

Valeriano Bozal

Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España

I. 1900-1939

Los creadores de la pintura y la escultura modernas,
Picasso, Miró, Julio González,
los artistas españoles de la Escuela de París,
el *arte nuevo*, la vanguardia de los años treinta,
el pabellón de París en 1937...



La Casa de la Historia

Historia de la pintura y la escultura del siglo xx en España

I. 1900-1939



www.machadolibros.com

Del mismo autor en La balsa de la Medusa:

- 3. *Mimesis: las imágenes y las cosas*
- 34. *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*
- 47. *Los primeros diez años. 1900-1910,
los orígenes del arte contemporáneo*
- 94. *El gusto*
- 101. *Necesidad de la ironía*
- 159. *Estudios de arte contemporáneo, I.
La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet,
la ironía de Klee y otros temas de arte
contemporáneo*
- 160. *Estudios de arte contemporáneo, II.
Temas de arte español del siglo xx*
- 80. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías
artísticas contemporáneas. Vol. I (Ed.)*
- 81. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías
artísticas contemporáneas. Vol. II (Ed.)*
- 154. *Imágenes de la violencia en el arte
contemporáneo (Ed.)*
- 170. *Pinturas negras de Goya*

Valeriano Bozal

Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España

I. 1900-1939



La bestia de la Medusa

La balsa de la Medusa, 191

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

© Valeriano Bozal, 2013
© de la presente edición,
Machado Grupo de Distribución, S.L.
C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del
Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com
www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-059-7

Índice

INTRODUCCIÓN

LA CREACIÓN DE LA MODERNIDAD

I. LA MODERNIDAD DEL MODERNISMO

1. Comienzo de siglo
2. La modernidad en Cataluña. El modernismo
3. Santiago Rusiñol
4. Ramón Casas
5. El *Cercle de Sant Lluc*
6. Manifestaciones de simbolismo
7. Hermen Anglada Camarasa
8. El primer Picasso
9. Mir y Nonell. Hacia el *noucentisme*

II. El *NOUCENTISME* Y SU ENTORNO

1. El *Noucentisme*
2. Joaquim Sunyer
3. Entre Manolo y Pablo Gargallo

III. *ESPAÑA NEGRA*

1. *España negra*
2. Darío de Regoyos
3. Zuloaga y Sorolla. Julio Romero de Torres

4. Francisco Iturrino
5. El regionalismo y más allá del regionalismo
6. Hacia la modernidad. Juan de Echevarría y el primer Arteta. Evaristo Valle
7. Ricardo Baroja y José Gutiérrez Solana
8. En el camino de la renovación. Los exvotos de Federico

LA INVENCION DE LA PINTURA Y LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEAS

IV. PICASSO, MIRÓ Y GONZÁLEZ

1. La modernidad cosmopolita
2. Pablo Picasso
 - 2.1. Gósol
 - 2.2. *Les demoiselles d'Avignon*
 - 2.3. El cubismo
 - 2.4. Un clasicismo nuevo
 - 2.5. Dioniso
 - 2.6. Picasso escultor
3. Joan Miró
 - 3.1. Mont-roig
 - 3.2. El inventario del mundo
 - 3.3. Pintura y antipintura
 - 3.4. Grotesco dramático
4. Julio González
 - 4.1. González antes de González
 - 4.2. Plano volumen y vacío. Dibujar en el aire
 - 4.3. Esculturas figurativas

RENOVACIÓN Y VANGUARDIA

V. LOS ÁMBITOS DE LA RENOVACIÓN

VI. ESPAÑOLES EN PARÍS

1. Juan Gris y María Blanchard
2. Españoles en París
3. Josep de Togores
4. Luis Fernández
5. Pablo Gargallo

VII. LA RENOVACIÓN EN ESPAÑA. EL *ARTE NUEVO*

1. El marco del *arte nuevo*
2. Rafael Barradas y Joaquín Torres-García
3. Tras el *noucentisme*
4. Eclecticismo y diversidad
5. La diversidad de la escultura

