

BARCELONA – PARIS

1860 - 1936 A journey to Modernity

BARCELONA – PARIS

1860 - 1936 A journey to Modernity

BARCELONA – PARIS

1860 - 1936 A journey to Modernity

Brussels, September 22nd - 25th, 2022

London, October 6th - November 19th, 2022

ARTUR RAMON ART
BARCELONA 1911

COLNAGHI
Est. 1760

SALA PARÉS





Art is a universal form of expression that explains where we come from, opens us up to the world, and invites us to reflect on present and future challenges.

The exhibition “Barcelona – Paris (1860-1936). A journey to Modernity” provides us with a window into a key moment in European art through the eyes of the Catalan artists who lived and learned in that city at the turn of the 19th and 20th centuries, and, thanks to their contact with Parisian cultural life and their relationship with other European artists, contributed to renew the pictorial language and, with it, the whole of contemporary art.

This exhibition, the result of the fruitful collaboration between the Artur Ramon Art Gallery and the Sala Parés in Barcelona and the Colnaghi Gallery in London, is a new example of the great moment Catalan culture is experiencing in terms of its international projection. It can be seen with the recent presence of Catalan works and artists from different disciplines in such revered venues as the Berlinale, the Musée d’Orsay, the Venice Biennale and the London Book Fair.

We thus extend our gratitude to the promoters of this initiative that allows us to continue to explain who we are to the world through the universal language of art and the transforming force of culture.

NATALIA GARRIGA
Ministry of Culture of the Government of Catalonia

L'art és una forma d'expressió universal que ens explica d'on venim, ens obre al món i ens convida a reflexionar sobre els reptes del present i el futur.

L'exposició "Barcelona – Paris (1860-1936). A journey to Modernity" ens mostra un moment clau de l'art europeu a través de la mirada dels artistes catalans que van viure i aprendre en aquella ciutat al tombant dels segles XIX i XX i que, gràcies al contacte amb la vida cultural parisenca i a la relació amb altres artistes europeus, van contribuir a renovar el llenguatge pictòric i, amb ell, el conjunt de l'art contemporani.

Aquesta exposició, fruit de la profitosa col·laboració entre la Galeria Artur Ramon Art i la Sala Parés de Barcelona i la Galeria Colnaghi de Londres, és una nova mostra del moment dolç que viu la cultura catalana pel que fa a la seva projecció internacional. Recentment n'hem tingut exemples amb la presència d'obres i artistes catalans de diferents disciplines en llocs de referència com la Berlinale, el Musée d'Orsay, la Biennale de Venècia o la London Book Fair.

Gràcies, doncs, als impulsors d'aquesta iniciativa que ens permet seguir explicant-nos al món a través del llenguatge universal de l'art i la força transformadora de la cultura.

NATALIA GARRIGA
Consellera de Cultura de la Generalitat de Catalunya

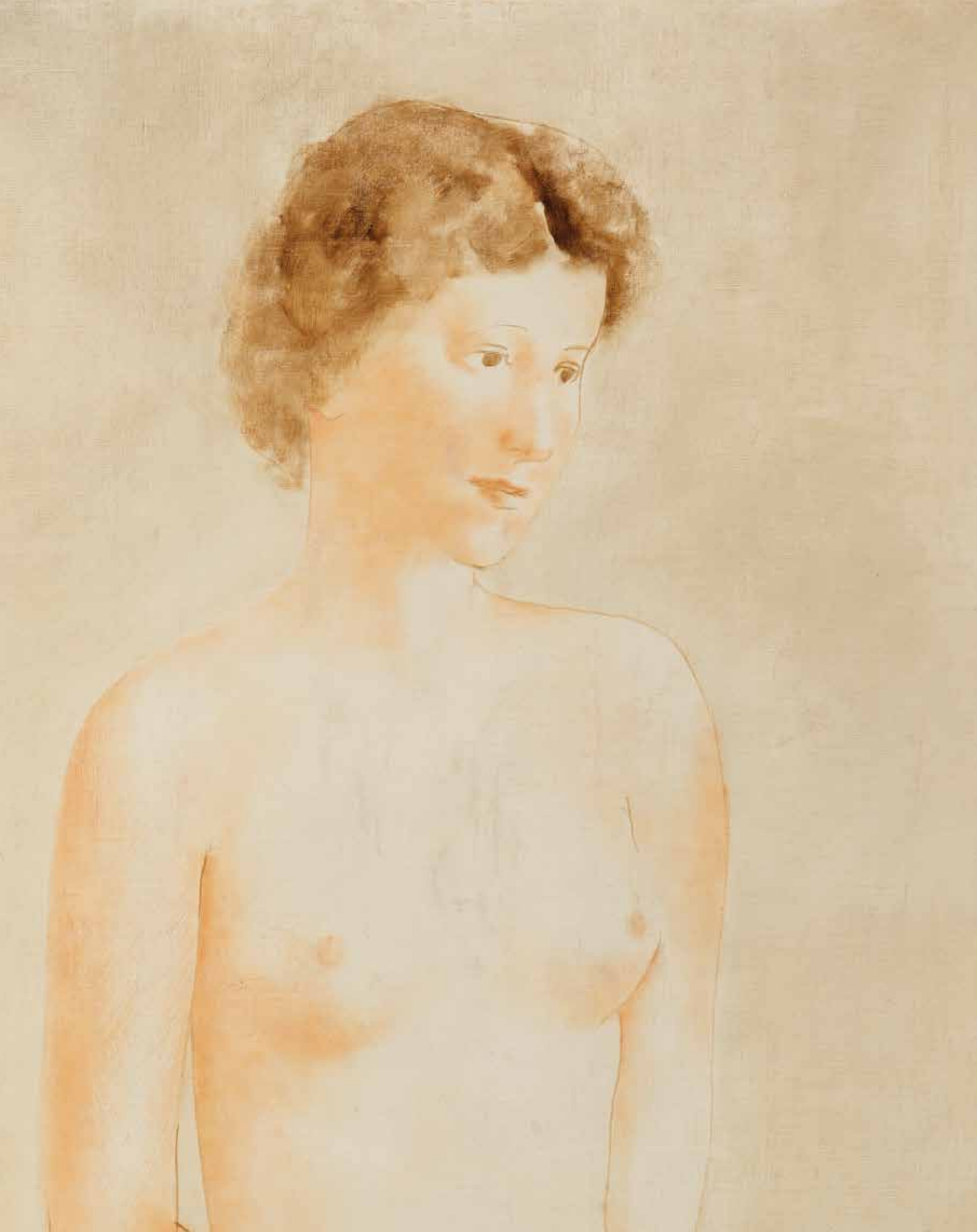
El arte es una forma de expresión universal que nos explica de dónde venimos, nos abre en el mundo y nos invita a reflexionar sobre los retos del presente y el futuro.

