (cit. en Eco, 2004: 302).

Evidentemente, también podríamos hablar de la dicotomía entre Eros y Tánatos: como expone Georges Bataille, «el movimiento del amor, llevado hasta sus últimas consecuencias, es un movimiento de muerte» (Bataille, 2005: 46).⁵

Otra de las nociones relacionadas con la idea de reverso es la de «alteridad», a partir de la cual podemos establecer una serie de diálogos que en el siglo XIX tienen mucho que ver, por ejemplo, con el colonialismo. Los contextos críticos ocultados del colonialismo pueden abordarse, no desde el lado del conquistador, sino desde el del

³ Sin embargo, estos reversos de la belleza tradicional acabarían deviniendo nuevas categorías estéticas, las cuales serían admitidas en el ámbito del arte, aunque algunos autores, como Karl Rosenkranz (1992) en su *Estética de lo feo*, las agruparan en aquella que propiamente había sido considerada el «gran» reverso de la belleza: la fealdad.

⁴ Como observó la teórica literaria estadounidense Terry Castle (1995: 7-11), las transformaciones culturales del iluminismo racionalista ya produjeron como efectos colaterales (como su reverso) una «nueva experiencia humana» que amalgama la angustia, la extrañeza y la incertidumbre intelectual. Esta autora ubica el origen de lo siniestro en el siglo XVIII, insistimos, en el Siglo de las Luces. No obstante, su desarrollo teórico no se inicia hasta el siglo XX, con importantes precedentes en la estética anterior alrededor, sobre todo, de las teorías sobre lo sublime y las preocupaciones por aquellos aspectos dolorosos, como el miedo, el horror, el terror o el sufrimiento ajeno.

⁵ Con ello va más allá de Freud, que ya había apuntado la contraposición de dos principios psíquicos elementales: las pulsiones de Eros y Tánatos, de amor y de muerte o destrucción. Dos pulsiones que entrarían en conflicto, y no en beneficio de la adaptación al principio de realidad, o para conseguir un bien mayor ulterior, sino como una lucha intrínseca, ya que «la meta de toda vida es la muerte» (FREUD, 1992: 38).

conquistado. La nobel estadounidense Toni Morrison, en *El origen de los otros* (2016), que es una recopilación de conferencias sobre la raza y la tendencia del ser humano a la creación del otro, reflexiona sobre la identidad propia y la que proyectan los demás sobre cada individuo. Asimismo, es a lo largo del siglo XIX cuando se producen las independencias de los países latinoamericanos, que son el reverso del imperialismo español.

Fruto de las incursiones imperialistas, de raíces antiguas, se da la atracción por aquello que fascina precisamente por su diferencia, en cuanto que reverso del progreso occidental. Lo exótico, a la vez que atrae por la supuesta «pureza» e «ingenuidad» de su cultura, también repele, justo por la idiosincrasia de las propias costumbres y producciones que puedan poner en duda la supremacía occidental. El dominio cultural, la apropiación y la exhibición deshumanizadora son el reverso perverso de la imagen que la burguesía decimonónica proyectaba mediante las grandes exposiciones internacionales, el orgullo de sus costumbres y la integración estética producto del contacto con «otras» culturas.

Edward W. Said (2002), en su libro *Orientalismo*, de 1978, criticaba el significado del término «orientalista», examinando cómo llega a Occidente lo que se considera oriental, durante el colonialismo. Según Said, el orientalismo hace referencia a una realidad ficticia, que al imaginar cómo son los pueblos «orientales» acaba exaltando a Occidente. De alguna manera, esta noción aparece para ejercer una perspectiva de dominio: «[...] el despertar de Oriente bajo el impacto de las ideas occidentales», que se refiere claramente a Occidente como creador de ideas y a Oriente como bebedora de ellas. Aunque, por otro lado, no solo se utilizaba de forma despectiva, pues cabe decir que el término era bastante polisémico y también hacía referencia a los estudios en torno a Oriente. En este sentido, se considera al orientalismo como una actitud de fuerte interés y admiración hacia determinadas culturas interpretadas como «exóticas», entendiendo que «lo exótico» forma gran parte de las ideas en las que se basa el Romanticismo. Ambos conceptos están íntimamente relacionados, ya que será en la época romántica cuando, desde Occidente, el movimiento orientalista adquiera una verdadera importancia y designe la representación (imitación o mistificación) de determinados aspectos

tos de las culturas orientales, que en muchos casos terminaron por convertirse en tópicos estereotipados. En definitiva, tanto la mirada fascinada, como la consideración de descrédito hacia Oriente tenían en común una actitud sesgada y etnocéntrica que no atendía a la especificidad de la propia diferencia.

Ambivalencias en la configuración del canon y la consideración de los artistas

A continuación, desarrollaremos toda una serie de juegos dialécticos anverso-reverso en relación con los aspectos que hemos ido planteando. De un modo más concreto, centraremos el tema de la fortuna crítica de los artistas; es decir, cómo estos se adaptan a las expectativas requeridas socialmente, cómo las experimentan y qué lugar ocupan en cada momento. Con este objetivo, hemos agrupado dichas ambivalencias en cuatro ejes de relación: lo que se hace visible y la invisibilidad, la hegemonía y la marginalidad, el éxito y el fracaso, la consolidación y el olvido. Conceptos, todos ellos, que debemos comprender en su correspondencia, y no como categorizaciones estrictas y de diferente naturaleza.

Visibilidad e invisibilidad

En los albores del arte contemporáneo, la dimensión que supone la dialéctica anverso-reverso también implica una impugnación de la superficie de la imagen como espacio hegemónico y exclusivo de la representación. El límite de la «ventana albertiana»⁶ se rompe al darle la vuelta, como una especie de rechazo del anverso. El cuestionamiento que supone mirar, descubrir aquello que está escondido o que se nos escapa en lo que se esconde, desde el punto de vista teórico, impugna

⁶ «Inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual se considera que es una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar», sostiene Alberti en su *Tratado de pintura* (1998: 67), inaugurando la idea que haría tanta fortuna según la cual la pintura es una ventana abierta al mundo. Unas páginas antes, había afirmado que «nadie podría negar que el pintor no tiene nada que ver con lo que no es visible» (ALBERTI, 1998: 46).

el principio de transparencia sobre el que se ha basado una cierta lectura hegemónica de la tradición artística y estética occidental.

Paradójicamente, en el uso hegemónico de las imágenes (y, del mismo modo, en el canon del arte), hallamos que el reverso no es tan solo lo rechazado, reprimido u olvidado, esto es, aquello que se oponga al anverso, sino que también podemos considerarlo como lo que opera tras él para que este sea posible: como indica Juan Luis Moraza en su artículo titulado «El reverso del arte» (2002: 58-60), el reverso, en este sentido, se refiere a la ocultación de la maquinaria que hace funcionar las cosas. La eficacia consiste en la invisibilización de su técnica, así como de todo aquello que sirve para su aceptación y consolidación, de modo que la seducción subliminal en el uso de la imagen por parte de las instituciones permite al arte actuar como afianzamiento del sistema social y político dominante. Además, aquel «detrás invisible» del arte se referiría también al esfuerzo, al sufrimiento, a la ya aludida angustia que puede conllevar la creación, aunque en el resultado final lo que resulte visible sean la fuerza y el producto acabado. Como explica Moraza, «la eficacia de una técnica parece traducirse en su propia invisibilidad. Sólo el achaque, la perturbación, el error, el dolor, hacen visible *aquello que debía haber permanecido oculto*» (2002: 55).

El proceso, pues, permanece escondido. Esto se vincula con toda una serie de teorías artísticas y estéticas de época moderna que preceden, e influyen, en la teoría del genio tan en boga en el siglo XIX: la facilidad y espontaneidad que debe sugerir la obra, a pesar del artificio que conlleva.

Mencionábamos en la introducción ambivalencias ya claramente presentes en el mismo proceso de la modernidad, la convivencia de aspectos contradictorios que en ocasiones se han traducido como oscilaciones en los valores del arte. Ello concierne, asimismo, a la figura de los artistas: en varios momentos de la historia, la perturbación y el dolor mencionados han sido, asimismo, rasgos no solo visibles, sino también subrayados, en la construcción de la figura del artista.⁷ A esto hay que añadir que, si bien lo visible es lo hegemónico,

⁷ Pongamos como ejemplo el carácter melancólico (saturniano) del artista, que, como recogieron en su extensa investigación Rudolf y Margot Wittkower

lo exitoso, lo que logra consolidación, en el ámbito de los sujetos creadores, el reverso lo hallaríamos en aquellas anomalías relativas a trayectorias artísticas y en las biografías poco convencionales, que escapan al sistema de reconocimiento y prestigio dentro del sistema oficial del arte. Sin embargo, es por ese motivo, por su singularidad, por lo que más adelante pueden suscitar interés y destacar, hacerse visibles, para pasar finalmente a ser objeto de estudio.⁸

Mencionemos ahora, como ejemplo de otra índole (en relación con los virajes entre lo rechazado y anómalo y lo aceptado), las agrupaciones y asociaciones de artistas que proliferaron en diversos lugares de Europa durante el siglo XIX. La fuerza de estas residía precisamente en el reverso del modelo de artista individualista, encarnado en el genio como prototipo, que es sostenido por la institución oficial de la Academia. En el siglo XIX, el arte oficial ya había visibilizado a los «rechazados», que organizarían sus propias exposiciones para obtener mayor visibilidad. Aunque, en ocasiones, también los organismos oficiales o algunos de sus miembros apoyaran dichas exhibiciones alternativas.

En otro registro de cosas, se trata también de reflexionar sobre cómo las mujeres y los hombres se insertan en sistemas patriarcales que cambian de forma, según la época y el lugar. La posición de marginalidad, y en muchos casos de invisibilización, de las mujeres en el sistema de las Bellas Artes también constituye un reverso que se manifestaría tanto en las dificultades de acceso a la formación académi-

(aunque ellos se detienen justamente en el movimiento romántico), ha sido asimilado a multitud de artistas. El género literario de la biografía artística se inicia en el Renacimiento italiano. Es uno de los factores principales que contribuyen a la concepción del artista moderno. El requisito de afabilidad y facilidad de trato del pintor que apunta Alberti (WITTKOWER; WITTKOWER, 1995: 115-116) convive con la recuperación por parte de Ficino del temperamento melancólico como propio de aquellos que han sobresalido en su ámbito, según se consideraba en la Antigüedad (véase Paul, 2014: 177-178). No se trata solo del hecho de que «a mediados del siglo XVI el artista inconformista con sus debilidades y excentricidades ya no estaba “de moda”» (WITTKOWER; WITTKOWER, 1995: 93), sino también de la reivindicación paralela de la corrección ética del artista con la de su excentricidad, anverso y reverso visibles en un mismo tiempo.

⁸ Los surrealistas, por ejemplo, rescataron del olvido, y con ello hicieron visibles, a artistas como Isidore Ducasse y Henri Rousseau.

ca, como en la falta de reconocimiento de sus obras o en la inferior posición de estas dentro de la jerarquía promulgada por el arte oficial. Era habitual que la mujer quedara relegada a ejercer un mero papel de musa, modelo o amante, que a menudo posaba como un objeto decorativo expuesto en un aparador, en contraposición a la potencia creadora masculina. Sin embargo, la mirada de las propias mujeres representa un gesto de subversión hacia el poder, que desorganiza y desordena el marco establecido. Porque, tal como bien indica Nivedita Menon, «ser feminista no es solo entender que en distintos lugares y épocas fraguan identidades diferentes (localizadas jerárquicamente como dominantes o subordinadas), sino también tener una conciencia particular del proceso de generización [*gendering*]» (Menon, 2020: 15).

No está de más apuntar que la posición marginal de las mujeres se da asimismo en la historiografía del arte. Investigadoras como Hilary Fraser han demostrado que, durante el siglo XIX, la participación de las mujeres fue primordial en la educación artística y la formación del gusto en el mundo anglosajón, y por ende en la historia y la crítica del arte, aunque dicho papel fuera posteriormente silenciado y permaneciera invisibilizado.⁹

La cuestión de la excepcionalidad de las artistas, tratada por parte de la crítica, resulta también significativa. Así, por ejemplo, la consideración que en el medio artístico barcelonés hace Raimon Casellas sobre la pintora Lluïsa Vidal, definiéndola como la «única pintora» del modernismo (Casellas, 1903: 2), o bien la de Armand Silvestre sobre Camille Claudel, cuyo trabajo artístico, dice, no parece propio de una mujer, representan tribunas desde las que se emiten los valores hegemónicos de la sociedad patriarcal, lo cual nos conduce al siguiente punto.

⁹ En su estudio titulado *Women writing art history in the Nineteenth Century: Looking like a woman*, Hilary Fraser (2014) pretende corregir la visión, que considera distorsionada, según la cual las disciplinas de la historia y la crítica del arte, desarrolladas durante el siglo XIX, fueron ámbitos masculinos. Para ello rescata el «conocimiento sumergido», esto es, el legado de toda una serie de autoras y su papel en la historia crítica del arte.

Hegemonía y marginalidad

El reverso rechazado, reprimido, excluido se da, además de en el ámbito personal, en el colectivo. El cuerpo social más conservador demoniza, margina, excluye, rechaza y castiga a todo aquel o todo aquello que se sale de la norma establecida o convencional, que actúa más allá de los márgenes. Como reacción y como alternativa, sin embargo, este proceso genera el surgimiento de una «cultura a la contra» que deriva de un grupo social marginal, como la bohemia o los movimientos anarquistas. Estos operan contra el sistema dominante con prácticas no convencionales. En definitiva, como es sabido, la contracultura a través de los tiempos busca y desea vivir con libertad contra las normas establecidas.

En el contexto de finales del siglo XIX surge la tendencia contra natura, la cual se manifiesta estéticamente como un posicionamiento en el que la defensa del artificio conlleva una actitud contra la estética del naturalismo. Autores como Charles Baudelaire y, sobre todo, Joris-Karl Huysmans caracterizan a la perfección el desajuste entre el progreso material y el declive espiritual. Se trata del odio a la naturaleza y a lo natural, considerados como lo opuesto a lo raro y exquisito. Los «paraísos artificiales» de la cultura urbana se encuentran, aunque sea desde posiciones ideológicas muy dispares, en el centro del sistema de las artes. Se trata, pues, de una de aquellas contradanzas a las que se refería Thiebaut en las que lo marginal pasa a ser exaltado y entra dentro de lo hegemónico.

Éxito y fracaso

Es preciso subrayar que la problemática éxito-fracaso ha recibido gran atención por parte de los estudios de estética, historia y teoría del arte, de ahí que nos explayemos en este tema. Como señala el pensador Alain de Botton, desde diferentes disciplinas se han construido defensas en contra y a favor del estatus. Sin embargo, hay toda una serie de temas paralelos que entran dentro de la concepción del fracaso que es interesante perfilar. La pregunta planteada sería: en las prácticas discursivas asociadas al fracaso, ¿cuáles serían los estigmas que lo inducen?

Algunas respuestas las encontramos en la *Biografía del fracaso*, de Luis Antonio de Villena (1997), una obra que recoge, por lo que respecta a la época donde situamos nuestro análisis, la sensibilidad de los perdedores. Villena los convierte en una tipología, y su libro es una galería por la que transitan «el que no pudo, el que no quiso y el que cayó más lejos» (Villena, 1997: 10), es decir: el cobarde, el excesivo, el aceptador, el comprado e incluso el mediocre. El «mito de fracasar» (9-15) se basa, en buena parte, en la insatisfacción, donde el perdedor incluso desea otro futuro. Porque «aunque sólo sea externamente, el triunfador es bautizado por el Orden». De manera que el perdedor es alguien que no se ajusta a la realidad, un desplazado melancólico con una absoluta sed de pérdida, que incluso se procura el olvido. Hablamos de artistas perdedores sin causa, incomprendidos, ángeles caídos o siniestros, bohemios, rebeldes; en definitiva, todos aquellos que no aceptan la sociedad establecida ni los valores de la burguesía y que configuran una galería de figuras antiheroicas que se diferencian de los demás, algunos incluso con visos autodestructivos.

Como indica Esperanza Guillén (2018) en *El sufrimiento creativo*, el artista se enfrenta, en relación con un sistema artístico, a la angustia, a la insatisfacción y a sus dudas, elementos que Moraza había situado como invisibles y que, por lo tanto, apuntan a la idea del fracaso. Estos, sin embargo, pueden acabar impulsando unas circunstancias que marquen el destino de su producción. Es aquí donde también encontramos la «sensación» de fracaso experimentada por el mismo artista, no a causa del sistema, sino fruto de sus dudas y de su propia angustia existencial. De su perfeccionismo y anhelo de lograr una obra maestra ideal emana una sensación permanente de imperfección, de incapacidad para crearla.

Profundizando en las sensaciones experimentadas por el artista, Redon distingue a aquellos que experimentan dolor ante el arte y a aquellos que buscan el placer. A partir de ahí, nos hallamos ante una nueva dualidad, según la cual podemos considerar dolor y placer como el anverso y el reverso del arte. ¿Podemos considerar, pues, la historia de los fracasos como una contrahistoria o microcontrahistoria del arte, tal como se pregunta Xavier Antich (2007: 29)? Es posible: lo que en un momento determinado fue hegemónico puede

soslayarse en reverso. Como sostiene de Villena: «[...] ya sé que Gauguin y Van Gogh, vistos desde hoy, parecen troncos. Pero su vida —acaso ni en su más profundo sustrato— lo sospeché» (1997: 39).

Desde este punto de vista, cabe observar aún otros ejemplos. El protagonista de *La edad madura* de Henry James (de 1893), «aunque había hecho todo lo que podía, aún no había hecho lo que quería», y el de *La Madonna del futuro* (de 1873), del mismo autor, termina ejecutando una «tela en blanco». De hecho, como explica Paul Barolsky, «el lienzo desnudo se convertirá en icono del fracaso del arte [...], la historia vital de un artista incapaz de colmar el vacío de su vida, simbolizada en el lienzo vacío, silencioso, indiferente» (2011: 9-10).

Edgar Degas, por su parte, siempre pensaba que sus obras estaban incompletas, aunque las hubiera terminado, lo que muestra la insatisfacción del artista hacia su obra.

A su vez, Franhofer, protagonista de *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac, escrita en 1831, trabaja durante años en un retrato que no desea enseñar hasta acabarlo y haber alcanzado la perfección. Su actitud es similar a la manifestada por Owen Warland, protagonista de la novela *El artista de la belleza* (1844), quien consagra su vida durante años a la búsqueda y materialización de la belleza más absoluta. Cuando Franhofer finalmente muestra su retrato, descubre en el lienzo una mancha de la cual apenas emerge un bello pie. Exclama entonces:

«¡Así que soy un imbécil, un loco! ¡No tengo, pues, ni talento, ni capacidad; no soy más que un hombre rico que, cuando camina, ¡no hace sino caminar! De modo que no he producido nada». Aquella misma noche termina quemando sus cuadros y aparece muerto al día siguiente (Balzac, 2011: 61).

Nos encontramos, pues, en «la [denominada] época de la ansiedad artística» (Barolsky, 2011: 12). A través de lienzos vacíos, obras maestras nunca logradas, aspiraciones fallidas de lo absoluto y lo perfecto, surge la idea de que la actividad artística a menudo está manchada por la ansiedad y la duda, y por el espacio inevitable que separa la intención o las expectativas de la concreción o materialización del ideal.

Como una especie de reverso del propio reverso, podemos considerar también la voluntad de fracasar o bien la consideración positiva del fracaso, que rompen con la concepción propia del pensamiento progresista, que no considera el fracaso como un obstáculo necesario en el camino hacia el éxito y, por tanto, le resulta inadmisibles (Müller, 2010: 200). Sin embargo, después de las primeras vanguardias artísticas del siglo xx, el mundo del arte ha integrado el fracaso de manera productiva. Numerosos creadores conciben el fracaso artístico desde un punto de vista ideal para la experimentación abierta y el planteamiento de preguntas constantes.¹⁰

Desde este punto de vista, por tanto, el fracaso puede llegar a comportar una idea de progresión. Como apuntaba Samuel Beckett: «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better» (cit. en Le Feuvre, 2010: 17).

También en el siglo xix hallamos ejemplos de este rechazo del éxito: la indiferencia puede ser considerada como una poderosa forma de resistencia pasiva, tal como nos muestra el protagonista de la novela de Herman Melville, *Bartleby, el escribiente* (1853). Este, en numerosas ocasiones, cuando le solicitan que lleve a cabo una tarea, desconcierta a todos los que le rodean al responder: «Preferiría no hacerlo». De este modo, al usar de manera repetida estas palabras cada vez que se le pide que haga algo, Bartleby llega a una fórmula que evita incesantemente que todo suceda e invalida cualquier posible reacción o respuesta violenta. La actitud impasible del escribiente casi con seguridad está destinada al fracaso, ya que se niega con obstinación a abrazar cualquier tipo de éxito (Martins, 2015: s/p).

Reconocimiento y olvido

Ya hemos mencionado la cuestión del canon. Entendido este, no ya únicamente como la regla, la norma o «elemento fijo de referencia» que deriva de su sentido etimológico referido a la «vara» de medir de

¹⁰ Esta valoración positiva del fracaso la podríamos ver, como ejemplo anecdótico, en un museo en Helsingborg, cuya colección se halla constituida por un cúmulo de objetos y de productos comerciales fallidos, cuyo nombre es, precisamente, el Museo de los Fracasos (Museum of Failure).

los artesanos (Brion-Guerry, 1998: 228), o incluso como el conjunto de preceptos del arte, sino en un sentido más amplio, donde se incluyen valores (formales, sensoriales, estéticos, etc.) y funciones (sociales, antropológicas, históricas, etc.) que se encuentran en la base de los sistemas de reconocimiento artístico.¹¹ Las historias del arte oficiales son historias de los cánones, aunque estos hayan ido cambiando y planteándose incluso, desde Hegel hasta Heinrich Wölfflin, de manera dialéctica, es decir, como una sucesión de la tesis y de su antítesis, del anverso y de su reverso. En la continuada búsqueda de una coherencia de movimientos y estilos, de etapas artísticas e históricas, los artistas reconocidos eran, o bien los que cumplían con las características del canon, o bien sus excepciones. En este último caso se solía atribuir a dicha excepcionalidad un carácter precursor del siguiente período o estilo. En este punto conviene mencionar a Friedrich Nietzsche, no solo por su autodenominada condición de «filósofo intempestivo»,¹² que lo sitúa fuera (en el reverso) de su tiempo, sino también por la exploración de los reversos del desinterés estético y de la separación de la vida y el arte que efectivamente serían reivindicados tanto por el arte, como por la estética del siglo xx. En especial su «antimodernidad» lo proyecta hacia el futuro.¹³ Sin haber llegado a ser olvidado, su verdadero reconocimiento tuvo lugar más adelante, de manera que observamos que el reverso no es solo el olvido, sino también la incomprensión (lo cual ya se ha perfilado en la primera parte del texto en relación con los casos de Artaud y Van Gogh).

¹¹ Sobre el tema del reconocimiento artístico, recomendamos las aportaciones de los especialistas en sociología del arte Nuria Peist (2012) y Vicenç Furió (2012).

¹² En *Ecce homo*, Nietzsche se «cuenta la vida» a sí mismo (Nietzsche, 1998: 23), y en la exaltación que hace de su propia figura, visible desde los mismos títulos que utiliza («Por qué soy yo tan sabio»; «Por qué escribo yo libros tan buenos», etc.), se labra una *reputación* como filósofo y autor que apunta directamente a su *consagración* («Por qué soy yo un destino»).

¹³ Es, además, interesante destacar cómo dicha proyección hacia el futuro la plantea también como un origen al identificarse con figuras rescatadas de la Antigüedad, como Dioniso y Zaratustra, y señalarse a menudo como el iniciador de algo nuevo.

Por otra parte, en la dualidad de los principios de lo apolíneo y lo dionisiaco, había en realidad la voluntad de superar la ruptura o la contradicción entre ambos. Precisamente la tragedia nació del maridaje de estos dos elementos, que podemos considerar como el anverso y el reverso: no se da en aquella el uno sin el otro. Porque Nietzsche se consideraba a la vez «decadente» y vitalista.

Y, asimismo, podemos considerar el olvido como el reverso no solo del reconocimiento, sino de la «fama», la «gloria» y la «celebridad» como fenómenos de masas, conceptos afines (aunque no sinónimos) que se inician hacia el siglo XVIII y que, como otros conceptos aquí trabajados, se desarrollan en el siguiente.¹⁴ La celebridad se relacionaría más con el reconocimiento contemporáneo del artista, y, por lo tanto, también está ligada al carisma del carácter; mientras que la fama y la gloria son aspiraciones de pasar a la posteridad. De ahí el miedo al fracaso antes mencionado: se trata de la angustia ante la muerte simbólica, el miedo a caer en el olvido.

Todavía cabe tener en consideración la fascinación por el reconocimiento tardío, propia del imaginario popular de la historia del arte, que ofrecería al espectador contemporáneo la satisfacción por la justicia por fin cometida (aunque esta llegue tarde): el interés por el arte se hace extensible al de sus productores, cuyas trayectorias son susceptibles de gozarse estéticamente, en ocasiones incluso suscitando predilección por encima de la propia obra. Además, cabe mencionar la tendencia humana a la curiosidad y la novedad, el placer por aquello que genera expectación y ya observamos en los discípulos del protagonista de la novela de Balzac antes citada.

Sin embargo, el olvido no solo afecta a individuos: la recuperación de artistas olvidados no es una especie de intento de devolverlos a la vida, sino que más bien se trata de trazar genealogías olvidadas que pueden hallar su relación con el presente, como lo que realiza entre otras vertientes el feminismo. En definitiva, las implicaciones van mucho más allá.

¹⁴ Para el origen del concepto de celebridad y otros términos afines, véase MOLE (2009).

A modo de conclusión

En el período de entresiglos se perfila y convive toda una serie de elementos que podemos considerar como el anverso y el reverso de un determinado discurso sobre las artes, que en su planteamiento han quedado aglutinados, en ocasiones sin atender a las contradicciones, en el concepto de modernidad (al menos, hasta la crítica denominada posmoderna).

Las reflexiones aquí planteadas sobre la noción de reverso nos han permitido observar cómo esta dialéctica ha respondido a voces discordantes en una misma época (después explotadas en las vanguardias) que, por ende, se han ido alternando en la configuración del canon (del arte y de la historia del arte), concepto que, en consecuencia, ha podido también ponerse en duda al quedar expuestas sus limitaciones. Pero la misma etimología de la palabra «reverso» ya apuntaba, además, al hecho de que, a menudo, un principio implica necesariamente también su contrario (lo invisible de la técnica, por ejemplo, que permite la visibilidad de su resultado, o el error y la anomalía que devienen en un producto exitoso).

Ello ha quedado también patente en la clasificación propuesta para desplegar dicha dialéctica: los términos utilizados han terminado entrelazados, mostrando así una relación de correspondencias e inclusión mutua. De este modo, lo hegemónico, exitoso, oficial, tanto como lo reconocido, pertenecerían al ámbito de lo visible, para el cual también se han reivindicado, en determinados momentos, sus contrarios.

La investigación sobre los registros ocultos y las huellas en la historia pueden originar nuevas narrativas y discursos. A partir de interpretaciones de diversa índole, se trata de buscar eslabones perdidos (como el papel de las mujeres en la historia), de rescatar una herencia, a veces escondida. Porque si miramos las cosas desde otro punto de vista, podemos llegar a descubrir a través de sus actividades reversos significativos. En el fondo, la presencia, la ausencia o el silencio de determinados colectivos o individuos son siempre la otra cara de la moneda. Aquella que mejor explica la contradicción. Probablemente este sea el mayor componente del reverso, a la sombra del anverso.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2010). «Bartleby, or on contingency». En: Le Feuvre, L. (ed.). *Failure. Documents of Contemporary Art*. Londres/Cambridge: MIT Press, págs. 81-83.
- ALBERTI, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- ANDERS, V. (2001-2022). «Reverso. Etimologías de Chile». <http://etimologias.dechile.net/?reverso>.
- ANTICH, Xavier (2007). «La dialèctica anvers/revers. Exercicis de deconstrucció al voltant de la significació estètica». En: Capella, A. (coord.). *Recto/verso. La cara oculta de les obres dels museus*. Figueres: Museu de l'Empordà, págs. 13-42.
- ARTAUD, Antonin (1974). *Van Gogh, le suicidé de la Société*. En: *Oeuvres complètes*, vol. XIII. París: Gallimard.
- BALZAC, Honoré de (2011). *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*. Madrid: Casimiro.
- BAROLSKY, Paul (2011). «Contar el fracaso en el arte». En: Balzac, H. de. *La obra maestra desconocida o el fracaso en el arte*. Madrid: Casimiro, págs. 7-22.
- BATAILLE, George (2005). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- BELLA, Josef (1997). «Julio Cortázar: la teoría de la medalla o verso y reverso de la realidad». *América. Cahiers du CRICCAL*, 17, págs. 109-117.
- BENJAMIN, Walter (2010). *Obras*, IV, I. Madrid: Abada.
- BLASCO, José María (2000). «Depresión y triunfo. Los que fracasan al triunfar». En: VV.AA. *La depresión: una enfermedad sin rostro*. Madrid: Grupo Cero, págs. 52-55.
- BRION-GUERRI, Liliane. (1998). «Canon». En: Souriau, E. (ed.). *Diccionario de estética*. Madrid: Akal, págs. 228-231.
- BURKE, Edmund (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- CĂLINESCU, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos/ Alianza.
- CALVESI, Maurizio (1990). *La metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrà, de Morandi a Savino*. Madrid: Visor.
- CASELLAS, Raimon (1903). «Saló Parés. Exposició Ll. Vidal». *La Veu de Catalunya* (28 octubre).
- CASTLE, Terry (1995). *The female thermometer: Eighteenth-Century culture and the invention of the uncanny*. Nueva York: Oxford University Press.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez impressor.

- DE BOTTON, Alain (2005). *Ansiedad por el estatus*. Madrid: Suma de Letras.
- E. P. D. (1911). «En Nonell es mort». *La Veü de Catalunya*, (22 febrero).
- ECO, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- FRASER, Hilary (2014). *Women writing art history in the Nineteenth Century: Looking like a woman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FREUD, Sigmund (1992). «Más allá del principio de placer». En: *Obras completas*, vol. XVIII, 1920-1922. Buenos Aires: Amorrortu, págs. 1-62.
- FREUD, Sigmund (2000). «El delirio y los sueños en la “Gradiva”, de W. Jensen». En: *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, págs. 110-207.
- FURIÓ, Vicenç (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Colección Memoria Artium. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- GUILLÉN, Esperanza (2018). *El sufrimiento creativo. Textos íntimos de artistas*. Madrid: Minerva.
- HABERMAS, Jürgen (1993). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- JARDÍ, Enric (1986). *Nonell*. Barcelona: Polígrafa.
- JUNG, Carl G. (1997). *Aion*. Barcelona: Paidós.
- LE FEUVRE, Lisa (2010). «Introduction / Strive to fail». En: Le Feuvre, L. (ed.). *Failure. Documents of contemporary art*. Londres/Cambridge: MIT Press, págs. 12-21.
- MARTINS, Susana S. (2015). «Failure as art and art history as failure». *THIRD TEXT. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, 2. <http://thirdtext.org/Failure-As-Art>.
- MENON, Nivedita (2020). *Ver como feminista*. Bilbao: Consonni.
- MOLE, Tom (2009). *Romanticism and celebrity culture, 1750-1850*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORAZA, Juan Luis (2002). «El reverso del arte». *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 52, págs. 55-68.
- MORRISON, Toni (2016). *El origen de los otros*. Barcelona: Lumen.
- MÜLLER, Hans-Joachim (2010). «Failure as form of art». En: Le Feuvre, L. (ed.). *Failure. Documents of contemporary art*. Londres/Cambridge: MIT Press, págs. 200-203.
- Museum of Failure*. Helsingborg (s.f). <https://museumoffailure.com/>.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998). *Ecce homo*. Madrid: Alianza.
- ORS, Eugeni d' (1902). «La fi de l'Isidro Nonell». *Pèl & Ploma*, III, 84 (1 enero), págs. 248-253.
- PARTSCH, Susanna (2003). *Paul Klee, 1879-1940*. Colonia: Taschen.
- PAUL, Andrea Maria Noel (2014). «El concepto de melancolía en Marsilio Ficino». *Eikasía. Revista de Filosofía*, 57, págs. 175-186.

- PEIST, Nuria (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada.
- PLA, Josep (1969). *Homenots: primera sèrie*. En: *Obra completa*, vol. XI. Barcelona: Destino.
- QUÍLEZ, Francesc; VALLÈS, Eduard (2020). *Nonell. Visions des dels marges*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- REDON, Odilon (2013). *A sí mismo. Diario 1867-1915*. Barcelona: Elba.
- ROSENKRANZ, Karl (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero.
- SAID, Edward (2002). *Orientalismo*. Madrid: Debate.
- SCHELLING, Friedrich (1857). *Philosophie der Mythologie*. En: *Sämmtliche Werke*, vol. II. Stuttgart/Augsburgo: Cotta.
- SIEDELL, Daniel A. (2002). «Art and failure». *The Journal of Aesthetic Education*, 40, 2, págs. 105-117. DOI: 10.1353/jae.2006.0019.
- THIEBAUT, Carlos (1999). «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)». En: Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, vol. II, págs. 377-393.
- VILLENA, Luis Antonio de (1997). *Biografía del fracaso*. Barcelona: Planeta.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot (1995). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra.

FLUCTUACIONS EN LA REPUTACIÓ DELS ARTISTES: VARIANTS, CAUSES I TENDÈNCIES

Vicenç Furió

Universitat de Barcelona

Aquest estudi presenta en forma d'esquemes les principals dinàmiques que s'observen en el fenomen que es descriu en el títol. Comentaré els esquemes i alguns dels exemples que hi surten amb la intenció que el lector pugui pensar també en altres artistes i així valorar si confirmen o no les variants, causes i tendències que configuren les fluctuacions en la reputació. He analitzat aquest tema en diverses ocasions. Les pautes que aquí presento les he elaborat a partir de la revisió de la trajectòria de més d'un centenar d'artistes que he estudiat aquests últims anys, molts dels quals han format part d'anteriors treballs meus (Furió, 2012, 2013 i 2019).¹

Els dos primers esquemes mostren les principals variants que observem en les fluctuacions en el temps de la reputació. Com que ens centrem en les oscil·lacions, he deixat aquí de banda el cas particular, força excepcional, dels artistes que han mantingut la més alta reputació d'una manera pràcticament constant durant segles. Són un grup reduït: Leonardo, Rafael, Giorgione, Ticià, Rubens... Pocs més. No pas Rembrandt, o, millor dit, sí el Rembrandt gravador, però no el Rembrandt pintor. Tampoc els avui considerats gegants, com Miquel Àngel, Caravaggio o Bernini, van ser sempre admirats, ja que el seu art va ser criticat durant llargs períodes (Furió, 2012: 55-95).

¹ A banda dels meus estudis, el conjunt de treballs fets durant anys pels estudiants de màster en l'assignatura Art, Política i Societat també ha estat una font d'idees i d'informacions que m'han ajudat a construir les teories i els esquemes que s'exposen aquí.

Comencem amb els casos en els quals hi ha una trajectòria de reconeixement ascendent o descendent continuada (fig. 1). Aquí cal fer una distinció entre la valoració en vida i la valoració pòstuma. Alguns pintors impressionistes ja van tenir un notable reconeixement en vida, que va anar en ascens, malgrat els episodis de rebuig i incomprensió dels inicis. Seria el cas, per exemple, de Monet i Degas. Alguns artistes modernistes catalans, com ara Ramon Casas o Rusiñol, també van tenir en vida una carrera ascendent, igual que alguns artistes d'avantguarda. De les primeres avantguardes, Picasso i Matisse ja van assolir èxit i fama abans de complir els quaranta anys i en vida van conèixer la consagració. Trobem també trajectòries ascendents continuades en molts artistes de les segones avantguardes, com ara Antoni Tàpies o Jackson Pollock. Un cas particular dintre d'aquest grup seria el dels artistes que van tenir èxit en vida però molt tard, després de dècades en les quals van ser poc coneguts. L'artista cubana Carmen Herrera va pintar des de la dècada de 1940, però va passar pràcticament desapercibuda durant mig segle, fins que va vendre la seva primera pintura el 2004, als vuitanta-nou anys. Des d'aleshores, Herrera ha pogut veure com la seva obra ha estat objecte d'exposicions importants i ha estat venuda a preus molt alts (Aguilar, 2010; Rosenberg, 2016).

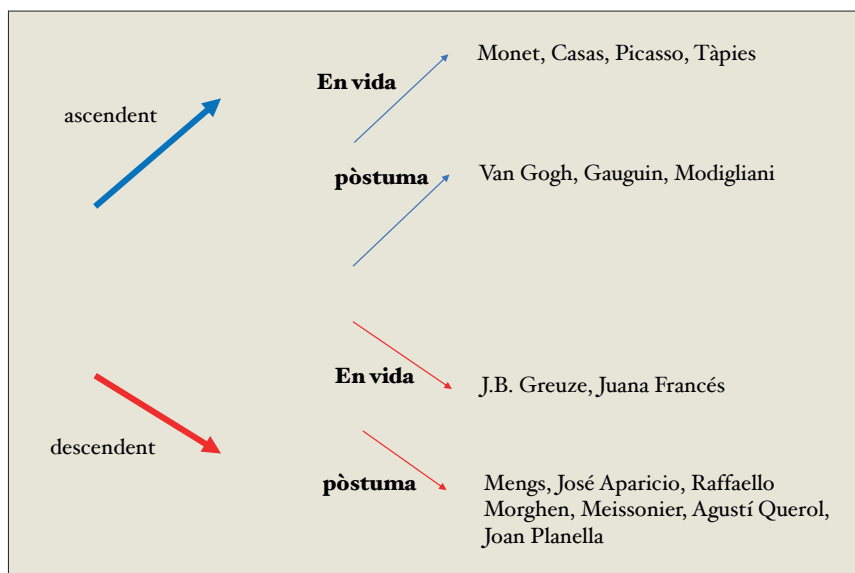


Figura 1. Variants en les fluctuacions temporals (1).

La valoració de Van Gogh, Gauguin i Modigliani ha anat creixent amb el temps, però aquest reconeixement només va començar després de la seva mort. En vida, cap dels tres no va aconseguir ni el reconeixement que volien ni un mercat per a les seves obres. La valoració descendent és freqüent quan és pòstuma, i menys habitual quan es produeix en vida de l'artista. Jean-Baptiste Greuze o Juana Francés serien exemples d'aquest darrer cas. Ambdós van ser apreciats en una primera etapa, però a partir d'un determinat moment un revés professional va provocar que els seus noms desapareguessin del centre de l'escena artística. Greuze va ser apreciat i va rebre crítiques excel·lents de Diderot en els primers salons de París. Malgrat tot, quan va presentar el seu *Septimio Severo* en el Saló de 1769, el resultat fou desastrós. Les burles i les crítiques negatives que va rebre en el seu intent de destacar amb la pintura d'història van ser gairebé unànimes i, després d'aquest cop, mai més va recuperar el reconeixement que havia tingut quan feia pintures de gènere i sentimentals, i es va apartar gairebé totalment de l'escena artística dels salons. (*Greuze et l'affaire du Septime Severe*, 2005). Juana Francés va ser una artista destacada del grup El Paso, però va ser-ne expulsada el 1961 per discussions i rivalitats amb alguns dels altres membres del grup, i a partir d'aleshores mai més en vida va recuperar el reconeixement que havia tingut anteriorment (*Juana Francés. El informalismo también era mujer*, 2019).

Els casos més freqüents de reputació descendent són els que es donen de manera pòstuma. Al llarg de la seva vida, l'obra d'un artista pot encaixar amb l'estil o les idees estètiques dominants, però aquests gustos o idees poden canviar radicalment una vegada l'artista ha desaparegut. A la seva època, la pintura neoclàssica d'Anton Raphael Mengs fou molt apreciada, a l'igual dels gravats de reproducció de Raffaello Morghen. Però aquesta valoració de la línia i l'obra ben acabada va canviar radicalment de signe amb el romanticisme. Des d'aleshores, ni la pintura de Mengs ni els gravats de Morghen han recuperat mai, ni de bon tros, el reconeixement que tingueren a finals del segle XVIII.² El mateix ha passat amb molts ar-

² Pel que fa al gravador italià Raffaello Morghen, les obres del qual són avui poc cotitzades i gens estudiades, hi ha un fet poc conegut que va més enllà dels documents escrits de l'època i que demostra l'altíssima reputació que tenia

tistes de la segona meitat del segle XIX que van treballar en el marc del realisme acadèmic de l'època. Meissonier va ser un dels artistes de més èxit en els salons francesos de les dècades de 1850 i 1860, i les seves obres eren molt cotitzades almenys fins a finals del segle XIX. A Catalunya, el pintor Joan Planella guanyava nombrosos premis i l'escultor Agustí Querol, a més de premis, tenia nombrosos encàrrecs. No obstant això, el reconeixement del seu art es va esvaïr amb la difusió de les noves tendències de l'art modern de les primeres dècades del segle XX. Cap dels dos, ni Planella ni Querol, ha estat encara revalorat, i continuen sent artistes poc coneguts i poc estudiats.

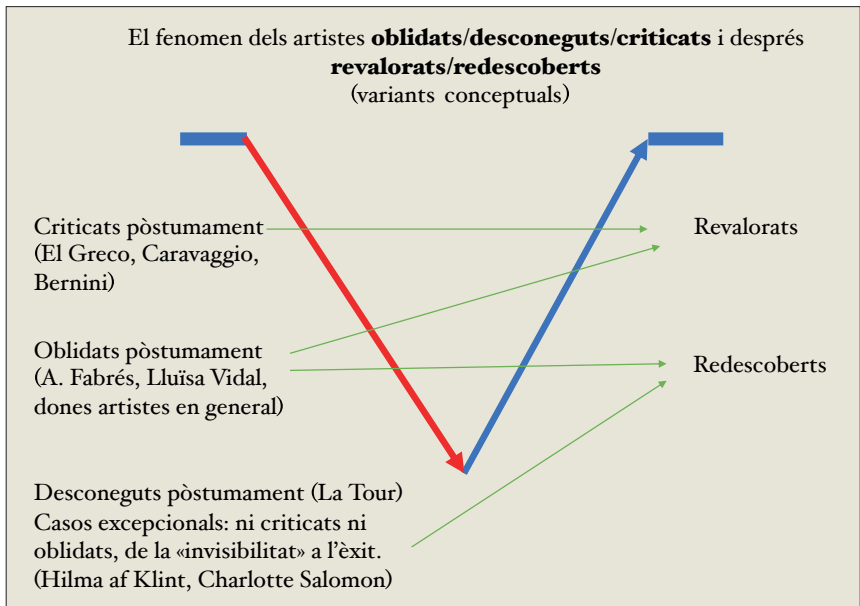


Figura 2. Variants en les fluctuacions temporals (2).

El segon esquema de variants en les fluctuacions temporals tracta dels casos, diferents dels que s'acaben d'esmentar, d'artistes que, valorats en vida, van ser menyspreats o oblidats pòstumament fins que

entorn de 1800. Una tomba el recorda ni més ni menys que a l'interior de la Santa Croce de Florència, on hi ha les de Miquel Àngel i Galileu, entre d'altres. El monument funerari és modest, però la inscripció indica que està dedicat al «principe degl'incisori».

es va produir una revaloració o recuperació del seu art (fig. 2). Aquest tipus de fluctuacions pot expressar-se gràficament en forma de ve baixa (V). L'artista és reconegut en vida, pot assolir fins i tot la més alta reputació, però, un cop desaparegut, el seu reconeixement decau durant un període més o menys llarg fins que es produeix una revaloració que torna a considerar-lo positivament. En alguns casos, aquesta recuperació pot situar-lo fins i tot en un nivell més alt del que tenia a la seva època, com ha passat amb George de La Tour i Vermeer.

Aquí hi ha variants conceptuals prèvies que convé considerar. En primer lloc, cal distingir entre artistes oblidats, artistes desconeguts i artistes criticats. La confusió més grollera, però que curiosament es dona sovint, consisteix a qualificar de desconegut o d'ignorant un artista que va ser criticat. El Greco o Caravaggio van ser menyspreats i criticats en períodes més o menys llargs, però no van ser mai desconeguts.³ Precisament les crítiques eren perquè van ser pintors molt coneguts que, en determinats moments i per alguns sectors del món de l'art, convenia criticar i fins i tot menysprear per així intentar evitar que es convertissin en una referència de l'art i un model que calia imitar.

Més subtil és la distinció entre un artista oblidat i un artista desconegut. Convé filar prim, perquè no poques vegades es parla d'artistes que van ser oblidats quan en realitat van ser durant un temps desconeguts, i el problema és que no es pot oblidar una cosa que no s'ha conegut. Oblidar és no recordar una cosa que s'ha conegut. Un artista desconegut, una obra de la qual no es té notícia, no es pot oblidar, en el sentit de marginar o no citar conscientment. Tornarem a aquest punt, però els impressionants dibuixos al guaix de Charlotte Salomon, les pintures abstractes de Hilma af Klint o les fotografies de Vivian Maier van ser durant dècades invisibles per als historiadors de l'art. Per tant, eren un tipus d'obres de les quals no es tenia notícia, més que no pas obres que van caure en l'oblit per falta d'atenció.⁴

³ Vegeu un exemple d'aquesta confusió a FURIÓ, 2019: 35-37.

⁴ A partir d'aquí, alguns dels casos esmentats (Hilma af Klint, Charlotte Salomon, Antoni Fabrés, Lluïsa Vidal, Joan Planella) estan explicats amb més detalls a FURIÓ, 2019.

També hi ha algun matís diferent entre un artista que és revalorat i un que és redescobert. Sovint són fets que es donen simultàniament i, per tant, la utilització d'ambdós termes encaixa amb el cas considerat. Després de tres-cents anys durant els quals el nom i l'obra de George de La Tour van ser desconeguts i ignorats, dir que en el segle XX va tenir lloc un fenomen de redescobriments és correcte (Furió, 2012). Però Caravaggio o Bernini, que mai no van ser ignorats, més que redescoberts van ser revalorats —tornats a valorar de nou— a partir de mitjan segle passat.

És en aquest esquema en forma de V —que comença amb el reconeixement en vida, segueix, després de la desaparició de l'artista, amb un període més o menys llarg d'oblit o menyspreu, i finalitza amb la seva recuperació— on cal fer les distincions esmentades entre artistes criticats, oblidats i desconeguts. Amb el benentès que sempre estem parlant de valoracions pòstumes. El Greco, Caravaggio i Bernini van ser artistes *criticats* en èpoques posterior a la seva, que és un cas diferent del de ser *oblidats*, encara que mai no van ser-ho de manera absoluta, com sí que va passar a artistes catalans com Antoni Fabrés i Lluïsa Vidal. És la situació que s'ha donat amb moltíssimes dones artistes, oblidades o ignorades pels historiadors de l'art durant molt temps i buscades i el seu treball investigat des de fa unes dècades per tal de reparar aquest silenci i ressituar-les en el lloc que els correspon.

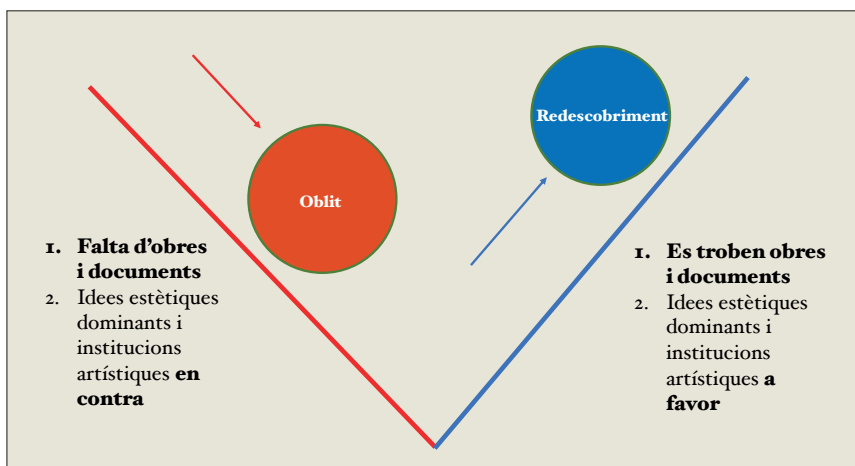


Figura 3. Causes de l'oblit i el redescobriments.

Finalment, tenim els artistes desconeguts, mentre van viure o durant llargs períodes posteriors. Aquí hi ha exemples molt extrems, com el ja citat de George de La Tour, pintor conegut en vida però desaparegut per la història de l'art durant més de tres-cents anys. L'art abstracte que va fer Hilma af Klint no va ser visible per als historiadors de l'art durant dècades, i el mateix podem dir dels guaixos de Charlotte Salomon del conjunt *Vida o teatre?* Recentment ha sortit a la llum el cas extraordinari de les fotografies de Vivian Maier. L'any 2007, només dos anys abans de la seva mort, un aficionat va trobar en una subhasta milers de negatius de fotografies que aquesta dona havia fet mentre es guanyava la vida fent de mainadera. En donar-se a conèixer les fotografies que ella mai no va revelar ni mostrar, el món de la fotografia ha pogut comprovar la qualitat d'aquestes obres i el nom de l'autora ja s'ha incorporat a la història de la fotografia (Maloof i Siskel, 2013).⁵ En art, els suposats «descobriments» són gairebé sempre redescobriments, però el cas de Vivian Maier fa pensar que aquesta norma general pot tenir alguna excepció quan es donen unes condicions molt particulars, que fan que aquí tinguem un exemple d'un rar descobriment.

El tercer esquema (fig. 3) mostra visualment les dues causes principals que condicionen l'oblit i la recuperació dels artistes i com actuen en aquest fenomen (Furió, 2019). En els paràgrafs anteriors ja s'han exposat algunes d'aquestes raons en relació amb determinats artistes. Podríem assenyalar les causes que motivaren l'oblit o el redescobriments de molts altres creadors, però això sobrepassaria l'objectiu d'aquest text, que només és presentar uns gràfics comentats de manera molt general. Les causes principals són les següents: els artistes s'obliden perquè falten obres i/o documents, i/o perquè les idees estètiques dominants i les institucions artístiques van en contra d'allò que han fet. L'interès d'aquesta explicació rau en el fet

⁵ A part de l'interessant i intrigant documental de Maloof i Siskey *Buscando a Vivian Maier*, del 2013, també es pot veure el lloc web www.vivianmaier.com, impulsat per John Maloof, el fotògraf i cineasta que en una subhasta va comprar el primer lot de negatius de Maier i ara és el propietari de l'anomenada Maloof Collection. Segons el lloc web, des del 2010 fins ara s'han fet gairebé un centenar d'exposicions de les fotografies de Maier a tot el món.

que els motius o les condicions dels redescobriments són exactament les inverses de les anteriors. És a dir, s'han de donar les condicions oposades: les causes del redescobriment són les inverses de les de l'oblit.

Tendències del fenomen i estructura

Les oscil·lacions en la reputació tendeixen a seguir la successió dels estils quan aquests estils són oposats.

Quan diverses tendències coexisteixen, n'hi ha de dominants o «oficials» i altres de menys valorades. Cal fer una anàlisi sincrònica dels diferents suports segons les diverses instàncies de reconeixement. També cal considerar la jerarquia dels llenguatges o gèneres artístics.

Hi ha nivells de reconeixement local, nacional i internacional. Hi ha centres i perifèries. El centre té més poder de legitimació. Qui és perifèric respecte a un centre ha de buscar en el centre el reconeixement més ampli i alt. Tenir èxit a l'estranger no implica sempre nivell internacional ni ser reconegut en el mateix grau en el lloc d'origen.

Figura 4. Idees estètiques dominants i institucions artístiques (en contra o a favor).

Un altre punt d'interès d'aquesta explicació és que n'hi ha prou que es doni una de les dues condicions perquè l'artista s'oblidi i es redescobreixi, tot i que sovint es donen totes dues alhora. En el cas de Joan Planella se sumen les dues. L'artista va caure en un prolongat oblit per falta d'obres i documents, però també perquè el clima estètic de l'època no era propici a dedicar-li gaire atenció. En canvi, en el cas de Lluïsa Vidal i Antoni Fabrés va pesar més la falta d'encaix amb les idees estètiques dominants i amb les institucions corresponents, perquè en els dos casos se sabia on eren les obres i hi havia suficients documents.

En el quart esquema (fig. 4) presento de manera sintètica les principals tendències del fenomen i alguns aspectes de la seva estructura. En primer lloc, les oscil·lacions en la reputació tendeixen a seguir la successió dels estils quan aquests són oposats (Furió, 2012). L'èxit del neoclassicisme provoca que molts artistes barrocs o rococó siguin criticats, i també els artistes academicorealistes de la segona meitat del segle XIX són relegats quan triomfen les avantguardes. A Catalunya, és el que passà amb el Modernisme quan va ser menyspreat pel Noucentisme.

Quan diverses tendències coexisteixen, cal analitzar-les sincrònicament, ja que normalment hi ha tendències «oficials» i altres de menys valorades. És útil, doncs, considerar les diferents instàncies de reconeixement que emeten valoracions i donen suport a les diverses tendències. Avui coexisteix l'art modern i l'art contemporani, entesos a la manera de Nathalie Heinich (HEINICH, 2005), però és evident que si ens centrem en una instància de reconeixement com és el MACBA, aquesta institució dedica més atenció, adquisicions i, en definitiva, suport a les instal·lacions i a l'art conceptual amb un biaix polític que no pas a l'art que es fa amb llenguatges artístics més tradicionals. Aquí també cal considerar la jerarquia entre gèneres i llenguatges. La il·lustració o el gravat no tenen d'entrada la consideració que té la pintura, i quan parlem de formes d'art popular, d'oficis o d'artesanía, sabem que són activitats que el món de l'art que s'escriu amb majúscules mira de dalt a baix (Prieto, 2017).⁶

Un altra qüestió de gran importància és considerar que hi ha diferents nivells de reconeixement i que no és el mateix un reconeixement local que un de nacional o internacional. En general tots els artistes es donen a conèixer dins del seu àmbit més proper, que aquí en podem dir local, sense diferenciar d'entrada si aquest lloc és Manresa, Sabadell o Nova York. A l'esquema 5 he situat en aquest primer àmbit una vintena d'artistes de diferents orígens geogràfics. Amb el temps, però, es veu com el reconeixement d'alguns artistes s'ha quedat sempre en aquest primer àmbit més local. D'altres, partint del seu àmbit local, han arribat a ser coneguts i apreciats a escala nacional. Finalment, hi ha els artistes que han assolit un ampli reconeixement internacional, l'últim i més alt nivell de l'esquema (fig. 6).

L'escultor Jaume Martrus era de Manresa i el seu reconeixement va quedar circumscrit a la seva ciutat natal i al centre més proper, que és Barcelona, i, en conseqüència, a l'àmbit català. El mateix va passar amb el fotògraf Joan Vilatobà, de Sabadell. En canvi, Ángeles Santos, que era de Girona, va exposar no tan sols a Barcelona, sinó també a Madrid, i Maruja Mallo, que era gallega, va exposar igualment a Madrid i fins i tot també a Buenos Aires. Malgrat aquesta es-

⁶ Es pot veure també l'estudi de Núria Peist, «Artista o artesano. Lo culto, lo popular y lo cotidiano en el arte», en aquest mateix volum (PEIST, 2021).

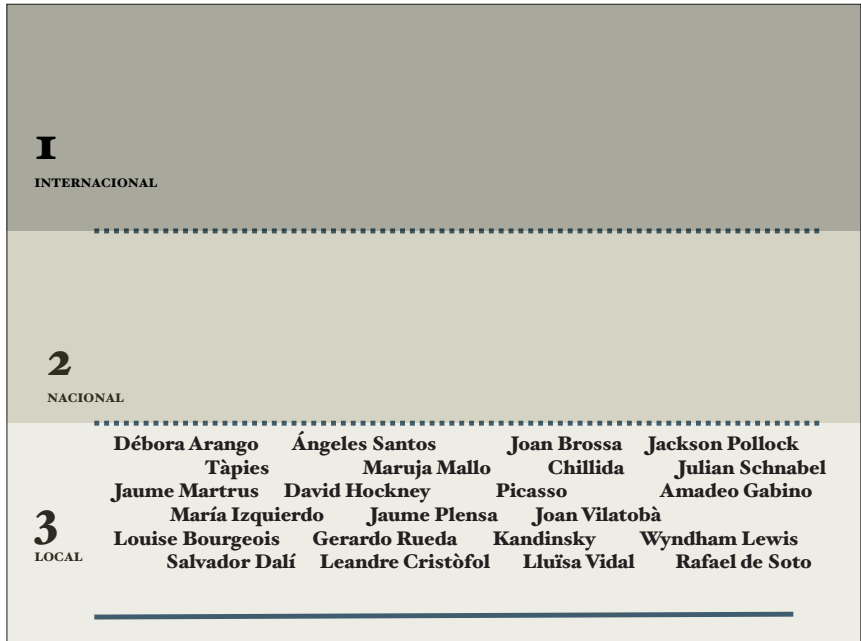


Figura 5.

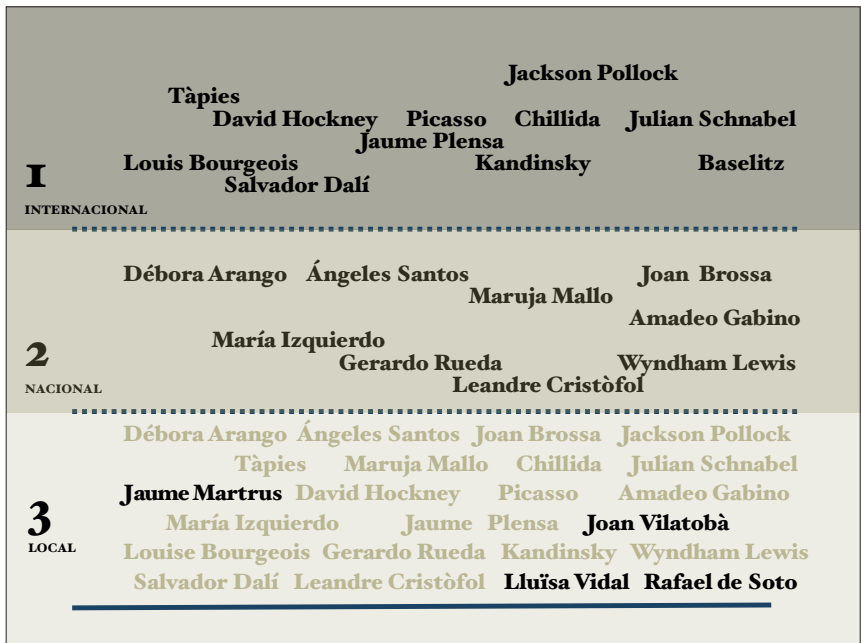


Figura 6.

tada transatlàntica puntual, però, el seu àmbit de reconeixement va ser bàsicament nacional, en els centres importants de l'Estat espanyol. També el reconeixement de Joan Brossa es va estendre més enllà de Catalunya i va arribar a l'àmbit estatal, però no es pot dir que mai assolís un reconeixement internacional, com sí que assoliren, per exemple, Picasso, Miró i Dalí.

D'aquí es deriven determinades possibilitats i dinàmiques que cal tenir en compte, de la mateixa manera que no es pot oblidar que en el món de l'art hi ha centres i perifèries. L'estudi d'aquestes posicions és fonamental per explicar la reputació assolida per un artista en un determinat moment; tan fonamental com partir de la base que el centre té més poder de legitimació que la perifèria. Si considerem alhora els nivells de reconeixement local, nacional i internacional, i les posicions centre i perifèria, ens adonarem que tenir èxit a l'estranger no vol dir necessàriament haver assolit un nivell internacional. Senzillament perquè a l'estranger hi ha llocs, si ho entenem en relació amb el nostre país, que també poden ser perifèrics en relació amb els centres de poder de l'art. A finals del segle XIX, Munch i Hilma af Klint van començar la seva carrera a Noruega i Suècia, respectivament, llocs allunyats de l'autèntic centre de l'època: París. En aquest seminari, Fernando Alcolea⁷ s'ha referit a Josep Cardona (Barcelona, 1828 – Chicago, 1898), un oblidat artista català del segle XIX que emigrà a Amèrica del Nord el 1852 i treballà al Canadà, però en aquella època Amèrica tampoc no era un lloc des d'on es pogués arribar a ser apreciat internacionalment en el camp de l'art. D'altra banda, tenir èxit en un país que no és el d'origen no implica necessàriament que això tingui un retorn en el teu primer cercle. Com llegim també en el text d'Alcolea, l'artista de Santander Ramón Shiva emigrà als Estats Units i va ser un protagonista destacat del primer art modern a Chicago, però a Espanya és pràcticament desconegut.⁸

⁷ «Artistas desconocidos y olvidados en y fuera de España (1850-1950)», en aquest mateix volum (ALCOLEA, 2021).

⁸ En l'àmbit de la música, un exemple significatiu és el del cantant Sixto Rodríguez. Tal com s'explica en la pel·lícula documental *Searching for Sugar Man*, va començar la carrera a Chicago a la dècada de 1960, però aviat la va abandonar sense haver aconseguit destacar. Malgrat tot, la casualitat va fer que

En el setè i últim esquema (fig. 7), la línia contínua que va del cercle de l'àmbit local fins al cercle més gran, l'àmbit internacional, vol indicar que normalment els artistes que pretenen arribar a aquest màxim nivell s'han de dirigir cap allà i han d'intentar ser reconeguts en aquest centre de poder. I la línia discontinua que va en sentit contrari vol suggerir que arribar al nivell internacional no implica necessàriament ser reconegut com un gran artista en el lloc d'origen. S'ha de veure si en el primer cercle hi ha obres i documents i, sobretot, si hi ha un clima de recepció favorable. Durant molts anys, a Espanya no va haver-hi ni suficients obres ni aquest clima favorable a l'art de Picasso, Miró i Dalí, fins i tot quan ja havien triomfat internacionalment en els centres de París i Nova York. A un altre nivell, durant anys Anglada Camarasa tingué un èxit important a l'estranger, mentre que el seu reconeixement a Catalunya era molt menor, i un artista com Federico Beltran Masses va tenir un gran èxit mundà a París i Nova York quan aquí era —i encara és— pràcticament desconegut. En definitiva, per als artistes que marxen fora del seu país, un ampli reconeixement de retorn a l'àmbit d'origen sol ser problemàtic, i no s'ha de suposar que triomfar fora és triomfar dins.

L'esquema també mostra què passa quan l'àmbit local és alhora un centre nacional, com quan es tracta de la capital d'un país, o bé quan l'àmbit inicial coincideix amb un centre de poder i influència internacional. Jaume Martrus i Joan Vilatobà tenien lluny el centre nacional, i encara més els centres de legitimació internacionals. Però artistes com Federico de Madrazo a Madrid o Frederic Leighton a Londres eren en el mateix centre dels seus països respectius; per tant, el recorregut que havien de fer des del seu àmbit d'origen fins al nivell de reconeixement nacional era més curt, ja que en part coincidien. Això és el que pretenen indicar en l'esquema els dos cercles de la part inferior gairebé superposats. A la primera meitat del segle xx, París era alhora un nucli de difusió nacional i un centre internacional. Per tant, sense moure's gaire de lloc, un artista com Matisse tenia un accés més fàcil al màxim nivell. El mateix podríem dir de la

els seus discos arribessin a Sud-àfrica, on va tenir un gran èxit durant anys sense que als Estats Units se n'assabentessin.

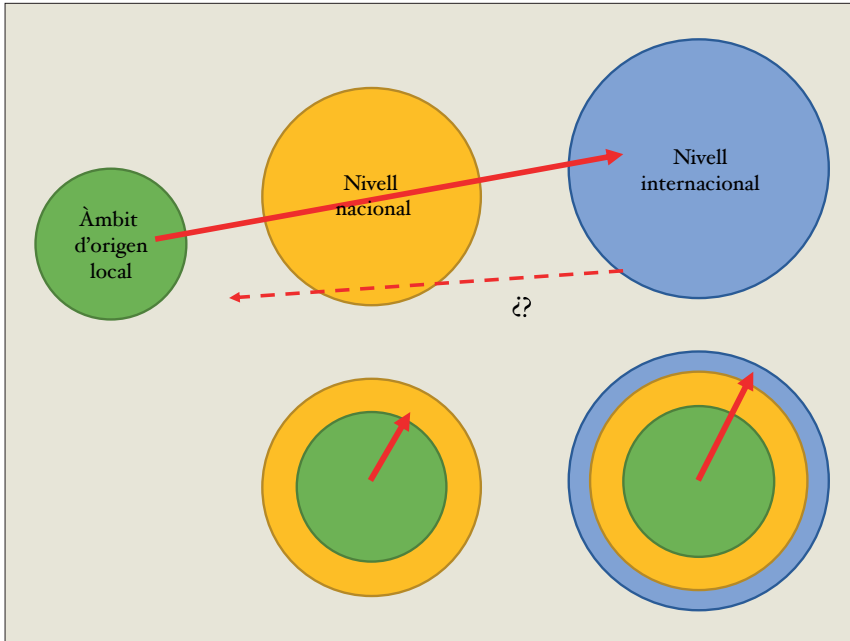


Figura 7.

segona meitat del segle xx amb Nova York. Andy Warhol i Julien Schnabel van donar-se a conèixer en un centre que era alhora local, nacional i internacional (això pretenen indicar els tres cercles de la part inferior gairebé superposats). Naturalment, començar una trajectòria artística o fer una primera exposició a París o a Nova York no implica, ni de bon tros, tenir *ipso facto* reconeixement internacional. Simplement estem dient que un artista que ja és en un centre de poder internacional, en principi, si més no per la proximitat en l'espai, té els contactes importants més a prop. Té més possibilitats d'estalviar-se part d'un camí que han de fer els artistes que comencen en un àmbit local, allunyat dels contactes i les xarxes que configuren els centres de poder nacionals o internacionals.

Buscar i estudiar artistes més o menys oblidats és l'objectiu de molts historiadors de l'art. Artistes, per cert, que gairebé sempre són locals i menors. És un tipus de recerca que també comporta alguns perills, com ara la temptació d'exagerar el grau de l'oblit que ha sofert l'artista o de sobrevalorar-ne l'obra. La gran quantitat de titulars periodístics que parlen d'artistes oblidats fa pensar que és un recurs

periodístic fàcil per atreure lectors. Potser també és una manera que té el mateix investigador de cridar l'atenció sobre el grau de novetat del seu estudi.

Els redescobriments contribueixen a mantenir el sistema, tant l'acadèmic com el de mercat. Per al mercat, presentar un artista com si fos un descobriment o un creador oblidat i injustament menyspreat és una manera de crear expectatives i d'oferir novetats. Caldria estudiar a partir d'un nombre suficient d'exemples fins a quin punt i en quins casos la irrupció d'un artista suposadament oblidat contribueix a revalorar-lo en termes de mercat. Més segur sembla que en el món acadèmic buscar i estudiar artistes oblidats és una manera de mantenir —i mantenir-se en— un sistema que demana contínuament a l'estudiós que treballi camps poc explorats i faci aportacions.

Bibliografia

- AGUILAR, Andrea (2010). «El largo viaje de Carmen Herrera». *El País*, 16 de gener.
- ALCOLEA, Fernando (2021). «Artistas desconocidos y olvidados en y fuera de España (1850-1950)» [en aquest volum].
- FURIÓ, Vicenç (2012). *Arte y reputación: Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Publicacions UB (Memoria Artium; 12).
- FURIÓ, Vicenç (2013). «Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint». *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII, Historia del Arte*, núm. 1, pàg. 147-165. Versió castellana augmentada amb *post scriptum* de 2019: «Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint». A: Furió, V.; Peist, N. (eds.). *Artistas y reconocimiento. Un enfoque sociológico*. Gijón: Ediciones Trea, 2022, pàgs. 14-42.
- FURIÓ, Vicenç (2019). «Olvido y recuperación de los artistas: tiempo y causas». A: Peist, N.; Ciurans, E. *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pàg. 35-48 (Singularitats).
- Greuze et *l'affaire du Septime Sévere* (2005). París: Somogy.
- HEINICH, Nathalie (2017). *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.
- Hilma af Klint. Paintings for the Future* (2018). Tracey Bashkoff (coord.). Catàleg d'exposició. Nova York: The Solomon Guggenheim Foundation. Guggenheim Museum Publications.

- Juana Francés: el informalismo también era mujer* (2020). Catàleg d'exposició. Comissari de l'exposició: Tomàs Llorens. Barcelona: Mayoral Investigació.
- MALOOFF, John; SISSEL, Charlie (2013). *Buscando a Vivian Maier*. Documental editat per Aaron Wickenden.
- PEIST, Núria (2021). «Artista o artesano. Lo culto, lo popular y lo cotidiano en el arte» [en aquest volum].
- POLLOCK, Griselda (2018). *Charlotte Salomon and the Theater of Memory*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- PRIETO, Jesús Ángel (2017). *La lucha por el reconocimiento de los oficios artísticos y la escuela Massana de Barcelona. El caso de los esmaltes, la cerámica y la joyería*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- ROSENBERG, Karen (2016). «A 101-year old artist finally gets her due at the Whitney». *The New York Times*, 16 de setembre.

ARTISTA O ARTESANO. LO CULTO, LO POPULAR Y LO COTIDIANO EN EL ARTE

Nuria Peist

Universitat de Barcelona

Los cambios políticos, sociales, económicos y tecnológicos del siglo XIX impactaron de forma contundente en los productos de la cultura. La industria producía una gran diversidad de objetos que serían la base de la incipiente sociedad de consumo (Alonso, 2006). Esta nueva lógica productiva provocó el desarrollo de tres ámbitos culturales que considero fundamentales: el nacimiento del diseño, la irrupción de los denominados medios de masas y, en estrecha relación, la revaloración de los objetos artesanales y los oficios asociados. El campo del diseño surgió debido a la necesidad de unos profesionales específicos que dieran forma a los productos resultantes de la maquinaria industrial (Campi, 2020). El cambio fue cualitativo y cuantitativo. No solo se multiplicaron los objetos, sino que además afloró una nueva estética minimalista acorde con las necesidades productivas (objetos que pudiesen ser fácilmente elaborados por las máquinas) y económicas (que fuesen accesibles a capas cada vez más amplias de población). Los medios de masas, por su parte, irrumpieron posibilitando el acceso a la cultura de diversos estratos sociales. El cine, la fotografía, la radio, la televisión... son todos ejemplos conocidos y cercanos. Por último, se desarrollaron distintos movimientos de defensa de los oficios artesanales, en parte, como reacción a la industrialización y, en parte, también como espacio de consumo de una burguesía cada vez más enriquecida por la misma industria.

En los tres casos, lo que nos interesa en este artículo son las relaciones que se establecieron entre los ámbitos descritos y un campo del arte que adquiriría cada vez más madurez. Configurado, como ve-

remos más adelante, en torno a valores asociados a la forma y la excepción, se produjo en su seno una tensión, tanto práctica como teórica, con aquellos sujetos y objetos que operaban en los espacios de lo cotidiano, lo masivo y lo popular. En el terreno de los medios de masas, sirva como ejemplo el rechazo de la Academia de Bellas Artes de París a que la fotografía entrase en el Salón de 1855 (Peist; Rius, 2014). Este rechazo ilustra muy bien esta tensión que queremos remarcar, si bien más adelante la fotografía encontrará un lugar (aunque relativamente inestable) en algunos de los salones del siglo XIX. Por su parte, en el campo del diseño, la mayoría de los agentes defenderán la estética propia de los objetos de consumo, y sus múltiples corrientes demandarán la necesidad de aunar la funcionalidad con la belleza. La figura de Adolf Loos (1972) postulando en uno de sus escritos que el ornamento es delito, o la famosa frase «menos es más», atribuida a Ludwig Mies van der Rohe unos años más tarde son ejemplos claros de la necesidad de defender un cambio de época en lo estético: la belleza ya no se relacionaba tan solo con lo decorativo. Asimismo, también en el terreno de lo artesanal surgieron diversos movimientos que defenderán el valor de los oficios y su artísticidad. En los tres casos, vemos que se manifiesta una voluntad de acceder a ámbitos culturales legitimados, donde los valores de lo bello y lo artístico eran la moneda común.

Lejos de transformarse en una realidad, como se afirma muchas veces, el ámbito de lo considerado artístico o alta cultura y el ámbito de lo considerado funcional o cultura popular y cotidiana continuaron manifestándose en espacios diferenciados. Las relaciones fueron diversísimas e intensas, pero no provocaron la disolución de la jerarquía cultural reflejo de una sociedad también fuertemente jerarquizada en lo social. Para observar esta realidad basta con evaluar los espacios y los agentes que intervinieron en cada caso y los debates encendidos que se produjeron a lo largo del siglo XX y que no parecen estar superados aún. Dentro de estas disquisiciones, algunas tradiciones analíticas no se centraron en preguntas esencialistas del tipo «¿este objeto o práctica es arte?» o «¿esta persona es artista?», sino que, en su lugar, se desarrollaron dos enfoques esenciales: el de la axiología (cuáles son los valores variables que se adjudica a objetos, sujetos y prácticas) y el del análisis social (espacios institucionaliza-

dos por los que circulan objetos y sujetos, agentes que intervienen, relaciones que se establecen y capitales necesarios para el acceso de las personas a ámbitos determinados). Dentro de estas lógicas, rescato dos ideas de la sociología del reconocimiento artístico que recuperaré más adelante.¹ Por un lado, es importante para los análisis aquí propuestos el capital de legitimación que posean los agentes. Por otro lado, es preciso considerar lo que denomino «consagraciones cruzadas» (Peist, 2012), una operación por la cual los agentes se contagian capital de consagración unos a otros. No son las personas individuales las que son más o menos reconocidas, sino todo un sistema de relaciones que se legitima conforme pasa el tiempo.

Ámbitos de análisis de lo cultural

Los ámbitos que planteo en este artículo para colaborar en la reflexión acerca de la tensión entre lo cotidiano y la excepción son tres: la alta cultura, la cultura cotidiana y la cultura popular. Se trata de ámbitos en constante interrelación, pero con características propias. Presentaré de forma muy sintética algunas teorías que, interesadas por aspectos axiológicos y sociales, como mencionamos más arriba, arrojaron luz sobre los ámbitos que propongo.

Respecto al espacio que ocupa la alta cultura, uno de los conceptos más luminosos es el de «campo» de Pierre Bourdieu. Veamos una de las muchas definiciones que le da el autor: «espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias» (2000: 108). El campo del arte fue un espacio que se configuró poco a poco a partir de la época moderna, al igual que el campo intelectual, científico y político (Bourdieu, 1995; Habermas, 2010). No nos detendremos en el desarrollo del concepto de autonomía de estos espacios. Lo importante es remarcar que este tipo de teoría concibe el ámbito de lo artístico (que se encuentra incluido, a su vez, en lo denominado «alta cultura»), no por las características o valores estéticos de los objetos, sino por las prácticas

¹ Hay numerosos estudios sobre el reconocimiento artístico. Destaco los de Nathalie HEINICH (1996), Gerard MAUGER (2006a y 2006b), Vicenç FURIÓ (2012) y Nuria PEIST (2012).

y agentes que se configuran históricamente y que operan y se relacionan en su interior.

Las teorías sobre la cultura popular son muy diversas. Haremos un breve recorrido en torno a alguna de ellas. La irrupción de los llamados medios de masas provocó diversos análisis, o bien críticos o bien comprometidos con la nueva realidad (Peist, en revisión). Los estudios culturales de la década de 1950, sobre todo los ingleses, surgieron como una manera de analizar la tensión entre las costumbres populares de las clases obreras y la industria cultural que parecía irrumpir amenazando los valores propios de la cultura de cada lugar. Richard Hoggart lo plantea en su libro *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Aunque la industria haya entrado en el consumo cultural de la mayoría, la cultura popular se resiste a desaparecer. Lo que nos interesa de este autor es la creencia en la existencia de una cultura comunitaria propia que se diferencia de la cultura burguesa no solo en el consumo cultural en un sentido estricto, sino también en las prácticas cotidianas:

Vivir como clase trabajadora implica pertenecer a una cultura omnipresente, una cultura que tiene una forma y un estilo como los que se atribuyen a la clase alta. Un trabajador no sabría seguir las reglas de una cena de siete platos y un hombre de clase media alta en una reunión de personas de clase trabajadora se vería extraño en su forma de conversar (en el ritmo de la conversación, no sólo en el tema o en el vocabulario), de gesticular o de hacer el pedido al camarero y de apoyar el vaso en la mesa (Hoggart, 2013: 60).

Las propuestas se multiplicaron, tanto en los estudios culturales mencionados, como en el estructuralismo, el postestructuralismo, los análisis sociales y la posmodernidad. Algunas teorías postularon que no existe una cultura popular específica, o bien por estar dentro de un sistema de dominación que no le permite un desarrollo autónomo, o bien por ser algo no definido ni el reflejo cultural de unas jerarquías sociales. Nos centraremos en una propuesta que, aunque escrita a finales del siglo pasado, es actual en muchos sentidos y contribuye a repensar el debate. Se trata de la estética pragmatista de Richard Shusterman que, en la línea de lo planteado por John Dewey a principios del siglo xx, se pregunta por la posibilidad de una experiencia

estética común a toda la población. Como su nombre indica, se trata de una estética relacionada con la experiencia y con la vida de las personas. Shusterman rechaza la concepción de dicha vivencia como resultado de una configuración histórica, pero reconoce asimismo la incapacidad para explicar la experiencia estética de manera definitiva (2002: 76). El concepto más desarrollado por el autor para definir este tipo de experiencia está relacionado con la vida y las sensaciones del cuerpo, y lo denomina «somaestética». Se acerca así a las consideraciones griegas sobre el término «estética» como aprehensión o conocimiento sensorial del mundo: «La somaestética puede definirse temporalmente como el estudio crítico, meliorativo, de la experiencia y el uso del cuerpo propio como sede de apreciación sensorio-estética (aísthesis) y autoformación creativa» (2002: 361).

Su interesante y muy desarrollado intento de proponer un espacio común para la experiencia estética se complementa con diversos análisis de lo popular, de la relación y tensión entre la filosofía analítica y la pragmatista y de un análisis social que nos interesa de manera particular en este estudio. Que la experiencia de lo estético pueda ser algo común no implica que las prácticas y las experiencias de la cultura se desarrollen en un espacio indiferenciado. Reconoce que existe lo que denomina «institución arte» o el «arte culto» (2002: 185) y la «cultura popular» o «las artes populares de la cultura de los *mass-media*» (2002: 192). En su propuesta, ni las artes cultas deben desaparecer (postura en tono de denuncia habitual en algún tipo de comentario), ni es conveniente denostar *a priori* toda manifestación de consumo popular. Mejorar uno y otro ámbito es lo que el autor denomina «meliorismo». No se defiende como en diversas teorías de la posmodernidad que todo entra en el gran saco de la cultura legítima, pero se valoran los distintos potenciales que pueden tener las más diversas manifestaciones culturales.

El surgimiento de los medios de masas, como vimos, aportó una nueva realidad a la llamada cultura popular. En un extremo, se desarrollaron aquellas teorías que advertían contra el peligro que suponían para la cultura en general. La más conocida de estas corrientes fue la escuela de Fráncfort. Sus representantes más destacados, Theodor Adorno y Max Horkheimer, criticaron abiertamente el com-

ponente alienador de una industria que doblegaba a las masas de manera efectiva con el control cultural. «El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos», afirmaron con sorna en *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno; Horkheimer, 1994: 183). La alta cultura era el espacio que podía redimirnos de este tipo de alienación cultural. En el polo opuesto, se encuentran aquellos análisis que valoran la democratización que este tipo de cultura de masas supone. Entre diversas corrientes, se pueden destacar los denominados estudios visuales. En parte herederos de los estudios culturales ingleses de la década de 1950, plantean que los análisis de la cultura no se pueden reducir a las producciones artísticas tradicionales y dominantes, y que hay que dar sitio a las nuevas manifestaciones de lo cultural, entre las cuales figuran los medios de masas (Peist, 2014). Inscrito dentro de cierta posmodernidad, este tipo de análisis en ocasiones defiende que no existen lindes definidos entre alta y baja cultura. Ideas que impactaron en análisis culturales que no aceptan que las diferencias sociales tienen una relación si no inmediata sí estrecha con las diferencias culturales. Volveremos sobre este tópico.

Si nos adentramos ahora en el espacio de lo cotidiano, las propuestas también son muy variadas. Una de las aportaciones más conocidas es la de Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (1996). El autor analiza las «maneras de hacer» cotidianas, dotadas de creatividad y susceptibles de analizarse como una cultura que se define en la práctica. Si Shusterman nos mostraba la estética como una práctica corporal común, Certeau presta atención a la actividad cotidiana como dotada de sentido propio y de creatividad. Nos interesa de su aportación la noción misma de cotidianidad, que se desarrolla en un ámbito distinto al de la cultura de lo artístico. Aunque ello no implique rebajar su valor esencial. En mi opinión, un buen resumen de estas dos aportaciones en torno a las prácticas cotidianas se puede plantear en forma de sendos interrogantes que deben resolverse en cada caso de estudio: ¿se considera creativo lo cotidiano?, ¿se considera cotidiano lo creativo?