VIII. SALVADOR DALÍ Y LOS SURREALISTAS ESPAÑOLES

1. Salvador Dalí
 - 1.1. Antes del surrealismo
 - 1.2. Dalí surrealista
2. Federico

IX. LA SEGUNDA REPÚBLICA, 1931-1936

1. Los años de la Segunda República
2. Arte y política, el realismo
3. Alrededores del surrealismo. Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Maruja Mallo
 - 3.1. Alberto Sánchez
 - 3.2. Benjamín Palencia
 - 3.3. Maruja Mallo
 - 3.4. La poética de Vallecas
4. El surrealismo
5. La «facción surrealista» de Tenerife

X. LA GUERRA CIVIL, 1936-1939

1. La actividad artística y la guerra
2. Arte de masas y arte popular
3. El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París
4. *Guernica*
5. *La Montserrat*
6. Alberto Sánchez y Joan Miró
7. Salvador Dalí
8. El cartelismo
9. Ilustración y grabado
10. La actividad artística en la España rebelde

ILUSTRACIONES

BIBLIOGRAFÍA

Para Hanna y Martina

Abreviaturas

CAAM:	Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria
CAC:	Colección Arte Contemporáneo (en depósito en Museo Patio Herreriano, Valladolid)
CEGAC:	Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela
ICO:	Instituto de Crédito Oficial (colecciones del), Madrid
IVAM:	Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia
MACBA:	Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MARCO:	Museo de Arte Contemporáneo de Vigo
MEAC:	Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
MEC:	Ministerio de Educación y Ciencia
MNAC:	Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
MNCARS:	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
MoMA:	Museum of Modern Art, Nueva York
MUSAC:	Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León
NMAC:	Fundación NMAC Montemmedio Arte Contemporáneo, Vejer de la Frontera (Cádiz)

Introducción

No es época de grandes relatos. Tres son, entre otras, las objeciones que pueden hacerseles: siguiendo explícita o implícitamente la propuesta hegeliana, suponen un «espíritu de época»; no se apoyan sobre las obras concretas ni atienden a sus específicas peculiaridades; el comentario, cuando existe, sustituye a las obras y no invita a verlas. La primera objeción, posiblemente, aunque no estoy muy seguro, la más importante, fue motivo de la crítica de E. Gombrich al hegelianismo y a cualquier clase de neohegelianismo, incluido el sociologista. La segunda indica que los historiadores, críticos y teóricos que caen en ella prefieren hablar de asuntos generales, estilos o tendencias, e incluir las obras concretas en el marco de tal comentario general, dándoles valor en tanto que encajen o no en él. La tercera objeción se deriva de la anterior: sustituye la contemplación de las obras de artes visuales por un comentario que hace de la contemplación directa algo inútil, leído el comentario no es preciso contemplar el objeto que lo pretexta. Los motivos que han suscitado las objeciones no pueden desdeñarse, responden a circunstancias históricas y proyectos teóricos que tratan de construir una historia del arte, no se formulan en el vacío. Cualquier historia que responda a la realidad de los hechos debe incluirlos en su narración y dar razones de su existencia, asumirlos es una de las condiciones de la narración.

El relato histórico se funda sobre algunos tópicos, la modernidad es uno de ellos, uno de los más «calumniados» en los últimos tiempos. No pretendo intervenir en el debate sobre su origen y límites históricos, tampoco aventurar una definición de la misma. Mi intención es mucho más modesta: creo que la modernidad supone determinados estándares económicos, sociales, políticos morales y culturales que tienen cronología diferente en los diversos países (nada de «espíritu de época»). Alcanzarlos no es un proceso lineal y directo, tal como nuestra historia pone de manifiesto. No solo porque en ocasiones se hayan producido rupturas traumáticas y retrocesos, también porque la paradoja puede acompañar a planteamientos que, mirando a la tradición, muchas veces identitaria y rural, poseen, sin embargo, un lenguaje moderno. Este fenómeno no se ha producido solo en la cultura catalana de principios de siglo, algunos de sus rasgos los encontramos también, por ejemplo, en el marco de la *España negra*. Ahora bien, en general, cabe decir que el proceso en el camino de la modernidad ha sido complejo y costoso, lleno de balbuceos y retrocesos. La modernidad se ha tanteado más que alcanzado, y ese ha sido un factor determinante en el trabajo e incluso en la biografía de los artistas –basta pensar a este respecto en las palabras amargas de Francisco Bores cuando abandona España o la amargura que supone para el artista dejar abandonada una obra tan valiosa como *Mujer en azul*, uno de los mejores «picassos» del MNCARS–, para no hablar en este momento de lo sucedido durante y tras la Guerra Civil.