La exposición "Barcelona – Paris (1860-1936). A journey to Modernity" nos presenta un momento clave del arte europeo a través de la mirada de los artistas catalanes que vivieron y aprendieron en dicha ciudad en el tránsito entre los siglos XIX y XX y que, gracias al contacto con la vida cultural parisiense y a la relación con otros artistas europeos, contribuyeron a renovar el lenguaje pictórico y, por ende, el del arte contemporáneo en su conjunto.

Esta exposición, fruto de la fructífera colaboración entre la Galería Artur Ramon Art y la Sala Parés de Barcelona y la Galería Colnaghi de Londres, es una nueva muestra del momento dulce que vive la cultura catalana en cuanto a su proyección internacional, de la que hemos tenido otros ejemplos recientes con la presencia de obras y artistas catalanes de diferentes disciplinas en lugares de referencia como la Berlinale, el Musée d'Orsay, la Biennale de Venecia o la London Book Fair.

Gracias, pues, a los impulsores de esta iniciativa que nos permite seguir explicándonos al mundo a través del lenguaje universal del arte y la fuerza transformadora de la cultura.

NATALIA GARRIGA
Consejera de Cultura de la Generalitat de Catalunya



After the critical and commercial success of two joint exhibitions – “The Golden Age of Spanish Modern Art” and “Spanish Modern Landscapes 1880-1950” – held in very difficult circumstances because of the health crisis, the Sala Parés, Artur Ramon Art and Colnaghi continue to work together in their mission to promote, disseminate and export Catalan and Spanish art around the world.

On this occasion, the three galleries present “Barcelona – Paris (1860-1936). A journey to Modernity”, an exhibition focusing on the period between 1860 and 1936 to explore the centripetal force that the city on the Seine exerted on Spanish and Catalan artists in their formative years. If Rome was the capital of Europe for any artist in the first half of the 19th century, when the last echoes of the Grand Tour still resounded, in the second half the capital shifted to Paris. During this period, artists absorbed a variety of languages ranging from the Courbet’s realism to the mundane life portrayed by Béraud, via the early stages of Impressionism, when light became colour. Later on, Toulouse-Lautrec and his intimate and personal world, the emergence of Post-Impressionism – with the primitivism of Gauguin and the raw power of Van Gogh, so ahead of his time –, the rediscovery of geometry by Cézanne and of the primary colours by the *Fauves*, together with Steinlen and Beardsley’s illustrations, among many others, had an even stronger influence on our artists, as can be seen in this exhibition. Artists who drew from these trends and from whom we present carefully selected works, most of which come from private collections and have not been exhibited for many years.

Every century in Spain a genius eclipses everything; in the 19th century it was Goya, in the 20th, Picasso. However, besides these unique figures, there are other artists who knew how to explain their time within the same visual atmosphere. In fact, Isidre Nonell was extremely influential on Picasso’s Blue Period. And Picasso learned engraving from Joaquim Sunyer. Such episodes are often forgotten by those who, in their praise of Picasso, keep alive the myth that he was born a genius, when an artist can only be explained in his context.

Thus, this exhibition aims to be two things at once: a passionate and well-deserved vindication of some valuable artists who are still insufficiently recognised internationally, and a paean to the new normality after the pandemic – a journey in space and time back to Paris when it moved towards Modernity.

JORGE COLL - Colnaghi
JOAN ANTON MARAGALL - Sala Parés
ARTUR RAMON - Artur Ramon Art

Després de l'èxit crític i comercial de dues exposicions conjuntes —“The Golden Age of Spanish Modern Art” i “Spanish Modern Landscapes 1880-1950”— realitzades en un clima d'allò més complicat a causa de la crisi sanitària, la Sala Parés, Artur Ramon Art i Colnaghi continuen treballant junts en la seva missió de promoure, difondre i exportar l'art català al món.

Aquest cop, les tres galeries presenten “Barcelona – Paris (1860-1936). A journey to Modernity”, una exposició centrada en el període que va entre 1860 i 1936 per explorar la força centrípeta que va exercir la ciutat del Sena en la formació dels artistes catalans. Si durant la primera meitat del segle XIX Roma va ser la capital de qualsevol artista europeu, empès encara pels últims vents del Grand Tour, a mesura que avança el segle la capitalitat es desplaçarà a París. En aquest període, els artistes absorbeixen diversos llenguatges que van del realisme de Courbet a la vida mundana reflectida en Béraud, passant pels inicis de l'Impressionisme, on la llum esdevé color. Més endavant, Toulouse-Lautrec i el seu món íntim i personal, la irrupció del postimpressionisme —amb el primitivisme de Gauguin i la força incompresa de Van Gogh—, el redescobriment de la geometria de Cézanne i els colors primaris dels *fauves*, sumats a les il·lustracions de Steinlen o de Beardsley, entre tants d'altres, van incidir amb força en els nostres artistes, com es pot apreciar en aquesta exposició. Artistes que van beure d'aquestes tendències i dels quals presentem obres acuradament seleccionades, la majoria procedents de col·leccions privades i que no s'havien exposat des de fa molts anys.