También Pierre Bourdieu tomó en cuenta la práctica cotidiana para diferenciarla del espacio de valoración de lo culto. A pesar de que sus razonamientos son de 1966 (la primera época de los trabajos

del autor) y de que la estructura de la cultura contemporánea ha cambiado desde entonces, pienso que su análisis es aún operativo en algunos aspectos y susceptible de revisarse con ojos actuales en otros. En «Campo intelectual y proyecto creador» (1967), el autor afirmará que hay tres esferas que se relacionan con lo que es considerado más o menos legítimo en la cultura. En lo que denomina la esfera de la legitimidad, operan las «instancias legítimas de legitimación», y los conocimientos que circulan están fuertemente reglados, debido a la presencia misma de lo institucional. En este ámbito se encuentran manifestaciones como la música, la pintura, la escultura, la literatura o el teatro.

En la *esfera de lo legítimable* están presentes, para nuestro autor, «instancias de legitimación que pretenden la legitimidad», como el cine, la fotografía o el jazz. Cabría preguntarse si en esta esfera alguna de las manifestaciones mencionadas alcanzó un grado de legitimidad que justifique analizarla dentro de lo legitimado. A pesar de que es evidente que el avance de la tecnología produjo cambios importantes en la producción, distribución y consumo de la cultura, las lógicas de cada ámbito siguen siendo diferenciadas. Terminaremos de explicarlo más adelante. Por último, en la *esfera de lo arbitrario* se encuentran las «instancias no legítimas de legitimación». Es un espacio que nos interesa particularmente. Como se trata de prácticas cercanas a lo cotidiano, como el vestido, los cosméticos, la cocina, la decoración o el mueble, ya no nos encontramos en espacios reglados, sino en espacios donde los valores son arbitrarios, es decir, no dependen de instituciones con valores específicos. No se trata ahora de evaluar si el modelo de Bourdieu es acertado o no en la actualidad, puesto que nos sirve para comprender que las diferencias que podemos encontrar no son relativas a la naturaleza de los objetos, sino a la realidad de las prácticas y las instituciones. Tanto Certeau, como Shusterman, Bourdieu, e incluso la lejana escuela de Fráncfort, más allá o acá del posicionamiento o crítica que puedan hacer a uno u otro ámbito, coinciden en que la que se considera cultura popular o cotidiana opera en un lugar distinto de lo culto o con mayor grado de legitimación.

Espacios diferenciales de lo extraordinario y lo cotidiano

La constitución del campo del arte, formalizada en el siglo XVIII con antecedentes diversos en los siglos precedentes y afianzada a finales del siglo XIX y comienzos del XX, fue posible, como vimos, gracias al surgimiento de agentes e instituciones (museos, mercado burgués, academias, salones, disciplinas como la historia del arte y la estética, el concepto mismo de las bellas artes, etc.) que organizaron diversas lógicas que permitieron una autonomía relativa. Como remarcaron varios autores, había que buscar el espacio específico de lo artístico, que se resolvía en un sitio distinto al de lo artesanal y también al de lo científico.² Esos valores provenían de la propia constitución del sujeto moderno y se basaban en la creatividad, la belleza, la originalidad, lo formal, el desinterés... La figura del artista se definía. Con la llegada del denominado arte moderno, en la segunda mitad del siglo XIX, la innovación se adjunta a los valores mencionados y se produce paulatinamente lo que denomino «institucionalización de la innovación» (Peist, 2012), proceso que se incrementará con la radicalidad de las vanguardias del siglo XX. El artista era concebido como tal sí, y solo sí, su producción aportaba algún tipo de innovación. Las experiencias de los impresionistas y de las vanguardias habían circulado en un mercado endogámico en los comienzos. No obstante, conforme avanzaba el siglo XX, el artista se definía como innovador y, lo más importante, creaba su propio público.

En el polo opuesto, el espacio de la artesanía, las artes decorativas y el diseño (todas nomenclaturas variadas y variables, pero con lógicas específicas que no comentaremos en este trabajo) se organizaba en torno a valores muy distintos. La relevancia de lo funcional primaba en todos los casos. La importancia de la belleza, lo que en el ámbito del diseño comúnmente se llama «valor agregado», devenía de la utilidad. La denominación de «funcionalismo» que tuvieron algunas corrientes evidencia que todo valor formal se pensaba como el

² Las teorizaciones en torno a la autonomía del arte que se toman en cuenta para este artículo son, sobre todo, las de los autores clásicos de la sociología del arte francesa, como, por ejemplo, el ya mencionado Pierre BOURDIEU (1995), Raymonde MOULIN (1997) y Nathalie HEINICH (1996).

resultado de la utilidad. En estrecha relación con lo funcional, los valores de lo cotidiano, el interés, la reproductibilidad técnica (usando el famoso título de la obra de Walter Benjamin) y lo consumido masivamente primaron en un espacio que organizaba objetos de uso diario. El consumidor, o usuario, o espectador, ya no es creado por los deseos de un artista, sino que es tomado en cuenta por los artífices a la hora de elegir los usos y las formas de los productos. Los valores de la reproductibilidad y el consumo masivo acercan el ámbito del diseño a los medios de masas y permiten aplicar una lógica que, aunque generalista, resulta muy útil para comprender especificidades y diferencias de base. Lo vemos en la figura 1. Los valores del campo del arte y del campo de los objetos de uso se configuran de manera distinta, en cuanto a agentes e instituciones específicas pero también en cuanto a valores.

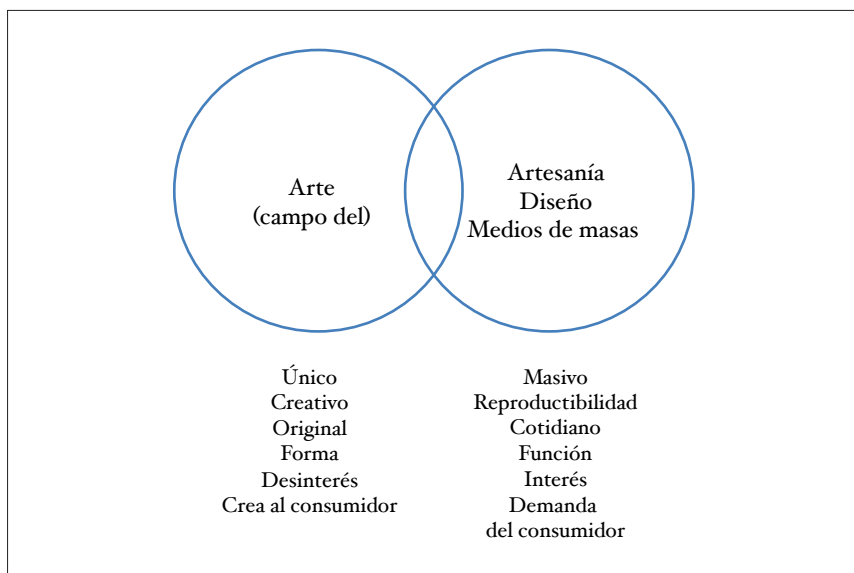


Figura 1. Espacios diferenciales de lo extraordinario y lo cotidiano, y valores adjudicados históricamente.

No obstante, como también vemos en la figura 1, existe un importante espacio de contacto. Las relaciones que existen entre el campo del arte y la producción de objetos de uso en general son múltiples, y es, además, una de las características del modernismo del siglo XIX o de las vanguardias del siglo XX. Los ejemplos son diversos y varia-

dísimos, y no son el tema de este estudio. Propongo dos razonamientos. En primer lugar, el ámbito de la artesanía y del diseño pueden tener lógicas propias, pero también una clara voluntad de acercarse a la consideración de lo artístico. Como vemos en la figura 2, se trata de aumentar el poder de consagración, gracias a un contagio del capital de legitimación que el campo del arte tiene debido a la posición que ocupa históricamente dentro del terreno de la considerada alta cultura. En segundo lugar, la voluntad de acercarse a los valores de lo artístico (creatividad, originalidad, distinción, etc.) no implica que, por arte de magia, un objeto se transforme en algo artístico, porque siempre tendrá asociado el valor de la utilidad. También lo vemos en la figura 2. El espacio de encuentro es un lugar intermedio en el que los valores de lo artístico se conjugan con los utilitarios. Pero nunca un diseño será arte en el mismo sentido que lo es una pintura o una *performance*, lenguajes que hoy en día siguen siendo «lo artístico» por antonomasia.



Figura 2. Espacios de contacto. Artisticación: legitimidad deseada.³

³ Heinich y Shapiro proponen que el término «artisticación» no es equivalente a legitimación, ya que en el primer caso se trata de una operación previa que analiza descriptivamente las acciones necesarias para que algo sea o no sea considerado arte. No obstante, en este trabajo no haremos tal distinción porque no estamos estudiando los procesos de artisticación, sino tan solo su enunciación conceptual y genérica. Véase sobre todo «Quand y a-t-il l'artification?» (HEINICH; SHAPIRO, 2012: 267-299).

El valor del desinterés kantiano sigue operando a sus anchas. El espacio del arte continúa teniendo sus instituciones propias, sus agentes, sus lógicas. Y los ámbitos del diseño, de la artesanía y de los medios de masas también. El caso de Coco Chanel puede servir como un ejemplo entre tantos. La famosa diseñadora murió, pero sus prendas se siguen produciendo, una actividad inconcebible si se tratase de un artista de la época de renombre, como, por ejemplo, Pablo Picasso. El efecto de autor funciona de forma similar en los dos casos. Pero el valor de lo único opera para la pintura, o para la escultura, o incluso para una cerámica realizada por el artista malagueño. Se trata del efecto firma, que opera como un proceso de «artistificación»: «[...] la transformación de una práctica cotidiana modesta [...] en una actividad instituida como arte» (Heinich; Shapiro, 2012: 17), pero no ocurre en el caso de una prenda de ropa, o de un accesorio de uso cotidiano, aunque esté firmado por la mayor diva del diseño de indumentaria. Chanel muere y su nombre es una marca que puede continuar (Bourdieu, 1990), algo impensable para la sagrada marca Picasso.

Sin embargo, en la manera en que se relacionan ambos espacios se presentan de manera regular lo que denomino «viajes diacrónicos» y «viajes sincrónicos». En los primeros, un mismo objeto o sujeto o práctica puede encontrarse valorado de manera distinta según el paso del tiempo. En los segundos, un mismo objeto o sujeto o práctica puede estar valorado de distinta manera según el espacio por el que circula. En la figura 3 vemos reflejadas estas tipologías.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos de los viajes sincrónicos fueron los movimientos de inicio del arte moderno a finales del siglo XIX y principios del XX. Se trataba de un sistema endogámico compuesto por marchantes, críticos, coleccionistas y artistas que apostaban por un tipo de arte experimental que todavía no estaba consagrado. Tal y como hemos visto, la innovación aún no se había institucionalizado y toda experimentación era el germen de lo que hoy en día ha pasado a la historia como el arte consagrado de la época. El movimiento impresionista, por ejemplo, contenía en sí la necesidad del paso del tiempo para ser legitimado. Es necesario detenerse en esta idea. No fue un grupo de artistas que rompió con los estándares de la época y consiguió imponer un tipo de arte en la

posteridad, sino que el propio sistema del arte estaba encaminado hacia la experimentación como valor dominante. El sistema académico estaba llegando a su fin y el régimen vocacional y experimental estaba en los albores, era una semilla que contenía una lógica histórica en desarrollo.

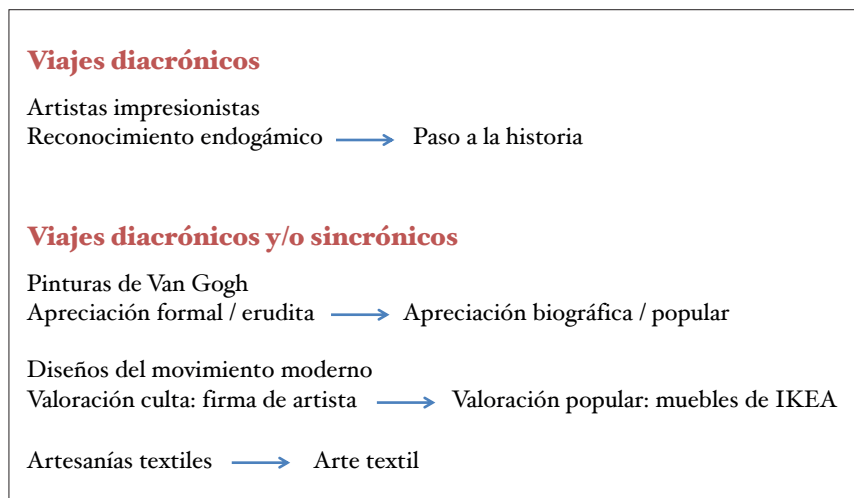


Figura 3. Viajes.

Otro ejemplo similar, pero que nos ayuda a pensar en un viaje sincrónico y diacrónico a la vez, son las pinturas de Van Gogh. Nathalie Heinich (1991) nos aclara que el tipo de valoración sobre las obras del pintor oscila entre la apreciación formal de la obra, que es típico de lo erudito, y la apreciación biográfica (con todos los tópicos difundidos —su locura, la oreja, la relación con su hermano, su muerte trágica—), característico de una valoración más popular. Lo interesante en este caso es que un mismo objeto, una misma obra, puede tener dos tipos de valoraciones asociadas según el espacio por el que circule. Más adelante veremos que esta operación está relacionada con las «marcas de mediación» que poseen objetos y sujetos. No obstante, en los dos casos anteriores de vanguardia, estamos en el terreno de la pintura. Un tipo de lenguaje que ya estaba aceptado como fundamental dentro de los cánones de la alta cultura. Lo que varía en este caso es la íntima necesidad de tiempo para la consagración propia de la vanguardia (Peist, 2012) y la variabilidad en la apreciación

de las manifestaciones formalistas, distantes respecto del público, pero susceptibles de valorarse con otros criterios asociados.

En el caso de los objetos de uso cotidiano, la variación es aún más notoria o, si se quiere, más radical. Los diseños funcionalistas del arte moderno, de artistas tan reconocidos como Le Corbusier o Mies van der Rohe, están expuestos a un proceso doble de degradación. Por un lado, tal y como sucede con los diseños de Chanel, nunca tendrán el mismo grado de legitimación artística; por otro, además, un objeto con el mismo diseño tiene una valoración culta si posee la firma de artista o una valoración popular si se vende en tiendas de consumo masivo como Ikea, al margen de la calidad de sus materiales o de su diseño. Sucede, por ejemplo, con diversos muebles diseñados por Charlotte Perriand, la importante diseñadora que trabajó con Le Corbusier y que muchas veces quedó a su sombra. Sus diseños se reproducen y se venden en casas como Cassina, que pertenece al mundo del alto diseño, pero esto es insuficiente para otorgar el valor histórico y de firma que tienen los muebles originales copiados literalmente. Y al revés: el tiempo ha transformado en icónicos muchos muebles de Ikea, que hoy alcanzan, en subastas, valores impensables en los comienzos.

Aunque el arte contemporáneo puso en entredicho la unicidad aurática de los objetos artísticos (el gran precursor de este cambio fue Marcel Duchamp), el campo del arte sigue valorando originales y grandes artistas. Hay incluso grandes fábricas que copian con detalle importantes obras maestras, del pasado y del presente. Por ejemplo, Factum, una empresa que con una maquinaria de alta tecnología ha reproducido desde la Dama de Elche, la tumba de Rafael o *La última cena* de Leonardo da Vinci, hasta obras de arte contemporáneo, como las figuras monumentales de Nikos Ghika o las colaboraciones con Marina Abramović. En este último caso, es significativo que no se trata de copias, sino de la tecnología al servicio de la producción misma de los originales. Pero en los otros casos, las obras se copian con funciones pedagógicas y divulgativas, y tienen el valor de una copia, nunca podrán alcanzar el estatus de reproducción aceptada con valores cercanos al original, tal como pasa con muchos muebles de grandes maestros del diseño, como vimos en el anterior ejemplo. Sin entrar en el intenso debate de la originalidad en el arte, lo que nos

devela esta realidad es que el aura sigue estando reservada a los objetos del mundo del arte, alejados de la mácula de la funcionalidad, aunque se trate de una obra susceptible de reproducirse muchas veces, como los *ready mades* de Duchamp.

En el caso, por ejemplo, del arte textil, lo que se produce es una «artisticación» en toda regla. El arte contemporáneo tiene la particularidad y la potencialidad de transformar en artístico aquello que entre dentro de sus fronteras. No obstante, hay que hacer una distinción. Una manera es la utilización de objetos de uso cotidiano como material del arte contemporáneo. Una instalación hecha con botellas de plástico, como las de Katherine Harvey, no transforma la botella misma en un objeto artístico, sino en un material más, como el óleo o el mármol. Sin embargo, el arte contemporáneo tiene entre sus características fundamentales la valoración de la idea por encima de la valoración del objeto. Toda práctica que tenga un discurso asociado es susceptible de ser parte de su espacio de apreciación. En el caso del arte textil, la presencia de lo femenino y de lo artesanal lo transforman en una manifestación con un discurso político asociado muy propio de la cultura actual.

Junto con la artisticación y los viajes, la idea de «marca de mediación» completa el análisis que propongo. Tal y como observamos en la figura 4, ni los objetos tienen un valor propio otorgado por el artista (visión canónica de la historia del arte) ni los sujetos-espectadores-consumidores le dan un valor propio según la vivencia de cada cual (visión típica posmoderna). En esta propuesta, son los mediadores los que otorgan valor a la obra y a su artífice. En el campo del arte, los mediadores son los críticos, los historiadores, los distribuidores, los museos, la publicidad, etc. Estos mediadores poseen dos características. Por un lado, tienen un capital de legitimación que contagia a los artistas y sus obras. A su vez, estos artistas y obras, al formar parte de un sistema, aportan legitimación a los propios mediadores. Por otro lado, y más importante para el tema que nos ocupa, un mismo objeto o sujeto puede tener marcas de mediación distintas, lo cual posibilita que se reparta en diversos nichos de consumo cultural. Uno de los ejemplos más claros es el de Van Gogh mencionado con anterioridad. La marca de la vida del artista hace de sus obras un objeto para ser consumido por la apreciación popular. La marca del

análisis formal erudito transforma sus obras, y a su persona (desdibujada en cuanto información biográfica en este caso), en objeto de estudio artístico especializado y académico.

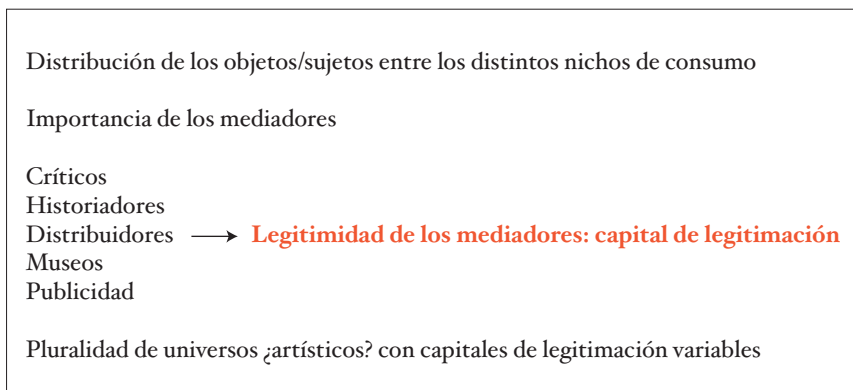


Figura 4. Marcas de mediación.

Corolario a modo de reflexión

Volvamos al título de este trabajo: ¿artista o artesano? Y pensemos esta interrogación a partir del capital de consagración que posee el productor artístico/artesanal. ¿Quien produce objetos de uso cotidiano puede alcanzar el mismo capital de consagración artística que quien produce objetos considerados artísticos? ¿Se valora de la misma manera a un artista que produce objetos de uso cotidiano que a un artesano o a un diseñador? Según el análisis propuesto, la respuesta es negativa. Las cerámicas de Pablo Picasso no son valoradas de la misma manera que las cerámicas de un artesano. Por otro lado, el tipo de valor asociado a un objeto y su artífice están siempre íntimamente relacionados. En un trabajo anterior, afirmé que no fueron los artistas modernos los que se consagraron, sino el propio sistema del arte moderno. Se produjo lo que denominé «consagraciones cruzadas». Como he explicado, el capital de consagración de un agente repercute en los otros que operan en su misma esfera. Lo mismo sucede con los productos de los creadores. Sus consagraciones se contagian. Un artista puede transformar un objeto cotidiano en arte, con todas las particularidades que vimos en el apartado anterior. De la misma manera, un artesano o diseñador

dor, por más valorado que sea, siempre tendrá la impronta de elaborar objetos que se usan.

Frente a este debate y a esta realidad, presentes en muchos pensadores del siglo xx, tal y como vimos en el primer apartado, hay dos posibilidades de análisis a modo de tipologías: una vertiente que denomino «reivindicativa» y otra que llamo «social». La primera defiende que existen determinados objetos que son dignos de considerarse artísticos por su calidad. Al igual que determinados sujetos tienen que reivindicarse como artistas, por la importancia de su figura y de sus producciones. La segunda concibe que se trata de observar las relaciones sociales de un espacio de producción, difusión y recepción determinados y, sobre todo, los valores que circulan y el capital de legitimidad que tienen sus agentes e instituciones. En este caso, no se olvida que existen desigualdades y jerarquías culturales que tienen correlatos, complejos, pero correlatos al fin, con las desigualdades y jerarquías sociales. Mi propuesta es que estas dos vertientes pueden complementarse. Tomar en cuenta a artistas olvidados, prácticas olvidadas, lenguajes artísticos olvidados, pero, al estudiarlos, no olvidar que ocupan un lugar específico en la jerarquía de la cultura.

Hace unos años, tuve la oportunidad de ver un debate entre diseñadores que ahora ya no se encuentra disponible en la red. Uno de los participantes hizo una reflexión que rescato a modo de paráfrasis por el interés que tiene para el tema que nos ocupa. El diseñador/artesano (según él) es como un arquero que tiene fijada la diana (la utilidad de sus producciones, las necesidades del consumidor, el precio del artículo, la tecnología disponible...). En cambio, el artista es como un arquero que tira la flecha para donde quiere. Inspirada por sus palabras, creo que un artesano o un diseñador, a grandes rasgos, debe tener en cuenta a su público. Porque ese público usará los objetos que produzca. El artista, en cambio, y como vimos anteriormente, tiene que crear a su propio público, tiene que sostener su producción en la creencia de la innovación pura, aunque luego el mismo concepto de innovación sea usado por los artistas o ensayistas contemporáneos para ponerse en duda. Visto esto, planteo otro interrogante: ¿es necesaria la palabra «artista» o el término «artístico» para reivindicar el valor de un objeto o sujeto? Y propongo que reivindicemos no solo la necesidad de atención de productores y productos olvida-

dos, sino también la importante función social que tiene o puede tener un artesano o un diseñador cuando toma en cuenta las necesidades de la sociedad de la que forma parte.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1969, 1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- ALONSO, Luis Enrique (2006). *La era del consumo*. Madrid: Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (1967). «Campo intelectual y proyecto creador». En: Barbut, M. et al. *Problemas del estructuralismo*. Madrid: Siglo XXI, págs. 135-182.
- BOURDIEU, Pierre (1987, 2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- BOURDIEU, Pierre (1990 [1984]). «Alta costura y alta cultura». *Sociología y cultura*. México D. F.: Grijalbo, págs. 215-224.
- BOURDIEU, Pierre (1992, 1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- CAMPI, Isabel (2020). *¿Qué es el diseño?* Barcelona: Gustavo Gili.
- CERTEAU, Michel de (1980, 1996). *La invención de lo cotidiano*. Vol. I: *Artes de hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- FURIÓ, Vicenç (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Memoria Artium.
- HABERMAS, Jürgen (2010). «La modernidad, un proyecto incompleto». En: Foster, H. (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, págs. 19-36.
- HEINICH, Nathalie (1991). *La gloire de van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. París: Les Éditions de Minuit.
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*. París: Klincksieck.
- HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éditions EHESS.
- HOGGART, Richard (1957, 2013). *La cultura obrera en la sociedad de masa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LOOS, Adolf (1908, 1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MAUGER, Gérard (ed.) (2006a). *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- MAUGER, Gérard (ed.) (2006b). *L'accès a la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*. París: Éditions du Croquant.
- MOULIN, Raymonde (1992, 1997). *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.

- PEIST, Nuria (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Abada.
- PEIST, Nuria (2014). «Historia del arte, estudios visuales y sociología del arte: un debate ideológico-disciplinar». *Millcayac. Revista Digital de Ciencias Sociales*, 1, 1, págs. 31-48. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/millca-digital/article/view/215>.
- PEIST, Nuria. «Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural». En prensa.
- PEIST, Nuria; RIUS, NÚRIA F. (2014). «Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía». *Espacio, Tiempo y Forma*, 1, nueva época, págs. 109-128. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/8479/12624>.
- SHUSTERMAN, Richard (1992, 2002). *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona: Idea Books.

ARTISTAS DESCONOCIDOS Y OLVIDADOS EN Y FUERA DE ESPAÑA (1850-1950)

Fernando Alcolea Albero

Investigador independiente

Redescubrir a un artista olvidado constituye seguramente una de las mayores gratificaciones para todo investigador. En particular si la trascendencia del hallazgo permite replantear algún párrafo o añadir otros nuevos a la historia del arte (Ciurans; Peist, 2019: 11-19). En consecuencia, el camino de la búsqueda de lo ignorado no se encuentra en la literatura ya conocida, sino que es cuestión de indagar en áreas documentales todavía por explorar. En lo que respecta a España, incidiremos en especial en la presencia de grandes lagunas cognitivas que han sido producto de los fallos inherentes a la metodología que se ha venido utilizando en la historiografía para recabar las fuentes primarias y secundarias.¹

Un ejemplo de ello, lo observamos en la siguiente imagen (fig. 1), que recoge un conjunto de obras de arte cuyos protagonistas han sido ignorados hasta la fecha en nuestro país. Tienen la peculiaridad de haber nacido en la Península o haber residido en ella, pero de momento se limitan a engrosar el apéndice inconcluso de los creadores recién salidos del olvido. Podríamos decir incluso que somos afortunados de poder contemplar sus creaciones, pues a la gran mayoría de los que conseguimos rescatar del ostracismo los acabamos conociendo únicamente por fuentes escritas. A estos últimos quizá podríamos denominarlos «artistas sin obra».

¹ En el presente estudio apenas incidiré en los factores del reconocimiento artístico; más bien me centraré en los procesos que se han llevado a cabo para referenciar y documentar a los artistas.



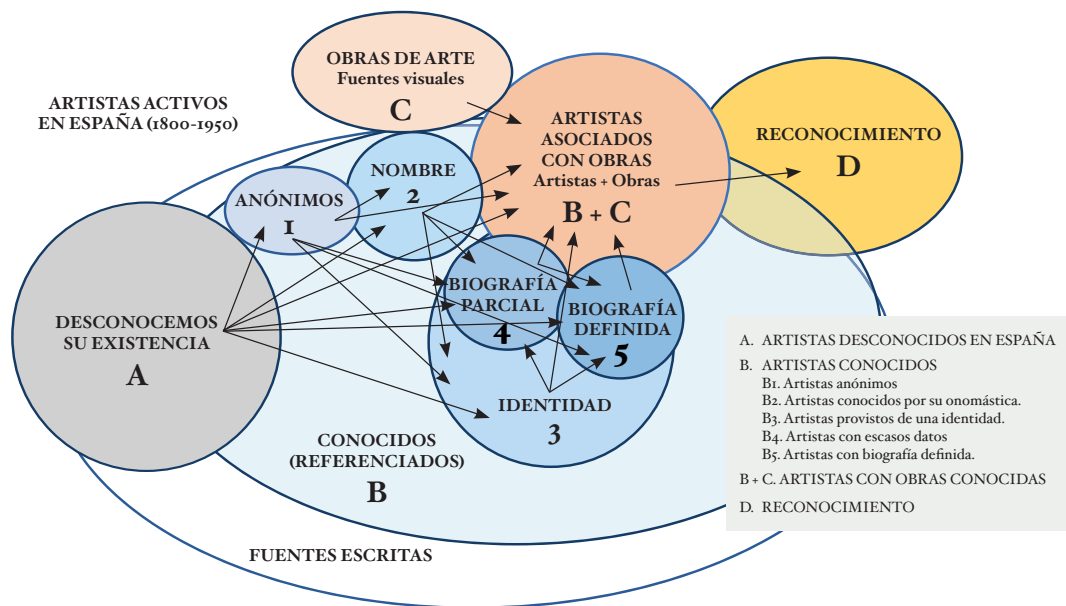
Figura 1. Artistas ignorados en España.

A veces nos sorprendemos cuando redescubrimos a un artista que ha sido ignorado, pero nos sorprenderíamos aún más si tomáramos conciencia de la gran cantidad de creadores cuya existencia todavía desconocemos, pues lo cierto es que perduran en la actualidad más artistas ignorados que conocidos. De hecho, cada ser humano puede portar encubierto a un artífice en potencia, y sus creaciones, quizá antaño no difundidas, pueden llegar a resurgir inesperadamente un día a la luz para ser redescubiertas y revalorizadas.

Un claro ejemplo lo encontramos allende nuestras fronteras en el ámbito del ahora reivindicado y pujante *arte marginal* (*outsider art*) en la figura del artista afroamericano Bill Traylor (Alabama, 1853-1949), que nació bajo el régimen de la esclavitud. Taylor empezaría a pintar a una edad muy tardía y de forma autodidacta. No obstante, su figura no fue reconocida hasta el año 2018, cuando fue objeto de una exposición retrospectiva póstuma en el Museo Smithsonian, y hoy en día algunos críticos lo consideran uno de los grandes artistas americanos del siglo xx (Umberger, 2018).

Grados de conocimiento

Esta breve introducción nos sirve para posicionar los diversos grados de conocimiento que hemos ido adquiriendo sobre los artistas



según el diagrama adjunto (fig. 2), en el cual diferenciamos, primeramente, a los artistas cuya existencia todavía desconocemos respecto a los ya conocidos o inventariados.²

Figura 2. Grados de conocimiento de los artistas.

En cuanto a los artistas cuya existencia conocemos, es decir, ya referenciada, los podemos situar en diversas escalas en función del grado del conocimiento que poseemos sobre ellos. De esta forma, basándonos en fuentes escritas y ordenándolos de menor a mayor grado de información adquirida, podríamos situar en un primer escalafón a los artistas anónimos (B1); después, a aquellos que conocemos solo por su nombre o iniciales (B2); a continuación, a aquellos a los que conseguimos atribuirles una identidad que valide su existencia (B3); dentro de estos, distinguimos entre los que han sido objeto de estudios biográficos parciales y los que ya poseen una bio-

² En el presente estudio, he fijado como parámetro el estado actual de los conocimientos acumulados de los artistas activos durante el período 1850-1950, y he recurrido a este referente para evaluar con equidad los diversos procesos de recuperación o redescubrimiento de los artistas desconocidos.

grafía definida, con fortuna crítica y/o monografías dedicadas a ellos. En estos últimos casos, sumaríamos el factor añadido del conocimiento visual de su producción artística (C). Finalmente, el apartado D estaría reservado a los que han alcanzado un cierto grado de reputación y reconocimiento.

Procesos de recuperación

En la siguiente figura (fig. 3), podemos observar que los procesos de recuperación de los artistas se pueden llevar a cabo partiendo desde las fuentes escritas, o bien desde las fuentes visuales de sus creaciones, y que es posible especificar con mayor precisión el grado de conocimiento en función de otras variables, como su ubicación en el espacio, en el tiempo, etc., lo que nos lleva a establecer tres grupos definidos.

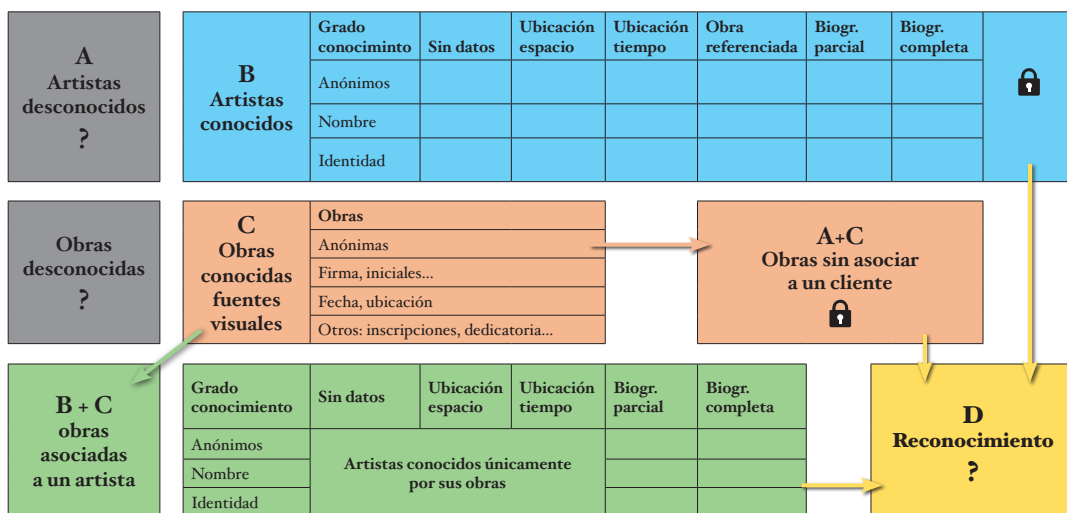


Figura 3. Procesos de recuperación.

Obtendremos un apartado donde aparecerán los artistas que conocemos tan solo por las fuentes escritas; otro donde situaremos las obras plásticas (visualmente) conocidas; y un tercero en el cual conseguiremos conjugar los resultados coincidentes de las dos tablas anteriores, es decir, asociar la identidad de los artistas con sus res-

pectivas creaciones.³ Aun así, también se dará la circunstancia de que existirá un conjunto de artistas a los que conoceremos únicamente por sus producciones plásticas y a los que no les podremos asignar una identidad definida.⁴

Una asignatura pendiente en relación con esta cuestión la encontramos en el campo de la retratística española de los siglos XVIII y XIX. ¿Podemos permitir que siga habiendo miles de retratos de carácter anónimo sin identificar? ¿No sería posible encontrar unos patrones comunes en las obras que nos permitan dilucidar las personalidades ocultas de los respectivos autores? Sin duda es una gran labor que queda aún por realizar.

Metodología del redescubrimiento

A continuación, expondremos el ejemplo de un proceso que requiere cierta perspicacia y horas de investigación. No se trata de encontrar a un autor específico, sino de redescubrir a un artista indeterminado que haya permanecido ignorado. Y para lograrlo es necesario rastrear miles de obras sin autoría e identidad previa conocidas y adentrarse en archivos y hemerotecas en busca de autores que no han sido registrados. En realidad, lo único que hace falta es establecer una asociación entre fuentes anteriormente ignoradas, tanto escritas, como visuales, con el objeto de resucitar a su creador para, en definitiva, validar su identidad junto con su obra. Parece un proceso simple, pero es complejo y laborioso a la vez. Quizá por esta razón a menudo se tarda más de ciento cincuenta años en recuperar a un artista del olvido. Pero no cabe duda de que

³ Podríamos añadir en esta sección un subapartado dedicado a las atribuciones.

⁴ Matizando las sabias definiciones de Vicenç Furió en «Olvido y recuperación de los artistas», insistiría en la sutil diferencia entre redescubrir a un artista olvidado de cuya existencia tenemos conocimiento y redescubrir a un artista de cuya existencia no teníamos conocimiento previo. Aun así, sería especialmente trascendente la recuperación de un artista ya referenciado, si consiguiéramos dotarlo con el debido corpus documental que permita valorarlo de manera adecuada (FURIÓ, 2019: 35-48).

las nuevas tecnologías de la información y buenas dosis de imaginación pueden ayudar en gran medida a acelerar de forma exponencial dicho proceso.⁵

Redescubrir a los artistas del olvido suele requerir el análisis en profundidad del estado de la cuestión. En nuestra particular experiencia, procedimos en un primer momento, dentro de la fase de acopio documental, a confeccionar una amplia base de datos que aglutinara a todos los artistas de los dos últimos siglos previamente referenciados por fuentes escritas. Y, a continuación, elaboramos un banco de imágenes mediante el vaciado de publicaciones especializadas, fondos fotográficos, catálogos de exposiciones de galerías, museos y subastas.

La segunda fase se puede abordar desde muy diversas perspectivas, en especial en las áreas susceptibles de ser ignoradas por los biógrafos y fuera de los ámbitos ordinarios. En nuestro caso, analizamos la trayectoria de los estudiantes que cursaron su aprendizaje en las Academias de Bellas Artes, las Escuelas de Artes y Oficios y otros centros de enseñanza artística durante el siglo XIX. Los resultados eran prometedores; y si bien constatamos que muchos de ellos no llegaron a ejercer el oficio (o fueron ignorados ya en su época) y que otros correspondían a los creadores ya conocidos, hallamos un nutrido contingente de artistas cuyas trayectorias (algunas destacables) continuaban siendo ignoradas en la actualidad. Otra línea de investigación que resultó fructífera fue la de realizar diversos trabajos de prospección: sobre los artistas que participaron en exposiciones locales y regionales, los que emigraron al extranjero, los foráneos que visitaron la Península, los copistas del Museo del Prado e incluso los que habían fallecido prematuramente. Asimismo, el estudio en paralelo de temáticas afines, como la historia del comercio de las obras de arte y la de sus galerías, permitió localizar un buen número de pintores y escultores olvidados que no solían exponer en los circuitos oficiales. Este proceso global de investigación posibilitó, a la vez, hallar otros resultados, como los cambios identitarios que de-

⁵ Como podría ser el caso del pintor retratista que firma con el nombre G. Angulo. El pintor figura referenciado en la prensa entre 1855 y 1869, mientras que sus retratos han ido apareciendo recientemente a través de diversas subastas públicas (*El Balear*, 1855; *Crónica de Badajoz*, 1869).



Figura 4. La obra *Maman*, de Louise Bourgeois, junto a la catedral de Notre Dame de Ottawa, cuyo hastial está coronado por una estatua de Josep Cardona.

tectamos en varios artistas, así como atribuir obras que habían permanecido en el anonimato.⁶

Regresemos un momento a la figura anterior (fig. 3). Antes hemos observado un proceso de recuperación aparentemente simple y hemos conseguido trazar una línea desde el cuadrante A hasta el área B+2. Pero, sin duda, un trabajo de investigación todavía más complejo e impredecible sería el de conseguir trazar una línea desde el cuadrante A hasta el C; es decir, redescubrir a un artista ignorado y que, además, pueda ser objeto de cierto reconocimiento, como veremos ahora en el siguiente ejemplo.

En la figura 4 podemos contemplar, en primer término, una conocida escultura de Louise Bourgeois ejecutada en el año 2005 y, a lo lejos, coronando el hastial de la fachada de la catedral de Notre Dame de Ottawa, se asoma una segunda escultura, ejecutada *in situ* un siglo y medio antes por un artista catalán.

Según cuentan los guías turísticos locales, se trata del monumento exterior más antiguo de la capital; sin embargo, son incapaces de precisar la identidad de su creador. Su autor es el inédito artista Jo-

⁶ Me refiero a artistas que cambiaron su identidad, como Pedro de la Vega y Muñoz / fray Cesáreo Vega; Concepción Figuera Martínez / Luis Larmig; y Margarita Ruiz de Lihory / Teodora Álvarez.

sep Cardona (Barcelona, 1828 – Chicago, 1898). Lo peculiar de este Cardona *americano* es que su figura hoy en día es ignorada tanto en España como en el extranjero, a pesar de haber sido el primer artista español en ejecutar obras de envergadura en edificios públicos en Norteamérica. Durante el proceso de investigación, pudimos determinar que se formó en la Llotja barcelonesa, donde fue discípulo de Juan Planella y Claudio Lorenzale, y que emigró al Nuevo Mundo en 1852 (Alcolea, 2020, 1: 7-9).

La producción de Cardona en América abarcaría igualmente grandes murales, tanto en la catedral como en el Parlamento de Ottawa, así como una serie de doce pinturas de los apóstoles que cubren las bóvedas de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Detroit, y que continúan en el anonimato. Decoró, además, notables mansiones, ideó relojes en movimiento, diseñó proyectos arquitectónicos y patentó numerosos inventos. Dado su extenso legado, sin duda, podemos afirmar que el conocimiento de su producción artística habría aportado una nueva perspectiva respecto a la expansión del arte catalán y español durante este período, de la que son ejemplo, en el caso de México, los artistas Pelegrí Clavé y Manuel Vilar. Respecto a las causas de su olvido, podríamos atribuir las a su precoz emigración a un país lejano y la consecuente falta de difusión de sus creaciones en su país natal. Otras causas son la pérdida de material documental y el carácter anónimo de sus pinturas y esculturas, así como las características intrínsecas de sus obras, ya que, al permanecer integradas en los edificios, no han tenido la ocasión de circular y darse a conocer en el mercado artístico internacional.

Fisuras de conocimiento

Estos ejemplos nos llevan a plantear la cuestión de cuántos *artistas* ignorados hay. Podríamos aventurarnos a especular, a partir de las prospecciones llevadas a cabo en diversas fuentes de referencia artística, que conocemos tan solo la mitad de todos los creadores, por lo que restarían todavía muchos por redescubrir. No obstante, hay que admitir que la cantidad de artistas ignorados merecedores de reconocimiento sería evidentemente ínfima, pues la historia del arte, por su propia dinámica, ya se ha encargado de rescatar a los más aven-

tajados. Aun así, a veces se da la paradoja de que pasan más desapercibidos los artistas medianos que los más torpes, porque estos últimos son, al menos, objeto de una crítica negativa, lo cual, claro está, nos brinda la oportunidad de conocer su existencia.

Para ser considerado un *artista* no es imprescindible ostentar un título académico de Bellas Artes; sin embargo, lo que sí es necesario para ser immortalizado en dicha categoría es haber quedado registrado al menos en los diccionarios biográficos, que son los que inventarían a los artistas que figuran en los estudios de arte previos. La problemática surge cuando tomamos conciencia de que todos los diccionarios de referencia, tanto nacionales como locales, elaborados en España hasta finales del siglo xx, han sido escritos por un único autor. Esta circunstancia implica no solo que el registro de los artistas se ha regido por criterios arbitrarios, sino también que es incompleto, que básicamente está circunscrito al ámbito nacional y que se halla sujeto a los canales oficiales. Asimismo, podemos decir que en ocasiones contiene errores y que se abusa del método convencional de registro: obra expuesta / artista registrado.⁷

Toda esta sistemática ha contribuido a que una gran cantidad de artistas continúen fuera de nuestro conocimiento. Sin embargo, dichos desaciertos se han seguido repitiendo en los estudios de arte y diccionarios enciclopédicos posteriores, ya que no se ha llegado a producir una revisión de los datos en profundidad, ni tampoco una recuperación significativa de artistas ignorados.

Por lo tanto, es fundamental comprender el criterio y la metodología que se han utilizado en el pasado para recabar los datos de los documentos y fuentes primarias y, a partir de ahí, detectar las grietas y lagunas de conocimiento que se han ido perpetuando y ponerles solución.

Un ejemplo de ello sería el olvidado artista Ricard Boix i Comes (Pineda, Barcelona, 1894 – Nueva Jersey, 1949), que emigró a Cuba

⁷ El punto de referencia inicial sería el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* de Ceán Bermúdez (1800). Sucesivamente aparecerían diversos diccionarios, tanto de ámbito estatal, como local, entre los que destacan: Ossorio (1868-1883), Elías de Molins (1889), Barón de Alcahalí (1897), Cánovas del Castillo (1908), Beruete (1926), Cascales Muñoz (1929), Pantorba (1948), Ràfols (1951), Peña Hinojosa (1964), Aldana Fernández (1970) y Olalla Gajete (1980).

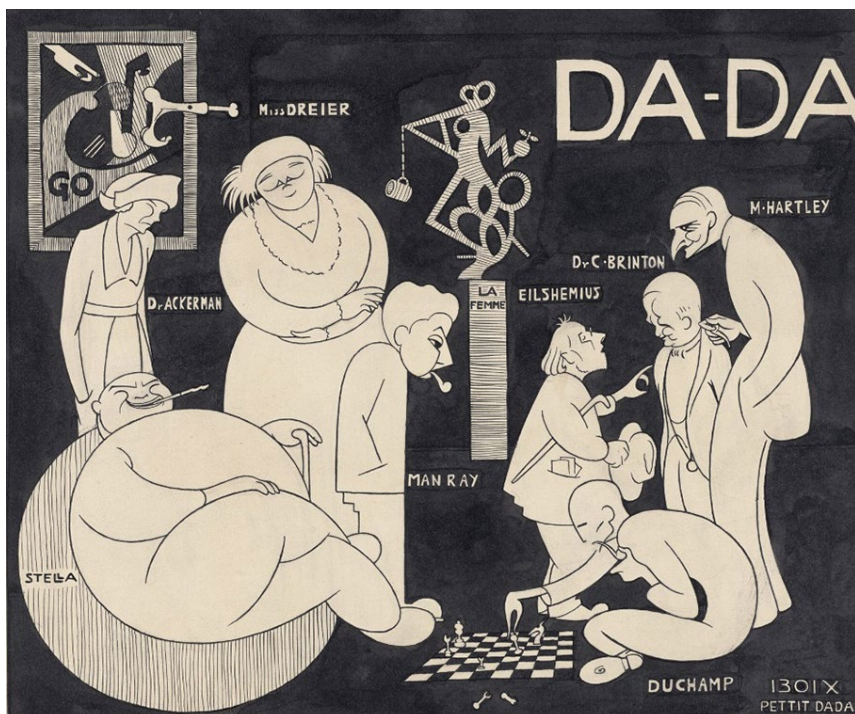


Figura 5. Ricard Boix, *New York dada group* (1921), Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York.

en 1914. Podemos observar en sus primeros dibujos, que presentamos de forma inédita, las claras referencias a Isidre Nonell, Xavier Nogués, Picarol y a la estética que emana de las ilustraciones de revistas de este período, como *Cu-Cut* y *Papitu* (Alcolea, 2019).

Pero todo cambió cuando, tres años más tarde, Ricard Boix decidió emigrar a Estados Unidos. Lo más relevante es que, según pudimos averiguar tras un proceso de búsqueda en los censos de población (Archivos, 1920), a partir de 1919 residió como inquilino en la vivienda de Man Ray, circunstancia que le brindaría el privilegio de mantener una estrecha vinculación con los dadaístas. Testimonio de ello son los retratos que llevó a cabo del propio Man Ray (1920) y de Marcel Duchamp (1920), así como el retrato grupal *New York dada group* (1921) (fig. 5), que conmemora el Symposium on the Psychology of Modern Art and Archipenko. En él aparecen los integrantes del grupo Societé Anonyme, del cual Ricard Boix fue miembro, que congregaba a un ecléctico grupo de artistas formado por cubistas, futuristas y dadaístas.

Como anécdota, cabe comentar que han llegado a realizarse estudios específicos sobre esta obra con el objetivo de determinar si la escultura central corresponde a la obra de Archipenko *Mujer sentada* (*Seated woman*) o si la retratada es la controvertida y excéntrica baronesa Elsa von Freytag (Cavell, 2002).

La obra de Ricard Boix evolucionaría notablemente en Nueva York, donde recibió considerables influencias de las primeras creaciones pictóricas de Man Ray. En cualquier caso, lo más destacable es que Ricard Boix se convertiría en un cronista y testigo de excepción del movimiento de vanguardia más radical del siglo xx, el dadaísmo, y que participó, junto con Joaquín Torres García, en exposiciones tan relevantes como la muestra «Later tendencies in art» de Filadelfia de 1921. Ante estas circunstancias, cabría preguntarse si es posible que Boix llegase a estar colindando en el denominado «primer momento de reconocimiento» al que se refiere Nuria Peist (Peist, 2005: 17-43). Seguramente Boix acabó siendo víctima de la incomprensión que el efímero movimiento dadá obtuvo en Nueva York. De hecho, los principales protagonistas del dadaísmo optarían por emigrar a París para proseguir con sus objetivos y abandonarían al artista catalán en su andadura. En este aspecto destaca el persistente compromiso de Boix con el dadá, como lo manifiesta una carta inédita fechada en abril de 1921 en la que el director de la revista *The Nation* le indica al autor que es una lástima que su «dibujo dadá» no se haya podido publicar en Nueva York: «I think it is too bad that you did not succeed in having it published (the Dada drawing) – but such is New York» (Boix, 1921).

Seguidamente, Ricard Boix optaría por retirarse a una casa de campo en la localidad de Piscataway, donde centraría su actividad en otros menesteres. Esta circunstancia condicionaría en gran medida su posterior reconocimiento. Aun así, su obra adolecería de un compromiso más conceptual como para involucrarse de lleno en dicho movimiento.

En el siguiente diagrama (fig. 6) observamos los principales factores favorecedores de la existencia de artistas ignorados en el pasado. Las causas más comunes han sido no figurar referenciado debido a la ignorancia de los biógrafos, la falta de participación en exposiciones públicas, el carácter anónimo de las obras, el carácter autodidacta de los artistas y la pertenencia al sexo femenino. También hay una gran

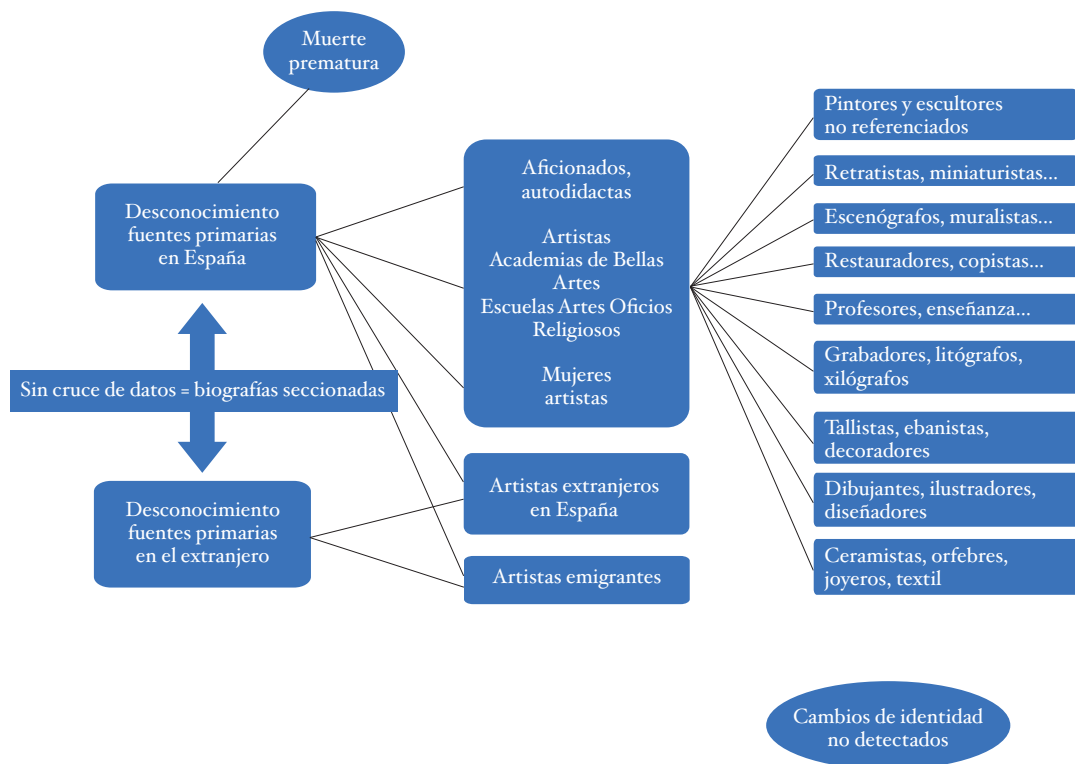


Figura 6. Causas y sectores de desconocimiento de los artistas.

incidencia de artistas desconocidos entre aquellos extranjeros que viajaron a España y, sobre todo, entre los artistas nacionales que emigraron a otros países, especialmente si lo hicieron durante su juventud. Asimismo, otros perfiles de artista afectados fueron los retratistas y la mayoría de las profesiones asociadas a las artes y oficios.

Otra cuestión destacable es que los avances en relación con el conocimiento de los artistas ya referenciados tampoco han progresado de forma significativa. Tomaremos como ejemplo el último diccionario enciclopédico sobre pintores y escultores publicado en 1993 (Arnáiz, 1988-1993). Lo más significativo es que, en gran parte, la información que poseemos continúa siendo la recabada con anterioridad, puesto que, literalmente, los datos coinciden, en un 25%, con los del diccionario de Ossorio y Bernard de 1883; en un 20%, con los del llamado *Diccionario Ràfols* de 1951; y en un 9% con los del libro de

Exposiciones Nacionales de Pantorba de 1948. Paralelamente, observamos que apenas se ha incorporado un 3% de artistas redescubiertos y que solo se han aportado nuevos datos en la proporción de un 8% sobre los artistas ya conocidos (Ossorio, 1868; Pantorba, 1948).

Uno de los múltiples ejemplos que ilustra lo expuesto podría ser la figura de un pintor activo en el siglo XIX cuyo nombre es Claudio Silva. En este caso, la fuente primaria sería el catálogo de la Exposición de Arte de Barcelona en 1866 (*Catálogo de la exposición de objetos de arte...*, 1866). La misma información la recogen más tarde el diccionario de Ossorio, el de Ràfols y el de Anticuaria (1993), y así sucesivamente hasta nuestros días. La conclusión, por lo tanto, es que poseemos el mismo conocimiento sobre este artista que hace 155 años. Pero ahora, gracias a la información disponible en internet sobre subastas de arte, es posible visualizar algunas de sus obras.

Esta falta de actualización de datos se ha venido repitiendo durante décadas, y por el camino se ha ignorado a notables artistas de la vanguardia del siglo XX que incluso alcanzaron gran notoriedad en el extranjero, como es el caso del pintor santanderino Ramón Shiva (1893-1963) (Alcolea, 2020). Su redescubrimiento se produjo a raíz del análisis de un panfleto publicado en 1923 en Chicago donde figuraba un pintor de nombre Ramón Shiva, junto con los artistas más relevantes de la Chicago No-Jury Society of Artists (fig. 7). Curiosamente, en dicho folleto aparece también un artista polémico cuyo redescubrimiento se ha dado a conocer hace poco gracias al documental *Struggle: the life and lost art of Szukalski* (Dobrowolski, 2018), producido por Leonardo y George DiCaprio, en el canal Netflix. Se trata del escultor polaco Stanislaw Szukalski (1893-1987).



Figura 7. Emil Armin, *The parade of the Chicago artists to the No-jury Artists cubist ball* (1923). Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Respecto a Ramón Shiva, cabe señalar que, con su activismo en los grupos radicales más destacados, se convirtió en uno de los más importantes precursores de las corrientes vanguardistas de Chicago a partir de la década de 1920. Fue aclamado por los principales críticos americanos y una de sus obras resultó seleccionada para presidir la portada del catálogo de la exposición *Chicago modern 1893-1945: Pursuit of the new* (2004), que resume la historia del arte moderno en dicha capital. A pesar de esto, su existencia en España continúa siendo ignorada, su nombre no aparece en ningún libro de referencia artística y su obra continúa sin figurar en ningún museo.

Bibliografía

- Academia de Bellas Artes de Barcelona (1866). *Catálogo de la exposición de objetos de arte celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona*. Barcelona: imprenta y librería de Verdaguer.
- ALCOLEA, Fernando (2019). «Richard Boix. El artista barcelonés que inmortalizó a los dadaístas en Nueva York (1921)». AcademiaEdu. www.academia.edu/39867332/Richard_Boix_EL_artista_barcelon%C3%A9s_que_inmortaliz%C3%B3_a_los_dada%C3%ADstas_en_Nueva_York_1921
- ALCOLEA, Fernando (2020). «El pintor Ramón Shiva (1893-1963); precursor de las vanguardias de Chicago (1920-1930) y de la química de los colores». AcademiaEdu. www.academia.edu/41513402/El_pintor_Ram%C3%B3n_Shiva_1893_1963_precursor_de_las_vanguardias_de_Chicago_1920_1930_y_de_la_qu%C3%ADmica_de_los_colores
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador (1970). *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Archivo familia Boix. Carta del director de la revista *The Nation* a Ricard Boix, fechada en Nueva York el 26 abril de 1921.
- Archivos del Censo de Nueva York (1920). Census Place: Manhattan Assembly District 10, Nueva York; Roll: T625_1202; p.: 10A; Enumeration District: 714
- ARNÁIZ, José Manuel (dir.) (1988-1993). *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Madrid: Antiquaria, 11 vols.
- Balear, El* (5/9/1855), pág. 3.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO Y VALLEJO, Antonio (1908). *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*. Madrid: Antonio G. Izquierdo.

- CASCALES MUÑOZ, José (1929). *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Toledo: Colegio de Huérfanos de María Cristina.
- CAVELL, Richard (2002). «Baroness Elsa and the aesthetics of empathy: A mystery and a speculation». *The Canadian Review of Comparative Literature*, 29, 1.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- CIURANS, Enric; PEIST, Nuria (2019). «L'oblit i el reconeixement: una qüestió recurrent en la història de l'art». En: Ciurans, E.; Peist, N. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna: les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 11-19.
- Crónica de Badajoz* (3/2/1869), pág. 4.
- DOBROWOLSKI, Irek (21/12/2018). *Struggle: The life and lost art of Szukalski*. Coproducción Polonia-Bélgica, 115 minutos, Netflix.
- ELÍAS DE MOLINS, Antonio (1889). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona: Fidel Giró.
- FURIÓ, Vicenç (2019). «Olvido y recuperación de los artistas: tiempo y causas». En: Ciurans, E.; Peist, N. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna: les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 35-48.
- GREENHOUSE, WENDY; SCHULMAN, DIDIER; SCHULMAN, DANIEL; WEININGER, SUSAN (2004). *Chicago modern, 1893-1945: Pursuit of the new*. Chicago: Terra Museum of American Art.
- OLALLA GAJETE, Luis Fernando (1980). *Museo de Málaga. La pintura del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1868-1869). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ramón Moreno.
- PANTORBA, Bernardino de (1948). *Historia y crítica de las exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Alcor.
- PEIST, Nuria (2005). «El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento». *Matèria*, 5, págs. 17-43.
- PEÑA HINOJOSA, Baltasar (1964). *Los pintores malagueños en el siglo XIX*. Málaga: Diputación Provincial.
- RÀFOLS, Josep Francesc (1951). *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*. Barcelona: Millá.
- RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José, barón de Alcahali y de Mosquera (1897). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech.
- UMBERGER, Leslie (2018). *Between worlds: The art of Bill Traylor*. Washington: Smithsonian American Art Museum.

DE LOS LÍMITES DEL ARTE Y LA ARTESANÍA. PROCESOS, CREACIÓN Y TALLER EN LA ESCULTURA DEL SIGLO XX

Cristina Rodríguez-Samaniego

Natàlia Esquinas Giménez

Universitat de Barcelona

Habitualmente al artista se le atribuye una serie de características, a menudo determinadas en función de su distancia respecto al artesano. En este texto se explora esta cuestión, aplicada al terreno de la escultura, con el objetivo de contribuir a la comprensión de las razones que explican el menor prestigio que por lo general conferimos a la figura del artesano.¹ Se ha tomado como hilo conductor del relato la figura de Josep M. Camps i Arnau (Sarrià, Barcelona, 1879 – Barcelona, 1868), en el contexto de la escultura española durante los dos primeros tercios del siglo xx, a partir de los cuales se exploran otros artistas y marcos cronológicos y geográficos. Cabe señalar que Camps es un autor poco conocido en la actualidad,² pero su figura reviste interés dado que permite reflexionar en torno a la distinción entre la artesanía y las bellas artes en la práctica de la escultura, con un énfasis especial en la de carácter religioso. En definitiva, este estudio busca facilitar conclusiones más amplias tanto en el marco del prestigio en el arte como en el del establecimiento de la reputación póstuma de los artistas. No se abordan con detalle, por lo tanto, cuestiones biográficas ni de Camps ni de los otros escultores aquí tratados.

¹ En este artículo utilizaremos la palabra «artesano» en masculino para referirnos, de forma indistinta, a artífices de ambos sexos.

² Desarrollamos esta idea en el artículo RODRÍGUEZ-SAMANIEGO; ESQUINAS (2020). El presente texto amplía algunos de los argumentos en él recogidos.



Figura 1. Retrato del escultor Josep M. Camps i Arnau (Fondo Camps i Arnau).

Una cuestión de clasificación. O de la imaginería religiosa y sus confines

Entre 1951 y 1954, Josep Francesc Ràfols i Fontanals (1889-1965), con el asesoramiento de Rafael Santos Torroella (1914-2002), publicaba la que sería su obra magna, el *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, conocido popularmente como *Diccionario Ràfols*. Sin lugar a dudas, se trata de una de las referencias bibliográficas de este tipo más significativas y relevantes de nuestro país, indispensable antes de la era digital para documentarse en torno a un artista. En la actualidad, sigue siendo uno de los títulos más empleados de cara a la elaboración de biografías en línea. Prueba de ello constituye el hecho de que en el *Ràfols*, Josep M. Camps i Arnau consta como «escultor imagi-

nero» (Ràfols, 1980, I: 210), la misma terminología que descubrimos en la entrada del artista tanto en *Viquipèdia* como en la *Gran enciclopedia catalana*, dos de las fuentes digitales más consultadas en Cataluña. Contribuyen, por tanto, a mantener la clasificación que, a mediados del siglo XX, se estableció de Camps como «imagero», y no como, simplemente, «escultor».

Por supuesto, la diferencia entre ambos términos es sustancial, y susceptible, además, de manifestar cierta devaluación de categoría. Mientras que el imagero se dedica solo a la confección de imágenes para el culto, el escultor tiene a su alcance una mayor variedad de temas y formatos. E incluso cuando el escultor se consagra a la temática religiosa, sigue existiendo una diferencia de consideración entre el que clasificamos como «escultor religioso» y el imagero, diferencia basada sobre todo en el hecho de que a este último se le atribuye una continuidad con los sistemas de producción propios del mundo gremial. El imagero es, por definición, dependiente de una tradición que le afecta en todos los sentidos. Por un lado, marca las etapas y el desarrollo de su trayectoria profesional, que está condicionada por los ritmos y fases propias de los talleres. También tiene un peso específico en la elección de estilos y tipologías de las obras, enmarcados en una genealogía concreta que es necesario respetar. Además, la

producción del imaginero presenta una distribución reducida, limitada a los espacios de culto, ya sean estos públicos o privados. Es evidente que resulta poco conveniente para un creador ser clasificado como imaginero durante el siglo XX, entre otros motivos porque no impera ya un sistema laboral estrictamente organizado al amparo de las cofradías como en época barroca, momento de esplendor de la imaginería en la Europa Meridional e Iberoamérica.

La imaginería consiste en la elaboración de imágenes, las cuales, como el propio nombre sugiere, imitan la apariencia de una figura, buscando un grado elevado de verosimilitud y naturalismo. Representan temas y personajes religiosos, del universo católico, y son piezas sobre todo de carácter devocional o procesional. Por lo general, se componen usando materiales convencionalmente considerados poco nobles, como la madera tallada, la escayola, la terracota o, ya en el siglo XIX, la pasta de cartón piedra y la de cartón madera. A las imágenes se les suele aplicar policromía y se acostumbra a decorarlas con complementos e incluso indumentaria o postizos, que en la época que nos ocupa ya se producían de forma industrial. Por su idiosincrasia, excluye valores como la inventiva, la creatividad, la originalidad o la imaginación, cualidades consideradas imprescindibles en toda obra de arte hoy en día y sobre las que un artista puede establecer su reputación. Precisamente aquí radicaría otra de las diferencias que separan al imaginero del escultor religioso. El escultor religioso puede trabajar en más formatos sacros (escultura aplicada, funeraria, etc.) y con otros materiales, y de él se espera que infunda a sus piezas un estilo propio, mientras que el valor del imaginero consiste en la repetición hábil y diestra de un patrón legitimado por la tradición.



Figura 2. Retrato del escultor Josep M. Camps i Arnau en su taller de Gràcia (Fondo Camps i Arnau).



Figura 3. Maqueta del monumento al conde Arnau, de Josep M. Camps i Arnau (Fondo Camps i Arnau).

Josep M. Camps i Arnau se especializó en la escultura religiosa, género que compaginó a lo largo de su carrera con proyectos de carácter civil, monumentos y obra de coleccionismo. Cultivó los temas habituales de la época: figura femenina, niños, efigies de personajes destacados, imágenes de carácter anecdótico, alegorías y retratos. De entre sus esculturas de colección, podemos citar *Ágata*, distinguida con una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1912³ y premiada también en la Exposición de Primavera de Barcelona en 1936 (*Art*, 1936: 12). En cuanto a la obra sita en el espacio público, destaca la popular Fuente de Rut, en la plaza de la Virreina del barrio de Gracia de Barcelona, inaugurada en 1949; o los monumentos a Jaime III en el paseo homónimo de Lluçmajor, en Mallorca, y el dedicado al conde Arnau, en la plaza Clavé de Sant Joan de les Abadesses, en Gerona.

Camps siempre se consideró a sí mismo escultor, como atestigua su autobiografía, inconclusa a su muerte y nunca publicada.⁴ Es destacable que conocía bien la diferencia entre el trabajo de un escultor y el de un imaginero, ya que su primer empleo remunerado fue precisamente en el taller de Francisco García, un imaginero de edad avanzada con quien colaboró durante el otoño de 1893, en la calle de

³ Según consta en la relación de méritos del escultor de 1919 (Fondo Camps i Arnau). Quisiéramos agradecer a la familia del escultor Camps, en concreto al señor Joaquim Camps y Giralt, que nos haya facilitado el acceso al archivo del escultor.

⁴ «[...] i jo sense haver dit mai que volia ésser escultor amb aquesta branca de l'art he viscut i que des de bon principi he estimat» (*Autobiografía*, 1945, pág. 2, Fondo Camps i Arnau).

Regomir de Barcelona.⁵ Más adelante, Camps también trabajó en el taller de yesería de la familia Ghiloni, entonces establecida en la calle de Sant Pere Més Alt.

Por consiguiente, sorprende la clasificación de Josep M. Camps como imaginero en el *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, máxime si tenemos en cuenta que no todos los escultores catalanes de su generación especializados en escultura religiosa constan allí como imagineros. Por ejemplo, cabe mencionar, entre otros casos, a Pere Jou (1891-1964) y a Joaquim Claret (1879-1964), quienes son catalogados como escultores a pesar de haber desarrollado producciones religiosas muy notables (Ràfols, 1980, II: 598 y I: 279). Este último, además, trabajó cerca de diez años en distintos talleres de fabricación industrial de imaginería religiosa, en la zona de Vic y en la de Olot, en las empresas Arte Selecto y Arte Cristiano. Y Adrià Ferran i Vallès (1774-1842?), quien es conocido en la actualidad por su obra litúrgica, tampoco consta como imaginero, sino como «escultor del s. XVIII-XIX» (Ràfols, 1980, II: 412). Desconocemos qué fue lo que llevó a Ràfols a categorizar a Josep M. Camps como imaginero. Definitivamente, el desconocimiento mutuo no fue la razón, porque ambos frecuentaban el Cercle Artístic de Sant Lluc y eran cercanos al grupo de colaboradores del arquitecto Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926).

Ser considerado un «imaginero» en activo durante la posguerra puede perjudicar la recepción actual de un artista. El arte de carácter religioso, en particular la escultura, empezó su declive en la década de 1960, coincidiendo con la progresiva laicización de la sociedad española y sus nuevas dinámicas culturales. Paulatinamente se



Figura 4. *Sagrado Corazón*, de Josep M. Camps i Arnau (Fondo Camps i Arnau).

⁵ Francisco García (?-?) ya se anunciaba en la *Guía general de Barcelona* de Manuel Saurí y José Matas. A mediados de 1890, el mismo local consta a nombre de José García, posiblemente hijo del anterior, que se anuncia como escultor y dorador en *Anuario-Riera. Guía general de Cataluña*, Barcelona, 1896, pág. 88. «[...] el seu obrador era cosa morta; únicament feia la viu-viu perquè un fill seu, que era pintor imatginer (sic) pintava i repassava imatges velles i altres coses, fins pintaven cuines» (*Autobiografía*, 1945, pág. 2, Fondo Camps i Arnau).

redujo el interés hacia una praxis artística que había gozado de aceptación social y generado encargos específicos desde el medievo. El aumento de demanda que experimentaron los escultores españoles durante la posguerra, destinada a la reconstrucción de iglesias y arte litúrgico, podría ser considerado el canto del cisne del sector. Tras el advenimiento de la democracia, se estableció la creencia de que muchos de los escultores en activo durante el franquismo, especialmente todos aquellos que habían tomado parte en proyectos religiosos o conmemorativos, eran colaboradores o simpatizantes del régimen. Conviene recordar que este tipo de comisiones permitieron sobrevivir a muchos artistas de distintas generaciones e ideologías en una época compleja en la que escaseaban los encargos privados. Pese a que algunos de estos artistas ya han sido releídos y rehabilitados para la posteridad, todavía queda mucho trabajo por hacer en este sentido. En la actualidad, continúa pesando un cierto estigma sobre el escultor figurativo que cultiva arte religioso en la España del siglo xx, una mácula que condiciona la recepción póstuma de la obra de Josep M. Camps, entre tantos otros. Sin embargo, las líneas clásicas de la escultura catalana de posguerra no son fruto de ninguna imposición estilística del franquismo; al contrario: la dictadura hizo suyos los valores atemporales y la universalidad de la estética que estos escultores cultivaban ya antes de la guerra, cuyas raíces cabe situar en el *noucentisme* (Camps i Miró, 2018).

A mediados de la década de 1910, la carrera de Josep M. Camps empezó a centrarse en el género de la escultura religiosa, y la calidad de su trabajo en este campo pronto fue destacada por la prensa (*La Veu de Catalunya*, 1917: 4). De su autobiografía se desprende que fue un hombre de profundas convicciones espirituales, y que la escultura era una forma de satisfacer y dar sentido a su fe. Sin embargo, para entender la pervivencia de la temática religiosa en su producción posterior, también es necesario tener en cuenta que Camps estableció una clientela sólida entre los representantes de la Iglesia, así como entre los arquitectos especializados en la erección de templos y el acondicionamiento de altares y capillas, en una época en la que el género gozaba de prestigio.

De entre todas las asociaciones culturales a las que estuvo afiliado o con las que colaboró el escultor, sin duda la más significativa

para el desarrollo de su carrera es el Cercle Artístic de Sant Lluç, del que fue socio desde 1907. De carácter conservador y católico, Sant Lluç auspició el movimiento de renovación del arte sacro en Cataluña a partir de la década de 1920, encabezado por el sacerdote Manuel Trens i Ribas (1892-1976) y la asociación Amics de l'Art Litúrgic. En paralelo a otras iniciativas similares en el contexto internacional, como los Ateliers d'Art Sacré (1919) del pintor francés Maurice Denis (1870-1943), Amics de l'Art Litúrgic perseguía el objetivo de hacer avanzar la escultura religiosa, abandonando los convencionalismos del género heredados del siglo XIX (Bracons, 1993: 91). Sin lugar a duda, los escultores que participaron de sus iniciativas tuvieron el mérito añadido de proponer un estilo que sobrevivió a la guerra y acabó imponiéndose como referente hasta entrada la década de 1950. A pesar de los prejuicios actuales hacia la escultura religiosa del momento, entonces se trataba de un género prestigioso, que distinguía a quien lo cultivaba (Domènech, 2018). La aportación de Camps a los proyectos desarrollados por la asociación ha sido destacada por la bibliografía especializada (Díaz Quirós, 2011: 449).

Entre lo intelectual y lo mecánico. O del lindero entre idea y materia

La dicotomía entre aquello intelectual y aquello mecánico aparece ya en tiempos antiguos. Las artes liberales, compuestas por los reconocidos *trivium* y *quadrivium*, eran mentales y de consideración elevada, mientras que, al otro lado de la balanza, las artes llamadas «vulgares» o, más tarde, «mecánicas» eran el resultado del trabajo creado a partir del movimiento físico del ser humano. Pintura, escultura y arquitectura estuvieron enmarcadas en el segundo bloque a lo largo del tiempo. Esta división se mantuvo durante muchos siglos, hasta que se empezó a reivindicar el trabajo intelectual que conlleva la creación de estas disciplinas y, por consiguiente, la elevación de su consideración ante la sociedad. Son distintos los contextos en los que se llevaron a cabo acciones que defendían el hecho intelectual en lo que hasta el momento se había considerado un trabajo artesanal y de segunda categoría. En este sentido, destacamos el trabajo de Francisco Pacheco (1564-1644), quien, en el siglo XVII, encuentra fá-

cilmente los medios para justificar la elevación de la pintura como arte liberal (Pacheco, 1649). Dentro de su tratado pictórico, aunque se debate en su preferencia por el arte bidimensional, señala la importancia de la escultura. Tal y como nos cuenta Javier Portús, el yerno de Pacheco, Diego Velázquez, siguiendo sus pasos, nos muestra en el retrato de Juan Martínez Montañés (c. 1635) a un escultor vestido con una elegancia llena de aprecio y dignidad, con mirada firme y segura, y alejado de la imagen que se tendría del artesano que reproduce una pieza que carece de personalidad y unicidad (Portús, 2018). Velázquez, a través de una pintura, realiza un claro manifiesto de la escultura como arte liberal e intelectual.

Siguiendo la estela ya marcada por distintos especialistas, como Isidre Vallès, observamos que se advierte una superioridad vinculada al hecho artístico respecto a aquello más artesanal y que conlleva un trabajo más manual e incluso repetitivo (Vallès, 1987). Larry Shiner, en *La invención del arte*, reflexiona sobre la lucha de los artistas en pos de la distinción social a lo largo de la historia del mundo occidental (Shiner, 2014). No son pocos, por tanto, aquellos que han reflexionado sobre el debate entre arte y artesanía, y que, en el contexto que presentamos, se sitúa en paralelo a la distinción entre creador de escultura religiosa e imaginero.

Aunque el término «artesanal» no tiene necesariamente un sentido peyorativo, las reivindicaciones que han supuesto una mejora en la consideración del artista en su papel dentro de la sociedad han relegado al artesano a un segundo plano. Dónde se encuentran los límites entre las dos figuras y por qué hay esa distancia en la categorización son cuestiones cuya respuesta ha ido variando a lo largo del tiempo. Por ejemplo, durante el *modernisme*, muchas de las disciplinas al servicio de la arquitectura en proyectos de arte total eran consideradas artesanales. Esgrafiados, cerámica, mobiliario, trabajos de forja, escultura aplicada..., todo se disponía con gran ritmo, como si se tratara de cantantes de un coro que, cada uno con su tono y su personalidad, debieran confeccionar juntos una armonía deliciosa. Su presencia, aunque aparentemente secundaria, era indispensable para llevar a cabo el gran proyecto único, hecho por el cual merecían una apreciación que se ha ido revalorizando con el paso del tiempo. Con todo, es bien sabido que son muchos los artífices de estos oficios

artesanales que aún se encuentran entre las sombras historiográficas por haber quedado casi en el anonimato. Dentro de un gran equipo de trabajo, son pocos los nombres que acaban trascendiendo y son recordados más allá del nombre del director.

La conciencia del trabajo colaborativo en los edificios monumentales hacia 1900 enlaza con una de las grandes cuestiones que envuelve el mundo de la escultura: la ejecución de las piezas y el trabajo en los talleres, y el papel que desempeña cada una de las figuras que interviene en ellos.

A menudo, el gran público desconoce qué se esconde tras la escultura, cuáles son sus procesos y cómo se estructura el trabajo en los talleres. La complejidad de los materiales y las dimensiones requieren distintos espacios y técnicas, con equipos humanos numerosos, cosa que diferencia esta disciplina de otras. En el ámbito escultórico, el artista «ideólogo» nunca trabaja solo. Usamos este último concepto de manera deliberada, parafraseando a Joan Miquel Llodrà, quien sugiere la distinción entre el artista, como conceptualizador y diseñador de una creación, y el artesano, como el ejecutor material de la idea (Llodrà, 2021). Encontraríamos, así, una de las finas líneas que ayudarían a delimitar los dos campos. Además, esta distinción refleja las experiencias vividas en talleres de escultores de los que se ha podido conocer parte de su realidad. Citemos, como paradigmático, el caso de Auguste Rodin (1840-1917), más conocido que el de otros escultores. Al alcanzar el éxito, el maestro dedicó buena parte de su tiempo a modelar en arcilla lo que sus colaboradores acabarían transformando en piezas de mayores dimensiones y en materiales definitivos. Aunque lo hiciesen bajo la supervisión y dirección de Rodin, los ejecutores materiales de muchas de las composiciones firmadas por el autor son otros. De nuevo, artista y artesanos en la sombra trabajan juntos para alcanzar la obra definitiva y de la que, en ocasiones, se conservan numerosas reproducciones.

Por otro lado, tenemos que considerar que, en ciertos momentos, el límite entre artífice pensador y ejecutor ha resultado ser poco claro, con lo que ha suscitado una serie de problemáticas y conflictos que recoge la historiografía. Pongamos como ejemplo a Ricard Ginó i Boix (1890-1973). El escultor, de origen gerundense, fue estrecho colaborador del pintor Auguste Renoir (1841-1919). Renoir, de

edad avanzada, buscaba unas manos que pudiesen reproducir las ideas que quería plasmar tridimensionalmente, ya que la salud le impedía hacerlo por sus propios medios. En Guinó encontró esas manos, pero, en opinión de algunos expertos, el catalán no se limitó a reproducir lo ideado por el francés, sino que impregnó en esas esculturas parte de su propia esencia (Fontbona, 1992: 11-17). El genio de Guinó se advierte en las piezas de Renoir como no se había manifestado en las obras que había ejecutado como colaborador de Aristides Maillol (1861-1944) o del ya citado Maurice Denis, con quienes también trabajó. Años más tarde, Guinó pidió permiso a los descendientes del pintor para reproducir piezas que habían creado juntos y que él mismo conservaba. Al serle denegado el permiso, el catalán decidió contraatacar y quiso ser reconocido como coautor de las esculturas ejecutadas durante su etapa con Renoir. Guinó terminó ganando ese proceso judicial, con lo que se elevó de manera oficial al terreno del artista. O quizá, de hecho, nunca actuó como artesano-reproductor. Cuando trabajaban, Guinó y Renoir eran un artista al lado de otro.

La formación de un escultor en la época de Josep M. Camps, además de la educación oficial en una escuela de Bellas Artes, requería el paso por el taller de un artista ya establecido. Es evidente que este último requisito deriva directamente del tipo de aprendizaje propio de los gremios, y era necesario para consolidar conocimientos y facilitar la práctica de determinadas técnicas que no se podían trabajar en el aula. Camps colaboró entre 1894 y 1907 en el taller del escultor Pere Carbonell i Huguet (1855-1927), amigo de la familia y oriundo de Sarrià, como él. Este tipo de experiencia permitía al aprendiz entrar en contacto con los aspectos más reales de la vida en el taller mediante la realización de tareas más manuales y mecánicas, tales como amasar barro, mientras podía observar el trabajo del maestro. Además, el contacto estrecho establecido con el artista podía abrir un sinnúmero de oportunidades futuras a su protegido. Quizá por recomendación de Carbonell, Camps acabó matriculándose en la Escuela de Llotja, después de haber asistido a clases de dibujo en la Escuela de Distrito durante un tiempo. En la sede central de la Escuela de la Academia realizó Estudios de Aplicación (1894-1895 y 1895-1896) y, más tarde, Estudios de Bellas Artes (1896-1897, 1897-1898, 1898-1899 y 1899-1900). La misma pervivencia de la ca-

tegorización entre estudios superiores y menores ya está determinando la consideración que se tendrá del creador que cursa una etapa u otra y su eventual prestigio futuro. Artista o artesano. En este sentido, y enlazando con la reflexión en torno a la imaginaria, con sus técnicas y materiales, cabe recordar que por aquel entonces la asignatura de Talla se impartía en el marco de los estudios de Aplicación, y no en los de Bellas Artes, al entenderse la talla como trabajo basto, técnico y físico que se aleja de lo intelectual.