Construir el relato a partir de la compleja, y en ocasiones contradictoria, búsqueda de la modernidad, algo que está en la intención de los mejores artistas y en la intencionalidad que se desprende de sus obras, permite ordenarlo mejor a la vez que ofrece una perspectiva en la que obras, tendencias y grupos cobran un perfil específico. Desde ese punto de vista, el debate sobre la identidad

nacional, que tanto parece preocupar últimamente a varios autores, adquiere una dimensión más precisa y un sentido más nítido en el curso de nuestra existencia histórica, no solo en los años de los que se ocupa este volumen, 1900-1939, también en los que analiza el segundo, 1940-2000, cuando normalidad se convierte en sinónimo de modernidad.

Los historiadores solemos hablar de la novedad del lenguaje y de su ruptura con la tradición cuandos nos referimos a la pintura y la escultura contemporánea. Esta concepción puede ser fuente de equívocos, pues si bien es cierto que tal ruptura existe, también lo es que en ocasiones puede ser interpretada de forma diferente -D'Ors calificó al cubismo de «ejercicio espiritual» del nuevo lenguaje y, a la vez, destacó el, en su opinión, clasicismo de unas obras profundamente nuevas- y, sobre todo, que más allá de la ruptura, la posibilidad del clasicismo, incluso su exigencia, aparece como una sombra que se proyecta sobre la vanguardia. Los ejemplos de Picasso y de Julio González son determinantes a este respecto. Tampoco en el ámbito del lenguaje escapa la modernidad a los requisitos de una compleja trayectoria.

Estas son las razones que me han conducido a redactar de nuevo y en su totalidad el texto publicado inicialmente en 1991y reformado en ediciones posteriores, hoy difícil de encontrar. Contemplado en la distancia que proporciona el tiempo, aquel libro era conservador, es decir, complaciente con lo historiográficamente establecido: este puede resultar más polémico. A pesar de las diferencias, existen puntos comunes, algunos responden a los criterios del género, el nivel documental, por ejemplo, que, sin embargo, encuentra hoy en las páginas de internet abundante información; otros son consustanciales a mi modo de entender la historia del arte: entonces y ahora son las obras las que determinan el movimiento del relato, nace

con ellas y con ellas se desarrolla. El lector no tendrá dificultades en encontrar fuera de aquí las que aquí no se reproducen, pero nunca deberá considerar las reproducciones como si fueran las obras mismas: por buenas que sean, carecen de la naturaleza material que es componente fundamental de las artes visuales.

Son muchas las personas a las que debo agradecimiento por su información, consejos y apoyo, pero entre todas deseo mencionar al editor, que asume una aventura como esta en tiempos inciertos.

LA CREACIÓN DE LA MODERNIDAD

I

La modernidad del modernismo

1. Comienzo de siglo

En muy raras ocasiones empiezan y terminan los siglos cuando la cronología lo determina. El siglo xx español no es una excepción. Cabe adelantar su inicio a 1898, la fecha de la crisis, cuando se acuñan términos como «España del 98» o, en menor medida pero más enfático, «España negra», términos sobre los que más adelante volveré, pero el desarrollo del arte plantea serias dificultades para que aceptemos esa fecha. La primera y más importante: no en toda la Península empieza el siglo al mismo tiempo, no a la vez en Madrid y en el País Vasco, en Galicia, Cataluña y Andalucía. Empieza antes en algunos lugares, así sucede en Cataluña, en otros después, pero no en todos, al mismo tiempo, antes en el País Vasco que en Andalucía, antes en Galicia y en Valencia, y Madrid tiene el dudoso honor de estar en la cola de ese comienzo.