Tot segle té a Espanya un geni que ho eclipsa tot; al XIX va ser Goya, al XX, Picasso. Malgrat tot, més enllà d'aquestes singularitats úniques, hi ha artistes que van saber explicar la seva època dins del mateix clima visual. De fet, Isidre Nonell va exercir una notable influència sobre el Picasso de l'època blava, qui al seu torn va aprendre a gravar amb Joaquim Sunyer; episodis que se solen oblidar quan es lloa el geni malagueño per no desfer el mite que va néixer de manera espontània, quan l'artista només s'explica en un context.

Així doncs, la present exposició vol ser dues coses alhora: la reivindicació apassionada i merescuda d'uns artistes valuosos, però encara poc reconeguts internacionalment, i un cant a la nova normalitat, a la festa que representa tornar a París i viatjar en el temps després de la pandèmia.

JORGE COLL - Colnaghi
JOAN ANTON MARAGALL - Sala Parés
ARTUR RAMON - Artur Ramon Art

Tras el éxito crítico y comercial de dos exposiciones conjuntas —“The Golden Age of Spanish Modern Art” y “Spanish Modern Landscapes 1880-1950”— realizadas en un clima de lo más complicado a causa de la crisis sanitaria, la Sala Parés, Artur Ramon Art y Colnaghi siguen trabajando juntos en su misión de promover, difundir y exportar el arte español en el mundo.

En esta ocasión, las tres galerías presentan “Barcelona – Paris (1860-1936). A journey to Modernity”, una exposición centrada en el período que media entre 1860 y 1936 para explorar la fuerza centrípeta que ejerció la ciudad del Sena en la formación de los artistas españoles. Si durante la primera mitad del siglo XIX Roma fue la capital de cualquier artista europeo, llevado aún por los vientos finales del Grand Tour, a medida que avanza el siglo la capitalidad se desplazará a París. En este período, los artistas absorben diversos lenguajes que van del realismo de Courbet a la vida mundana reflejada en Béraud, pasando por los inicios del Impresionismo, donde la luz se hace color. Más adelante, Toulouse-Lautrec y su mundo íntimo y personal, la irrupción del postimpresionismo —con el primitivismo de Gauguin y la fuerza incomprensible de Van Gogh—, el redescubrimiento de la geometría de Cézanne y el colorido primario de los *fauves*, sumados a las ilustraciones de Steinlen o de Beardsley, entre tantos otros, incidieron con fuerza en nuestros artistas, como se puede apreciar en esta exposición. Artistas que bebieron de estas tendencias y de los que presentamos obras cuidadosamente seleccionadas, procedentes en su mayoría de colecciones privadas y que no habían sido expuestas desde hace muchos años.

Todo siglo tiene en España un genio que lo eclipsa todo; en el XIX fue Goya, en el XX, Picasso. Sin embargo, más allá de estas singularidades únicas, hay artistas que supieron explicar su tiempo dentro del mismo clima visual. De hecho, Isidre Nonell ejerció una notable influencia sobre el Picasso de la época azul, quien a su vez aprendió a grabar con Joaquim Sunyer; episodios que se suelen olvidar cuando se alaba al genio malagueño para no deshacer el mito de que nació de forma espontánea, cuando el artista solo se explica en un contexto.

Así pues, la presente exposición quiere ser dos cosas a la vez: la reivindicación apasionada y merecida de unos artistas valiosos, pero aún poco reconocidos internacionalmente, y un canto a la nueva normalidad, a la fiesta que supone regresar a París y viajar en el tiempo después de la pandemia.

JORGE COLL - Colnaghi
JOAN ANTON MARAGALL - Sala Parés
ARTUR RAMON - Artur Ramon Art