Destaquemos ahora un ejemplo en el que un mismo creador es considerado artista o artesano dependiendo del momento de su trayectoria. Como ya hemos mencionado, lo más habitual es que un futuro artista, en su etapa formativa, estuviera a las órdenes de un maestro, con el que aprender los secretos de la profesión. En una etapa más avanzada, cuando ha desarrollado aptitudes e incluso un lenguaje escultórico personal, el artista recibe sus propios encargos. Sin embargo, incluso el escultor ya establecido puede, en ocasiones, encontrarse del otro lado, efectuando labores de encargo para otros escultores y actuando, por lo tanto, como artesano. La trayectoria de Francesc Juventeny i Boix (1906-1990) nos permite explorar esta cuestión (Esquinas, 2016). A finales de la década de 1950, se le encargó elaborar la réplica de una escultura de Josep Llimona i Bruguera (1863-1934) desaparecida durante la guerra civil española, para el claustro de la iglesia de Nuestra Señora de Pompeya, en Barcelona (Serra de Manresa, 2010). Curiosamente, Juventeny había tenido de maestro a Llimona, por cuyo taller había pasado durante su etapa formativa. Sus habilidades como marmolista y su conocimiento de la

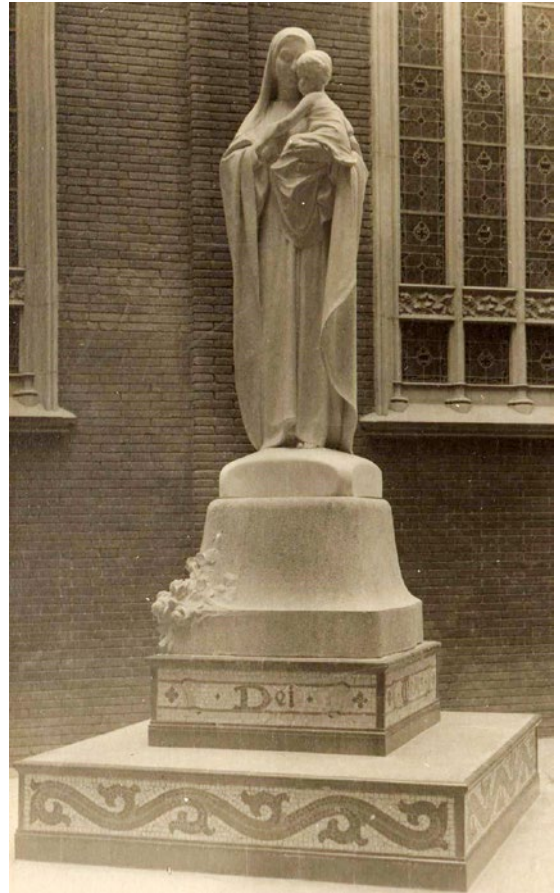


Figura 5. *Madre de Dios*, en el claustro de la iglesia de los capuchinos de Nuestra Señora de Pompeya, en Barcelona, de Josep Llimona (Fondo Familia Llimona).



Figura 6. *San José y el Niño*, de Josep M. Camps i Arnau, con un operario que sostiene la tela como fondo para la imagen (Fondo Camps i Arnau).

obra del maestro le facilitaron el encargo, aunque no le ayudaron a la hora de establecer una reputación que le sobreviviera. Además de trabajar con Llimona, en su juventud, Juventeny estuvo también en el obrador de Josep Clarà i Ayats (1878-1958) y en la Casa Bechini, una de las empresas especializadas en fundición y talla de mármol con más éxito del momento, empresa a la que el escultor encargaría posteriormente la reproducción de alguna de sus obras (Doñate, 2015: 113-133). De marmolista a escultor. De ejecutor a diseñador. De picapedrero a artista.

A modo de conclusión

Tomando como hilo conductor el caso de Josep M. Camps, hemos ahondado en los márgenes y explorado algunas de las tensiones inherentes a los límites, no siempre bien definidos, entre el imaginero y el escultor especializado en arte religioso. El hecho de que una fuente de relevancia como el *Diccionario Ràfols* clasifique a Camps como imaginero puede sorprender, sobre todo atendiendo a la diversidad y procesos creativos de su producción, alejada de los patrones propios del trabajo artesanal y serializado. Si bien la obra de Camps tendió a una clara especialización hacia la temática religiosa (debido tanto a sus convicciones personales como a su cercanía a un determinado tipo de clientela), nos parece inapropiado categorizarlo como imaginero o como artesano, un perfil que vincularíamos a unos sistemas de trabajo y formatos de carácter más mecánico que creativo. El proceso de elevación social del artista y su independencia respecto al sistema gremial contribuyeron al establecimiento de una oposición maniquea entre arte y artesanía, así como a una valorización de lo artístico en detrimento de lo artesanal, cuestión en torno a la que hemos reflexionado a lo

largo de este texto. Esta distinción jerárquica se mantiene en la época en la que Camps está en activo, pese a los procesos de revalorización de los oficios, ya mencionados, ocurridos durante el *modernisme* y el *noucentisme*. Sin embargo, como hemos visto, no siempre los límites entre una dinámica y la otra son claros. Un mismo artífice puede integrar ambas facetas, como realidades complementarias o recíprocas. Por añadidura, cualquier ejecución plástica requiere un trabajo de diseño y un trabajo de elaboración, tareas que pueden recaer, o no, en la misma persona. Y la idiosincrasia de la escultura favorece la división del trabajo y requiere una mayor colaboración entre individuos que otras disciplinas.

Probablemente, el hecho de que las fuentes especializadas destacasen la parte religiosa de su producción por encima del resto contribuyó a frenar el eventual reconocimiento póstumo de Josep M. Camps, así como el de tantos otros creadores de su generación. En este sentido, tampoco juegan a su favor ni el descrédito vigente del arte religioso, en términos generales, ni la presunción actual de que toda la escultura religiosa hecha durante el franquismo fue fruto de una intención colaboracionista por parte de su autor. Para Camps, hacer escultura religiosa en el marco del proceso de renovación iniciado por los Amics de l'Art Litúrgic resultó beneficioso, como lo fue también para varios artistas afines en la década de 1920 y una vez acabada la guerra civil española. Sin embargo, asociarse a esta práctica desde la República hasta la guerra civil los estigmatizó. Y, tal y como hemos desarrollado a lo largo de este texto, es un argumento que lo marca y desacredita hoy en día, debido al pretendido trasfondo político de toda escultura religiosa en tiempos de dictadura.

Bibliografía

- Art: Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art* (1936). Barcelona, vol. 3, núm. 1 (julio), pág. 12.
- ARTIGAS, Bel (2016). «No tot és Gaudí. L'arquitecte Francesc Berenguer i l'escultor Josep Maria Camps i Arnau, autors de l'altar de l'oratori del Santíssim Sagrament de Sant Joan de Gràcia», *CriticArt*, (7 octubre). <https://criticartt.blogspot.com/2016/10/ni-gaudi-ni-berenguer-lescul-tor-josep.html> (consulta: 15/5/2021).

- BRACONS, Josep (com.) (1993). *Cercle Artístic de Sant Lluc, 1893-1993: cent anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- CAMPS I MIRÓ, Teresa (2018). «Pervivència del llegat noucentista en l'escultura catalana de postguerra». En: Rodríguez-Samaniego, C.; Gras Valero, I. (eds.). *Modern sculpture and the question of status*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, E-pub. www.edicions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812 (consulta: 25/2/2021).
- CUÉLLAR I BASSOLS, Alexandre (1985). *Els «sants» d'Olot: història de la imatgeria religiosa d'Olot*. Olot: El Bassegoda.
- DÍAZ QUIRÓS, Gerardo (2011). «Arte sacro del siglo xx en España». En: Cabañas Bravo, M. (coord.). *El arte español del siglo xx: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC, pp. 443-460.
- Diccionario «Ràfols» de artistes de Catalunya, Balears y Valencia* (1980). Vol. I. Barcelona/Bilbao: Ediciones Catalanas / La Gran Enciclopedia Vasca, pág. 210.
- DOMÈNECH, Ignasi (2016). *L'escultor Pere Jou (1891-1964): biografia artística i catàleg raonat*. Cerdanyola del Vallès: Universitat Autònoma de Barcelona – Departament d'Història de l'Art i Musicologia. https://ccuc.csuc.cat/search-S23*cat?/Xpere+jou&SORT=D/Xpere+jou&SORT=D&SUBKEY=pere+jou/1%2C68%2C68%2CB/frameset&FF=Xpere+jou&SORT=D&3%2C3%2C (consulta: 25/2/2021).
- DOMÈNECH, Ignasi (2018). «Inèrcies i continuïtats en l'escultura catalana de la postguerra». En: Rodríguez-Samaniego, C.; Gras Valero, I. (eds.). *Modern sculpture and the question of status*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, E-pub. www.edicions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812 (consulta: 25/2/2021).
- DOÑATE, Mercè (2015). «Els Bechini, marbristes i fonadors». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 29, págs. 113-133.
- ESQUINAS GIMÉNEZ, Natàlia (2016). «Francesc Juventeny i Boix». *Josep Llimona i el seu taller*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/102337> (consulta: 25/2/2021).
- FONTBONA, Francesc (1992). «Ricard Guinó, retorn a casa». *Ricard Guinó. Escultures i dibuixos*. Girona: Ajuntament de Girona.
- INFUESTA MONTERDE, José Manuel (1975). *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona: Aura.
- JARDÍ, Enric (1976). *Història del cercle artístic de Sant Lluc*. Barcelona: Destino.
- LLODRÀ, Joan Miquel (2021). «Aurora Gutiérrez Larraya. Por el progreso de la instrucción». Comunicación presentada en el seminario «Artistes

- oblidats, fracassats o marginals. Dels casos particulars a les pautes generals i viceversa», organizado por el Grupo de investigación GRACMON, Universitat de Barcelona. Barcelona (4 febrero).
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús (2012). «Un tema olvidado en imaginería religiosa, Olot». *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 15 (junio). www.claseshistoria.com/revista/2012/articulos/lorite-imagineria-olot.pdf (consulta: 15/5/2021).
- PACHECO, Francisco (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: describense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Sevilla: Simon Faxardo.
- PORTÚS, Javier (2018). «L'art». *Velázquez i el segle d'or*. Madrid/Barcelona: Museo Nacional del Prado / Fundació Bancària “La Caixa”.
- RIBERA GASSOL, Ramon (2003). «Josep M. Camps i Arnau, escultor. Obra a l'església parroquial de Santa Maria de Montblanc». *Aplec de Treballs*, 21, págs. 199-224.
- RIBERA GASSOL, Ramon (2003). «L'obra escultòrica de Josep M^a Camps i Arnau a l'església parroquial de Sitges». *La Xermada*, 33.
- RIBERA GASSOL, Ramon (2014). «Obra escultòrica de Josep M. Camps i Enric Clarassó a la Fundació Balmesiana». *Analecta Sacra Tarraconensia*, 87. www.raco.cat/index.php/AnalTar/article/view/359547 (consulta: 15/5/2021).
- RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina (2006). *Joaquim Claret, escultor de la Mediterrània*. Barcelona: Universitat de Barcelona – Departament d'Història de l'Art. Tesis doctoral (en línea), www.academia.edu/36391038/Joaquim_Claret_escultor_de_la_Mediterrania_PhD_by_Cristina_Rodriguez_Samaniego (consulta: 25/2/2021).
- RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina; ESQUINAS, Natàlia (2020). «Josep M. Camps i Arnau (1879-1968): un artista “oblidat”?». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, xxxiv, págs. 87-102.
- SERRA DE MANRESA, fra Valentí (2010). *Pompeia. Orígens històrics d'un projecte agosarat*. Barcelona: Mediterrània.
- SHINER, Larry (2014). *La invención del arte, una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- VALLÈS ROVIRA, Isidre (1987). *Artesania, art i societat*. Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular / Alta Fulla.
- Veü de Catalunya, La: Diari Catalá d'Avisos, Noticias y Anuncis* (29/3/1917). Barcelona, año 27, núm. 6435, ed. mañana, pág. 4.

EL ESCULTOR JOSEP CARDONA I FURRÓ (1878-1922): DEL ELOGIO DE LA CRÍTICA A LA INVISIBILIDAD MUSEÍSTICA

Fàtima López Pérez

Universitat de Barcelona

M. Àngels López Piqueras

Investigadora independent

El presente texto trata de forma monográfica sobre el escultor Josep Cardona i Furró (Barcelona, 1878 – Moià, Barcelona, 1922)¹ (fig. 1), y se centra en los motivos por los cuales, a pesar de que en su época fue un artista reconocido, después cayó casi en el olvido, un fenómeno más o menos común entre los artistas. Cardona pertenece a la segunda generación de escultores modernistas, también llamados escultores posmodernistas, en el período que se sitúa cronológicamente entre los últimos años del siglo XIX y la primera década del siglo XX. El principal objetivo de este trabajo es exponer y analizar cómo el artista pasa del elogio de la crítica en vida a la invisibilidad museística actual. Estructuramos nuestro discurso a partir de las teorías sobre el reconocimiento, el olvido y la recuperación expuestas por estudios especializados en sociología del arte.

Valoración de la crítica durante su trayectoria artística

Para empezar, debemos dejar constancia de que Josep Cardona fue un artista que obtuvo una valoración positiva por parte de la crítica contemporánea. La prensa se hizo eco de su trayectoria y sus estancias en

¹ La investigación centrada en este escultor la llevamos desarrollando desde hace años; remitimos a las publicaciones: LÓPEZ; LÓPEZ (2015) y LÓPEZ; LÓPEZ (2018).

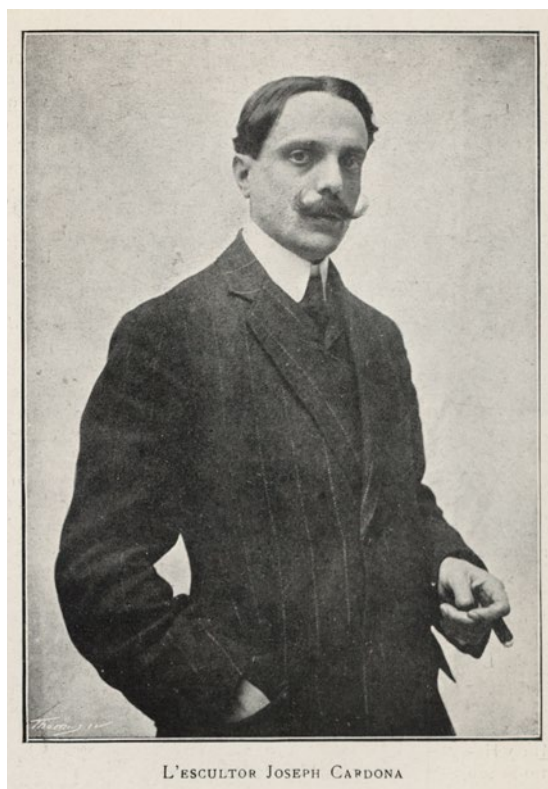


Figura 1. Retrato de Josep Cardona i Furró a la edad de 30 años. *Il·lustració Catalana*, 314 (6 junio 1909), pág. 328.

las obras de Cardona se concentran en dicha publicación, a partir de 1904. Aparte de incluir una amplia variedad de imágenes en el interior, también varias de sus portadas fueron ilustradas con obras de Cardona, como la imagen de la escultura *Bretona* (*Il·lustració Catalana*, 741, 1917)³ (fig. 2). Otro ejemplo es la revista *Forma* (Barcelona, 1904-1908), que incorporó la representación de esculturas de Cardona desde los primeros números. Coincidiendo con la etapa en la que el escultor residió en París, entre 1898-1909, también aparecieron algunas obras suyas en la revista *Art Décoratif* (París, 1898-1914), en los

el extranjero.² La siguiente cita nos ofrece un testimonio de este reconocimiento a raíz de la exposición individual del escultor en el año 1909 en la sala del Fayans Català de Barcelona: «Ara se'ns ha tornat a presentar a la sala del Fayans Català ab una serie d'estatuetes-retrats, que no fan més que confirmar y aumentar encara la fama que va guanyarse en la primera exposició» («Les escultures d'en Cardona», 1909: 328).

La presencia de Cardona en los medios no se limitó al texto escrito, ya que también las revistas ilustradas se hicieron eco de su obra, principalmente de las esculturas retratos (que caracterizan su producción), que fueron reproducidas en numerosas ocasiones en publicaciones del ámbito artístico. Destaca *La Il·lustració Catalana* (Barcelona, 1880-1894 y 1903-1917), una de las principales revistas del momento en Cataluña, dado que la mayoría de las reproducciones de

² Ejemplo de ello son: «Cardona, Joseph. Esculptor (Arriba de l'Argentina)» (1912) y «En honor de Josep Cardona» (1913).

³ También, entre otras esculturas, *Segadora*, en la portada de *Il·lustració Catalana*, 719 (18 marzo 1917).

primeros años del siglo xx, en relación con su participación en exposiciones celebradas en la capital francesa, como veremos más adelante.

Estas revistas ilustradas son fuentes primarias de gran valor en la reconstrucción de la figura del artista, y la inclusión de las obras en ellas contribuyó de forma activa a su visibilidad y al conocimiento de este artista.

Visibilidad en los inicios de su carrera artística

Según la teoría de Nuria Peist en *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, el reconocimiento se genera en la fase previa al acceso del individuo al mundo artístico, a partir del apoyo de la familia del artista, la etapa de formación y la integración en espacios de sociabilidad (Peist, 2012: 67-73).

En torno a la figura de Josep Cardona, además de su innegable talento como escultor, se dio una serie de circunstancias que le ayudaron a alcanzar una gran reputación dentro del ámbito artístico de Cataluña y, posteriormente, de Argentina, país en el que residió durante una larga temporada.

Para empezar, se ha de considerar que Cardona pertenecía a una familia bien situada económicamente, pues sus padres poseían un taller de corsetería, llamado La Emperatriz, en la calle Escudillers Blancs de Barcelona. Esta posición desahogada de su familia facilitó que el joven Josep Cardona pudiese realizar estudios artísticos, tal y como era su deseo. Para ello, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de Llotja en los cursos académicos 1895-1896 y 1896-1897, correspondientes a los estudios superiores de Pintura, Escultura y Grabado, donde fue alumno del prestigioso escultor Manuel Fuxà i Leal.



Figura 2. Portada de *Il·lustració Catalana*, 741 (26 agosto 1917), con la imagen de la *Bretona* de Josep Cardona.

Además, fue esta emblemática institución catalana el lugar que le permitió establecer sus primeros contactos con otros artistas, como el joven Pablo Picasso, con el que entabló una gran amistad, que se prolongaría después de la finalización de sus estudios.⁴

Josep Cardona y su hermano Santiago, que era pintor, tenían su estudio en la calle Escudillers Blancs de la Ciudad Condal, en el mismo edificio donde se ubicaba el negocio familiar. En 1899, los hermanos Cardona compartieron este estudio con su buen amigo Pablo Picasso. Este pequeño apartamento, además de un lugar de trabajo, fue un espacio de encuentro entre diversos artistas. Allí solían reunirse pintores, escultores, músicos y cantantes, que, con toda probabilidad, intercambiarían opiniones y aportarían sus respectivas visiones sobre el mundo artístico y la sociedad de su época, en un ambiente distendido y, sin duda, bohemio. Fue precisamente en ese taller donde Picasso conoció al escultor y escritor Jaume Sabartés, con el que le uniría una profunda amistad a lo largo de toda su vida (*Picasso i Barcelona, 1881-1981*, 1981: 188). De esta época son algunos retratos que Picasso realizó a Josep Cardona, como, por ejemplo, una pintura al óleo donde el escultor aparece elegantemente vestido escribiendo sobre su mesa escritorio e iluminado por la luz de una lámpara de aceite, obra que se encuentra en una colección particular en São Paulo (Ocaña; Fontbona; Mendoza, 1995: 305 [fig. 9]), o como los retratos conservados en el Museo Picasso de Barcelona.

El 12 de junio de 1897, en la calle Montsió de Barcelona, se inauguró la taberna Els Quatre Gats, ubicada en la planta baja de la Casa Martí, obra de Josep Puig i Cadafalch, que más que una cervecería fue una de las entidades artísticas más importantes de su época en Cataluña, y un punto de reunión de la bohemia barcelonesa. En esos años de finales del siglo XIX, Josep Cardona fue un asiduo de las célebres tertulias que se organizaban en dicho local, donde tuvo como contertulios, entre otros artistas, a Pablo Picasso, Carles Casagemas,

⁴ En los libros de matrícula de los cursos de enseñanza menores (1889-1890, 1890-1891, 1891-1892 y 1892-1893) aparece inscrito el alumno Josep Cardona i Turró; pensamos que debe de tratarse de Josep Cardona i Furró, con un error en la letra inicial del segundo apellido (LÓPEZ; LÓPEZ, 2015: 200).

Ricard Opisso, Joan Cardona i Lladós, Pau Gargallo y Manolo Hugué (Cabañas, 1944: 31; Reyeró; Freixa, 1995: 405).

Se conserva una curiosa invitación de la exposición de Carles Casagemas celebrada en Els Quatre Gats del 26 de marzo al 10 de abril de 1900, impresa por *L'Avenç*, sobre la cual se pueden ver los dibujos de unos personajes realizados por Picasso, uno de los cuales es un retrato de su amigo Josep Cardona.⁵

Como miembro de algunas de las instituciones artísticas más prestigiosas del momento en Barcelona (Cercle Artístic de Sant Lluc, Real Círculo Artístico de Barcelona y Sociedad Artística y Literaria de Cataluña), Cardona tuvo la oportunidad de exhibir sus obras en las exposiciones organizadas por las citadas entidades. También participó en diversos certámenes oficiales, junto con el Real Círculo Artístico y la Sociedad Artística y Literaria.

Conocemos que Cardona formó parte del Cercle Artístic de Sant Lluc desde muy joven, pues en 1897, con apenas 20 años de edad, participó, como miembro de la entidad, en la III Exposición del «Círculo de Sant Lluch», organizada por la mencionada institución en la Sala Parés de Barcelona. No disponemos de más información sobre la vinculación de Cardona con esta asociación artística (Jardí, 2003: 47-48).

La relación con el Real Círculo Artístico de Barcelona, que dio inicio en 1907, persistió más, ya que duró hasta la muerte del artista.⁶ Cardona, además de participar en las exposiciones organizadas por la entidad, colaboró en diversas actividades: por ejemplo, en 1921 formó parte del jurado, junto con Marià Fuster, Josep Monserrat, Pau Gargallo y Joan Borrell Nicolau, en las oposiciones a la bolsa de viaje de escultura que otorgaba periódicamente el Real Círculo Ar-

⁵ *Apunte de Josep Cardona y otros croquis*. Tinta a pluma sobre papel verjurado impreso, 20 × 27,6 cm. Donación efectuada por Pablo Picasso en 1970 al Museo Picasso de Barcelona. *Carles Casagemas: l'artista sota el mite* (2014), págs. 122-124.

⁶ Se tiene constancia de que Cardona participó, junto con el Real Círculo Artístico de Barcelona, en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, celebrada en Barcelona en 1907 (*Actes de les Juntes Generals del Reial Cercle Artístic 1902-1911*, 1907, pág. 54; *Actes de les Juntes Directives del Cercle Artístic 1905-1910*, 1907, pág. 52; en Arxiu-Biblioteca Joaquim Mir del Reial Cercle Artístic, Barcelona).

tístico de Barcelona, y que ese año fue concedida a Joan Rebull (Marín, 2006: 80 y 214).

Los vínculos entre Josep Cardona y la Sociedad Artística y Literaria fueron muy estrechos. Es de remarcar que Cardona fue el primer escultor que formó parte de la entidad y casi el único hasta que, en la década de 1920, se adhirió Vicente Navarro. Sabemos que en 1912 ya era miembro de esta institución,⁷ si bien no será hasta 1915, en la XV Exposición de la Sociedad Artística y Literaria, cuando Cardona intervenga como expositor, colaboración que se prolongaría a las posteriores ediciones. Con su participación, Cardona inauguró la sección de escultura, dentro de las exposiciones organizadas periódicamente por la entidad en la Sala Parés.⁸ *La Ilustración Artística* se hacía eco de esta intervención, así como del talento de Cardona como escultor:

Un solo escultor expone algunas obras, José Cardona; son cuatro retratos figurando entre ellos el del ilustre novelista y dramaturgo D. Benito Pérez Galdós que el adjunto grabado reproduce. Esta figura es completamente abocetada y aun en algunos fragmentos parece no terminada todavía; y sin embargo hay tanta naturalidad en su actitud, tanta expresión en el rostro, tanta vida en el ademán, que produce un admirable efecto («Barcelona. Salón Parés», 1915, pág. 172).

Como se puede observar, la figura de Josep Cardona reúne todas las condiciones apuntadas por Peist que propiciaron su entrada en el mundo del arte, puesto que la situación acomodada de su familia, así como su apoyo, le facilitó una buena formación académica en la escuela de referencia de la época con los consecuentes contactos sociales que de ahí derivaron. Además, recordemos que también su hermano tuvo la oportunidad de estudiar en la Llotja. Por otro lado,

⁷ Con motivo de la XIII Exposición de la Sociedad Artística y Literaria de 1912, celebrada en la Sala Parés de Barcelona, Josep Cardona aparece fotografiado, junto con otros miembros de la Sociedad Artística y Literaria y Joan Parés, en la página 844 del artículo «Barcelona. Salón Parés. XIII Exposición de la Sociedad Artística y Literaria» (1912).

⁸ Sobre la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña se ha consultado la tesis de ALSINA (2015).

Cardona desarrolló sus aptitudes sociables integrándose en las asociaciones artísticas más activas del momento.

Participación activa en exposiciones individuales y colectivas

Josep Cardona, además de mostrar su obra en las exposiciones organizadas por las entidades de las cuales era socio, participó en diversas ediciones de algunas de las exposiciones oficiales más prestigiosas que se celebraban por aquellas fechas en Barcelona, Madrid y París, y también en exposiciones individuales organizadas en algunas de las galerías de arte más reconocidas de su ciudad natal.⁹

En la capital barcelonesa, desde muy joven participó en las sucesivas exposiciones institucionales organizadas por el Ayuntamiento de la ciudad, en bastantes ocasiones formando parte del grupo de artistas del Real Círculo Artístico de Barcelona o del de la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña, según fuera el caso. La primera de ellas fue la II Exposición General de Bellas Artes, de 1894. A partir de entonces, se presentó en diversas ediciones de la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas (1896 y 1898) y de la Exposició d'Art (1918, 1919, 1921, 1922 y 1923). Entre las exposiciones organizadas en la capital catalana, destaca por su importancia la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, celebrada en el año 1907, donde Cardona exhibió siete esculturas, cuatro en la sección de Bélgica y tres en la de España, obras en su mayoría de tipo social, tan en boga durante aquellos años. La obra de Cardona, muy valorada (sobre todo, el retrato escultórico), no podía faltar en la exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos celebrada en Barcelona en 1910.

Josep Cardona también fue un asiduo de los salones parisinos. Expuso en los Salones oficiales entre 1901 y 1903 y entre 1905 y 1908, y fue premiado con una mención honorífica en la edición de 1906. Asimismo, participó en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, en 1903, y en el Salón de Otoño, entre 1904 y 1906. En 1919 presentó su

⁹ Con relación a las exposiciones, tanto colectivas como individuales, y a su correspondiente bibliografía, véase LÓPEZ; LÓPEZ (2015: 206-207).

escultura *Mère* en la importante Exposición de Pintura Española Moderna que se celebró en el Palacio de Bellas Artes de París.¹⁰

El escultor catalán estuvo presente también en el panorama expositivo de Madrid, ciudad donde residió algún tiempo durante la etapa final de su vida. Participó en la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1917, y también en la Exposición Nacional de Bellas Artes (ediciones de 1920 y 1922).

Con relación a las exposiciones individuales, las obras de Cardona se pudieron ver en Fayans Català, en 1909; en la Sala Parés, donde también se expusieron obras de Bonaventura Puig Perucho y Ricard Urgell, en 1917; y en las Galerías Layetanas, una exposición póstuma celebrada en 1928.

A partir de lo señalado por Àngel Monlleó en «Mecanismes de reconeixement en l'escultura hispànica de l'eclecticisme» (2018) sobre la importancia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con relación al reconocimiento de los escultores, consideramos que esta teoría también se podría aplicar en el caso de Josep Cardona. Como hemos indicado con anterioridad, el escultor participó en diversas exposiciones oficiales y de carácter privado celebradas tanto en España como en París. Contribuyó también a esta visibilidad la difusión que hicieron de las obras diversos periódicos y revistas de la época.

Defunción y homenajes. Comienzo del declive de su fama

Desgraciadamente, Josep Cardona murió muy joven, el 23 de octubre de 1922, a la edad de 44 años, cuando estaba en plena actividad artística. En el momento de su muerte gozaba de un gran prestigio y una merecida fama dentro del mundo de la escultura catalana.

Prueba del enorme aprecio que sus compañeros le profesaban, el Real Círculo Artístico de Barcelona y la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña le organizaron, en 1923, una exposición póstuma en la sala de exposiciones de los almacenes El Siglo de Barcelona, en reconocimiento a la contribución de su ilustre socio al prestigio de es-

¹⁰ Sobre la etapa parisina de Cardona, véase LÓPEZ; LÓPEZ (2018).

tas entidades. La muestra tuvo una gran aceptación por parte del público, y acudieron «las personalidades más selectas de la Literatura, del Arte y de la vida de Cataluña» («De norte a sur», 1923: s/n).¹¹ El escritor y periodista Manuel Marinello (que firmaba como Arbó) valoraba así la figura de Cardona y el conjunto de las obras expuestas:

[...] representada per una setantena d'estatuetes del malaguanyat Pepet Cardona, aquell *biblotista* casolà que fent la competència an En Meunier, omplia els salons dels nostres rics de boniques figures i retrats en bronze de pam i mig.

Aquesta exposició pòstuma de l'excel·lent figurista es fa mereixedora de respecte; sembla talment que el seu esperit subtil es trobi a la sala i ens miri des d'un reonet, posant-se l'índex damunt dels llavis per a imposar-nos silenci.

Muxoni, doncs; admirem una volta més en les estàtues d'En Cardona l'execució nerviosa, l'expressió encertada, el moviment ben trobat, en fi, aquell simpàtic *savoir faire* patrimoni dels artistes de bona fusta.

Llàstima de xicot (Arbó, 1923: 100).

Después de su muerte, todavía se mostraron sus obras en algunas exposiciones organizadas por la Sociedad Artística y Literaria, como la celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en febrero de 1923. El crítico Silvio Lago (seudónimo de José Francés) escribía con relación a la exhibición de las esculturas de Cardona en esta exposición:

[...] se ha tenido el buen acierto de traer dos estatuitas en bronce representando á Galdós y Echegaray, firmadas, antes que con el nombre, con el estilo nervioso, impaciente del malogrado José Cardona, un escultor muy interesante, al que se debe larga serie de figurillas graciosas, expresivamente rítmicas, y á quien la muerte se llevó demasiado pronto y con demasiada crueldad en su agonía (Lago, 1923, s/n).

También se presentaron algunas obras de Cardona en la muestra que conmemoraba las bodas de plata de la Sociedad Artística y Lite-

¹¹ La revista incluye una fotografía de Alessandro Merletti de la sala con las obras expuestas, un magnífico testimonio sobre esta exposición-homenaje dedicada al malogrado escultor.

raria, celebrada en la Sala Parés en 1926. «Un total de quatre bronzes signats per Cardona llüien a la Sala Parés en aquesta secció a mode d'homenatge»: *Maternidad, Cabeza de niña, Retrato de D. A. de Martí y de Castellví y Retrato del pintor D. José M^a Vidal Quadras* (Alsina, 2015: 497). A partir de finales de esta década, la obra de Josep Cardona irá teniendo menos presencia en acontecimientos expositivos y en publicaciones de importancia. Aun así, cabe destacar que sus obras seguían encontrándose en el mercado artístico.

Fortuna historiográfica

En vida del artista, Josep Cardona es incluido en el *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs* (1911-1924) de Emmanuel Bénézit (1999: 231), gracias a la etapa en la que estuvo en París y en la que se dio a conocer. De sus contemporáneos, quien le dedicó los dos textos más completos fue el crítico de arte y escritor Joaquim Ciervo i Paradell. El primer texto, de 1921, trata la escultura moderna e incluye a Cardona como figura destacada, junto con Vicente Navarro y los hermanos Miquel y Lluçia Oslé (Ciervo, 1921: 40-41). El segundo, publicado dos años después y con ocasión del fallecimiento del escultor, es de carácter monográfico (Ciervo, 1923). En ambos escritos predominan los elogios a la obra de Cardona y se proporciona información de gran valor para integrar su producción y su estilo en las corrientes estilísticas de la época. Además, contienen bastantes imágenes de sus esculturas, algunas de las cuales no han vuelto a aparecer con posterioridad ni han sido localizadas. Citamos un breve fragmento: «El escultor José Cardona adquirió sólido renombre y logró hacer mermar el mercado artístico de esas profanaciones que con el nombre de bibelots habían invadido las moradas suntuosas; las figuritas de Cardona triunfaron» (Ciervo, 1923: 12).

En los años siguientes, se incluye a Josep Cardona en algunos diccionarios biográficos de artistas, como *L'escultura catalana moderna* de Feliu Elias, que incorpora información novedosa sobre su trayectoria (Elias, 1928: 50-51), superados por otra obra de referencia, el *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña* de Josep Francesc Ràfols, que ofrecía más datos en relación con la formación, el estilo y las exposiciones en las que Cardona participó (Ràfols, 1951: 216-217).

Entre ambas obras, se escribió una breve entrada dedicada a él en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1935: 877-878).

En los libros, ya clásicos, de referencia del modernismo, como *El arte modernista catalán* de Alexandre Cirici (1951: 177 y 183), el capítulo dedicado a la escultura en *Modernisme a Catalunya* de José Manuel Infiesta (1981: 216), o *Del modernisme al noucentisme 1888-1917*, dentro de la *Història de l'art català* de Francesc Fontbona y Francesc Miralles (1985: 139), Cardona apenas es citado en alusiones a otros artistas célebres, como Picasso (al ser su amigo de adolescencia), o bien aparece como un escultor más y no se le otorga una atención especial. Posteriormente, en la magna obra *El modernisme*, dirigida por Francesc Fontbona, se recogen los textos sobre escultura de Mercè Doñate, «L'escultura de colleccionisme» (2003: 27-29), y Teresa Camps, «L'escultura postmodernista» (2003: 50, 52-53 y 59). Se dedican algunas líneas a Cardona, así como se incluyen imágenes puntuales de su obra. Estas citas le permiten estar presente en lo que envuelve a la escultura de principios del siglo xx. Por último, cabe añadir en este listado bibliográfico la guía *Galeria d'autors: ruta del modernisme*, de Mònica MasPOCH (2008: 61), que recoge datos de obras precedentes y que lo sitúa dentro del panorama artístico del modernismo.

En este breve repaso historiográfico, podemos constatar que, a medida que pasa el tiempo, su figura se diluye, se desdibuja de la bibliografía. Datos pocos contrastados que no introducen grandes variaciones y, por supuesto, ningún estudio monográfico hasta que empezamos a investigarlo. Las referencias a Cardona disminuyeron y, por lo tanto, la tendencia al olvido historiográfico contribuyó a su progresiva invisibilización.

El olvido de Cardona y de otros escultores de la época

Algunos pintores y escultores entre finales del siglo xix y principios del xx, a pesar de haber alcanzado un cierto renombre o incluso el éxito en el panorama artístico catalán de su época, posteriormente se han visto abocados, en mayor o menor grado, al olvido por diversas causas. Entre ellas, consideramos que puede influir el hecho de que su obra se aleje de los cánones estilísticos de las corrientes do-

minantes en la primera mitad del siglo xx en Cataluña. Se trataría, pues, de una de las causas que apunta Vicenç Furió (2019: 39) en su teoría sobre el olvido en «Olvido y recuperación de los artistas: tiempo y causas». Este es el caso de Josep Cardona y de otros artistas contemporáneos, algunos de los cuales presentamos a continuación.

El escultor y pintor Antoni Fabrés (1854-1938) alcanzó en vida un éxito internacional, sobre todo con su pintura de tipo orientalista, influida por Mariano Fortuny y Marsal, y destacó en su faceta como retratista. Además de Barcelona, su ciudad natal, residió en Roma, París y México, donde fue maestro de algunos de los más célebres pintores mexicanos del siglo xx, como Diego Rivera o Saturnino Herrán. Prueba del desinterés que suscitó su obra durante décadas es el hecho de que las obras donadas por el artista en 1926 a la Junta de Museos de Cataluña permanecieron en los almacenes hasta hace pocos años. Últimamente, la figura de Fabrés ha sido redescubierta y su obra se ha recuperado en una exposición organizada por el Museo Nacional de Arte de Cataluña en 2019 (Quiney, 2019).

Otro ejemplo es el escultor Josep Monserrat Portella (1860-1923), discípulo de Josep Reynés en Llotja y, más tarde, profesor de dicha institución, que en época del modernismo y del novecentismo continuó siendo fiel a su estilo, de un realismo amable y detallista. Tal vez, esa sería la causa de que su figura no haya sido reconocida como la de un gran artista, a pesar de sus innegables dotes como escultor. Sus obras fueron exhibidas en diversas exposiciones nacionales e internacionales, y fue premiado en varias ocasiones. Entre sus esculturas destacan *Al mercat*, presentada en la Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en Barcelona en 1907, y *Manelic*, ubicada en los jardines de la montaña de Montjuïc de Barcelona (Marín, 2021a).

También gozó de fama en su época y posteriormente ha sido olvidado el escultor Antoni Parera Saurina (1868-1946). Artista de formación académica que se dedicó a la escultura conmemorativa, con obras como *Gerona*, ubicada en la plaza Cataluña de Barcelona, y también a la escultura de tipo funerario; pero sin duda en el campo que más destacó fue en el de la medalla, donde se aprecia la influencia del modernismo (que también se percibe en su obra *La Caridad*). Está considerado el medallista más importante de Cataluña de su

época. Fue académico de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, de la de San Fernando de Madrid y de la Hispano-Americana de Cádiz (Subirachs, 2021).

El caso del escultor, grabador y dibujante Ismael Smith (1886-1972) es muy interesante, puesto que, aún en vida del autor, tras haber obtenido el elogio de la crítica, su obra, que tenía un carácter muy personal, con tendencia al decadentismo y al expresionismo, fue menospreciada por considerarse cada vez más transgresora y llevada al límite. La distorsión exagerada de las formas, rayando en lo grotesco, y la ambigüedad sexual de los personajes no encajaban con el discurso del arte oficial de la época y acabó pasándole factura; si bien su figura no fue del todo olvidada, fue relegada a un segundo término. No fue hasta la década de 1980 cuando comenzó a haber un interés por recuperar su figura (Casamartina, 2017).

El escultor Ramón Llisas Fernández (1879-1952) fue también pintor y un destacado cartelista. Sin embargo, este interesante artista no ha sido suficientemente estudiado ni valorado. Como escultor trabajó durante muchos años en los talleres de Miquel Blay, Josep Llimona, Agustí Querol y Joan Borrell Nicolau, donde obtuvo una gran maestría en el trabajo del mármol. Considerado un excelente representante del realismo escultórico de principios del siglo xx, realizó sobre todo retratos en busto. Algunas de sus obras, como el *Retrato del violinista Francisco Costa*, se sitúan también dentro de la corriente posmodernista (Marín, 2021b).

Por último, citaremos al pintor barcelonés Joan Cardona i Lladós (1877-1958), amigo de Josep Cardona, que residió mucho tiempo en París, donde tuvo un gran éxito sobre todo en su faceta como ilustrador de la Belle Époque, al colaborar con las principales revistas satíricas y humorísticas del momento. Una vez de vuelta en España, se dedicó exclusivamente a pintar óleos de carácter folclórico, en particular majas, manolas y gitanas. Tal vez el hecho de que se mantuviera fiel a este tipo de pintura amable y la falta de evolución de su obra hacia tendencias más innovadoras fueron algunas de las causas de su olvido posterior. Su figura ha sido redescubierta recientemente por la galería Gothsland (Pinós, 2017).

El retrato en Josep Cardona versus el retrato en Ramon Casas

Comparar a Ramon Casas i Carbó con Josep Cardona i Furró en cuanto al reconocimiento como artista da forzosamente como resultado una desigualdad patente, pues es bien sabido que Ramon Casas es una de las figuras claves del modernismo. La intención de este apartado es apuntar una comparación por lo que respecta a la coincidencia temática de la obra de ambos artistas, el género del retrato. Casas y Cardona retrataron a los miembros de la burguesía, del mundo de la cultura, de la política y de la aristocracia de finales del siglo XIX e inicios del XX. Ambos artistas se prodigaron en la realización de retratos. Joaquim Ciervo, en 1921, fue el primero en señalar la similitud entre Casas y Cardona:

En cierto modo tales retratos están trazados como los que al carboncillo nos muestra el pintor Ramón Casas; éste y José Cardona emplean poco tiempo en esa especialidad, lo que no fatiga con poses prolongadas a los interesados, y al público se le ofrece notas atractivas (Ciervo, 1921: 40).

Si bien en la época de creación los dos artistas fueron elogiados por la ejecución de los retratos, hoy en día se contraponen los archiconocidos retratos de Ramon Casas al carboncillo frente a los mínimamente conocidos de Josep Cardona. Proponemos que el desconocimiento generalizado de Cardona, añadido a que gran parte de los retratos se encuentran en colecciones privadas, ha contribuido a ello. Se trata de que la reputación del artista (buena o no tan buena) condiciona la valoración de su obra. Esta reputación es más importante que el género elegido o, incluso, que el personaje retratado.

Las esculturas retratos de Cardona son de pequeñas dimensiones, aproximadamente 20 cm de altura, de trazado repentino, fugaces o improvisadas. Fue con este género con el que Cardona se consagró como un gran creador y fue el único escultor que realizó este tipo de retratos en la Barcelona de la época.¹² Casas y Cardona retra-

¹² Sobre cómo Cardona cultivó el retrato, véase LÓPEZ; LÓPEZ (2015: 203-204).



Figura 3. Ramon Casas i Carbó, *Retrato de Miquel Llobet* (1909).
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona MNAC 027615-D.



Figura 4. Josep Cardona i Furró, *El guitarrista Miquel Llobet* (1900).
Museu de la Música de Barcelona, MDMB 11137.

taron a personalidades comunes, como el dramaturgo y poeta Àngel Guimerà, el editor y escritor Francesc Matheu, el guitarrista Miquel Llobet (figs. 3 y 4) y el compositor Enric Morera. El juego visual que ofrece la comparación de los retratos de la misma persona por ambos artistas es sumamente interesante, pues se observa la captación de iguales gestos, posturas o actitudes, como rasgos identificativos de la personalidad retratada que supieron capturar Casas y Cardona en su faceta como retratistas.

La invisibilidad de su obra en museos y colecciones

Uno de los motivos principales por los cuales Cardona no es un artista conocido actualmente es la invisibilidad de su obra en museos y colecciones catalanas. La obra de Cardona se encuentra ubicada en depósitos de museos, no en las salas donde el público pueda verla. Por ejemplo, el MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña) conserva nueve esculturas, entre ellas, los retratos de Domènec J. Sanllehy y Ramon Picó Campanar, *La pitrada* y *Maternitat*. Otros casos son el Museo de la Música de Barcelona, que acoge en sus fondos los retratos *Enric Morera* y *El guitarrista Miquel Llobet*, y el MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques) del Institut del Teatre, que alberga el retrato *Àngel Guimerà*. También la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona conserva, en una de sus salas, el retrato *Francesc Mateu*. Un caso excepcional es un retrato de personaje desconocido expuesto en la planta de exhibición de La Pedrera, pero que actúa como *attrezzo* junto con una amplia variedad de objetos de la época y cuya función es ambientar la muestra de un interior modernista.

Como indicábamos en líneas anteriores, los retratos de personalidades de la época se encuentran mayormente en colecciones particulares. Al tratarse de esculturas de pequeñas dimensiones, son fáciles de conservar, además de que los descendientes del retratado pueden guardarlas por estima o como recuerdo. No obstante, el hecho de que la obra de Cardona se encuentre en espacios privados dificulta el acceso y la investigación. A esto hay que añadirle la diversidad de obras no localizadas.

Por lo que se refiere a las exposiciones, hay que decir que, desde las muestras póstumas, al poco tiempo del fallecimiento del escultor, no se ha vuelto a celebrar una exposición individual sobre él. Por supuesto, si se llevara a cabo alguna, aumentaría la visibilidad de este artista. Sin embargo, sí han sido mostradas en exposiciones monográficas temporales sobre personalidades algunas esculturas de Cardona que correspondían con la temática. Es el caso de la exposición «Poeta del contrallum», que se dedicó a la figura del pintor José María Vidal-Quadras y Villavecchia, comisariada por Isabel Coll en el Museo Diocesano de Barcelona a finales de 2007. Otro ejemplo más

reciente es la exposición «Eusebi Güell i Bacigalupi, patrici de la Renaixença», con motivo del centenario de su muerte, comisariada por Raquel Lacuesta y Xavier González, que se celebró en el Palau Güell durante 2018, el Año Güell. Para ilustrar el ámbito de Güell como mecenas del arte contemporáneo, se incluyó una ilustración del retrato que le realizó Cardona, cuya localización se desconoce, además de incorporar el retrato de otro personaje en formato físico.

Una gran producción de la obra de Josep Cardona se mueve por el mercado del arte actual, tendencia que se ha hecho presente en las últimas décadas. Su obra está activa y, por lo tanto, visible en salas de subastas (como Balclis) o en portales virtuales de venta de diversa índole (Arcadja, iCollector, eBay). Los últimos años, venimos observando una tendencia al alza en la cotización de su obra.

En los pasos hacia la visibilidad museística, algunos de los museos que conservan obra de Cardona muestran sus colecciones en catálogos en línea. Son los casos del MNAC (2021), con fichas de las obras, además de algunas fotografías, y del MAE (2021), con una explicación más elaborada, que ponen en valor al escultor. Por nuestra parte, contribuimos en la difusión de los resultados obtenidos actualizando y ampliando la entrada de la *Enciclopèdia catalana* de la versión en línea («Josep Cardona i Furró», 2021).

A modo de recapitulación, apuntamos algunas reflexiones sobre los factores que han contribuido al olvido del artista. La relevancia de estas reflexiones es que pueden ser aplicadas, como hemos visto, a otros artistas catalanes de inicios del siglo XX que tuvieron trayectorias similares a la de nuestro escultor. Una de las primeras causas del descenso del reconocimiento de Josep Cardona i Furró es el tipo de obra realizada y el cambio de estilo. En su producción artística es evidente este cambio estilístico en su última etapa hacia el novecentismo. Esta adaptación pudo generar una dualidad en su producción que no se llegó a consolidar. A esto hay que añadirle uno de los parámetros que adquieren mayor relevancia: el hecho de que la muerte le sobreviniera en el punto álgido de su carrera. Además, ocurre la casuística que ha generado confusión en la interpretación de fuentes bibliográficas por la presencia de otro escultor con similitud de

nombre y apellido, Juan José Cardona Morera, pocos años menor que Cardona i Furró.¹³ Asimismo, la limitación de la presencia de su obra a las colecciones privadas provoca que su nombre sea prácticamente desconocido en los circuitos culturales y comerciales.

Por tanto, hemos visto que Josep Cardona proviene de una familia cuya posición le permite acceder a los circuitos artísticos formativos importantes. Allí, establece contactos con una red de artistas y de instituciones que motivan su presencia en dos ámbitos importantes: las exposiciones y las críticas. No obstante, y como sucede con muchas trayectorias, su muerte repentina, el tipo de obra, el cambio de estilo, la tímida circulación de sus obras en el mercado del arte y cierta confusión con su nombre provocaron que Josep Cardona i Furró no esté presente ni en exposiciones ni en monografías de importancia posteriores a su muerte.

Por último, es necesario puntualizar que todos los artistas mencionados en este artículo tuvieron una cierta notoriedad en vida, lo cual les permite ser rescatados por la posteridad.

La continuación de esta investigación sobre Josep Cardona —por ejemplo, consultando y contrastando fuentes y ampliando el catálogo de sus obras— permitirá reconstruir su historia, por ahora prácticamente olvidada, pero que, en unión con las actuaciones de reconocimiento, le dará visibilidad.

Bibliografía

- ALSINA, Esther (2015). *La Societat Artística i Literària de Catalunya (1897-1935). Exposicions, crítica i colleccionisme d'art*. Barcelona: Universitat de Barcelona – Facultat de Geografia i Història. Tesis doctoral.
- ARBÓ, C. (seudónimo de Manuel Marinello) (1923). «Xerrameques artístiques. Pintura i Escultura». *L'Esquella de la Torratxa*, 2292 (9 febrero), pág. 100.
- «Barcelona. Salón Parés» (1915). *La Ilustración Artística*, 1731 (1 marzo), pág. 172.
- «Barcelona. Salón Parés. XIII Exposición de la Sociedad Artística y Literaria» (1912). *La Ilustración Artística*, 1617 (23 diciembre), pág. 844.

¹³ La confusión en la atribución de las obras entre artistas es otra de las causas que señala Vicenç Furió (2019: 38-39) en su citada teoría sobre el olvido.

- BÉNÉZIT, Emmanuel (1999). *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*. Tomo 3. París: Gründ.
- CABAÑAS, Luis (1944). *Cuarenta años de Barcelona, 1890-1930. Recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad*. Barcelona: Memphis.
- CAMPS, Teresa (2003). «L'escultura postmodernista». En: Fontbona, F. (dir.). *El modernisme*. Vol. IV: *Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*. Barcelona: L'Isard, págs. 45-64.
- «Cardona, Joseph. Escultor (Arriba de l'Argentina)» (1912). *La Veu de Catalunya*, 151 (7 noviembre), página artística.
- Carles Casagemas: l'artista sota el mite* (2014). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catálogo de exposición.
- CASAMARTINA, Josep (2017). *Ismael Smith, la belleza y los monstruos*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catálogo de exposición.
- CIERVO, Joaquín (1921). «Escultura moderna: V. Navarro, J. Cardona, M. y L. Oslé». *Escultura decorativa i estatuària*. Biblioteca d'Art «Vell i Nou», 3, láms. LVIII-LXI. Barcelona: Editorial i Llibreria d'Art M. Bayés, págs. 38-44.
- CIERVO, Joaquín (1923). «El escultor José Cardona». *Anuari de les Arts Decoratives*, v (suplemento), págs. 11-16.
- CIRICI, Alexandre (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá.
- «De norte a sur» (1923). *La Esfera*, 477 (24 febrero), s/n.
- DOÑATE, Mercè (2003). «L'escultura de colleccionisme». En: Fontbona, F. (dir.). *El modernisme*. Vol. IV: *Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*. Barcelona: L'Isar, págs. 13-32.
- ELIAS, Feliu (1928). *L'escultura catalana moderna*. Vol. II: *Els artistes*. Barcelona: Barcino.
- «En honor de Josep Cardona» (1913). *La Veu de Catalunya*, 192 (21 agosto), página artística.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1935). Tomo XI. Barcelona: Hijos de L. Espasa.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc (1985). *Història de l'art català*. Vol. VII: *Del modernisme al noucentisme, 1888-1917*. Barcelona: Edicions 62.
- FURIÓ, Vicenç (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: UAB / UB / UdG / UdL / UPC / URV / MNAC, Memoria Artium.
- FURIÓ, Vicenç (2019). «Olvido y recuperación de los artistas: tiempo y causas». En: Peist, N.; Ciurans, E. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, Singularitats, págs. 35-48.

Il·lustració Catalana, 719 (18 marzo 1917), portada.

Il·lustració Catalana, 741 (26 agosto 1917), portada.

INFIESTA, José Manuel (1981). «Escultura». En: Infiesta, J. M. (dir.). *Modernisme a Catalunya: arquitectura, escultura i literatura*. Tomo I. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, págs. 143-225 y 292-294.

JARDÍ, Enric (1976, 2003). *Història del Cercle-Artístic de Sant Lluc*. Barcelona: Destino.

«Josep Cardona i Furró». *Enciclopèdia catalana*. www.enciclopedia.cat/ec-gec-0014961.xml (consulta: 14/4/2021).

LAGO, Silvio (1923). «Vida artística. Una exposició del Círculo». *La Esfera*, 478 (3 marzo), s/n.

«Les escultures d'en Cardona» (1909). *Il·lustració Catalana*, 314 (6 junio), pág. 328.

LÓPEZ, Fàtima; LÓPEZ, M. Àngels (2015). «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)». *Locvs Amoenvs*, 13, págs. 197-217.

LÓPEZ, Fàtima; LÓPEZ, M. Àngels (2018). «Josep Cardona i Furró (1878-1922) y las influencias europeas en su obra». En: Rodríguez, C.; Gras, I. (eds.). *Modern sculpture and the question of status*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, Singularitats, págs. 232-245.

MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). «Escultura d'Àngel Guimerà, de Josep Cardona i Furró». www.cdmae.cat/publicacio-amb-fons-del-mae-3/ (consulta: 14/4/2021).

MARÍN, María Isabel (2006). *Cercle Artístic de Barcelona 1881-2006. Primera aproximació a 125 anys d'història*. Barcelona: Reial Cercle Artístic de Barcelona.

MARÍN, María Isabel (2021a). *Josep Monserrat Portella*. (Real Academia de la Historia). <http://dbe.rah.es/biografias/55446/josep-monserrat-portella> (consulta: 18/4/2021).

MARÍN, María Isabel (2021b). *Ramón Llisas Fernández*. (Real Academia de la Historia). <http://dbe.rah.es/biografias/55445/ramon-llisas-fernandez> (consulta 18/4/2021).

MASPOCH, Mònica (2008). *Galeria d'autors: Ruta del modernisme*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya). *Catálogo de la colección*. www.museunacional.cat/ca/advanced-piece-search/70657 (consulta: 14/4/2021).

MONLEÓ, Àngel (2018). «Mecanismes de reconeixement en l'escultura hispànica de l'eclecticisme». En: Rodríguez, C.; Gras, I. (eds.). *Modern sculpture and the question of status*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, Singularitats, págs. 86-108.

- OCAÑA, Maria Teresa; FONTBONA, Francesc; MENDOZA, Cristina (1995). *Picasso i Els 4 Gats. La clau de la modernitat*. Barcelona: Museu Picasso – Lunwerg. Catálogo de exposición.
- PEIST, Nuria (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores. Lecturas de Historia del Arte.
- Picasso i Barcelona, 1881-1981* (1981). Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Catálogo de exposición.
- PINÓS, Gabriel (2017). *Joan Cardona. El glamour de la Belle Époque*. Barcelona: Gothicland.
- QUINEY, Aitor (2019). *Antoni Fabrés. De la gloria al olvido*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catálogo de exposición.
- RÀFOLS, Josep Francesc (1951). *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*. Tomo I. Barcelona: Millá.
- REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia (1995). *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra.
- SUBIRACHS, Judit (2021). *Antonio Parera Saurina*. (Real Academia de la Historia). <http://dbe.rah.es/biografias/8008/antonio-parera-saurina> (consulta: 18/4/2021).

À LA RECHERCHE DE MAURICE LOBRE (1862-1951)

Claire Bonnotte Khelil

Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon

L'oubli d'un artiste pose question à l'historien, et tout particulièrement à l'historien d'art. Outre la dimension sociologique qu'il induit, cet oubli – qu'il soit ou non justifié par des critères d'ordre esthétique – nous confronte à la problématique suivante : l'artiste n'était-il pas digne de notre mémoire ? La réponse appelle inévitablement une forme de jugement, avec tous les écueils que cela peut engendrer. Tout critère d'appréciation mis de côté, le temps pourrait expliquer en partie la disparition mais cet oubli interroge forcément lorsque l'artiste est mort il y a moins de 100 ans, qu'il semble avoir connu la postérité de son vivant, et non des moindres, en ce qui concerne Maurice Lobre. Comment celui que certains critiques n'hésitaient pas à reconnaître comme « le nouveau Vermeer » français ou un nouveau « disciple de Chardin » a-t-il pu disparaître de l'historiographie, et quelles en sont les raisons principales ?

Ce séminaire est pour nous l'occasion d'aborder ces aspects en relisant le parcours de Maurice Lobre à travers ce prisme¹. Concernant ce dernier, il s'agit même d'une double recherche car sa vie, comme son œuvre, comportent bien des zones d'ombre qu'il est nécessaire d'éclaircir. D'un point de vue strictement biographique, ce que l'on savait grossièrement jusqu'à aujourd'hui de lui tenait en quelques lignes : né à Bordeaux en 1862, élève du peintre Jean-Léon

¹ Nous remercions les organisateurs de ce séminaire, Nuria Peist, Vicenç Furió et Teresa Sala, sans oublier Juan Bejarano, qui nous signalé l'existence de celui-ci.



Figure 1. Louise Breslau (1856-1927), *Portrait de Maurice Lobre*, 10 novembre 1903 (collection particulière)

Examen des sources

En premier lieu, la recherche de Maurice Lobre doit passer par l'examen des archives d'état civil. Son extrait de naissance, conservé aux Archives départementales de la Gironde à Bordeaux, nous apprend que « Maurice » ne se prénomait en réalité pas Maurice, mais Thomas : « Un enfant de sexe masculin né le dix sept courant à trois heures du matin, chez son père rue du Cayre 11, de Pierre Auguste Lobre, âgé de trente cinq ans rentier et de Jeanne Adèle Barbe âgée de vingt-huit ans sans profession son épouse, enfant auquel on donne le prénom de Thomas... »³. Si nous n'avons, à ce jour, aucune explication à ce changement d'identité, remarquons qu'il porte le même prénom que son frère aîné, né une dizaine d'années avant lui.

² DE COURTRAY (1889).

³ Acte de naissance de Thomas Lobre, Bordeaux, 19 novembre 1862 (Bordeaux, Archives départementales de la Gironde, 1 E 259).

Gérôme puis de Carolus-Duran ; passionné du château de Versailles et de ses jardins, où il s'éteignit en 1951 à l'âge de 89 ans ; enfin époux de la doctoresse Marthe Francillon, une gynécologue réputée dans les milieux parisiens de la Belle Époque.

À quoi ressemblait-il ? Nous connaissons son apparence physique grâce à un très beau portrait au pastel de Louise Breslau (fig. 1), et par quelques rares descriptions, comme celle-ci, datée de 1889 : « M. Lobre [sic] est un jeune homme mince au teint blanc ; les cheveux et la barbe sont d'un roux ardent. Tout dans sa personne indique la sensibilité exquise qu'on retrouve dans ses tableaux »².

D'importantes informations sont également présentes dans les archives administratives : on y relève des éléments sur sa formation à l'École des Beaux-Arts de Paris, sur les commandes publiques qu'il a pu recevoir (même si elles ne sont pas nombreuses), les achats de l'État au Salon, ou d'autres renseignements relatifs à sa carrière, comme le dossier de sa bourse de voyage en 1888 qui lui permit d'effectuer un séjour d'un an en Hollande⁴. La connaissance de son dossier militaire éclaire également sur ses engagements obligatoires de service au sein de l'armée française, justifiant ainsi son absence de création artistique à certaines périodes⁵.

Parallèlement aux archives civiles, militaires et administratives, certains fonds de correspondance privée nous permettent de mieux connaître son milieu professionnel et amical, à l'exemple de sa correspondance avec le dandy Robert de Montesquiou. Ces documents fournissent des indications sur ses goûts, comme sur ses affinités artistiques. Ainsi, Maurice Lobre confia à ce dernier son admiration pour son confrère italien Giovanni Boldini, dans l'une des nombreuses lettres adressées au poète : « Quel grand artiste ! C'est aussi beau que n'importe quoi, et quand il ne sera plus, les artistes eux-mêmes le porteront au Louvre...⁶ ».

Il convient également de mener des investigations dans les catalogues de salons mais aussi les catalogues de vente, qui permettent de dresser une première liste de ses œuvres. La consultation de la presse ancienne constitue une très bonne source complémentaire⁷. Enfin, il importe de suivre avec attention le marché de l'art : la

⁴ Dossier de bourse de voyage de Maurice Lobre, 1888 (Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4115).

⁵ Dossier militaire de Maurice Lobre (Bordeaux, Archives départementales de la Gironde, registre des matricules du recensement militaire de Bordeaux et Libourne 1867-1921, 1 R 0987 1266).

⁶ Fonds Robert de Montesquiou (Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 15145, f^o11).

⁷ Des sites comme Gallica (<https://gallica.bnf.fr/>) ou retronews (<https://www.retronews.fr/>), deux sites dépendants de la bibliothèque nationale de France, permettent une consultation simple et rapide des occurrences obtenues à partir de la dénomination « Maurice Lobre » : <https://www.retronews.fr/>

consultation régulière de sites de ventes aux enchères publiques contribue à enrichir le catalogue de ses œuvres.

Premiers résultats

La personnalité comme l'œuvre de Maurice Lobre se dessinent au fur et à mesure de l'avancée de cette recherche que nous menons depuis plusieurs années⁸. La connaissance des archives d'état civil nous a d'ailleurs permis de reconstituer son arbre généalogique. Outre l'intérêt de retrouver des informations précises concernant son milieu familial, l'étude de son milieu social est particulièrement instructive. En effet, si l'on peut voir figurer la mention de « rentier » sur certains documents administratifs relatifs à la profession de son père, Maurice Lobre était en réalité issu d'un milieu extrêmement modeste. Originaire de la banlieue bordelaise, presque tous les hommes de son entourage, dont ses deux frères, étaient des fabricants de balais. Avant son mariage, sa mère exerça le métier de femme de ménage. Lobre suivit donc une évolution radicalement différente de sa fratrie. Avec le temps, son succès lui assura même une véritable ascension sociale, qui se renforça en 1908 lorsqu'il épousa Marthe Francillon, une doctoresse issue d'une famille très aisée. Mais le couple n'eut pas de descendance. De manière générale, Lobre évolua dans un univers très féminin, puisqu'il vécut très longtemps avec sa mère Adèle et sa nièce Suzanne. Ce sont d'ailleurs deux figures que l'on distingue très souvent dans ses œuvres, notamment de jeunesse.

Si l'on en juge par les informations trouvées dans les archives administratives, Lobre montra incontestablement des talents précoces. Formé à l'École des Beaux-arts de Bordeaux à partir de 1878, soit dès l'âge de 16 ans, il manifesta des dispositions particulières pour le portrait et la peinture de nu. Remportant un premier prix en 1880 qui lui permit de monter à Paris, il fut alors formé à l'École des Beaux-Arts de Paris. Mais il selon toute vraisemblance quitta très rapidement l'atelier de Gérôme pour rejoindre celui de Carolus-Duran.

⁸ BONNOTTE (2019). Aujourd'hui, le catalogue raisonné de Maurice Lobre auquel nous travaillons comporte 115 références environ.



Bien qu'ayant été formé par des maîtres portraitistes, Lobre s'écarta rapidement de la technique du portrait pour s'orienter vers la nature-morte et le paysage. Sa manière de peindre, en interaction avec ses centres d'intérêts, évolua vers des sujets presque obsessionnels, comme le furent le château de Versailles et ses jardins, qu'il découvrit probablement dès son arrivée à Paris au début des années 1880. Plus tard, il marqua également un goût pour l'art du Moyen-Âge, peignant tour à tour les cathédrales de Chartres et de Notre-Dame de Paris. Toutefois, l'artiste conserva presque toute sa vie un atelier à Versailles, qui resta la source majeure de son inspiration, au point de revêtir le qualificatif, néanmoins réducteur selon nous, de « peintre de Versailles ».

Figure 2. Maurice Lobre (1862-1951), *Salon du Dauphin*, 1901 (Saint-Pétersbourg, musée national de l'Ermitage, collection Chtchoukine, ГЭ-6534)

À la faveur de notre recherche, il se dégage de Maurice Lobre une personnalité beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Ses échanges scripturaires avec le poète Robert de Montesquiou dévoilent un Lobre plus intime, révélant une personnalité bien moins lisse que ne laissent deviner certaines de ses toiles. La connaissance de son entourage est primordiale pour comprendre qui il est : cela passe bien évidemment par ses amis de jeunesse (notamment les peintres catalans Ramon Casas et Santiago Rusiñol), et par les amitiés de sa femme Marthe, proche de la poétesse Anna de Noailles, dont Lobre exécuta deux portraits peu de temps avant la mort de celle-ci⁹.

Enfin, il paraît fondamental de s'interroger sur les acheteurs de ses toiles, de comprendre la logique de ses admirateurs : des amateurs français mais également étrangers, comme le Russe Sergueï Chtchoukine, qui possédait trois peintures versaillaises majeures de Maurice Lobre, dont *Le Salon du Dauphin* présenté au Salon de 1901 (Fig. 2).

Analyse et raisons de l'oubli

L'oubli de Maurice Lobre porte aussi bien sur sa vie que sur son œuvre, qui couvre une période de plus de soixante ans. Les tableaux les plus anciens que nous avons pu recenser datent de 1882, et le plus récent de 1943. Au cours de ses dernières années, le peintre connut d'importants problèmes de santé, qui ne lui permirent plus de peindre. Le 22 mars 1951, il mourut à Versailles, dans un appartement situé à quelques mètres seulement du château. Selon toute vraisemblance, sa mort n'a donné lieu à aucune commémoration, aucun hommage. L'artiste disparut dans l'oubli le plus complet, y compris dans sa ville d'adoption¹⁰.

Quel a été le point de bascule dans l'oubli ? À quel moment perdit-on sa trace ? En analysant le nombre d'occurrences du nom « Mau-

⁹ Maurice Lobre, *Anna de Noailles*, 1931 et 1932 (Evian, Maison Garibaldi).

¹⁰ Dans le bulletin nécrologique du journal local versaillais, *Toutes les Nouvelles de Versailles*, 5 avril 1951, « Maurice » est redevenu « Thomas ». Et, comble de l'oubli, son nom est mentionné par erreur « Lobe ». Malgré nos recherches, nous n'avons pas réussi à identifier où il a pu être enterré. A priori, il ne repose dans aucun cimetière de Versailles, si l'on en juge par les investigations menées auprès des instances cimétériales de cette ville.

rice Lobre » dans la presse ancienne à partir du site Retronews, on peut observer que le point culminant de sa carrière se situe entre 1895 et 1910. On assiste à une sorte d'effondrement de sa popularité à partir de la Première Guerre mondiale mais surtout à partir des années 1930. On parla désormais beaucoup moins de lui, la critique s'en éloigna. Les derniers soubresauts de sa notoriété correspondent à l'exposition de son œuvre à Paris dans la galerie Charpentier en 1937. Après cela survint le vide, pour ne pas dire le néant. Car reconnaissons le véritable désintérêt pour l'étude de son œuvre, et le silence du point de vue de l'historiographie : Lobre n'a fait l'objet que d'une seule exposition monographique (en 1937, à la galerie Charpentier), mais cette rétrospective n'a donné lieu à la publication d'aucun catalogue ; seuls quelques commentaires dans la presse nous permettent d'en tirer quelques renseignements. De son vivant, puis post-mortem, il n'a bénéficié d'aucune étude, si ce n'est de quelques articles : un premier assez complet constitué par son ami et journaliste Arsène Alexandre en 1923 ; un autre plus récent rédigé sur un blog catalan¹¹ ; enfin un dernier essai que nous avons consacré à ses liens avec Versailles¹².

Quelles sont donc les raisons ayant pu conduire à cet oubli ? Selon toutes évidences, il n'y a bien évidemment pas un mais une multitude de paramètres à prendre en compte.

Une raison majeure tient au fait qu'il n'eut aucune descendance : après le décès de sa nièce Suzanne en 1955 et de sa femme Marthe l'année suivante, aucune personne de son cercle familial ne pouvait entretenir sa mémoire et promouvoir la postérité de son œuvre. Par ailleurs, Maurice Lobre mourut à 89 ans, donc relativement âgé pour son époque. Ses principaux amis, qui auraient pu servir à sa mémoire, comme Robert de Montesquiou, avaient disparu depuis bien longtemps.

L'artiste était bordelais d'origine, mais Versaillais de cœur. De son propre aveu, il ne connaissait pas sa ville. « Bordeaux, bien que

¹¹ « La doctora Marthe Francillon vs. el pintor Maurice Lobre. nova pindo-la de l'any Ramon Casas » (<https://criticartt.blogspot.com/2016/11/la-doctora-marthe-francillon-vs-el.html>.)

¹² *Op. cit.*

j'y sois né, m'était absolument inconnu... »¹³, confessa-t-il en 1893 au conservateur du musée national du château de Versailles, Pierre de Nolhac. Aujourd'hui, personne ou presque ne le connaît dans sa ville natale, si ce n'est par le biais d'un tableau acquis par le musée des Beaux-arts de Bordeaux en 1899, intitulé *Salon de Marie-Antoinette à Versailles [cabinet doré]* (Bordeaux, musée des beaux-arts, Bx E 1068/Bx M 6147).

Lobre n'appartenait à aucun courant, à aucun véritable groupement, si ce n'est celui que l'on qualifia d'« Intimisme » au début des années 1900. Cette indépendance semble lui avoir été préjudiciable, faute de pouvoir être « classé » parmi des courants artistiques bien identifiés, comme le post-impressionnisme, le mouvement Nabis, ou encore le symbolisme. Même s'il peut s'en rapprocher par certains aspects, ce n'est pas un peintre proprement académique. Par ailleurs, Lobre rencontra manifestement des difficultés à s'adapter à l'évolution artistique après la Première Guerre mondiale. Il ne résista pas à la montée des avant-gardes et probablement à la diffusion de la photographie en couleur. Il fut même très critiqué, y compris par certains de ses confrères et anciens amis, comme Jacques-Émile Blanche : « M. Lobre est lourd et froid comme ces pendeloques de cristal, dont il est le Vélasquez¹⁴ ». De surcroît, il ne fut lui-même auteur d'aucun écrit sur l'art (comme Jacques-Émile Blanche par exemple), alors même qu'il semble avoir eu des positions assez tranchées sur ce que devait être l'art de peindre.

Ce fut aussi un artiste peu prolifique, perfectionniste au plus haut point, donc n'ayant pas inondé le marché de l'art d'un grand nombre d'œuvres, et se limitant à produire pour quelques privilégiés. À cela ajoutons peu d'œuvres achetées par l'État et aujourd'hui conservées en collections publiques françaises. Ses œuvres sont disséminées majoritairement en collections privées, ce qui contribue à la difficulté d'avoir une vision complète de son travail. Quelques très belles œuvres se trouvent aujourd'hui à l'étranger, notamment son fameux tableau représentant le cabinet de toilette de Jacques-Émile Blanche (fig. 3).

¹³ Lettre de Maurice Lobre à Pierre de Nolhac, 16 mai 1893 (Versailles, Bibliothèque municipale, Fonds Nolhac).

¹⁴ BLANCHE (1921 : p. 256).



Enfin, profondément anti-institutionnel, l'artiste fuyait les honneurs. Dès 1923, son ami Arsène Alexandre affirma qu'il ne cherchait pas à devenir célèbre et se contentait de son art¹⁵, ce que confirma le critique Louis Vauxcelles en 1937 : « C'est un régal rare qu'une exposition Lobre, car ce parfait artiste, indifférent aux succès publics, depuis longtemps écarté de la cohue des Salons, peint pour soi, admiré

Figure 3. Maurice Lobre (1862-1951), *La Chambre verte*, 1888 (Madrid, Musée National Thyssen-Bornemisza, CTB.1999.17)

¹⁵ ALEXANDRE, 1923.

de la seule élite¹⁶ ». Marthe Lobre reconnut, non sans un certain regret, ce trait de caractère de son époux peu après sa mort : « Maurice Lobre était d'une modestie extrême. Il ne courait point après les louanges, et se contentait de la joie dont l'emplissait l'exercice de son talent. Aussi n'avait-il pas tout le renom qu'il eût à bon droit mérité.¹⁷ »

Ainsi l'artiste, pour se garantir une place, une forme d'immortalité dirons-nous, à la fois de son vivant et à titre posthume, devrait-il concourir à sa propre mémoire et à sa réputation ? Si'l ne le fait pas, son œuvre, à moins d'être exceptionnelle, semble ne pas suffire à lui conserver une place dans la mémoire collective. Avec le temps, ce souvenir nécessite d'être entretenu. Faute de descendants, seul l'historien d'art peut rallumer cette flamme. Le rassemblement de onze de ses toiles au château de Versailles lors de l'exposition *Versailles Revival, 1867-1937*, organisée il y a deux ans, fut donc pour nous la première occasion de remettre à l'honneur ce peintre d'exception, dont nous souhaitons vivement rétablir la mémoire¹⁸.

Bibliographie

- ALEXANDRE, Arsène (1923). « Le peintre de Versailles. Maurice Lobre ». *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (janvier), 18-26.
- BLANCHE, Jacques-Émile (1921). *Propos de peintre*. 2^{ème} série, Paris : Émile-Paul Frères, 1921.
- BONNOTTE, Claire (2019). « Les pieuses transcriptions de Maurice Lobre ». Dans : *Versailles Revival, 1867-1937*. Versailles : éd. in Fine – château de Versailles, 158-171. Catalogue d'exposition.
- DE COURTRAY, S. (1889). « Lobre ». *Gil Blas* (8 mai).
- VAUXCELLES, Louis (1937). « Exposition Maurice Lobre ». *Excelsior* (21 mai).

¹⁶ VAUXCELLES, 1937.

¹⁷ Lettre de Marthe Francillon-Lobre à Gaston Brière, 20 avril 1951 (Paris, BINHA, fonds Brière, Archives 025, carton 4, dossier 4.3.16).

¹⁸ Depuis sa fermeture, la visite de l'exposition *Versailles Revival* est accessible en virtuel : <https://www.chateauversailles.fr/resources/360/revival/index.html>.

PERE GASTÓ (1908-1997) Y «EL MISTERIO DE LO INACABADO»

Sergio Fuentes Milà

Universitat Internacional de Catalunya

El caso presentado a continuación ha sido analizado a través de un doble estudio: el primero, vinculado a la investigación académica, resultado del vaciado minucioso de fuentes primarias y secundarias, algunas inéditas; el segundo, relacionado con una observación mucho más práctica que conecta directamente con el mercado del arte y desarrollado a partir de la experiencia en primera persona como galerista. Esta doble naturaleza convierte el ejemplo estudiado en un caso interesante, a partir del cual es posible desarrollar diversas problemáticas en torno a cuestiones vinculadas al éxito y al reconocimiento del artista en el mercado del arte moderno en España a lo largo del siglo xx, así como en torno a otros aspectos relacionados con la fortuna póstuma.

El artista seleccionado es Pere Gastó i Vilanova (1908-1997), quien gozó de una fortuna crítica cambiante e irregular. Lo singular, la rareza de su planteamiento artístico lo convierten en un caso, sin duda, peculiar.

El presente texto se articula en varios apartados que servirán para mostrar de manera sintética la obra de Gastó y su desarrollo a lo largo de la trayectoria del artista. Este aspecto es esencial para reflexionar con mayor detalle y sopesar cuestiones útiles para comprender, tanto la aceptación de su propuesta artística en momentos determinados como el abandono que sufrió posteriormente por parte del público general, los coleccionistas y el mercado; es decir, para entender el paso del interés a la incompreensión, e incluso a la marginación, que sufrió su obra durante dos décadas tras su muer-

te, para llegar finalmente al redescubrimiento y la revalorización, una revalorización que, cabe avanzar ya, se halla en proceso en la actualidad.

Para comprender las oscilaciones que detectamos en el desarrollo de la reputación de Gastó, debemos analizar cuestiones de diversa índole, como son: los espacios sociales por los que el creador circuló y en los que se relacionó; su capital cultural; su acceso al circuito artístico español de la modernidad y su mantenimiento en él o su caída de este; los agentes mediadores con los que se relacionó y qué tipo de vínculo estableció con ellos; la recepción y aceptación, o no, de su obra y personalidad artística, tanto por parte del público general o profano como por parte del público especializado; y, por último, la fluctuación entre abandono o maltrato y recuperación en su reputación póstuma hasta nuestros días.

Pere Gastó es un artista que, todavía hoy, continúa sin dejar indiferente. A través del pincel fue capaz de generar un lenguaje propio basado, principalmente, en el estudio profundo de la figura y la psique humana. Su obra evolucionó del realismo hacia unos códigos formales personales que establecen una conexión mágica, onírica (a veces fantasmal), con las profundidades del alma. Sus planteamientos pictóricos giran en torno a la comprensión de las dualidades del hombre, los temas trascendentes (la Belleza, la Muerte, el Ensueño) y la transformación de la realidad cotidiana. El tema paradigmático es el hombre visto como un actor capaz de vestir infinidad de pieles, camaleónico y misterioso. El tema que sobrevuela la producción de Gastó es el enigma del hombre y la incomunicación y su relación con el otro, en la mayoría de las ocasiones, forzada y tensa. Estéticamente se aproxima y abraza el expresionismo centroeuropeo, jugando con matices, transparencias y la gestualidad espontánea en sus trazos enérgicos e inconfundibles.

En su obra, el proceso de la figuración a la indefinición y el concepto del «ser inacabado» son interesantes y claves para comprender su fortuna crítica y cómo esta se presenta cambiante e irregular a lo largo de su trayectoria.

La etapa formativa y el arte entendido como lucha personal (1908-1936)

Los inicios de Gastó como artista sirven para definir su capital cultural de origen, así como un primer espacio social que el propio pintor intentará cambiar en varias ocasiones. El joven Gastó provenía de una familia modesta de clase media-baja que carecía de proximidad con el mundo del arte. Recibió una formación habitual en un niño de principios de siglo xx con este tipo de entorno: una educación religiosa, en este caso en las Escuelas Pías de Sant Antoni, donde el arte apenas tenía relevancia, ni siquiera presencia. Así pues, en un inicio, el espacio social que ocupaba y el capital cultural de origen que de él derivaba no permitieron a Gastó interiorizar el modo adecuado para acceder al sector del arte ni explotar sus inquietudes creativas.

De hecho, su primera conexión con dicho sector se produjo de un modo casual en la escuela, cuando con tan solo 14 años descubrió la pasión por la pintura. Lo hizo a través del dibujo y de pequeñas composiciones en ceras, prácticas que se convirtieron en obsesión y significaron el inicio de todo. A partir de aquí, comenzó a devorar bibliografía sobre arte y literatura, asimilando modelos y conocimientos de manera autodidacta para compensar su escasa formación en estos ámbitos. De este modo se inició un proceso de construcción de un nuevo capital cultural que fue adquiriendo forma y se consolidó por repetición, insistencia y pasión.

En ese mismo momento, remarcamos la presencia de un personaje capital en la decisión de Gastó de dedicarse por completo al arte. Se trata de Emili Grau Sala (1911-1975), amigo y compañero del colegio y, como Gastó, otro joven entusiasta de la pintura. Grau Sala se convertiría años después en uno de los pintores catalanes que en 1936 se instaló definitivamente en París y cuya producción logró ser una de las más admiradas y consumidas de los artistas españoles afincados en Francia. Además, el entorno familiar de Grau Sala era muy distinto al del protagonista de este estudio, pues el joven Emili era hijo de artista: su padre era el dibujante Joan Grau Miró (1883-1918).

Partiendo del autoaprendizaje y del estrecho vínculo con Grau Sala como impulsor y soporte, Gastó logró acceder al circuito artístico local con rapidez a través del Real Círculo Artístico de Barcelona

en 1932 (primera plataforma vinculada), seguramente gracias a las conexiones de su amigo. Allí realizaban ejercicios de carácter académico que complementaban con la experimentación libre y autodidacta en el estudio que ambos compartieron durante años en la calle Canuda, justo encima de la desaparecida Sala Mozart. Y allí desarrollaron una interesante relación de admiración recíproca en la que ambos ejercieron de guía y estímulo del otro. Como recordaba el propio Gastó en una entrevista realizada por Sempronio en 1988, «era él [Grau] quien siempre pintaba, en tanto que yo me limitaba a verle pintar» (Sempronio, 1988: 46).

A partir de 1932, Grau Sala comenzó a realizar estancias cada vez más largas en París, hecho que separó los caminos de ambos creadores y forzó un cambio en el planteamiento vital y artístico del joven Gastó, quien sufría una situación económica cada vez más complicada. Todavía dudoso y con un camino poco definido, Gastó convirtió su producción e idea del arte en una lucha personal y de superación de una realidad cruda y precaria. Es precisamente en este momento inicial cuando se interesó por el período azul y rosa de Picasso. La poética de la miseria experimentada en primera persona es el punto de partida que le condujo a la configuración de su propio lenguaje pictórico. La tuberculosis que sufrió en este momento agravó un día a día repleto de sombras y penurias.

Además de la presencia inicial de Grau Sala como primer agente mediador entre el joven Gastó y el mundo del arte, así como de la del Real Círculo Artístico como primera plataforma vinculada al sistema, Gastó forzó unos primeros intentos cuyo objetivo era la aceptación de su obra en el circuito artístico mediante su presentación a través de los certámenes oficiales locales. Este procedimiento era el habitual y no debemos presentarlo como nada extraordinario. Tan solo es muestra de una tradición en torno a la exhibición y aceptación de los artistas en la época. Localizamos presentaciones de obras de Gastó en las Exposiciones de Primavera celebradas anualmente entre 1932 y 1936 (1932: s/p; 1933: 16; 1935: 16; 1936: 17). En todos los casos se trata de obras con título de carácter genérico cuyas temáticas suelen tender hacia el estudio de la figura. No obstante, la mayoría no han sido localizadas, pues seguramente fueron recicladas por el propio artista para crear nuevas composiciones (Fuentes, 2019: 11-12).

La etapa de construcción y primeros reconocimientos (1936-1958)

La dinámica ascendente en cuanto a la visualización de la obra del joven Gastó se vio truncada en 1936 por el estallido de la guerra civil, un episodio dramático que llevó al artista a vivir en la miseria casi total. Además, recordemos que, ese mismo año, Grau Sala se instaló en París de manera definitiva. Esta ruptura dio pie a una nueva etapa que situamos entre el fatídico año del inicio del conflicto bélico y 1958, una fecha exacta y relevante que después puntualizaremos.

Durante la guerra, Gastó malvivió y fue cuando conoció a Trinidad Ferrer, quien se convirtió en su pareja, y a Irma Ferrer, futura cuñada. Ambas personalidades femeninas fueron clave en la evolución de la obra de Gastó y de su fortuna crítica. Ellas motivaron al pintor a seguir produciendo, a pesar de la escasez, también durante la posguerra. Además, Trini ejerció durante décadas de nexo entre el pintor, los marchantes y los clientes interesados en su obra.