Aún más, tampoco estamos muy seguros de cuál sea el momento concreto en el que comienza: ¿es el modernismo un fenómeno ochocentista, como parece decirlo la cronología, o es ya novecentista?, en competencia con el *noucentisme*, que quiere serlo, pero que para serlo mira paradójicamente al pasado, al clasicismo –y ni siquiera esto lo hace siempre con la misma perspectiva, como lo demuestra la diferencia entre Joaquín TorresGarcía y Joaquim Sunyer, entre Isidre Nonell y el primer Julio

González, ambos, todos, *noucentistas*-. No acaban aquí las dificultades: ¿cómo calificar, ochocentista o novecentista, al regionalismo que encontramos en el País Vasco y, con mucha menor intensidad, en Aragón y en Asturias?

Aunque lo que nos importa es lo que aquí sucedió, el fenómeno no es exclusivo de la Península. El tiempo que los historiadores denominan «fin de siglo» no es el mismo en París, Bruselas o Milán, Roma, Berlín o Viena; las tendencias rompen casi siempre con las nomenclaturas más firmes pues coinciden neoimpresionismo, sintetismo, simbolismo, puntillismo, decadencia, etc., además de artistas que, como Cézanne, difícilmente pueden acogerse a alguno de esos términos. El «fin de siglo» es un mundo de extraordinaria complejidad, en modo alguno dominado por un estilo o tendencia hegemónicos.

No responderemos nunca a las preguntas planteadas si pretendemos una narración lineal y una historia lineal. Los ritmos son, en cada caso, diferentes, distintos los proyectos y las proyecciones de futuro, disímiles las influencias y los condicionantes. Mejor será atender a cada uno de estos hechos o momentos como hechos o momentos específicos, que poseen su propia historia, una historia que se vertebrará después de modo más unitario cuando el arte renovador, entre nosotros, y el de vanguardia, en Europa, adquiera un carácter hegemónico que, por cierto, ahora suele ponerse en cuestión. El puzle ofrece más piezas de las esperadas y es más complicado.

2. La modernidad en Cataluña. El modernismo

Los relatos conducen a alguna parte, por ello siempre es bueno comenzar por aquellos que tienen algún final y, a ser posible, un final feliz. Empezar por Madrid no nos llevará sino a la desolación del academicismo más huero, la tendencia dominante en el ochocientos. Empezar por el

País Vasco, podría hacerse, obliga a desentrañar una madeja para la que ahora, en los inicios del relato, quizá no estamos preparados. Algo similar sucede con Galicia. Me inclino por empezar esta breve historia, en lo que al siglo xx atañe, por Cataluña. Hacerlo nos permitirá resolver muchos de los problemas sugeridos, contar con un buen punto de apoyo en lo realizado cronológicamente antes, el modernismo, y después, el *noucentisme*, y dar un paso coherente hacia lo que se llama arte renovador y vanguardista.

El modernismo catalán no es el único pero sí el más potente movimiento moderno habido en España en este tiempo. Se ha pensado en el modernismo como un *estilo* equiparable al *art nouveau* y al *modern style*, pero la historiografía más reciente pone entre paréntesis esta concepción y considera el modernismo no tanto como un estilo cuanto como un movimiento en el que confluyen orientaciones estilísticas diversas y en ocasiones contradictorias. A defender esta tesis contribuye también el hecho de que el modernismo se extiende en ámbitos de influencia pública, la arquitectura, la decoración, el interiorismo, además de la ilustración, la pintura y la escultura, ámbitos en los que las manifestaciones concretas poseen un lenguaje diverso. Podemos encontrar influencias neomedievales junto a la exaltación de las *artes y oficios*, tendencias simbolistas y decadentismo, contrapuestas, por otra parte, a las ideas conservadoras de una influencia eclesiástica muy relevante y difundida: a través de las concepciones de Josep Torras i Bages (1846-1916), contrarias al naturalismo, y de la actividad del Cercle Artístic de Sant Lluc, que recuerda más a los gremios medievales de artesanos que a los grupos de artistas renovadores. No es tampoco ajeno al modernismo un cierto sentimiento nacionalista, no tanto en la globalidad del movimiento cuanto en las ideas personales de algunos