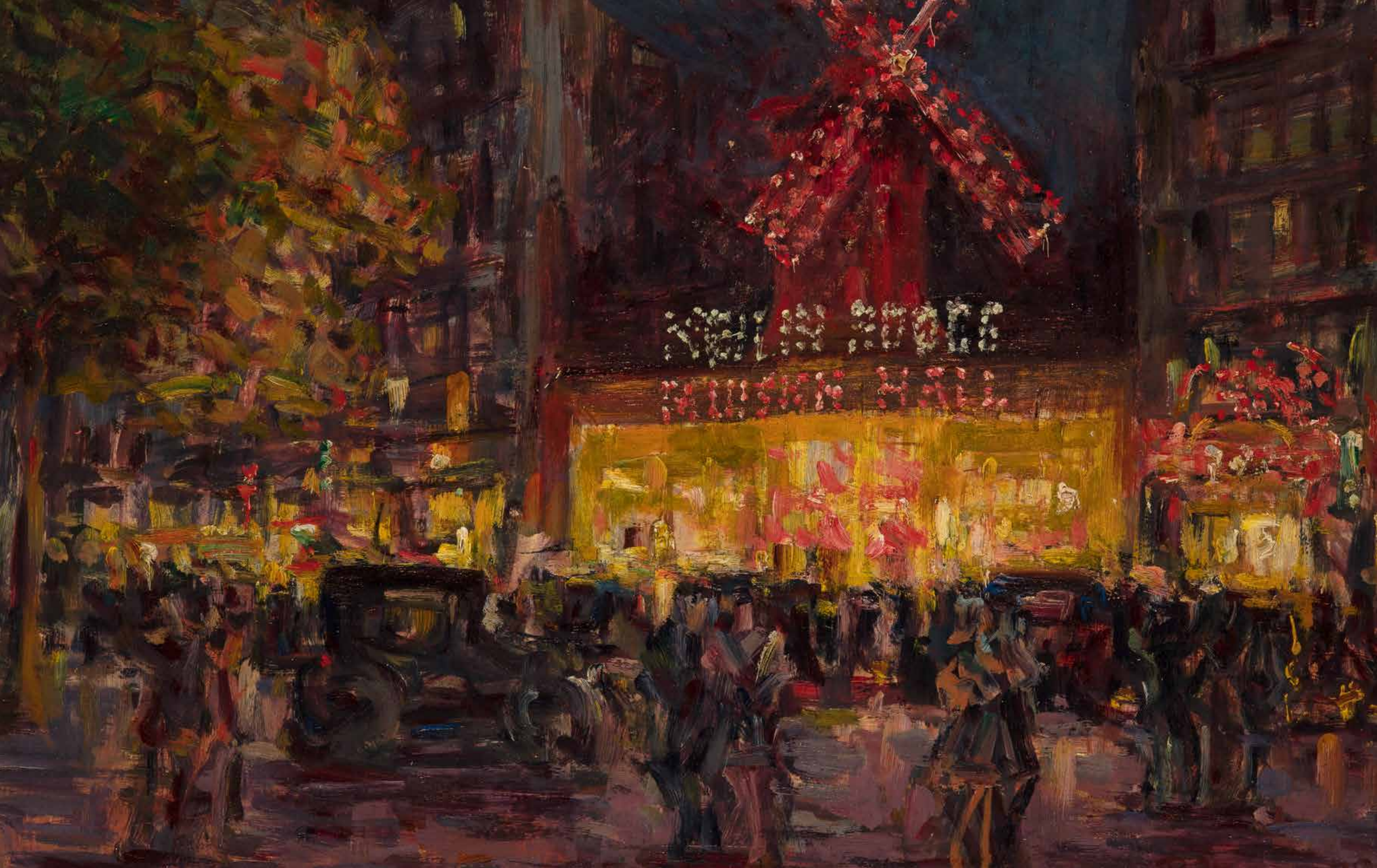


TABLE OF CONTENTS

“From Barcelona to Paris, from Montmartre to Montparnasse” Jordi Falgàs, Ph.D.	16
Exhibition Highlights	25
Exhibition Catalogue	75
Translations	89

From Barcelona to Paris,

from Montmartre to Montparnasse

JORDI FALGÀS, PH.D.

On February 15, 1891, the Barcelona daily *La Vanguardia* dedicated a full page to one of the long chronicles that Santiago Rusiñol was sending from Paris in the format of letters to the editor, under the headline “Artistas catalanes en París. Desde El Molino” (Catalan Artists in Paris. From El Molino). The mill (*molino*) of the title was the famous Moulin de la Galette, where Rusiñol played at being a bohemian with his friend Ramon Casas, also a painter, from October of 1890 to January of 1892. On this occasion, Rusiñol was writing not about expositions or artists, but rather about the entertainment venues in Montmartre that were available to them after the sun went down. In his descriptions of the cafés-concert, taverns and cabarets of the *butte*, Rusiñol claimed that at the popular Mirliton, run by the singer Aristide Bruant, “one enjoys the most complete liberty; there the very newest theories of art can be expounded without fear that anyone should be embarrassed and all have the right to speak, which they can use and even abuse.” This observation was accompanied by a portrait of Bruant, in which Casas sketched the singer’s characteristic attire: soft hat, greatcoat, walking-stick and scarf. A year later, Toulouse-Lautrec included these same details in the well-known poster that turned the protagonist into an icon of the irreverent and provocative artist. Thanks to the illustrated press and the poster, two new outlets for modern art in mass media targeted at the bourgeoisie and the working class, Montmartre had become a mythic space accessible to all.

Rusiñol came to say that Montmartre and the people who lived there were symbols of liberty, both of expression and of artistic creation. The origins of this phenomenon go back to the *Ancien Régime*, when Montmartre was a village on the outskirts of the city and separated from it in 1784 by the construction of the wall of the *Fermiers généraux* (tax collectors for the crown). Because the purpose of this wall around Paris was to impose a tax on all entering merchandise, the boulevards outside of it came to house a proliferation of taverns where the wine and the beer were cheaper, especially close to the gates into the city. Montmartre would become even more attractive during the Second Empire, with the transformation of the city carried out by Georges-Eugène Haussmann on the orders of Napoleon III, especially after 1860, when the annexation of the surrounding *faubourgs* brought the neighborhood into the 18th *arrondissement*. The Haussmanization of Paris radically transformed public spaces. The appearance of new boulevards, squares, parks, bridges, markets, train stations and public lighting made it considerably easier to come and go from a once-distant neighborhood like Montmartre. In addition to attracting working-class families from around the country and the continent with new industries and services, outlying neighborhoods like Montmartre increased in population as a consequence of the displacements of many Parisians who were forced to leave the city center. After the events of the Franco-Prussian War (1870-71) and the Commune (1871),

the beginning of the construction of the Sacré-Coeur Basilica in 1875 brought in even more laborers and their families. Open-air wine bars (*guinguettes*) were an addition to the neighborhood's taverns, breweries and brothels. During this decade, one of these, the Moulin de la Galette, was identified by the Impressionists as a scenario of classless, urban recreation ideal for their pictorial revolution.