Esta etapa de construcción, que denominamos así por tratarse de un momento de autoconocimiento en el cual Gastó definió su estética, su estilo y el concepto del «ser inacabado», es de suma importancia. Lo es porque, tras muchos intentos, logró reconectar con el circuito de arte moderno utilizando la misma fórmula que en la etapa precedente (la de formación), es decir, la de conseguir visibilidad mediante los certámenes oficiales. En esta ocasión, parece que, de manera progresiva, fue alcanzando cierto reconocimiento por parte de la crítica en Barcelona a través de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1942, primero (1942: 87), y de la de 1944, después. En esta última, Gastó logró un premio del Ayuntamiento de Barcelona, el cual adquirió la obra *Figura* (1944: 41). Actualmente, este lienzo se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, aunque jamás ha sido expuesto en esta entidad. Sin duda, este premio le motivó enormemente para continuar con su camino utilizando la misma fórmula, pero en Madrid. Lo hizo un año después, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945. *La convaleciente* fue la obra presentada, la cual tuvo una buena acogida por parte de la crítica y del público, y despertó el interés de agentes del circuito artístico madrileño (1945: 14). A pesar de que no se ha localizado el cuadro en cuestión, la crítica

de la época nos indica que la obra muestra ya un abandono progresivo del realismo de la primera época y un deseo de desdibujar y sugerir las formas y los contornos de la figura humana, que se torna cada vez más misteriosa y fantasmal.

La aceptación en el núcleo madrileño fue efectiva dos años después, gracias a la exposición celebrada en la Galería Estilo de Madrid en 1947. Se trataba de una de las salas más prestigiosas de la década de 1940 en la capital, dirigida por Emilio Peña. La muestra supuso la primera individual de la trayectoria de Gastó y le abrió las puertas a participar en el V Salón de los Once (1948), acogido en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid y organizado por la Academia Breve de Crítica de Arte y Eugeni d'Ors (1881-1954).¹ La persona que presentó a Gastó en el Salón fue la actriz Conchita Montes (1914-1994), quien advertía lo siguiente:

No es para él su arte una cosa fácil, sino el resultado de una lucha, de una preparación concienzuda [...]. Con ambos elementos, espiritual y material, cuenta Gastó, tan original en la concepción de su obra como seguro en su forma de expresión (Arce, 1976: 23-24).

Los cuatro lienzos presentados en el V Salón de los Once de Madrid eran composiciones en las que la figura, a través de personajes humildes, era protagonista.² El historiador del arte José Camón Aznar (1898-1979) los definía como «criaturas sencillas», modeladas a través de «tonalidades mates, como usadas y sufridas», llenas de luz y verdad (Camón, 1948: 5). Camón continúa casi preludiando los rasgos definitorios de la pintura madura de Gastó, reflexionando en torno a la doble dimensión de su obra: «elaboradas con lento amor, cuidando los planos de delicadeza física y espiritual de los modelos» (Camón, 1948: 5). En la crítica de Camón se expone también la clave de Gastó: el paso del modelo terrenal y superficial y su conversión en un arquetipo que se pre-

¹ Los expositores que acompañaron a Gastó en el V Salón de los Once, de 1948, fueron: Rafael Barradas, Luis Barrera, Rafael Benet, Modesto Ciruelos, Baldo Guiberti, Cristino Mallo, Santiago Padrós, José Truco, Miquel Villà y Rafael Zabaleta.

² Entre estas obras, destacaron dos que fueron enviadas a Estados Unidos: *La planchadora* y *La fregona*.

senta ante el espectador y lo interpela para activar la reflexión en torno a algo más profundo, espiritual y trascendente.

En su consolidación como artista en Madrid, debe destacarse también su participación en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, de 1951, donde presentó *Tres mujeres* (fig. 1) y *Un actor*, de las que destacó sobre todo la primera, que se convirtió en una de las obras maestras de toda su trayectoria (1951b: 55).³ El mismo año, exhibió *Retrato* en la Exposición Municipal de Bellas Artes de Barcelona, obra que fue adquirida para la colección de arte moderno de la ciudad, en la actualidad en el MNAC, aunque igualmente no expuesta (1951: 27).

Estos son solo algunos de los ejemplos más significativos de la crítica de la obra de Gastó en esta etapa, cuando el pintor logró la reconexión al circuito del arte moderno a través de los certámenes oficiales, los cuales le abrieron las puertas al mercado del arte por primera vez en su trayectoria. Pudo conocer entonces, por tanto, a nuevos agentes mediadores que apostaron por su pintura como una de las más expresivas y personales del momento. Estos agentes fueron esenciales en la potenciación de la visibilidad de su obra y de su presencia en exposiciones, y también para las primeras operaciones comerciales con su producción. El circuito artístico madrileño ejerció de base y plataforma, y, como veremos, ayudó a situar a Gastó en un lugar de privilegio dentro del circuito barcelonés. Entre los nuevos agentes, detectamos, por un lado, un primer tipo, más asociado puramente al mercado del arte: galeristas y espacios de exposición y compra-venta (Emilio Peña, la galería Estilo y los certá-



Figura 1. Pere Gastó, *Tres mujeres*, 1951. Óleo sobre lienzo, 100 × 82 cm. Colección particular.

³ El lienzo aparece reproducido en el catálogo de la muestra de Madrid (1951b: repr. núm. 40). Años después, este lienzo fue retitulado como *Las hermanas*.

menes oficiales). Por otro lado, había un segundo tipo, vinculado a la crítica y a la intelectualidad y el arte de vanguardia en el Madrid de posguerra (la Academia Breve de Crítica de Arte, Eugeni d'Ors, Conchita Montes o José Camón Aznar, entre muchos otros).

El éxito creciente en Madrid en ese momento permitió a Gastó conocer a uno de los actores más relevantes por lo que al reconocimiento y la visibilidad de su obra se refiere. Se trata de un nuevo agente mediador: Josep Gudiol Ricart (1904-1985). Tras el triunfo en el V Salón de los Once, Gastó firmó un contrato de exclusividad con las Galerías Layetanas de Gudiol en Barcelona, galería que en aquel momento dirigía Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976). Es interesante consultar dicho contrato, firmado en febrero de 1948 y conservado en el Instituto Amatller de Arte Hispánico,⁴ pues en este documento se indican detalles que muestran de qué modo la relación entre galerista y pintor permitió a Gastó, que vivía en la miseria casi absoluta, comenzar a tener cierta comodidad y estabilidad económica, lo que dio un giro a su estatus y espacio social. Esta relación profesional tuvo una duración de diez años (1948-1958).

La primera de las cláusulas aseguraba un sueldo mensual de dos mil pesetas para Gastó, además de financiarle «un taller individual, modelos y materiales necesarios para sus pinturas».⁵ De este modo, el artista podía producir sin dificultades económicas y con cierta libertad. El tipo de relación seguía el modelo de exclusividad que había importado Joan Anton Maragall Noble (1902-1993) al circuito artístico catalán a través de la Sala Parés en la década de 1920 y que había sido emulado por otras galerías durante las décadas posteriores.

La segunda cláusula especificaba que las obras realizadas hasta la inauguración de la muestra individual en las Layetanas serían custodiadas en el taller con las obras previas a cambio de tres mil pesetas a cuenta. La venta de los lienzos iba a cuenta de estas cifras y el precio se fijaba de mutuo acuerdo entre ambas partes (cláusula ter-

⁴ *Pactes entre Pere Gastó y Galeries Layetanes*, 1 de febrero de 1948, s/p. (dentro de la antigua caja primera «Galerías Layetanas», transformada en dos archivadores. Institut Amatller d'Art Hispànic).

⁵ *Idem*.

cera). Si se superaban los gastos iniciales, el beneficio resultante se debía repartir a partes iguales entre galería y artista.

Uno de los puntos más destacables es el cuarto, pues en él se especifica que se firmaría un nuevo contrato para gestionar la obra del artista en exclusiva tras la primera exposición individual de 1948. Dicha cláusula confirma el interés hacia la obra de Gastó por parte de Gudiol y Gaya Nuño, quienes lo consideraban uno de los artistas con más futuro y con la capacidad de evolucionar hacia una pintura cada vez más personal y diferencial. Se entrevistó una apuesta firme por Gastó, confirmada por el estrecho vínculo y la intensa y duradera relación entre ambas partes hasta el cierre de la galería, en 1958, e incluso más allá. Esta relación se tradujo en tres exposiciones (1949, 1953 y 1957) que reforzaron la visibilidad de la obra de Gastó en el mercado artístico barcelonés, la tercera de las cuales fue la de mayor alcance mediático, como lo demuestra la prensa periódica del momento.

Desde Galerías Layetanas en su programa de proyección del arte contemporáneo en Barcelona, Gudiol apostó principalmente por dos jóvenes creadores: Pere Gastó y Antoni Tàpies (1923-2012),⁶ este último aún más joven. Si bien es cierto que Gudiol consideraba que Gastó era un artista más completo, para el historiador y marchante cada uno de ellos representaba una línea diferente del arte moderno que debía revolucionar el mercado. Para Gudiol, Gastó era la reflexión, el dibujo, la comprensión profunda de la figura y quien lograba captar con el pincel la conexión entre lo terrenal y lo trascendente a través de la construcción de arquetipos. Por otro lado, Tàpies era la juventud, la ruptura, además de un artista con una facilidad de relación e interacción con el resto de los actores del mundo del arte de la que Gastó carecía. En cualquier caso, tanto Tàpies como Gastó realizaron tres individuales cada uno y se erigieron como dos de los artistas más representativos de las Layetanas en la década de 1950, aunque, eso sí, con una aceptación comercial y de crítica bien diferente.

⁶ Tàpies realizó la primera muestra individual de su trayectoria en las Galerías Layetanas en 1950, gracias al mecenazgo de Gudiol. En esa década, el artista presentó dos exposiciones más: la de 1952 y la de 1954.

En este punto, debe mencionarse también un dato relevante en cuanto a la difusión y la visibilidad de la obra de Gastó mediante Gudiol y las Layetanas, y es que, gracias a las conexiones e influencias de Gudiol en Estados Unidos, tanto el pintor que centra este estudio, como Tàpies, además de otros artistas representados por la galería barcelonesa, fueron exportados y presentados en muestras colectivas del Carnegie Institute de Pittsburg. A falta de consultar más documentación (la mayoría en torno a este tema no se conserva), las fuentes primarias hasta ahora analizadas nos indican que Gastó presentó una serie de obras en esta institución en la la Exposición Internacional de Pintura de Pittsburgh, del Carnegie Institute, de 1950,⁷ tan solo dos años después de la rúbrica del contrato comentado. Por lo que parece, y tras conversar con más especialistas en la pintura gastoniana, como el poeta y crítico de arte José Corredor-Matheos, dicha serie constituyó una de las sorpresas y sensaciones de la muestra, y le abrió la posibilidad de exponer en Londres poco después.

Debe apuntarse también que Gudiol, convertido en el principal agente mediador, ejerció de gran influencia en el plano intelectual en el proceso de construcción de un nuevo capital cultural en Gastó. Cristóbal Gastó, psiquiatra reputado e hijo del pintor, con quien hemos conversado sobre la trayectoria, obra y carácter de su padre, apuntaba lo siguiente al respecto: «Gudiol fue una persona de gran influencia [...] no solo por su extraordinaria cultura, también por su actitud comprensiva ante ciertas excentricidades de mi padre».⁸ Además de la motivación intelectual, rescatamos de la frase otra idea interesante útil para el desarrollo de la cuestión que nos ocupa en el presente texto. Se trata de la relación entre artista y agente mediador, pues Gudiol se convirtió durante una década en la conexión entre el pintor y el mundo del arte e, incluso, el mundo real. En esta época, Gastó comenzó a aislarse y a obsesionarse con su obra, y ape-

⁷ Tres años después (1953), y también bajo el amparo y las conexiones de Gudiol, Gastó logró formar parte de la muestra «Pintura española» celebrada en Santiago de Chile.

⁸ Conversación con Cristóbal Gastó en torno a la exposición «Pere Gastó (1908-1997). L'èsser inacabat» celebrada en Sala Parés (Barcelona) del 10 de octubre al 6 de noviembre de 2019. Esta muestra formó parte del circuito Barcelona Gallery Weekend 2019 y estuvo comisariada por quien escribe estas líneas.

nas interactuaba con críticos, coleccionistas y otros actores del circuito. De este modo, comenzaba la leyenda sobre Gastó como un personaje melancólico, taciturno, aislado del mundo y cuyos únicos nexos con la realidad fueron su esposa Trini y Gudiol. Así fue casi siempre. Ambos negociaban con los compradores, gestionaban las apariciones en prensa del artista y controlaban que la producción fuera suficiente (en cantidad y calidad) cuando Gastó debía responder a los proyectos expositivos.

Igualmente, Gudiol se convirtió en uno de los coleccionistas apasionados de las figuras espectrales de Gastó. La compra directa para su colección particular fue constante en esa década de 1950, sobre todo en los inicios. Así, Gudiol desarrolló un rol complejo y completo con infinidad de facetas y acciones, pues fue impulsor de la obra de Gastó, vendedor, difusor y gestor, pero también consumidor, además de realizar los primeros intentos de su internacionalización. Gracias a él, sus relaciones y la maquinaria mediática de las Galerías Layetanas, Gastó comenzó a ser conocido en Barcelona y adquirió una visibilidad regular en el mercado, con buena acogida por parte de coleccionistas. Incluso Pablo R. Picasso afirmó en este período que Pere Gastó era el mejor pintor de figuras que existía en España.

La etapa de madurez: del abandono a la presencia intermitente a través de las galerías barcelonesas (1958-1981)

En 1958, tras el cierre de las Galerías Layetanas, Gastó pareció quedar un tanto desamparado dentro del mercado. Dejó de tener una galería de prestigio que lo respaldara y que le asegurara ingresos,



Figura 2. Pere Gastó, *Cabeza de mujer*. Óleo sobre lienzo, 41 × 33 cm. Colección particular.

exposiciones y visibilidad de manera regular. No obstante, las conexiones establecidas como resultado del vínculo con la galería de Gu-diol le permitieron realizar probaturas y ampliar su círculo de contactos con mayor o menor acierto.

Un ejemplo de ello es la relación establecida con Baldomer Xifré Morros (1900-1991), marchante que había asumido la dirección de las Layetanas en 1956, después de la dimisión de Gaya Núñez. Xifré alimentó rápidamente el contacto directo con la familia Gastó tras el cierre de la galería, pues veía en él a un artista de futuro, e ideó una estrategia de mercado que derivó, entre otros proyectos, en el desarrollo por parte de Gastó de una serie de encargos de diseño de joyería que no tuvieron ninguna fortuna ni interés comercial, pero también en la realización de una gran exposición individual en la Sala Gaspar en 1959, con la que Xifré intentó reubicar a Gastó en el circuito del arte en Barcelona. Esta muestra resultó ser un éxito rotundo de crítica, a pesar de que, como relataba el hijo del artista en una entrevista, supuso un fiasco económico para la familia Gastó, ya que apostó casi todos sus ahorros en su producción y promoción, y no existió apenas retorno por venta de obras.⁹ En el contexto de la exposición en la Sala Gaspar también colaboraron algunos de los principales admiradores y coleccionistas de la obra de Gastó, quienes servían de sustento al artista y su familia. Entre ellos, destacó Federico Torelló Cendra, quien facilitó un lugar apartado de Barcelona para que Gastó pudiera concentrarse en su creación durante el verano de 1958: la masía El Bosc de Castellcir, donde el pintor pasó una larga temporada realizando versiones de los paisajes del Vallès y retratando a sus personajes misteriosos como apariciones. De esta etapa destaca un gran número de paisajes pintados desde la *galeria de solana* de la masía o, directamente, a *plein air*, unos paisajes definidos por el propio Gastó como retratos de espacios naturales con fuerza, psicología y voluntad fisionómica. Torelló se encargaba de conseguirle materiales y se convirtió en el principal apoyo de Gastó. Se trata, pues, de un nuevo agente mediador que, en este caso, no es ni un intelectual ni alguien vinculado al mundo del gale-

⁹ *Idem.*

rismo, sino que responde a un perfil diferente, el del coleccionista-mecenas que sostiene al artista y a su familia en momentos de extrema dificultad.

Pese al desastre económico y comercial de la exposición en la Sala Gaspar (1959), la buena crítica y el impulso de Torelló y la familia Gudiol, Gastó logró realizar nuevas exposiciones en otras galerías españolas, principalmente barcelonesas (Galería Mirador, 1960; Camarote Grandos, 1972; o Sala Ignacio Lassaletta, 1978, entre otras), aunque también en otras ciudades (Ateneo de Madrid, 1964; Sala Arteta de Bilbao, 1973; o Galería Sin de Santander, 1975, por ejemplo). En definitiva, su continuidad en el mercado del arte de las décadas de 1960 y 1970 fue asegurada por este nuevo tipo de agente mediador, mecenas que, como admiradores fervientes de la obra del «ser inacabado», le ayudaban casi de manera desinteresada.

También en esta etapa de reconocimiento era Trini quien se encargaba ella misma de las conexiones y el trato con las galerías. Esta ejerció prácticamente, desde el cierre de las Layetanas (1958) hasta la entrada de Gastó en la Sala Parés como artista recurrente de la galería de Petritxol (1981), como el nexo entre el artista, el mercado y, en muchos casos, la crítica. Gastó se mantenía ajeno a las negociaciones, pues jamás le interesaron lo más mínimo. Él tan solo producía y se concentraba en su particular búsqueda de lo «inacabado» del ser a través de la pintura.

Las muestras mencionadas en esta etapa permitieron a Gastó y a los misteriosos personajes de sus cuadros llamar la atención de nuevos críticos, algunos de los cuales sintieron y sienten un interés casi devocional por el artista y su producción. El caso del poeta y crítico José Corredor-Matheos es paradigmático en este sentido. Asimismo, en este grupo hallamos a Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973) y a Manuel Arce (1928-2018), entre muchos otros. Al final de esta fase, también hizo su aparición como mecenas, coleccionista e impulsor de la obra de Gastó el empresario y político Agustín Rodríguez Sahagún (1932-1991). Estos nuevos actores aseguraron la continuidad del misterio gastoniano en el mercado y la prensa, en revistas especializadas y libros monográficos sobre arte español de la época.

La etapa de estabilización y la Sala Parés como escenario (1981-1991)

El año 1981 marcó un nuevo giro en la estabilización de Gastó y su obra en el mercado artístico. Fue el año en que celebró su primera individual en la Sala Parés de Barcelona, iniciando una relación de exclusividad con la galería más antigua del Estado, dirigida por la familia Maragall.¹⁰ Se rompía la fase anterior, en la que la irregularidad y las pocas ventas habían afectado seriamente al entorno familiar del pintor. La relación mercantil con la Sala Parés permitió que Gastó y su familia recuperaran la estabilidad económica y vivieran de manera desahogada, olvidando los tiempos de la miseria extrema y de las necesidades.

La exposición se celebró durante el mes de marzo de 1981 con un total de treinta y dos obras. La muestra fue un hito relevante que marcó el inicio de una relación estrecha y de soporte de larga duración entre artista y galería. Además, la aceptación comercial de su obra creció de manera progresiva en las exposiciones de la Sala Parés, en especial, las celebradas en la década de 1980 (1983, 1986 y 1988). De todas ellas, destacaron las dos últimas, en particular, la de 1986, de la que se editó un pequeño catálogo (1986). Esta inercia positiva permitió a Trini desentenderse de los tratos con coleccionistas, críticos y galeristas, pues desde la maquinaria de la Sala Parés se gestionaba absolutamente todo, y concedió a Gastó y su familia una tranquilidad sin precedentes. Además del ingreso por ventas, el pintor se aseguró una mensualidad durante años por ser parte de la plantilla de artistas de la galería.

A estas comodidades económicas gracias al escenario de la Parés, debe añadirse otro elemento importante que permitió a Gastó no solo estar presente con regularidad en el mercado barcelonés, sino también participar en el circuito madrileño, del que había dejado de formar parte hacía décadas. Mediante la galería El Cisne de Madrid,

¹⁰ No obstante, debe indicarse que la relación con la galería de la calle Petritxol se inició en la década de 1970 con la exposición de algunas obras de Gastó en la colectiva «Pintores actuales: 1927-1972» (1974), junto con los artistas Emili Bosch Roger (1894-1980) y Rafael Benet (1889-1979).



sala que ejercía de sucursal de la Parés en la capital desde su apertura, en 1960, Gastó pudo dar continuidad a las exposiciones que primero podían visitarse en Barcelona. El pintor realizó dos muestras con una buena aceptación (1982 y 1985). Además, en 1983 fue presentado en la edición de Arco junto con Josep Roca-Sastre (1928-1997) y Roberto Ortuño a través del stand de la Sala Parés.

El recorrido sobre los vínculos de Gastó con esta galería remarca, sin lugar a discusión, la regularidad del artista dentro del programa de la sala barcelonesa en las décadas de 1980 y 1990. La aceptación obtenida por parte de público, coleccionistas y clientes de esta fue asimismo indudable, sobre todo hasta 1990. Igualmente, la participación en exposiciones clave sobre la historia de la sala constata la

Figura 3. Pere Gastó, *Hombres en azul*. Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm. Colección particular.

estrecha relación. Así, Gastó fue representado en la colectiva «Figuraciones» de 1988, muestra que servía para reinaugurar la Sala Parés después de la remodelación, y en las exposiciones históricas que celebraban el 130 aniversario (Miralles, 2007) y los 140 años de vida de la sala (Fuentes, 2017).

El fuerte vínculo entre Gastó y Joan Anton Maragall (y con el resto de personal de la galería) muestra el tipo de mecenazgo que los Maragall promovieron en la sala, basado en un vínculo estable con los pintores, el trato cotidiano de amistad y la constante promoción de su obra. El resultado alcanza un total de siete exposiciones individuales y ocho participaciones en colectivas, además de las dos muestras en El Cisne y la presencia en ferias.

Reputación póstuma: abandono, maltrato y revalorización (1997-2021)

El 25 de diciembre de 1997, Gastó fallecía y se iniciaba un nuevo período de abandono y maltrato hacia su obra y su personalísima y misteriosa aportación artística. La incompreensión de sus figuras y la ruptura drástica de su visibilidad en el circuito artístico llevaron a lo que podríamos denominar como un cierto olvido. Sus «seres inacabados» han permanecido silenciados durante años, casi ocultos al público, tanto al especializado como al mayoritario o profano. Ni los museos, ni siquiera las galerías que estuvieron vinculadas a la presentación de obras de Gastó y que, en la actualidad, continúan en activo, han hecho nada por mantener visible la propuesta artística del pintor. Se cumple así con una tendencia relativamente frecuente con relación a artistas que no han alcanzado un reconocimiento total y regular en vida.

A esta invisibilización debe añadirse el maltrato que la obra de Gastó ha sufrido y sufre en el mercado del arte local, donde las casas de subastas son ejemplos evidentes de la desvalorización de la producción gastoniana. Los precios de salida que ofrece la mayoría de las casas de subastas españolas, sobre todo las del ámbito local, son irrisorios en relación con el valor de estas obras cuando fueron vendidas en vida de Gastó. Si bien es cierto que el contexto es otro, dicho maltrato parece cada vez más alarmante, y lo mismo sucede con

otras firmas locales de finales del siglo XIX y del XX. La desconsideración a través del precio fijado en subastas, que no utilizan ningún criterio artístico específico ni objetivo, no hace más que jugar en contra de una posible y necesaria recuperación de la obra gastoniana, manteniendo la firma casi en el descrédito.

Por el contrario, frente a este abandono y maltrato póstumo de Gastó y su obra, se han ejecutado proyectos expositivos relevantes que perseguían el objetivo de recuperar la visibilidad de la propuesta plástica y filosófica de Gastó. Algunos, más modestos, como el de la Galería Ricard de Terrassa titulado «Recordando a Pere Gastó» (2007), y otros, más recientes y ambiciosos, como la antológica organizada en Castell Benedormiens de Castell d'Aro por la Martí-Balart, una de las colecciones más importantes de obras de Gastó (2009), o la antológica celebrada en otoño de 2019 en la Sala Parés y en la que colaboró el Museo Nacional de Arte de Cataluña con la cesión de dos obras que conserva en su fondo (Fuentes, 2019).

Estos son solo ejemplos puntuales de un proceso complejo de redescubrimiento que parece haber despertado interés en instituciones culturales y museísticas. Existen algunos proyectos expositivos que pretenden, en un futuro cercano, presentar la obra de Gastó mediante antológicas en otros países, pues un dato interesante que hemos podido apreciar en la muestra de 2019 de la Sala Parés es que el público y los coleccionistas extranjeros que visitaron esa exposición, sobre todo ingleses y de Centroeuropa, manifestaron un interés destacable y mucho mayor que parte del público local. Además, muchos de ellos participaron comercialmente adquiriendo algunas de las obras expuestas y a la venta.¹¹

Asimismo, esta exposición titulada «Pere Gastó. El ser inacabado» corroboró que, en el caso de una pintura *a priori* compleja, cuyos códigos no son accesibles para el público mayoritario, cuando es exhibida con «marcas de mediación» que permitan una aproximación y mayor entendimiento al público no especializado, se facilita la conexión. Así, la muestra combinaba materiales complementarios que servían para ambientar y explicar mejor el fenómeno del «ser inacabado».

¹¹ Del total de cuarenta y cinco obras que conformaron el relato expositivo, diecisiete fueron vendidas en la galería entre coleccionistas locales y foráneos.

bado» gastoniano (materiales audiovisuales, sonoros, citas de críticos de arte, poesía, etc.). Las actividades complementarias facilitaron esa mayor aceptación y comprensión de la propuesta pictórica de Gastó, artista que, pese a continuar siendo maltratado por parte del mercado del arte local (casas de subastas principalmente), comienza a recuperar, poco a poco, su reputación.

Conclusiones

El análisis pormenorizado de la trayectoria de Pere Gastó nos ha llevado a reflexionar sobre aspectos diversos que van más allá del caso concreto y que sirven para analizar algunos métodos para el reconocimiento y la fortuna crítica del artista y su obra en el mercado del arte moderno, así como los procesos de ascenso, caída, marginación o revalorización póstuma.

Hay que señalar que el ejemplo desarrollado se sitúa y evoluciona en un momento en el que los agentes modernos están plenamente afianzados en el circuito artístico español, con sus oscilaciones y evoluciones propias de los diferentes cambios de contexto forzados por el devenir político y económico del país. Analizar y comprender una personalidad como Pere Gastó, tan diferente y cuya interacción con el mercado siempre se dio a través de agentes mediadores que suplieron su poco interés por relacionarse con el público y los marchantes de manera directa, es una tarea compleja pero sumamente interesante por las particularidades especiales y únicas del caso.

El estudio planteado demostró que, a pesar de conectar con el mundo del arte de manera casual y rebelándose contra su espacio social e incluso su capital cultural heredado o de origen, Pere Gastó aprendió a utilizar las herramientas y los puentes necesarios para alcanzar la visibilidad suficiente para su obra dentro del circuito artístico moderno. Así, a través de plataformas como el Real Círculo Artístico (en su etapa de formación) y los certámenes oficiales de Barcelona y Madrid para darse a conocer, logró establecer unas primeras conexiones con agentes mediadores a los que, de otro modo, jamás habría podido acceder. Estas primeras conexiones con críticos de arte e intelectuales le abrieron las puertas al mercado a través del circuito de galerías, primero en Madrid a través de la galería Estilo (1947) y su par-

ticipación en el V Salón de los Once (1948), y después en Barcelona, al principio mediante la estrategia de visibilización y proyectos expositivos de Galerías Layetanas de Gudiol (1948-1958), y después a través de muestras y presencias intermitentes hasta la estabilización en el mercado gracias a la Sala Parés, desde 1981 hasta su fallecimiento, en 1997.

El análisis de los diferentes agentes mediadores y de la evolución de su perfil en las etapas vitales y de trayectoria artística propuestas para el caso Gastó nos demuestra que en ningún caso son estáticos. Si bien es cierto que alguno se mantiene en el tiempo, la mayoría de ellos varían, y se incorporan nuevos perfiles en los períodos de madurez. En conjunto, el caso Gastó es valioso para estudiar diferentes perfiles que actúan y participan en la mediación: desde otros artistas hasta el marchante o galerista, desde los críticos de arte hasta los intelectuales y poetas, desde los mecenas entusiastas hasta los familiares como conexión con el circuito, entre otros muchos. Esta riqueza de personalidades de naturaleza diversa remarca el caso diferencial del pintor. Sea como sea, todos ellos (cada uno en su momento y contexto) le permitieron establecer las relaciones sociales necesarias para su reconocimiento, así como para la construcción de un prestigio y fortuna crítica cambiante e irregular en torno a él como creador y a su concepto del «ser inacabado».

Bibliografía

- ARCE, Manuel (1976). *Pedro Gastó* (Colección Panorama de la Pintura Contemporánea). Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- CAMÓN, José (1948). «El Salón de los Once». *ABC* (1 enero), pág. 5.
- Catálogo oficial de la Exposición Municipal de Bellas Artes de Barcelona* (1951). Barcelona: Seix y Barral.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945, en los Palacios de Exposiciones del Buen Retiro* (1945). Madrid: Blass.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona* (1942). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona* (1944). Barcelona: Seix y Barral.
- Catálogo oficial de la I Biennial Hispanoamericana de Arte* (1951). Madrid: Gráficas Valera.

- Exposició de Primavera de 1932: Saló de Montjuïc i Saló de Barcelona* (1932).
Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona.
- Exposició de Primavera de 1933: Saló de Montjuïc i Saló de Barcelona* (1933).
Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona / Impr. Heinrich y Cía.
- Exposició de Primavera de 1935: Saló de Montjuïc i Saló de Barcelona* (1935).
Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona.
- Exposició de Primavera de 1936: Saló de Montjuïc i Saló de Barcelona* (1936).
Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions d'Art de Barcelona.
- FUENTES, Sergio (com.) (2017). *MEMÒRIA 140 anys*. Barcelona: Establiments Maragall. Catálogo de exposició.
- FUENTES, Sergio (2019). *Pere Gastó (1908-1997). L'ésser inacabat*. Barcelona: Establiments Maragall.
- Gastó* (1949) (7-20/5/1949). Barcelona: Imp. Vélez.
- Gastó* (1953) (22/1/1953-13/2/1953). Barcelona: Imp. Vélez.
- Gastó* (1957) (9-22/11/1957). Barcelona: Imp. Vélez.
- MIRALLES, Francesc (2007). *Sala Parés, 130 anys*. Barcelona: Establiments Maragall.
- Pere Gastó: exposició de pintura: del 18 al 31 de març* (1981). Barcelona: Establiments Maragall.
- Pere Gastó: obra antològica* (2009). Castell d'Aro: Ajuntament de Castell-Platja d'Aro.
- Pere Gastó: olis i dibuixos: del 28 de gener a l'11 de febrer* (1986). Barcelona: Establiments Maragall.
- SEMPRONIO (1988). «Autorretrato a dos. Pere Gastó». *La Vanguardia* (21 junio), pág. 46.

FRANCISCO BORES (1898-1972) Y SU RECONOCIMIENTO COMO PINTOR-ILUSTRADOR EN EL PARÍS DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

Judit Faura González

Universitat de Barcelona

Francisco Bores fue uno de los representantes españoles de las primeras vanguardias, unido, de manera frecuente, al heterodoxo grupo de la escuela de París. Durante su formación, iniciada a una edad temprana, entró en contacto con distintos círculos de producción que, provenientes de distintos puntos de la Península, radicaban en Madrid. Su objetivo era común: la renovación del arte español en su totalidad. Esta postura, afín a la vanguardia internacional, era compartida por los integrantes de la generación del 27, la Sociedad de Artistas Ibéricos y los participantes de las tertulias en el café de Pombo, lugar en el que nacería el movimiento ultraísta. Todas ellas eran asociaciones de carácter interdisciplinar, y acogieron las ideas y la plástica de Bores. Sin embargo, su etapa artísticamente más trascendente fue la parisina, tanto por el volumen de trabajo llevado a cabo como por las amistades que entabló. Estas abarcaban un amplio abanico de ámbitos, desde el pictórico (Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse) hasta el literario (Albert Camus, Paul Petit, Tériade) y el mercantil (Daniel-Henry Kahnweiler, Louis Carré).

La historiografía ha destacado en Bores su preponderancia dentro de la ya citada escuela de París, una preponderancia vinculada a su gran capacidad de aprehender los paradigmas estéticos de la vanguardia internacional.¹ Sin embargo, no existen estudios que

¹ Existen múltiples referencias a esa superioridad plástica de Bores frente a otros integrantes, como Cossío, Palencia, Viñes, etc.; entre ellas, NUÑO (2002) y DELGADO-GAL; PAREDES (1998).

vinculen esta supuesta superioridad plástica con un análisis de su posterior reconocimiento como artista.

Dada la repercusión moderada o, en ciertos momentos, elevada de que gozó Bores en vida, lo que se pretende en este estudio es perfilar el reconocimiento que tuvo, tanto mientras vivió como después de su muerte. Para ello se analizarán y valorarán los factores que pueden haber condicionado su reputación: los sociales, como su nacionalidad; los geográficos, como el binomio Madrid-París; y los políticos, que son los que pudieron determinar su proyección posterior. No obstante, lo que, sin duda, mejor reflejará dicha repercusión será el estudio de las estrategias del sistema artístico en el cual se inscribe la producción de Bores, un sistema compuesto por artistas-compañeros, críticos de arte, mecenas, coleccionistas y marchantes.

Madrid, red artística de vanguardia durante el primer cuarto del siglo xx

Es del todo necesario situar la producción de Bores en las dos ciudades que le vieron crear y evolucionar. Dos contextos ciertamente dispares, pero que, sin embargo, alcanzado un cierto momento, llegaron a retroalimentarse. Empezamos por Madrid, donde nació, se formó y, más tarde, se unió a distintas causas artísticas que tenían su epicentro de creación en la capital. En respuesta a la constricción académica, surgió el vínculo con distintos artistas con los que compartía unos mismos ideales plásticos, como Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz y Joaquín Peinado. Del mismo modo, frecuentaba la Residencia de Estudiantes, donde inició dilatadas amistades con Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel y Juan Ramón Jiménez, y con los artistas arriba mencionados.²

Tanto la Primera Guerra Mundial como la propia década de 1920, momento de formación de todos ellos, marcaron inexorablemente a esta generación, que se vinculó, a su vez, con la filosofía de José Ortega y Gasset (Bonet; Carmona; Tusell, 1999: 96). Como resultado de este proceso de asimilación y renovación, se obtuvo la mezcla de dos

² Para ampliar información acerca de su vinculación con la Residencia de Estudiantes, consultar: BONET; CARMONA; TUSELL (1999).



Figura 1. Francisco Bores, *Sin título (El paseíllo)*, 1922. Colección particular. © Carmen Bores.

componentes aparentemente contrarios: la anhelada europeización y la confluencia con la cultura popular; en consecuencia, se produjeron obras que aunaban la estética expresionista alemana y la retórica taurina española, por ejemplo. Muestra de ello es la xilografía de Bores conocida como *Sin título (El paseíllo)*, de 1922 (fig. 1). En la que representa a cinco toreros, situados en primer plano, y a tres picadores, que parecen estar custodiando la escena en la parte posterior. Es una muestra más de la postura dual que toma Bores en sus xilografías durante esos años. Por un lado, la aparente festividad que transmite la temática, como es en este caso una corrida de toros y, por otro lado, el tratamiento sombrío y sórdido de las figuras, que consigue a través de la esquematización y la angulosidad de la línea. El pintor demostró durante toda su trayectoria un interés genuino por el universalismo, que, a su vez, combinó con un estilo de vida austero, plasmado en su obra a través de escenas costumbristas y tópicos de la cotidianidad.

Con todo, si hay una entidad que destaca durante esos años, esa fue la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), que hizo su primera muestra en

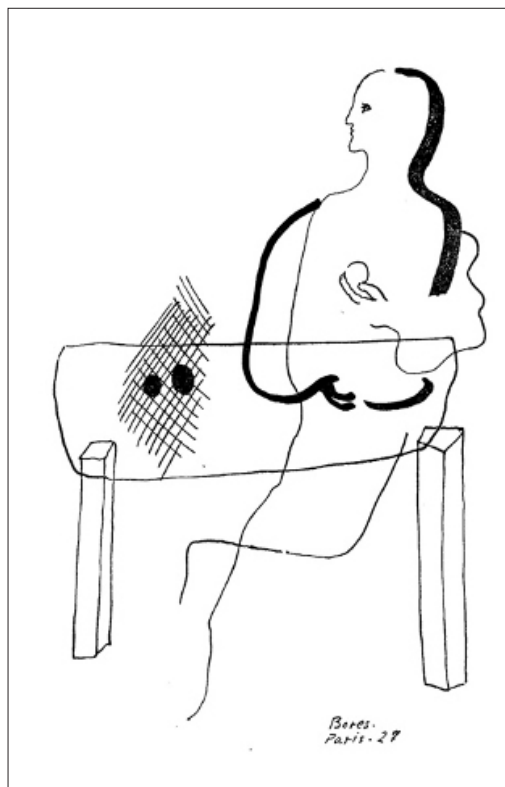


Figura 2. Francisco Bores, ilustración en *Litoral*, 8, 1927. Fotografía extraída de: www.edaddeplata.org.

puesto por el crítico y escritor Guillermo de Torre, Sonia y Robert Delaunay, y los hermanos Jorge Luis y Norah Borges, entre otros. Bores explotaría esa idiosincrasia rupturista, cercana al expresionismo alemán, en las ilustraciones publicadas en diversos números de las revistas *Alfar* y *Horizonte*⁴ (fig. 2). En esta ilustración que aparece en el número 8 de la revista *Litoral* de 1927, Bores juega con la superposición

el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid en 1925. Esta entidad creó un punto de inflexión dentro de la producción de la vanguardia española, y generó una confluencia y una sinergia grupal imprescindibles para comprender las carreras y colaboraciones posteriores de sus miembros.³ Además de Francisco Bores, allí se reunieron Pancho Cossío, Joaquín Peinado, Benjamín Palencia, José Moreno Villa, Salvador Dalí, Norah Borges, Rafael Barradas, Alberto Sánchez Pérez, Ángel Ferrant y Carlos Sáenz de Tejada, entre muchos otros. Sin embargo, según Jaime Brihuega, la trascendencia que tuvo en los medios de comunicación del momento fue bastante reducida (Brihuega; Harris, 1998), al igual que la asistencia al evento inaugural, en el que hubo más artistas que público visitante.

Hay que mencionar también su vínculo con el ultraísmo, movimiento iniciado en 1917-1918, al que Bores se unió en 1922. El paso por Madrid del poeta Vicente Huidobro fue decisivo para la formación del grupo com-

³ Su surgimiento está íntimamente relacionado con la Sociedad de Artistas Españoles (SAE), asociación creada dos años antes por Eugeni d'Ors y Lluís Planidura, pero que no acabó de satisfacer a los artistas más «modernos», ya que promulgaba un arte eminentemente clasicista. Esta limitación animó a varios artistas y escritores a crear la SAI.

⁴ Ilustraciones de la revista *Alfar* disponibles en línea: Publicaciones Periódicas del Uruguay (7/2/2021). *Revista Alfar*, www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/alfar/index.htm. Ilustraciones de la revista *Horizonte* disponibles en lí-

de líneas, los cuerpos indefinidos, la bidimensionalidad y la simplicidad compositiva. Se evidencia la gran influencia que ejerció el collage sobre Bores durante esa década, especialmente en la ejecución intercalada de planos. Para Eugenio Carmona, el papel de Bores en el arte de preguerra español fue esencial, pues se convirtió en el nexo entre la recepción española de vanguardias y lo que en España se llamó Arte Nuevo (Bonet; Carmona; Tusell, 1999: 17).

Formación e inicio de su trayectoria artística (1916-1925)

Nacido el 6 de mayo de 1898 en Madrid, Francisco de Paula José Eduardo provenía de una familia acomodada relacionada con representantes diplomáticos, abogados y políticos.⁵ En 1916, ingresó en la Academia de Cecilio Pla, pintor académico cercano al impresionismo, en la que permanecería tres años, compartiendo pinceles con Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz y Joaquín Peinado. Esta imposición estética le hizo virar hacia otras direcciones: «Fue en aquel momento que sentí una acuciante necesidad de renovarlo todo y empecé a colaborar en modestas revistas del movimiento ultraísta» (Dechanet, 2003: 22). Según sus propias palabras, nunca tuvo la intención de ingresar en la Escuela de Bellas Artes, como tampoco quiso realizar ninguna estancia formativa en Roma. Sin embargo, en 1921, intentó entrar en el sistema académico participando (sin éxito, ya que su obra fue rechazada) en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Al año siguiente, en cambio, fue aceptado, tras presentar *Retrato de Juan Nogales* y *Enigma* (esta última, no conservada).

Es importante destacar que, durante estos años, Bores mantiene un contacto frecuente con los miembros de la Residencia de Estudiantes y participa en las tertulias organizadas en los cafés de Plate-rías, Pombo y Gijón (Galería Guillermo de Osma, 2000: 9). Mientras

nea: «Revistas de la Edad de Plata» (18/1/2021), *Revista Horizonte*, http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev.

⁵ Información biográfica correspondiente al artista, extraída de DECHANET (2003).

tanto, recibe clases en la Academia Libre de Julio Moisés Fernández de Villasante (pintor de corte academicista cercano a Julio Romero de Torres y a Ignacio Zuloaga), en la cual concurre con Salvador Dalí y Benjamín Palencia. No obstante, sus amistades eran amplias y de muy diversa índole. Se tiene constancia de ello gracias a las numerosas xilografías que realiza de figuras como Gerardo Diego, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez o José María Hinojosa.

En esta etapa, colabora de forma asidua con ilustraciones para distintas revistas, como *Horizonte*, *Cruz y Raya*, *Alfar*, *Tobogán*, *Si o España 4*.⁶ En sus páginas experimentó tanto con la estética ultraísta como con la plástica del conocido momento del «retorno al orden» o clasicismo renovador. La linealidad *ingresiana* de los retratos que realizó de jóvenes escritores como Antonio Marichalar o José Bergamín le sirvió para que Juan Ramón Jiménez le dedicara uno de los números de la revista *Sí*, al considerarlo el adalid del arte español más conservador.⁷

La mayor parte de la historiografía artística integra a Bores en la generación del 27, tanto por ser una referencia plástica para sus literatos como por su implicación personal con todos ellos. Javier Tusell se pregunta, como también lo hace esta investigación, cómo es posible que haya unanimidad historiográfica a la hora de afirmar que la Edad de la Plata es uno de los momentos cúlmenes de la literatura española y, en cambio, no se valore de igual modo el arte de sus implicados (Bonet; Carmona; Tusell, 1999: 92). Y la pregunta incluye a Bores, pero también a Benjamín Palencia, Maruja Mallo y Pancho Cossío, quienes tuvieron un grado de participación similar al del artista madrileño. El auge de los estudios de género ha posibilitado la reivindicación del papel de Mallo como miembro del grupo Las Sinsombrero y, por ende, su rol dentro del contexto literario de la generación del 27; sin embargo, la visibilización de Mallo sigue siendo insuficiente, al igual que la de sus colegas arriba mencionados. Una búsqueda en las

⁶ Ilustraciones disponibles en: *Revista de Afirmación Literaria (1924-1925)* (2021). Resto de las revistas disponibles en línea: «Revistas de la Edad de Plata» (18/1/2021).

⁷ Aparece en: *Sí (Boletín Bello Español) del andaluz universal*, 1, Madrid, (julio 1925). Disponible en: Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional de España (3/2/2021), *Sí*, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003780869&search=&lang=es>.

hemerotecas españolas más representativas, como son la UCM (Universidad Complutense de Madrid) y el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), uniendo los parámetros «generación del 27» y «pintura» o «ilustración» respaldan dicha argumentación.⁸

El año 1925 será decisivo para la carrera de Bores, que mostrará su obra por primera vez en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, con dieciséis óleos y varias acuarelas. No obstante, tuvo poco éxito entre el público, que veía en la obra de Bores una ferocidad demasiado exacerbada (Dechanet, 2003: 23-24). El pintor se marchó entonces a París en compañía de su amigo Cossío, y se estableció en el barrio de Montparnasse. A su llegada a la ciudad, gracias a sus contactos españoles, empezó a codearse con artistas como Picasso, Gris o Matisse, a quienes llegará a considerar maestros y amigos.

París, red de conexiones: artistas, mercado y exposiciones

En 1927 establecerá contacto con los marchantes Jacques Bernheim y Leónce Rosenberg, y poco después inaugurará su primera exposición individual en la galería Percier.⁹ En ella, conseguirá vender gran parte de su obra e iniciará conversaciones comerciales con la galería Pierre. Como resultado de estas nuevas conexiones, entablará una de las amistades más importantes de toda su carrera, la que mantendrá con el crítico y editor Tériade.¹⁰ Gracias a él, su círculo artístico aumenta considerablemente, pues le presentó a Max Jacob, André

⁸ Búsqueda realizada a través de la web de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid con las expresiones «generación del 27» y «arte»: 33 resultados. Bibliografía escrita, sobre todo, en las décadas de 1990 y 2000. Búsqueda realizada a través de la web de la Biblioteca del MNCARS con el término «generación del 27»: 59 resultados. Un 50% de dichos resultados corresponden a facsímiles de revistas editadas durante la década de 1920 en España.

⁹ Para más información acerca del histórico de exposiciones, consultar: Exposiciones (12/1/2021). *Francisco Bores*, <http://www.franciscobores.com>.

¹⁰ Algo constatable leyendo la primera reflexión que realiza sobre el joven artista en la revista *Cahiers d'Art* (1927), año II, núm. 3, pág. 208: «Bores es un pintor de extraordinaria sensibilidad y de una admirable salud moral. Es pintor y si traza en la pintura nuevas vías, las traza con seguridad, las traza como pintor».

Breton, Paul Éluard y Man Ray, entre otros. Mientras, en Madrid, en *La Gaceta Literaria*, se publica un artículo dedicado al artista titulado «La pintura de Bores», que en un principio fue escrito por Tériade para *Cahiers d'Art*.¹¹ Y solo tres años más tarde de su llegada a París consigue participar en una exposición colectiva, con André Beaudin y Hernando Viñes, en la Valentine Gallery de Nueva York. En 1928, en la capital francesa, expondrá en el Salón de las Tullerías y en el primer Salón de los Verdaderos Independientes.

En el transcurso de la década de 1930, Bores expande sus horizontes internacionales al presentar su obra en el Salón de los Superindependientes (y obtener críticas favorables por parte de Pierre Couthion); en el Jardín Botánico de Madrid, con la colectiva «Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París»; en Zúrich, con «Peintres de Paris»; y en el MoMA, con «46 painters and sculptors under 35 years of age».¹² Su repercusión entre los especialistas y colegas es aún mayor cuando inaugura una exposición individual en la galería parisina Georges Bernheim, con obras que recorrían su trayectoria en la capital francesa entre 1927 y 1931. Tériade y Christian Zervos escriben sobre ello en los números 2 y 4 de *Cahiers d'Art*. Será a partir de 1931 cuando la sucesión de exposiciones, sobre todo colectivas, llenarán el calendario del artista. En primer lugar, la organizada en la Georges Petit de París¹³ en San Sebastián a través de la SAI y, en segundo lugar, en clave internacional, la celebrada en Nueva Orleans, llamada «Peintres de Paris». Todo ello hizo que despertara el interés de uno de los marchantes con más éxito,

¹¹ Para más información sobre dicho artículo, consultar en línea: «Revistas de la Edad de Plata» (2021). *Revista La Gaceta Literaria* (18 enero), http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev. Para más información sobre *Cahiers d'Art*, consultar en línea: BNF Gallica (Biblioteca Nacional de Francia), *Cahiers d'Art*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344142726/date>.

¹² Exposición en la que también contaron con obras de Jean Charlot, Arshile Gorky y Ben Shahn. Catálogo disponible en línea: Museum of Modern Art, *An exhibition of work of 46 painters & sculptors under 35 years of age*, http://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2025_300061834.pdf.

¹³ Exposición con grandes nombres de la vanguardia del momento llamada «Obras recientes de: Beaudin, Borès, Cossío, Dalí, Giacometti, Laurens, Luçat, Marcoussis, Masson, Max Ernst, Miró, Ozenfant, Torrès-García, Zadkine».



Max Berger, con el que firmó un contrato para exponer en su galería Vavin-Raspall hasta el cierre de esta, en 1934.

Una de las relaciones que iniciará en el transcurso de 1934 y que contribuyó a una mayor repercusión en la posterior acogida de su obra es la que estableció con Daniel-Henry Kahnweiler, director de la galería Simón de París y reputado marchante. En 1935, Maurice Raynal le dedica un artículo monográfico en la revista *Minotaure*, en el que lo alaba como «uno de los verdaderos grandes maestros españoles» (Raynal, 1935: 17-18). Carmona sostiene que de Bore «se hablaba en las revistas españolas del momento casi tanto como de Picasso o de Dalí y mucho más que de Gris, Miró o Julio González»

Figura 3. Francisco Bore: *L'essayge (souvenir imaginaire)*, 1934, Museum of Modern Art, Nueva York, © Museum of Modern Art (MoMA).

(Bonet; Carmona; Tusell, 1999: 14), y se lamenta de que la historia del arte, con su carácter caprichoso, tarde en reconocerle del mismo modo que ha hecho con los demás artistas mencionados.

Bores pudo hacerse un hueco en el sistema expositivo francés y americano en el transcurso del año 1936, y expuso en el Jeu de Paume (en la muestra colectiva «L'art espagnol contemporain») y de manera individual en el Arts Club of Chicago. Y un año más tarde, expone en Hollywood, en la galería Stanley Rose («Bores' first American exhibition») y en Nueva York, en la Bucholz.

Su posición política, por otro lado, nunca fue manifestada de manera clara. Sin embargo, se conoce su adhesión a la Union Nationale des Intellectuels, al Front National des Arts, al Foyer d'Éducation Féminin Danielle Casanova y al MRAP (Movimiento en contra del Racismo y el Antisemitismo) (Dechanet, 2003: 34). Muestra de esta implicación ideológica es su participación en uno de los eventos de mayor trascendencia dentro del grupo vanguardista, que fue la exposición «El arte en la España republicana. Artistas españoles de la escuela de París». En ella se dieron cita Óscar Domínguez, Antoni Clavé, Luis Fernández, Julio González, Pablo Picasso y Joaquín Peinado, entre otros artistas, que apoyaron así la causa.

A finales de la década de 1940, críticos especializados, como Frank Elgar o Jean Bouret, lamentan que las exposiciones de Bores se sucedan de manera muy espaciada y escasa.¹⁴ Cabe destacar la compra, reseñable, aunque no decisiva para su posterior reputación, de *L'essayge (souvenir imaginaire)* (1934) por parte del MoMA de Nueva York en 1949 (fig. 3). En esta obra sitúa al espectador en el interior de un atelier, donde una modista hace una prueba a una modelo mientras una tercera figura toca el piano. Reúne los rasgos definitorios de la figuración lírica, que llevo a cabo durante la década de los treinta, experimentando con la evocación, la luz y la sensualidad del instante.

¹⁴ Ambos escriben sobre el impacto de Bores en el panorama expositivo francés durante el año 1949. Para conocer sus opiniones: ELGAR (1949) y BOURET (1949).

Últimas décadas de producción y repercusión en los medios especializados

El inicio de la década de 1950 queda marcado por su entrada en la cartera de artistas de la galería Louis Carré, colaboración que durará hasta 1964. Su primera muestra individual se produce en 1954 y con ella se publica su primer catálogo, en terreno francés, que es referenciado, nuevamente, por Tériade. La tendencia expositiva de Bores experimentó, a partir del año 1955, un incremento sustancial, ya que participó en más de una quincena de muestras. Entre ellas destaca la organizada para el premio del Carnegie Institute de Pittsburgh, en la que una obra suya fue seleccionada como imagen del cartel del evento. En cuanto a su visibilidad en revistas especializadas y prensa en general, esta década es la más prolífica para el artista, pues apareció en veinte ocasiones en números de *Goya* y *Cahiers d'Art*, así como en periódicos, como *La Nación* y *Le Monde*. Positivo también fue el impacto que tuvo en los textos de especialistas como Jean-José Marchand o Jean Grenier, el cual le dedicó un gran artículo retrospectivo en la revista *L'Oeil*. Resultado de este reconocimiento fue su inclusión en una obra de consulta: el *Dictionnaire de la peinture moderne* de Jacques Lassaigne.

Hay una interesante reflexión realizada por Hélène Dechanet, nieta del artista, en el catálogo razonado publicado en 2003, al que se ha ido haciendo referencia, acerca de la procedencia de Bores. Dechanet afirma:

Si bien Bores había participado en varias colectivas como pintor español desde su llegada a París en 1925 [...] a partir de los años cincuenta se le considera un pintor francés, miembro representativo de la Escuela de París, y es invitado a participar en todas las muestras como tal (Dechanet, 2003: 37).

Palabras sintomáticas, las de su nieta, nacida en Francia, que pretenden reivindicar a Bores como artista francés de pleno derecho. El subtexto de una afirmación como esta podría leerse como una reclamación, por parte de sus propios descendientes, a la historia del arte. Una petición para que Francisco Bores sea tenido en cuenta como

agente esencial dentro del relato de la Francia de las vanguardias históricas.

En cuanto a sus contratos mercantiles, hay que señalar que finaliza el que mantenía con Louis Carré, pero inicia una relación empresarial con la galería Crane Kalman de Londres, estrenando una muestra antológica que abarcaba su producción desde 1928 hasta 1962.

Raymond Nacenta escribirá, en 1960, *L'école de Paris*, uno de los primeros textos en los que se utiliza el término «escuela de París», y en el que incluye a Bores como uno de los integrantes del grupo. Asimismo, la primera monografía en Francia sobre el pintor, llamada Borès, la escribe Jean Grenier en 1961 y la edita Verve. En España, no aparecerá referenciado hasta que Mercedes Guillén lo entreviste para su libro *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París* en 1960. Sin embargo, serán de nuevo los franceses los primeros en incluirlo en *L'art au xx siècle* de la Enciclopedia Larousse. Y no será hasta 1973, con Antonio Manuel Campoy y su *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, y con Castro Arines y su *Anuario del arte español*, cuando Bores aparecerá en publicaciones de esta índole en España. En 1966, culminando su carrera en la capital francesa, es nombrado por el ministro de Cultura, André Malraux, *officier* de la Orden de las Artes y las Letras francesa. Hay que destacar, asimismo, la exposición antológica inaugurada en 1971 en la galería Theo de Madrid, en la que se reunieron sus piezas más representativas.

Bores moriría el día 10 de mayo de 1972, a la edad de 74 años, y sería enterrado en el cementerio de Montparnasse de París.

Décadas de 1990 y 2000: geografía de recepción e impacto en los medios de comunicación

Si hablamos sobre la geografía de la recepción, hasta la muerte del artista, Francia se había adelantado a España en materia de publicación, exposición y reconocimiento. A partir de 1982, en cambio, los papeles se invierten. Se publica en París la última referencia al artista en el periódico *Le Figaro* por parte de J. J. Levèque en relación con la retrospectiva organizada por la galería Artcurial, con catálogo a cargo de Jacques Lassaigne. Si nos atenemos a los datos,

parece que el interés en torno al artista llega a su fin en Francia durante los primeros años de la década de 1980, es decir, diez años después su muerte. Sin embargo, en España, el ritmo de publicación en prensa y revistas especializadas se mantiene constante. Al menos una vez al año se lo cita en algún artículo, hasta aproximadamente 1999.¹⁵ A partir de ese momento, se lo menciona en los medios de comunicación como artista participante en exposiciones colectivas.¹⁶

En 1995, Valeriano Bozal publica el *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, donde se alude a Bores como uno de los exponentes principales del vanguardismo, y la Residencia de Estudiantes organiza, en 1999, una muestra llamada «Francisco Bores: el ultraísmo y el ambiente literario madrileño, 1921-1925». Sin embargo, será el MNCARS el que se encargará, a partir de 1999, de publicar diversos catálogos, siempre asistidos por la familia del artista, como *Bores esencial, 1926-1971*, editado por Eugenio Carmona, o los propios catálogos razonados de su obra pictórica, en 2003, juntamente con Hélène Dechanet. Las últimas tres instituciones que muestran su producción son el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Instituto Cervantes y el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. La primera lo hace en 2012, exponiendo la investigación de Javier Arnaldo acerca de las ilustraciones inéditas de Bores para el poema «La siesta del fauno» de Mallarmé; la segunda, en 2007, con la exposición «Francisco Bores: Para un Lorca»; y, por último, el Museo Thyssen, en 2016, con una muestra temporal en la que se exhibían las ilustraciones del poema «El cuervo» de Edgar Allan Poe.

La realidad es que los primeros años del nuevo siglo anuncian la gradual caída de la dedicación historiográfica y expositiva de las ins-

¹⁵ En 1991, Juan Manuel Bonet publica «El silencio de Francisco Bores» en *La Voz de Asturias*; en 1992, Calvo Serraller publica en *El País* «Cita con el mejor Bores» y, en 1998, «El ignorado centenario de Bores», también en *El País*; y Guillermo Solana, en 1999, publica «Francisco Bores desde dentro» en *El Mundo*, por poner algunos ejemplos.

¹⁶ En 2007, reaparece en los medios gracias a la exposición «Francisco Bores: Para un Lorca», organizada por el Instituto Cervantes y la Fundación Federico García Lorca. Una de las últimas referencias a Bores está en el artículo del *Diario de Sevilla* acerca de la exposición «Pablo Picasso y Joaquín Peinado. Encuentro en las vanguardias», de 2019.

tituciones hacia Bores. Sin olvidar que los últimos catálogos editados el MNCARS son auspiciados por la hija y la nieta del artista y editados por dos historiadores, Carmona y Bonet, que publican el grueso de la obra escrita acerca del artista en España. De igual modo, las obras que hoy en día reúne el MNCARS proceden de la donación de su propia hija, Carmen Bores, en 1979, al extinto Museo Español de Arte Contemporáneo.

Posicionamiento de Bores en el mercado artístico y en museos y centros de arte

La rivalidad existente entre Madrid y París que se ha ido observado en el transcurso de esta investigación es visible también cuando se habla de la presencia de Bores en los organismos artístico-culturales. Por un lado, Francia posee catorce museos con obra expuesta o, en su defecto, preservada en los fondos, del artista madrileño.¹⁷ Por poner algunos ejemplos: el Centro Pompidou de París almacena tres obras; el Museo de Arte Moderno de París, cuatro obras; y la Collection du Centre National des Arts Plastiques, catorce obras. Los años de adquisición de piezas de esta última indican el período en el que Bores fue objeto de atención y análisis por parte de los agentes artísticos franceses. La primera compra, concretamente un óleo llamado *Les oeufs sur le plat*, se realiza en 1927, y la última, *Verre et couvert*, se adquiere en 1968. Distintos son los casos del Centro Pompidou y el Museo de Arte Moderno de París, en los que se realiza una compra estatal y dos donaciones entre las décadas de 1960 y 1970 para el primero, y una compra al mismo artista en 1956, más dos donaciones entre las décadas de 1950 y 1970, para el segundo.

En Estados Unidos, por otro lado, existen tres instituciones con producción del madrileño: el MoMA conserva una obra; el Museo de Arte de Baltimore, dos obras; y el Wadsworth Atheneum de Hartford, una naturaleza muerta. En el resto del ámbito internacional, se pueden referenciar once museos: entre otros, la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporánea (GAM), de Turín; el Museo Cívi-

¹⁷ Datos extraídos de las páginas web de los correspondientes museos y centros culturales.

co, también de Turín; la Scottish National Gallery of Modern Art, de Edimburgo; o el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

En España son seis los museos que albergan obra del artista: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, que cuenta con la donación, por parte de Carmen Bores, en 1979, de 21 óleos, unos 150 dibujos, 10 *gouaches* y 35 bocetos para vidrieras; el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid; el Instituto Valenciano de Arte Moderno; el Museo de Bellas Artes de Bilbao; el C.A.C. Museo Patio Herreriano de Valladolid; y el Artium, en Vitoria. Por último, dos fundaciones y una colección bancaria: la Fundación Santander Central Hispano, la Fundación Arte y Tecnología de Telefónica y la Colección de Arte Caja Madrid.

El mercado del arte también ha visto fluctuar su presencia durante las últimas dos décadas, tanto en España como en el resto de los países antes mencionados.¹⁸ La producción del artista queda distribuida en tres ámbitos: pintura, con un 56% de las ventas totales; dibujo o acuarela, con un 31%; y láminas o grabados, con un 13%. Los datos observados indican que, a partir del año 2000, los precios de venta de la pintura sobre lienzo se situaban en torno a los 100.000 euros, mientras que, en la actualidad, han descendido de manera drástica hasta los 45.000 euros.

Se produjo un incremento en el precio de su obra pictórica entre los años 2005 y 2007, cercano a 1.800.000 euros, en los dos países que acaparan el 81% de las ventas, que son España y Francia. De igual modo creció el número de lotes subastados, que se cifran entre los 55 y los 70. La respuesta a este repentino auge de la atención del mercado a la obra de Bores podría responder al trabajo llevado a cabo por parte de las instituciones durante los siete años anteriores. Las exposiciones realizadas, tanto en el MNCARS como en la Residencia de Estudiantes y en la Galería Leandro Navarro (esta última con ceras inéditas, en el transcurso del año 2007), podrían haber incentivado el interés de las casas de subasta y del público comprador especializado. Son unas cotizaciones que no se han repetido, al menos hasta el momento en el que se está redactando este estudio.

¹⁸ Datos extraídos de la página web *Artprice*. En: <https://es.artprice.com> (consulta: enero 2021).

Ni en España, ni tampoco en Francia, los dos lugares en los que la producción boresiana es mayor.

Planteamientos comparativos: Pancho Cossío y Joaquín Peinado

La dimensión de un artista en su contexto histórico y la repercusión experimentada gracias a las intervenciones de los distintos agentes del mundo del arte han de ser confrontadas con las de artistas de formación y recorrido similar. Para este fin se ha seleccionado a dos artistas de contextos y trayectorias iniciales análogas a las de Bores, como son Pancho Cossío y Joaquín Peinado. Ambos casos permitirán plantear tanto las confluencias como las disonancias con respecto a Bores y ayudarán a determinar la posición del madrileño en la red de producción de vanguardia.

Con Pancho Cossío compartió etapa de formación en Madrid y los primeros años de asentamiento plástico en París. Tériade los incorpora, sistemáticamente, dentro de la tendencia conocida como la figuración lírica, en la que confluyeron con el español Hernando Viñes, André Beaudin y Niko Ghika. Asimismo, en París exponen en las mismas galerías, sobre todo durante los primeros años de estancia formativa, como la galería Jacques Bernheim o la Galerie de France (Huici, 2004: 155). No obstante, la vuelta definitiva a España, en el año 1933, cambiará por completo la ideología, los círculos de amistad y la consideración artística de Cossío. La razón principal es la relación que inicia, ese mismo año, con José Antonio Primo de Rivera, quien hará que se convierta en orador de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS) poco tiempo después. Es nombrado jefe de Prensa y Propaganda de la organización en 1937, y proyecta diversos retratos para Primo de Rivera, como también algunos bocetos para una estatua ecuestre de Franco, nunca llevada a cabo (Huici, 2004: 159-160). En 1944 vuelve al mundo expositivo, que lo recibirá con un sinfín de premios, homenajes y nombramientos, como el de Caballero de la Legión de Alfonso el Sabio con distintivo de Placa de Plata por parte del Ministerio de Educación Nacional. Y solo seis años más tarde, en 1950, se inaugura una exposición antológica sobre Cossío en el Museo de Arte Moderno de Madrid, diez años antes de la que se le organizará

a Bores en París y veintiséis años antes de la muestra retrospectiva «Francisco Bores 1898-1972. Exposición antológica» (1976) en Madrid (Hoz; Madariaga, 1990: 212). Tal es la repercusión del artista dentro del régimen, que el NODO decide emitir un documental narrando la vida y obra del cántabro, enfatizando su vinculación con el régimen y su compromiso político. Después de su muerte, en 1971, momento en el que se le organiza la última gran muestra antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo, se producirá un cambio en su proyección e impacto. Durante la década de 1980, la presencia de Cossío en las programaciones de las instituciones museísticas y medios especializados disminuye considerablemente, de un modo similar a lo ocurrido con Bores; a partir del año 2000, sus nombres desaparecen del foco expositivo casi por completo.

Las últimas exposiciones, que aportan perspectiva y contenido a la fortuna de Cossío como artista, son del año 1994, en concreto las producidas por el Museo de Bellas Artes de Santander y la Fundación Mapfre de Madrid.¹⁹ De igual modo, merece la pena mencionar el número de obras de Cossío adquiridas por el MNCARS durante esos últimos años. Este museo alberga un total de siete obras y una sola obra expuesta en sala, hecho sintomático de la devaluación de su reconocimiento por parte de las instituciones y los medios especializados en las últimas tres décadas. Su posición cercana al régimen franquista le hizo entablar amistades dentro de este y relacionarse con ciertos agentes del mundo artístico que beneficiaron su entrada en determinadas instituciones.

Esa diversidad de oportunidades que se le brindaron, con toda probabilidad, facilitaron el aluvión de premios y medallas que le concedieron con posterioridad. El reconocimiento de Cossío en época democrática disminuyó, y su presencia se hizo menor, casi anecdótica, si se tienen en cuenta los datos aportados por los fondos del MNCARS y demás museos españoles.

¹⁹ Información disponible en línea a través del registro de catálogos en la web del MNCARS: MNCARS (22 de febrero), Biblioteca y centro de documentación, <http://catalogo.museoreinasofia.es/ABSYSINTERNET/abnetcl.exe/O7054/ID41b21b2a?ACC=101>.

El segundo caso es el de Joaquín Peinado. Nacido en Ronda, y formado en Málaga, asistirá a la academia Cecilio Pla de Madrid. Se trasladará a París en 1924, donde se relacionará con Tériade, Daniel-Henry Kahnweiler o André Level. De 1936 a 1939 ocupa la subdirección de la oficina del patronato de Turismo de la República, en la que realiza una importante labor propagandística a favor de la Segunda República (Bernárdez Sanchís, 2008: 134). En ella colaboraron, entre otros, Josep Lluís Sert, César Vallejo, Robert Cappa y Tristan Tzara. Su ideología progresista le hizo proteger y defender la Segunda República en numerosas ocasiones, como cuando expuso en «Arte de la España republicana», que apoyaba la causa. Además, en 1948, fue nombrado vicepresidente de la Unión de Intelectuales Españoles. Hasta la década de 1960, no volverá a exhibir su obra en España. El lugar elegido para hacerlo, después de casi treinta años de ausencia, será la galería Darro. Visitará de nuevo la capital en 1969, para inaugurar una muestra antológica organizada por la Dirección General de Bellas Artes (Bernárdez Sanchís, 2008: 138-139).

Después de la muerte del artista, los organismos que más han impulsado su visibilidad han sido la Fundación Unicaja, que financió la creación del Museo Unicaja Joaquín Peinado en Ronda, en el año 2001, y actualmente el propio museo, que con regularidad organiza exposiciones monográficas dedicadas al artista.²⁰ La creación del museo puede responder a motivos de modernización plástica por parte de las instituciones rondeñas, que apuestan por exhibir a su artista más contemporáneo. Muestra de este afán renovador fue la restauración del edificio que alberga la colección Peinado, el palacio de los Marqueses de Moctezuma, aunando historia arquitectónica y modernidad, así como la programación expositiva actual, vinculada a las tendencias artísticas contemporáneas.

La confrontación entre Bores y los dos artistas seleccionados, Pancho Cossío y Joaquín Peinado, resulta funcional para el análisis de la trascendencia que tuvo su implicación política para su reconocimiento, tanto durante sus años en activo como con posterioridad. Dos

²⁰ Actualmente, mayo de 2021, el Centro Fundación Unicaja de Almería alberga una exposición de dibujos y grabados procedentes del propio Museo Unicaja Joaquín Peinado, que evidencia la vigencia del artista y de su obra.

casos interesantes por su disparidad: Cossío, vinculado al *establishment* de la dictadura, que lo recompensaría en el terreno profesional en numerosas ocasiones, y Peinado como agente artístico indispensable para la República, tanto en su producción plástica como durante sus años en activo en la esfera política. Todo ello ha determinado la recepción posterior de ambos, con Peinado como el más beneficiado, si atendemos a las exposiciones y a la atención prestada por parte del mundo del arte en estos últimos años. Sin embargo, con Bores no se puede llevar a cabo la misma interpretación, ya que, aunque se mostró favorable a las políticas de la izquierda más progresista, no fue vehemente en sus opiniones públicas como lo fue Peinado. Esto pudo favorecer una mirada equidistante por parte de ambos bandos para con su labor como artista, y descartaría cualquier trato de favor que pudiera surgir. De este modo, habría quedado exento de lecturas vinculantes y pudo transitar vías de visibilidad más apacibles. Acerca de su marcha de España, adonde no volvería jamás de manera permanente, hay que señalar que el asentamiento dentro de las instituciones, las galerías y la red de contactos establecida en París debieron de desempeñar un papel determinante. Lo personal, en definitiva, pudo tener un influjo mayor que lo político en su decisión. No obstante, son hipótesis que, sin el testigo directo del propio artista, solo a través de sus declaraciones, son complejas de verificar.

Conclusiones

En un primer momento, durante sus primeros años en París, Bores se sitúa en una posición equivalente a la de artistas que hoy en día gozan de un reconocimiento mucho mayor, como Joan Miró, Juan Gris o Julio González, gracias al apoyo que le brindaron los pares, las instituciones, los críticos, los marchantes y los especialistas. Sin embargo, durante las décadas posteriores (de 1950 y 1960), su presencia fue desigual, como lo indica la geografía de la recepción España-Francia: la consideración de Bores detectada en Francia, tanto en instituciones como en medios, es mayor que la de España. En cuanto a los datos recabados en ámbito internacional, la visibilidad es equivalente a la que encontramos en ambos países y concuerda con los años en activo del artista. Que un artista de este período y círculo desaparezca de la

esfera pública del arte tras su muerte es algo frecuente, como Bores y los anteriormente mencionados Cossío y Peinado, pero también Palencia o Ángeles Ortiz. Sin embargo, se distingue una pauta en la programación expositiva del MNCARS en torno a estos creadores que cabría analizar con más detenimiento. Las muestras monográficas dedicadas a este grupo de artistas, fallecidos en su mayoría a finales de la década de 1970, se producen entre 1995 y los dos primeros años de la de 2000: Torres García tiene su exposición en 1991 y 1994; Palencia, en 1995; Ángeles Ortiz, en 1996; Gutiérrez Solana, en 1998; y Bores, en 1999. Pancho Cossío es el único artista que se desmarca de dicha pauta, ya que no existe ninguna exposición monográfica sobre él planificada por parte del museo. El discurso enfático y dirigido del centro, quince años después de los fallecimientos, buscó una legitimidad y consolidación bidireccional, tanto de la propia institución como de los agentes implicados.

Esta última hipótesis es comparable a la presencia de Bores en los fondos de los museos españoles y franceses, así como su fluctuación en el mercado del arte. La conservación de un mayor número de obras por parte de los museos franceses puede deberse al papel artístico que ocupó el madrileño en ese país durante toda su trayectoria. Una incidencia que, como se ha formulado, se mantuvo hasta 1982. Las adquisiciones se produjeron antes de dicho año y no se llegaron a recuperar con posterioridad. En el caso de España, el grueso de la obra se encuentra en el MNCARS, por una razón evidente: la donación de 26 lienzos, dos de los cuales se muestran en las salas del centro, por parte de la hija del artista, Carmen Bores, a la institución. El porqué de la donación podría encontrar su justificación en la poca presencia que tenía Bores hasta ese año, 1979, en su propio país. Hecho que se correspondería con la desaparición del artista en los medios y museos franceses. Para Carmen Bores, una manera de validar la representación de su padre en España sería donar sus obras clave al MNCARS, es decir, al museo de arte contemporáneo más importante de España. De este modo, Bores se incluía en la construcción del relato normativo establecido por el centro. Así pues, si se analizan dichas circunstancias y se contraponen con los proporcionados por las distintas casas de subastas, las correspondencias son evidentes. Existe un pico positivo de obras vendidas, en el transcurso del año 2007, re-

flejo directo del protagonismo y promoción del artista en el contexto museístico español durante los años anteriores. El impacto productivo que ejercieron las instituciones públicas en las ventas de las empresas de ámbito privado, por tanto, es decisivo para comprender el reconocimiento de Bores en estas últimas dos décadas.

En cuanto a la afirmación de su propia nieta en el catálogo razonado del MNCARS sobre la nacionalidad de su abuelo, podría dar respuesta al establecimiento contemporáneo del relato vanguardista en Francia. París situó a Bores en una posición privilegiada, en cuanto a conexiones artístico-sociales, exposición mediática y lanzamiento al mercado internacional. Decir que el artista es, en efecto, considerado a partir de la década de 1950 como un creador oriundo (llega a cambiar su apellido por Borès) lo legitima y circunscribe como agente creador en el transcurso de las primeras vanguardias.

En definitiva, no podemos hablar de Bores como artista marginado, fracasado ni tampoco olvidado; al contrario: podemos hablar de una notoriedad evidente en vida y, en todo caso, de una posterioridad irregular. Su nombre apareció de manera habitual en las programaciones de museos y galerías españolas hasta la década de 1990. Sin embargo, la pregunta que aún queda por responder, y sería interesante poder hacerlo en una futura investigación, es el porqué de su desaparición, ocurrida, casi por completo, tanto en el mundo académico como en el museístico, en el año 2000, y mantenida hasta nuestros días. Una desaparición compartida con los dos artistas mencionados y otros creadores de su misma generación y trayectoria que merecería ser explorada por el campo de la sociología del arte.

Fuentes y referencias bibliográficas

Artprice (2021), (enero). <https://es.artprice.com>.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen (2008). *Joaquín Peinado*. Madrid: Fundación Mapfre.

BNF Gallica (Biblioteca Nacional de Francia). *Cahiers d'Art*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344142726/date> (consulta: 4/4/2021).

BONET, Juan Manuel (1992). «El silencio de Francisco Bores». *La Voz de Asturias*, Oviedo, 13 de octubre 1991.

- BONET, Juan Manuel; CARMONA, Eugenio; TUSELL, Javier (1999). *Francisco Bores: El ultraísmo y el ambiente literario madrileño, 1921-1925*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- BOURET, Jean (1949). «Borès et la passion des gris». *Arts*, París, 3 de junio de 1949.
- BRIHUEGA, Jaime; HARRIS, Derek (1998). *Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Cahiers d'Art*, año II, núm. 3, 1927.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1992). «Cita con el mejor Bores». *El País*, 23 de abril de 1992, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1998). «El ignorado centenario de Bores». *El País*, 17 de octubre de 1998, Madrid.
- DECHANET, Hélène (2003). *Francisco Bores: catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DELGADO-GAL, Álvaro; PAREDES, Tomás (1998). *La figuración renovadora: primeros pasos de una colección. Pintores de la escuela de París y de la escuela de Madrid*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología.
- ELGAR, Frank (1949). «Une consécration: Borès». *Carrefour*, París.
- Galería Guillermo de Osma (2000). *Ismos, arte de vanguardia (1910-1936) en España*. Madrid: Galería Guillermo de Osma.
- HOZ, Ángel de la; MADARIAGA, Benito (1990). *Pancho Cossío. El artista y su obra*. Santander: Ayuntamiento de Santander / Caja Cantabria / Fundación Marcelino Botín / Universidad de Cantabria.
- HUICI, Fernando (2004). *Cossío*. Madrid: Museo Esteban Vicente / Barclays.
- MNCARS. Biblioteca y centro de documentación, <http://catalogo.museo-reinasofia.es/ABSYSINTERNET/abnetcl.exe/O7054/ID41b21b2a?ACC=101>. 22 de febrero.
- Museum of Modern Art (16/1/2021). *An exhibition of work of 46 painters & sculptors under 35 years of age*. http://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2025_300061834.pdf.
- NUÑO, Pedro Luis (2002). *Pintores españoles del siglo xx en París*. Vitoria: Fundación Caja Vital Kutxa.
- Revista Alfar*, números 38, 42, 44, 47, 50, 51 y 54, Publicaciones Periódicas del Uruguay, <http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/alfar/indice-de-numeros.htm> (7/2/2021).
- RAYNAL, Maurice (1935). «Borès». *Minotaure*, 17-18, París.
- Revista de Afirmación Literaria (1924-1925)* (2021). Madrid: Ulises Ediciones.
- «Revistas de la Edad de Plata» (2021). *Revista Horizonte* (18 enero). http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/

«Revistas de la Edad de Plata» (2021). *Revista La Gaceta Literaria* (18 enero)

http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/

SÁNCHEZ CUESTA, León (ed.). *Sí (Boletín Bello Español) del andaluz universal*, I, julio 1925, Madrid.

SOLANA, Guillermo (1999). «Francisco Bores desde dentro». *El Mundo*, 3-9 octubre, Madrid.

EL PINTOR PERUANO CARLOS BACA-FLOR (1864/1869-1941) Y SUS VÍNCULOS CON EL ENTORNO ARTÍSTICO EUROPEO

Ester Gallegos

Universitat de Barcelona

El desplazamiento de artistas se ha venido dando a lo largo de la historia en diferentes momentos, pero fue especialmente intenso a partir de la instauración del premio de Roma (Prix de Rome) en el siglo XVII, un fenómeno interesante, sobre todo a partir de mediados del siglo XIX, cuando París se convirtió en centro indiscutible del arte. La Ciudad de la Luz consiguió atraer a jóvenes artistas provenientes de los cinco continentes deseosos de alcanzar la fama y el reconocimiento, ya sea para realizar una estancia formativa, ya para iniciar su actividad profesional, y a la espera de entrar en contacto directo con los diferentes agentes que conformaban el contexto artístico de aquel momento.

Carlos Baca-Flor (1864/1869-1941)¹ es un artista plástico peruano que se trasladó a París y a Roma a finales del siglo XIX para completar su etapa formativa, y que unos años más tarde partió rumbo a Nueva York, donde desarrolló su etapa profesional y llegó a consagrarse internacionalmente como uno de los mejores retratistas del mundo. Dadas las circunstancias que conformaron la trayectoria profesional de Baca-Flor, consideramos que es un caso de estudio apropiado que nos permitirá analizar las consecuencias de la movilidad de los artistas y cómo esta puede influir en la consolidación del éxito. Para una primera aproximación a este tema, proponemos co-

¹ Entre los biógrafos existen aún muchas discrepancias para determinar la fecha de nacimiento del artista, debido a que no se ha podido localizar documentación fidedigna que responda a este interrogante.

nocer algunos aspectos biográficos del artista, para luego dar paso al análisis de las siguientes etapas en relación con la fortuna crítica, señalando e identificando los diferentes momentos de reconocimiento y posterior transformación en olvido.

Algunos apuntes biográficos

Carlos Baca-Flor nació en Islay (Arequipa, Perú), pero al cabo de unos pocos meses, junto con su familia, se tuvo que trasladar a Santiago de Chile, ciudad en la que transcurrieron su infancia y adolescencia. En 1882 ingresó en la Academia de Bellas Artes de la capital chilena y, desde el principio y durante los tres primeros años de su formación artística académica, consiguió destacar y obtener diferentes medallas y distinciones. Esta dinámica continuó hasta culminar su instrucción artística, en 1887, cuando ganó el primer premio en los tres concursos convocados por la Academia, con lo que se hizo acreedor del ansiado premio de Roma. La distinción le habría permitido continuar sus estudios en Europa, pero tuvo que renunciar a este pensionado por negarse a adoptar la nacionalidad chilena.² Este hecho atrajo la atención de la sociedad peruana, que no tardó en ver en el gesto de Baca-Flor un acto heroico que adoptó dimensiones excepcionales dentro del contexto de la guerra del Pacífico.³ Por esta razón, no tardaron en extenderle la invitación para trasladarse a Lima e iniciar las gestiones de una beca similar, pero patrocinada por el gobierno peruano. Es en este contexto donde podemos situar *La vocación natural* (fig. 1), una obra temprana del artista, rea-

² Al parecer, Baca-Flor se vio obligado a mantener en secreto la identidad de su país de nacimiento debido a las circunstancias impuestas por el conflicto bélico entre Perú y Chile que se desarrolló entre 1879 y 1883. Aunque el reglamento de la Academia de Chile no estipulaba la condición de la nacionalidad chilena para disfrutar del premio de Roma, según señalan algunos autores, es más que probable que la condición se impusiera de forma natural y lógica debido al marcado clima de la posguerra (KUSUNOKI; MAJLUF; WUFFARDEN, 2013: 57-58).

³ El saldo final del conflicto entre Chile y Perú fue la derrota de este último, con la consecuente pérdida de territorios, además de los elevados costes que la batalla del Pacífico representó, tanto para la economía como para la política y la sociedad peruana en general.



lizada en 1886, que ha sido interpretada como un autorretrato desplazado. En ella se muestra a un joven apoyado en actitud plácida realizando sus primeros trazos sobre la pared. En la caja sobre la que está recostado, se puede identificar una etiqueta con la inscripción «París», en clara referencia al protagonismo y a la importancia que una estancia en esta ciudad representaba en la preparación de un joven artista.