artistas y arquitectos que tuvieron notable difusión y ocuparon cargos públicos.

Todos estos factores han inducido a pensar en un «movimiento de modernidad», a pensar en el modernismo como en un movimiento que trata de conectar con las ideas internacionales vigentes, salir del círculo provinciano y estrictamente regional y aprender de fuera, especialmente de París, lo que no podía aprenderse dentro. Es en París donde se conoce la pintura (moderada) de Carol-Duran, los textos de Baudelaire, el nuevo mercado de arte y las ideas «avanzadas» de Rimbaud o de Verlaine (aunque la estancia en París no supone necesariamente modernidad, mucho menos, vanguardia). El rasgo distintivo del modernismo es la apertura internacional (Llorens, 2010, 17), el rasgo que distingue su modernidad cosmopolita de la que carecen otros ámbitos peninsulares.

3. Santiago Rusiñol

Con los arquitectos, diversos pintores protagonizan los años del modernismo: el grupo de artistas reunidos en torno a la revista *L'Avenç* y de forma muy señalada Santiago Rusiñol (1861-1931), pintor pero también escritor y persona de notable actividad en los círculos culturales del momento, creador él mismo de esos círculos. De familia de industriales, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, la Llotja, fue alumno de Tomàs Moragas (1837-1906) y marchó a París en 1889, donde entró en relación con Miquel Utrillo (1862-1934) y Ramón Casas (1866-1932). Rusiñol y Casas pintaron en la capital francesa algunas de sus obras más importantes y ambos influyeron en la pintura que se hacía en Barcelona gracias a las exposiciones realizadas en la Ciudad Condal. Rusiñol mantuvo un pie en París y otro en Cataluña. En 1891 «descubrió» Sitges e impulsó sus fiestas modernistas

(1892-1899), además de construir Cau Ferrat, donde albergó su colección.

Además de gran animador de la vida artística, Rusiñol fue un gran aunque irregular pintor. Su pintura inicial presenta una influencia general del realismo de ilustración que estaba en auge en Barcelona en el último cuarto del siglo XIX, y cabe suponer que fue Josep Lluís Pellicer (1842-1901), uno de los principales dibujantes de la época, con el que tuvo trato en torno a 1885, quien más influyó sobre el entonces joven artista. Sin embargo, pronto desbordó los límites de este género y realizó un arte profundamente personal.



Santiago Rusiñol, *Grand Bal*, 1891, Col. Masaveu.

El cambio fue muy rápido, lo que indica la habilidad y la lucidez de Rusiñol. En obras como *La casa de préstamos* (1889, Sitges, Museu Cau Ferrat) y *Café Montmatre* (1890, Montserrat, Museu de Montserrat) tiene todavía toda su fuerza el naturalismo anecdótico que entretiene nuestra mirada en los detalles –el enlosado del patio, las plantas raquíticas, la figura aislada, folletinesca, en la primera; la diversidad del café, sus luces, clientes, utensilios, en la segunda–, mientras que en 1891 pinta ya la que puede considerarse como su obra maestra: *Grand Bal* (1891, Col. Masaveu). El detalle anecdótico casi ha desaparecido por completo, lo que domina y produce en nosotros una sensación de desasosegante melancolía que poco tiene que ver con el entretenimiento y va más allá del pintoresquismo

costumbrista: es el ambiente creado en la pintura, en la figura, en el pasillo, en la luz que se filtra, tamizada, por los vidrios del techo, incluso en el anuncio antes de la puerta, estos son los motivos que producen sensaciones inolvidables. El tema puede ser tan tópico como los anteriores, pero el pintor lo ha resuelto de forma bien distinta, con la mayor austeridad, que no impide, sin embargo, el juego de luz, empezando por la blusa de la mujer, un foco de atención para nuestra mirada, y que prosigue hasta el cartel que anuncia Grand Bal.