Another key moment was the opening in December of 1881 of the cabaret Le Chat Noir on boulevard Rochechouart. Le Chat Noir was the first cabaret to offer a kind of entertainment in which live music alternated with poetry readings, performances by humorists and Chinese shadow plays. The key to the success of the cabarets was that they attracted not only local bohemians like writers, artists and singers, but also a male clientele that was more sophisticated than the Parisian bourgeoisie, and fascinated by what they saw as fringe spaces in which they could enjoy the freedom of expression and behavior admired by Rusiñol.

Looking at the works in our catalogue, the thread that connects Manet's *Olympia* to Picasso's *Les Femmes d'Alger* becomes apparent. The boulevards, cabarets, cafés-concert, dance halls and *brasseries à femmes* were, especially at night, spaces where artists and writers felt the attraction of the new kind of woman who figures in the majority of their works. The exhibition *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1920* (Musée d'Orsay, 2015) showed openly for the first time the flower-sellers, shop girls, seamstresses, washerwomen, maids, singers, dancers and models who found it necessary to engage in some form of the prostitution that proliferated in the city, and who became an intrinsic subject of modern art. From the suburbs to the most exclusive and sophisticated venues of male socialization, *pierreuses*, *filles en carte*, *demi-mondaines* and *grandes horizontales* were at the service of a bourgeois and aristocratic clientele from around the world. In a theater box, in bed, before a mirror, in a park, on the street, at a café table, on a balcony, dressed, half-dressed or nude, these urban women — conveniently objectified and codified — were converted by the gaze of the artist into the central protagonist of the new genre painting.

The Le Chat Noir model was rapidly adopted and improved on by other establishments such as Le Divan Japonais, Le Rat Mort, Au Lapin Agile, L'Auberge du Clou, Le Mir-liton, and the famous Moulin Rouge. It was at Le Chat Noir that Miquel Utrillo met Erik Satie, one of the pianists there, and introduced him to his friends Casas and Rusiñol. In his chronicle in the January 19, 1891 issue of *La Vanguardia*, Rusiñol explained that they had invited various friends and neighbors for Christmas, including the musician and composer "Sadí." Thanks to the vignettes by Casas that illustrate the letter, we know that this was Satie. He is sketched standing in a portrait that resembles the painting *The Bohemian (Erik Satie in Montmartre)* (fig. 1), and also seated playing the harmonium in



Fig. 1. Ramon Casas, *The Bohemian (Erik Satie in Montmartre)*, 1891. Oil on canvas, 199 x 100 cm. Northwestern University Library, Evanston, Illinois.

the apartment of the two Catalans, a performance that Rusiñol said had left them open-mouthed. Rusiñol too portrayed Satie at the harmonium, in a drawing in which he is seen playing in a top hat and smoking a cigar (MNAC, Barcelona), and in the painting in this exposition (cat. 13), as well as other portraits such as *A bohemian* (Arxiu Joan Maragall, Barcelona) and *A Romanza* (MNAC). Vallès and others have pointed out Rusiñol's importance "as a transmitter of Parisian modernity at the end of the nineteenth century" to younger artists like Picasso.¹ I would add that, in the figure of Erik Satie, Rusiñol recognized the dialectic of "alienation and freedom" that Eisenman describes in the protagonists of the works of Seurat, at that same time at the beginning of the 1890s.² To the eye of Rusiñol and Casas, Satie personified the archetype of the bohemian artist — rebellious, innovative, wretched, misunderstood and seemingly free — who had to make a living playing the piano in cabarets where the common people went in search of moral and sexual liberation. This clientele thought of music only as entertainment, an object of mass consumption. In the bohemian persona adopted by Satie, Rusiñol found the model for the myth of the modern artist that he himself was putting into practice.³

At the end of the century, Rusiñol and Casas were again in Paris, but in conditions very different from the allegedly bohemian life they had lived in Montmartre. Paris was about to celebrate a great *Exposition Universelle*, an event which allowed the Third Republic to make the French nation and its capital synonymous with modernity and progress. The magnetic pull of Paris, and Montmartre in particular, on artists all over Europe who wanted a taste of this modernity kept on growing.

In the magazine *Quatre Gats* Pere Romeu lamented the exodus of artists from Barcelona: "Canals took off, Brull a few days later, then Nonell, now Casas has left, and a few days later Rusiñol goes, all of them, and somebody else I'm forgetting, off to Paris."⁴ Of the Catalans arriving in Paris, one must distinguish between the veterans who were returning, like Casas, Rusiñol and Joan Brull; and the younger artists who were arriving for the first time in the mid- or late nineties, such as Hermen Anglada-Camarasa, Ricard Canals, Isidre Nonell, Joaquim Sunyer, Marià Pidelaserra, Pere Ysern and Joan Cardona, followed not long after by Picasso, Carles Casagemas and Ramon Pichot, among others.

Ramon Casas, for example, was returning to Paris as an artist recognized and sought after by Barcelona's upper middle class. Consider the distance between the *trottins*, *cocottes*, *insoumises* and *verseuses* at the Moulin that Casas and Rusiñol had portrayed to shock visitors to the Sala Parés with their allusions to class and gender, and the elegant and sophisticated female figure of *La Parisienne* (c. 1900) of this show (cat. 1). In the same vein, in the background of the painting Casas placed not the profile of a bohemian symbol like the Moulin, but the Basilica of Sacré-Coeur, a project of the most conservative sectors of French Catholicism designed to expiate what they saw as the moral

1. Eduard Vallès, *Picasso versus Rusiñol* (Barcelona: ICUB Museu Picasso, 2010), 85.

2. Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History* (London: Thames & Hudson, 2011), 400.