Baca-Flor generó una gran expectación y, a partir de ese momento, las noticias sobre él y sus logros fueron seguidas de cerca por la prensa y el público peruano. Después de poco más de dos años de estancia en Lima, el artista se embarcó rumbo a París, en abril de 1890, y, al cabo de unas pocas semanas, se trasladó a Roma, y fue admitido en el Regi Institut di Belle Arti, donde consiguió el primer puesto en

Figura 1. Carlos Baca-Flor, *La vocación natural*, 1886. Óleo sobre tela, 65,5 × 79 cm. Banco Central de Reserva del Perú.

las pruebas de admisión entre 84 aspirantes.⁴ En circunstancias similares, dos años más tarde, es admitido en la Academia Julian de París y, al año siguiente, se apunta también a la Colarossi.⁵

Entre 1897 y 1900, el constante trabajo le impuso la itinerancia entre sus talleres de París y Roma, además de dedicar buena parte del tiempo a su labor como profesor. En 1907, el retrato que realizó del conde Chabannes La Pallice fue tan celebrado que, por iniciativa del mismo patrocinador de la obra, se incluyó en el lugar de honor del Salón de Artistas Franceses de ese año, donde recibió una mención honorífica.⁶ En 1908, Baca-Flor conoció al empresario norteamericano John Pierpont Morgan, quien le propuso que se trasladara a Nueva York para la elaboración de su efigie. El pintor desembarcó en esta ciudad al año siguiente, y durante esta nueva etapa neoyorquina realizó, además, otros encargos similares, como el retrato del embajador John Bigelow y el del magistrado John Choate. Con posterioridad a la muerte de Morgan, en 1913, su labor de retratista se intensificó aún más con la realización de la efigie del presidente del National City Bank, George F. Baker, y de su esposa, Florence Baker-Loew; del cardenal Bonzano; del empresario Nicholas Frederic Brady; del pre-

⁴ La prensa peruana se hizo eco de estos nuevos logros conseguidos por Baca-Flor en Roma, señalando, además, la idea de que el talento del artista destacaba no solo dentro del contexto chileno, sino también en un centro de estudios al que acudían los mejores estudiantes del mundo, pues Baca-Flor continuaba obteniendo los primeros lugares de los concursos o pruebas a las que se sometía. Véase: «Baca Flor» (1891). *El Comercio*, Lima (3 septiembre), 1.^a ed., pág. 2.

⁵ Nuevamente, en los diarios de Lima se hace el respectivo seguimiento a los movimientos del joven artista, y se comenta que Baca-Flor «ha aumentado los triunfos que lleva adquiridos durante su permanencia en Europa, con el hecho de haber sacado número uno en el taller del famoso pintor francés Jean Paul Laurent, donde concurren de sesenta a setenta alumnos». Véase: «Crónica artista peruano» (1893). *El Comercio*, Lima (30 septiembre), 2.^a ed., pág. 2.

⁶ Diferentes medios de prensa franceses destacaron la buena crítica que generó esta obra: «Et leurs oeuvres aux salons de 1907» (1907). *Le Correspondant, Revue Mensuelle: Religion, Philosophie, Politique*, París, pág. 731; «Envois au Salon» (1907). *L'Aurore*, París (28 abril), pág. 1; Vauxcelles, L. (1907). «Le Salon des Artistes français au Grand Palais». *Gil Blas*, París (30 abril), pág. 1; «Les Salons de 1907. Société des Artistes Français» (1907). *Le Figaro*, París (30 abril), pág. 5.

sidente del Museo de Historia Natural de Nueva York, Henry Fairfield; del empresario minero Daniel Guggenheim; y del primer ministro de Irlanda, Eamon de Valera, por citar algunos de estos encargos. El éxito profesional fue la tónica de este período, en el que consiguió fama y fortuna, y consolidó su carrera profesional.

El 22 de enero de 1926, el Instituto de Francia lo elige por unanimidad como miembro correspondiente americano de su sección de pintura, en sustitución del difunto pintor italiano Cesare Maccari. El reconocimiento llegó también en su tierra natal, pues el Estado peruano le concedió, en 1928, la Orden del Sol en el grado de Gran Oficial. A esta última condecoración se suma la Legión de Honor en el grado de Caballero por parte del Gobierno francés, en 1929. El crac de la bolsa ese año afectó seriamente las finanzas del artista, lo que le motivó a plantearse su retorno a Europa, si bien este no se llegó a concretar hasta 1939. En su taller de París, en la localidad de Neuilly-sur-Seine, la muerte lo sorprendió en 1941, cuando la ciudad estaba bajo ocupación alemana.

Carlos Baca-Flor y sus vínculos con algunos artistas catalanes: Miquel Blay y Anglada Camarasa

En el transcurso de su etapa formativa europea, Carlos Baca-Flor conoció y se relacionó con algunos artistas catalanes. Así, durante sus años de estudio en Roma, mantuvo una estrecha amistad con el escultor Miquel Blay, con quien compartió taller cerca de la Piazza del Popolo. Además del taller, ambos admiraban al maestro Francisco Pradilla, quien por aquellos años era el director de la Academia de España en Roma, y llegaron a desarrollar una estrecha relación de amistad con el maestro.⁷ También con Blay, participó en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid celebrada en 1892, en la que Baca-Flor obtuvo una mención honorífica por un estudio, y Blay,

⁷ En el diario *El Globo*, el artista Ramón Pulido publicó una crónica del día en que conoció al maestro Pradilla, en la que indicaba que fueron Blay y Baca-Flor los que le presentaron al artista y que ellos tenían «bastante intimidad con él». PULIDO, Ramón (1911). «Cómo conocí a Pradilla». *El Globo*, Madrid (20 noviembre), pág. 2.



Figura 2. Carlos Baca-Flores, *Artista en el teatro*, 1900. Museu de Terrassa.

medalla de oro por su célebre conjunto escultórico *Los primeros fríos*.

Asimismo, durante su etapa formativa en París, conoció a Hermenegildo Anglada Camarasa, quien también se había trasladado a la capital francesa para estudiar en la Academia Julian, donde estuvo inscrito desde noviembre de 1895 hasta noviembre de 1897.⁸ Durante estos años, los dos artistas realizaron recorridos nocturnos para reproducir, en pequeños lienzos, escenas de la noche parisina del agitado y siempre animado barrio de Montmartre. Fruto de estas salidas son las series del «París nocturno» que cada uno de ellos realizó, trabajando en algunas ocasiones la misma escena e interpretándolas de manera personal, tal como podemos ver en *La cupletista*, *Jardín de París* de Anglada Camarasa y *Artista en el teatro* de Baca-Flores (figs. 2 y 3). Algunos autores afirman que, muy probablemente, durante su

⁸ *Livres de comptabilité des élèves*. Fondo de la Académie Julian (1867-1946). Archives Nationales (Francia), Pierrefitte-sur-Seine (MIC/63AS/4).

estancia en París, Baca-Flor conoció a otros artistas modernistas, como Marià Pidelaserra y Pere Ysern, ambos alumnos también de la Academia Colarossi.⁹

No obstante, la relación entre Anglada y Baca-Flor no fue solo la de compañeros de clases y de andanzas por las noches parisinas, entre ellos se crearon vínculos más estrechos que consolidaron una amistad que se prolongó en el tiempo. En el epistolario de Anglada correspondiente al período en que se exilió en Francia, podemos encontrar evidencias de que el artista catalán no solo encontró en Baca-Flor a un amigo, sino también a un maestro:

Querido maestro y amigo

[...] continuaremos conversación con recuerdos de otros tiempos, luchas en nuestra vida artística, por mi parte tan llenas de gratitud por sus valiosísimos consejos que siguen siendo la base y el resultado de lo poco o mucho que mi obra representa; mi gratitud por sus consejos no le ha sido infiel y si un largo silencio nos ha separado, la voz de su preclaro espíritu y sus indicaciones la han guiado; las seguí siempre librando mi obra de todo perjuicio y falsedad de principio.¹⁰

El 20 de febrero de 1941 muere Carlos Baca-Flor en su residencia-taller de Neuilly-sur-Seine, en el 38 Boulevard du Chateau, según consta en el acta de defunción registrada en los archivos de este municipio.¹¹ Aunque, debido a las circunstancias del momento, la noticia del fallecimiento del artista pasó un tanto desapercibida, podemos encontrar algunas referencias a ello en el *Boletín de la Academia de Bellas Artes de París* y en la prensa local.¹² A pesar de la muerte de

⁹ Las relaciones y posibles contribuciones entre Baca-Flor y artistas catalanes como Miquel Blay y Hermen Anglada Camarasa se han puesto de relieve en algunos estudios: FERRES (2001) y FONTBONA (2007).

¹⁰ Carta de Hermen Anglada-Camarasa a Carlos Baca-Flor (fotocopia), Pougues-les-Eaux, 08/4/1940, Arxiu de la Casa Alegre de Sagrera, Museus de Terrassa.

¹¹ «Acte de décès» (copia integral) redactada el 20/2/1941 a las 18:00, procedente de los registros civiles de Neuilly-sur-Seine.

¹² «Académie des Beaux-Arts» (1941). *Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Paris*, París (15 marzo), pág. 1; «Baca Flor est mort!» (1941). *Le Journal* (19 mayo), pág. 2.

su amigo, Anglada Camarasa no se desvinculó del entorno próximo de Carlos Baca-Flor, sino que mantuvo una estrecha relación con las discípulas y herederas del artista: Maria Louise Faivre y Olimpia Arias, y unos años más tarde incluso promovió diferentes iniciativas con el propósito de difundir y revalorizar el legado de Baca-Flor.

Del reconocimiento al olvido: los acontecimientos tras la muerte del artista

A los pocos meses de la muerte de Carlos Baca-Flor, se sucedió un inusitado interés por la figura del artista, materializado en publicaciones dedicadas a repasar la trayectoria del por entonces aclamado y reconocido retratista peruano. En 1941 se publicaron en Lima dos biografías, una de ellas preparada por su biógrafo autorizado, el periodista Emilio Delboy (Delboy, 1941); y la otra, por el escritor y crítico Alberto Jochamowitz (Jochamowitz, 1941). Ambas biografías, de marcado carácter encomiástico, destacaron por presentar una sucesión de numerosas anécdotas de forma cronológica sin hacer referencia, en la mayoría de los casos, a ninguna fuente documental ni ofrecer referencias suficientes que respaldasen la narración. En la misma línea, en 1980, se publicó en Barcelona una tercera biografía, en esta ocasión a cargo del escritor y periodista catalán Ferran Canyameres (Canyameres, 1980). Sobre esta tercera biografía es necesario precisar que se trata de una obra póstuma, ya que su autor murió en 1964.

Unos años más tarde, en 1948, se suma la iniciativa que tuvo Anglada de poner en marcha una campaña periodística con el objetivo de revalorizar, especialmente en Latinoamérica, la obra de Carlos Baca-Flor. En relación con este proyecto, identificamos un documento redactado por Anglada, en el que pone de manifiesto su admiración por el maestro, destacando sobremanera sus cualidades y legado artístico:

Baca-Flor est Avant tout un élève direct de la nature, il la sent et l'aime passionnément, elle est son maître unique; son œuvre est la vie elle même, et c'est l'amour de la vie qui conduit à la vie de son ouvre.

Souvent je l'ai entendu dire ceci: —«Pour bien voir il ne faut jamais oublier que notre organisme visuel a ses lois, et c'est de la rigoureuse

observation de ses lois, que doit notre plus grande éducation en vue de saisir les formes, les couleurs, ainsi que l'harmonie de l'ensemble. »

Nous devrions ignorer, nous devons oublier tout de que nous savons s'avance du spectacle de la nature que nous avons devant nos yeux [...].

Cependant il était tellement maître de son œuvre, que même en dehors de sa peinture basée sus ces principes de respect d'ordre visuel, il a excellé dans les différents genres d'expression picturale où se sont distingués les plus grands peintres de tous les pays et de toutes les grandes époques.

Mais Baca-Flor est surtout unique dans toute l'histoire de l'art, quand il nous expose et réalise cet aspect strict de visualité de la nature si éducatif.

Quel exemple à suivre par tous ceux qui ont la mission de l'enseignement de l'art de la couleur et de la forme!... Que la voix de notre apôtre ne prêche pas dans le désert, car dans le domaine de l'enseignement d'aujourd'hui, souvent la routine conduit à faire des aveugles.¹³

En 1950 se traslada a Lima la mayor parte de las obras del artista provenientes de su taller en Neuilly-sur-Seine. Estas piezas fueron subastadas en París y vendidas al Estado peruano. Hasta ese momento, el taller y todo el contenido de la colección habían permanecido prácticamente intactos, al cuidado de las discípulas y herederas del artista. Con esta transacción, el fondo Baca-Flor pasó a constituir uno de los pilares de la colección permanente del Museo de Arte de Lima, que fue inaugurado en 1955, el mismo año que se organizó la primera exposición monográfica dedicada al artista con ocasión de celebrar la adquisición de tan preciada colección.

Tal como ya hemos introducido, en 1980, se publica en Barcelona la tercera biografía dedicada a Carlos Baca-Flor, una obra que había preparado Ferran Canyameres entre los años 1955 y 1957. El periodista había recibido el encargo de realizar esta biografía directamente de las herederas del artista por mediación de Miquel Almirall, quien, como veremos más adelante, fue uno de los principales promotores del legado del artista en Cataluña. Ferran Canyameres se encargó también de solicitar a Jean Cassou, conocido crítico de arte e hispanista francés, que escribiera la introducción de la biografía.

¹³ FONTBONA; MIRALLES (1981: 307).

fa. Esta obra no se pudo publicar en vida de Canyameres, pero gracias al esfuerzo de la hija del escritor, Montserrat, lograron ver la luz póstumamente todas las obras que no se habían conseguido publicar antes.

Sin embargo, unos meses antes de salir a la luz esta biografía, Olimpia Arias formaliza la donación de un importante número de obras del artista a la Junta de Museos de Terrassa. En el siguiente apartado detallaremos las condiciones y las razones por las que se destinó esta colección a Terrassa. Al materializarse la donación, se organizó una exposición del legado de Baca-Flor que estuvo abierta al público por pocos días en la Sala Centenari de la Caixa d'Estalvis de Terrassa, y con ella se editó un pequeño catálogo, en el que tras una breve pero interesante introducción de Miquel Almirall, se reproducen hasta seis imágenes en blanco y negro de algunas de las obras expuestas. Se completa esta publicación, cuya extensión no supera las diez páginas, con un listado de las obras que forman parte del legado.¹⁴

Un largo silencio sucede a las acciones descritas y presentadas hasta ahora, pues no será hasta 2012 cuando se organice una nueva exposición monográfica dedicada al artista. Esta vez la iniciativa partió del Museo de Arte de Lima, y la exposición estuvo acompañada por la publicación de un catálogo, editado gracias a la importante aportación de la Fundación J. P. Morgan. En este catálogo no solo se intenta mostrar en su totalidad la numerosa y dispersa obra del artista, sino que además se incluyen dos estudios que analizan diferentes aspectos biográficos, algunos de ellos inéditos hasta el momento. Se puede considerar esta publicación como la más completa recopilación de su obra y la investigación más estrictamente académica que hasta el momento se ha realizado sobre la vida y trayectoria artística de Carlos Baca-Flor (Kusunoku; Majluf; Wuffarden, 2013).

¹⁴ En el catálogo de la exposición se indica que la duración de esta fue del 29/10/1979 al 25/11/1979. En cambio, en el acta de la Junta de Museos de Terrassa del 6/11/1979, se menciona que la exposición ya había sido clausurada para esa fecha.

La colección Baca-Flor del Museo de Terrassa

El retorno a París de Carlos Baca-Flor en 1939 coincidió con el exilio republicano español, que provocó el desplazamiento de miles de perseguidos políticos y de personas que, por su ideología, se vieron obligadas a buscar asilo en Francia. Entre los miles de refugiados se encontraban algunos escritores y artistas de la escena egarense; entre ellos, estaban Ferran Canyameres y Miquel Almirall, a quienes introducimos en el apartado anterior: el primero, como el autor de una de las biografías de Baca-Flor, y el segundo, como uno de los principales promotores del legado artístico del pintor. Este último, al parecer, a los pocos años de la muerte del artista conoció a Maria Luisa Faivre y Olimpia Arias, por mediación de Anglada Camarasa, quien también se había refugiado en Francia.

Como señalamos previamente, una buena parte de las obras del artista se ofreció en donación sin condiciones a la Junta de Museos de Terrassa. Miquel Almirall fue uno de los principales promotores de esta donación, y tal como él mismo explica en la introducción del pequeño catálogo que se preparó para acompañar la presentación del legado en Terrassa:

Per una sèrie de bones coincidències —doncs en la vida no tot són obstacles—, el que escriu aquestes ratlles, pogué entrar en relació, a París —gràcies també al pintor Anglada Camarasa—, amb les hereues de Carles Baca-Flor. Durant anys i anys, els lligams d'amistat es feren cada dia més forts, i sortosament en el moment de decidir-se on serien destinades les obres de la collecció de l'artista, i també gràcies a l'intervenció del vocal degà de la Junta Municipal de Museus de Terrassa, el senyor Josep Rigol i del seu amic i expert artístic, el terrassenc Narcís Llorach, va ésser decidit per part de la senyoreta Olímpia Aries, darrera hereva de les obres, actualment resident a Galícia, que la valuosa collecció seria destinada als Museus de Terrassa.

De esta manera, de acuerdo con lo que se recoge en el acta de la sesión ordinaria del Ayuntamiento de Terrassa del 26 de octubre de 1979, el Consistorio decide aceptar por unanimidad:

[...] el ofrecimiento efectuado por la Sra. Olimpia Arias Muñoz en su nombre y en el de su colaboradora hoy ya difunta Luisa Faivre de nacionalidad francesa, de una colección de 60 pinturas de diferentes formatos, 32 cuadros, que componen dibujos, notas, apuntes, acuarelas y aguatinas; 12 bocetos escultóricos del proyecto de monumento al General Sanmartín y Atahualpa en Sud-América, en terracota; una máscara y una mano del propio maestro y un busto en bronce, retrato del mismo maestro del escultor catalán Miguel Blay.

En el mismo documento se incluyen también las condiciones que se establecieron para concretar la donación; entre ellas podemos citar las siguientes:

Se designa a Miquel Almirall como representante de las donantes ante el Ayuntamiento de Terrassa y que sea el responsable de la instalación, conservación y otros detalles referentes al legado.

[...]

La colección se deberá exhibir de forma permanente y en su totalidad en el Museo Casa Alegre de Sagrera.

[...]

Designar a la Junta Municipal de Museos de Terrassa para que proceda a admitir, inventariar y hacerse cargo de la colección.

Es así como identificamos la figura de Miquel Almirall como nexo entre el legado Baca-Flor y Terrassa, ya que fue quien puso en contacto a todas las partes con la finalidad de que parte de la colección Baca-Flor se pudiera conservar en Cataluña, a razón de los estrechos lazos de amistad que se desarrollaron, tanto en vida del artista como con posterioridad, entre los responsables de custodiar su legado.

Entre las obras que conforman el legado Baca-Flor en Terrassa tenemos piezas acabadas de diferentes momentos de la trayectoria profesional del artista. Si bien es cierto que Carlos Baca-Flor debe su fama a su faceta como retratista académico, podemos comprobar, gracias a algunas obras de esta colección, que el artista también experimentó con estilos artísticos divergentes al academicismo. Por ejemplo, en las piezas *Mujer sentada en un sofá* (fig. 3) y en *Composición de tres figuras*, ambas realizadas entre 1896 y 1901, observamos

que el tratamiento otorgado a estas escenas de interior transmite una atmósfera oscura y densa, más propia del estilo simbolista o del decadentismo. En retratos como *Gitana joven* o *Joven mirándonos*, realizados entre 1895 y 1905, podemos apreciar también que el lenguaje estilístico utilizado por el artista contrasta bastante con el que presentan los retratos que, con posterioridad, elaboró por encargo y que lo condujeron al éxito y el reconocimiento internacional.

Algunas cuestiones y primeras conclusiones

Excepto en su país natal, Carlos Baca-Flor es prácticamente desconocido. No se ha profundizado en las posibles aportaciones del artista en los diferentes contextos artísticos en los que desarrolló una parte importante de su trayectoria o con los cuales estuvo muy vinculado. Aunque en un primer momento podría parecer lógico pensar que, al ser peruano, el reconocimiento le vendría principalmente de su país de origen, lo cierto es que Carlos Baca-Flor vivió en Perú poco más de dos años, y expuso tan solo en un par de ocasiones durante su corta estancia en Lima. Sin embargo, en Roma y en París desarrolló una excelente trayectoria académica y logró incluso ser reconocido por la Academia Francesa, después de haber residido y trabajado en París casi veinte años. Situación similar se da en Estados Unidos, donde alcanzó la cumbre del éxito en su etapa de madurez profesional, consiguiendo fama y reconocimiento por parte del público. En ambos escenarios, Baca-Flor es un artista olvidado en la actualidad, y lo mismo sucede en España. En Cataluña apenas se conoce al artista, a pesar de que mantuvo una estrecha vinculación con diferentes artistas catalanes y, sobre todo, aunque en Terrassa se encuentra una importante colección de



Figura 3. Carlos Baca-Flor, *Mujer sentada en un sofá*, 1897. Museo de Terrassa.

obras suyas, donación que fue otorgada a esta ciudad precisamente por los fuertes vínculos que los contemporáneos a Baca-Flor reconocieron con los artistas catalanes.

Sin duda, un aspecto importante a tener en cuenta al reflexionar sobre el reconocimiento del artista es la constante movilidad y su condición de artista migrante como posible causa de que no se asentaran las bases necesarias para consolidar el éxito en algunos de los países en los que desarrolló su trayectoria artística. En este sentido, es interesante señalar que cada vez son más numerosos los estudios que inciden en analizar la migración y movilidad, y que reconocen la importancia de este fenómeno a la hora de entender el intercambio cultural y artístico, es decir, que valoran la notable aportación de estos artistas desplazados como elementos clave en la configuración de los principales estilos artísticos del siglo xx (Greet, 2017; Cullen, 2009; Montgomery, 2017; Streckert, 2019). En esta misma línea, se han organizado también exposiciones que reflexionan sobre este tema, como la celebrada en el Museo Stedelijk de Ámsterdam «Chagall, Mondrian and others. Migrant artists in Paris».¹⁵

Tal como hemos señalado en los apartados precedentes, la etapa de formación del artista fue mucho más prolongada de lo habitual: alrededor de ocho años de estudios entre las cuatro academias de arte en las que se inscribió Baca-Flor. Sumado a ello, la escasa participación en exposiciones y salones de arte. Ambas razones podrían haber contribuido a que el pintor no consiguiera establecer contactos suficientes y estrechos con el tejido social artístico en el primer momento del reconocimiento. Y en lo que respecta a la difusión historiográfica, es muy probable que la práctica de un estilo, el academicista, sea el factor decisivo que provoca que los estudios dedicados al artista sean relativamente escasos, con solo un estudio de rigor académico realizado hasta el momento. Por último, a todo este conglomerado de circunstancias poco favorecedoras, podemos agregar que la práctica del retrato, género a través del cual consolidó su prestigio, fue lo que lo restringió a un circuito

¹⁵ Exposición celebrada del 21/9/2019 al 2/2/2020 en el Museo Stedelijk de Ámsterdam: www.stedelijk.nl/en/exhibitions/chagall-picasso-mondriaan-and-others-migrant-artists-in-paris (consulta: 16/5/2021).

minoritario y ocasionó que buena parte de su obra quedara dispersa en colecciones privadas.

Por tanto, entendemos que, para el ámbito francés, español y estadounidense, Baca-Flor es un artista olvidado, pero que a través del estudio de las relaciones que estableció allí se podría intentar equilibrar el grado de conocimiento que del artista se tiene en esos lugares. A pesar de que aún quedan muchas incógnitas por resolver y estudios complementarios por realizar, tanto en el campo estético como en el histórico, con esta aportación queremos dar a conocer algunos primeros resultados de una investigación de mayor envergadura que estamos realizando sobre el artista y su relación con la estética del *fin de siècle*.¹⁶

Bibliografía

- CANYAMERES, Ferran (1980). *Carlos Baca-Flor*. Barcelona: Agut Editor.
- Carles Baca-Flor: 1867-1941* (1979). Terrassa: Caixa d'Estalvis de Terrassa. Catálogo de exposición.
- CULLEN, Deborah (ed.) (2009). *Nexus New York. Latin American artists in the modern metropolis*. New Haven: Yale University Press.
- DELBOY, Emilio (1941). *Carlos Baca-Flor. Dos crónicas y una charla*. Lima: San Martí.
- Exposición Baca-Flor* (1955). Lima: Patronato de las Artes / Museo de Reproducciones Pictóricas de la UNMSM. Catálogo de exposición.
- FERRÉS LAHOZ, Pilar (2001). *Miquel Blay i Fàbrega 1866-1936. La escultura del sentimiento*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural. Catálogo de exposición.
- FONTBONA, Francesc (2007). *El món d'Anglada Camarasa*. Barcelona: Fundació La Caixa. Catálogo de exposición.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc (1981). *Anglada-Camarasa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- GREET, Michele (2017). *Transatlantic encounters. Latin American artists in Paris between the wars*. New Haven: Yale University Press.

¹⁶ Gallegos, Ester. *Tránsitos intercontinentales: el artista peruano Carlos Baca-Flor y sus conexiones con la estética finisecular europea (1890-1909)*. Proyecto de tesis del programa de doctorado «Sociedad y cultura», ámbito de la Historia y la Teoría de las Artes. Directora: Irene Gras. Universitat de Barcelona.

- JOCHAMOWITZ, Alberto (1941). *Baca-Flor hombre singular. Su vida, su carácter, su arte*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- KUSUNOKI, Ricardo; MAJLUF, Natalia; WUFFARDEN, Luis (eds.) (2013). *Carlos Baca-Flor. El último académico*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, págs. 57-58. Catálogo de exposición.
- MONTGOMERY, Harper (2017). *The mobility of modernism. Art and criticism in 1920s Latin America*. Austin: University of Texas.
- STRECKERT, Jens (2019). *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)*. Madrid: Universo de Letras.

DE LA ADMIRACIÓN A LA INDIFERENCIA. LAS ARQUITECTURAS DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BARCELONA 1888 Y SU FORTUNA CRÍTICA

Joan Molet

Universitat de Barcelona

Nos proponemos aquí indagar y llegar a establecer cuáles son los factores generales que determinan la valoración y el prestigio de la arquitectura, para lo cual consideraremos como objeto de análisis la obra arquitectónica en sí misma, es decir, las propias construcciones, situándolas por delante de los arquitectos. Por este motivo hemos escogido un grupo determinado y bien delimitado de edificios de diferentes autores, construidos en el mismo momento y en un mismo recinto, y que jugaron un papel protagonista en una época concreta de la historia de la ciudad de Barcelona.

Nos referimos a los edificios construidos para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, que se agrupan en diferentes tipologías, desde el gran Palacio de la Industria o el de Bellas Artes hasta los pabellones de corporaciones públicas o entidades privadas, como el de la ciudad de Sevilla o el del Círculo del Liceo, pasando por edículos de venta de productos varios, hoteles y edificios de carácter simbólico, como el Arco de Triunfo.¹

Naturaleza de las fuentes utilizadas

La especial naturaleza que diferencia la arquitectura de las artes plásticas nos obliga a considerar parámetros distintos a la hora de constatar su reputación. En efecto, debido a su componente utilitario, la valoración de la arquitectura se rige sobre todo por las reglas

¹ Oficialmente, este edificio se denominaba Arco de Entrada.

del mercado inmobiliario, muy distintas de las del mercado artístico, de modo que no se puede hablar en términos de cotización, ni de subastas, ni, naturalmente, de coleccionismo.²

De este modo, nos aproximaremos al grado de reconocimiento de los edificios sobre todo mediante textos de diversa índole, ya sea teniendo en cuenta lo que se dice de ellos, alabanzas o críticas; ya sea por un punto de vista más cuantitativo, considerando el número de publicaciones que se les dedica, o bien la ausencia de estas.

Asimismo, la abundancia o escasez de documentación gráfica (grabados, fotografías, postales) nos ayuda a calibrar la popularidad de las construcciones, aunque esta se ve condicionada a la perduración del edificio en el tiempo, un factor crucial en el caso que nos ocupa, ya que se trataba en gran parte de arquitecturas efímeras, que además se ubicaban en un recinto cerrado en el que solo un fotógrafo fue autorizado a captar imágenes.

Otra fuente de información sobre el reconocimiento de la arquitectura son las exposiciones dedicadas a esta, tanto las de carácter temporal como las que forman parte del recorrido permanente de algunos museos. Estas suelen consistir principalmente en la revisión de la obra completa de un arquitecto, o en la musealización de un edificio significativo, si bien son minoritarios los que se consagran en exclusiva a la arquitectura y escasas las salas dedicadas a esta dentro de los museos de Bellas Artes. En caso de existir, en esos espacios museísticos dedicados a la arquitectura se exhiben, por lo general, planos y maquetas, o bien «fragmentos», es decir, piezas de artes aplicadas o mobiliario procedentes de uno u otro edificio.

Marco cronológico

A partir del análisis de las citadas fuentes, hemos establecido un marco cronológico en el que se dibujan claramente dos momentos álgidos en los que se presta una mayor atención a estas arquitecturas: el mismo año de la celebración de la exposición, 1888; y el de la

² Solo el fenómeno de los arquitectos-estrella ha conseguido fomentar un cierto «coleccionismo» por parte de las ciudades, abocadas a poseer una muestra de cada uno de estos autores.

conmemoración de su centenario, 1988. Entre ellos, distinguimos dos fases intermedias cuyos límites temporales se superponen: una primera, inmediatamente posterior al certamen, que se prolongaría hasta 1939 y en la que se producen diferentes conmemoraciones de este (25 y 50 aniversarios en 1913-1914 y 1939, respectivamente), así como la celebración de la Exposición Internacional de 1929, en el marco de la cual se recuerda la Universal de 1888; y una segunda fase, intermedia, que arrancaría en la propia década de 1930, cuando empiezan a publicarse los primeros manuales de historia de la arquitectura española, y continuaría durante las décadas de 1950-1960, cuando comienzan a aparecer textos dedicados a la arquitectura catalana, sobre todo, a su período modernista, y que llega hasta la citada conmemoración de 1988.

Primer momento: 1888

Como cabría esperar, es el momento en el que encontramos más documentos que nos hablan de los edificios de la exposición. A fin de familiarizarnos con ellos, empezaremos examinando el material gráfico, más concretamente dos planos del recinto enmarcados por sendas orlas en las que se reproducen las consideradas construcciones principales: el primero, publicado por la imprenta Sucesores de N. Ramírez y Cía. (fig. 1), dataría de finales de 1887, mientras que el segundo (fig. 2) es el «Plano General Oficial» publicado por la Imprenta Condal en 1888.³

En ambos se reproduce el Palacio de la Industria en la parte central del registro superior, presidiendo la composición, mientras que en las franjas laterales encontramos los dibujos del Palacio de Bellas Artes, la Galería de Máquinas, el Invernadero, el puente de la sección Marítima, el Café-Restaurante, así como el Palacio de Ciencias

³ Basamos nuestras dataciones en las diferentes formas y ubicaciones de algunos edificios cuyas obras empezaron en el mismo año 1888, a pocas semanas de la inauguración de la exposición. Así, en el primero, el Arco de Entrada se grafía en el centro del Salón de San Juan, cuando finalmente se construyó al inicio de este; y se ignoran las cuatro torres del Palacio de la Industria, cuya construcción se decidió a principios de 1888 al ver el pobre efecto que causaba la fachada del que había de ser el edificio principal del certamen.

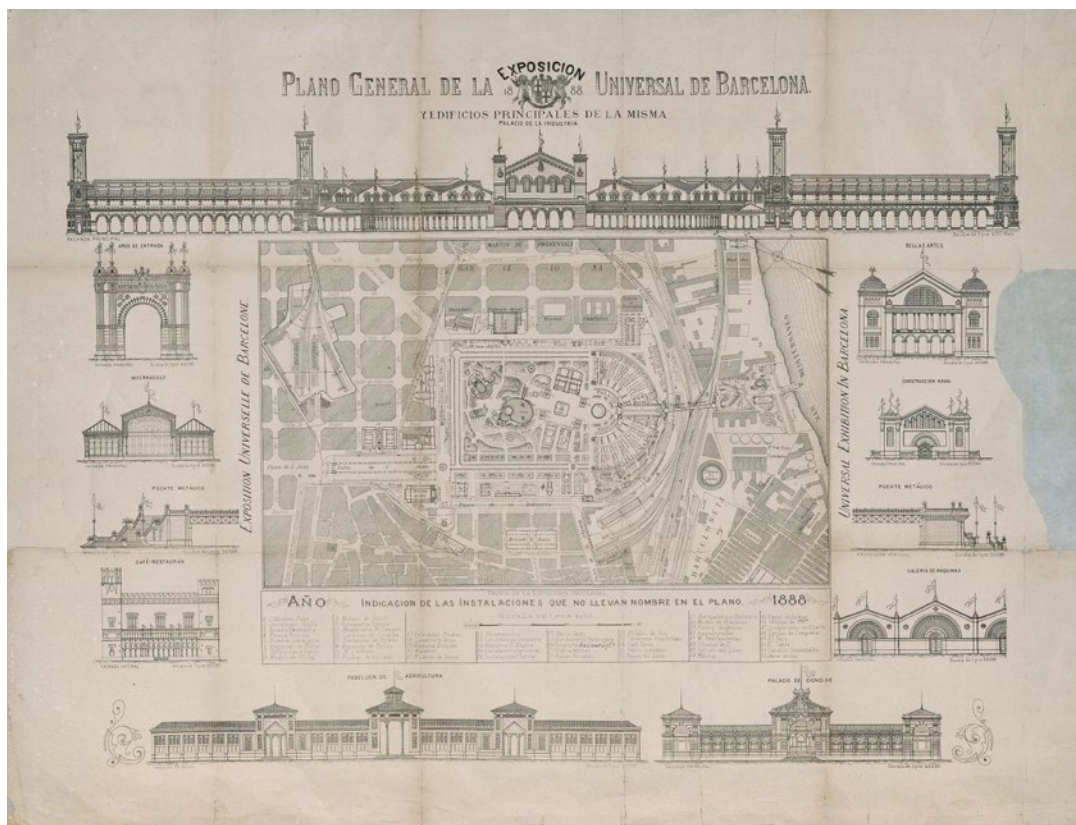
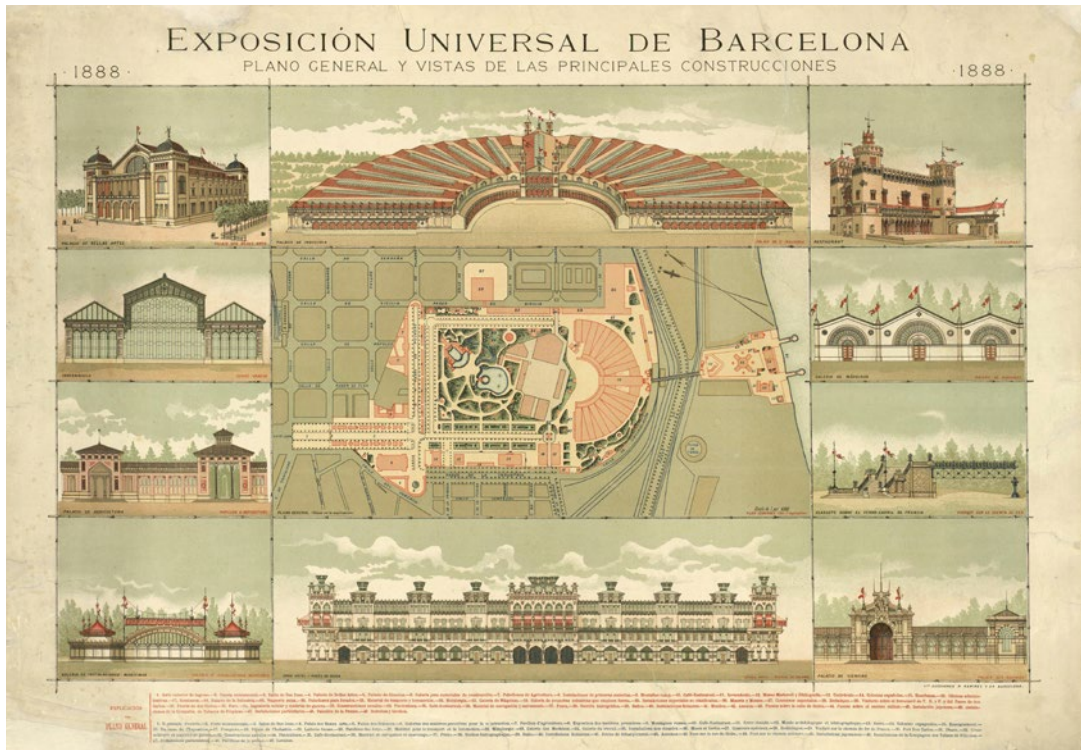


Figura 1. Plano de la Exposición Universal de Barcelona con representación de los principales edificios, 1887. AHCB. Secció de Gràfics. Col·lecció de plànols.

y el Pabellón de Agricultura. La sección Marítima es aludida en el plano de 1888 por el Pabellón de Construcciones Navales, y en el de 1887, por una «Galería de Instalaciones Navales» que no llegó a construirse; otra diferencia llamativa la constituye la supresión del Arco de Entrada en el plano de N. Ramírez y Cía., que sin embargo incluye el Hotel Internacional, pero con una fachada que no fue la definitiva.⁴

⁴ Estas diferencias no se explicarían únicamente por el retraso en la construcción del Arco de Entrada, ya que en el citado plano de Ramírez y Cía. advertimos la presencia de un café-restaurante, construcción que nunca llegó a terminarse. Además, la inclusión de la primera versión de las fachadas del Hotel Internacional nos indica el acceso de la citada editorial a los proyectos aun antes de que estos se llevaran a cabo.



En conjunto, los dos mapas ilustrados nos muestran los principales edificios de la exposición, lo cual entra dentro de lo previsible; no obstante, sí que es significativa la no inclusión, por un lado, de ninguno de los pabellones particulares y, por otro, de ninguno de los que fueron construidos durante la fase inicial (como el de Colonias o el de Aduanas), en la que la organización de la exposición estaba en manos de un concesionario privado.⁵ De esta *damnatio memoriae* solo se salva el Palacio de la Industria, cuya inclusión era ineludible,

Figura 2. Plano oficial de la Exposición Universal de Barcelona con representación de los principales edificios, 1888. AHCB. Secció de Gràfics. Col·lecció de plànols.

⁵ Aquí cabría recordar que la idea de la exposición la plantea en 1885 Miguel Serrano de Casanova, quien la concibe como una iniciativa privada, bajo la concesión del ayuntamiento. En 1887, a la vista de la lentitud de los trabajos y de la mala calidad de los edificios construidos, y para evitar el descrédito de la ciudad de Barcelona, el alcalde Francisco de Paula Rius y Taulet decide rescatar la concesión y tomar las riendas del evento (HEREU, 1988: 74-86).

al ser considerada esta la construcción principal de cualquier exposición universal del siglo XIX. De este modo, estos dos *souvenirs* del evento marcan una tendencia inicial encaminada a destacar solo los edificios oficiales, construidos bajo el impulso municipal.⁶

Una vez familiarizados con el recinto de la exposición y algunos de sus edificios principales, podemos centrarnos en analizar las fuentes escritas de la época.

En primer lugar, cabe mencionar la revista *La Exposición. Órgano Oficial*, publicada por Salvador Carrera, bajo concesión de los organizadores, entre el 27 de agosto de 1886 y el 30 de septiembre de 1889. Se trataba de una publicación miscelánea en la que se referenciaban diferentes aspectos relativos a la exposición, así como a la ciudad de Barcelona en general. Contenía una sección fija en la que se publicaban reseñas de los edificios, así como los correspondientes planos y fotografías, que aportan una valiosa información sobre estos, pero siempre bajo un prisma de optimismo y un carácter exageradamente laudatorio que encaja con su función propagandística del evento, pero que, por su falta de objetividad, nos impide tenerla en cuenta.

Más interesantes resultan los artículos publicados por el semanario *La Ilustración Artística* durante los meses de celebración de la exposición. Estos aparecen bajo el epígrafe «Nuestros grabados», y consisten en comentarios a la sazón de los elementos reproducidos. En el caso de la arquitectura, el redactor anónimo valora los edificios aludiendo repetidamente a la idea de «carácter», un concepto muy al uso en la crítica arquitectónica del siglo XIX. En este sentido, se afirma que el Café-Restaurante tiene un *carácter* demasiado solemne para su función festiva («Gran Café-Restaurant en el Parque», 1888: 137) o que la fachada del Palacio de la Industria «es muda» y no nos dice nada («En el Palacio de la Industria», 1888: 235). Más positi-

⁶ De hecho, cuando el ayuntamiento se hace cargo de la exposición, las obras del Palacio de la Industria se encontraban muy retrasadas, y lo poco construido se hallaba en muy mal estado, por lo que se introducen numerosos cambios que alteran el aspecto e incluso parte de la estructura de este. Por tanto, este edificio se puede incluir, hasta cierto punto, en el grupo de las construcciones realizadas bajo la responsabilidad del municipio.

vos son los comentarios sobre el Palacio de las Ciencias y el Arco de Entrada por su *carácter* apropiado, y toda la admiración recae sobre el Hotel Internacional, al que se dedica el artículo más largo y del que se subrayan, sobre todo, sus cifras: dimensiones, número de piezas prefabricadas, número de ventanas..., y lo increíblemente rápido que fue construido («Gran Hotel Internacional», 1888: 121-122).

Dentro de la misma revista encontramos otro tipo de artículos relacionados con la exposición, firmados por el crítico de arte Josep Yxart, en los que principalmente se valoran los contenidos de los edificios, es decir, los objetos expuestos, en particular, las piezas de pintura y de escultura, y otros objetos artísticos e industriales. Empero, también se dedican algunos párrafos a comentar las pequeñas construcciones esparcidas por el recinto, en los que se aprecia el pabellón de la ciudad de Sevilla muy por encima del resto, debido al valor artístico de su arquitectura. De este edificio señala Yxart, combinando citas textuales de sus principales monumentos, que reflejaba muy bien los diferentes estilos arquitectónicos que la historia ha legado a la ciudad del Guadalquivir. También despierta la admiración del crítico la «casita japonesa», por su exotismo, por la autenticidad de sus materiales (bambú y madera de enebro) y por su construcción tradicional llevada a cabo *in situ* por artesanos japoneses (Yxart, 1888: 370).⁷

Una visión muy similar nos la ofrece el periodista Emilio Reverter Delmás, quien escribió los textos de una de las guías no oficiales de la exposición. Este describe los diferentes edificios desde el punto de vista de su filiación estilística, y destaca también el pabellón de la ciudad de Sevilla (Reverter, 1888: 39).

Por su parte, Juan Artigas y Feiner, autor de otra guía de la exposición, que incluye, además, el conjunto de la ciudad de Barcelona (Artigas, 1888: 244-254), nos ofrece detalladas descripciones de la arquitectura, sin entrar a valorarla, aunque destaca particularmente el Hotel Internacional, repitiendo de modo literal lo que se había escrito sobre él en *La Ilustración Artística*.

⁷ Estas y otras consideraciones las recoge Yxart en su volumen dedicado al año 1888 de la serie de recopilaciones de artículos de este crítico titulada genéricamente «El año pasado» (Yxart, 1889: 197-208).

En cambio, la guía oficial del evento, redactada por Juan Valero de Tornos, resulta decepcionante. Al igual que la de Artigas, se compone de dos partes: una muy amplia, dedicada a Barcelona en general, y otra mucho más breve, centrada en la exposición y en la que apenas se dice nada de la arquitectura, reseñándose solo y muy someramente su contenido (Valero, 1888: 143-164).

En cuanto a la prensa general, diversos periódicos, como *La Vanguardia* o el *Diario de Barcelona*, publicaron numerosos artículos sobre la exposición; pero una vez más se centraron en los artefactos expuestos, y cuando se referencia la arquitectura, los textos, siempre anónimos, presentan un carácter meramente descriptivo, y en muchas ocasiones son idénticos a los que publican otras cabeceras, lo que nos indica que todos bebían de la misma fuente. Asimismo, el tono de estas explicaciones está imbuido de la retórica ampulosa, típica del siglo XIX, y es siempre muy positivo, pues los autores se maravillan en ellas de la amplitud de las instalaciones, de lo rápido que fueron construidas y del buen efecto que causaban en la multitud.

Cerrando este apartado de documentos contemporáneos a la exposición, volvemos a los de carácter gráfico, en este caso, las fotografías. Como ya hemos mencionado, la disponibilidad de estas es muy limitada, a tenor de que la organización firmó un contrato en exclusiva con Pablo Audouard, quien realizó un álbum de sesenta fotografías que incluyó tanto los interiores como los exteriores de los edificios, así como vistas generales del recinto. Estas imágenes han resultado muy valiosas y han sido una gran fuente de información, sobre todo en referencia a los edificios efímeros, cuyo recuerdo ha perdurado principalmente gracias a ellas. También existen otras, como las tomadas de las vistas desde el globo cautivo, o bien las que hizo Antonio Esplugas desde las torres del Palacio de la Industria durante las obras de construcción, antes de la entrada en vigor de la concesión de Audouard, pero son tomas muy generales que no hacen hincapié en ningún edificio en particular.

El edificio mejor representado en el álbum oficial de la exposición es el Palacio de la Industria, lo cual sigue la lógica de la época, dado que, como hemos señalado, este era el elemento central de todas las exposiciones. En este caso, sin embargo, las numerosas fotografías se centran en el interior del palacio, con la intención de mostrar la varie-

dad de productos de diferentes países expuestos en él, con lo que se confirma el interés que hemos constatado en las guías por el contenido, por encima del continente. Exactamente lo mismo sucede con el Palacio de Bellas Artes, el segundo edificio mejor representado, y sucesivamente con los demás palacios y pabellones oficiales, que cuentan, en el mejor de los casos, con una sola imagen de su exterior, frente a varias de su interior. Siguiendo esta lógica, podemos entender la ausencia de imágenes del Café-Restaurante, uno de los edificios que más se valoraran *a posteriori*, debido a que no llegó a terminarse, pero también a que en él no se exponía nada.

Primera fase intermedia: 1890-1930 (1939)

Una vez pasada la euforia de la exposición, el recuerdo de su arquitectura empieza a desvanecerse, y únicamente permanece en la memoria una idea vaga de lo que fue. El ayuntamiento lanza entonces mil y un proyectos para aprovechar las construcciones ahora en desuso, pero no llegan a realizarse, dado que la mayoría de estas edificaciones no fueron concebidas para mantenerse en pie más allá de algunos meses, lo que dificultaba mucho su conservación. En 1891 solo dos funcionan con regularidad: el Palacio de Bellas Artes, que pasó a acoger exposiciones artísticas y gran cantidad de eventos ciudadanos (Fuentes, 2010: 134-170), y la nave principal del Palacio de la Industria, que se convirtió en la sede del Museo de Reproducciones.

Aunque la prensa recogió muchos de estos proyectos fallidos, con lo que se suscitó cierto debate ciudadano, los viejos pabellones en desuso cayeron en el olvido. Muestra de ello es que, cuando ya se podían fotografiar libremente estos edificios, una vez vencida la concesión exclusiva de Audouard, parece que a nadie le interesa hacerlo, dado que nos han llegado escasos testimonios gráficos posteriores a la exposición, a pesar de que la gran mayoría de los pabellones se conservaron hasta 1900.⁸ En las postales solo encontramos vistas del citado Palacio de Bellas Artes y de la nave central del Palacio de la

⁸ Uno de estos testimonios lo encontramos en el álbum de fotografías editado por Antonio López en 1910, con fotografías de Fernando Rus, titulado *Barcelona a la vista*.

Industria, el Arco de Entrada, ya rebautizado como Arco de Triunfo, y el Café-Restaurante; es decir, solo se conserva la memoria de las construcciones en uso, y las demás se consideran poco más que ruinas sin interés alguno.

Si bien desaparecieron con rapidez del imaginario popular, los edificios de la exposición empezaron a ser valorados desde el ámbito académico. En 1897, el arquitecto Francisco Rogent y Pedrosa (hijo del primer director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y director de las obras de la Exposición Universal, Elias Rogent y Amat) publica su *Arquitectura moderna de Barcelona*, una especie de álbum de láminas de edificios construidos recientemente, acompañadas de una descripción bastante detallada de cada uno de ellos y precedidas de una introducción general. En este volumen, Rogent, que había participado como arquitecto auxiliar en el evento, rinde homenaje a la exposición, a la que califica como «un hecho de gran trascendencia en la marcha de nuestro progreso arquitectónico»; de hecho, se convierte en el primero en reconocerla como punto de inflexión de la historia de la arquitectura en Cataluña. Esta reseña inicial va acompañada de fotografías de los que él considera los edificios más importantes del evento: el Hotel Internacional, el Palacio de Ciencias, el de Bellas Artes, el pabellón de Agricultura y el de las construcciones navales, así como los pabellones particulares del Marqués de Campo y el ya mencionado de Sevilla (Rogent, 1897: 7-12).

Además, dedica una de las láminas al Café-Restaurante, otorgándole así un protagonismo que irá aumentando con el paso del tiempo (Rogent, 1897: lám. IX). En cambio, de manera inexplicable, olvida el Arco de Triunfo, que no se menciona ni en la introducción, ni en las láminas.

En 1902 Josep Puig i Cadafalch publica un artículo monográfico sobre Lluís Domènech i Montaner con motivo de su reciente elección como diputado en las Cortes Españolas por la Liga Regionalista, partido en el que también militaba Puig; esta circunstancia da pie al autor del texto a afirmar que la obra construida de Domènech es consecuencia lógica de su ideología política y a dejar en un segundo término los aspectos puramente arquitectónicos. En este sentido, no es de extrañar que Puig califique el Café-Restaurante como un edificio «que revive la magnificencia de los antiguos palacios medievales

catalanes», obviando la influencia mudéjar que ya entonces se había señalado (Puig, 1902: 545).

De hecho, es precisamente Puig i Cadafalch quien mantiene viva la llama de la Exposición durante esta primera década del nuevo siglo, sobre todo a partir del famoso artículo que publica en *La Veu de Catalunya* en 1905 pidiendo el voto para su partido en las elecciones municipales que se celebrarían al día siguiente. En tal artículo se compromete a celebrar una segunda Exposición Universal en Barcelona en caso de producirse la victoria de la Liga (Puig, 1905: 3). Como cabría esperar en un texto de propaganda electoral, no se habla de arquitectura. Sin embargo, llama poderosamente la atención la actitud de Puig, que defiende la celebración de una segunda exposición en Barcelona como manera de relanzar la economía y el prestigio de la ciudad, pero lo hace no solo evitando dedicar cualquier elogio a la primera para reforzar su argumentación, sino que, en realidad, no llega ni a mencionarla, de modo que su existencia apenas se deduce del hecho de que él propone una «segunda» exposición.⁹

Este menosprecio manifestado por Puig, que representa el sentir del catalanismo político, vuelve a ser patente en 1913. En ese año se cumple el 25 aniversario de la exposición, una ocasión propicia para recordarla, sobre todo desde el gremio de los arquitectos, habida cuenta la trascendencia que esta tuvo en el devenir de la arquitectura catalana. Sin embargo, las páginas del anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña no recogen ni una sola línea sobre el evento, ni en la edición de 1913 ni en la de 1914. Además, en el artículo de presentación del anuario, en el que tradicionalmente el presidente de la entidad, entonces el propio Puig, rinde cuentas de las actividades más importantes llevadas a cabo por la asociación, tampoco consta que se hubiera realizado ninguna en memoria de la exposición.

⁹ La única alusión directa a la Exposición de 1888 se produce al nombrar al alcalde que la organizó, Rius y Taulet, a quien Puig incluye en una lista de los que, según él, «No'l senten l'amor boig a la nostra ciutat, a la nostra Catalunya», dado que Rius y Taulet vio en la Exposición una oportunidad para estrechar los lazos de la ciudad con la monarquía, e incluso encargó la construcción de un nuevo palacio real, en sustitución del que había ardido en 1875.

Asimismo, y si consideramos todos los números del anuario, las únicas referencias a la arquitectura de la exposición se encuentran en los panegíricos dedicados a sus autores en el momento de su fallecimiento. Algo parecido ocurre con la principal revista especializada en arquitectura de la época, *Arquitectura y Construcción*, con doble redacción en Madrid y Barcelona, lo que refuerza la sensación de que la profesión de la arquitectura había dado la espalda a tan importante efeméride.

También es llamativo el hecho de que los edificios de la Exposición sean del todo obviados en un texto de carácter exhaustivo como es la *Geografía general de Catalunya. La ciutat de Barcelona*, publicado por Francesch Carreras Candi, historiador y asimismo político que también militó en la Liga. En su texto de mil doscientas páginas, en el que se da una abundantísima información sobre la historia y la arquitectura de Barcelona, se menciona literalmente la «futura exposición de Industrias Eléctricas» prevista para 1917,¹⁰ pero no se habla de ninguno de los importantes edificios que aún se mantenían en pie, como el Palacio de Bellas Artes, el del Café-Restaurante o el Arco de Triunfo, construidos para la exposición de 1888 (Carreras, 1916: 975).

Al contrario que los partidos catalanistas, que preferían obviar lo que había constituido uno de los mayores logros de Barcelona durante el período alfonsino, el sector monárquico de la sociedad catalana sí que rindió homenaje a aquellos personajes que habían participado en la organización del evento y que aún seguían vivos, entre ellos Claudio López y Bru, segundo marqués de Comillas, y Carlos Pirozzini Martí, quienes además fueron nombrados miembros de la comisión gestora de la conmemoración. Como recuerdo de esta, se publicó un libro de tirada limitada en el que se recogen diversos artículos publicados en la prensa general, principalmente en *El Día Gráfico* y el *ABC*, pero solo en uno de ellos se habla de la arquitectura, en el que se destacan el Hotel Internacional (una vez más, por la rapidez con la que fue construido), el Café-Restaurante, el Arco de

¹⁰ Podemos considerar la frustrada Exposición de Industrias Eléctricas de 1917 como la primera concreción de los planes anunciados por Puig en 1906 para una segunda Exposición Universal en Barcelona.

Triunfo y, de manera excepcional, el salón de congresos del Palacio de las Ciencias (Figuerola, 1914: 83-94).

Esta primera fase intermedia culmina en 1929 con la celebración de la Exposición Internacional, con la que finalmente se materializaron los anhelos expresados por Puig i Cadafalch en 1905, aunque en circunstancias muy distintas a las que él había imaginado.¹¹ Este momento, que coincide más o menos con el cuadragésimo aniversario de la Exposición de 1888, invita a recordarla y, sobre todo, a establecer comparaciones entre ambos eventos, subrayando los cambios que ha sufrido la ciudad para mostrar así el progreso de Barcelona.

Una vez más es la prensa general, y no la especializada en arquitectura, la que ve en la confrontación de las dos exposiciones un argumento periodístico interesante; en este sentido, cabe destacar el suplemento especial publicado por el periódico *Las Noticias* titulado «Barcelona y sus exposiciones, 1888 y 1929», en el que se comparan no solo aspectos relacionados de modo directo con ambos eventos, sino también elementos de la propia vida cotidiana de los barceloneses. En la tónica de lo visto hasta este momento, la arquitectura sigue tratándose como un mero continente, de modo que se describe muy sucintamente, dando prioridad absoluta a los objetos expuestos en su interior. También llama la atención que se sigan utilizando las fotografías tomadas por Audouard, y que no se haya aprovechado para llevar a cabo un nuevo reportaje fotográfico de los edificios que aún se mantenían en pie. De hecho, el más significativo de estos, el Café-Restaurante, vuelve a obviarse por el motivo ya explicado de no ser un edificio expositivo, de modo que el discurso se centra en hablar de los productos y obras de arte contenidos en el Palacio de la Industria, en el de Bellas Artes, en el de la Ciencia y en el Pabellón de la Agricultura. También se mencionan los pabellones particulares, entre los que se destaca el de Japón por su exotismo, así como el Arco de Triunfo, como monumento conmemorativo de la exposición («Barcelona y sus exposiciones 1888-1929», 1929: s/p).

¹¹ La Exposición Internacional de 1929 fue finalmente organizada bajo la dictadura de Primo de Rivera, con el ánimo de promover el prestigio del nuevo régimen, así como de dar empleo a la población mediante grandes obras públicas, una estrategia común en las dictaduras europeas de la época.

Queremos terminar la relación de este período con una publicación realmente curiosa, sobre todo por el momento en que salió a la venta; se trata de *Las exposiciones de Barcelona, 1888-1929*, un libro de casi ciento cincuenta páginas en el que se vuelven a analizar las dos exposiciones, con motivo del cincuentenario de la primera y el decenario de la segunda. Lo que llama la atención es la fecha de edición, 1939, es decir, poco después del final de la guerra civil española (circunstancia corroborada por la presencia de la inscripción «Año de la Victoria» bajo el guarismo de la fecha), en un momento que entendemos que no sería muy propicio para conmemoraciones ciudadanas de ninguna índole. El texto, anónimo, se centra sobre todo en la exposición del 29, y respecto a la del 88 solo nos informa de los edificios que aún subsistían: los tres permanentes (el Arco de Triunfo, el Palacio de Bellas Artes y el Café-Restaurante), junto con dos de carácter «efímero» (el Palacio de las Ciencias y la Galería de Máquinas). Igualmente cita el Palacio de la Industria, que ya había desaparecido por completo, pero que había sido el principal del certamen («Las Exposiciones de Barcelona, 1888-1929», 1939: 100-101).

Sin embargo, lo mejor de este volumen, a nuestro parecer, es la transcripción completa del catálogo de la exposición que se celebró en 1929 en los Almacenes Jorba de Barcelona conmemorando la Universal de 1888. Este documento recoge todos los objetos y recuerdos que se exhibieron en las vitrinas, y nos ofrece, además, unas fotografías de la maqueta del recinto de la exposición, un testimonio asombroso por el detalle que ofrece, y que, por desgracia, no se ha conservado («Las exposiciones de Barcelona, 1888-1929», 1939: 107-123).

Segunda fase intermedia: 1930-1950/1960

La década de 1930 representa un importante punto de inflexión en la historiografía de la arquitectura española, al ser el momento en el que aparecen los primeros textos especializados dedicados a la historia de esta, ya sea en forma de volúmenes monográficos, o bien integrados dentro de manuales de historia del arte en España. A partir de aquí, se desarrollarán estudios más concretos centrados en los diferentes núcleos productores, como Barcelona. Dentro del ámbito catalán, el interés irá decantándose hacia el modernismo, y alrede-

dor de la década de 1950 aparecerán los primeros estudios serios sobre este movimiento, en los que se mencionarán algunos edificios de la Exposición, al considerarse este evento como el punto de partida de la nueva tendencia.

Cabe mencionar, empero, dos publicaciones anteriores a la década de 1930 en las que se ofrece una primerísima valoración de la arquitectura española del siglo XIX. En primer lugar, citaremos la *Historia general del arte*, dirigida por Domènech i Montaner, en cuyo volumen dedicado a la arquitectura del Renacimiento y el Barroco, redactado en 1901 por Puig i Cadafalch, se incluyen, a modo de epílogo, dos páginas dedicadas al siglo XIX en las que el autor habla sucintamente del historicismo y el eclecticismo, y concluye introduciendo el modernismo como la gran corriente renovadora del siglo, sin entrar en detalles (Puig, 1901: 899).

Mucho más explícito resulta el historiador del arte André Michel en su *Histoire de l'art*, aparecida en 1926, en la que incluye un capítulo entero sobre el siglo XIX en España. En él expone una visión muy negativa y cargada de prejuicios de la arquitectura, y solo salva de la quema las obras modernistas debidas a Puig i Cadafalch y a Domènech i Montaner «por su originalidad» (Michel, 1926: 799).

Así, es en la década de 1930 cuando encontramos un estudio profundo de la arquitectura española del siglo XIX, que podemos observar tanto en la *Historia del arte hispánico* publicada por el marqués de Lozoya en 1932 como en la *Historia de la arquitectura española* de Carlos Calzada, de 1933. En la primera se habla de una manera positiva de los arquitectos catalanes en general, subrayando, como hizo Michel, su originalidad con respecto al resto de los españoles. En concreto se destaca a los que participaron en la Exposición de 1888, y se señala que sus obras, aun siendo modernas, no dejan de aludir en ningún momento a las raíces medievales de Cataluña, y que justo este «medievalismo moderno» es lo que caracteriza la arquitectura catalana. De similar parecer es Calzada, que también valora la intensa influencia de lo medieval citando explícitamente a José Vilaseca y su Arco de Triunfo y a Domènech y su Café-Restaurante, y vuelve a situar la arquitectura de la Exposición bajo los focos.

En efecto, uno de sus edificios más emblemáticos y hoy más olvidados de la Exposición Universal se convirtió en protagonista del de-

bate ciudadano en 1942, en los duros años del principio de la posguerra, cuando Joaquín Ciervo publicó su *Historia del Palacio de Bellas Artes de Barcelona*, un libro que podríamos calificar de «necrológico», ya que se escribe con motivo de la «muerte», es decir, del derribo, de ese edificio, acaecido ese mismo año. Tal como dice Sergio Fuentes en su tesis de máster, se trata de la transcripción de la conferencia que había pronunciado el mismo autor en el Palacio de la Virreina el 10 de junio de ese año, invitado por la Asociación de Amigos de los Museos, para reivindicar la importancia del edificio en la vida cultural barcelonesa, rememorando algunos de los numerosos actos que acogió. Una vez más, un edificio es recordado por su contenido, sin que se valore apenas el continente (Fuentes, 2010: 13-14).

En la década de 1950 encontramos los primeros textos importantes sobre arquitectura catalana, empezando por *El arte modernista catalán* de Alexandre Cirici, aparecido en 1951. En esta amplia visión de las artes catalanas del fin de siglo, la arquitectura juega un papel importante, y dentro de esta, los edificios de la Exposición, que son reseñados en el capítulo titulado «Los movimientos predecesores». Este epígrafe ya nos indica la persistencia de la idea, que había sido apuntada por Rogent y Pedrosa con anterioridad, de que la arquitectura de la Exposición fue un preludio del estallido modernista. Sin embargo, en este capítulo, Cirici quiere resaltar la importancia que cobran las estructuras metálicas, síntoma de la modernización de la arquitectura catalana, de tal modo que destaca, dentro del conjunto, el Palacio de la Industria y el de Bellas Artes, así como el Café-Restaurante, del que también subraya su marcado medievalismo (Cirici, 1951: 14-21).

Otros edificios señalados por este historiador son el Pabellón de la Compañía Transatlántica y la Gran Cascada, no por su calidad arquitectónica intrínseca, sino porque supuestamente en ellos participó un joven Antoni Gaudí, arquitecto que Cirici considera protagonista absoluto del modernismo.¹²

¹² La autoría de la rocalla de la Cascada del Parque de la Ciudadela se le ha solido atribuir a Gaudí, al haber trabajado este como ayudante en el taller de Josep Fontseré, pero nunca se ha demostrado documentalmente. Asimismo, la participación de Gaudí en el Pabellón de la Compañía Transatlántica se basa en

Más adelante, en el capítulo sobre arquitectura ruskiniana, se citan el Arco de Triunfo y, una vez más, el Café-Restaurante, de los que en esta ocasión se distingue el empleo del ladrillo visto, un material al servicio de los nuevos valores estéticos, que rompían con la tradición. Esta ruptura es aún más evidente en el caso del Arco de Triunfo, que se aparta de los modelos neoclásicos al uso y adquiere un aire neomudéjar. En cambio, Cirici insiste en calificar el Café-Restaurante como «medieval», siguiendo lo dicho por Puig i Cadafalch (Cirici, 1951: 86-97).

La inclusión del Café-Restaurante en dos tendencias distintas, es decir, dentro del grupo de «predecesores» del modernismo y dentro del propio modernismo, es, en principio, una contradicción que reafirma la idea de que la arquitectura de la Exposición Universal y, sobre todo, el grupo de edificios de ladrillo visto constituyen una bisagra entre el historicismo/eclecticismo y el modernismo.

La tendencia a considerar a Gaudí como epicentro del arte nuevo catalán vuelve a manifestarse en el volumen dedicado a Cataluña de la colección *Arte en España*, publicado en 1955 de la mano de los historiadores José Gudiol, Juan Ainaud de Lasarte y Santiago Alcolea. Estos agrupan en un solo capítulo la arquitectura de los siglos XVIII al XX, que se presenta mediante una serie de láminas a toda página con un sucinto comentario alusivo al pie. Cuatro de ellas muestran edificios de Gaudí, pero ninguna se refiere a los edificios de la exposición, solo se incluye la Cascada del Parque, construida trece años antes,¹³ de la que únicamente se destaca la supuesta intervención de Gaudí.

En 1958, la editorial Aymà publica *Art català*, la primera historia general del arte catalán, en dos volúmenes. En el segundo de estos, el capítulo «L'art de la segona meitat del segle XIX» dedica un primer

algunos detalles decorativos, como las persianas, que Gaudí había utilizado en la casa Vicens. Sin embargo, este pabellón procedía de la Exposición Naval de Cádiz de 1887 y fue diseñado por Guillermo García Cabezas, maestro de obras local.

¹³ Existe una tendencia a incluir acríticamente todos los edificios que se encontraban en el Parque de la Ciudadela como parte de la Exposición Universal por el simple hecho de estar situados en el mismo espacio urbano, a pesar de que muchos de ellos fueron proyectados y ejecutados más de una década antes, como es el caso de la Cascada Monumental.

apartado a la arquitectura, escrito por Joan Bergós, arquitecto que en 1954 había publicado una importante monografía sobre Gaudí. Como era de esperar, el arquitecto de la Sagrada Familia acapara gran parte de la extensión del texto, al ser mencionadas sus obras en cada uno de los tres apartados en que se divide la producción arquitectónica catalana de 1850 a 1900: medievalismo, mudejarismo y modernismo. De la Exposición Universal solo se cita el Palacio de Bellas Artes, siempre a tenor de su estructura metálica, construida por la empresa de Joan Torras (Bergós, 1958: 345).

En la década de 1960, el protagonismo del modernismo se afianza dentro de los estudios del arte catalán y de su arquitectura, al considerarse este movimiento una de las aportaciones más brillantes y genuinas de Cataluña al arte internacional. De este modo, se generalizan los monográficos sobre los considerados principales arquitectos del movimiento: Gaudí, Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch, lo que redundará en una mejor consideración de los dos edificios que el segundo construyó en la exposición universal (el Café-Restaurante y el Hotel Internacional) y deja muy atrás el resto de las construcciones.

Una buena muestra de ello la encontramos en la revista *Cuadernos de Arquitectura*, órgano del entonces Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en el número monográfico doble que publica en 1963 dedicado a Domènech i Montaner, que incluye un amplio estudio genérico realizado por Oriol Bohigas y un artículo monográfico de Josep Maria Montaner sobre el Café-Restaurante. El primero se centra en la participación de Domènech en la Exposición, y se destaca de nuevo la proeza que significó el empleo de piezas prefabricadas y la rapidez con la que se construyó el Hotel Internacional; se señala también la importancia de la estructura metálica aparente del Café-Restaurante, y se añade que este edificio constituyó el punto de partida de la nueva arquitectura en Cataluña y que, además, se trata de una de las obras de mayor trascendencia histórica en la Europa de su momento (Bohigas, 1963: 71).

Por su parte, el artículo de Montaner sobre el Café-Restaurante, mucho más descriptivo que analítico, es significativo desde el punto de vista del reconocimiento, precisamente por el mismo hecho de que le dedica una atención especial que no había merecido ningún otro edificio de la exposición.

La idea de que la arquitectura de la exposición constituía un primer paso hacia el nuevo estilo modernista sigue cogiendo fuerza también fuera de Cataluña; en este sentido, es muy significativa la aportación de Juan Antonio Gaya Nuño, a quien se le encarga el volumen sobre arte del siglo XIX de la colección *Ars Hispaniae*, aparecido en 1966. Gaya, que no debía de ser muy amante de la arquitectura del siglo XIX, despliega un variado repertorio de improperios desde la primera frase de su texto: «[...] nos adentramos en una era de errores y desvaríos» (Gaya, 1966: 267), y tras denostar todo el período historicista y ecléctico, aplica su feroz crítica al período finisecular, empezando por el Arco de Triunfo, que califica como «el primero de los estupores a que dará frecuentemente lugar la arquitectura modernista catalana». De los demás edificios de la exposición, salva el Café-Restaurante, al considerarlo mucho más sobrio; y también cita, sin valorarlos, el Palacio de Ciencias y el Pabellón de Agricultura. Para concluir, afirma que muchos de los arquitectos modernistas «fueron los responsables del turbador aspecto del Ensanche barcelonés» (Gaya, 1966: 293).

Si bien la actitud de Gaya Nuño hacia la arquitectura del siglo XIX encaja en la visión negativa que de esta se ha difundido durante las décadas de 1940 y 1950, sus prejuicios contra el modernismo quedan desfasados, dada la tendencia general de revalorización de este movimiento que se estaba produciendo en Cataluña en su época. Entrados en la década de 1970, se multiplican los textos sobre la arquitectura modernista, y es casi exclusivamente en estos donde se menciona la arquitectura de la Exposición Universal de 1888, siempre considerándola un preludio o incluso ya una fase temprana del modernismo. Al mismo tiempo, se incrementan las monografías sobre la «santísima trinidad» del modernismo: Gaudí, Puig y Domènech, lo que significa que la valoración del Café-Restaurante y del Hotel Internacional irá incrementándose de manera exponencial, gracias a su autor. Por su parte, el otro gran superviviente, el Arco de Triunfo, correrá la misma suerte que su autor, Josep Vilaseca, en el sentido de que ambos serán mencionados de refilón en las monografías sobre Domènech, dada la estrecha relación entre los dos arquitectos en la época de la Exposición Universal.

Hay que señalar que Vilaseca ha merecido un único estudio monográfico, llevado a cabo a finales de la década de 1960 y publi-

cado finalmente en 1977. Su autora, Rosemarie Bletter, analiza el Arco de Triunfo desde el punto de vista de la evolución de su autor, relacionándolo con la corriente mudejarista general de su época y con los demás edificios de ladrillo visto de la exposición, que ella también opina que se relacionan con el auge de lo mudéjar (Bletter, 1977: 25-26).

Al mismo tiempo, Oriol Bohigas, en su *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, de 1973, señala la contribución del ladrillo visto a la creación de una estética moderna a partir de la arquitectura de la Exposición. Esta singularidad queda subrayada al dedicarle el autor un apartado completo titulado «Los arquitectos del ladrillo visto». De este conjunto, Bohigas destaca, al igual que sus antecesores, la importancia del Café-Restaurante, e insiste en la trascendencia de este edificio para la posterior evolución de la arquitectura catalana, repitiendo lo que ya había dicho en su artículo de 1963 sobre Domènech (Bohigas, 1973).

En 1980 André Barey publica una serie de artículos en la revista *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, recopilados en forma de libro el mismo año bajo el título *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenòmen modernista*. Sus textos son muy críticos en cuanto a la manera en que se estaba definiendo e historiando el modernismo, y en el artículo-capítulo que dedica a la Exposición de 1888 centra su discurso en desmontar el argumento, comúnmente aceptado, de que los edificios de la exposición marcan el inicio del movimiento modernista. Según Barey, solo uno de los arquitectos de la exposición, Domènech i Montaner, puede considerarse modernista, y, además, defiende que la mayoría de las construcciones de la exposición son más bien conservadoras y no tienen nada de moderno (Barey, 1980: 43).

Esta voz discordante no halló gran eco en la posterior consideración del conjunto arquitectónico que nos interesa. En los años anteriores a la conmemoración del centenario, aparecen los diferentes volúmenes de la *Història de l'art català*, de Edicions 62, que significan una importante revisión, ampliación y puesta al día de lo que había sido la primera historia general del arte catalán, publicada veinticinco años antes. El volumen sexto, *Del Neoclassicisme a la Restauració (1808-1888)*, termina significativamente el año de la exposición, con

lo que su autor, Francesc Fontbona, reconoce esa fecha como punto de inflexión en la evolución del arte catalán, que marca el inicio del modernismo.¹⁴ En cuanto a la arquitectura, este dedica unos párrafos a describir la de la exposición, destacando, una vez más, la importancia de los edificios de ladrillo visto y las aportaciones técnicas de Torras Guardiola a través de las estructuras metálicas construidas por su empresa.

Segundo momento: el centenario de la exposición de 1888

La celebración oficial del centenario de la exposición auguraba una multiplicación de los estudios sobre la arquitectura de esta. Sin embargo, esto no fue así, pues se dio mayor importancia al contexto sociopolítico que la vio nacer y a su legado «inmaterial». Esta apreciación puede verificarse a través del llamado *Llibre del Centenari*, principal materialización de los eventos conmemorativos. El volumen, publicado por la Comisión Ciudadana para la Conmemoración de la Exposición Universal de Barcelona 1888, fue elaborado por un gran número de especialistas, sobre todo historiadores e historiadores del arte, que analizaron el evento en clave histórica, política, social y cultural con un total de veintiséis excelentes aportaciones, de las que solo dos se centraron en la arquitectura. Estos dos capítulos, sin embargo, no analizan específicamente los edificios de la exposición, sino que se refieren al contexto arquitectónico general; lo relacionan, eso sí, con algunos de los edificios expositivos, y recalcan, una vez más, que definen una fase previa al desarrollo del modernismo pleno (Freixa, 1988: 490-495). A su vez, se vuelve a destacar la importancia de las estructuras metálicas a partir de la intervención del «Gustave Eiffel catalán».

Este tratamiento superficial de la arquitectura de la exposición que observamos en el libro dedicado al Centenario tenía su lógica, si consideramos que, el mismo año, la Universidad Politécnica de Cataluña tenía prevista la edición de un volumen dirigido por Pere Hereu, arquitecto y entonces profesor del Departamento de Composición de

¹⁴ El volumen séptimo lleva por título *Del modernisme al noucentisme (1888-1917)*, remarcándose una vez más la importancia de esa fecha.

la Escuela de Arquitectura de Barcelona, cuyos textos fueron redactados básicamente por arquitectos, y que *a priori* vendría a cubrir esta laguna. Sin embargo, buena parte de los capítulos se centraron, al igual que el *Llibre del Centenari*, en explicar la coyuntura histórico-social de la exposición, estableciendo una detallada cronología de los hechos y contextualizando las realizaciones urbanísticas de la Barcelona de la época, de modo que estos capítulos resultaron hasta cierto punto redundantes, habida cuenta de los publicados en el libro oficial de la conmemoración.

En cuanto a la sección centrada en la arquitectura de la Exposición, que habría venido a cubrir el importante vacío historiográfico sobre esta, cumple su objetivo a medias, ya que justo la mitad de ella se emplea en explicar el fenómeno de las exposiciones, lo que impide que se llegue a producir un análisis en profundidad de la arquitectura de 1888. Por otro lado, en este texto se confirman las tendencias que hemos ido dibujando hasta ahora en cuanto a la valoración de este grupo de construcciones. Entre todas, la mejor valorada, a la vez que la estudiada con mayor detenimiento, fue el Café-Restaurante, seguido del Hotel Internacional, el Arco de Triunfo y todos los demás edificios de ladrillo visto. Los argumentos que justifican esta predilección insisten en las ideas ya comentadas anteriormente: del Café-Restaurante se destaca la habilidad de Domènech de conjugar la espacialidad del gótico catalán con los esquemas decorativos del mudéjar y la modernidad de la estructura metálica. Del Hotel se remarca su rápido proceso de construcción a partir de piezas prefabricadas; y, en general, se hace hincapié en la modernidad que supone el uso de ladrillo visto.

Más allá de las publicaciones oficiales de la conmemoración, cabe mencionar también el dossier especial que publicó la revista *L'Avenç*, que también ofreció una visión amplia del evento, analizándolo desde múltiples puntos de vista. Sin embargo, la mayoría de los especialistas que colaboraron en este número eran los mismos autores que habían participado en las dos publicaciones ya mencionadas, por lo cual, este dossier no aportó nada nuevo.

Conclusiones: una aproximación a los factores del reconocimiento de la arquitectura en el discurso historiográfico del siglo xx

Como anunciamos al principio, nuestra intención era establecer los parámetros de valoración y reconocimiento del objeto arquitectónico a través del análisis de la evolución de la reputación de cierto grupo de edificios durante un determinado período de tiempo; por ello, aunque la producción bibliográfica sobre los edificios de la Exposición Universal de 1888 ha continuado después de 1988, creemos pertinente cerrar aquí nuestro discurso más descriptivo, para poder establecer, a continuación, los patrones de reconocimiento que hemos observado.

El paradigma básico es el de «modernidad», no entendida en el sentido etimológico de «contemporaneidad», sino en el de «vanguardia», de avanzadilla de lo nuevo. En nuestro contexto, esto se traduce en valorar positivamente el uso del ladrillo visto, que rompe con la estética de la piedra y del estuco, y que, además, aporta un valor ético de «sinceridad», ya propugnado por los rigoristas venecianos de mediados del siglo XVIII, pero que el siglo XX ha adoptado como uno de sus emblemas. Además del ladrillo visto, la adopción de armaduras metálicas aparentes concuerda también con la idea de «modernidad vanguardista», por ser la punta de lanza de los avances tecnológicos de la época adaptados a la arquitectura, que, si bien en otros países ya eran muy comunes en el último cuarto del siglo XIX, en el contexto catalán significan algo novedoso y que contribuye a la creación de la imagen de una Cataluña industrializada y moderna, frente a una España aún anclada en el pasado.

Estas primeras consideraciones ya explican el hecho de que los dos edificios mejor valorados de todo el conjunto fueran el Café-Restaurante y el efímero Hotel Internacional, aunque los paramentos de este segundo fueran cubiertos de estuco, «defecto» ampliamente compensado por el hecho de haber sido construido en solo tres meses y mediante piezas prefabricadas.

Sin embargo, estos parámetros iniciales de reconocimiento no lo explican todo, ya que otro edificio, en parte todavía existente, como era la Galería de Máquinas, también disponía de una importante es-

estructura metálica, y también se asentaba sobre muros de ladrillo visto. Entonces cabe añadir que el prestigio superior del café y el hotel por delante de edificios similares, como la Galería de Máquinas o el Pabellón de Industrias Navales, se fundamenta en otro hecho importante desde el punto de vista historiográfico. Y es que tanto el café como el hotel forman parte del relato de la génesis del modernismo, y además fueron obra de uno de sus principales artífices, Domènech i Montaner. Asimismo, en ellos se aprecia la aplicación de elementos medievalizantes a estructuras modernas, lo que deviene en un signo distintivo del modernismo catalán respecto a las otras corrientes de *art nouveau* y, por consiguiente, convierte estas dos construcciones en «anunciadoras» o «iniciadoras» de la nueva tendencia (tendencia que, además, pasó de ser denostada en la primera mitad del siglo xx, a convertirse en una de las señas de identidad nacional de Cataluña a partir de la década de 1950). Este componente identitario no se aprecia en el Arco de Triunfo y los otros edificios, aunque algunos autores han querido «catalanizar» aquel relacionándolo con el Arco de Barà (Arc de Berà), en Tarragona, aunque lo único que tienen en común es que ambos son «arcos».

A partir de esta última consideración, ya entran en juego otros parámetros de reconocimiento más obvios, como el hecho de ser obra de un arquitecto reconocido (como es el caso de Domènech) que, por tanto, ha sido merecedor de un mayor número de estudios y monografías. Esto también explica la necesidad de atribuir el Pabellón de la Compañía Transatlántica a Gaudí, o de destacar la supuesta participación de este en algo tan poco significativo como el diseño de la rocalla de la cascada del parque.

Finalmente queremos destacar que también el hecho de que un edificio exista o haya dejado de existir puede ser relevante a la hora de valorarlo. Es lógico que sea más fácil mantener viva la memoria de un edificio si este se conserva en pie y en uso; o, dicho de otro modo, su existencia y uso hacen más difícil que caiga en el olvido. Este es el caso de la nave central del Palacio de la Industria, que tras la Exposición se convirtió en el mencionado Museo de Reproducciones, y cuya imagen se difundió como tal a través de las postales, hasta que se derribó a principios del siglo xx y sus fondos se instalaron en el antiguo arsenal de la Ciudadela. También el Palacio de Bellas Artes

formó parte de este repertorio iconográfico de la ciudad hasta su derribo en la década de 1940, de modo que ambos dejaron de existir en la memoria colectiva a partir de su desaparición física. Por el contrario, la memoria del Hotel Internacional, que fue desmantelado justo después de la clausura del certamen, ha permanecido intacta en el tiempo, al convertirse en una «leyenda», gracias a la rapidez con que fue construido. Y siguiendo con las leyendas, también es interesante señalar la extraordinaria difusión de lo que hoy llamaríamos una *fake news*, difundida seguramente para desprestigiar a los organizadores de la Exposición, según la cual la estrechez de miras de estos les hizo rechazar una supuesta oferta de Gustave Eiffel para construir su famosa torre de 300 metros en Barcelona.