Santiago Rusiñol, *El bohemio: Eric Satie en su estudio*, 1891, Generalitat de Catalunya.

Hay otras pinturas de Rusiñol que son, incluso, más célebres, el retrato de Satie, por ejemplo, una imagen programática de lo que su título indica, *El bohemio: Eric Satie en su estudio* (1891, Generalitat de Catalunya), o su estimable *Interior con figura femenina* (1890, Col. Masaveu), una más, no cualquiera, en la larga serie de mujeres en interior a que tan aficionado fue el fin de siglo, pero ninguna de estas produce el efecto de *Grand Bal* ni está pintada con su mesura.

La inquietud del artista encontró pronto otros caminos, el primero el del simbolismo, un mundo que le había interesado ya en París -publicó en las páginas de *La vanguardia* una crónica sobre el tema: «Desde el Molino. La orden de la Rose Croix» (18.3.1892; el molino al que se

refiere el título es el Moulin de la Galette, donde Rusiñol compartía vivienda con Casas y Utrillo)-, pero ahora, en 1895, no solo escribe, hace pintura simbolista: *La música*, *La pintura* y *La poesía*, tres plafones ojivales destinados a decorar la sala gótica de Cau Ferrat. Los plafones poseen un marcado sentido ilustrativo, dentro de la «ortodoxia simbolista»: el pintor de corte medieval, las flores que se multiplican, las doncellas en procesión, los ángeles, los poetas, etc.

También pueden situarse en el entorno del simbolismo otras pinturas de Rusiñol menos decorativas, entre las que destaca *Entrada al cementerio de Sòller en la noche* (1899, Girona, Museu d'Art de Girona), de oscuras y lúgubres tonalidades, con cipreses elevados y una iluminación neorromántica que contrasta con su posterior entusiasmo por los jardines luminosos, jardines que están en el origen de la que suele considerarse su última etapa. En 1895, 1897, 1898 y 1900 viaja a Granada y empieza a pintar los jardines de España, los de Granada, pero también los de Aranjuez, Montserrat y Mallorca, obras de considerable belleza, quizá un tanto monótonas, lejos del Rusiñol de 1891.

Se ha dicho en muchas ocasiones que la pintura de índole místico romántica de los últimos años del siglo -por ejemplo, la citada *Entrada al cementerio de Sòller en la noche*- pudo estar condicionada por sus problemas de salud, pero cabe señalar que en estos años, cuando su salud se ha agravado, realiza también obras plenas de luz, como *Mercado de Valencia* (1901, Col. Masaveu), y que sus mismos jardines parecen buscar una belleza de gran serenidad. En cualquier caso, adicto a la morfina y con una salud muy debilitada, sufrió en 1900 la pérdida de un riñón, su actividad se redujo considerablemente hasta que falleció años después, en 1931.

4. Ramón Casas

A pesar de su importancia en el desarrollo del modernismo, no es Santiago Rusiñol el artista al que suele tenerse en mayor estima. Ese puesto lo ocupa Ramón Casas, que vivió con él en París, como ya se ha dicho. Casas excede los límites del que podemos considerar fenómeno artístico, que lo fue, es también, al igual que otros artistas del momento, Zuloaga, Sorolla y Anglada Camarasa, con sentido en cada uno diferente, un fenómeno social: Casas se convirtió en el retratista de alta burguesía catalana y, para algunos autores, en el creador de las imágenes que mejor definen a esa sociedad. Esta situación contrasta radicalmente con aquella otra que movió al crítico de *L'Avenç*, Eduard Canibell, a pedirle que no expusiera *La corrida de toros* (1884, Museu de Montserrat) por considerarla un boceto. El camino recorrido hasta los primeros años del siglo xx ha sido muy grande.