3. On this process, see Margarida Casacuberta, "Santiago Rusiñol i la novel·la de l'artista", in *Santiago Rusiñol 1861-1931* (Barcelona and Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997), 35-39.

4. Pere Romeu, "Sobre la taula", *Quatre Gats* 4 (2 March 1899), 2.

decline of France after the Revolution and the Commune. Though it is not a portrait, we know that the model was Clotilde Pignel, from the Pignel-Dupont shop on Rue Lepic, where Van Gogh, Casas, Rusiñol and other painters purchased their materials. As such, she belonged to the lower middle class and posed on various occasions for the two Catalan painters after their arrival in Montmartre. In any case, we must recall that one of the two works Casas presented at the 1900 Paris *Exposition* was the portrait of Erik Satie, which he must have considered more appropriate for the public at the event, avid as they were for the bohemian myth.

The younger artists, on the other hand, continued to look to nighttime, outsider Paris or to the *espagnolades* (flamenco, *manolas*, *majas*, gypsies and bullfights) to make their way in the French capital. For Anglada-Camarasa, Canals, Nonell, Ysern, Sunyer and Cardona, all born during the decade of the 70s and working in Paris in their twenties, going to the French capital was above all an opportunity to move forward as artists, convinced that only there would they find a market that was welcoming and that kept on expanding. Obviously, they all developed in different ways, but the works in this exhibition show how Paris, with the novelty of urban life and all of the desires that it aroused in consumer society, offered them themes and possibilities to develop as artists that were impossible to find in Barcelona. These include exhibitions, salons, galleries, dealers and collectors, i.e. the art market in the narrow sense, but also new forms of visual communication: illustrated magazines, the satirical and humorous press, posters, advertising, stage sets, and everything that the city produced to satisfy the accelerating consumer demand for popular culture.

At one extreme of the group we find Anglada-Camarasa, who, after two stays between 1894 and 1898 during which he truly experienced the penury of bohemia, moved to Paris in 1899. With his second solo show at the Sala Parés in 1900 he broke into the French, European and American markets with the unexpected success of his nebulous women of the Parisian night (cat. 21 and 22). At the other extreme is Nonell, who despite having achieved some recognition with shows at the galleries Le Barc de Boutteville (1897 and 1898) and Vollard (1899), moved back to Barcelona in 1900. In between, “Sunyer was doing the best he could, but he still had made little headway in Paris,” as Fontbona explains, and Ricard Canals “decided early on to embrace the demand for quality Spanish-themed work that existed, in abundance, in the Paris of the time.”⁵ Cardona is surely the clearest example, along with Xavier Gosé, of the Catalan artist who was able to work in Paris between 1900 and 1904 thanks to the explosion of mass culture. He was a prolific illustrator of magazines and advertising posters in which he repeatedly exploited images of women and of Belle Époque settings converted into iconographic archetypes, as well as Spanish themes. He presented the new urban woman, apparently free, uninhibited and modern, but also subject to the gaze — and the control — of men: clients at art

5. Francesc Fontbona, “Nonell i el Saló Nou Ambient”, in *Nonell figures i espais* (Girona: Fundació Caixa Girona, 2009), 15.

galleries, readers of illustrated magazines, and the bourgeois men who often accompanied them in the images, such as *Leaving the Moulin Rouge* (cat. 25).

Cardona’s work shows how, from 1900 until the Great War, the image of Montmartre began to fall victim to the myth that had been created during the first decades of the Belle Époque. It is true that during the first decade of the century, Canals, Sunyer, Picasso and their group still found the true bohemian life by meeting in dives like Le Zut and Au Lapin Agile, and living in precarious conditions in buildings like the Bateau Lavoir. But it’s worth remembering that in 1900, when Picasso and Casagemas made their first trip, before occupying the Montmartre studio that Nonell passed on to them, their original intention was to set up in Montparnasse, in the same building where Oleguer Junyet, the Catalan painter and set designer, was living. During his third trip, between 1902 and 1903, Picasso too lived in Montparnasse and in the Latin Quarter. According to Hewitt, the history of Montparnasse is similar to that of Montmartre, in the sense that it too had benefitted from being outside the walls and become a neighborhood full of taverns, cafes and dance halls, with its own bohemian life and cultural activity that drew both from proximity to the university life of the Left Bank and the constant arrival of people from the Montparnasse train station.⁶ In this way, the neighborhood evolved from a *lieu de plaisir* to a *quartier de loisirs* until, with the decline of Montmartre at the end of the Great War, it became the new artistic and literary center of the capital, both bohemian and cosmopolitan, with artists that came from all over Europe and the Americas. Picasso, in fact, left Montmartre for Montparnasse in 1912.

Since the mid-nineteenth century there had been grand cafés in Montparnasse, like La Closerie des Lilas, that had also become meeting places for artists and writers. Later would come Le Dôme, La Rotonde, Le Select and La Coupole, among other places frequented by circles of artists, musicians and, especially, writers. Writers, unlike painters and sculptors, could transform a café table into a work space, with furniture and temperature more comfortable than those of the furnished rooms where they slept. As Simonetta Franquelli explains, “The cafés offered the artists warmth, both social and physical, and formed a welcome antidote to the often abject poverty of their studios. Cafés were also an environment in which work could be shown and deals made, initiating or even circumventing relationships between the galleries and the public.”⁷ In fact, some café owners in Montparnasse habitually accepted drawings and paintings as payment of some artists’ debts, and so could decorate their walls, which attracted more artists, models, dealers and gallerists. Guillaume Apollinaire, precisely in a comparison with Montmartre and in the same spirit of Rusiñol two decades before him, wrote that “if it has a different color from the Montmartre of yesteryear, contemporary Montparnasse, and even in times of war, has no less gaiety, simplicity and carelessness.”⁸ Always the longed-for liberty.