Epílogo

En 2013 se cumplieron 125 años de la Exposición Universal de 1888, pero esto no dio lugar a ninguna conmemoración oficial ni a nuevas publicaciones. Sin embargo, desde ámbitos académicos, como la Universidad de Barcelona, sí que se aprovechó la efeméride para dar a conocer investigaciones recientes sobre la arquitectura de los edificios «olvidados» y nuevos enfoques sociológicos sobre las obras de arte presentadas en el evento.¹⁵ De este modo, construcciones como el Palacio de Bellas Artes, el de las Ciencias, el frustrado Pabellón de León XIII o el de la Agricultura han sido analizados desde una nueva perspectiva, valorándolos por sus propias cualidades estéticas y arquitectónicas, como productos de una época y de unas circunstancias concretas, y dándoles una entidad propia, un reconocimiento por méritos propios y no por haber sido (o no) precursores, anunciantes o iniciadores de una nueva tendencia prestigiosa.

Bibliografía

ARTIGAS FEINER, Juan (1888). *Guía itineraria y descriptiva de Barcelona, de sus alrededores y de la Exposición Universal*. Barcelona: Librería y Tipografía Católica.

¹⁵ Nos referimos al ciclo «Noves visions sobre l'Exposició Universal de Barcelona de 1888», llevado a cabo en otoño de 2013.

- «Barcelona y sus exposiciones 1888-1929 (1929)». *Las Noticias*, xxxiv, suplemento.
- BAREY, André (1980). *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.
- BERGÓS, Joan (1958). «L'arquitectura». En: *Història de l'art català*. Vol. 2. Barcelona: Aymà, págs. 337-352.
- BLETTER, Rosemarie (1977). *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
- BOHIGAS, Oriol (1963). «Vida y obra de un arquitecto modernista». *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, págs. 67-92.
- BOHIGAS, Oriol (1973). *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Barcelona: Lumen.
- CALZADA, Andrés (1933). *Historia de la arquitectura española*. Barcelona: Labor.
- CARRERAS Y CANDI, Francesch (1916). *Geografía general de Catalunya. La ciutat de Barcelona*. Barcelona: Establiment Editorial d'Albert Martín.
- CIERVO, Joaquín (1942). *Historia del Palacio de Bellas Artes de Barcelona*. Barcelona: Imp. Viuda de R. Tobella.
- CIRICI PELLICER, Alexandre (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan, marqués de Lozoya (1931-1932). *Historia del arte hispánico*. Vol. 5. Barcelona: Salvat.
- «En el palacio de la Industria» (1888). *La Ilustración Artística*, 7, 342, págs. 234-235.
- FIGUEROLA, Luis (1914). «La exposición universal de 1888». En: *Commemoración del XXV aniversario de la Exposición Universal de Barcelona celebrada el año 1888*. Barcelona: Henrich y Cía., págs. 83-94.
- FONTBONA, Francesc (1985). *Història de l'art català*. Vol. VI: *Del neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888*. Barcelona: Edicions 62.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc (1985). *Història de l'art català*. Vol. II: *Del modernisme al noucentisme, 1888-1917*. Barcelona: Edicions 62.
- FREIXA, Mireia (1988). «El protomodernisme a l'arquitectura i les arts plàstiques». En: *Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari*. Barcelona: L'Avenc, págs. 490-497.
- FUENTES MILÀ, Sergio (2010). *El Palau de Belles Arts de Barcelona: gènesi, vida i mort (1887-1942)*. Tesis de máster, Universitat de Barcelona.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1966). *Ars Hispaniae*. Vol. 19: *Arte del siglo XIX*. Madrid: Plus Ultra.
- «Gran Café-Restaurant en el Parque» (1888). *La Ilustración Artística*, 7, 330, pág. 137.

- «Gran Hotel Internacional» (1888). *La Ilustración Artística*, 7, 328, págs. 121-122.
- HEREU, Pere (1988). *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona 1988*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.
- Las Exposiciones de Barcelona, 1888-1929* (1939). Barcelona: Editorial Freixinet.
- MARTORELL, Josep Maria (1963). «El café-restaurante de la Exposición Internacional». *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, págs. 17-25.
- MICHEL, André (dir.) (1926). *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Vol. VIII: *L'art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au débout du XX^e*. París: Librairie Armand Colin.
- PUIG Y CADAVALCH, José (1901). *Historia general del arte, Arquitectura*. Vol. 2. Barcelona: Montaner y Simón Editores.
- PUIG I CADAVALCH, Josep (1902). «Don Luí Doménech y Montaner». *Hispania*, 93, págs. 539-559.
- PUIG I CADAVALCH, Joseph (1905). «A votar per l'exposició universal». *La Veu de Catalunya*, 15, 2379, pág. 3.
- REVERTER DELMÁS, Emilio (1888). *Guía catálogo y memoria de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Militar de Calzada e Isbert.
- ROGENT Y PEDROSA, Francisco (1897). *Arquitectura moderna de Barcelona*. Barcelona: Parera y Cía. Editores.
- YXART, José (1888). «Exposición Universal de Barcelona». *La Ilustración Artística*, 7, 359, págs. 376.
- YXART, José (1889). *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: Librería Española de López.

ADOLF RUIZ I CASAMITJANA (1869-1937): UN ARQUITECTE MÉS ENLLÀ DE «LA ROTONDA»

Daniel Pifarré

Universitat de Barcelona

Els paràmetres del reconeixement i l'èxit professional generalment ens resulten tan equívocs, complexos i difícils de delimitar que hom acaba per formar els seus propis estàndards i conclusions del que significa triomfar, excel·lir, transcendir o perdurar. Si bé en el cas dels artistes en general aquests paràmetres sobre el reconeixement o l'oblit es poden establir amb més o menys precisió i es poden delimitar i estudiar en les seves diverses variants —i així ho fa la disciplina de la sociologia de l'art, si més no—, la dels arquitectes no s'ajusta a les mateixes categories dels pintors, els escultors i els altres artífexs de la creació artística plàstica. D'aquesta manera i amb la finalitat d'aportar llum i més coneixement a la figura de l'arquitecte objecte de la nostra recerca, Adolf Ruiz i Casamitjana, creiem convenient establir uns paràmetres precisos per determinar les causes del seu —en part— oblit en la historiografia de l'arquitectura del Modernisme a Catalunya, sempre subjectes a les condicions del que significava exercir d'arquitecte en la Barcelona a cavall dels segles XIX i XX.

Un dels primers factors que pensem que cal distingir per entendre per què determinats arquitectes adquireixen un grau de rellevància important, sigui en vida pròpia, sigui posteriorment, és l'excepcionalitat de la seva obra, és a dir, que representi i aporti quelcom d'innovador i original dins el panorama arquitectònic on desenvolupen la tasca. I aquest és un factor aplicable en qualsevol dels períodes de la història de l'arquitectura. També així caldria considerar el segon factor que hem precisat: el relatiu a l'emplaçament geogràfic on es troba l'obra construïda. Aquest factor ens permet distingir cla-

rament entre centre o perifèria, i és el cas de la primera de les opcions el que aporta major reconeixement i visibilitat. A part, un altre element que creiem que és fonamental és el fet que l'obra construïda es conservi o s'hagi destruït per motius determinats. I, en cas que segueixi dempeus, hem de distingir si el seu estat és completament l'original o bé s'ha mutilat, reformat o transformat al llarg del temps, fets que indubtablement hi restarien autenticitat.

Per altra banda, els factors de rellevància d'un arquitecte que són propis i intrínsecs del període històric i artístic comprès entre les últimes dècades del segle XIX i fins al 1936 són, primerament, el grau d'acceptació i la bona acollida que té tant el mateix arquitecte com la seva obra entre els seus col·legues contemporanis. També el fet que la seva tasca com a projectista d'edificis pugui eixamplar-se cap a altres disciplines artístiques lligades a l'arquitectura, des del disseny de mobles, paviments hidràulics o teixits per a la llar, fins a tasques més científiques com ara la recerca en el camp de la teoria i la història de l'arquitectura —i les publicacions pertinents— o la restauració del patrimoni històric nacional.

La faceta pròpiament pública d'un arquitecte del tombant de segle també és un paràmetre clau en el seu reconeixement posterior. I en aquest àmbit fem referència, per una banda, a la possibilitat que l'arquitecte ocupi un càrrec oficial públic en qualitat d'arquitecte pròpiament, o en altres àmbits com ara la política, l'educació acadèmica o les institucions culturals; i, per l'altra, a la presència d'obra projectada arran de concursos públics i d'obra privada de gran envergadura dins el teixit urbà de la ciutat, factors que sens dubte aporten una enorme visibilitat social i reputació professional.

Així doncs, tenint en compte tots aquests factors sobre l'èxit i el reconeixement que hem cregut convenient establir, podem anar desgranant les circumstàncies de l'escàs reconeixement historiogràfic, principalment, de què ha estat objecte Adolf Ruiz i Casamitjana. Si bé no podem afirmar categòricament que la figura d'aquest arquitecte resulti desconeguda per complet, sí que és cert que bona part de la seva obra construïda és poc recognoscible i rau en part diluïda pel protagonisme absolut de l'edifici que li ha reportat més popularitat, ja des del moment de la construcció fins els nostres dies: la torre Andreu, coneguda popularment com La Rotonda. La casuística pròpia

de Ruiz i Casamitjana el fa gaudir d'un èxit professional força destacable durant la seva vida, però a partir de la mort la seva figura queda força oblidada i no ha estat recuperada en part fins fa relativament poc. I és que encara hi ha diversos aspectes de la seva trajectòria i la seva obra arquitectònica que resten per estudiar i analitzar. Només cal comparar la bibliografia publicada fins ara sobre ell¹ amb la dedicada a molts dels altres arquitectes del mateix període que Ruiz, si-

¹ La historiografia sobre l'arquitectura catalana del Modernisme només ha tingut en compte Ruiz i Casamitjana a partir de la dècada dels anys noranta del segle xx, i mai de manera monogràfica. Alexandre Cirici, en el seu precursor *El arte modernista catalán*, el cita com a col·laborador d'Enric Sagnier en un projecte i menciona alguna de les seves obres, com La Rotonda o la casa Eusebi Castells. Quan l'autor esmenta la casa Pérez Samanillo, projectada per Juan José Hervás Arizmendi, n'atribueix erròniament l'autoria a Ruiz. *Vid.* CIRICI (1951: 145, 151, 252, 266). Afortunadament, trobem una breu biografia de l'arquitecte a RÀFOLS (1980: 1120). En canvi, Oriol Bohigas no menciona en cap moment Ruiz i Casamitjana en el volum raonat de la seva *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. En el segon volum, revisat posteriorment per Antoni González i Raquel Lacuesta, ja s'inclou Ruiz i Casamitjana en el llistat d'arquitectes com a autor de setze obres, que, si bé estan ben identificades, mostren alguns errors de datació. *Vid.* BOHIGAS (1983: 141). Posteriorment a la publicació del *Catàleg del patrimoni històrico-artístic de la ciutat de Barcelona*, del 1987, en el qual se citen i es documenten diversos edificis de Ruiz i Casamitjana, és en la guia catàleg publicada arran de l'exposició sobre el Quadrat d'Or de Barcelona on trobem bones mencions d'obres de l'arquitecte i on per primera vegada es fa referència a la seva faceta de promotor i constructor d'edificis. *Vid.* *El Quadrat d'Or...*, 1990: 20, 49, 50, 64, 76, 80 i 83. Deixant de banda els diversos articles publicats en premsa arran de la polèmica remodelació de La Rotonda, que finalitzà el 2016, els dos estudis relativament més recents sobre el nostre arquitecte són els publicats per Raquel Lacuesta, autora a la qual vull agrair l'ajuda prestatada durant el procés de la present recerca. El primer és un article dedicat al grup d'arquitectes del Modernisme que habitualment no es tracten monogràficament i en el qual s'inclou Ruiz i Casamitjana en la doble vessant d'arquitecte i promotor constructor d'edificis. S'hi fa també al·lusió a bona part de la seva obra construïda a Barcelona i s'incideix especialment en La Rotonda. *Vid.* LACUESTA, 2002: 122, 124, 129 i 130. El segon treball d'aquesta autora és la veu sobre l'arquitecte publicada al web de la Real Academia de la Historia, on es recullen dades biogràfiques, referències bibliogràfiques i una relació força completa de les seves obres arquitectòniques. A part, un aspecte concret dins la producció arquitectònica de Ruiz i Casamitjana, el referent a l'ús de la tècnica de l'es-

gui a través de publicacions d'àmbit acadèmic, sigui a través d'obres de divulgació, d'exposicions monogràfiques o fins i tot de tesis doctorals. Amb el present article volem iniciar una nova etapa de recerca, i qui sap si de fortuna crítica també, sobre aquest arquitecte que la popularitat d'una única obra com és La Rotonda sembla haver eclipsat fins a relegar-lo gairebé a l'oblit.

Tot revisant els registres administratius dels edificis construïts a l'Eixample de Barcelona des de la dècada dels noranta del segle XIX fins ben entrada la dels vint del segle XX ens adonem que Adolf Ruiz i Casamitjana (Barcelona, 1869-1937) fou un dels arquitectes més prolífics del seu temps. Si bé també podem trobar obres seves fora de Barcelona, com a Badalona o a Argentona, és a la capital catalana on es concentren la majoria d'elles. Ara bé, alguns dels projectes que portà a terme no s'han conservat dempeus i d'altres han arribat fins als nostres dies amb una aparença fortament modificada.

Un aspecte ben visible de la producció arquitectònica de Ruiz és la clara adscripció als corrents formals i estètics de l'arquitectura del Modernisme, i ho fa precisament en el centre artístic on s'origina i es desenvolupa amb més rotunditat. Però un dels trets més característics de les seves obres és la versatilitat i l'eclecticisme formal que presenten, principalment pel que fa a l'aspecte exterior dels edificis. És precisament el fet que presenti solucions formals tan eclèctiques durant tota la seva trajectòria el que origina en certa manera la manca d'un estil més aviat propi i, de retruc, la dificultat de distingir-se i sobresortir entre els companys de professió. Tanmateix, un tret intrínsec de la seva arquitectura és la marcada monumentalitat de les façanes que projecta, sigui en grans solars cantoners, sigui en d'altres de més estrets entre mitgeres.

Dins d'aquest marcat eclecticisme que presenta Ruiz i Casamitjana, podem distingir diverses tendències entre unes obres i les altres. La primera d'aquestes tendències és la d'arrel neomedieval, amb solucions decoratives de línies principalment goticistes. L'arquitecte emprà coronaments, tribunes i altres protuberàncies arquitectòniques de gust acastellat, emmerletat i polilobulat, i acompanyades de

grafiat en el revestiment mural de les seves obres, és tractat per l'autor d'aquestes línies en la tesi doctoral. *Vid.* PIFARRÉ, 2015: 208-211.

detalls escultòrics de marcat caràcter àulic, com escuts, emblemes —com el barrat dels reis catalans—, corones i personatges cortesans arquetípics. Aquestes característiques les trobem a les barcelonines casa Josep Martí Barbé (c. de la Diputació, 356; 1895), casa Pau Casades (pg. de Sant Joan, 7; 1898-1899), casa Salvador Andreu (av. de la República Argentina, 31; 1899-1900), casa Llorenç Armengol (Rambla de Catalunya, 125; 1899) o casa Llorenç Camprubí (c. de Casp, 22; 1900). En altres obres veiem com Ruiz i Casamitjana es decanta per solucions decoratives de gust més barroc, properes a les tendències de l'*Art Nouveau* afrancesat, amb proliferacions ornamentals d'arrel vegetal i floral, coronaments amb testera i òculs, tribunes de línies sinuoses i esgrafiats amb garlandes i gelosies. Així ho exemplifiquen la casa Francesc Paixà (c. de Calàbria, 88; 1903), les cases Adolf Ruiz (c. de Balmes, 158-160; 1904), la casa Eusebi Castells (c. del Bruc, 36-38; 1905) o una altra de les cases Francesc Paixà (c. d'Enric Granados, 121; 1910-1911). Paral·lelament, Ruiz també projecta altres obres on es juxtaposen aquestes dues tendències anteriors i, per tant, mostren un eclecticisme més rotund, com es fa evident en dues altres cases Francesc Paixà (c. d'Aribau, 130; 1899) (c. de Mallorca, 180; 1901-1902), a la casa Tomàs Soler (c. de Casp, 55; 1903) o fins i tot en l'aspecte primogènit de la torre Andreu, La Rotonda (av. del Tibidabo, 2-4; 1906). De diferent manera trobem un Ruiz que es decanta per una sobrietat d'arrel classicista més pròpia de l'arquitectura acadèmica, com veiem a la casa Miquel Punyet i Domènech Masferrer (c. de Sardenya, 205; 1899-1900) o a la casa Vicenç Alzina (c. de Mallorca, 554; 1903). A partir de la segona dècada del segle xx, Ruiz i Casamitjana comença a deixar enrere aquest Modernisme eclèctic al qual ens hem referit i les seves arquitectures ja comencen a mostrar una tendència cap a la depuració de les línies, pròpia de l'arquitectura del Noucentisme. Les cases Carlota Serra Santaeulària i Adolf Ruiz (Gran Via de les Corts Catalanes, 756-758; 1910-1911) i la casa Francesc Paixà (c. de Casanova, 201; 1912) en són bones mostres. És a partir del 1920 quan s'evidencia un Ruiz i Casamitjana completament adherit a l'arquitectura noucentista, amb edificis que tendeixen al monumentalisme, de cromatismes suaus i que segueixen el llenguatge de l'arquitectura clàssica, que, en el cas de Ruiz, és d'arrel italianitzant. D'aquesta etapa són la casa Francesc Paixà (c/ de París, 129;

1925) i les cases Pere i Joan Corbera (c. d'Enric Granados, 57-59; 1928-1929).²

Un aspecte rellevant en la casuística professional de Ruiz i Casamitjana, i que hem pogut avançar just en la nostra explicació anterior, és el fet que la tipologia arquitectònica que més conrea és precisament la de l'edifici d'habitatges plurifamiliar entre mitgeres. Bona part d'aquests edificis es troben al districte barceloní de l'Eixample, majoritàriament en zones allunyades de l'eix central del passeig de Gràcia, en àrees que podríem considerar perifèriques. I és que els clients habituals de l'arquitecte acostumen a ser o bé propietaris de la petita burgesia industrial o bé promotors immobiliaris que aprofiten l'embranchida constructiva de l'Eixample i encarreguen a Ruiz i Casamitjana edificis d'habitatges amb l'habitual costum de situar els seus domicilis particulars en la planta principal i gaudir de les rendes dels altres pisos superiors, en el cas dels primers, o bé edificis nous per vendre o llogar posteriorment, els segons. De fet, repassant el cos d'obres del nostre arquitecte, podem comprovar que en reiterades ocasions es repeteixen els noms de propietaris o promotors que li confien els projectes arquitectònics. Així doncs, trobem diverses cases Francesc Voltas, Tecla Tintoré, Eusebi Castells o fins i tot Salvador Andreu, que recordem que és el comitent de La Rotonda. Un cas a part és el de l'empresari immobiliari Francesc Paixà, de qui hem pogut comptar un total de deu edificis d'habitatges plurifamiliars encarregats a Ruiz, tots ells a l'Eixample. Amb tot, l'arquitecte també conrea altres tipologies arquitectòniques més enllà de l'edifici d'habitatges plurifamiliar, com la torre unifamiliar o la casa d'estiueig. En aquest cas, val a dir que, malauradament, alguns dels exemples més exuberants i originals no han arribat fins als nostres dies. Ens referim primerament a la torre Teodor Roviralta,³ coneguda amb el sobrenom de Vila Sofia, una obra del 1896 emplaçada al passeig de

² Per a la identificació de la majoria de les obres de Ruiz i Casamitjana que just hem esmentat, hem emprat ARAGÓ I CABAÑAS, 1998.

³ Teodor Roviralta és un dels socis fundadors, conjuntament amb el grup financer Arnús-Garí i altres membres destacats del panorama empresarial del moment, de la promotora immobiliària El Tibidabo SA, encarregada principal del desenvolupament urbanístic de la part alta barcelonina, especialment de la falda del Tibidabo. Entre els altres membres fundadors trobem clients relle-

Sant Gervasi, de potent impacte visual i que caldria emmarcar en la tendència més purament eclèctica de Ruiz i Casamitjana. I, per altra banda, a la torre Salvador (pl. de Lesseps, número sense identificar; c. 1905), una casa de grans dimensions, luxosa i de formes grandiloqüents, i que podríem assimilar estilísticament amb la casa Eusebi Castells.⁴ Menys original formalment, però amb major fortuna de conservació és la casa Joan Viladot (c. de Lleó XIII, 4; 1899).⁵ Un cas a part és la torre Paula Canalejo (c. d'Homer, 27-c. de Pàdua, 24-28; 1900), un edifici d'habitatge unifamiliar que, després de tenir diferents usos i vicissituds, el darrer 4 d'octubre de 2021 va ser enderrocat parcialment, ja que només es van deixar dempeus els dos plans cantoners de façana.⁶

Un aspecte clau per entendre la carrera professional d'Adolf Ruiz i Casamitjana és el fet que, més enllà de la seva tasca com a arquitecte, en diverses ocasions també el trobem exercint alhora les funcions de promotor i constructor d'edificis d'habitatges a Barcelona. Aquesta és una activitat que veiem igualment en altres arquitectes del Modernisme,

vants dels principals arquitectes del Modernisme: Josep Garí, Evarist Arnús, Romà Macaya, Ròmul Bosch o el mateix Salvador Andreu.

⁴ És per aquesta raó que, a falta de dades documentals que ens permetin datar-la amb precisió, hem suggerit com a any de construcció el 1905.

⁵ Menys destacables són alguns dels encàrrecs que va rebre per projectar a Barcelona edificis industrials i magatzems, tots ells desapareguts. Tampoc no es conserva la Clínica Moderna (c. d'Alfons XII, 5; sense data). Més endavant ens referirem a la tipologia arquitectònica de l'edifici escolar en l'obra de Ruiz i Casamitjana.

⁶ <https://beteve.cat/societat/enderroc-torre-paula-canalejo-joia-modernista-putxet/> (consulta: 8-9-2012).

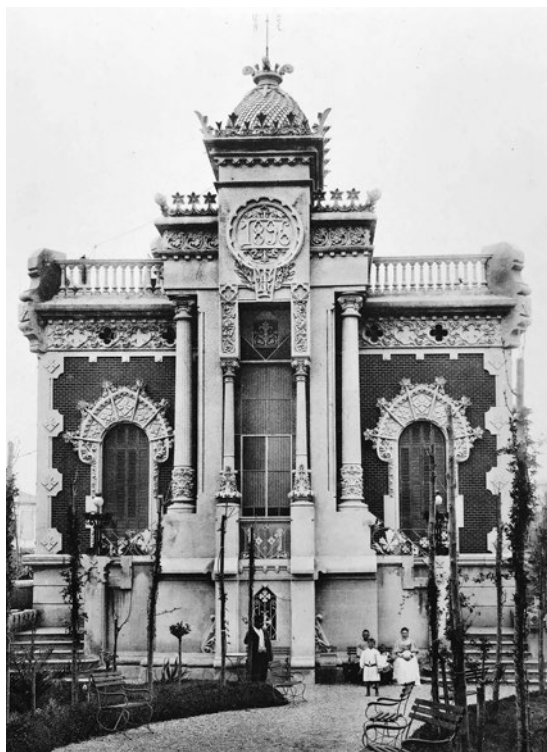


Figura 1. La desapareguda casa Teodor Roviralta, Vila Sofia. *Arquitectura moderna de Barcelona*. Barcelona: Parera y Cía., 1897.



Figura 2. Façana de la casa Adolf Ruiz, a Badalona. Fotografia: Daniel Pifarré.

lona s'emplaça la casa Adolf Ruiz (av. de Martí i Pujol, 55; c. 1924), una senzilla i gens ostentosa casa de cos de l'etapa plenament noucentista que serveix a l'arquitecte com a residència en aquesta ciutat. La nomenclatura oficial de tots aquests edificis als registres habitualment és la de «casa Adolf Ruiz» —sense el cognom Casamitjana—, però també trobem dos casos en què s'empra el nom de la seva esposa, Carlota Serra Santaaulària, com a titular de la promoció.⁷

Un dels factors que hem mencionat per tal de poder establir el possible reconeixement professional d'un arquitecte del període

com Jeroni F. Granell i Manresa o Jaume Torres i Grau, i que, a part de reportar uns ingressos econòmics importants a aquests arquitectes, també els permet afrontar el projecte arquitectònic amb més llibertat i sense condicionants per part del client. En el cas concret d'Adolf Ruiz i Casamitjana, hem pogut registrar un total de tretze immobles promoguts i projectats per ell, tot i que no tots van ser destinats a la venda o lloguer posterior. Els onze comptats a Barcelona, tots ells situats en major o menor mesura en zones perifèriques de l'Eixample, són edificis entre mitgeres per a ús plurifamiliar. A Argentona, en canvi, trobem la torre Ruiz (av. de Nostra Senyora de la Salut, 18; 1904), una casa unifamiliar d'estiueig de grans proporcions propera tipològicament al casal senyorial català del segle XVIII i que l'arquitecte concep per al propi gaudi familiar, i que més tard serà adquirida pel seu germà Josep. A Bada-

⁷ Ens referim als edificis d'habitatges dels números 756 i 774 de la Gran Via de les Corts Catalanes, datats el 1910. Curiosament, al número 758 de la mateixa via hi trobem una altra casa Adolf Ruiz, bessona de la del número 756 i construïda el 1911.

d'entre segles és la reputació i bona acollida que la seva obra té pels seus col·legues de professió. Si bé no podem aspirar a saber exactament quina era l'opinió sobre Ruiz i Casamitjana i els seus projectes entre els altres arquitectes contemporanis d'ell, sí que volem mencionar algunes mostres concretes d'estima envers els edificis que materialitza. Una d'elles és la inclusió d'una obra de Ruiz entre les làmines amb imatges que il·lustren l'arquitectura barcelonina al voltant del 1897 en la publicació de l'arquitecte Francesc Rogent i Pedrosa *Arquitectura moderna en Barcelona*. Concretament, l'edifici que es mostra és la ja esmentada i desapareguda Vil·la Sofia, acabada tan sols un any abans de la publicació del llibre de Rogent i una de les obres més originals i eclèctiques del nostre arquitecte. A part, hem de tenir en compte que Ruiz obté el títol d'arquitecte el 1893 i, passats quatre anys, ja se'l té en compte per a aquesta important publicació, que és un recull, ideat per un arquitecte amb el pes de Rogent, dels edificis més emblemàtics i amb més qualitat artística del panorama barceloní (Rogent i Pedrosa, 1897: làmina 53). Una altra mostra, que podríem considerar pública, de la bona opinió del sector envers Ruiz és l'article publicat a la revista *Arquitectura y Construcción* el 1906, on se l'elogia no només com a arquitecte, sinó també de manera personal:

[...] nuestro querido amigo, el distinguido arquitecto don Adolfo Ruiz y Casamitjana. [...] Su especial manera de componer, siempre correcta y elegante, dotada de singular espíritu de innovación. [...] Aunque joven, su producción ha sido lo bastante abundosa para que basten á dar cabal conocimiento de su personalidad. [...] Todas ellas merecerán generalmente lisonjero concepto á todos los concededores de nuestro arte. [...] Patente se halla en cada una el acierto de que ha dado muestra el autor al proyectarla y su conocimiento de los recursos y procedimientos constructivos, siempre transparentes y sinceros en la obra ejecutada. La amistad que nos une al señor Ruiz y su modestia generalmente reconocida [...] (Pollés, 1906: 102).

Aquest article s'acompanya d'un total de disset imatges de diferents edificis projectats per Ruiz i Casamitjana, tant d'exterior general com de detalls de façana, espais interiors i fins i tot una planta i un dibuix alternatiu del projecte —que Ruiz encara està desenvolupant aleshores— de la torre Andreu, plantejada ja des



Figura 3. Façana alternativa per a la torre Andreu, La Rotonda. *Arquitectura y Construcción*, núm. 165.

d'un primer moment com un hotel. La imatge del conjunt en façana és, en particular, esclaridora de com Ruiz planteja la coberta de la torre angular: un primer nivell on s'obren quatre envans a mode de mirador i cupuleta superior cònica, una solució molt propera a la concebuda pel coronament de la ja citada casa Eusebi Castells (1905). Se sap que la repercussió i l'abast que representa ésser mencionat d'aquesta manera en una revista de l'envergadura d'*Arquitectura y Construcción* significa el beneplàcit generalitzat per part del gremi d'arquitectes, ja que aquesta publicació funciona com una bíblia per a aquests professionals. De fet, uns anys abans el nostre arquitecte ja és mencionat amb certa aprovació per la mateixa revista quan el director, Manuel Vega i March, exposa l'opinió que li mereixen els diferents projectes presentats en el concurs públic per al monument a Rius i Taulet. Referint-se al d'Adolf Ruiz i J. Triadó (escultor), expressa: «hallamos buen gusto y riqueza en la parte archi-

tectónica, y ponderación de dimensiones con el asunto y el lugar de emplazamiento, pero no nos gusta tanto la escultura, demasiado animada en la parte baja [...]» (Vega i March, 1897: 101). Val a dir que és el projecte de Pere Falqués (arquitecte) i Manuel Fuxà (escultor) el que finalment guanya el concurs.

Justament aquesta participació en un concurs públic és una de les poques incursions de Ruiz i Casamitjana fora de l'esfera de la clientela privada. És cert que també el trobem participant en algunes de les exposicions nacionals de finals del segle XIX, com la d'Arts Industrials del 1892 —encara sense tenir el títol d'arquitecte— i la d'Arts Decoratives del 1896 (Ràfols, 1890: 1102), però, més enllà d'això, la seva faceta pública a Barcelona queda reduïda a activitats força secundàries.⁸ Per trobar arquitectura pública projectada per Ruiz i Casamitjana hem de traslladar-nos al municipi veí de Badalona, on l'arquitecte viu el seu propi períple vital i professional. I és que si ens fixem en la successió cronològica d'obres de l'arquitecte, ens adonem d'un rellevant buit d'activitat professional entre els anys 1912 i 1920. Curiosament, en la llista d'arquitectes de la Diputació de Barcelona del 1917 ja el trobem instal·lat llavors a Badalona, al número 24 del carrer del Lleó, on en principi es trasllada des de Barcelona per raons de salut.⁹ El fet més destacable d'aquest període és que el 1924 és nomenat arquitecte municipal adjunt d'aquest municipi, i des d'aquest càrrec sí que el trobem projectant edificis públics. Ruiz projecta un total de tres grups escolars, tots de marcades línies noucentistes i caràcter mediterrani. Parlem del Grup Escolar Ventós Mir (ptge. de Ventós Mir, 29-31; 1924-1926), de l'Escola del Treball (actual Conservatori Municipal de Música; c. del Pare Claret, 2; 1924-1925) i del Grup Escolar Martínez Anido (actual Escola Lola Anglada; c. de Jacint Benavent, 13; 1926-1930) (Padró i Lladó, 1980: 14, 18 i 22). En certa manera, aquests edificis educatius es podrien equipa-

⁸ Hem pogut trobar, per exemple, que a partir del gener de 1905 Ruiz i Casamitjana és escollit vicepresident segon de la Càmera Mútua de la Propietat. *La Vanguardia* (1905: 3). Un any més tard, en el saló d'actes d'aquesta mateixa associació, Ruiz pronuncia la conferència «Consideraciones generales sobre la Exposición Universal de Barcelona». *La Vanguardia* (1906: 3).

⁹ *Vid.* R. LACUESTA, «Adolf Ruiz i Casamitjana», a <http://dbe.rah.es/biografias/50065/adolf-ruiz-casamitjana> (consulta: 15-1-2021).

rar amb els grups escolars que l'arquitecte Josep Goday projecta a Barcelona en temps de la Mancomunitat. Tanmateix, cal fer notar que els encàrrecs de Ruiz i Casamitjana com a arquitecte municipal adjunt es desenvolupen durant la dictadura militar de Primo de Rivera i sota els auspicis de l'alcalde Pere Sabaté.

Per cloure aquesta aproximació a l'arquitecte Adolf Ruiz i Casamitjana i a fi de fer palès fins a quin punt la seva obra ha gaudit de poca visibilitat i fortuna crítica, volem mencionar un edifici que projecta vers els anys 1907-1908 i que resulta força singular dins la seva producció arquitectònica. Es tracta del convent de Dames Catequístiques, una rotunda i ambiciosa construcció emplaçada als afores del terme municipal d'Azpeitia, Guipúscoa. Ruiz rep l'encàrrec d'idear un edifici de caràcter polivalent, ja que ha d'acomplir les funcions pròpies d'una escola de novícies, la qual cosa també inclou una església, i, alhora, la de residència per a les mateixes joves. L'arquitecte adopta la tipologia arquitectònica típica del *college* anglès, amb proporcions simètriques i jocs volumètrics, i amb una aparença exterior que busca mimetitzar-se amb l'entorn rural i natural que l'envolta a través del revestiment mural de maçoneria. El conjunt també inclou un gran porxo d'entrada, una gràcil torre campanar central i uns pinjons esglaonats que coronen els volums centrals i cantoners, i que en certa manera ens poden remetre als que originalment concep per a La Rotonda. Però l'obra guipuscoana, com la barcelonina, tampoc no conserva l'aspecte original amb què Ruiz i Casamitjana la dissenya, ja que ni els capcers esglaonats ni l'original torre campanar central s'han conservat intactes. Ans al contrari, avui dia es veuen escapçats per unes mediocres remuntes. Però allò que realment resulta sorprenent és que una obra de l'arquitectura del Modernisme amb una envergadura com aquesta hagi passat totalment desapercebuda, tal com ho ha fet fins als nostres dies, no només historiogràficament, sinó també per la nul·la repercussió gràfica i documental de l'època.¹⁰

¹⁰ L'única menció que fins al moment hem trobat respecte a això i que ens ha permès tenir constància de l'obra en qüestió és la següent: «En Barcelona ha dirigido más de un centenar de casas, y en Loyola la Iglesia de las Damas Catequísticas, mereciendo la confianza de su fundadora D^a Dolores R. Lapeña», citada en l'article «Los progresos urbanos de Barcelona» (1930: s.n.).



Figura 4. Imatge actual del convent de Dames Catequístiques, a Azpeitia. Fotografia de l'autor.

Aquesta última obra mencionada resulta molt il·lustrativa de fins a quin punt la figura i l'obra d'Adolf Ruiz i Casamitjana han estat ignorades i poc valorades pels especialistes en l'arquitectura del Modernisme i la bibliografia que aquests han generat fins als nostres dies. ¿L'edifici d'Azpeitia possiblement hauria tingut millor fortuna si s'hagués trobat en territori català, preferiblement proper a Barcelona, i hagués conservat els trets fisonòmics primigenis? L'autenticitat i la proximitat al centre artístic generador són dos elements crucials per entendre més fàcilment les vicissituds de l'obra d'art, i d'elles depèn, com hem vist, la seva repercussió posterior. El fet que altres edificis projectats per Ruiz tampoc no hagin conservat alguns dels seus trets més recognoscibles, com són els coronaments o les cúpules, tot i trobar-se a Barcelona, és igualment decisiu per poder valorar la seva obra en conjunt. A més, a això cal afegir-hi també la demolició total d'altres obres que podrien haver representat, per la singularitat estilística, fites importants en el seu catàleg arquitectònic. Sense anar més lluny, el cas de l'enderroc parcial de la torre Paula Canalejo, al barri barceloní del Putxet, reflec-

teix la situació de desemparament que encara avui en dia pateixen edificis l'autoria dels quals no pertany als grans noms del Modernisme arquitectònic. De fet, podríem afirmar que La Rotonda, la remodelació de la qual també és fruit de la tendència epidèrmica del «facanisme», és l'únic edifici de l'autoria de Ruiz que gaudeix d'un cert reconeixement patrimonial gràcies principalment a la seva grandiloqüència formal i a l'emplaçament urbà que ocupa. I ho fa com a fita icònica d'aquella Barcelona burgesa de principis del segle xx que s'expandia cap al Tibidabo, malauradament no sempre associada al nom propi de qui la projectà.

Bibliografia

- ARAGÓ I CABAÑAS, Lluís Maria (1998). *El creixement de l'Eixample: Registre administratiu d'edificis 1860-1928*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- BOHIGAS, Oriol (1983). *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. 2 vols. 2a edició. Barcelona: Lumen.
- CIRICI, Alexandre (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà.
- El Quadrat d'Or: 150 cases en el centre de la Barcelona modernista*. Guia (1990). Barcelona: Olimpíada Cultural, Ajuntament de Barcelona.
- La Vanguardia* (1905), 27 de gener, pàg. 3.
- La Vanguardia* (1906), 23 de maig, pàg. 3.
- LACUESTA, Raquel (2002). «El nivell dels modernistes menors». A: *El Modernisme: A l'entorn de l'arquitectura*. Vol. 1. Barcelona: L'Isard.
- «Lista de arquitectos españoles» (1900). A: *Anuario de 1900 para la Asociación de Arquitectos de Cataluña*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña.
- «Los progresos urbanos de Barcelona» (1930). *Mundo Ilustrado: Revista Hispano-Americana*, núm. 69, pàg. sense numerar.
- PADRÓ, Joan Antoni; LLADÓ, Francesc (1980). *Inventari de protecció del patrimoni*. Badalona: Ajuntament de Badalona.
- PIFARRÉ, Daniel (2015). *Els esgrafiats del modernisme a Barcelona: obres i repertoris ornamentals*. Tesi doctoral en línia. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història.
- POLLÉS, Bonaventura (1906). «Obras arquitectónicas de D. Adolfo Ruiz». *Arquitectura y Construcción*, núm. 165, pàg. 102.
- RÀFOLS, Josep Francesc (1980). *Diccionario de artistas de Cataluña, Baleares y Valencia*. 2a edició. Barcelona: Edicions Catalanes.

ROGENT I PEDROSA, Francesc (1897). *Arquitectura moderna de Barcelona*. Barcelona: Parera y Cía.

VEGA I MARCH, Manuel (1897). «Monumento á Rius y Taulet». *Arquitectura y Construcción*, núm. 7, pàg. 101.

Webgrafia

<http://dbe.rah.es/biografias/50065/adolf-ruiz-casamitjana> (consulta: 15-1-2021).

<https://beteve.cat/societat/enderroc-torre-paula-canalejo-joia-modernista-putxet/> (consulta: 8-9-2021).

MUJERES ARTISTAS Y TRAYECTORIAS DE RECONOCIMIENTO EN LA MODERNIDAD CATALANA (1888-1939)¹

Vera Renau

Universitat de Barcelona

Art History is a lens through which we are supposed to be able to grapple and place things, a consistent framework that allows us all room to breathe, a map to chart our course. So, why is it so often a tool through which we exclude & abstract?

ZARINA MUHAMMAD,
«Does Art History matter?»,
The White Pube, 2019

Con estas palabras comienza Zarina Muhammad uno de sus artículos sobre la necesidad de cambiar la manera de *historizar* las prácticas artísticas. Muhammad se cuestiona cómo es posible conectar, encajar y situar pensamientos en un marco disciplinario que a menudo resulta considerablemente excluyente, poco abierto, poco cuidadoso y poco empático (entre otros). Clama a colegas historiadores del arte el compromiso riguroso con la pluralidad y la apertura de nuevas ecologías de conocimiento. La autora, historiadora y crítica de arte, fundó, junto con Gabrielle de la Puente, de The White Pube,² plataforma de pensamiento y reflexión sobre prácticas artísticas contemporáneas desde la que se potencia la crítica artística que problematiza y se interroga acerca de las *averías* de la historia del arte y la cultura visual, según explica Legacy Russell en su *Glitch feminism. A manifesto* (Verso Books, 2020), uno de los tex-

¹ Este estudio presenta los primeros resultados de un proyecto de investigación más amplio realizado con el soporte de la beca Maria Jesús de Sola de estudios en el campo del arte de la Fundació Güell (edición de 2020).

² Véase: The White Pube, www.thewhitepube.co.uk/about (consulta: 6/5/2021).

tos más influyentes sobre artes del año 2020, según *The New York Times*.³

El fenómeno de la exclusión sigue atravesando el estudio histórico de las mujeres artistas también en el ámbito geográfico del Estado español. Patricia Mayayo, especialista en historia del arte feminista e historia de las mujeres artistas, apuntaba recientemente que, pese al trabajo realizado desde la década de 1980 por investigadoras especializadas, sigue siendo indispensable la reflexión y el trabajo de archivo.⁴ También Concha Lomba señalaba «el voluntario e imperdonable olvido al que han sido sometidas las mujeres que ejercieron la pintura en España entre 1880 y 1939» en una de sus últimas publicaciones.⁵ Clásicos como *Why have there been no great women artists?*, de Linda Nochlin (1971); el compendio *Old mistresses; women, art and ideology*, de Griselda Pollock y Rozsika Parker (1981); o, también de Griselda Pollock, *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art* (1987) y *Differencing the canon: feminism and the histories of art* (1999), entre otros, continúan siendo referenciados en estudios sobre mujeres en la historia del arte en el ámbito español.

Con el propósito general de contribuir a las aproximaciones feministas respecto al legado histórico de las artes, el objetivo principal de este ensayo es analizar, desde una perspectiva sociológica, la situación de las mujeres artistas en el espacio de producción artística de la modernidad catalana. Tomaremos Barcelona como foco cultural sistémico más importante y nos centraremos en el marco temporal comprendido entre la celebración de la Exposición Universal (1888) y la finalización de la guerra civil (1939), período clave para entender la consolidación de la lógica cultural de la burguesía cata-

³ Véase: Best Art Books of 2020, www.nytimes.com/2020/11/26/arts/design/best-art-books-2020.html (consulta: 6/5/2020).

⁴ Así lo recordaba en la conferencia «Ser mujer y ser artista en el contexto español: siglos XIX y XX», con la que inauguró la exposición «Pintar, crear, viure. Dones artistes a l'Alt Empordà. 1830-1939», comisariada por Cristina Masanés en el Museo del Ampurdán (Museu de l'Empordà), en Figueras (Gerona), el pasado 2020. En: www.youtube.com/watch?v=YYUPk-TV_rY&t=481s&ab_channel=MuseuEmpord%C3%A0 (consulta: 6/5/2020).

⁵ Véase Lomba, Concha (2019). *Bajo el eclipse: pintoras en España, 1880-1939*. Madrid: CSIC.

lana y las transformaciones que comportó en la organización y el funcionamiento del campo artístico hacia la modernidad. Estudiaremos de manera detallada las trayectorias individuales de una selección de artistas mujeres que consideramos paradigmáticas: Lluïsa Vidal (1876-1918), Laura Albéniz (1890-1940) y Ángeles Santos Torroella (1911-2013). Se trata de artistas plásticas representativas de diferentes generaciones, estilos e ideas, lo cual nos permitirá establecer una comparativa respecto a los posibles cambios de la situación de las mujeres artistas a lo largo del período que nos ocupa.

A partir de las teorías y herramientas conceptuales propias de la sociología de las artes,⁶ analizaremos de manera detallada las trayectorias profesionales de estas artistas y el espacio de mediación en el que interactuaron, un ambiente artístico que, en principio, les era hostil. A partir de este análisis trataremos de dar razón sobre el nivel de notoriedad y su relativo olvido y/o reconocimiento, tanto a lo largo de sus carreras como artistas como en la actualidad. Nuestro objetivo es, más allá de denunciar la situación de opresión patriarcal que vivieron, tratar de explicar cómo interactuaron en el espacio de producción cultural y qué estrategias de notoriedad y agencias propias desarrollaron para proseguir con su actividad profesional. De la misma manera, nos proponemos dar razón de posibles diferencias, pautas o tendencias en cuanto al desarrollo y reconocimiento posterior de su profesión artística, atravesada por el género como útil de análisis o posible manera de aproximarse a la realidad. Una realidad que, en definitiva, concierne al conjunto del mundo del arte.⁷

⁶ Sobre la metodología de la sociología de las artes, véase, entre otros, FURIÓ, Vicenç (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra; y FURIÓ, Vicenç (2012). *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona [et al.]; PEIST, Nuria (2012). *El éxito en el arte moderno*. Madrid: Abada; PEIST, Nuria (2019). «Las herramientas de análisis del éxito artístico: una práctica interdisciplinar». En: CIURANS, E.; PEIST, N. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions del oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 23-34.

⁷ Sobre el género como herramienta de análisis en el caso del mundo del arte parisino de entre 1750 y 1850, véase: SOFIO, Séverine (2013). «Le genre, un outil d'analyse pour les mondes de l'art». En: *Labrys. Etudes féministes / Estu-*

La situación de las mujeres artistas en el sistema artístico catalán

La organización y el funcionamiento del sistema artístico catalán del período de entresiglos experimentó un proceso de transformaciones a la manera en que ocurrió en las grandes ciudades occidentales y sus áreas de influencia.⁸ El paso del sistema unilateral de consagración controlado por la Academia hacia el sistema denominado moderno, basado en la interacción de múltiples agentes mediadores (artistas, críticos, marchantes y, posteriormente, museos y especialistas en historia del arte), se había producido de manera clara en París, referente cultural en materia de artes plásticas.⁹ En el espacio de producción artística catalán, esta transición hacia la modernidad sucedió de manera particular, ya que se produjo una convivencia entre el sistema académico u oficial y el progresivo establecimiento del régimen moderno (Peist; Renau, 2021). Por un lado, la administración local o provincial controlaba la Academia y las enseñanzas artísticas, concedía becas y premios a artistas, organizaba exposiciones y adquiría obras para completar las colecciones de los museos públicos. Por el otro, en paralelo, y muchas veces en estrecho contacto, un circuito de galerías, marchantes y críticos lograba establecerse.

¿Cómo se desarrollaron las mujeres en este ambiente artístico? Recientes investigaciones han tratado estos temas desde la óptica sociológica y han arrojado interpretaciones de datos significativas. Mathilde Assier (2020: 41-69), sobre la base de los estudios de Maria Ojuel y de Núria Rius Vernet,¹⁰ explica lo siguiente con relación a la cuestión de la educación y la formación:

dos feministas, 23; y SOFIO, Séverine (2016). *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e-XIX^e siècles*. París: CNRS.

⁸ Sobre las transformaciones en el sistema artístico moderno en el caso de la ciudad de París, véase BOURDIEU, Pierre (1992, 2015). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

⁹ Sobre el reconocimiento y el acceso al éxito en el arte moderno, véase PEIST (2012). *El éxito en el arte moderno...*, *op. cit.*

¹⁰ Para más información, consúltense: Ojuel Solsona, Maria (2013). *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona; RIUS VERNET, Núria (2001). «La

En Barcelona, las primeras inscritas en la Escuela Superior de Pintura, Dibujo, Escultura y Grabado de la Lonja (Escola de la Llotja) fueron Emília Coranty Llurià y Francisca Sans Benet de Montbrió, en el curso 1885-86; por otra parte, Emília Coranty fue la primera mujer entre los quinientos treinta y nueve alumnos de la escuela en 1886-87. En el curso siguiente se matricularon tres mujeres de un total de quinientos treinta y seis alumnos: Concepció Busquets Carpa, Ramona Quintas Robert y Elgivia Kirchner Alba. Esa presencia aumentó progresivamente hasta constituir el 10% del alumnado en los primeros años del siglo xx, y el 25% en 1914-15. La primera alumna en poder asistir a los cursos de Anatomía Pictórica fue admitida en 1901-02 (Assier, 2020: 54).

Así, la tendencia general es que las mujeres resultan excluidas de las Escuelas de Bellas Artes oficiales, y es durante el período de entresiglos cuando se produce su incorporación, de manera paulatina. Esto ocurre en la línea de lo que estaba sucediendo en otras ciudades europeas del momento, concluye Assier. Cabe señalar que desde finales de la década de 1870 se había planteado en Barcelona la necesidad de crear una escuela de dibujo para niñas, con el objetivo de formar a trabajadoras especializadas del sector textil, cuya enseñanza estaría dirigida por la Academia de Bellas Artes. Fue la Diputación de Barcelona el organismo que se hizo cargo de esta entidad.¹¹

De la misma manera, su presencia en las Exposiciones Nacionales, el principal medio de promoción para los artistas operativos en España durante la segunda mitad del siglo xix y todavía importante medio de consagración a inicios del xx, así como en su equivalente en Barcelona, las Exposiciones Generales de Bellas Artes (celebradas desde 1891), era más bien escasa con relación a sus homólogos hombres: entre 1891 y 1898, un 9% de las participantes en las Exposiciones Municipales de Barcelona eran mujeres. Evidentemente, esto dificultaba el acceso a premios, a encargos oficiales y a las compras

Llotja, un espai per a les dones?». *Revista de Catalunya*, 158; *Del fons a la superfície. Obres d'artistes catalanes contemporànies anteriors a la dictadura franquista* (2008). Barcelona: Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison.

¹¹ Para más información sobre esta cuestión, véase: COLL, Isabel (2001). *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo xix*. Barcelona: El Centaure Groc.

de sus obras. Según el *Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*, elaborado por Francesc Guasch y Esteve Batlle, y editado por la Junta de Museos en 1926, la presencia de mujeres en sus colecciones se reducía a un 3% de pintoras y a un 1% de escultoras. Los nombres de las artistas que figuraban en las colecciones públicas eran: Emilia Coranty, Maria Lluïsa Güell, María Oller, María Pirala, Maria Lluïsa de la Riva, Pepita Teixidor, Edith Starkie Rackham, Berthe Art, Emma Ciardi, Mela Mutermilch y Wera von Bartels, esta última, escultora. Las compras y los encargos oficiales eran prácticamente inexistentes (Assier, 2020: 58-59).

Al fijarnos en lo que ocurría en el circuito alternativo al oficial, aquel en el que galeristas, marchantes y críticos de arte tenían un peso determinante en las relaciones de producción artística, hallamos algunas referencias significativas en el plano sistémico. Laura la Lueta y Laura Mercader (2015) estudian el caso de las exposiciones de mujeres celebradas en la Sala Parés a finales del siglo XIX. La Sala Parés se había convertido en uno de los principales espacios de difusión de los artistas del modernismo, y había consolidado el rol de estos en el espacio artístico barcelonés. Después del éxito de los pabellones femeninos de las Exposiciones Universales de Filadelfia (1876) y Chicago (1893) y de la celebración de los salones de la Unión des Femmes Peintres et Sculpteurs (a partir de 1882), entre Londres, Berlín y otros focos culturales, la iniciativa de realizar exposiciones de mujeres artistas llegó a Barcelona desde el ámbito privado, por parte de la Sala Parés,¹² emblema de la modernidad.

Las muestras tuvieron lugar hasta en cuatro ocasiones: 1896, 1897, 1898 y 1900. Era la primera vez que se realizaban exposiciones de esta índole en el Estado español, y participaron en la primera de ellas más de un centenar de artistas y más de doscientas obras. Había secciones de pintura, escultura, artes suntuarias y fotografía. La primera exposición fue reseñada por críticos de arte de la talla de Raimon Case-

¹² Las autoras nos recuerdan la estrecha relación de las exposiciones internacionales citadas con mujeres artistas catalanas, puesto que «Emilia Coranty va guanyar una medalla de plata a Chicago i Maria de la Riva i Pepita Teixidor van ser membres actives de la Union de Femmes de París» (LA LUETA; MERCADER, 2015).

llas o Francesc Miquel i Badia, entre otros. Como se puede deducir, causó desconcierto y fue objeto de burla por parte del público masculino, como explican La Lueta y Mercader con relación al caso de las críticas y el escarnio que recibió Raimon Casellas por su artículo en favor de la iniciativa *feminista* de la primera exposición. A Casellas se le acusó de «fomentar un snobisme de faldilles. Molt més ridícul encara que'l snobisme ab pantalons», y a las artistas de que «o bé no passaran de la categoria de pintamonas o be, si surten ab la seva d'arribar a artistes, van a riscos d'oblidar, per la ceba de l'art, las afeccions de família y la missió social de la dona» (La Lueta; Mercader, 2015: 5).

Estas y otras críticas sobre el peligro de desviarse en sus papeles dentro del marco de dominación patriarcal fueron denunciadas por algunos de los principales representantes de mundo del arte del momento. Por otro lado, en numerosas ocasiones no disponemos de bibliografía y fuentes primarias sobre la educación, formación o participación en certámenes o exposiciones de estas artistas, y se hace difícil la reconstrucción de sus legados, por lo que es recurrente historizar tomando en consideración discursos de microhistoria o la «memòria petita de les famílies», como indicaba recientemente Cristina Masanés (2021: 14). El material con el que se trabaja y, muchas veces, el propio silencio respecto a nombres y datos y carreras artísticas son un primer índice de baja visibilidad a la hora de analizar los procesos de reconocimiento de muchas mujeres artistas de este período.

El caso de Lluïsa Vidal, pintora del modernismo

En primer lugar, analizaremos la trayectoria de Lluïsa Vidal (Barcelona, 1876-1918), reconocida como pintora emblemática del modernismo y pionera de la profesionalización artística de la mujer en el ámbito geográfico catalán y, si se quiere, español. Vidal creció en el seno de una familia acomodada de la burguesía catalana, inmersa en el ambiente artístico de la modernidad: su padre, Francesc Vidal i Jevellí, era un ebanista cuyo taller se había situado entre los más importantes de la ciudad en el ámbito de las industrias artísticas, esencia de modernismo y de la cultura de diseño catalán; su madre, Mercedes Puig, era extremadamente culta y vinculada a personali-

dades artísticas del mundo de la música. Ambos se preocuparon por la educación de sus once hijos e hijas sobre la base de esta sensibilidad artística expresada a través de todas sus posibilidades. La familia estuvo presente en las loadas fiestas modernistas celebradas en Sitges, entre otras.

La formación y educación artística de Vidal se desarrolló, en principio, a partir de las clases privadas recibidas por colaboradores de su padre en la empresa familiar. Fueron sus maestros Josep Pascó (1887), Enric Gómez (1888), Joan González (1888) y hasta el reconocido pintor de la escuela luminista de Sitges, Arcadi Mas y Fondevila (1893). En su casa eran asiduos músicos como Enric Granados y Pau Casals, así como otros artistas del momento, como Manuel Fuxa o Josep Vilaseca. Con su familia, Vidal visitó la Exposición Universal de Barcelona de 1888, Madrid y el Museo del Prado (1892) y la Exposición Internacional de París de 1900. Estas conexiones le facilitaron dos puntos importantes de cara a su profesionalización: disponer de un espacio propio para dedicarse a la pintura (en principio, en el taller de su padre, desde 1898) y continuar su formación en el extranjero, algo insólito para artistas españolas de la época. Así, viajó a París y estudió en la Academia Julian y en la Academia Humbert (1901-1902).¹³

Las condiciones sociales y los apoyos familiares resultaron definitivos para su entrada en el mundo profesional del arte. Si analizamos su presencia y visibilidad en el espacio artístico, vemos que, por una parte, expuso en la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias

¹³ Cabe remarcar que la Academia Julian era uno de los centros más reconocidos en París dedicados a la formación de mujeres artistas, muchas veces procedentes de otros países. Véase: BECKER, Jane (ed.) (1999). *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*. Nueva York: Rutgers University Press. Por otro lado, aunque se supone que el paso de Lluïsa Vidal por esta academia solo duró un mes, y parece ser que resultó algo decepcionante para la artista, marcó indudablemente el desarrollo de su carrera, proporcionándole un contacto directo con la variedad de ideas artísticas y maneras de entender la profesión que circulaban en la capital del mundo del arte. La artista viajó a Londres y visitó los museos y galerías destacadas de la ciudad y, más tarde, se matriculó en la Academia Humbert de París, donde pasó un tiempo formándose y trabajando, hasta que tuvo que volver a Barcelona por motivos familiares. Su contacto con la familia fue siempre muy frecuente. Véanse, para esta y otras cuestiones relacionadas con la artista, OLTRA (2016) y RUDO (1996).

Artísticas (1898) y en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas (1907) de Barcelona, y también en la Exposición General de Bellas Artes (1906) y en la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura (1915) de Madrid. Por otra parte, estuvo presente en el circuito alternativo al aparato cultural oficial, ya que exhibió su obra en la Sala Parés en diversas ocasiones: 1898, 1900, 1903, 1906, 1909 y 1914. Su obra aparece reseñada en la prensa cultural barcelonesa (*Pèl i Ploma* y *La Veu de Catalunya*). Además, Vidal obtuvo prácticamente a lo largo de toda su trayectoria encargos por parte de la burguesía catalana, sobre todo retratos y escenas de costumbres, género en el que se especializó.

Al principio, su padre gestionaba la venta de obras y el desarrollo general de la carrera de la artista, pero la autora se desenvolvió con soltura una vez que su padre, Francesc Vidal, rompió las relaciones con su familia. Además de continuar recibiendo encargos y exponiendo, trabajó como ilustradora de revistas y libros y como profesora de dibujo y pintura, y llegó a abrir su propia academia (1911). En esta segunda parte de su vida destaca especialmente su participación en los círculos de feministas acomodadas de la Barcelona de la época, en torno a la revista *Feminal* y al Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, y son conocidas sus participaciones en las actividades como impulsora en favor del reconocimiento de colegas intelectuales, artistas y escritoras hasta sus últimos años de vida, junto con Carme Karr, Dolors Monserdà, Francesca Bonnemaison o Pepita Teixidor, entre otras. Se observa, pues, que su actividad profesional no cesó en ningún momento, y que las redes y agencias feministas resultaron de gran apoyo cuando se truncó la relación familiar con su padre, quien había sido su principal mentor, para encontrar legitimación en su causa.

Respecto a su reconocimiento póstumo, en la tabla 1 resumimos cómo se produjo. Por un lado, después de su fallecimiento, la Sala Parés le dedicó una exposición a modo de homenaje (1919). Por otro lado, la familia de la artista donó parte de sus fondos al Museo de Arte de Cataluña en 1935,¹⁴ así que, aunque una parte considerable de su obra se conserva en colecciones privadas, también las coleccio-

¹⁴ Véase *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona. Publicació de la Junta de Museus* (1935), 50 (julio), vol. 5.

Tabla 1. Exposiciones y publicaciones sobre Lluïsa Vidal (Oltra, 2016).

Años	Exposiciones colectivas	Exposiciones individuales	Publicaciones colectivas	Publicaciones individuales
1919-1930		1	1	
1931-1940			1	
1941-1950			1	
1951-1960			2	
1961-1970			2	
1971-1980	1		5	
1981-1990	1		3	1
1991-2000			3	1
2001-2010	3	1	9	1
2011-2020	2*	2	4	2

* Falta información

Fuente: OLTRA, C. (2016). *Lluïsa Vidal: pintora del modernisme*. Catálogo de exposición. Barcelona: MNAC.

nes públicas han dispuesto de ella desde una fecha muy temprana. Vidal apareció periódicamente en publicaciones colectivas en relación con el modernismo catalán, pero su obra no volvió a ser expuesta hasta que, en 1966, la Sala Parés celebró la colectiva «Exposició d'il·lustració catalana». La historiadora norteamericana (afincada en Barcelona) Marcy Rudo publicó su primera biografía en 1996 y comisarió su primera exposición individual retrospectiva, itinerante en centros de la Fundación La Caixa de Granollers, Vic, Lérida y Girona (2001-2002). En Barcelona, se celebraron sus primeras retrospectivas en el Museo del Modernismo (2014) y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (2016), comisariadas por Consol Oltra. Por tanto, observamos que, pese a tener constancia de su actividad, los estudios y la catalogación de sus obras han sido realizados más bien en tiempos recientes. Fuera de la geografía catalana, la última exposición destacada en la que Lluïsa Vidal es reconocida como pionera

y profesional en el mundo de las artes es «Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)», celebrada en el Museo Nacional del Prado (2020-2021), donde expuso su *Autorretrato* (1899), en el que la pintora se retrata a sus 23 años ataviada con bata de trabajo, pincel y paleta, evidenciando su condición de profesional en su oficio.

Laura Albéniz, impulsora del *art déco*

En el caso de Laura Albéniz (Barcelona, 1890-1944), hallamos algunas similitudes respecto al tipo de trayectoria, pero también divergencias importantes que condicionarán su recuperación e incorporación a los estudios de historia del arte catalán de la modernidad. Al igual que Vidal, Albéniz crece en el seno de una familia acomodada y culta. En su periplo a través de diversas ciudades europeas (Barcelona, París, Niza, Londres, etc.), sus progenitores, Rosina Jordana e Isaac Albéniz, estuvieron rodeados de los más destacados artistas plásticos, músicos e intelectuales del momento: entre los artistas plásticos más destacados encontramos a Ramon Casas, Darío de Regoyos, Ignacio de Zuloaga, Xavier Gosé, Laureano Barrau e Ismael Smith. La formación y educación artística de Laura Albéniz suele señalarse como autodidacta y cosmopolita, alejada de academias y escuelas de bellas artes, deducimos que precisamente por su conexión con este ambiente artístico de primer orden. Laura Albéniz fue, además, colaboradora y secretaria de su padre en la gestión de su trabajo (Parcerissas, 2017: 185-187).

Su entrada en el espacio expositivo de la modernidad se produjo de manera precoz y recibiendo el apoyo de la crítica artística catalana. Con 16 años, celebró su primera exposición individual en el Musée Moderne de Bruselas (1906), «Pages d'album», de dibujos y acuarelas. Solo un año después, expuso con Ismael Smith en la Sala de Josep Ribas en Barcelona (1907), una muestra que fue reseñada, entre otros, por Eugeni d'Ors en *La Veu de Catalunya*, que calificaba a Albéniz como prototipo del ideal de mujer de la época.¹⁵ Junto con

¹⁵ Cabe señalar que Laura Albéniz, pese a su contacto y buena relación a lo largo de su vida con Eugeni d'Ors, no acababa de compartir dicho «ideal de mujer catalana» que el crítico de arte explicaría posteriormente en *La Ben Planta-*

Smith, volvió a exponer en 1911 en el *Faianç Català*, en «Albéniz – Néstor – Smith – Andreu». La artista conformaba así asociación con una joven generación de artistas próximos a la estética decadentista y simbolista, representantes del tránsito del modernismo hacia el *noucentisme*, definidos en el momento por Alexandre de Riquer como «decadentes modernos» (Parcerisas, 2017: 190). Aitor Quiney ha estudiado en profundidad esta exposición y el papel de estos artistas, Albéniz entre ellos, como precursores de la estética *art déco*. Fueron categorizados por Quiney como «refinados», pues difícilmente encajaban con las ideas estéticas de los señores representantes del novecentismo más clasicista y masculino, por lo que fueron criticados con dureza (Quiney, 2014).

En esta línea estética, Laura Albéniz tuvo su primera exposición individual en la galería Dalmau (1914), foco cultural de vanguardia en Barcelona. Expuso hasta medio centenar de obras, dibujos, pasteles y aguadas de manolas, bailarinas, sevillanas y gitanas. A pesar de este acelerado ingreso en primera línea de la escena artística catalana, en el que no precisó de circuitos ni redes educacionales oficiales, y a pesar del apoyo de críticos como D’Ors y de haber conseguido exponer en el *Faianç Català* y la Dalmau, su trayectoria no fue más allá. Poco antes de la década de 1920, se produce un giro en su carrera, marcado por su casamiento con el militar Vicente Moya (1918) y por el nacimiento de sus hijos Julio (1919) y Rosina (1920). Albéniz optó por dedicarse a su vida familiar y se alejó del ambiente expositivo. Aun así, continuó su actividad como ilustradora y mantuvo reuniones (a modo de *salones*) en su propia casa con intelectuales del momento hasta su fallecimiento (1944). Se ha señalado que la artista no necesitaba realizar exposiciones y vender obra para vivir,¹⁶ y tampo-

da: «Acabo de leer por centésima vez “La Ben Plantada”... Es un libro que me gusta tan de veras, que quisiera haberlo escrito. Gozo realmente y hondamente leyéndolo, aunque “ella” y su manera de ser no acaban de convencerme, yo quisiera saber por qué en España, la mujer de su casa, la mujer buena para un hogar, la “Madre”, tiene que ser forzosamente beata e ignorante y si es hermosa, muy callada. “Calla tan i tan bé”», explicaba Albéniz en su diario en 1915 (PARCERISAS, 2017: 188).

¹⁶ Véase el artículo de Joan Perucho «Laura Albéniz i el seu entorn» en PARCERISAS (2017).

co sus antiguos compañeros dandis siguieron trabajando o haciendo proyectos juntos. Muy probablemente, este alejamiento voluntario y el distanciamiento de sus antiguos compañeros contribuyó a que su obra no fuese objeto de atención por parte de las tendencias artísticas mayoritarias a la hora de construir discursos históricos.

No fue hasta unos cincuenta años después de su fallecimiento cuando se le dedicó una primera exposición: «Laura Albéniz, 1890-1944», acogida por la Fundació Caixa Manresa (1993) y comisariada por Pilar Parcerisas. Se trata de la única exposición retrospectiva realizada sobre la artista hasta el momento. El catálogo que la acompañaba, de 1993 y reeditado por la propia Parcerisas en 2017 en forma de artículo, sigue siendo actualmente el principal texto de referencia para el estudio de la artista. Por un lado, se puede afirmar que esta poca consideración de la producción artística de Albéniz desde su fallecimiento hasta la década de 1990 por la historiografía y las instituciones artísticas está relacionada con su retirada del mundo artístico de avanzada o, si se quiere, de lo artístico entendido como mundo profesional. Por otro lado, se observan también otras causas de peso. Una de ellas es la tardía recuperación en el contexto catalán de los llamados «decadentes modernos». Como hemos explicado, su particular manera de concebir la modernidad generó ciertas tensiones frente a las ideas novecentistas dominantes del momento. Los novecentistas fueron quienes impulsaron los primeros discursos sobre la historia del arte catalán del período, y lo hicieron relegando a los márgenes a aquellos que no cumplían con sus estándares. No ha sido hasta hace pocos años que nuevas investigaciones han contribuido a su resituación en la historia.¹⁷ Esto explicaría la reedición del texto original de Parcerisas sobre Laura Albéniz en 2017, coincidiendo con la recuperación de sus antiguos compañeros. La obra de Laura Albéniz está presente fundamentalmente en colecciones privadas y en diversos museos regionales (Museo de Montserrat, Museo de

¹⁷ Resulta especialmente significativo en los casos de Ismael Smith, Mariano Andreu o el propio Xavier Gosé. Véanse: FONDEVILA, Mariàngels; NAVARRO, Jesús (2015). *Xavier Gosé, 1876-1915. Il·lustrador de la modernitat*. Barcelona: MNAC; y CASAMARTINA, Josep (2017). *Ismael Smith: la bella i els monstres*. Barcelona: MNAC.

Arte de Sabadell, entre otros), y hasta el momento no ha sido objeto de estudios más profundos.

Ángeles Santos, pionera en las vanguardias

En lo que concierne al análisis de la trayectoria de Ángeles Santos (Portbou, 1911 – Madrid, 2013), se deben tener en cuenta las transformaciones que el sistema artístico español experimentó entre finales de la década de 1920 e inicios de la de 1930: por un lado, las vanguardias artísticas y el arte moderno habían logrado institucionalizarse en España a través de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), especialmente a partir de la proclamación de la Segunda República española, en 1931. Por otro, la toma de posición de las mujeres en la vida pública era cada vez más efectiva, y eran cada vez más las que se dedicaban a la práctica artística (Mayayo, 2020). Cabe señalar que a lo largo de la década de 1920 tomaron fuerza las asociaciones de mujeres que reivindicaban su incorporación a los diversos ámbitos de la vida pública, y que las mujeres lograron ser reconocidas como sujeto político cuando se aprobó el sufragio universal femenino, en 1931.

En este marco iniciaba Ángeles Santos su carrera, de manera precoz, al igual que Vidal y Albéniz. Su familia no estaba directamente vinculada con el mundo del arte: la familia de su madre se dedicaba al comercio en Portbou y la posición de funcionario de aduanas de su padre hizo que se mudasen en numerosas ocasiones durante la infancia de la artista, que recibió su primera formación en dibujo en los colegios religiosos en los que estudió. La familia se asentó en Valladolid y Ángeles Santos empezó a recibir clases particulares del pintor Cecilio Perotti. La ciudad atravesaba entonces uno de sus períodos culturales más dinámicos del siglo xx, vinculado a la actividad de la generación del 27. Con 17 años, Ángeles Santos participa en la Exposición Colectiva de Artistas Vallisoletanos celebrada en el Círculo Mercantil de Valladolid (1928), deja sus estudios regulares y se dedica plenamente a la pintura. Una vez más, se trata de un prototipo de trayectoria condicionada por una familia acomodada (aunque esta vez no vinculada con el mundo del arte, en principio) y gestada al margen de las tradicionales escuelas de bellas artes y circuitos académicos.

Entre 1928 y los primeros años de la década de 1930, Ángeles Santos realiza su producción artística más admirada. Justo entonces pinta tres de sus obras más notables: *Autorretrato* (1928), *Tertulia* (1929) y *Un mundo* (1929). Las tres se hallan en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). En 1929 expone con éxito de manera individual en el Ateneo de Valladolid, en el IX Salón de Otoño y en el Lyceum Club Femenino de Madrid. Críticos de arte como Francisco de Cossío, Francisco Arroyo, Juan de la Encina, Manuel Abril o Enrique Lafuente Ferrari reseñan muy favorablemente la obra de la artista. Entra en contacto con intelectuales, como Federico García Lorca y Ramón Gómez de la Serna. Inmersa en el ambiente cultural de la modernidad, expone nuevamente con una sala individual en el X Salón de Otoño de Madrid (1930), en la galería Charles August-Girard de París (1931) y en diversas exposiciones vinculadas a la SAI (San Sebastián, en 1931; Oslo y Berlín, en 1932; París, 1936). Destaca también su participación en las muestras colectivas de arte español del Instituto Carnegie, en Estados Unidos (1931, 1932 y 1933). En 1933 se traslada a Barcelona, donde expondrá en la galería Syra (1934 y 1936). Allí contrae matrimonio con el pintor Emili Grau Sala y participa en los cenáculos intelectuales del momento, hasta el estallido de la guerra civil española.¹⁸

Como observamos en la tabla 2, Ángeles Santos expuso prácticamente a lo largo de toda su trayectoria, aunque los especialistas coinciden en determinar que su período de mayor auge fue el anterior al estallido de la guerra civil. La artista había consolidado su papel como pionera en el desarrollo de las vanguardias artísticas en España, cuyo desarrollo se truncó con el viraje que sufrió también el mundo del arte con la instauración de la dictadura de Francisco Franco en 1939. A partir de entonces, Santos vio mermada su actividad como pintora: mientras su marido estaba en el exilio por moti-

¹⁸ La familia de Ángeles Santos se opuso a su ferviente dedicación al arte durante los inicios de la década de 1930, alegando los problemas de salud mental que podía causar en la artista. Para más información y datos sobre esta y otras cuestiones relativas a la trayectoria de la artista, véanse: CASAMARTINA (2011); CASAMARTINA (2003); y PANYELLA, Vinyet (1992). *Ángeles Santos*. Barcelona: I. G. Viladot.

Tabla 2. Exposiciones y publicaciones sobre Ángeles Santos (Casamartina, 2011).

Años	Exposiciones colectivas	Exposiciones individuales	Publicaciones colectivas	Publicaciones individuales
1920-1930	2	2	12	10
1931-1940	13	4	5	5
1941-1950	1	4		5
1951-1960	1	1		
1961-1970	2	1		5
1971-1980	5	5	7	2
1981-1990	3	6	6	10
1991-2000	12	4	11	5
2001-2010	3	5	3	9
2011-2020	2*	2	*	1

* Falta información

Fuente: CASAMARTINA, J. (2011). *Ángeles Santos*. Madrid: Fundación MAPFRE.

vos políticos, ella se dedicó a tareas de enseñanza, por pura supervivencia. Aun así, no fue una creadora olvidada. Desde el punto de vista del reconocimiento, su obra fue referenciada en publicaciones sobre surrealismo y vanguardias en España, y estuvo presente en el circuito galerístico nacional que se reactivó durante los últimos años del franquismo. El interés institucional y académico por su práctica artística comenzó en vida de la artista, cuando, en 1986, Rosa Agenjo le dedicó su tesis doctoral (Universidad de Barcelona), dirigida por el hermano de la artista, Rafael Santos Torroella,¹⁹ y, en 1987, el Museo del Ampurdán, tierra a la que la artista estuvo siempre vinculada, le dedicó una exposición monográfica retrospectiva.

¹⁹ Véase AGENJO, ROSA (1987). *La pintora Ángeles Santos y su obra anterior a la guerra civil española. Catalogación y estudio*. Tesis doctoral dirigida por Rafael Santos Torroella. Universitat de Barcelona.

En la década de 1990, el MNCARS adquirió diversas obras suyas, entre ellas, *Un mundo* y *Tertulia*, ambas expuestas en la colección permanente del museo. Asimismo, tienen obra suya el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) y el Museo del Ampurdán. En 2003 se le dedican exposiciones retrospectivas en el Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano de Valladolid y en la Sala de Exposiciones Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, en Bilbao. Con todo, su obra ha formado parte de numerosas exposiciones colectivas sobre el arte de vanguardias en España y es referenciada en múltiples publicaciones al respecto. La trayectoria artística de Ángeles Santos logró ser situada, ya en vida de la artista, como una de las pioneras dentro de los movimientos artísticos de vanguardia en España.

A modo de conclusión

En los casos de estudio seleccionados, hemos de señalar que las tres artistas tuvieron una notable actividad en vida y un núcleo de reconocimiento consistente en el ámbito cultural en el que operaron. Por un lado, las condiciones familiares relacionadas con las redes de apoyo para formar parte del mundo profesional del arte les resultaron fundamentales, aunque la carga familiar también supuso trabas a la hora de proseguir con dicha actividad profesional: Lluïsa Vidal consiguió estudiar en academias de determinado prestigio en París, abrir su propio taller y academia y emanciparse gracias a sus encargos y trabajos como ilustradora y profesora, en una época en la que no era habitual y a pesar de las vicisitudes familiares que la acompañaron a lo largo de su carrera; Laura Albéniz se situó en la primera línea de las corrientes artísticas modernas del ambiente artístico barcelonés, gracias a su adelantado contacto con el ambiente cultural del momento, aunque su trayectoria se vio mermada debido a su retirada de la escena artística más vanguardista o profesional y a su dedicación a asuntos familiares; y Ángeles Santos estuvo desde sus inicios conectada con la SAI y el ambiente moderno de los focos españoles de la década de 1930, etapa en la que realizó sus obras más reconocidas en la posteridad, a pesar de los episodios en los que su familia trató de someterla por dedicarse de manera intensa a las prácticas artísticas y pese a las dificultades con las que tuvo que lidiar a causa del exilio de su marido.

La entrada en el mundo artístico, en lo relacionado con la educación y la formación, se produjo en los tres casos por medios diferentes a los mecanismos habituales facilitados por los organismos oficiales del ámbito del arte. Ninguna cursó estudios artísticos académicos ofrecidos por escuelas de bellas artes ni obtuvo becas ni premios. La existencia de un circuito de galerías en Barcelona favoreció que Vidal y Albéniz pudiesen desarrollar sus carreras en el espacio expositivo público, más allá del oficial. En el caso de Santos, la artista fue propiamente agente protagonista de los procesos de modernización relacionados con la institucionalización de las vanguardias y el arte moderno en el campo artístico español a finales de la década de 1920 y en los primeros años de la Segunda República española, un momento histórico particularmente rico desde el punto de vista de la eclosión artística, lo cual determinará y diferenciará del resto su paso a la historia.

Respecto a la manera en la que se mantuvieron en el campo artístico, hallamos notables diferencias entre sus trayectorias. Como hemos observado, Albéniz se distanció del espacio expositivo de primera línea pasados sus primeros años de precoz actividad. Esta circunstancia, junto con la reciente recuperación del grupo del que formó parte, además de la dificultad a la hora de contemplar su obra en instituciones culturales de primera línea, han contribuido a la ralentización de su proceso de reconocimiento. Por el contrario, Vidal y Santos combinaron su actividad profesional como pintoras con la docencia. Para Vidal, resultaron importantes las redes de apoyo, las estrategias y agencias propias de mujeres artistas que contribuían a la legitimación de su profesión. Su estilo artístico quizá no cuadraba con las vanguardias históricas, tradicionalmente foco central de la historia del arte, lo cual tal vez hubiera coartado el interés por su práctica artística. En lo que concierne a Santos, nunca dejó de estar conectada con el mundo artístico, a pesar de las adversidades político-sociales que atravesó. Esto, junto con la clara pertenencia a un núcleo potente de artistas de vanguardias que operaron nacional y, en la medida de lo posible, internacionalmente (en los primeros años de la década de 1930), facilitó su reconocimiento posterior.

Al inicio de este ensayo se ha hecho referencia al fenómeno de la exclusión y el olvido, en particular explícito en el caso de las mujeres artistas en la historia del arte español. Respecto a los tres casos de

estudio seleccionados, se debe matizar el calificativo de «olvidadas». Hemos visto que se dispone de información y publicaciones al respecto, en distintos grados cuantitativos y cualitativos. Eso sí, existe una notable diferencia en cuanto al nivel de reconocimiento en cada uno de los casos de estudio: Ángeles Santos es reconocida e incluida en el arte español de vanguardias; desempeñó un papel activo en la modernización del campo artístico y hacia el final de su trayectoria obtuvo reconocimiento institucional y académico nacional. No tanto Lluïsa Vidal, a quien las instituciones públicas y académicas han tardado un tiempo considerable en dedicarle estudios en profundidad, a pesar de su papel notable en el impulso de la imbricación de las artes y el feminismo de su época. En el caso de Laura Albéniz, definitivamente no está tan clara su inclusión en los discursos, y existe una reciente revisión de la aportación de sus colegas *decadentes* que consideramos que, de manera indirecta, afectará a su reconocimiento dentro del discurso del arte catalán de la modernidad. Es probable que la no trascendencia de los circuitos artísticos catalanes de Vidal y Albéniz haya limitado sus posibilidades de recuperación.

El olvido de las mujeres en la historia del arte español (y catalán) al que hacíamos referencia está más relacionado, en este caso, con la no consideración por parte de la historia del arte más tradicional de determinadas condiciones que atraviesan históricamente y de manera particular las carreras de las artistas mujeres, o no canónicas. Tomando el género como herramienta de análisis, podemos afirmar que los procesos de recuperación de las tres artistas han estado influidos por el relato de la modernidad que se ha ido reelaborando a lo largo del siglo xx: a más pluralidad, más inclusión y trato en condiciones iguales desde el punto de vista de su profesionalidad. Hemos observado que, en general, los estudios sobre estas mujeres artistas, y por tanto sus procesos de reconocimiento, han madurado a medida que lo hacía el cruce de la disciplina con los estudios de género: especialmente a partir de la década de 1990, de manera evidente en la de 2000 y de forma imprescindible en los últimos años. Auguramos análisis históricos respecto a la producción artística de la modernidad catalana desde nuevos puntos de vista críticos, como los planteados por el colectivo The White Pube, entre los de otras muchas historiadoras contemporáneas.

Bibliografía

- ASSIER, Mathilde (2020). «Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931». En: Navarro, C. G. (ed.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, págs. 41-69. Catálogo de exposición.
- CASAMARTINA, Josep (ed.) (2003). *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*. Valladolid: Patio Herreriano. Catálogo de exposición.
- CASAMARTINA, Josep (2011). *Ángeles Santos*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- LA LUETA, Laura; MERCADER, Laura (2015). «Les artistes irrompen en la política sexual. Quatre exposicions femenines d'art a la Sala Parés de Barcelona (1896-1900)». En: *II International Congress coupDefouet*. Ruta Europea del Modernismo. http://artnouveau.eu/es/congress_mainstrands_2nd.php (consulta: 6/5/2021).
- MASANÉS, Cristina (2020). *Pintar, crear, viure. Dones artistes a l'Alt Empordà (1830-1939)*. Roser Asparó Pedragós i Eduard Bech Vila (coord.). Catálogo de exposición. Figueres: Ajuntament de Figueres.
- MAYAYO, Patricia (2020). Conferencia: *Las pintoras españolas durante la II República*. Museo Nacional del Prado. www.youtube.com/watch?v=XOhSoBE05eM&ab_channel=MuseoNacionaldelPrado (consulta: 6/5/2021).
- NOCHLIN, Linda (1971). «Why have there been no great women artists?». *ARTnews*.
- OLTRA, Consol (2016). *Lluïsa Vidal: pintora del modernisme*. Barcelona: MNAC. Catálogo de exposición.
- PARCERISAS, Pilar (2017). «Laura Albéniz (1890-1944)». *Emblecat, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica*. *Art i Societat*, 6, págs. 185-194.
- PEIST, Nuria; RENU, Vera (2021). «Las condiciones del éxito artístico entre ciudades: Buenos Aires, París y Barcelona». En: Martínez Nespral, F.; Sala, T.-M. (eds.). *Entre ciudades: Buenos Aires, Puebla, Barcelona. Paisajes culturales de la modernidad (1888-1929)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 67-84.
- POLLOCK, Griselda (1987). *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*. Londres / Nueva York: Routledge / Methuen.
- POLLOCK, Griselda (1999). *Differencing the canon: feminism and the histories of art*. Londres: Routledge.
- POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika (1981). *Old mistresses; women, art and ideology*. Londres: Routledge & Kegan.