La corrida de toros puede ser considerada, en efecto, un boceto por parte de la crítica tradicional: es una de las pinturas más llamativamente impresionistas del autor. No se encuentra, desde luego, entre sus mejores obras e incluso, vista con la distancia que prestan los años, parece en exceso tradicional. Todo lo contrario sucede con una pintura en la que trabajó años después, entre 1892 y 1895, *Antes del baño* (Museu de Montserrat), en la que Casas ha abandonado el boceto impresionista para centrarse en una construcción casi geométrica de poderosas verticales - objetos y luz, además de la figura femenina- dosificadas con extraordinaria sabiduría: la mujer que empieza a quitarse la bata mirando hacia el lavabo, a la izquierda; el termo del agua, en cobre, a la derecha, y la ventana con celosía blanca de luz que enmarca a la figura femenina; la disposición de la bañera, con sesgo, rompe cualquier rigidez, y el juego de luces, pared más oscura, celosía

blanca, termo cobrizo, introduce una sorprendente movilidad óptica.



Ramón Casas, *Antes del baño*, 1895, Museu de Montserrat.

No son los únicos rasgos por los que esta pintura puede ser estimada. Pertenece a una tradición que se había asentado en la pintura europea desde el siglo XVIII, la *toilette* femenina, el aseo representado en un instante que se percibe fugazmente. El descubrimiento ocasional de una privacidad que no está destinada a ser vista pero que casualmente se atisba. Ese juego de privacidad y de contemplación ocasional es el que Casas ha sabido ofrecernos. Y en ello nada tiene que ver con los impresionistas, ni siquiera con

Degas, que tanto cultivó el motivo, sino que se adelanta en algún aspecto a Bonnard, el artista que mejor lo ha abordado en la pintura del siglo XX. Casas ha pintado una apoteosis de la intimidad, mas, como corresponde al sentido propio del tema, lo ha hecho con la mayor intimidad posible, sin ninguna clase de retórica. A su lado, una pintura estimable de Rusiñol, con la que habitualmente se la compara, *Interior con figura femenina* (1890, Col. Masaveu), no deja de ser una anécdota naturalista, pictóricamente excelente, pero insípida.

En 1892, Casas pintó otra obra maestra, *Madelaine* (1892, Museu de Montserrat), una pintura que crea por sí sola un ambiente y un lugar. Una mujer joven, sentada ante el velador de un café, con un puro en los dedos y una bebida sobre la mesa, mira con tristeza algo de lo que

sucede en su entorno. La blusa roja, la falda blanca y el contraste con los restantes motivos constituyen, como en el caso anterior, el foco de nuestra mirada. Mejor que ningún otro pintor del momento, Casas ha captado el instante y la melancolía del instante.



Ramón Casas, *Madelaine*, 1892,
Museu de Montserrat.

Casas pinta a otras muchas mujeres, ninguna como esta. *Joven decadente* (1889, Museu de Montserrat), la mujer piadosa y un tanto beata de *Examen de conciencia* (h. 1890, col. part.), la muy célebre de *Plen air* (1890, Barcelona, MNAC), todas ellas no dejan de ser tipos de una realidad que poco a poco iba a ser inventariada por unos pintores y otros. Ni siquiera cuando hizo algunas ilustraciones más o menos satíricas (menos) para revistas como *Pel&Ploma* alcanzó el nivel de expresividad de artistas con menos empeño y nombre que él.