6. Nicholas Hewitt, “Shifting Cultural Centers in Twentieth-century Paris”, in *Parisian Fields*, ed. Michael Sheringham (London: Reaktion, 1996), 37-40. See also John Baxter, *Montparnasse: Paris’s District of Memory and Desire* (New York: Harper Collins, 2017); and Sophie Krebs, “All aboard for Paris”, and Anne Lemonnier, “Amedeo Modigliani and the artists of Montparnasse”, in *Rendezvous in Paris: Picasso, Chagall, Modigliani & Co. (1900-1939)*, ed. Christian Briand (Beirut: Kaph Books / Louvre Abu Dhabi / Centre Pompidou, 2019).

7. Simonetta Franquelli, “Montparnasse and the Right Bank: Myth and Reality”, in *Paris: Capital of the Arts 1900-1968* (Londres: Royal Academy of Arts, 2002), 111.

8. Apollinaire spoke of “laissez-aller”, in the sense of freedom and tolerance towards the way people dressed and behaved in the neighborhood. Guillaume Apollinaire, *La Femme assise* (Paris: Nouvelle Revue Française, 1920), 43. Translated by the author.

It is not surprising, then, that the majority of the Catalan artists who went to Paris during the years before the war, or during the twenties, should have set up in Montparnasse or ended up gravitating there, attracted above all by the ease of making contact with other Catalan and Spanish artists who had arrived earlier. Dozens of Scandinavians, Italians, Slavs, English, Germans and Americans did the same. Many of the artists of this generation who are represented in this exhibition, such as Manuel Humbert, Pere Pruna, Francisco Bores, Olga Sacharoff, Pablo Gargallo and Josep de Togores, moved to Montparnasse or nearby, and were neighbors of Picasso, Masson, Brancusi, Soutine, Zadkine, Chagall and Modigliani, the archetypical *pentre maudit* of Montparnasse (and, as well, great friend of Humbert). At this time, friendly relations between artists were vitally important, as revealed in the existing correspondence and, especially, the letters of recommendation that they carried on arrival in Paris, addressed to another artist, or dealer, or gallerist. In this way, they might get a door to open, find lodging, take the first step towards getting a show and, with a little more luck, make the first sales. This is the vibrant city that Hemingway described in his famous, posthumous memoir. In the epigraph from which the title came, he wrote that “If you are lucky enough to have lived in Paris as a young man, then wherever you go for the rest of your life, it stays with you, for Paris is a moveable feast.”

As in Montmartre, the café terraces and artists’ studios of Montparnasse had their muses, the most famous of whom was undoubtedly Alice Prin, known by the nicknames Kiki de Montparnasse and the Queen of Montparnasse. She was a model, ballerina, singer, painter, writer and lover of various artists. In the eyes of many who portrayed her, Kiki represented a new kind of woman who was born in the Roaring Twenties. Now we know that in the photographs of Man Ray and Brassai, the paintings of Soutine, Modigliani, Foujita and Van Dongen, and the sculptures of Calder and Gargallo, Kiki is the woman of Montparnasse. Though insistently represented as an object of masculine desire, she was also beginning to be seen as a free spirit, a woman who made her own decisions. This is the new Parisian woman who appears in the paintings of Josep M. Marquès Puig (cat. 40) and of Josep de Togores (cat. 15). The young women of Togores’s double portrait were none other than Berthe Godon, called Béro, sister-in-law of the gallerist Daniel-Henri Kahnweiler and future wife of the painter Elie Lascaux; and Louise, known as Zette, illegitimate daughter of Lucie Kahnweiler and future wife of the poet Michel Leiris, often introduced as Béro and Lucie’s little sister. Both of them were part of Picasso’s inner circle and, years later, Zette ended up running Kahnweiler’s gallery, renamed Galerie Louise Leiris to avoid the Nazi threat. Togores’s painting was made soon after the painter signed a contract with Kahnweiler in February of 1921, following in the footsteps of Picasso.

Christopher Green has written that the history of modern art in France develops between the two “poles of confidence and conflict” that are the Universal Expositions in Paris of 1900 and 1937.⁹ Between them, during the decade of the twenties following

9. Christopher Green, *Art in France 1900-1940* (New Haven and London: Yale University Press, 2000), 3.

the effects of the Great War, the confidence of national euphoria culminated in the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts of 1925, an exaltation of modernity and of consumer society, only to sink again as a consequence of the crash of 1929. Following that, the Colonial Exhibition of 1931 attempted to revive the *grandeur* at the beginning of a decade that would be even more deeply marked by social conflict, ideological polarization, xenophobia — especially virulent in France — and the ascendance of the totalitarianisms that would result in the Spanish Civil War. To cite one example, in 1930 the reactionary and anti-Semitic critic Camille Mauclair condemned the social cosmopolitanism and artistic avant-gardism of Paris as the “Montparnassian cancer.”¹⁰ The Spanish conflict exacerbated social anxiety and political antagonism inside and outside of France, and the celebration of the International Exposition of 1937 was once again a maneuver designed to reaffirm Paris as the capital of industry and modern art, understood as synonyms of progress and peace. In spite of that, we know that in the Spanish Pavilion, Picasso’s *Guernica*, Miró’s *The Reaper* and González’s *La Montserrat*, among others, became a cry of denunciation and opposition to fascism.