- QUINEY, Aitor (2014). «Els Refinats. A propòsit de l'exposició de 1911 de Laura Albéniz, Mariano Andreu, Néstor i Ismael Smith al Fayans Català». *Emblecat, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat*, 3, págs. 115-132.
- RUDO, Marcy (1996). *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*. Barcelona: Edicions La Campana.

LUCES Y SOMBRAS EN EL RECONOCIMIENTO ARTÍSTICO DE EMMA STEBBINS (1815-1882)

Tania Alba Ríos

Universitat de Barcelona

Este escrito consiste en un estudio de caso centrado en la escultora estadounidense Emma Stebbins (1815-1882), que desarrolló una parte importante de su carrera artística en Roma. El trabajo se enmarca en una investigación más amplia, dedicada a un grupo de artistas e intelectuales estadounidenses afincadas en Roma bajo la protección de la reputada actriz Charlotte Cushman (grupo del cual Stebbins formó parte) y a las estrategias individuales y colectivas que llevaron a cabo para poder desarrollar sus trabajos creativos. Parte de esta investigación la he llevado a cabo con Laura Mercader, y ambas hemos trabajado en ella de manera conjunta e individualmente durante los últimos años.

A pesar de su corta carrera como escultora, Stebbins fue artífice de importantes obras públicas que en la actualidad gozan de reconocimiento, como el llamado *Ángel de las aguas* que corona la Fuente Bethesda en Central Park (Nueva York). Sin embargo, no tuvo tanta notoriedad como su amiga y rival Harriet Hosmer, y durante décadas quedó, como el resto del grupo antes mencionado, olvidada por la historia del arte.

Para analizar las causas de la reputación conseguida por Stebbins, su recuperación en la historiografía del arte, y sus fracasos y el olvido que sufrió, es imprescindible ahondar en aspectos básicos de la biografía de esta escultora, y no solo de su trayectoria: los años en los que se dedicó profesionalmente a la escultura, las estrategias que le proporcionaron visibilidad, su círculo de amistades y los rasgos de su carácter, pues son fenómenos que influirían en gran medida en su

recepción en el ámbito artístico. El recorrido propuesto a continuación servirá para profundizar en estos asuntos.

Las notas biográficas de Stebbins convienen en indicar que se inició en el arte a muy temprana edad, en un principio, de manera autodidacta. Las fuentes cercanas a ella dan cuenta de poemas, óleos, dibujos y pasteles, ahora perdidos o no localizados,¹ además de piezas escultóricas, algunas de las cuales nos han llegado. Y cabe apuntar que su procedencia social facilitó esta actividad, tanto por el apoyo familiar que tuvo como por la holgura económica, que le permitirían viajar a Roma y no verse sometida a la presión que padecían otros artistas. Además, estos factores le facilitaron la posibilidad de iniciarse a temprana edad en la producción de piezas pictóricas y escultóricas, aunque no fuera de un modo profesional (al menos en sus inicios). Sin embargo, algunos de estos factores también jugarían en su contra, como se observará a continuación.

Stebbins nació en el seno de una próspera familia de banqueros afincada en Nueva York, una circunstancia que favorecía, si no una formación artística encarada a la profesionalización, sí una educación en la que la dedicación a la expresión plástica era bien valorada. Henry Stebbins, hermano mayor de Emma, apoyaría sus inquietudes artísticas desde temprana edad, y cuando ocupó cargos importantes en política y en comisiones públicas en Nueva York, a su hermana le fueron abiertas algunas puertas en el ámbito público. Asimismo, Stebbins pudo ampliar su formación gracias al contacto con artistas profesionales que se interesaron por su trabajo, como Henry Inman, para la pintura, y Edward Brackett, para la escultura (Milroy, 1993: 4). Emma Stebbins realizó exposiciones *amateurs* en la década de 1840, y durante un breve lapso fue miembro de algunas asociaciones artísticas de Nueva York, como la American Art-Union y la Academia Nacional (National Academy of Design) (Dabakis, 2014: 33; Mil-

¹ Así lo expone la hermana de la escultora, Mary Stebbins Garland, que hacia 1888 elaboró dos volúmenes acerca de la vida y la obra de Emma (MILROY, 1993: 3): uno de ellos, inédito y parcialmente tratado en la bibliografía actual sobre la artista, titulado «Notes on the art life of Emma Stebbins»; el otro, digitalizado y disponible en los archivos en línea del Instituto Smithsonian (*Emma Stebbins scrapbook*).

roy, 1993: 4, 9). Pero su trayectoria profesional, de corta duración, la desarrolló a raíz de su viaje a Roma, en 1856, ya con 40 años, favorecida por la actriz Charlotte Cushman, antes mencionada, con la que inició una relación hasta el fin de sus días. Allí fue también discípula de uno de los escultores estadounidenses en Roma de mayor reputación: Paul Akers (Ellet, 1859: 348).

Puesto que se trata aquí de analizar las causas de la fortuna crítica de la artista, resulta conveniente ahora, tras esta breve presentación, referenciar de manera algo más extensa algunas cuestiones generales del contexto para ampliar las condiciones de la reputación artística de las mujeres que aspiraban a la profesionalización, que se suman a las apuntadas para Stebbins, y que, como veremos, tuvieron un impacto tanto positivo como negativo en su trayectoria y recepción.

La historiadora especialista en la época victoriana Jan Marsh señala diversas dificultades para el acceso a la profesionalización artística de las mujeres a mediados del XIX: factores externos, como el acceso al aprendizaje y a los espacios de exposición, la atención crítica, el mecenazgo, las demandas domésticas y las obligaciones familiares, pero también internos, como la confianza, la motivación, la ambición y la autopromoción (1995: 33-36). Así que, para empezar, no se puede dejar de aludir al antes mencionado «grupo» o hermandad femenina de artistas americanas en Roma, en cuanto que red de apoyo que les permitía soslayar algunas de estas dificultades; cabe decir que esta agrupación no tenía una condición de asociación oficial ni una estricta cohesión. En una época en la que se estaban cuestionando los roles de género en Estados Unidos, y en algunos países europeos las relaciones entre mujeres en la época victoriana, ya fueran de amistad, del tipo materno-filial o románticas, como expone la docente e investigadora Sharon Marcus, fueron las alianzas feministas las que «ayudaron a las mujeres a subvertir las normas de género y a rebelarse contra las limitaciones que el matrimonio les imponía» (2009: 26). En lo que se refiere a la profesionalización artística, la historiadora norteamericana Laura Prieto (2001) subraya que dichas alianzas, amistades y organizaciones femeninas fueron precisamente las estrategias a las que recurrieron las artistas para compensar su exclusión de las redes de trabajo profesionales dominadas por los hom-

bres, unas alianzas que a lo largo del siglo irían adquiriendo un carácter más formal, en paralelo al de las asociaciones masculinas.²

En el caso de la hermandad de escultoras norteamericanas, estas hallaron en Roma, además de la oportunidad de conocer de primera mano el arte clásico y de tener acceso a buenas canteras y talladores de mármol, una libertad vital y profesional que no habrían podido lograr en su lugar de nacimiento. La pequeña colonia de intelectuales, artistas y empresarios estadounidenses en Roma propiciaba un ambiente familiar para los expatriados, y el carácter mayoritariamente progresista de estos, atentos a las discusiones sociales sobre el feminismo y el abolicionismo, suspendía hasta cierto punto la rigidez de las costumbres estadounidenses, aun sin romperlas.³

Para los artistas, la cuestión era también entrar y mantener el sistema de relaciones que propiciaban encargos, ya fueran particulares o públicos, a lo largo del «antiguo» y del «nuevo» continente. El reflejo de las vidas de los y las artistas en Roma en la literatura contem-

² La domesticidad requerida a las mujeres estadounidenses de clase media de mediados del siglo XIX y su exclusión de muchas redes y asociaciones artísticas les dificultaba la dedicación profesional al arte. Este se consideraba, del mismo modo que el concepto de «genio», masculino y viril, perteneciente al ámbito público y, por lo tanto, excluido del doméstico. Ante estas dificultades, algunas mujeres respondieron con el compañerismo, las alianzas y las asociaciones profesionales propias, como la Ladies' Art Association, fundada en Nueva York en 1867. Respondieron también utilizando la domesticidad y la metáfora de la familia en sus relaciones (lo cual se da de manera especialmente visible, en el grupo de escultoras en Roma, en el matrimonio femenino formado, por ejemplo, entre Cushman y Stebbins). Esto les permitía libertad en el modo de vida, pero además se adecuaba a muchos de los temas tratados en la escultura neoclásica, según Prieto. No obstante, como subraya esta autora, dicha domesticidad no era asequible a todas las mujeres, sino que se restringía a la clase media blanca (con alguna excepción, como la de Edmonia Lewis). En definitiva, algunas autoras crearon un modelo de artista con el que podían expresarse como mujeres, y a pesar de continuar bajo el escrutinio de la mirada social y de seguir encontrando resistencias a causa de los ya mencionados valores masculinos del arte, pudieron abrirse camino hacia la profesionalización (PRIETO, 2001: 39-70).

³ Para más información sobre las estrategias que permitieron al grupo la profesionalización en la escultura y obtener reconocimiento en el ámbito artístico, véase: ALBA; MERCADER (2018).

poránea atrajo la atención de los viajeros angloamericanos hacia los talleres de escultura en Roma. Entre las obras que destacaron en este aspecto, cabe mencionar *El fauno de mármol* de Nathaniel Hawthorne (1860), y el poema «Aurora Leigh» de Elizabeth Barrett Browning (1865). Además, Henry James popularizó a las escultoras en una de sus obras caracterizándolas como el «blanco y marmóreo rebaño».⁴ Más que esta homogeneización de James, fue el apoyo mutuo de las integrantes del grupo y la protección de Cushman lo que les dio visibilidad. Y lejos de dicha homogeneización, los diferentes temperamentos de las escultoras quedaban bien patentes en la variedad de estrategias que utilizaron para obtener fama, como su manera de presentarse en público y los retratos fotográficos en las denominadas «cartas de visita» con las que se promocionaban aprovechando la favorable recepción pública de este medio. Cabe recordar que durante las décadas centrales del siglo XIX se dio el auge de las cartas de visita, imágenes de amplia circulación y presentes en colecciones particulares al alcance de una extensa clase media. Las cartas de visita fueron usadas por las celebridades del momento para consolidar su visibilización, y a menudo jugaban, en las identidades que representaban, con las expectativas que sus ocupaciones públicas generaban (Alba; Mercader, 2020).

Stebbins no sacó tanto partido a su imagen fotográfica como algunas de sus compañeras, aunque se conservan algunos ejemplares que nos permiten realizar varias observaciones sobre su mencionada puesta en escena fotográfica. En una misma sesión posó con Cushman (fig. 1) y también en solitario, ofreciendo en ambos casos idéntica imagen: la de la domesticidad burguesa y refinada, que, como afirma Melissa Dabakis en su monográfico sobre la hermandad, al mismo tiempo emula y expande el modelo de familia nuclear heterosexual, y ofrece una apariencia no amenazadora para la hegemonía social y artística masculina, que a su vez hará compatible con su trabajo como

⁴ «That strange sisterhood of American lady sculptors who at one time settled upon the seven hills in a white marmorean flock» (JAMES, 1903: 257). Con esta expresión, muestra las reticencias con las que eran observadas las escultoras y su popularidad del momento, sobre todo por parte de los rivales masculinos.



Figura 1. Fotografía de Charlotte Cushman y Emma Stebbins, ca. 1876. Procedencia: Theatrical Cabinet Photographs of Women. Harvard Theatre Collection, Houghton Library. <https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:45517338>.

espacio de visibilización y mecenazgo para las escultoras (pues allí recibían frecuentes visitas y celebraban reuniones periódicas). Pero lo que Stebbins subraya en su biografía sobre la actriz, como vemos

⁵ «I have taken onto myself a wife in the form of Miss Stebbins, another *scultrice*, and we are very happy together», escribe Hosmer a Wayman Crow, amigo de la familia y mecenas, en una carta de 1858 (cit. en SHERWOOD, 1991: 161). Poco después, Stebbins iniciaría su relación con Cushman y pasaría a ser su protegida por encima de las demás: «Aunt Em has got an order for a full-sized statue of Commodore Perry for the New York Central Park but of this you must say nothing yet [...] for it only makes unnecessary jealousies. Don't tell Mary for I don't want Hattie [Hosmer] to know of it» (cit. en MILROY, 1994: 2), escribe la actriz a Emma Crow Cushman en 1861.

⁶ En una misiva al músico Sidney Lanier sobre la marcha de la biografía que Stebbins está preparando sobre Cushman, ya fallecida, la recuerda diciendo: «But I hope Charlotte will still hold her protecting shield over me —as she has always done— and I shall escape, under cover of the love and tender interest which is so universally felt for her» (cit. en MILROY, 1994: 44).

artista (Dabakis, 2014: 34-35). Junto con la fuerza del grupo antes referida, el recurrente uso de la metáfora de la familia entre ellas les otorgaba una cierta protección y libertad.⁵

También es preciso señalar que en el caso de Stebbins no se trataba de una simple mascarada o estrategia: las cartas personales que hablan de ella así lo reflejan,⁶ y así lo muestra ella misma en la biografía que elaboró de Cushman tras el fallecimiento de esta. En dicha biografía no hace referencia a su propia carrera artística, sino que aparece en segundo plano como testigo, aunque íntima, de la actriz. Esto ya empieza a dar cuenta de su carácter, que retomaré en breve.

Sin duda, la casa que Cushman adquirió en Roma con Stebbins, a la que también se mudó Hosmer y que ampliarían para recibir a otras tantas artistas, funcionó como un

en la cita que sigue, es lo acogedor del espacio: tenía, afirmaba, «un genuino aire hogareño que crecía junto con la sincera hospitalidad de su anfitriona», y añade el alivio que, por tanto, suponía dicho hogar para aquellos que hubieran experimentado extrañeza y soledad en tierra extranjera.⁷

Otras escultoras del grupo utilizaron como espacio promocional la visita a sus propios talleres. En el caso de Stebbins, el espacio del que nos ha llegado noticia es el domicilio en la Via Gregoriana, el cual, como ya se ha mencionado, le habría proporcionado visibilidad, pero no tanta como lo habría hecho el taller. Tras su partida definitiva de Roma, varias de sus obras quedaron allí abandonadas, según apunta Milroy (1993: 11). Ciertamente, Stebbins no se autopromocionó con la misma intensidad que sus colegas. Y, en aquella libertad vital que he apuntado antes, mantendría un perfil más bajo, debido a su propio temperamento. Su aparente modestia la alejaría de las polémicas que afectaron a figuras como Hosmer y Vinnie Ream, cuyas vidas estaban sujetas a un riguroso escrutinio y en las que no faltaron las voces que intentaron desacreditarlas: en el caso de la primera, acusándola de no realizar sus propias obras; y en el de la segunda, por el partido que sacaba de su apariencia y de las relaciones con destacadas figuras políticas para obtener encargos.⁸ Stebbins evitó que críticas similares recayeran sobre sí misma, pero ello le restó la visibilidad que las demás recibirían copiosamente en la prensa del momento (en efecto, las noticias sobre Stebbins en la prensa internacional son muy escasas en comparación con el tratamiento que recibieron otros

⁷ «A glow of warmth and comfort, combined with a certain elegance, pervaded the pleasant rooms [...] there was an air of *homeiness* [...]. This home was a genuine one, and so grew every year more and more in harmony with the true hospitable nature of its mistress [...] so that every one who came into it felt at once its peculiar charm, and exclaimed, “O, this is like home!”» (STEBBINS, 1879: 114-115).

⁸ Harriet Hosmer, tras el éxito obtenido en la muestra de su obra *Zenobia* en la Exposición Internacional de Londres de 1862 y, más tarde, en su recorrido por Estados Unidos, recibió acusaciones de fraude por no realizar, supuestamente, sus propias obras, a las que respondió en varios escritos exponiendo con detalle el proceso técnico de la escultura (para más información, véase: CRONNIN, 2013). Sobre las críticas a las estrategias llevadas a cabo por Vinnie Ream para obtener visibilidad y éxito profesional, véase: ALBA (2019: 37-51).

artistas contemporáneos, incluido su propio círculo). Así pues, en lugar de responder, por ejemplo, como hizo Hosmer, a la acusación de no tallar sus propios mármoles, Stebbins realizó por entero sus propias piezas y evitó la polémica, en lugar de posicionarse de manera pública.⁹ Tal dedicación exhaustiva afectó negativamente a su salud, pero también a la producción de su obra, que en cantidad y tamaño no pudo ser tan extensa como la de otros artistas. Al mantener un perfil público bajo, en 1876 ya se hablaba de ella en la prensa como la biógrafa o compañera de Cushman, y no tanto como artista.¹⁰

Las cartas de Cushman a su amiga y protegida Emma Crow (Emma Cushman Crow tras casarse con el sobrino de la actriz) dan cuenta del perfeccionismo de Stebbins, de cómo no se conformaba si no era con su ideal, que a menudo creía que no podría conseguir.¹¹ El manuscrito inédito elaborado por la hermana de Emma para conmemorarla señala que en sus trabajos tempranos se desanimaba si el resultado no era el esperado.¹² Este perfeccionismo e insatisfacción, algo por otra parte habitual en los artistas, la conduciría, en su caso, a recluirse y a abandonar, en un momento determinado, su carrera pública. Stebbins enfermó poco después del gran encargo de la fuen-

⁹ Preocupada por la salud de Stebbins en su exhaustiva dedicación al trabajo, Cushman expresa a Emma Crow, en una carta fechada en febrero de 1864, que aquella debería utilizar, como Hosmer, ayudantes en la talla de sus mármoles, «because she cannot accept these helps and tries to shuffle on to do *all* of her own work. I sometimes think she ought not to do it and I should be doing right to take her away and not let her come back to it» (cit. en MILROY, 1993: 10).

¹⁰ En las noticias acerca del testamento de Charlotte Cushman, cuando se nombra a Stebbins como una de las beneficiarias, o bien se la menciona simplemente como una amiga cercana («Charlotte Cushman's Will», 1876: 7) o bien como alguien de talento literario que le dedicará una biografía («Current news of the week», 1876: 1). En un caso se la menciona como escultora («Personal», 1876: 2).

¹¹ «She is not very well just now, and the work she every day finds to do on this little figure makes her as nervous as death [...] She cannot be contented with anything she does and ever sights for her ideal», expone el 26 de marzo de 1860 (cit. en MILROY, 1993: 6).

¹² En una de sus primeras esculturas, relata Mary Stebbins Garland, Emma se desilusiona cuando al intentar fundir una escultura en barro, esta se daña; entonces su pasión «se duerme», si bien despierta en el momento en que llega a Roma (MARKUS, 2000: 32).

te de Central Park y se retiró de la escultura para dedicarse, en su retorno a Estados Unidos en 1870, al cuidado de Cushman, que había sido diagnosticada de cáncer de mama.

Otro aspecto no menos importante que influyó a Stebbins a la hora de retirarse de la escena artística profesional fueron las críticas negativas que recibió por algunos de sus trabajos. A principios de la década de 1860, en una breve gira con Cushman por Estados Unidos, las notas de prensa fueron ciertamente laudatorias,¹³ pues en ellas se hablaba de sus trabajos como los de una gran promesa y se la comparaba con el genio de Hosmer.¹⁴ No obstante, el recibimiento desigual de los importantes encargos públicos que culminaría en los años siguientes la desanimarían muchísimo.¹⁵ Aun así, también hemos de tener en cuenta algunas particularidades de su obra que han sido puestas de relieve por la historiografía más reciente. Una de las obras

¹³ Por ejemplo, en 1860, tras evaluar positivamente los últimos trabajos expuestos de Stebbins, el *New York Times* finaliza su crítica con la siguiente valoración laudatoria: «We recognize in Miss STEBBINS' works the consciousness of this truth, and the capacity to face its demands, that we predict for her on the strength of what we have already seen, a place among the elect of an art» («American Art-Recent Works of American Artists», 1860: 5).

¹⁴ «Believing that America has no reason to despair while another star rises on the horizon almost equal in brilliancy to our well appreciated Mrs. Hosmer, we would like to call attention to Miss Stebbins's proofs of genius as she quietly after her own sweet fashion rises surely into notice [...]. We predict for the modest and gentle Emma Stebbins, a place at the side of our spirited pioneer. Miss Hosmer» («American art. To the editor of the transcript», 1860: 2).

¹⁵ Me refiero, en particular, a las críticas recibidas sobre su obra más conocida: la escultura que corona la Fuente Bethesda. Aunque las hubo tanto positivas como negativas, la aparecida en el *New York Times*, a la que volveré más adelante, fue demoledora: «All had expected something great, something of angelic power and beauty, and when a feebly-pretty idealess thing of bronze was revealed the revulsion of feeling was painful» («The Bethesda Fountain», 1873: 5). El artículo arremete también contra el trabajo de fundición, que compara con el de otra estatua del parque (el *Shakespeare* de John Quincy Adams Ward, inaugurada un año antes), subrayando que la primera fue fundida en Múnich y la segunda en Filadelfia. Es innegable que la procedencia europea del diseño y el fundido influyó en la valoración de la obra.



Figura 2. Emma Stebbins: *El lotófago*, 1857-1860. Mármol. Procedencia: *Emma Stebbins Scrapbook* (1858-1882: 6).

que fue alabada al ser expuesta fue *El lotófago*¹⁶ (fig. 2), escultura hoy perdida en la que supo imprimir su estudio directo de la escultura clásica. Como indica Dabakis (2014: 104), fue el primer desnudo masculino elaborado por una artista estadounidense. Con un tema procedente de la literatura clásica y de factura estética apreciada en el momento, la obra fue bien recibida, al saber evitar un erotismo exacerbado que el puritanismo de la época habría rechazado.

Dabakis también señala la labor pionera de Stebbins como creadora de la iconografía escultórica del trabajo en la cultura estadounidense, que, de hecho, se desarrollaría plenamente décadas más tarde (2014: 32-33):¹⁷ entre 1859 y 1861, Stebbins elaboró esculturas de un minero, un maquinista y su aprendiz, así como figuras alegóricas sobre el comercio y la industria. Estos trabajos también fueron bien recibidos por la crítica, al aunar la anatomía clásica con temas y atributos de la modernidad:

The whole spirit of American labor, honest, fearless, young, high-spirited yet manly, dignified, respectful and self-respecting, speaks in these stately and graceful figures. Modern in face as in costume though they be, the

En una carta a su amiga Anne Whitney fechada en julio de 1873, Stebbins, abrumada, refiere que prefería ignorar las críticas: «I confess I dreaded the comments of the press which in this country respects nothing human or divine and is moved by any but celestial influences [...] not caring to have my mind disturbed by the mean undercurrents of what they are pleased to call criticism here» (cit. en MILROY, 1994: 10).

¹⁶ «The place of the former will be occupied by Miss EMMA STEBBINS' "Lotus-Eater" —a statue of which we hear the most flattering reports, and the sight of which will be most gratifying to the admirers of marble beauties and perfection in stone» («Art Gossip», 1861: 2).

¹⁷ DABAKIS (1999) es también autora de un monográfico sobre los inicios de la iconografía del trabajo en Estados Unidos, pero al iniciar su estudio con el desarrollo de esta, en 1880, no se refiere a la obra de Stebbins.

antique art itself revives in the typical beauty which breathes from them. For they have grown up, not out of a sentiment only, but out of a serious and sustained study of anatomy, which indicates itself in the masterly poise and harmonized vigor of the figures («American Art-Recent Works of American Artists», 1860: 5).

De nuevo, la adecuación a los factores estéticos, o más concretamente el gusto de la burguesía estadounidense de las décadas centrales del siglo XIX, le valió también el reconocimiento público. Todavía a su favor es preciso mencionar los encargos públicos. El éxito que consiguieron las escultoras norteamericanas de mediados del siglo XIX se debió en parte a su participación en la configuración de los monumentos públicos elaborados a partir de encargos oficiales. La escasez de estas imágenes en la escultura estadounidense de la época permitió su participación en la imaginería de las figuras heroicas no solo femeninas, sino también masculinas, de modo que su contribución a la esfera pública estadounidense, de la que también participó Stebbins, está fuera de duda.

Como ya se ha mencionado, en el caso de Stebbins, algunos de los encargos públicos le fueron adjudicados gracias a la influencia de su hermano, como fue el caso de la Fuente Bethesda en Central Park, a cuya junta pertenecía Henry Stebbins. Fue, sin embargo, una obra no exenta de dificultades, sobre todo por los retrasos, tanto en las tareas de fundición a cargo de una empresa alemana (a causa de la guerra francoprusiana) como en los pagos, que también tardarían en realizarse (Milroy, 1994: 3, 10). Si bien la posición social de Emma habría restado importancia a la presión económica que otras artistas sufrieron en Roma, al ser dicha condición conocida, la comisión que le concedió el encargo escatimaba en los pagos.¹⁸ El cúmulo de retrasos hasta la inauguración del monumento en 1873, sumado a la men-

¹⁸ Charlotte Cushman expresa en diferentes ocasiones a Emma Cushman Crow los problemas financieros de Stebbins, tanto por el retraso en los pagos de los encargos públicos como por las cantidades injustamente menores en comparación con las recibidas por otros escultores (como Hosmer), o la retención por parte de Henry Stebbins (en calidad de administrador de los bienes de Emma) de las cantidades que se le pagaron. Véase: MILROY (1994: 8-9).

cionada discreción de Stebbins, la habían convertido en una artista desconocida en su país cuando la estatua fue desvelada.¹⁹

A la muerte de la escultora, un obituario publicado en *The Tribune* de Nueva York resume de manera muy clara la recepción de su trayectoria: «For some years, Miss Stebbins was well known both here and abroad as a sculptor of promise. Since the death of Miss Cushman, she has been in declining health, and has spoken pathetically of ther art as a broken idol» (*Emma Stebbins scrapbook*, 1858-1882: 43).

Se la presenta, en primer lugar, como escritora y compañera de Cushman, y al referirse a ella como «ídolo roto», se da a entender que la promesa a la que la crítica apuntara durante los primeros años de la década de 1860 no acabó de cumplirse.

En su intervención en el seminario en el que se enmarca este escrito, Vicenç Furió (2021) señaló que una importante causa de la caída en el olvido de los artistas es la falta de obras y documentos. Como he indicado, algunas producciones de Stebbins quedaron atrás en la casa romana, pocas se conservan en museos y en el espacio público, algunas forman parte de colecciones particulares, y de otras piezas solo se conservan fotografías gracias al volumen configurado por la hermana, solo digitalizado hace poco tiempo y, por lo tanto, fácilmente accesible para las investigaciones histórico-artísticas (*Emma Stebbins scrapbook*, 1858-1882). La escasa bibliografía producida durante su trayectoria²⁰ la anuncia como una de las artistas más prome-

¹⁹ El *New York Times* refiere con crudeza: «The order for this grand fountain, which was to embody the idea of the Angel moving the waters [...] was given to Miss Emma Stebbins, a sculptor apparently of New York, though less known to New-Yorkers than some others of whom we are with justice very proud» («The Bethesda Fountain», 1873: 5).

²⁰ Las principales fuentes primarias son los ya mencionados volúmenes inéditos preparados por la hermana de la artista en 1888 (véase la nota 1) y las compilaciones sobre los artistas estadounidenses de TUCKERMAN (1867) y sobre mujeres artistas de ELLET (1859). Todavía cabe indicar las menciones (en algún caso solo nominales) a la artista en la breve historia del arte de JARVES (1871) y en las obras de TAFT (1903) y ERSKINE (1904). Sobre la atención de la crítica a Stebbins, como ya he mencionado, fue más escasa que la de sus compatriotas, y se concentra mayoritariamente en los años 1860-1865 (en relación con la exposición de algunas de sus obras en Estados Unidos y la realización de mo-

tedoras del momento, y considero relevante destacar que, en algunas ocasiones, como el monográfico sobre artistas estadounidenses de Henry T. Tuckerman (1867: 602-603), la valoración de su obra por autores contemporáneos a esta se realizó a partir de la visualización de fotografías, y no siempre de un análisis directo de las piezas.

Sobre la recuperación de su figura destacan los artículos que Elizabeth Milroy escribió en 1993 y 1994 sobre la obra pública de Stebbins, en los que se recogen las escasas fuentes primarias disponibles para reconstruir su carrera.²¹ Milroy (1993: 3) subraya que la desaparición de esta escultora en la historia del arte norteamericano se produjo, como ya hemos observado, en parte a causa de sus propias acciones: su carrera fue de corta duración y su éxito se debió al empuje de sus apoyos, sobre todo, de su hermano, de Cushman y de su círculo en la hermandad romana. Sin embargo, también cabe subrayar que la historia del arte del siglo xx ha ignorado de manera general las aportaciones de las escultoras del grupo de Stebbins (como a muchas otras mujeres artistas),²² y que la hermandad femenina en torno

numentos públicos, como el dedicado al político y reformador Horace Mann) y en 1873 (sobre la Fuente Bethesda), además de las reseñas de la biografía que elaboró de Cushman, publicadas en 1878.

²¹ Además de los textos de Milroy, encontramos extensas referencias a la vida y obra de Stebbins en los estudios dedicados a mujeres escultoras de RUBENSTEIN (1990) y DABAKIS (2014). Milroy menciona, asimismo, la breve entrada bibliográfica en la obra de Wayne Craven *Sculpture in America*, de 1984 (MILROY, 1993: 11).

²² Por poner algunos ejemplos generales que sirvan como indicadores: ninguna de las escultoras aparece en monográficos europeos sobre la escultura del siglo xix, como RHEIMS (1972) y JANSON (1985). El primero menciona a tres anglosajones en Roma: John Gibson, Horatio Greenough y Hiram Powers. El segundo cuenta con un capítulo dedicado a la escultura en Estados Unidos y dedica párrafos exclusivamente a algunos escultores del círculo de Stebbins, pero ninguna mujer es mencionada. En el ámbito estadounidense, una exposición celebrada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 1970 sobre pintura y escultura norteamericanas del siglo xix (HOWAT *et al.*, 1970) muestra obras de Thomas Crawford, Hiram Powers, William Wetmore Story y Harriet Hosmer (la única mujer del grupo). En una obra especializada en la escultura estadounidense de estilo neoclásico en la que la intención del autor (uno de los primeros en recuperar en la historia del arte al grupo de escultoras al que perteneció Stebbins) es poner de relieve la importancia de dicho estilo en la

al mecenazgo de Cushman solo ha sido paulatinamente recuperada desde la literatura académica feminista de las últimas décadas del siglo pasado en forma de libros y artículos monográficos sobre el grupo, o bien sobre sus componentes de manera individual.²³

Para finalizar, quisiera volver brevemente a su obra más célebre, que además es la que ha abierto este escrito: el *Ángel de las aguas*, en la Fuente Bethesda (fig. 3). Como apunta Melissa Dabakis, la escultura monumental, al formar parte del espacio público y, por tanto, de la memoria urbana, puede ir adecuándose a los nuevos valores de un determinado momento histórico (1999: 5). Ello facilita el interés y la recuperación de sus artífices, sobre todo si la obra es resignificada y actualizada. Tal es el caso del *Ángel de las aguas*,²⁴ aunque nos situaremos ahora más en la cultura popular que en la historiografía del arte (sin dejar de lado, por ello, cómo ambos ámbitos se nutren mutuamente). Esta obra es el punto de referencia de un reciente homenaje que la comunidad LGBTQ le rinde en el *New York Times* («Overlooked no more: Emma Stebbins, who sculpted an Angel of New York», 2019), una publicación, recordemos de paso, que en su momento le dedicó duras críticas. Su emplazamiento privilegiado, además, hace que este grupo escultórico esté presente en múltiples producciones audiovisuales (fílmicas y televisivas) situadas en Nueva York, aunque en ellas no se haga referencia a su autora. Solo mencionaré, a modo de ejemplo y para acabar, el protagonismo de esta escultura en la aclamada producción teatral (1991), y más tarde televisiva (2003), *Angels in America*, de Tony Kushner: la escultura del *Ángel de las aguas* es una referencia constante en esta producción, que relaciona los inicios de la epidemia del sida con el ángel bíblico (representado en la escultura) que, al agitar las aguas del estanque Bethesda en Jerusalén, curaba a los enfermos. El uso del grupo escultórico, pues, va más allá del mero marco estético de

historia del arte de su país, las escultoras reciben bastante atención. Aquí, nuevamente, destaca Hosmer, con un tratamiento similar al de William Wetmore Story o al de Randolph Rogers, el doble que el dedicado a figuras como Stebbins o Vinnie Ream (GERDTS, 1973).

²³ Para más detalles, véanse las páginas centrales (sin numerar) de ALBA; MERCADER (2018).

²⁴ Esta obra es, por supuesto, referenciada, analizada y comentada en las diversas guías y publicaciones sobre Central Park.

referencia que se le da en otras producciones, para explotar en este caso su simbología (el ángel, además, deviene uno de los personajes de la obra) y transmitir un mensaje esperanzador. Dicho protagonismo, cabe añadir, aumentó el interés público por esta obra de Stebbins.

Considero, en definitiva, muy interesante no solo la obra de Stebbins, sino también (en relación con el tema, más general, de las causas de la valoración y presencia u olvido de los artistas, en su momento histórico y en la historia del arte) su trayectoria profesional. En ella hemos observado, por una parte, que algunos de los factores que favorecieron su reconocimiento en el sistema del arte de mediados del siglo XIX le supusieron también dificultades y, por otra parte, que pudo, al igual que otras artistas de su época, sortear algunos impedimentos gracias al apoyo relacional: si tenemos en cuenta que es posible que una parte muy considerable de la obra de Stebbins (inicial y final) no se haya conservado o bien no haya sido identificada como tal, ciertamente sin ese apoyo mutuo y, en particular, sin el empuje de Charlotte Cushman, es muy probable que Stebbins, en parte por voluntad propia, hubiera permanecido en uno de los reversos del artista de prestigio: el de la «artista desconocida».

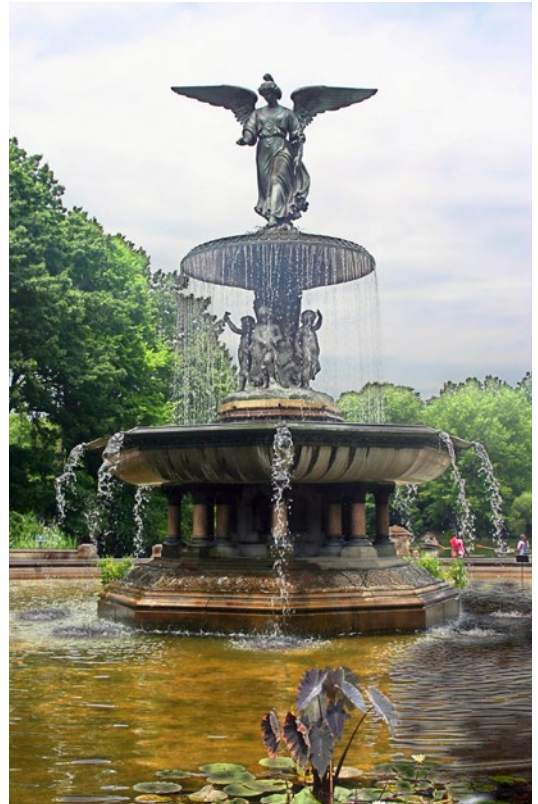


Figura 3. Emma Stebbins: Fuente Bethesda, 1873. Bronce. Central Park, Nueva York. Procedencia: Wikimedia Commons.

Bibliografía

- ALBA, Tania (2019). «Cuerda y cincel: los atributos artístico-personales de Vinnie Ream». *Matèria: Revista Internacional d'Art*, 14-15, págs. 35-52. DOI: 10.1344/Materia2019.14-15.3.
- ALBA, Tania; MERCADER, Laura (2018). «Harriet Hosmer y la comunidad de escultoras norteamericanas en Roma (1852-1876): política artística

- y política sexual». En: Rodríguez-Samaniego, C.; Gras Valero, I. (ed.). *Modern sculpture and the question of status*. Barcelona: GRACMON. www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812 (consulta: 30/7/2021).
- ALBA, Tania; MERCADER, Laura (2020). «En casa del fotógrafo: *performances* fotográficas de las escultoras Harriet Hosmer, Edmonia Lewis y Vinnie Ream». *Arte, Individuo y Sociedad*, 32, 1, págs. 59-78. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/62413> (consulta: 30/7/2021).
- «American art. To the editor of the transcript» (1860). *Boston Evening Transcript* (7 diciembre), pág. 2.
- «American art-recent works of American artists» (1860). *The New York Times* (31 agosto), pág. 5. www.nytimes.com/1860/08/31/archives/american-artrecent-works-of-american-artists.html (consulta: 3/9/2021).
- «Art gossip» (1861). *The New York Times* (21 enero), pág. 2. www.nytimes.com/1861/01/21/archives/art-gossip.html (consulta: 3/9/2021).
- «Charlotte Cushman's Will» (1876). *The New York Herald* (Nueva York), (2 mayo), pág. 7. <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030313/1876-05-02/ed-1/seq-7/> (consulta: 3/9/2021).
- CRONIN, Patricia (2013). *The Zenobia scandal: A meditation on male jealousy*. Nueva York: Zing Books.
- «Current news of the week» (1876). *The anti-monopolist* (Saint Paul, Minnesota), (11 mayo), pág. 1. <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85025587/1876-05-11/ed-1/seq-6/> (consulta: 3/9/2021).
- DABAKIS, Melissa (1999). *Visualizing labor in American sculpture. Monuments, manliness, and the work ethic, 1880-1935*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DABAKIS, Melissa (2014). *A sisterhood of sculptors: American artists in Nineteenth-Century Rome*. Pensilvania: Pennsylvania State University.
- ELLET, Elizabeth (1859). *Women artists in all ages and countries*. Nueva York: Harper & Brothers.
- Emma Stebbins scrapbook* (1858-1882). Washington DC: Archives of American Art – Smithsonian Institution. www.si.edu/object/scrapbook-relating-emma-stebbins:AAADCD_item_7824 (consulta: 3/9/2021).
- ERSKINE CLEMENT, Clara (1904). *Women in the fine arts from the Seventh Century B.C. to the Twentieth Century A. D.* Boston / Nueva York: Houghton, Mifflin and Company.
- FURIÓ, Vicenç (2021). «Fluctuacions en la reputació dels artistes: variants, causes i tendències». Ponencia presentada en el seminario «Artistas olvidados, fracasados o marginales. De los casos particulares a las pautas

- generales y viceversa», organizada por GRACMON. Barcelona (4 febrero). Estudio publicado en el primer capítulo de este libro.
- GERDTS, William H. (1973). *American neo-classic sculpture: The marble resurrection*. Nueva York: The Viking Press.
- HOWAT, John K. *et al.* (1970). *Nineteenth-century America: paintings and sculpture*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art. Catálogo de exposición.
- JAMES, Henry (1903). *William Wetmore story and his friends: from letters, diaries, and recollections*. Boston: Houghton, Mifflin and Company.
- JANSON, Horst Woldemar (1985). *Nineteenth-Century sculpture*. Londres: Thames and Hudson.
- JARVES, James Jackson (1871). *Art thoughts. The experiences and observations of an American amateur in Europe*. Nueva York: Hurd and Houghton.
- MARCUS, Sharon (2009). *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana*. Trad. de M. Josep Cuenca. Valencia: Universitat de València.
- MARKUS, Julia (2000). *Across an untried sea. Discovering lives hidden in the shadow of convention and time*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- MARSH, Jan (1995). «Art, ambition and sisterhood in the 1850s». En: Campbell Orr, C. (ed.). *Women in the Victorian art world*. Mánchester: Manchester University Press, págs. 33-48.
- MILROY, Elizabeth (1993). «The public career of Emma Stebbins: work in marble». *Archives of American Art Journal*, 33, 3, págs. 2-12. DOI: 10.1086/aaa.33.3.1557502.
- MILROY, Elizabeth (1994). «The public career of Emma Stebbins: work in bronze». *Archives of American Art Journal*, 34, 1, págs. 2-14. DOI: 10.1086/aaa.34.1.1557673.
- «Overlooked no more: Emma Stebbins, who sculpted an angel of New York» (2019). *The New York Times* (29 mayo). www.nytimes.com/2019/05/29/obituaries/emma-stebbins-overlooked.html (consulta: 3/9/2021).
- «Personal» (1876). *Burlington weekly free press* (Burlington, Vermont), (5 junio), pág. 2. <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn86072143/1876-05-05/ed-1/seq-2/> (consulta: 3/9/2021).
- PRIETO, Laura R. (2001). *At home in the studio. The professionalization of women artists in America*. Cambridge, Massachusetts / Londres: Harvard University Press.
- RHEIMS, Maurice (1972). *La sculpture au XIX^e siècle*. París: Arts et Métiers Graphiques.

- RUBENSTEIN, Charlotte Streifer (1990). *Women sculptors*. Boston: G. K. Hall.
- SHERWOOD, Dolly (1991). *Harriet Hosmer, American sculptor, 1830-1908*. Columbia: University of Missouri Press.
- STEBBINS, Emma (1879). *Charlotte Cushman: Her letters and memories of her life*. Boston: Houghton, Osgood and Company.
- TAFT, Lorado (1903). *The history of American sculpture*. Nueva York / Londres: Macmillan & Co.
- «The Bethesda Fountain» (1873). *The New York Times* (1 junio), pág. 5. www.nytimes.com/1873/06/01/archives/the-bethesda-fountain-inauguration-at-the-terrace-central-park-the.html?searchResultPosition=1 (consulta: 3/9/2021).
- TUCKERMAN, Henry T. (1867). *Book of the artists. American artist life, comprising biographical and critical sketches of American artists: preceded by an historical account of the rise and progress of art in America*. Nueva York: G. P. Putnam & Sons.
- VICINUS, Martha (2004). *Intimate friends: Women who loved women, 1778-1928*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.

JOSÉ LEÓN PAGANO (1875-1964) I L'OBLIT DEL LLIBRE D'ENTREVISTES ALS ESCRITORS CATALANS DEL 1900

Enric Ciurans Peralta

Universitat de Barcelona

La immensa majoria dels llibres que s'editen cauen, amb més o menys rapidesa, en l'oblit. Només els grans clàssics (antics, moderns i contemporanis) resten vius en la memòria col·lectiva i les seves reedicions són periòdiques. És per aquest motiu que pot semblar paradoxal que ens proposem rescatar de l'oblit un llibre publicat el 1904 per un autor que avui és pràcticament desconegut fins i tot a la seva pàtria, l'Argentina, i on es recullen un seguit d'entrevistes als grans escriptors catalans del 1900. Tractarem d'explicar en aquesta breu aproximació què és el que ens mou a reivindicar el rescat d'aquest volum.

Gairebé fa dues dècades que ens interessem per escatir la història dels intercanvis i la influència mútua entre el teatre català i l'argentiní (Pellettieri, 2006: 159-168; Sikora i Rodríguez, 2013: 165-178). El nostre interès ha consistit a trobar exemples concrets d'aquesta relació que s'ha anat produint, amb intermitències fruit de les conjuntures econòmiques i polítiques, des de les darreres dècades del segle XIX, quan es conformen ambdues literatures dramàtiques.

Aquestes dues cultures, separades per més de deu mil quilòmetres de distància, la major part per damunt de l'oceà Atlàntic, han estat agermanades per creadors que han anat i vingut d'una banda a l'altra en llargs viatges d'ultramar que han ajudat a establir una relació molt especial que ha tingut alts i baixos i que actualment segueix ben viva, com demostra el fet que a l'entorn de l'any 2000 creadors argentins de primer ordre s'hagin establert a Catalunya i s'hagin convertit en models principals per als nous dramaturgs i creadors escènics catalans.



Figura 1. Pagano va començar la trajectòria com a dramaturg estrenant la seva primera obra dramàtica a Barcelona.

León Pagano (Buenos Aires, 1875-1964), a qui hem dedicat alguns treballs de recerca sobre la seva fecunda i fugaç estada a Barcelona durant els primers anys del segle xx (Ciurans, 2018). En aquestes ocasions ens hem centrat en la recuperació de la seva faceta de dramaturg, de la qual hem destacat l'estrena de la seva primera obra a la capital catalana, ja que, segons les dades de què disposem, va ser el primer dramaturg argentí que va estrenar la seva obra a Barcelona, Catalunya i Espanya.

Curiosament, aquesta estrena es feu en llengua italiana, atès que Pagano, d'origens transalpins, defensava l'adopció de l'italià com a llengua oficial de la República Argentina. *Oltre la vita* s'estrenà al Teatre Granvia de Barcelona el 1902 a càrrec de la companyia de l'ac-

Les onades migratòries protagonitzades per espanyols i italians conformen el substrat de la República Argentina, que té els orígens en la confederació d'estats del 1853 i que al llarg de la segona meitat del segle XIX acaba amb la fundació del país. Paral·lelament, el moviment cultural i polític de la Renaixença, sorgit també a mitjan segle XIX, comporta una potent activitat en tots els àmbits intel·lectuals i artístics que acaba per fundar el catalanisme com a ideologia que defensa la llengua i la pertinença a una realitat històrica, cultural i artística.

En aquest context, algunes figures concretes han excel·lit per la seva pregonera influència i per haver deixat una empremta en la cultura que els ha acollit de manera temporal o permanent.

José León Pagano: periodista, dramaturg i pintor

Un d'aquest pioners en la relació entre la cultura catalana i l'argentina és José

triu italiana Blanca Iggius i va estrenar-se en la versió espanyola uns anys més tard a Buenos Aires. En aquells anys no era gens estranya la presència de companyies italianes a la cartellera barcelonina, atès que gaudia de gran prestigi entre el públic barceloní més cultivat.

Però el que ens crida poderosament l'atenció sobre la figura de José León Pagano és que durant l'estada a Barcelona va fer un seguit d'entrevistes als principals referents de la literatura catalana del moment arran d'un encàrrec que li feu la revista italiana *La Rassegna Internazionale*.

Possiblement, l'interès de José León Pagano per Barcelona i la cultura catalana s'inicià a Buenos Aires, ja que el diari *La Prensa*, fundat el 1869 pel polític i diplomàtic argentí José Camilo Paz, publicà fins a quatre reportatges que havien estat encarregats a Benito Pérez Galdós sobre la Ciutat Comtal. En aquelles pàgines, el gran novel·lista espanyol mostrava la seva rendida admiració envers Barcelona, com palesem en aquest fragment d'un d'aquests articles publicat el 3 de juny de 1888, quan Galdós visità la ciutat amb motiu de l'Exposició Universal (Román [ed.], 2020: 79):

No cabe duda que es hoy Barcelona una de las más hermosas ciudades de Europa. La suntuosidad de su caserío, la amplitud de sus calles principales y los múltiples atractivos que encierra sorprenden al forastero que por primera vez pisa su recinto. Y los que en épocas normales visitaron esta ciudad y la ven ahora engalanada para las fiestas de su Exposición Universal, sienten verdadero asombro al contemplar las maravillas realizadas por el Municipio barcelonés en el corto espacio de tres o cuatro meses.

Encara que no és l'objectiu principal d'aquest article, cal considerar el context en què apareix el llibre d'entrevistes de Pagano el 1904. En aquells anys, existia entre la intel·lectualitat espanyola un debat sobre la idoneïtat que els escriptors catalans publiquessin en la seva llengua, amb l'argument que això els limitava la projecció nacional i internacional. L'admiració i l'interès que despertaven autors com Narcís Oller, Jacint Verdaguer o Àngel Guimerà, les obres dels quals es van traduir immediatament, implicava un reconeixement de la llengua catalana, que era considerada, per les autoritats i el poder castellà, poc més que un dialecte. Molts d'aquests escriptors, amb

Emilia Pardo Bazán i Benito Pérez Galdós al capdavant, defensaren la llengua catalana com a llengua de cultura, malgrat les veus que consideraven aquesta suposada «limitació» en la difusió. Lògicament, José León Pagano participà en aquest debat gràcies a la seva connexió amb Galdós i la comtessa Pardo Bazán, que foren, al cap i a la fi, els que el van introduir en la literatura catalana.

El jove Pagano, qualificat pel seu biògraf (De Gandía, 1967: 25) com un aristòcrata, va néixer en una família molt acomodada i molt ben relacionada de Buenos Aires. La seva vocació primera fou la pintura, que el dugué a viatjar fins a Itàlia, on estudià entre 1893 i 1896 a la famosa Accademia Brera de Milà, fascinat per la figura de Giovanni Segantini, pintor de gran anomenada en aquells anys vinculat al simbolisme i al postimpressionisme. Malgrat que en finalitzar els estudis retornà a l'Argentina, la seva passió per la cultura europea feu que retornés a Itàlia el 1900, en aquesta ocasió com a corresponçal del diari *El País*, capçalera editada a la capital argentina. Foren els problemes econòmics d'aquesta publicació els que van propiciar que el jove Pagano, que en aquell moment tenia vint-i-cinc anys, acceptés l'encàrrec de la revista *La Rassegna Internazionale*, editada a Florència, de fer un seguit d'entrevistes a escriptors espanyols a Madrid i Barcelona.

Abandonada l'etapa pictòrica, Pagano es concentrà en l'escriptura dramàtica, que va conrear durant cinquanta anys. No cal oblidar que en aquesta segona estada a Itàlia viatjà acompanyat de la seva cosina, Angelina Pagano (1888-1962), que es formà com a actriu a Florència i assolí gran fama a l'escena argentina. Precisament el 1903 fou la protagonista d'*Almas que luchan*, que representà el primer gran èxit del jove dramaturg al seu país.

A partir del 1905, quan Pagano es feu càrrec de la crítica teatral del diari argentí *La Nación*, els vincles amb Europa es van anar esvaint. De fet, al cap de poc temps de començar aquesta nova etapa a Buenos Aires, retornà a Europa per visitar durant vuit anys una llarga llista de ciutats fins a arribar al Pròxim Orient, on recorregué Egipte. El seu principal interès era visitar els museus de les grans capitals europees, on atresorà un bagatge inigualable en matèria d'art universal. Aquesta passió per l'art esdevingué l'epicentre de la seva carrera professional desenvolupada a l'Argentina, que el portà a ser

professor de la Universitat de Buenos Aires i, posteriorment, membre de l'Acadèmia Nacional d'Història i director general d'Arts Plàstiques el 1939. En el seu extens currículum destaca la publicació del monumental estudi en tres volums *El arte de los argentinos* (1938-1940), una obra de referència sobre la història de l'art del seu país.

Paral·lelament, desenvolupà una dilatada carrera com a crític teatral i dramaturg, que, recordem, s'havia iniciat a casa nostra amb l'estrena d'una peça escrita en llengua italiana durant el seu primer viatge a Europa. Els majors èxits arribaren durant els anys cinquanta i destaquen els drames *La venganza de Afrodita* (1954) i *El día de la ira* (1959). Avui la figura de José León Pagano només és recordada a l'Argentina per alguns erudits i historiadors de l'art. Un carrer du el seu nom al barri de Recoleta, a Buenos Aires, a prop del Museu de Belles Arts.

L'estada de Pagano a Barcelona

No ens consta la data exacta de la primera visita de Pagano a Barcelona. Probablement no va visitar la capital catalana durant la seva primera estada a Europa, malgrat que coneixia l'obra d'alguns dels escriptors més destacats del nostre país, com Pompeu Gener, de qui havia llegit una de les seves novel·les. El jove Pagano desconeixia absolutament la riquesa i la varietat de registres de la literatura escrita en llengua catalana durant aquells anys.

El primer contacte que establí a Barcelona fou amb Pere Romeu, que regentava Els Quatre Gats, veritable epicentre del món artístic de la ciutat. Pensem que en aquelles taules es trobaven artistes com Pablo Picasso, que feu allí la seva primera exposició precisament el 1900. Però el veritable introductor del jove periodista argentí a casa nostra fou Pompeu Gener, a qui va conèixer personalment el 1900 quan assistí a l'estrena de *La mare eterna*, d'Ignasi Iglésias, el 22 de novembre al Teatre Novetats. El seu interès per Gener derivava de la lectura de la novel·la *La mort i el diable*, que havia gaudit d'èxit internacional, com demostra el fet que fou traduïda al francès. Més endavant la seva relació es feu més i més intensa i Pagano li dedicà un estudi que es publicà a Florència l'any següent (Pagano, 1901b).

La introducció de José León Pagano fou pràcticament immediata, com es recull a les memòries de Pompeu Gener (Gener, 2007), qui

assegura que s'integrà en el seu grup de fidels, anomenats «cadets», amb els quals organitzava excursions pel país a les quals s'apuntava el jove escriptor argentí, que, d'aquesta manera, va conèixer el territori més enllà del Cap i Casal. Una de les mostres més febaents de la seva potent introducció en la societat més culta del país és que fou retratat per Ramon Casas, el gran pintor i a la vegada cronista d'aquella època. El retrat aparegué publicat el 1901 acompanyant un article del mateix Pagano a la revista *Pèl & Ploma*, en què defensava la singularitat catalana i exposava com els seus plans inicials en relació amb el llibre d'entrevistes amb els escriptors espanyols quedà totalment modificat en conèixer la vida social i cultural de Barcelona.

El que de cap manera esperava trobar Pagano era l'enorme vitalitat no només de la ciutat, sinó del seu fort component nacional, i la riquesa i varietat de registres literaris entre els seus principals escriptors, tal com reconeix en l'article esmentat abans, després d'haver entrevistat Jacint Verdaguer pocs mesos abans de la mort del gran poeta (Pagano, 1901a: 4):

¿Es esto España? Pero si esto es España, ¿dónde está aquí la apatía, la falta de fe y de voluntad, la precaria indiferencia que constituye hoy su plaga más temible? ¿Dónde está, por fin, ese pueblo que, cual remiso rebaño, va donde le llevan? Confieso que ello ha tenido para mí la agradable sorpresa de lo inesperado.

És així com les entrevistes que conformen el llibre que ens ocupa no abasten simplement una dimensió literària i artística, sinó que s'endinsen en la problemàtica de la Catalunya del 1900, que bullia per tots costats i cercava un nou encaix en les seves relacions amb Castella i amb el conjunt de pobles de la península Ibèrica. Pagano aconseguí en aquestes entrevistes fer parlar els seus interlocutors dels anhels d'independència, cosa que hauria resultat del tot impossible si l'entrevistador hagués procedit de Madrid o d'algun altre indret de l'Estat.

Com a mostra del que estem dient, el mateix Pagano explica com va conèixer Àngel Guimerà. Quan el va anar a trobar a la redacció de *La Renaixença*, al carrer de Pelai, a poques passes de les Rambles, el gran poeta, dramaturg i activista destacat del catalanisme

polític el confongué amb un redactor d'un diari madrileny i, quan aquell jove es presentà per sol·licitar-li una entrevista, respongué (Pagano, 1904: 168):

¿Qué quiere usted que le diga? De la literatura catalana no puedo hablar; estoy dentro de ella. Respecto a la castellana... no la conozco... no sé nada; no leo libros castellanos... Como usted ve, nada interesante podría decirle.

Desfet l'embolic, Guimerà cità Pagano al peu de la naixent Sagrada Família, on li concedí una substanciosa entrevista que forma part del volum que ens ocupa.

Attraverso la Spagna letteraria

El seguit d'entrevistes publicades de manera esparsa a la revista florentina va derivar en un llibre que va ser editat el 1902 a Roma per les Edizioni della Rassegna Internazionale amb el títol *Attraverso la Spagna letteraria*. El llibre d'entrevistes seguia un model que ja s'havia utilitzat en un volum d'intervius a escriptors belgues d'expressió francesa, a càrrec de Jules Huret i publicat el 1891 amb el títol *Enquête sur l'évolution littéraire*, que donà a conèixer internacionalment la generació de parnassians i simbolistes d'aquell país.

Al cap de dos anys, l'editorial barcelonina Casa Editorial Maucci publicà en dos volums *Al través de la España literaria*, el primer dels quals estava dedicat a les entrevistes amb els literats catalans i el segon, amb els espanyols. Se'n van fer tres edicions, però desconeixem la tirada de cadascuna. Per damunt del nombre de llibres que circularen arreu de l'Estat, el que d'entrada sobta és el fet que el primer volum es dedicués als escriptors en llengua catalana, atès que el llibre estava publicat en llengua espanyola.

El pròleg del primer volum, on es recullen les entrevistes als escriptors catalans, el signà Emilia Pardo Bazán (la Corunya, 1851 – Madrid, 1921), una de les grans figures de la literatura espanyola d'aquells anys, una intel·lectual de referència que, tot i tenir un ideari conservador, va saber compatibilitzar el seu arrelament a la tradició, atès que era comtessa, amb un protofeminisme que va dur fins a les

darreres conseqüències. El 1900 era un figura consolidada de la intel·lectualitat espanyola gràcies a una producció literària que aplegava relats, contes, assaigs i, sobretot, una revista mensual, *Nuevo Teatro Crítico*, que entre 1891 i 1892 va redactar pràcticament ella sola i on vessava opinions sobre literatura i política. En aquest pròleg, Pardo Bazán assenyalava la seva pregona admiració envers la literatura catalana del moment (PARDO BAZÁN, 1904: IX):

No es, pues, extraño que el autor del libro a que voy a referirme manifieste entusiasmo sin límites hacia la literatura catalana y sus primates. En ellos encuentra y descubre Pagano algo más que el mérito de la forma, dejando traslucir los ideales de independencia y progreso que palpitan en el fondo de esa literatura y atraen.

El que és determinant per rescatar aquest llibre de l'oblit és el nombre i la importància cabdal dels personatges entrevistats, els quals conformen una veritable antologia del bo i millor de la literatura catalana d'aquells anys: Joan Maragall, Jacint Verdaguer, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Narcís Oller, Caterina Albert, Apelles Mestres, Pompeu Gener, Alexandre de Riquer, Emili Vilanova, Adrià Gual, Ignasi Iglésias, Francesc Matheu i una entrevista final a la redacció de la revista *Juventut*, on no figura el nom de les persones entrevistades, però imaginem que Lluís Via, Josep Oriol Martí i Emili Tintorer hi eren presents. Pràcticament tots els escriptors entrevistats són avui referents ineludibles de la nostra literatura i, fins i tot, del nostre imaginari col·lectiu.

Totes les entrevistes havien estat publicades a la revista italiana que les havia encarregat, però en l'edició del llibre publicat per Maucci es van incloure tres entrevistes inèdites, les que Pagano va fer a Adrià Gual, Ignasi Iglésias i Caterina Albert, a qui va citar pel seu pseudònim Víctor Català, davant l'amenaça de l'escriptora de no concedir-li l'entrevista si no amagava el seu nom real.

José León Pagano segueix un mateix patró en la presentació de les entrevistes: primer assenyalava on té lloc l'entrevista, descriu la persona entrevistada i, a banda de preguntar-li sobre les característiques de la seva obra, introdueix qüestions relacionades amb la llengua catalana i la situació política de Catalunya envers Espanya,

posant un èmfasi especial en les relacions entre la literatura i la societat espanyola —gairebé sempre madrilenya— i la catalana. Es percep la llibertat de la qual gaudeix Pagano, com a periodista estranger, a l'hora de preguntar qüestions que algú del país possiblement ometria o tractaria de manera menys directa.

Des d'una perspectiva actual són força interessants les diferents posicions que expressen els escriptors catalans: des d'una explícita voluntat independentista, com defensa Pompeu Gener —«Cataluña, que es un cuerpo vivo, no quiere estar unida a un cuerpo muerto»—, fins a la negació de qualsevol velleïtat independentista en les respostes de Jacint Verdaguer, passant per la mirada ambivalent de Joan Maragall, que confiava en una entesa entre els pobles que conformen Espanya.

La inclusió d'entrevistes a Adrià Gual i Ignasi Iglésias respon a l'interès que Pagano sentia per les seves respectives trajectòries en el món del teatre, atès que el mateix entrevistador començava la seva llarga carrera de dramaturg.

Un altre element que ens du a defensar la recuperació d'aquest llibre és la repercussió que van tenir les entrevistes als escriptors catalans entre la intel·lectualitat italiana del moment, més que no pas en la catalana i l'espanyola. La més cèlebre fou la dedicatòria que feu Gabriele D'Annunzio en un exemplar de la seva tragèdia *Francesca de Rimini* a petició del jove Pagano, gran admirador seu, on llegim (De Gandía, 1967: 32): «A José León Pagano —al rivelatore dell'ardente e combattente Catalogna— con franca amicizia». Amb una mirada més de fons, volem destacar l'article que a la *Rassegna Internazionale* publicà el poeta i dramaturg Sem Benelli (1877-1949) amb el títol «Catalogna», en què feia una defensa fervent de la literatura i la societat catalana tot comentant la publicació de les entrevistes en format de llibre.

A les grans històries de la literatura catalana no apareix esmentat el llibre d'entrevistes de José León Pagano, i la presència de les recerques dedicades als autors que va entrevistar és nul·la.¹ Així, al vo-

¹ Només hi ha estudis parcials de dues de les entrevistes que conformen el llibre de José León Pagano, dedicats a Jacint Verdaguer i Àngel Guimerà, que recollim a la bibliografia. Els estudis són introductoris i van seguits de l'entre-

lum setè de la *Història de la literatura catalana* (De Riquer, Comas i Molas, 1986) no es fa cap esment d'aquest llibre d'entrevistes, que compon una imatge única del panorama de la literatura catalana del 1900. Un dels motius que deuen haver contribuït a l'oblit d'aquest volum és possible que sigui el títol, on no es fa cap esment de la literatura catalana. Tampoc no apareix citat a l'assaig *Literatura catalana contemporània*, de Joan Fuster, un estudi molt més modest en un sol volum. No tenim notícia de citacions d'aquest llibre, ja que la bibliografia sobre cadascun dels autors estudiats no està al nostre abast en aquesta breu recerca. Tot i això, el que volem defensar és la importància del conjunt de les entrevistes, i no la de cadascuna per separat.

Conclusions

Pensem que el llibre d'entrevistes als principals escriptors catalans del 1900 a càrrec de José León Pagano mereixeria una reedició en els nostres dies per, primer de tot, comprovar la varietat de veus i de registres d'un dels grans moments de la nostra cultura en un volum que aplega personalitats fonamentals de les nostres lletres. A més, les opinions sobre literatura i política expressades en aquestes converses poden donar llum a debats actuals sobre política i literatura al nostre país.

L'oblit del volum *Al través de la España literaria*, especialment del primer volum, dedicat als escriptors catalans, es va fer palès clarament quan fa tres anys vam anar a la biblioteca de l'Edifici Històric de la Universitat de Barcelona i ens van facilitar un tallaplomes per poder obrir les pàgines d'aquest llibre editat el 1904.

Bibliografia

- CIURANS, E. (2006). «Antoni Cunill Cabanellas y la Escuela Catalana de Arte Dramático». A: Pellettiere, Osvaldo (dir.). *Dos escenarios: Intercambio teatral entre España y Argentina*. Buenos Aires: Galerna.

vista original publicada en llengua italiana a la revista *La Rassegna Internazionale delle Letteratura e dell'Arte Contemporaneo*, editada a Florència.

- CIURANS, E. (2013). «Aproximación a la presencia del teatro argentino en Barcelona». A: Sikora, M.; Rodríguez, M. (eds.). *Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires: Corregidor.
- CIURANS, E. (2018). «José León Pagano y la combatiente Cataluña». A: *Actas de las Jornadas «La Ciudad y los Otros»*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires, pàg. 3-19.
- DE GANDÍA, E. (1967). *José León Pagano*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- DE RIQUER, M.; COMAS, A.; MOLAS, J. (1986). *Història de la literatura catalana*. Vol. 7, *Part Moderna*. Coordinat per Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- FUSTER, J. (1972). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- GALLÉN, E. (2004). «Angel Guimerà, de José León Pagano». *Anuari Verdaguer: Revista d'Estudis Literaris del Segle XIX* (el Vendrell, Barcelona), núm. 12.
- GENER, P. (2007). *Mis antepasados y yo: Apuntes para unas memorias*. Lleida: Punctum.
- PAGANO, José León (1901a). «El Renacimiento de Cataluña y un escritor catalán supnacional». *Pèl & Ploma*, núm. 61, pàg. 3-6.
- PAGANO, José León (1901b). *Pompeyo Gener: Estudio crítico biográfico*. Barcelona / Florència: Campolmi.
- PAGANO, José León (1904). *Al través de la España literaria*. Vol. I. Barcelona: Maucci.
- PARDO BAZÁN, E. (1904) «Prólogo». A: Pagano, José León. *Al través de la España literaria*. Barcelona: Maucci, pàg. I-XXIV.
- ROMÁN, I. (ed.) (2020). *Galdós periodista. Artículos completos en «La Prensa» de Buenos Aires*. Càceres: Universidad de Extremadura.
- TORRENTS, R. (1988). «“Giacinto Verdaguer”, de José León Pagano: edició a cura de Ricard Torrents». *Anuari Verdaguer*, núm. 3, pàg. 229-242, A: <https://raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/69501> (consulta: 13-gener-2022).

JOSEP PLANELLA I COROMINA (1804-1890): EL ESCENÓGRAFO QUE VIVIÓ MÁS QUE SUS OBRAS

Clara Beltrán Catalán

Universitat de Barcelona

La escenografía es momentánea. Sus obras no pasan a la posteridad. Juzgar a un escenógrafo por los dibujos o proyectos que de él han quedado es menos que juzgar un cuadro por su fotografía. Al pintor (*escenògraf*) debe vérselo en el teatro. Así dije yo en un pequeño artículo dedicado a la memoria de D. José Planella[,] fallecido en mis brazos a los 84 años: vivió más que sus obras.

FRANCESC SOLER I ROVIROSA
(Eliás, 1931: 33)

El presente artículo está dedicado a Josep Planella i Coromina, uno de los pintores-escenógrafos catalanes más destacados y prolíficos del siglo XIX, y que, sin embargo, no ha recibido prácticamente atención por parte de los estudiosos de la historia del arte, en concreto del ámbito de las artes escénicas.

Si recordamos el objetivo del seminario «Artistas olvidados, fracasados o marginales. De los casos particulares a las pautas generales y viceversa», en el que se presentó la comunicación que origina el presente escrito y que consistía (entre otras cuestiones) en reflexionar acerca de las razones del olvido de los artistas; y si consideramos los planteamientos de los doctores Nuria Peist y Vicenç Furió en sus diversos trabajos acerca del éxito y la reputación en el arte (Furió, 2012; Furió, 2019: 35-48; Peist, 2012; Peist, 2019: 23-33), hemos de partir de la premisa de que Planella no pertenece a la categoría de artistas desconocidos, fracasados, ignorados o marginados en vida, sino que fue un escenógrafo célebre y reconocido a lo largo de prácticamente toda su trayectoria.

Así lo avalan las críticas en prensa de su trabajo, casi siempre laudatorias, que remarcan, además, las numerosas veces que era llamado al escenario a recibir los aplausos. No en vano, Josep Artís señaló que

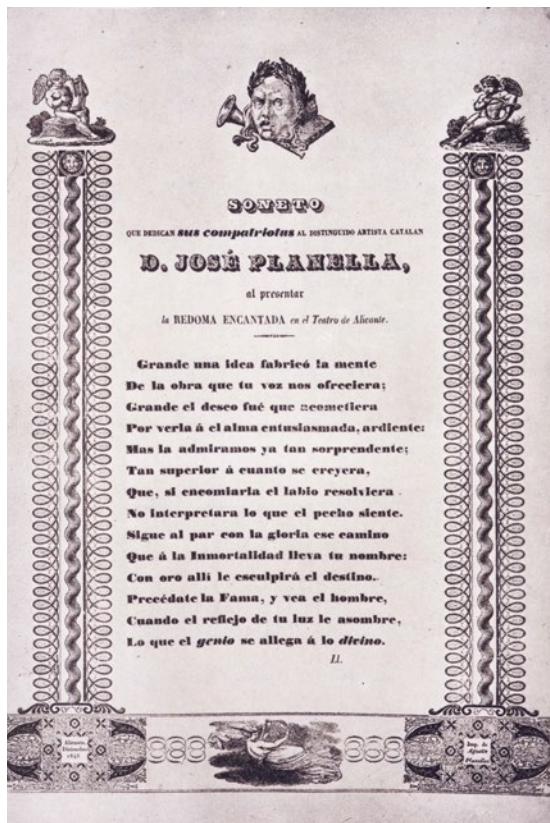


Figura 1. Impreso con el soneto dedicado a Josep Planella y repartido en Alicante en 1848 con motivo de su éxito en *La redoma encantada*. Fuente: Bertran (1931: 306).

Planella fue el primer escenógrafo español en salir a escena a saludar al público, algo que, con el paso del tiempo, devino en una costumbre (Artís, s.d.). Un primer ejemplo de su éxito lo hallamos en un episodio anecdótico pero significativo recogido por Joaquín Muñoz Morillejo en su obra *Escenografía española* (1923), que hace referencia al estreno en Alicante de la comedia de magia *La redoma encantada*, en diciembre de 1848 (Muñoz, 1923: 210). Al parecer, las decoraciones de Planella provocaron tal entusiasmo en el público del teatro la noche del estreno, que fue llamado a escena tras finalizar el espectáculo y recibió una lluvia de flores, se soltaron palomas blancas por la sala en su honor y un niño vestido de angelito le ofreció una corona de laurel en una bandeja dorada. Muñoz también cuenta que de todas partes llovían papeles impresos con un soneto en su honor que elevaba a Planella a la categoría de artista inmortal (fig. 1).¹

¹ Un ejemplar de estos papeles impresos con el poema se conserva en el Museo de las Artes Escénicas de Cataluña (MAE). Presenta el siguiente encabezamiento: «Soneto que dedican sus compatriotas al distinguido artista catalán D. José Planella al presentar *La Redoma Encantada* en el Teatro de Alicante»; y los versos rezan como sigue: «Grande una idea fabricó la mente | De la obra que tu voz nos ofreciera; Grande el deseo fue que acometiera | Por verla a el alma entusiasmada, ardiente; Mas la admiramos ya tan sorprendente; Tan superior a cuanto se creyera | Que, ni encomiaría el labio resolviera. No interpretara lo que el pecho siente | Sigue al par con la gloria ese camino | Que a la Inmortalidad lleva tu nombre: Con oro allí lo esculpirá el destino | Precédate la Fama, y vea el hombre | Cuando el reflejo de tu luz le asombre, lo que el genio se allega a lo divino». Esta anécdota narrada por Muñoz y Morillejo fue posteriormente recordada por Feliu ELIAS (1931: 130, n. 115).

Un segundo ejemplo del reconocimiento de Planella lo hallamos en el retrato que llevó a cabo Tomás Padró, que se publicó en la revista *El Correo de Teatros* en 1875 (fig. 2), acompañado de un artículo dedicado a su figura. En él, vemos al artista enmarcado por una corona de laurel en la que se puede leer: «gloria al arte» en uno de los lados, y «premio al mérito» en otro. Aparece rodeado de sus útiles de trabajo y de unos álbumes con sus obras y carpetas de bocetos.²

Sin embargo, lo que llama la atención, por poco frecuente, es que Planella no fue un artista de éxito que, como tantos otros, fue poco a poco olvidado tras su muerte al no ser tratado por la historiografía posterior, sino que en su madurez profesional «experimentó un éxito descendente» (según el esquema planteado por Vicenç Furió en el seminario), hasta acabar muriendo totalmente apartado de la escena pública y en la miseria. No en vano, Francesc Soler i Rovirosa, discípulo de Planella y gran amigo suyo, concluyó el sentido obituario que le dedicó en el *Diario de Barcelona* denunciando la precaria situación en la que vivió durante sus últimos años:

Frugal y sobrio como un antiguo menestral de Barcelona, recto y enérgico en sus costumbres, a pesar de su extremada laboriosidad ha muer-

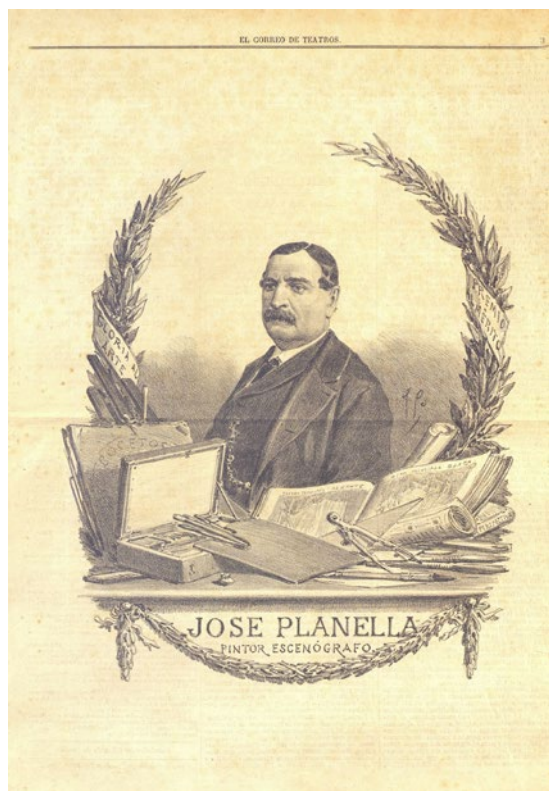


Figura 2. Tomás Padró. *Retrato de Josep Planella*. Fuente: *El Correo de Teatros*, 2/10/1875.

² Probablemente Padró realizó este dibujo copiando, por un lado, un retrato fotográfico de Planella conservado en el Museo Frederic Marès de Barcelona. Se exhibe en la sala de las diversiones, recientemente renovada, en un expositor en el que aparece junto con otros artistas relacionados con el teatro catalán. Por otro lado, Padró también se inspiró en el señalado triunfo de Alicante, pues las fuentes apuntan que la corona que se le entregó en esa ciudad contenía dos cintas con esas palabras.

to pobre, retirado en una oficina de las Casas Consistoriales con un sueldo mezquino que apenas llegaba a cubrir sus más perentorias necesidades. Vivió más que sus obras (Soler i Rovirosa, 1890: 811).

Este trabajo parte de una investigación aún incipiente y, por tanto, representa una primerísima aproximación a la figura de Josep Planella i Coromina. Pretende, por un lado, exponer en líneas generales la trayectoria profesional del escenógrafo para que el lector pueda hacerse una idea del alcance de su aportación al universo de las artes escénicas. Y, por otro, se propone plantear unas primeras hipótesis surgidas tras consultar la documentación existente sobre las posibles causas por las que, tras una trayectoria estelar, quedó relegado o marginado en vida (Feliu Elias utilizó el término «arrinconado»),³ así como reflexionar acerca de los posibles motivos por los que Planella no ha sido objeto de estudios posteriores.

Si comenzamos abordando esta última cuestión, hemos de partir de la base de que esta falta de interés hacia su figura es un hecho generalizado con relación a la mayoría de los agentes del teatro del pasado, tanto dramaturgos como directores, actores, escenógrafos y, por supuesto, profesiones tan poco reconocidas en la época como eran los sastres, los *atrecistas*, los maquinistas y los empresarios teatrales. Así, salvo algunas personalidades muy destacadas que sí han recibido atención por parte de los investigadores (principalmente dramaturgos), la mayoría de estos agentes han quedado sepultados por el paso del tiempo.⁴

Si, tal como Enric Ciurans puso de manifiesto en su referido artículo (véase la nota 3), en 2019 no existían más que dos historias del

³ «L'altre cas mes gran que coneixem, després d'aquest [se refiere al escenógrafo Fèlix Cagè], és el de Planella, el gran Josep Planella, que havia aconseguit triomfs superiors als dels millors divos, les decoracions del qual eren homenatjades amb corones, versos, coloms i angelets del cel. Aquest gran artista fecundíssim morí en la misèria, l'any 1890, arraconat en una oficina municipal, on treballava per a cobrar un sou que no li bastava per a les primeres necessitats. Josep Planella morí en braços de Soler i Rovirosa, segons conta aquest en els seus papers» (ELIAS, 1931: 133, n. 130).

⁴ Esto es algo sobre lo que Enric Ciurans ya reflexionó en el artículo «Homes i dones de teatre oblidats: motius, remeis i esperances» (CIURANS, 2019: 151-166).

teatro catalán publicadas, la de Francesc Curet y la de Xavier Fàbregas (Curet, 1978; Fàbregas, 1973), en el caso de la escenografía catalana y su historia tan solo contamos con el trabajo *L'escenografia catalana*, del historiador Isidre Bravo (Bravo, 1986). Publicada en la década de 1980, esta obra constituye una guía indispensable para todo aquel que desee aproximarse al conocimiento histórico de esta disciplina, «la més màgica i la més bella de les arts de l'espai», según sus palabras, y al de sus protagonistas en el ámbito catalán (Bravo, 1986: 11).⁵ El resto de las publicaciones existentes sobre el tema son, por lo general, artículos aislados o capítulos que forman parte de trabajos más amplios sobre aspectos diversos del mundo artístico,⁶ y en su mayoría también están escritos por Isidre Bravo, algunos en colaboración con Guillem-Jordi Graells.⁷

Con el fallecimiento de Isidre Bravo en 2011, la historia de la escenografía catalana ha quedado prácticamente huérfana y su estudio aún es una asignatura pendiente. Es decir, que Josep Planella no es el único que no ha recibido atención, sino que la mayoría de los escenógrafos catalanes están aún por estudiar⁸ y, como señalaba el adagio al que hacían referencia Ciurans y Peist en el citado libro *La dimensió escènica de la ciutat moderna*, «allò que no s'explica no existeix» (Ciurans; Peist; 2019: 12).⁹

⁵ Antes de la señalada monografía de Isidre Bravo, únicamente se había publicado sobre el tema algún artículo o capítulo breve y de carácter muy general. Entre los más destacados, *vid.* CURET (1967: 303-327); MUÑOZ (1923: 205-242); MESTRES (1975: 548-556); y BERTRAN (1931: 303-337 y 1932: 49-57).

⁶ Destaca especialmente el artículo de RIBERA (2002: 211-232).

⁷ *Vid.*, entre otros: BRAVO (1983: 15-21 [79-85]; 1992: 131-175; 1998: 105-129 y 1999: 102-107); y BRAVO y GRAELLS (1985a, 1985b y 1986).

⁸ Contamos con excepciones aisladas, como las tesis doctorales de Jordi Ribera Bergós, centrada en el escenógrafo Maurici Vilomara (Ribera, 1999); la de Anna Solanilla, dedicada al escenógrafo Adrià Gual (Solanilla, 2008); y, más recientemente, la que la autora del presente escrito ha dedicado a la faceta de escenógrafo de Oleguer Junyent (BELTRÁN, 2020).

⁹ No obstante, coincidimos plenamente con Ciurans cuando puntualiza: «[...] no creiem que l'objectiu sigui fer que moltes persones coneguin la trajectòria dels actors, escenògrafs o directors teatrals sinó que el seu oblit no sigui total i, d'una manera o una altra, tots aquells que s'hi sentin interessants puguin consultar, conèixer o estudiar la seva carrera».

Pero ¿a qué se debe esta falta de atención o escaso interés por parte de los investigadores hacia la historia de la escenografía? Una de las posibles explicaciones de este abandono es el hecho de que las enseñanzas universitarias en Historia del Arte en Cataluña apenas abordan el estudio de las artes escénicas, y cuando lo hacen, las tratan esencialmente desde la vertiente de la dramaturgia; por tanto, no forman a futuros investigadores en la materia. Además, los propios estudios de escenografía del Instituto del Teatro de Barcelona están destinados prioritariamente a formar a futuros escenógrafos, es decir, a creadores, y no a investigadores de la historia de la disciplina.

Aun así, parece que esta laguna se irá solventando, y así lo apuntan las diversas iniciativas que han ido emergiendo en los últimos tiempos. Por ejemplo, la Universidad Autónoma de Barcelona ha impulsado el Máster Oficial en Estudios Teatrales, destinado a la formación de investigadores en artes escénicas, que es posible que contribuya a que se dediquen cada vez más trabajos a los agentes responsables de la puesta en escena. También cabe destacar muy especialmente el Proyecto de Investigación de las Artes Escénicas Catalanas (PRAEC, por sus siglas en catalán), impulsado por el Instituto del Teatro y la Red Vives de Universidades. Entre los objetivos del proyecto está el de crear una enciclopedia de las artes escénicas catalanas, que ya está en marcha y que está contribuyendo a recuperar a muchas figuras olvidadas del ámbito teatral.¹⁰ Tampoco podemos dejar de mencionar líneas de proyectos de investigación universitarios como el del grupo GRACMON, de la Universidad de Barcelona, que en los últimos tiempos ha ido apostando por recuperar a los artistas olvidados, entre ellos, a personalidades vinculadas al teatro, como Alexandre Soler Mariye o Enric Giménez, por ejemplo.¹¹ Aun así, y pese a que todas ellas son iniciativas loables y esperanzadoras, todavía queda mucho trabajo por hacer.

¹⁰ Para más información, véase la página web: www.institutdelteatre.cat/ca/pl568/projectes/praec/id18/enciclopedia-de-les-arts-esceniques-catalanes.htm (consulta: 26/3/2021).