La pintura de Casas no termina aquí, tampoco en los excelentes dibujos en los que retrató a figuras relevantes de la sociedad catalana -recordaremos siempre el gesto corporal y el ceño de *Josep Llimona* (1900, Barcelona, MNAC), el estar de *Angel Guimerà* (1903, Barcelona, MNAC), el rostro de *Eugeni d'Ors* (h. 1906-1907,

Barcelona, MNAC) joven-; además ha pintado obras que han pasado a la historia de nuestro imaginario colectivo: *Garrote vil* (1894, Madrid, MNCARS) y *La carga o Barcelona 1902* (1903, Olot, Museo de Arte Moderno). Este último tiene una pequeña historia que permite reducir en algo la distancia cronológica respecto de *Garrote vil*: Casas lo pintó en 1899 al objeto de presentarlo en la Exposición Internacional de París de 1900, pero el jurado español lo rechazó (a la vez que también dejaba fuera obras de Zuloaga, Rusiñol y Canals), Casas lo guardó y volvió a presentarlo en el Salon du Champ de Mars de París (1903) con el título *Barcelona 1902*, como si representara los acontecimientos ocurridos en la capital catalana ese año. La pintura obtuvo un gran reconocimiento y se hizo popular algo después, tras recibir la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Naturalmente, la pintura no representa los sucesos barceloneses de 1902 -incluso se dice que la figura caída delante de un guardia civil a caballo es en realidad la de un hombre atropellado por un tranvía-, pero el cuadro se concibe popularmente si no como la representación de hechos concretos, sí como la expresión de un ambiente histórico.



Ramón Casas, *Garrote vil*, 1894, Madrid, MNCARS.



Ramón Casas, *La carga o Barcelona 1902*, 1903, Olot, Museo de Arte Moderno.

Ambos cuadros pueden considerarse como dos grandes cuadros de historia, pero no de la historia que había deseado, y aplaudido, la burguesía del ochocientos. *Garrote vil* representa una ejecución pública en una plaza, en imagen que Casas ha sabido componer con maestría para destacar el dramatismo no sentimental -casi no vemos al reo, su fisonomía, tampoco las fisonomías de los que le acompañan-. La multitud se agolpa por los tres lados de la plaza -el cuarto es la tapia que cierra el espacio de la ejecución-, en el centro un espacio delimitado con claridad y a la izquierda, lejos para un espectador que podría él mismo formar parte de la multitud, el ajusticiamiento. Guardias civiles, sacerdotes, cofrades, mujeres enlutadas, participan de la escena, en número reducido y dispuestos con sobriedad.

También en *La carga* distribuye el espacio con sabiduría. La explanada ocupa la mayor parte de la escena, la gente

huye ante la carga de los guardias civiles a caballo, al fondo Santa María del Mar y varios edificios entre los que destaca una fábrica. La gente es multitud, solo el caído es individuo singular, también el guardia civil que se abalanza sobre él. Los tonos grises dominantes se animan con el rojo de los uniformes y la claridad de la explanada. Es la primera vez que entre nosotros la pintura de historia representa una algarada callejera en la que las emociones del espectador se decantan por la masa apaleada.

Resulta paradójico que una pintura como esta recibiera un premio en una exposición oficial, pero no lo es tanto si se piensa que en aquel momento pudo ser «leída», primero, como una crónica, segundo, como algo sucedido en Barcelona en un período de agitación política, y tercero, como representación del orden y escarmiento para quien lo ignore o lo vulnere.

5. El Cercle de Sant Lluc

La sociedad barcelonesa y la pintura de la sociedad barcelonesa no acababa en los retratos de Casas, tampoco en *Garrote vil* o en *La carga*. El propio artista había realizado en 1898 un cuadro piadoso, *Salida de la Procesión del Corpus de Santa María del Mar* (Barcelona, MNAC), una obra mucho más confusa pictóricamente que las comentadas pero representativa de las ideas más tradicionales de aquella sociedad. Posiblemente los próceres barceloneses, y sus esposas, que hicieron de él su pintor favorito, no estaban en la procesión, pero a buen seguro que se identificaban con ella.

También se identificarían con ella los miembros del *Cercle de Sant Lluc*. Creado a partir de una escisión habida en 1893 en el *Cercle Artistic de Barcelona* (1891), tuvo en Joan Llimona (1860-1926) a su gran animador y primer presidente (1893-1898) y entre sus miembros cabe