¹¹ Destacan los proyectos: «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» (referencia: HAR2016-78745-P) y «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (XIX-XX)» (referencia: PID2019-105288GB-I00), financiados por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Otra de las razones que probablemente ha ocasionado que el estudio de la historia de la escenografía catalana no haya despertado apenas interés es el hecho de que las escenografías son un arte efímero. El destino que sufrían los decorados ya utilizados era ser desmontados y guardados enrollados en los almacenes de los teatros. A partir de ese momento, con suerte, se volverían a utilizar si las obras se reponían; y en el peor de los casos (lo que, por desgracia, sucedía con bastante frecuencia) quedaban relegados al olvido y condenados a la destrucción (muchos de los almacenes de los teatros fueron pasto de las llamas) o se despedazaban y algunos fragmentos se reaprovechaban en otras obras. Josep Planella, en su autobiografía, ya hacía referencia a este hecho cuando se refería a «la gloria del pintor escenógrafo»:

La gloria que a fuerza de estudio y trabajo llega a alcanzar el pintor escenógrafo es cuasi efímera, pues que las decoraciones se conservan poco, por buenas que sean, y de sus obras solo queda el recuerdo: finido el número de representaciones que da de sí una obra de espectáculo, las decoraciones quedan muy deterioradas, y es cuando las empresas de los teatros, por razón de economía, mandan destruir el decorado del espectáculo ya explotado, a fin de construir otro para las funciones en proyecto; en tanto es así que sabemos que el pintor escenógrafo D. José Planella y Coromina, en un mismo teatro y por diferentes empresas, tuvo que pintar en tres distintas épocas unas mismas decoraciones para óperas que se repiten con frecuencia (Planella, 1862: 24).

Por lo tanto, son escasos los materiales que han llegado a nuestros días (de los decorados de la época a tamaño natural no han quedado prácticamente testimonios), lo que obstaculiza en gran medida la investigación; y esta dificultad se acrecienta a medida que retrocedemos en el tiempo. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa, el de un escenógrafo del siglo XIX, en cuanto a documentación gráfica tan solo contamos con algunos grabados y dibujos conservados que nos permiten hacernos una ligera idea de cómo eran formalmente los decorados que Planella concebía; por suerte, esta carencia se va solventando a medida que avanzamos en el tiempo, en parte, gracias a la existencia de teatrines, bocetos y fotografías conservados. En este sentido cabe destacar la labor incesante que el Centro de

Documentación y Museo de las Artes Escénicas (MAE) viene realizando desde hace unos años con su plataforma «Escena digital».¹² En ella figuran digitalizados gran parte de los materiales del fondo del museo y archivo documental, lo cual da acceso libre a los investigadores.¹³

Una aproximación a la trayectoria de Josep Planella Coromina

Para estudiar a Josep Planella hemos de acudir de nuevo a Isidre Bravo, pues es prácticamente el único que nos aporta algunas noticias acerca de su figura, tanto en su citado libro *L'escenografia catalana* (Bravo, 1986: 80) como en su artículo «L'escenografia de l'espectacle romàntic a Catalunya» (Bravo, 1999: 102-107). Destacan, a su vez, las páginas que Jordi Ribera Bergós dedica al escenógrafo en su tesis doctoral sobre Maurici Vilomara (Ribera, 1999: 101-107) dentro del apartado que consagra a sus precedentes y a la gestación de la escuela catalana de escenografía realista, en la que es, quizá, la referencia más completa sobre Planella de los últimos años.

También contamos con la breve biografía que le dedicó Josep Francesc Ràfols en su diccionario de artistas catalanes (Ràfols, 1951-1954: 353) y, antes, Manuel Ossorio en su *Galería de artistas españoles* (Ossorio, 1869: 125-127), así como algunas referencias por parte de Marc Jesús Bertran en su libro *El Gran Teatre del Liceu* (Bertran, 1931: 306-307),¹⁴ Muñoz Morillejo en su citado libro (Muñoz, 1923: 207-211)

¹² Véase: «Escena digital»: <http://colleccions.cdmae.cat/>.

¹³ A falta de los decorados de tamaño natural, en el MAE se conservan muchos bocetos y teatrines, es decir, las maquetas del decorado definitivo, que en su momento fueron montados por Isidre Bravo, así como fragmentos de teatrines que, por estar incompletos o inacabados, no llegaron a ser montados. No obstante, constituyen igualmente un material muy útil, pues permiten estudiar con detalle algunos de los magníficos rompimientos, fermas, apliques, etc., que integraban las decoraciones, así como entender el procedimiento seguido por los escenógrafos para su confección y las técnicas empleadas, normalmente lápiz, acuarela, tinta o *gouache*.

¹⁴ En él Planella no sale muy bien parado, pues Bertran señala que fue un escenógrafo que no llegó «a emancipar-se d'ell mateix, dels seus prejudicis i nimietats» y que «l'èxit, un èxit inverosímil, va acompanyar-lo sempre» (BERTRAN,

y, en época más reciente, Francesc Fontbona en el sexto volumen de su *Història de l'art català* (Fontbona, 1983: 75). Feliu Elias también nos brinda datos aislados, pero interesantes, en la biografía que publicó sobre Soler i Rovirosa en 1931, sobre todo con relación al alcance del éxito de Planella y su posterior declive (Elias, 1931).

Además de las fuentes secundarias mencionadas, y a diferencia de lo que ocurre con otros escenógrafos, tanto contemporáneos como posteriores, en el caso de Josep Planella contamos con información primaria muy interesante y reveladora, que es la que nos ha permitido llevar a cabo una reconstrucción de su trayectoria profesional e identificar muchos de sus trabajos.¹⁵ Se trata de dos documentos de gran relevancia redactados por el propio Planella: por un lado, su autobiografía profesional, publicada en 1875 y ampliada posteriormente hasta concluirla en 1883, cuando se retiró de la profesión; y, por otro, un recopilatorio de críticas de prensa relativas a los estrenos en los que trabajó como escenógrafo, publicado en 1862, más tarde ampliado de forma manuscrita y concluido en 1874. Además, no podemos dejar de destacar de una manera especial el citado obituario que le dedicó Francesc Soler i Rovirosa, publicado en el *Diario de Barcelona*, que nos permite conocer algunas anécdotas de su vida (Soler i Rovirosa, 1890: 809-811); y varios borradores de un artículo manuscrito de Josep Artís sobre el escenógrafo, artículo que, al parecer, no llegó a publicarse, pero que, sin duda, tenía la intención de sacar a Planella del olvido.¹⁶

1931: 306), opinión que necesariamente queda invalidada cuando se examinan las fuentes de la época.

¹⁵ Debido a la extensión limitada de este artículo, no podemos incluir un listado con todos sus trabajos identificados, que hemos podido ordenar cronológicamente, ni señalar el teatro en el que se estrenaron. Para conocer esta información, véase la biografía de Josep Planella redactada para la *Enciclopèdia de les arts escèniques catalanes*, que será publicada próximamente.

¹⁶ «A cuantos no tengan conocimiento, o lo tengan incompleto, de la vida y la obra de Planella diré que si existe producción alguna copiosa en el haber de un escenógrafo, que si el arte de ilustrar las concepciones escénicas ha contado con apóstoles fervientes y apasionados, por fuerza debió de figurar entre los mismos Planella, que tras haber labrado incesantemente por espacio de medio siglo, de haber señalado a quienes le sucedieron el camino de perfección, tras



Figura 3. Josep Planella, boceto escenográfico para *Roberto Devereux, conde de Essex*. MAE – Institut del Teatre (Topográfico P11).

En cuanto a la documentación de archivo, contamos con diversos materiales localizados en el Archivo Histórico del Hospital de Sant Pau (depositario de la documentación del Teatro Principal) y en el de Barcelona, y también en el MAE y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), donde se conservan algunos documentos gráficos de sus escenografías (figs. 3 y 4).

Podríamos decir que Josep Planella nació en el lugar y el entorno adecuados para introducirse en el ámbito artístico y convertirse en escenógrafo, en un momento en el que, además, apenas había competidores. Tanto por línea paterna como por la materna, pertenecía a una saga de artistas de éxito muy vinculados a la academia: los Planella y los Coromina. Su madre, Teresa Coromina i Faralt, era her-

una vida de renunciamentos y desvelos, hubo de fenecer poco menos que en la indigencia» (ARTÍS, s.d.).



mana de los también profesores de la Llotja Josep (1756-1834), destacado dibujante y grabador,¹⁷ y Jacinto (?-1845), de quienes recibiría clases un jovencísimo Josep Planella.

No obstante, la vertiente escenográfica le viene de la rama paterna. En aquella época, el oficio de escenógrafo se heredaba, por lo general, de padres a hijos.¹⁸ El abuelo de Josep Planella, Gabriel

Figura 4. Josep Planella, *Jardines de palacio* estilo clásico. MAE – Institut del Teatre (Topogràfic escE 5).

¹⁷ El Museo del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conservan destacadas estampas de temática religiosa de su autoría.

¹⁸ Es el caso paradigmático que nos ocupa, pero también el de otros nombres célebres, como Eusebio Lucini, hijo de Francesco Lucini; Lluís Rigalt, hijo de Pau Rigalt; o, ya en el siglo xx, Alexandre Soler i Marye, hijo de Francesc Soler i Rovirosa; o Salvador Alarma, hijo de Teodoro Alarma, nieto de Joan Alarma (que se había formado con Josep Planella) y sobrino de Miquel Moragas (también formado con Planella), por poner algunos ejemplos.

Planella Bonfill, casado con Francesca Conxello,¹⁹ trabajaba como ayudante de escenografía de Francesc Xiurach en el Teatro de la Santa Cruz y fue el iniciador de una larga dinastía de escenógrafos que continuó con sus hijos Bonaventura Planella i Conxello (1772-1844) (padre del artista que nos ocupa, y de Joan Francesc, que también se dedicó a la escenografía trabajando para teatros de Cuba) y Gabriel Planella Conxello (1777-1851). Los hijos de Gabriel, Nicolau y Joan Planella Travé, primos de Josep Planella, también continuaron con la profesión. El primero fue escenógrafo titular del primitivo Teatro de la Mercè de Barcelona y también se dedicó a la decoración de interiores (una de sus obras más destacadas fue la del palacio Larrard, en la calle Ample de Barcelona); y Joan, además de ser escenógrafo, sobresalió como pesebrista. Por su parte, el hijo de Josep Planella, Macari Planella (que falleció prematuramente en 1853), también fue un destacado pintor de paisaje y perspectiva.²⁰

En cuanto a su formación, Josep Planella aprendió dibujo y perspectiva en el taller de su padre, en el Teatro Principal, donde trabajó como aprendiz, y también fuera del taller, cuando le acompañaba en sus viajes, en los que tomaba apuntes de los paisajes que observaba.²¹ A su vez, se formó en la Escuela de la Llotja, donde aparece matriculado en 1816, y donde, además de recibir lecciones de sus tíos maternos, probablemente también las recibió de su propio padre.²²

¹⁹ Gabriel Planella Bonfill se casó en segundas nupcias con Raimunda Parera Porcel, con la que tuvo tres hijos, que también fueron artistas, vinculados a la Llotja: Ramon, Joaquín y Joan Planella Parera, tíos de Josep Planella.

²⁰ Agradecemos a Victoria Durà que nos haya facilitado la lectura de su artículo inédito titulado «Aclariment d'algunes dades personals i del parentiu de diversos artistes de la nissaga Planella», que arroja luz sobre la saga Planella y corrige errores con respecto al parentesco que se habían ido repitiendo en la historiografía (DURÀ, en prensa).

²¹ «En los años 1814 y 15 acompañó a su Padre, que era Delineador de Estado Mayor del General Copons y recorría Cataluña y el Aragón para copiar las vistas de los puntos en que habían acontecido acciones grandiosas» (PLANELLA, 1875: 5).

²² Josep Planella figura matriculado el 24 de octubre de 1816 (ARABASJ. Libro núm. 1: 1775/1835). Aparece en listados de oposiciones a premios trimestrales y extraordinarios de 1822, donde está la siguiente anotación: «No votan

Allí se imbuó de la concepción neoclásica o neorromana (como se llamaba entonces), que es la que imperaba en escenografía. Esta estética clasicista había sido consolidada en Cataluña por Giuseppe Lucini y Cesare Carnevali cuando, en 1800, habían llegado a Barcelona llamados por la empresa del Teatro de la Santa Cruz.²³ En fuerte oposición a los excesos del Barroco, la concepción neoclásica en escenografía se basaba, a grandes rasgos, en espacios diáfanos y amplios, en el equilibrio y la proporción y en el predominio de la línea sobre el dibujo. El padre de Josep Planella, Bonaventura, tras formarse con Joseph Flaugier y Pere Pau Montanya (quien le transmitió las enseñanzas de los hermanos Tramulles, cuyos trabajos escenográficos oscilaban entre el estilo barroco tardío y el neoclasicismo incipiente), también bebió de esta corriente neoclásica. De hecho, colaboró frecuentemente con Carnevali y Lucini, además de compartir con Francesco Lucini (hermano pequeño de Giuseppe, que llegó a Barcelona en 1814) la dirección escenográfica del Teatro Principal, nombre que recibió el Teatro de la Santa Cruz a partir de 1840 (Bravo, 1986: 40).

En la década de 1820 y en la primera mitad de la de 1830, se inició una fase prerromántica de la mano de Bonaventura Planella y Pau Rigalt. Como señaló Bravo:

El Neoclassicisme fonamental de l'obra dels dos catalans tendeix a una suavització del caràcter idealitzadorament heroic de moltes escenografies europees del període [...] és un Neoclassicisme [...] suavitzat per la llum o per l'amabilitat del traç. [...] ambdós artistes conreen sovint [...] un ampli repertori d'aquells espais escenogràfics que constituïran les grans localitzacions del Romanticisme: paisatges i arquitectures d'un

José y Jacinto Coromina y Gabriel y Buenaventura Planella por ser parientes» (ARABASJ. caja A-38). Su padre, Bonaventura, fue profesor desde 1804 hasta 1814, cuando fue apartado de la enseñanza por su excesiva adaptación a las directrices francesas durante la ocupación napoleónica, y después desde 1821 hasta su muerte. El 31 de enero de 1822 obtuvo la plaza de profesor en propiedad (DURÀ, en prensa).

²³ Para más información sobre la aportación de estos escenógrafos, *vid.* CABANAS (2005-2006: 205-232).

ruralisme pintoresc, construccions medievals (claustres, galeries de castells feudals...), evocacions aràbigues i de l'Extrem Orient i els espais imaginatius de les comèdies de màgia (Bravo, 1999: 102).

Josep Planella, por tanto, se forma en esta tradición a caballo entre el neoclasicismo y las primeras incursiones del romanticismo. De hecho, ha sido considerado por algunos como el último escenógrafo de la escuela neoclásica, pero también como el más destacado representante catalán de la nueva escuela romántica en escenografía (Fontbona, 1983: 75). Tal y como señaló Isidre Bravo, las escenografías de repertorio que concibió para los diversos teatros para los que trabajó:

[...] més enllà de ser pintades amb el tradicional recurs a la ficció il·lusionista de distàncies (gràcies a la perspectiva lineal, de la qual era mestre), de volums i relleus (gràcies al *trompe l'oeil*) i d'efectes de llum (gràcies a les diverses tècniques «luminars» de les quals va sentir càtedra al seu tractat), portaven a escena diversitat de mons poc habituals abans i, sobre tot, ho feien amb una més gran diversificació i fragmentació de peces i amb un tractament lumínic especialment intens i emotiu, signe palès de la nova estètica (Bravo, 1999: 103).

Planella inició su trayectoria profesional hacia 1820 como aprendiz de su padre en el Teatro de la Santa Cruz, y después, ya de manera independiente, realizando escenografías para varias compañías de aficionados. En 1837, mientras era capitán del batallón de la Milicia Nacional número 14, que tenía su cuartel en el convento de Montesión, surgió la idea de celebrar funciones teatrales para recaudar fondos para los uniformes de los soldados, y fue nombrado escenógrafo titular y director de maquinaria del nuevo Teatro de Montsió, que después pasó a llamarse Liceo de Isabel II, cuna del futuro Gran Teatro del Liceo de la Rambla (Planella, 1875: 5; Bertran, 1931: 40-45). En 1841, cuando ya contaba 37 años, pasó a trabajar con el mismo cargo en el Teatro Principal, entidad a la que se mantuvo vinculado la mayor parte de su carrera y donde se ubicaba, además, su taller de escenografía, en el ático del edificio, el mismo que después ocuparía Maurici Vilomara y que fue pasto de las llamas en 1915. De la vinculación de Planella con el Principal, en el Archivo Histórico del Hospital de Sant Pau se conservan numerosos inventarios redac-

tados por él con los enseres del coliseo, y otros documentos relevantes, como su nombramiento como conservador de los efectos de decoración.²⁴

Pero también colaboró con otros teatros que iban emergiendo en la ciudad, como el Calderón (1852), el Apolo (1852), el Circo Barcelonés (donde trabajó entre 1854 y 1862), el Romea (donde fue nombrado escenógrafo titular en 1865, apenas dos años después de la inauguración del teatro, y llevó a cabo numerosas escenografías de las obras estrenadas por Frederic Soler, más conocido como Serafí Pitarra), el Tirso de Molina, el Variedades, el Buen Retiro, el Jovellanos, el Novedades, etc. Fuera de la capital catalana, también confeccionó escenografías de repertorio para los teatros de Gerona (1839), Tarragona, Palma de Mallorca (en 1842 pintó veintidós decoraciones para el teatro de Palma y varias más en 1844), Valls (1850), Mataró, Alicante (del que también decoró el salón de descanso, de gusto árabe, en 1848), Arenys de Mar, Vilafranca de Penedès (1856), Monovar (en Alicante, 1858), etc.

Además de creador de escenografías, fue maestro de esta disciplina, y abrió, en 1849, su propia academia, localizada en la calle del Triunfo, número 2, piso 3, esquina con la plaza del Correo Viejo (ac-

²⁴ El texto del nombramiento, que data del 26 de marzo de 1870, señala: «Teniendo en cuenta los repetidos servicios que desde mucho tiempo viene prestando a esta Administración el pintor escenógrafo D. José Planella y ateniendo la conveniencia de que esta Admon. tenga una persona inteligente dispuesta en todas ocasiones para dictaminar sobre los efectos del decorado del Teatro Pral., sobre su estado de conservación y demás análogo y para intervenir en los inventarios y valoraciones que de semejantes objetos deban hacerse. Se acordó: Se nombra al pintor escenógrafo D. José Planella conservador de los efectos de decorado propios de esta Admon.; con obligación de celar lo conveniente y proponer las reformas y demás q. en dichos efectos estimo convenientes y se le nombra igualmente perito de esta Admon. para intervenir en su nombre en las valoraciones e inventario que convenga practicar; póngase este nombramiento en conocimiento del interesado y del arrendatario para que le reconozca como tal y le facilite a todas horas ingreso en todas las dependencias del Teatro siempre que convenga para el mejor desempeño de su cargo». AHSCSP Personal mèdic. Vol. v. Inv. 1. Facultatius. Carpeta 4/5: «1869 y 1870. Personal varios» (1865-1884. Barcelona). *Nomenament del pintor i escenògraf Josep Planella com a conservador dels decorats del Teatre principal* (1870).

tualmente, calle de la Calella y plaza de Regomir, respectivamente), donde impartía clases de dibujo, paisaje y perspectiva.²⁵ No obstante, de acuerdo con Ràfols, «a pesar de la fama que ya había alcanzado, reunió muy pocos alumnos» (Ràfols, 1951-1954: 353). Si bien como docente parece que no gozó de mucho éxito, sí que lo tuvo como cabeza de taller, en el que se formaron muchos escenógrafos.²⁶ Entre otros, podemos destacar a Fèlix Urgellès, Josep Pascó i Mensa o Ramón Comas. Aunque, sin duda, su discípulo predilecto fue Miquel Moragas, tío del escenógrafo Salvador Alarma, que entró en el taller de Planella cuando contaba 14 años y llegó a ser el encargado hasta 1874.

Planella también llevó a cabo una importante labor teórica acerca de la práctica escenográfica. Su tratado *Esposición [sic] completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*, publicado en 1840, fue la base de la enseñanza de muchos escenógrafos y fue una obra pionera en este tipo de publicaciones en Cataluña (Planella, 1840). Hay que destacar, además, su labor como traductor de otro importante tratado de perspectiva: *Observaciones*

²⁵ La noticia de la apertura de su academia particular se publicó en el *Diario de Barcelona*: «Don Jose Planella y Coromina, profesor de pintura, pone en conocimiento del público, que habiendo regresado de sus viages el día 18 del corriente abrirá en su habitación calle del Triunfo, esquina plaza del Correu vell, casa nº 2, piso 3º una escuela en la que enseñará el dibujo desde los rudimentos hasta la figura, la perspectiva y el paisaje a las horas siguientes [...]. También dará lecciones en establecimientos públicos o casas particulares a las horas que puedan conciliarse con sus ocupaciones. Pintará y decorará salones, cafés, habitaciones, tiendas, etc. etc.» (*Diario de Barcelona*, 17/4/1849, pág. 1807).

²⁶ Planella «creó escuela», de acuerdo con Jordi Ribera Bergós, que señaló: «Podem afirmar que els escenògrafs catalans que es distingiren en temps de la Restauració son classificables segons la formació rebuda en els tallers de realització de l'època [...] a les ordres d'altres escenògrafs, caps de taller, ja consagrats i amb una activitat professional a les espatlles. [...] podem [...] caracteritzar tres grups diferents: els escenògrafs que es formaren amb Josep Planella i Coromina (1804-1890), artista que sempre oscil·là entre el llenguatge acadèmic i el romàntic; els que es formaren amb Fèlix Cagé (1820-1869), escenògraf francès que el 1846 havia vingut a Barcelona per realitzar el fons escenogràfic del Liceu; i els que es formaren amb Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900), que per a molts continua gaudint de la condició de cap indiscutible de l'escola escenogràfica catalana» (RIBERA, 2002: 211).

sobre los defectos producidos en los teatros por la mala construcción del palco escénico y sobre algunas inadvertencias en el pintar las decoraciones, escrito por el pintor y arquitecto italiano Paolo Landriani, que data de 1818 y que él copió a mano e ilustró fielmente en 1882.²⁷

Asimismo, Josep Planella sobresalió en la ornamentación efímera de celebraciones populares barcelonesas, como ya hizo su padre, Bonaventura. Destacan, en este sentido, las decoraciones para diferentes bailes de carnaval celebrados en la ciudad, o las que tuvieron lugar en septiembre de 1860 con motivo de la visita de la reina Isabel II, para la que:

[...] se le encargaron muchísimas obras [...] primero decoró el arco erigido al General Juan Prim,²⁸ y después el de la plaza de Palacio para la en-

²⁷ El título original era *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico*, y data de 1818. La copia traducida y manuscrita por Planella fue un obsequio para Francesc Soler i Roviroza el día de su santo, tal y como consta en la dedicatoria de la tercera página. Se conserva en la Biblioteca de Catalunya [ms. 343], procedente del fondo de Marc Jesús Bertran.

²⁸ Se había levantado «en la esquina de la calle de Jaime Primero». Se conserva una detallada descripción del aspecto que lucía: «El arco que se levantó en obsequio del general Prim, era de forma árabe, todo él cubierto de ramaje sembrado de guirnaldas de flores y de dibujos transparentes que ostentaban los colores nacionales. Sus ángulos exteriores los formaban cuatro torreones sobre los cuales se veían grupos de armas, esto es: en cada uno de ellos las respectivas de infantería, caballería, artillería é ingenieros. En el remate figuraban dos escudos que representaban uno á cada lado, las armas del Conde de Reus y las del Marqués de los Castillejos. Una grande corona de marqués los cobijaba sobre la cual tremolaba un estandarte con las armas de Cataluña; y otro menor á cada lado con el de las armas de Barcelona, completaban el significativo obsequio que Cataluña en general, y Barcelona en particular, ofrecían al bravo defensor de la patria. Sobre el friso superior y en lugar conveniente, había á cada una de las fachadas dos letreros. Los que miraban á la calle de Jaime I decían: Barcelona á Prim.—Honor al Héroe. Los que miraban á la calle de Fernando VII, decían: La patria agradecida.—Tributo al Vencedor. La primera y tercera de estas inscripciones estaban formadas con flores. La segunda y cuarta estaban en un transparente cuyo fondo le formaban los colores que representaban el arco iris. Multitud de trozos de cristal tallado colocados en los bordes de la cornisa del arco y de los torreones, les daban el aspecto de gotas de rocío que brillaban entre el verde follaje de que estaba cubierto. De noche fue iluminado con gas» (FAJAS, 1861: 13). Un grabado de la celebración en el que aparece el arco orna-

trada de SS. MM; pintó el salón de ciento de las Casas Consistoriales, el del Casino barcelonés, el decorado del baile Regio que se dio en la casa Lonja y etc. etc. (Planella, 1875: 12).

También fue memorable el adorno de las calles y el monumento que pintó a raíz de las festividades de febrero de ese mismo año, «cuando entraron triunfantes en Barcelona los Voluntarios Catalanes y el batallón de Arapiles que venían de la guerra de África» (Planella, 1875: 12). Igualmente ornó algunos funerales de personalidades distinguidas, como el del general Ena, el del marqués de Casa Fontanellas o el de Francisco Martínez de la Rosa (por este trabajo se le otorgó el nombramiento de «pintor y dorador de la municipalidad»), entre otros.²⁹

Como el resto de los pintores-escenógrafos de la época, Planella también se consagró a la decoración de interiores. De acuerdo con Soler i Rovirosa, en estas tareas «desplegó el gusto a lo gótico y lo árabe, de colores brillantes con mueblaje de caoba» (Soler i Rovirosa, 1890: 810). Algunos de sus trabajos más importantes en este ámbito son la decoración del Salón de Ciento que llevó a cabo en 1849, bajo la dirección de Lluís Rigalt, para obsequiar con un banquete a D. Manuel de la Concha, entonces capitán general de Cataluña; la del Palacio del Gobernador y de varias mansiones barcelonesas y mallorquinas, como la casa de Juan y Andrés Rubert, con frisos del Renacimiento, etruscos, góticos y romanos, respectivamente; o la de la Sociedad Círculo Mallorquín (1858). Decoró, a su vez, varios teatros con pintura mural en Barcelona, entre los que destaca su trabajo en el techo del «pequeño Liceo» de la plaza de Santa Ana, iniciado por él y completado después por Francesco Lucini. También asumió la ornamentación del Teatro Principal (1847), en cuyo techo pintó unos medallones orlados con co-

mentado puede verse en la lámina situada entre las páginas 12 y 13. Este texto también hace referencia a la ornamentación del Salón de Ciento de las Casas Consistoriales, aunque señala como autor de las pinturas al artista Claudio Lorenzale y no menciona a Planella (*vid.* pág. 15). En la ornamentación de los festejos también participaron los hermanos Vallmitjana.

²⁹ En 1847 fue nombrado individuo de la Comisión facultativa de ornato del cementerio general de Barcelona (Cementerio de Poble Nou), y permaneció en dicho cargo hasta 1851, cuando dicha comisión fue disuelta (OSSORIO, 1869: 125).

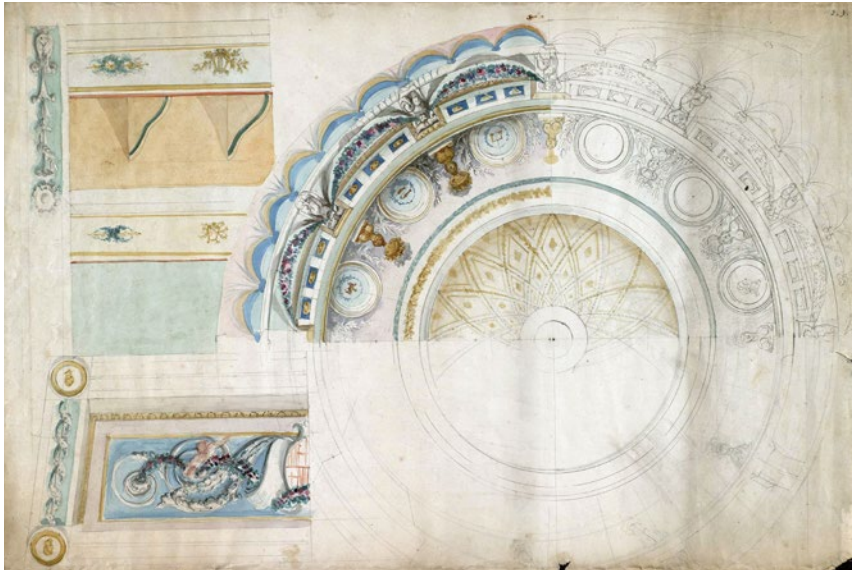


Figura 5. Josep Planella (?), boceto del techo del Teatro Principal (37 × 55 cm). AHSCSP (01-I.6-01.06-02-01).

ronas de laurel en las que figuraban los nombres de grandes poetas.³⁰ En el Archivo Histórico del Hospital de Sant Pau se conserva un dibujo con una decoración del techo del teatro que está sin atribuir, y que pensamos que bien podría tratarse de un primer boceto de Planella (fig. 5).³¹ También llevó a cabo la ornamentación del Teatro Principal de Valls (1850) y del Teatro Circo Barcelonés, que fue remodelado en 1861 bajo el proyecto del arquitecto Antoni Rovira (dos años más tarde, en 1863, un incendio redujo el teatro a cenizas), y del ya mencionado salón de descanso del Teatro de Alicante.

Persona de gran cultura, Planella fue miembro de la Sociedad del Fomento de la Ilustración de Barcelona, entidad que tenía como finalidad, como su nombre indica, fomentar la ilustración, inspirar amor al estudio y proporcionar medios para adquirir instrucción; también perteneció a la del Liceo filarmónico-dramático barcelonés, tal y como consta en la portada de su citado tratado de perspectiva.

³⁰ Una descripción de esta decoración puede leerse en el *Diario de Barcelona*, 6/4/1847, pág. 1611.

³¹ «Disseny del Teatre principal de la Santa Creu: sostre». Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau [CAT AHSCP 01-I.6-01.06-02-01].

A su vez, concurrió a diversas Exposiciones de Bellas Artes, como por ejemplo la celebrada en Barcelona en mayo de 1826 organizada por la Junta de Comercio, por la que recibió una medalla de plata.

Dada la brillante trayectoria de Josep Planella, la cual hemos resumido en estas líneas, cabe preguntarse por qué cayó poco a poco en desgracia. Una de las principales causas podría relacionarse con los cambios que se produjeron en los criterios artísticos, sobre todo a raíz de la ascendencia de la escuela francesa. Concretamente, hubo un hecho significativo que creemos que pudo marcar el inicio de su paulatino declive: la llegada del francés Louis Lucienne Penne en 1840, llamado por el Teatro de la Santa Cruz. El estreno del baile de espectáculo *La lámpara maravillosa*, con decoraciones de Penne, revolucionó la escena catalana y marcó el paso de la anterior hegemonía italiana a la francesa. No en vano se considera el manifiesto de la nueva escuela de escenógrafos románticos. Como señaló Bravo, Penne «va excitar els sentits del públic amb decorats plens de fantasia i color, d'una gran diversificació formal i amb un sorprenent sentit del dinamisme escènic» (Bravo, 1986: 76). Según las fuentes, la brillante entonación de sus decoraciones contrastaba con la «monotonía y la tristeza de la escuela que habían consolidado Giuseppe y Francesco Lucini». Feliu Elias, Marc Jesús Bertran y, posteriormente, Isidre Bravo señalaron que, si bien esta invasión romántica procedente de Francia conquistó a la generación de Planella, que intentó imitar a Penne e introdujo los temas y escenarios del romanticismo, sus espacios nunca consiguieron disimular su filiación neoclásica y no lograron superar la tendencia a la rigidez de las líneas, el cálculo perspectivo y la pobreza, tanto decorativa como expresiva, del color, con un predominio de las tonalidades terrosas heredadas de la escuela de Lucini (Bravo, 1999: 104; Elias, 1931: 50; Bertran, 1931: 306). De hecho, Planella, con cierto rencor, señalaría que «Penne, que no era bueno en perspectiva, encantaba al público con sus colores y tramoyas que hacían pasar por alto las incorrecciones de su pintura» (Bravo, 1999: 104). La «estocada final» de la escuela neoclásica llegaría en 1847 de la mano de Henri Philastre, Charles-Antoine Cambon y Félix Cagé, cuando fueron nombrados escenógrafos del Nuevo Liceo de la Rambla. Desde el gran coliseo acabaron de asentar definitivamente el romanticismo y marcaron los inicios de la posterior

escuela de escenografía realista, encabezada por Francesc Soler i Rovirosa. En definitiva, una de las causas del declive de Planella apuntaría a su incapacidad para adaptarse a las nuevas corrientes modernas impulsadas por la escuela francesa. En ese sentido, Ribera Bergós señaló que Planella:

[...] fou, estilísticament parlant, un artista indecís, i aquest fet, dins de l'ampli espectre de temps que l'hi tocà viure, el converteix en un subjecte interessant per contradictori [...]. Planella oscil·là continuament sense arribar mai a definir-se tant en l'ús del color (titubeig entre el colorit apagat heretat dels neoclàssics i el més viu i diversificat dels romàntics i realistes francesos), com en la temàtica (ídem entre elements i formes neoclàssiques i d'altres clarament romàntiques, en algun cas acostant-se vers captacions «veristes» de la realitat (Ribera, 1999: 110).

También parece que contribuyó a la caída de Planella (al menos, de su moral interna) el hecho de que Miquel Moragas, su discípulo por excelencia y a quien estimaba como a un hijo, abandonara su taller. Al parecer, Moragas, impregnado de los planteamientos escenográficos del romanticismo y cansado de las tensiones con su maestro, quiso «independizarse». Según se desprende de la autobiografía del escenógrafo, esta decisión de Moragas supuso un gran golpe para Planella, que lo vivió como una traición. No deja de ser significativo que precisamente concluya su autobiografía narrando este episodio, con la fecha concreta del 31 de diciembre de 1879:

El señor Planella en 1855 tomó por discípulo a un niño de 14 años, el que enseñó como a un hijo, y estuvo a su lado hasta los 32 años de edad, que viéndose hombre quiso trabajar por su cuenta. Este, que ya podía figurar en el teatro del Buen Retiro, quiso más, y ambicioso de la gloria de su maestro, faltando a la urbanidad, sin ningún respeto ni miramiento, y sin motivo alguno, le hizo la zancadilla, consiguiendo introducirse a pintar en los teatros Romea y Español, que el señor Planella había decorado desde su inauguración y continuaba sus trabajos en ellos. Aconteció esto a últimos de 1879, cuando dicho señor contaba la edad de 75 años, pero que gozaba de entendimiento despejado, agilidad para trabajar, y sus obras eran como siempre bien recibidas. El señor Planella había merecido en todos los casos el mayor aprecio y atenciones de sus comprofeso-

res, algunos de ellos de gran valía; pero un día vino un desagradecido, con su incalificable comportamiento, puso fin a la vida artística del decano de los pintores escenógrafos españoles (Planella, 1875: 19).³²

Probablemente lo que en realidad ocurrió es que, como en tantas ocasiones, el discípulo superó al maestro, comenzó a recibir encargos y quiso volar por su cuenta, algo que Planella vivió como uno de los tragos más amargos de su vida. No obstante, parece que se repuso del golpe, pues continuó la autobiografía con un apéndice en el que señalaba que, pese a que parecía que su «ingrato discípulo» iba a terminar con su carrera, ello no ocurrió y continuó trabajando en los teatros Principal, Circo, Romea, Español y Buen Retiro, de los que Moragas, según sus palabras, «le había intentado desalojar» (Planella, 1875: 21).

Su retiro de la profesión no se produjo hasta 1882, cuando contaba 77 años y aún «conservaba agilidad y una imaginación juvenil» (Planella, 1875: 22). Las razones apuntaban a que le resultaba molesto el trabajo material (según él mismo explicó), y muy probablemente estaba decepcionado por el creciente éxito de una escenografía de planta más libre y basada más en la tarea pictórica que en el dibujo, con lo que decidió abandonar el teatro:

[...] en el cual había recibido de las empresas y del público, todas las pruebas de afecto y simpatías, y las ovaciones que en casos dados se tributan a un artista; optó por una vida más tranquila, y dedicar el fruto de sus ahorros a un negocio mercantil en el que pudiese cooperar su buena e instruida esposa, el cual fue, la instalación de un pequeño comercio de objetos de utilidad y de modas para las señoras (Planella, 1875: 22).

No obstante, parece que continuó diseñando escenografías, pues muchos de los bocetos escenográficos que se conservan datan de la segunda mitad de la década de 1880.

Planella murió en 1890 y dejó un legado de más de un centenar de escenografías, a lo que hay que añadir los ya mencionados traba-

³² Pese a que no menciona directamente el nombre de Miquel Moragas, es evidente que se refiere a él, pues fue, como hemos señalado, su discípulo predilecto.

jos como decorador de interiores y de festividades ciudadanas, y su labor teórica y docente, además de una estela de discípulos.³³

Pese a la amargura con que pasó sus últimos años, Soler i Rovirosa destacaba de su personalidad en el obituario que era:

[...] alegre, animado y decidor, su conversación era sencilla y altamente instructiva. Dotado de una memoria felicísima, sus recuerdos tomaban cuerpo al ser explicados por él [...]. Un paseo por la Rambla en su compañía era un deleite para todo *barceloní* de corazón (Soler i Rovirosa, 1890: 810).

Su abundante producción (Josep Artís, en su citado artículo, lleva a cabo un recuento aproximado de casi tres centenares de decoraciones), sin duda, merece un estudio más exhaustivo. Entre otros aspectos, cabría relacionar los bocetos escenográficos que se conservan (muy escasos) con las descripciones en prensa de sus escenografías, lo que tal vez permitiría atribuirlos al espectáculo para el que fueron concebidos y valorar su influencia en la escuela escenográfica posterior.

Sirva esta breve presentación como un primer paso para recuperar su memoria. Una memoria que el mismo Planella, quizás consciente de la volatilidad del éxito y del peligro del olvido, dado el carácter efímero de su obra, se esforzó por capturar y preservar en vida: en diversos álbumes (cuya ubicación hoy, lamentablemente, se desconoce),³⁴ en esas líneas autobiográficas a las que hemos hecho referencia; y en las críticas que recopiló, sabiendo él que, si no lo hacía, caería inevitablemente en el olvido, desapareciendo con sus obras.

³³ Está enterrado en el Cementerio de Poble Nou, departamento primero. Illa cerca. Nicho 2473, primer piso. Agradezco a la Dra. Isabel Marín Silvestre que me haya facilitado esta información.

³⁴ «Referente a este artista, decano de los pintores escenógrafos españoles, diremos que hemos visto coleccionados y encuadernados en cinco volúmenes, que juntos contienen 688 hojas, los bocetos de las decoraciones que pintó durante su larga carrera, notado en cada uno para la obra que fue pintada la decoración, el día que se exhibió al público y en qué teatro. Esta colección, si bien es honorífica para el artista, como es puramente de carácter particular, solo podrán formar concepto del autor el reducido número de personas que, por curiosidad, amistad o casualidad, tengan ocasión o voluntad de examinarla» (PLANE-

Bibliografia

- ARTÍS, Josep (s.d.). Arxiu Històric Ciutat de Barcelona. Fons personal Josep Artís i Balaguer (5D07-37). Treballs i articles. 22: Josep Planella pintor.
- BELTRÁN, Clara (2020). *Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo: entre la tradición y la modernidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral. www.tesisenred.net/handle/10803/669935.
- BERTRAN, Marc Jesús (1931). «L'escenografia al Liceu». En: *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona: 1837-1930*. Barcelona: Imp. Oliva de Vilanova, págs. 303-337.
- BERTRAN, Marc Jesús (1932). «Museu del teatre. L'escenografia catalana (I)». *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*, 2, 9 (febrero), págs. 49-57.
- BRAVO, Isidre (1983) «L'escenografia wagneriana a Catalunya». *Serra d'Or*, 281 (febrero), págs. 15-21 [79-85].
- BRAVO, Isidre (1986). *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- BRAVO, Isidre (1992). «Escenografia». En: *Adrià Gual: mitja vida de modernisme*. Barcelona: Diputació de Barcelona / Àmbit, págs. 131-175.
- BRAVO, Isidre (1998). «L'escenografia catalana en la història del Liceu». En: *Òpera Liceu: 150 anys d'història. Una exposició en cinc actes*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Proa / Fundació Gran Teatre del Liceu, págs. 105-129.
- BRAVO, Isidre (1999). «L'escenografia de l'espectacle romàntic a Catalunya». En: Fontbona, F. (ed.). *El Romanticisme a Catalunya: 1820-1874*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Departament de Cultura: Pòrtic, págs. 102-107.
- BRAVO, Isidre; GRAELLS, Guillem-Jordi (1985a). *Cinc escenògrafs catalans: Francesc Soler i Rovirosa, Fèlix Urgellés, Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Oleguer Junyent*. Barcelona: Diputació de Barcelona / Institut del Teatre.
- BRAVO, Isidre; GRAELLS, Guillem-Jordi (1985b). *Esbossos i teatrins: adquisicions escenogràfiques del Museu de les Arts de l'Espectacle, 1983-1984*. Barcelona: Diputació de Barcelona / Institut del Teatre.
- BRAVO, Isidre; GRAELLS, Guillem-Jordi (1986). *Teatrí de l'escenografia d'Oleguer Junyent (any 1917) per a l'acte tercer, quadre primer de «L'auca*

LLA, 1875: 24). Probablemente estos álbumes no han llegado a nuestros días, aunque no podemos descartarlo por completo. De conservarse, su estudio permitiría reconstruir su trayectoria profesional con mucha más exactitud, además de dejar constancia de la obra del que fue uno de los escenógrafos más importantes de Cataluña.

- del senyor Esteve*». Barcelona: Diputació de Barcelona / Institut del Teatre.
- CABANAS, Núria (2005-2006). «Cesare Carnevali i Giuseppe Lucini, dos escenògrafs italians al Teatre de la Santa Creu a l'entorn de l'any 1800». *Locus Amoenus*, 8, págs. 205-232.
- CIURANS, Enric (2019). «Homes i dones de teatre oblidats: motius, remeis i esperances». En: Peist, N.; Ciurans, E. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 151-166.
- CIURANS, Enric; PEIST, Núria (2019). «L'oblit i el reconeixement: una qüestió recurrent en la història de l'art» En: Peist, N.; Ciurans, E. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pág. 12.
- CURET, Francesc (1967). «La presentació escènica». En: *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, págs. 303-327.
- CURET, Francesc (1978). *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- DURÀ, Victoria (en prensa). «Aclariment d'algunes dades personals i del parentiu de diversos artistes de la nissaga Planella».
- ELIAS, Feliu (1931). *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*. Barcelona: Seix Barral.
- FÀBREGAS, Xavier (1973). *Història del teatre català*. Barcelona: Millà.
- FAJAS, Antonio (1861). *Reseña de los festejos tributados a S.M. la Reina Doña Isabel II en su visita á Barcelona en setiembre de 1860: precedidos de los que se dedicaron al valiente General Prim á su entrada triunfal en la misma*. Barcelona: Libr. de El Plus Ultra.
- FONTBONA, Francesc (1983). «Del neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888». En: *Història de l'art català*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62.
- FURIÓ, Vicenç (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- FURIÓ, Vicenç (2019). «Olvido y recuperación de los artistas: tiempo y causas». En: Peist, N.; Ciurans, E. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 35-48.
- LANDRIANI, Paolo ([1818] 1882). *Observaciones sobre los defectos producidos en los teatros por la mala construcción del palco escénico y sobre algunas inadvertencias en el pintar las decoraciones* [traducció de Josep Planella i Coromina. Ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya].
- MESTRES, Josep (1975). «Escenografía: esplendor y decadencia». *Monsalvat*, 18, págs. 548-556.

- MUÑOZ, Joaquín (1923). «El arte escenográfico en Barcelona desde el siglo XIX». En: *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, págs. 205-242.
- OSSORIO, Manuel (1869). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Vol. II. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas.
- PEIST, Nuria (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada.
- PEIST, Nuria (2019) «Las herramientas de análisis del éxito artístico: una práctica interdisciplinar». En: Peist, N.; Ciurans, E. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 23-33.
- PLANELLA, Josep (1840). *Esposición [sic] completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer. <https://ddd.uab.cat/record/72359> (consulta: 5/11/2020).
- PLANELLA, Josep (1862). *Recopilación de algunos de los artículos, reseñas, comunicados sueltos y anuncios referentes a obras del pintor escenógrafo D. José Planella y Coromina*. Barcelona: Impr. y Librería Politécnica de Tomás Gorchs.
- PLANELLA, Josep (1875). *Biografía del pintor escenógrafo don José Planella y Coromina*. Barcelona: J. Jepús.
- RÀFOLS, Josep Francesc (1851-1954). *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona: Millá.
- RIBERA BERGÓS, Jordi (1999). *L'escenògraf Maurici Vilomara*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral.
- RIBERA BERGÓS, Jordi (2002). «L'escenografia durant el modernisme». En: Fontbona, F. (dir.). *El modernisme*. Vol. IV: *Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*. Barcelona: L'Isard, págs. 211-232.
- SOLANILLA, Anna (2008). *L'escenografia simbolista d'Adrià Gual*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral. www.thesisred.net/handle/10803/525836.
- SOLER I ROVIROSA, Francesc (1890). «Planella». *Diario de Barcelona* (18 enero), págs. 809-811.
- TORRAS, Montserrat (en prensa). «Génesi, entorn i transformació del monument a Francesc Soler i Rovirosa de Frederic Marès (1927-1930)». *Matèria. Revista Internacional d'Art*.

LA RECEPCIÓ DEL TEATRE ÀCRATA DE FELIP CORTIELLA (1871-1937) A LA BARCELONA DE PRINCIPIS DEL SEGLE XX

Clara Castillo Ragon

Universitat de Barcelona

Introducció

L'article present tractarà d'analitzar el reconeixement que va tenir Felip Cortiella i la tasca que va desenvolupar en l'àmbit cultural de la Barcelona del tombant de segle. L'obra dramàtica de Felip Cortiella va ser reeditada l'any 2018. Fins aleshores, les primeres i úniques edicions de la seva producció artística es trobaven oblidades als dipòsits d'alguns arxius i biblioteques catalans.¹ Així mateix, tampoc no ens consta que la seva obra hagi estat portada a escena anys després de la mort del dramaturg.

Pel que fa als estudis o articles dedicats a Felip Cortiella, són molt pocs i d'extensió molt limitada. Xavier Fàbregas li dedica un interessant subcapítol a *Teatre català d'agitació política*, en què s'ocupa de la ideologia i la filosofia de l'autor i esmenta alguns elements destacables de la seva obra escrita (Fàbregas, 1969). A *Aproximació a la història del teatre català modern* Fàbregas parla de Felip Cortiella com a introductor del teatre d'Ibsen a Catalunya al capítol «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats» (FÀBREGAS, 1972). Fàbregas, però, no s'ocupa de totes les iniciatives culturals creades per Cortiella. Aquesta vessant la tracten Lily Litvak a «Teatro anarquista catalán (1880-1910)» (Litvak, 1979) i Xavier Padullés a «Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre

¹ Només va ser reeditada *La brava joventut* l'any 1991, en edició facsímil, per l'Ateneu Enciclopèdic Popular.

polític català del segle xx» (Padullés, 2006). Tots dos autors duen a terme una labor important esbossant la vida i la trajectòria artística de Felip Cortiella en articles breus. Malgrat tot, no hi ha cap estudi que englobi i interrelacioni totes les facetes d'aquest personatge i que aprofundeixi en la seva obra com a activista cultural, escriptor i traductor.

Si bé actualment es tracta d'un personatge pràcticament desconegut, és interessant conèixer quina incidència va tenir en la societat del moment. L'anàlisi se centrarà en la seva faceta d'home de teatre i deixarà de banda el camp de la poesia, en el qual també fou notable. L'article s'ocuparà de la recepció de l'obra de Cortiella en diversos àmbits: l'acollida del públic, l'opinió de la premsa i dels crítics literaris, i el reconeixement institucional.

Felip Cortiella i Ferrer va néixer l'any 1871 en una família acomodada que, quan Felip era encara molt petit, va quedar arruïnada.² Per aquest motiu, a només vuit anys Felip Cortiella es va posar a treballar d'aprenent de diversos oficis i es va acabar formant en la professió de tipògraf, a la qual es dedicaria fins a la mort. Durant aquests anys de joventut, Cortiella va viure en primera persona les injustícies que patia la classe treballadora i va començar a abraçar l'ideari llibertari. Paral·lelament, Cortiella va practicar l'autodidactisme, adquirint coneixements a través de lectures, conferències, concerts i sessions teatrals. D'aquesta fallera pel coneixement i del contacte amb la doctrina anarquista va néixer la seva concepció de la cultura com a element transformador de la societat, una idea que serà el motor de tota la seva vida.

El concepte de la cultura i el coneixement com a eines per millorar la societat el posa en pràctica de diverses maneres. Per una banda, ho fa escrivint: Felip Cortiella va escriure prosa, poesia, assajos i, sobretot, es va dedicar al gènere teatral, ja que creia que era el millor mitjà per conscienciar el receptor.

Per altra banda, Cortiella es va esforçar per difondre la cultura i fer-la accessible a la classe obrera. I va fer-ho traduint peces

² Les dades sobre la vida de Felip Cortiella s'han extret de: Miquel GUITART, *En Felip Cortiella (notes biogràfiques)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1415/2.

d'autors estrangers com Henrik Ibsen i Octave Mirbeau al català i al castellà, i divulgant-les en els medis obrers. Així mateix, va impulsar la creació de diverses agrupacions dedicades a fer arribar la ciència i la cultura als proletaris. Felip Cortiella va ser l'ànima de la Compañía Libre de Declamación, l'Agrupació Avenir i el Centre Fraternal de Cultura. Gràcies a aquestes iniciatives es van organitzar tot tipus d'activitats per enriquir la ment i l'esperit dels obrers: excursions, tallers, concerts, conferències, cursos, publicacions i biblioteques. Tanmateix, Felip Cortiella, que creia en el poder didàctic del teatre, va organitzar principalment vetllades teatrals.

Per mitjà d'aquestes agrupacions va programar més d'una trentena de funcions teatrals dirigides a la classe treballadora en diversos teatres de Barcelona, entre els quals figuren el Lope de Vega (l'Asiàtic), de les Arts, Apolo, Granvia, Circ Espanyol i Novetats. Aquesta activitat s'emmarca aproximadament entre els anys 1894 i 1907, un període marcat per les reivindicacions obreres al carrer i les dures respostes repressives del Govern. Encara que la major part de les protestes eren de caràcter pacífic, van ocórrer diversos actes violents, sobretot de tipus individual. Però també es van produir alguns atemptats que van caracteritzar l'etapa repressiva més forta: l'atemptat contra Arsenio Martínez de Campos a la Gran Via (1893), l'atemptat al Gran Teatre del Liceu (1893) i l'atemptat a la processó de Corpus al carrer dels Canvis Nous (1896). Els primers anys del segle xx, la crisi econòmica, en part derivada de la pèrdua de les colònies espanyoles (1898), va provocar el descontentament dels petitburgesos amb el Govern estatal i l'organització del proletariat per reivindicar els seus drets. Aquest rebuig de les decisions del Govern es va posar de manifest de manera brutal el juliol de 1909, durant la Setmana Tràgica. La repressió governamental va ser molt dura: es van suspendre diverses publicacions d'esquerres, es van clausurar més de cent cinquanta centres culturals obrers i escoles racionalistes, gairebé dos milers de persones van ser processades i es van dictar nombroses penes de mort.

Felip Cortiella va viure aquesta repressió en la pròpia pell. Les seves biografies informen que va ser perseguit i fins i tot en alguns articles s'apunta que va ser empresonat durant el Procés de Montjuïc. Aquest neguit constant, la precarietat i la sobrededicació a la

tasca cultural, van provocar que cap a l'any 1911 es retirés de la vida pública pel seu greu estat de salut. Això ens explica per què la seva activitat cultural s'emmarca en un període tan limitat. La seva presència pública va ser represa sobretot en temps de la Segona República, però només en l'àmbit literari, i no tant en el camp de l'activisme cultural.

L'acollida del públic

Després de presentar qui era Felip Cortiella i el període en què va dur a terme la seva tasca, ara ens ocuparem de la incidència d'aquesta figura i de la seva activitat cultural en la societat del moment. Aquesta qüestió s'analitzarà a través de la premsa: exposarem fragments d'articles representatius que mostraran quina relació van tenir Cortiella i la seva obra amb la Barcelona del seu temps.

En primer lloc tractarem de descobrir quin públic va assistir a les vetllades teatrals organitzades per Felip Cortiella. D'aquesta manera es podrà conèixer l'abast que va assolir la seva tasca com a activista cultural i la recepció que van tenir les peces teatrals escrites per ell, estrenades a finals del segle XIX i principis del XX. En la major part de ressenyes de les Vetllades Avenir o de les representacions del Centre Fraternal de Cultura, es parla d'un públic nombrós i de sales plenes de gom a gom. Ho podem veure a l'article d'Emili Tintorer a la revista *Joventut*:

Donava gust veure l' ampla sala del teatre de las Arts plena d'un públich complexe, encara que dominanthi l'element obrer, qu' escoltava ab silenci y atenció, que procurava interpretar y explicarse tota la trascendencia de las obras que's representavan, y que lograntho més ó menys bé, ó no lograntho gens ni mica, surtia del teatre content y satisfet; puig fins els que menys ho entenian se'n emportavan al fons del cor y al fons de la pensa algunas guspiras de belleza que instintivament sentiren, y algunas ideas generosas que'ls impresionaren fundament (Tintorer, 1902).

Aquest fragment és interessant perquè, més enllà d'apuntar l'èxit de convocatòria de l'acte, ens descriu el tipus de públic que hi va assistir. Es tractava d'un públic majoritàriament obrer, en això coincideixen bona part de les ressenyes. De fet, a més dels «obers raso»,

en un article en què es parla de la representació d'*Els tarats* al Teatre Circ Espanyol s'apunta l'assistència a la funció de «la plana major de l'anarquisme amb personatges com Castellote, Teresa Claramunt i “En Bessons”» (Tomàs, 1932). Així mateix, en l'article de Tintorer es descriu l'actitud atenta i respectuosa del públic, que hi va assistir amb ganes d'entendre el missatge de l'obra. L'interès i l'entusiasme dels assistents a les funcions també és ressenyat en un article de *L'Esquella de la Torratxa*, on es relata un aplaudiment espontani enmig de la representació:

No sabém si la caldejada admósfera que's formà durant la representació tindria algo de mal sá, pero hi hagué molt d'encoratjador y reconfortant com per exemple aquell aplauso unánim y expontani á la Pietat, en la hermosa escena del tercer acto (N. N. N., 1902).

En altres ressenyes també s'assenyalen aquests aplaudiments i, fins i tot, clams generats enmig de la funció i les ovacions al final de l'obra que obligaven Cortiella a sortir a l'escenari un cop abaixat el teló. Constatem, doncs, que aquestes vetllades teatrals omplien les sales dels teatres de públic obrer que seguia amb interès les peces representades.

La recepció de la crítica i la premsa

En segon lloc, ens ocuparem de la recepció d'aquestes representacions per part de la crítica. Les obres de teatre organitzades per Felip Cortiella eren ressenyades i anunciades en publicacions de tota mena, tant en la premsa obrera o anarquista com en la generalista. D'entrada tractarem les bones crítiques que van rebre les vetllades. En general, la majoria d'articles valoren positivament l'esforç de Cortiella i els seus companys dedicat a portar a escena un teatre modern que era rebutjat per moltes empreses teatrals. Ho veiem en la ressenya de Tintorer:

Las empresas prefereixen l'altre [teatre], el rutinari, el que va al teatre á fer la digestió, á murmurar del pròxim, á veure y ésser vist, á fer conquistas ó deixarse conquistar; en una paraula, prefereixen nostres grans públichs de moda de nostres grans teatres, que pagan bé ab la condició

expressa de que al teatre se'ns hi deixi dormir tranquils. Res que desperti consciències brutes, res qu'exciti cervells atrofiats, res que promogui sentiments generosos que podrien ésser font de remordiments inútils (Tintorer, 1902).

En aquesta ressenya Tintorer assenyala que l'èxit d'aquesta vetllada ha estat possible malgrat la manca de local, de decorat, de vestuari i d'actors «suficientment preparats». I es pregunta què serien capaços de fer si se'ls facilitessin tots aquests recursos per portar a escena les peces teatrals més revolucionàries.

Les bones crítiques en la premsa burgesa apareixen sobretot amb motiu de la representació de la traducció d'obres d'autors estrangers, com Octave Mirbeau o Henrik Ibsen, i no tant arran de l'estrena d'una peça de Felip Cortiella o de Teresa Claramunt, autors obertament anarquistes. Aquestes ressenyes tracten l'argument i el missatge de l'obra representada, i assenyalen la qualitat i l'atreviment del seu autor. En canvi, gairebé no s'ocupen de la posada en escena, se centren a remarcar la bona iniciativa dels organitzadors enfront de les empreses teatrals: «Mientras las compañías grandes no hagan cosas de estas ¿qué menos puede hacerse que aplaudir á los modestos artistas que las estudian y las representan?» (*El liberal*, ms. 4669).

En molts articles s'indica la bona qualitat de la traducció de l'obra, sovint feta per Felip Cortiella. També hi podem trobar algunes paraules dedicades a avaluar la feina dels actors: majoritàriament valoren positivament les interpretacions ofertes o simplement aprecien l'esforç realitzat en assumir la comesa de portar a escena unes peces que, segons els crítics de l'època, eren difícils d'estudiar i d'interpretar:

L'execució del teatre ibsenià, com el de Shakespeare, necessita gent que s'hi dediqui casi per exclusiu. Nosaltres no'n tenim de còmichs que s'hi fixin en aquestas obras ni sisquera incidentalment. Per aixó aplaudim sincerament la bona voluntat de la companyia Guitart Llorente que procura treure'n tot el partit possible. Y fa bé porque aquestas atencions al art, si no son molt ben retribuidas son sempre ben recompensadas (N. N. N., 1902).

Més enllà de les publicacions modernistes que van apreciar la iniciativa de portar a escena obres de teatre modern, algunes publicacions van criticar negativament aquestes vetllades teatrals. Aquest és el cas de la ressenya d'Arturo Masriera al *Diario de Barcelona* sobre la representació d'*Els mals pastors* al Teatre de les Arts (Masriera, 1902). En l'article, Masriera parla d'una intrusió violenta en l'àmbit artístic que cal que sigui reprimida. L'autor explica que aquests intrusos, coneixent el poder divulgador del teatre, s'han aprofitat d'aquest art per fomentar odís i agitar la lluita de classes. Segons ell, es tracta d'una «profanació de l'art dramàtic», ja que defensa que el teatre només ha d'existir amb finalitat artística. Així mateix, reclama que aquest tipus de peces teatrals siguin censurades sobretot si han de ser representades davant d'un públic obrer, que, afectat per les seves circumstàncies vitals, només assimila les propostes violentes: «La piedad que Mirbeau asigna á esos campeones es la de la dinamita y la puñalada alevosa» (Masriera, 1902).

Així doncs, les vetllades teatrals organitzades per Cortiella van escandalitzar alguns crítics teatrals pel fet que permetien al públic obrer accedir a un seguit de peces «agitadores» i, principalment, pel contingut d'aquestes obres:

Els mals pastors fueron el himno de la destrucción; *Quan despertarem de entre els morts*, la glorificación de la carne; *Els puntals de la societat*, un ataque inocente contra lo constituido; faltaba el ataque á la familia, y como á postre, la glorificación del anarquismo (Planas, 1902).

D'aquesta manera, la major part de les crítiques negatives d'aquestes funcions es dedicaven principalment a analitzar l'argument i la temàtica de l'obra representada per desaprovar-ne el contingut. En poques ocasions s'ocupaven de valorar el treball dels organitzadors, la interpretació dels actors o la qualitat del text.

Tractarem ara la mala recepció d'una vetllada en concret: la celebrada el 7 d'octubre de 1903 al Teatre Circ Espanyol. En aquest esdeveniment organitzat pel Centre Fraternal de Cultura, Felip Cortiella va oferir la conferència «L'obra moratiana en el teatre i l'art dramàtic dels nostres temps» i s'hi va representar *La comedia nueva o el café*, de Leandro Fernández de Moratín, i el poema dramàtic *Dolora*, es-

crit per Cortiella. Emili Tintorer dedica un llarg article a desaprovar la vetllada i l'entitat organitzadora.

El crític es mostra molt indignat amb el Centre Fraternal de Cultura per dos actes que van protagonitzar els seus components: per una banda, el repartiment d'uns fulletons de protesta amb motiu de la reestrena de *La festa del blat*, d'Àngel Guimerà, on, segons ell, es feien unes crítiques poc serioses i poc fonamentades; per altra banda, es mostra ofès per la vetllada teatral al Teatre Circ Espanyol. Tintorer comença ocupant-se de la conferència de Cortiella, en la qual el tipògraf gairebé no va parlar de Moratín i es va dedicar a desaprovar tots els dramaturgs contemporanis. Tal com exposa el crític, en la ponència Cortiella va fer jocs de paraules per burlar-se dels dramaturgs del moment, i això no va agradar gens a part de la intel·lectualitat catalana ni a Tintorer, qui escriu: «Els xistes baratos d'en Cortiella posant en solfa'ls títuls de las obras no'ls copio literalment perquè nó'ls recordo, però eran per l'estil d'aquests, y es clar, tothóm se va quedar tan trist» (Tintorer, 1903).

Tot seguit, el crític parla de l'estrena de *Dolora*, peça escrita per Cortiella. I no ha d'estranyar que Tintorer es mostri dur en la crítica, atès que Cortiella havia menyspreat gairebé tots els autors de teatre català dient que encara ha de néixer el dramaturg ideal. Sobre *Dolora*, Tintorer considera que es tracta d'un «teixit de vulgaritats d'anarquista d'estar per casa» i que és «pesada, falsa de sentiment y absurda d'idees». El crític dedica unes línies a exposar el tema principal de l'obra: l'amor lliure. La peça de Cortiella mostra la conversa entre Aubel i Germínia, en què dialoguen sobre la relació sexoafectiva que volen establir encara que Aubel estigui casat i tingui un fill amb una altra dona. L'argument de l'obra escandalitza Tintorer i aquest títol d'egoistes Felip Cortiella i el protagonista de la peça, els quals, apel·lant a la llibertat individual, pretenen que tothom se subjecti a les seves voluntats.

Com a resposta a les males crítiques que va rebre aquesta vetllada del Centre Fraternal de Cultura, un grup de joves sabadellencs va organitzar una vetllada «d'Art Modern» al Teatre Euterpe el 21 de novembre de 1903. En aquest acte, Cortiella va llegir la seva conferència sobre l'obra moratiana i l'art dramàtic, es va escenificar *Dolora* i es va estrenar *Plors del cor*, una peça teatral escrita per Albà Ro-

sell. En la ressenya de l'esdeveniment publicada a *Sabadell Moderno* (*Sabadell Moderno*, 1903) es fa una defensa aferrissada de la conferència i l'obra de Cortiella, així com de la d'Albà Rosell. Els autors de l'article valoren que uns «simples obrers» com Rosell i Cortiella s'ocupin en l'escena de les lluites del moment. Sobre la conferència de Cortiella, diuen que «presenta la diferència entre l'art aburgestat i l'art vertaderament lliure, real i humà». Així mateix, reflexionen sobre l'escàndol produït per l'estrena de *Dolora*, una peça que «arriba a commoure el fons de la gran claveguera anomenada moralitat».

A través d'aquest episodi significatiu hem començat a analitzar les crítiques referents a l'obra dramàtica de Cortiella. Si bé fins ara ens hem ocupat sobretot de la rebuda de les vetllades com a acte cultural, ara tractarem breument les valoracions que van rebre les peces teatrals escrites per Felip Cortiella. Durant el tombant de segle, Cortiella va publicar i estrenar tres peces teatrals: *Els artistes de la vida* (1897), *Dolora* (1903) i *El morenet* (1905). *Els artistes de la vida*, estrenada el 28 d'abril de 1900 al Teatre Lope de Vega, és una obra amb molta càrrega propagandística. A través dels personatges, Cortiella presenta discursos que critiquen l'autoritarisme, l'Estat i els seus mecanismes, i les convencions socials; en definitiva, hi exposa les bases del pensament àcrata. Segurament per això, aquesta obra només apareix ressenyada en publicacions anarquistes com *Ciencia Social* i *Idea Libre*. En un retall de diari no referenciat del Fons Cortiella es valora positivament la lectura de la peça afirmant que «Su obra significa el renacimiento de la propaganda àcrata despúes del largo periodo de persecución porque travesó Cataluña» («Publicaciones recibidas», ms. 4669). Aquests articles coincideixen a l'hora de criticar l'excessiva extensió i densitat de l'obra, que la converteixen en una peça teatral pesada però en una obra literària i filosòfica molt interessant (*Ciencia Social*, 1898).

La segona peça original de Felip Cortiella que va ser publicada i estrenada va ser *Dolora*, la qual ja hem tractat anteriorment. Dos anys més tard es va estrenar *El morenet* al Teatre Apolo en una de les Vetllades Avenir. En aquesta obra, a diferència d'*Els artistes de la vida* i de *Dolora*, el contingut doctrinal es troba amagat darrere l'acció i l'ambientació. *El morenet* és una peça que es desenvolupa als baixos fons barcelonins, on Joan Ventura intenta escapar d'una vida marca-

da per la misèria i la delinqüència. La seva estrena és ressenyada a la revista *Joventut* i al diari *La Vanguardia*. A *Joventut*, Tintorer considera que *El morenet* «no és més que un *fait-divers*, [...] un crim del matonisme presentat en escena amb brutalitat» (Tintorer, 1905). El crític opina que les idees que vol exposar Cortiella són bones, però la peça té mancances dramàtiques com ara la falta d'intensitat i la llarga extensió d'algunes escenes. Per la seva banda, l'autor de l'article de *La Vanguardia* explica que les qualitats de la peça queden ocultades per l'excessiva importància que es dona a l'ambientació de l'obra: «Algo y aun mucho ha entrevisto de esto el autor de *El Morenet*, pero queda ello ahogado por lo externo y pintoresco» (M. R. C., 1905).

I afegeix que l'atenció als detalls de la recreació dels baixos fons barcelonins va en detriment de l'acció: «[...] la acción, que peca de falta de vigor, á causa, precisamente, de querer matizar en demasía. Los incidentes sin importancia distraen de lo principal del drama».

Altrament, aquesta característica que s'assenyala com a defecte, a la vegada descobreix algunes qualitats de la peça, com la fidelitat a l'hora de retratar l'ambient i els personatges, un aspecte ben valorat per Tintorer. Així mateix, el col·laborador de *Joventut* aprecia la sinceritat i la despreocupació de l'escriptura de Cortiella. Aquesta franquesa i naturalitat, així com la capacitat de recrear un ambient concret, també són valorades per l'articulista de *La Vanguardia*:

Y no obstante, y á pesar de esos reparos, hay que consignar, para ser justiciero, que la obra posee cualidades nada comunes. No deja de revelar á un observador. Además, el diálogo es sobrio, y hay escenas de sorprendente naturalidad en su desarrollo.

La resta d'obres dramàtiques conegudes de Felip Cortiella, *La parella ideal*, *Flametes del gran amor* i *La brava joventut*, no van ser estrenades. Les dues últimes van ser publicades l'any 1933 dins el llibre *La vida gloriosa*, un recull de diverses obres de Cortiella. *La parella ideal* va ser inèdita fins l'any 2018, quan el Teatre Nacional de Catalunya i Edicions Arola van decidir publicar tota l'obra dramàtica coneguda de Felip Cortiella (Arribas i Bou, 2018). D'aquestes peces, l'única que s'esmenta en les crítiques literàries és *La brava joventut* arran de la publicació de *La vida gloriosa*.

La brava joventut va tenir molt bona rebuda, segurament gràcies al tema principal de la peça: la defensa de l'ús del català als cercles àcrates. La temàtica encaixava perfectament amb el moment cultural que vivia Catalunya cap a l'any 1933, quan es va començar a treballar per a la normalització lingüística del català amb accions com la publicació del *Diccionari de la llengua catalana* (1932), de Pompeu Fabra. Fins i tot en un article del setmanari *Justícia Social* es retreu a Cortiella que l'obra sigui «d'un bilingüisme massa marcadament castellà» (J. R. i T., 1933). En una ressenya de *La vida gloriosa* al setmanari *Nosaltres sols!*, del llibre, que troben «boníssim ideològicament», en destaquen la peça *La brava joventut*:

Hem de remarcar pel seu valor —a la nostra manera de veure— aquella comèdia, «*La brava joventut*». L'ambient, el desenrotllament, i el final ens sembla digna de la millor lloança (M. C. P., 1933).

El reconeixement institucional

Després d'ocupar-nos del públic i de la crítica, tractarem breument el reconeixement que va rebre Felip Cortiella a escala institucional. En l'àmbit cultural és significatiu que la seva peça teatral *La parella ideal* fos programada per a la temporada 1917-1918 del Teatre Romea de Barcelona. N'és una prova el díptic de presentació de la temporada,³ en què el títol de la comèdia de Cortiella apareix entre obres de Guimerà, Gual, Sagarra i Folch i Torres, entre d'altres. Segons es relata a la biografia de Cortiella, va ser Ignasi Iglésias, que en aquell moment era el director artístic del Romea, qui va incloure *La parella ideal* al programa. Malauradament, poc temps després Iglésias va ser cessat del càrrec i el seu successor va anar posposant la representació de *La parella ideal* fins que Cortiella, cansat d'esperar, va demanar que l'obra li fos retornada.

Dins el reconeixement institucional, mereix un esment especial el fet que l'any 1937 es canviés el nom del carrer dels Àngels de Barcelona pel de Felip Cortiella. Durant la Guerra Civil Espanyola van

³ «Teatre català Romea. Empresa Fàbregas. Temporada 1917-18», Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fons Cortiella, ms. 4668.

ser molts els carrers barcelonins que van canviar de nom, alguns només en l'àmbit popular, però d'altres van ser validats oficialment per l'Ajuntament l'any 1937. El carrer de Felip Cortiella va ser aprovat pel comitè municipal, tal com consta al diari *La Vanguardia* del 25 de setembre de 1937.⁴

Amb motiu d'aquest esdeveniment es van editar uns fulletons⁵ en què s'explicava la raó per la qual es dedicava un carrer de Barcelona a Felip Cortiella tres mesos després de la seva mort. A l'article es presenta una breu biografia de Cortiella, a qui destaquen, a més de com a tipògraf, com a «excels poeta i intens dramaturg» i com a divulgador del teatre sociològic «més valent, avançat i valuós». Així mateix, expliquen que va dedicar la seva vida a «l'emancipació de la humanitat» i que va dur a terme tota aquesta tasca en l'àmbit sociocultural malgrat tenir el sistema en contra i patir «constants persecucions, privacions i la més despiadada indiferència, oblidança i incomprensió». Davant d'aquesta situació injusta, expliquen que emprenen l'acció de posar el nom de Felip Cortiella a un carrer barceloní per «vindicar el constant silenci i boicot a que sempre la premsa i la crítica sistemàticament el tenia sotmès». Acaben l'article animant els lectors a assistir a una sessió divulgadora de l'obra i la vida de Felip Cortiella al Coliseum i a fer conèixer a tothom l'existència d'aquest personatge:

Divulgueu aquests trets biogràfics d'ell, i esguardeu joiosos aquest recó de la nostra ciutat estimada batejat ara amb el seu nom precursor, aquesta ciutat per la qual ell tant havia lluitat i tant havia sofert, dignificant-la, exalçant-la i fent-la estimar de tothom!

Conclusions

Com s'ha pogut constatar, el ressò de Felip Cortiella en els seus coetanis es manifesta en dos períodes molt concrets: entre l'any 1900

⁴ L'any 1939, amb la victòria del bàndol feixista, el nom de «carrer Felip Cortiella» va canviar-se pel de «calle de los Ángeles».

⁵ «Carrer de Felip Cortiella», Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fons Cortiella, ms. 4673.

i l'any 1918, i durant la dècada dels trenta. D'aquests dos moments, el més interessant és el primer perquè és en aquesta etapa quan es concentra l'activitat artística de Cortiella. En la primera dècada del segle xx Felip Cortiella va comptar amb dos sectors aliats o que, si més no, van mostrar certa complicitat amb la seva activitat artística i cultural: els llibertaris i els intel·lectuals modernistes. Són considerables les publicacions llibertàries que van donar suport a Cortiella, tant pel que fa a les vetllades teatrals organitzades com pel que fa a les obres que va escriure i estrenar. Aquestes publicacions valoraven el gest d'apropar la cultura a la classe obrera, però sobretot apreciaven el contingut doctrinal de les peces de Cortiella i la temàtica trenca-dora de les obres estrangeres traduïdes al català. A l'hora de valorar el ressò de Cortiella en aquestes publicacions cal assenyalar que, com que era tipògraf i anarquista, tenia contactes en diaris i revistes llibertàries. A més, cal tenir en compte que en el món anarquista era essencial la creació d'una xarxa de mitjans per difondre les petites accions que es duïen a terme a cada localitat.

Pel que fa als intel·lectuals modernistes, ells van trobar en la iniciativa de Cortiella una porta d'entrada del teatre modern europeu a Catalunya. Frisosos per conèixer nous corrents artístics per trencar amb la tradició, els modernistes van apreciar l'esforç de Cortiella i els seus companys per traduir el teatre d'idees d'Ibsen al català i difondre'l en la Barcelona de principis del segle xx. De fet, Cortiella va establir contacte amb molts artistes i pensadors del moment, com Joan Maragall, Jaume Brossa, Santiago Rusiñol i Joan Puig i Ferrer, amb qui va tenir certa amistat. No obstant això, a l'hora de valorar les obres teatrals escrites per Cortiella, els intel·lectuals acostumen a criticar-les o a ignorar-les. A més de les raons estilístiques totalment fonamentades, les males crítiques es basen, en bona part, en el contingut clarament llibertari d'aquestes peces. També cal tenir en compte l'actitud disruptiva de Cortiella en contra del teatre català del moment, una actitud que segurament va influenciar negativament l'opinió dels intel·lectuals d'aleshores.

Durant la dècada del 1930, amb la fi de la Restauració i la instauració de la Segona República Espanyola, hi ha alguns articles que recorden la tasca de Felip Cortiella en el món cultural de principis de segle, com el que li dedica Joan Tomàs a la revista *El Mirador* (Tomàs, 1932).

A més, amb motiu de la publicació de l'última obra de Cortiella, *La vida gloriosa*, van ser molts els qui van reivindicar-lo com a gran escriptor i anarquista de conviccions catalanistes. Per acabar, la seva mort va ser una notícia força destacable en tota mena de diaris i en els mesos posteriors Cortiella va ser objecte d'alguns homenatges.

En conclusió, Felip Cortiella no és un artista completament marginal, perquè en certa manera va formar part d'aquest teatre català obert a influències renovadores. A través de les vetllades que va organitzar, va divulgar l'obra de diversos autors estrangers que molt probablement van influenciar altres dramaturgs en la creació de noves peces del teatre modernista català. Cortiella també va nodrir-se d'aquestes obres per escriure'n d'originals. D'aquesta manera, acaba sent inclòs pels estudiosos en el regeneracionisme vitalista i ibsenià (Casacuberta, 2011). Per tant, Cortiella no és un artista *outsider* del tot, ja que va relacionar-se amb els artistes del seu temps actualment coneguts i les seves vetllades teatrals van ser força reconegudes en l'època.

Tampoc no es pot considerar que es tracti d'un artista fracassat perquè, en bona part, va complir el seu objectiu. Felip Cortiella volia fer arribar el teatre modern i «emancipador» a la classe obrera, i ho va aconseguir. Com s'ha comprovat, va organitzar un bon nombre de representacions en diversos teatres de Barcelona i fins i tot va poder introduir la llengua catalana en un Paral·lel molt castellanitzat. Aquestes sales, segons les ressenyes positives i les negatives, s'omplien de gom a gom d'un públic majoritàriament obrer. Per tant, Cortiella va poder acomplir la seva missió: transmetre els ideals a la classe obrera per mitjà de les arts dramàtiques.

Així doncs, seria més adequat qualificar Felip Cortiella com un artista relativament oblidat, un personatge que pràcticament no ha estat estudiat ni divulgat. Cortiella apareix als volums de la *Història del teatre català* com un element curiós, vinculat al teatre ibsenià, que va crear les Vetllades Avenir al Paral·lel. No s'hi analitza què va representar l'obra de Cortiella per a la cultura obrera catalana, ni s'hi planteja com el teatre modernista va impactar i interessar al proletariat. Això segurament es deu al seu àmbit d'actuació i a la ideologia política del dramaturg. L'obra de Cortiella va incidir en una part molt concreta, però nombrosa, de la societat: la classe proletària. L'art i la cultura

de la classe obrera històricament han estat poc estudiades i segurament encara hi ha molts artistes que han quedat exclosos de la història de l'art català. Així mateix, Felip Cortiella és una figura incòmoda a causa de la seva ideologia anarquista i del seu caràcter crític i disruptiu. Per això, a principis de segle des de les posicions conservadores o moderades se'l critica i des de la intel·lectualitat tampoc no se'l reivindica. En canvi, hem vist que durant la Segona República Espanyola hi ha un canvi respecte a les llibertats individuals que afavoreix que els crítics i altres intel·lectuals defensin la figura de Felip Cortiella. Tant és així que l'any 1937, en plena Guerra Civil, en una Catalunya amb forta presència del moviment anarquista, es reclama el seu reconeixement dedicant-li un carrer i amb diversos articles planyent la seva mort. En definitiva, Felip Cortiella i Ferrer és una figura que va tenir ressò en el seu temps i que caldria rescatar de l'oblit investigant i difonent la seva obra.

Bibliografia

- AISA, Ferran (2006). *La cultura anarquista a Catalunya*. Barcelona: Edicions de 1984.
- ARRIBAS, Albert; BOU, Pau (eds.) (2018). *Teatre anarquista: Felip Cortiella*. Barcelona: Arola.
- CASACUBERTA, Margarida (ed.) (2011). *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- CASTELLANOS, Jordi (1976). «Aspectes de les relacions entre intel·lectuals i anarquistes a Catalunya al segle XIX». *Els Marges*, núm. 6. *Ciència Social* (Buenos Aires) (1898), núm. 11-12 (febrer-març).
- «De teatro» (1903). *Sabadell Moderno* (Sabadell), núm. 231 (1 de desembre).
- FÀBREGAS, Xavier (1969). *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62.
- FÀBREGAS, Xavier (1972). «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats». A: Fàbregas, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, pàg. 184-196.
- GUITART, Miquel. «En Felip Cortiella (Notes biogràfiques)». Barcelona: Biblioteca de Catalunya, ms. 1415/2.
- J. R. i T. (1933). «Felip Cortiella. La vida gloriosa». *Justícia Social (Òrgan de la Unió Socialista de Catalunya)* (Barcelona), núm. 105 (8 de juliol).

- LITVAK, Lily (1979). «Teatro anarquista catalán (1880-1910)». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, vol. LV, núm. 1-5, pàg. 231-249.
- LITVAK, Lily (1981). *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch.
- MASRIERA, Arturo (1902). «Los malos pastores, drama de Octavio Mirbeau». *Diario de Barcelona* (Barcelona), núm. 254 (17 de setembre).
- M. C. P. (1933). «La vida gloriosa per Felip Cortiella». *Nosaltres Sols!* (Barcelona), núm. 120 (22 de juliol).
- M. R. C. (1905). «Teatro Apolo: El Morenet». *La Vanguardia* (Barcelona), núm. 11872 (8 de desembre).
- N. N. N. (1902). «Las Arts». *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona), núm. 12136 (12 de setembre).
- N. N. N. (1902). «Las Arts». *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona), núm. 1235 (5 de setembre).
- PADULLÉS, Xavier (2006). «Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle xx». *Assaig de Teatre*, núm. 50-51, pàg. 172-175.
- PLANAS TAVERNÉ, Lluís (1902). «Vetllades Avenir». *Noticiero Universal* (Barcelona), núm. 5201 (5 de setembre).
- «Publicaciones recibidas» (s. d.). Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Fons Cortiella, ms. 4669.
- «Teatro de las Artes: Els mals pastors». *El liberal*. Fons Cortiella, ms. 4669.
- TINTORER, Emili (1902). «Quan ens despertarem d'entre'ls morts - Els pilars de la societat». *Joventut* (Barcelona) (11 de setembre).
- TINTORER, Emili (1903). «Teatres». *Joventut* (Barcelona), núm. 192 (15 d'octubre).
- TINTORER, Emili (1905). «El Morenet». *Joventut* (Barcelona), num. 305 (14 de desembre).
- TOMÀS, Joan (1932). «El teatre de Brioux a Barcelona». *Mirador* (Barcelona), núm. 203 (22 de desembre).

La búsqueda y el estudio de artistas relegados o poco conocidos es una tarea de indudable interés para la elaboración de una historia del arte completa. Sin embargo, es igualmente importante reparar en que el olvido y el redescubrimiento de ciertos creadores no se producen de manera aislada, sino que se trata de fenómenos sociales cuyo análisis permite observar regularidades, detectar pautas y señalar tendencias que desvelan la estructura intrínseca del mundo del arte, con dinámicas propias de legitimación o desinterés. *Arte y olvido* contribuye a recuperar y divulgar la obra de artistas del período que va aproximadamente de 1850 a 1950 y, a la vez, reúne propuestas que intentan comprender globalmente, con un enfoque más teórico y sociológico, los mecanismos de la memoria y el olvido.