Julio González, two of whose post-cubist works made before the Civil War are in this show — a bronze of the series *Seated Woman* and a painting on paper (cat. 35) — developed most of his trajectory around the female figure, sometimes fisherwomen, farm workers and mothers, or female nudes and women combing their hair. His *Peasant Woman with Raised Arms* (cat. 36) is a fitting finale to this show, because this is the same woman that González would transform from a nineteenth-century peasant, a practically abstract figure, into the Catalan woman who took up the sickle in the fight against fascism, or threw up her hands in horror at the bombs and the tragedy. We know that González continued working on the theme of Montserrat in response to the barbarism of the Second World War and until his death in 1942, and this drawing leads directly to such striking sculptures as *Raised Hands*, *Head of Montserrat Shouting*, and *Small Montserrat Frightened* (fig. 2, all at MNAC). The woman is expressing suffering and sorrow, but she is also the peasant, brave and hard-working, who personifies the longing of an entire era for peace and liberty, a longing that is unfortunately quite current. The trajectory of González exemplifies the life story of all those Catalan artists who, as this exhibition shows, went off to Paris to be able to work in a society founded on republican ideas and ended up, as he did, making art to defend those ideas.

10. Quoted in Green, 206.



Fig. 2. Julio González, *Small Montserrat Frightened*, c. 1941-1942. Bronze, 30.5 x 20.2 x 10.6 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Donated by Roberta González, daughter of the artist, 1972.

EXHIBITION HIGHLIGHTS

RAMON CASAS (1866-1932)

1. *La Parisienne (Mademoiselle “Clo-Clo”, Clotilde Pignel)*

Paris, 1900. Oil on canvas. 108 × 70 cm

In March 1900, Ramon Casas settled in Montmartre after he had visited the Universal Exhibition held in Paris that year. The painter recounted his experiences at the event for the Catalan artistic magazine *Pèl & Ploma* and also took the opportunity to produce a series of works which, unlike those made in his previous trips to Paris, did not focus on bohemian life but on capturing much more elegant and sophisticated atmospheres. This led him to move away from Spanish-style portraits of women in typical *chulapa* dress, opting instead for depicting the sensuality of modern women, often set in an urban environment or intimate interiors, which he used to experiment with lighting effects.

This work is part of this new turn in the evolution of Ramon Casas's mature painting. It is an almost full-length portrait of an elegant woman wearing a sky-blue dress, which allows Casas to excel in capturing the nuances and variations of the same colour. The model is Clotilde Pignel, known as Clo-Clo because that is how she signed her letters. She was the daughter of the Parisian businessman who owned the Pignel Dupont shop on Rue Lepic, which sold frames and materials for artists. Clotilde had a romantic relationship with the painter Santiago Rusiñol between 1892 and 1894, and from then on, she was also a friend with Ramon Casas, for whom she became one of the main models during his stay in Paris in 1900. Other works by Casas from the same period also feature Clotilde Pignel: *Mlle Clo-Clo*, on the cover of issue 53 of *Pèl & Ploma* (June 1900), *Pierrette en deuil*, *La parisienca* and *La grasse matinée*, all of which were on display at the Sala Parés in Barcelona in the “Second *Pèl & Ploma* Exhibition”. This recurrence, as well as Miquel Utrillo's references to the model, lead us to believe that Casas was strongly attracted to Pignel.

In the present work, Casas cuts out Clo-Clo's slender, elegant figure against the Parisian landscape, with the hill of Montmartre and the Sacré-Cœur in the background (very similar to Casas's famous portrait of

Pablo Picasso painted the same year), set against a bluish sky that perfectly matches the tones of the dress. The model is fashionably dressed and gazes at the viewer in a slight contrapposto that allows the painter to recreate Clotilde's facial features and her dreamy, sensual and mysterious gaze, underlined by the shadow of the hat. Casas masterfully captures Clo-Clo's psychology and connects it with the atmosphere and character of Parisian bohemian life. Thus, the expressiveness of the face manages to become the focus of the composition. The rest of the figure is shown in a synthetic way, devoid of superfluous elements. Despite the model's static pose, Casas achieves a subtle but effective dynamism in the composition through the slightly dissymmetrical positions of her arms, their curves and the graceful twist of her torso. The folds suggested by the chromatic gradations around the blue of the upper part of her dress contrast with the long, broad brushstrokes Casas uses on the skirt, for which he creates a compact surface of high aesthetic value.

Although the canvas was cut, probably to adapt it to a decorative panel, it is one of Casas' masterpieces from his third Parisian period and his maturity. It is one of the most complete portraits that evoke the bohemian world of Montmartre, which constantly drew the Catalan painter's attention.

BIBLIOGRAPHY

Coll, Isabel, *Estudi sobre La Parisienne*. Barcelona, 2007.

4 *Gats, de Casas a Picasso*. Catálogo de exposición. Museu Diocesà de Barcelona / Museu d'Art Modern de Tarragona, Barcelona, 2005, repr. p. 101.

Ramon Casas I. Gothsland. Barcelona, 2018, repr. pp. 14 and 15.

EXHIBITIONS

2005 – “4 *Gats, de Casas a Picasso*”, Museu Diocesà, Barcelona and Museu d'Art Modern, Tarragona (cat. without no.).

2021 – “París-Barcelona. La visió femenina de la Belle Époque”, Gothsland, Barcelona (cat. without no.).



JOSEP CLARÀ (1878-1958)

2. *The Smile (Isabel Rodríguez)*

Paris, 1914. Bronze. 17.5 × 10 × 11 cm
Godard Père Fondateur, Paris, c. 1920

Josep Clarà was one of the most important Spanish sculptors of the first half of the 20th century. He initially trained in the traditional artistic environment of his hometown, Olot, some 90 miles north of Barcelona, but at the end of 1900, he decided to settle in Paris, where he lived until 1931. The beginning of his stay in the French capital was marked by his studies at the *École des Beaux-Arts* and the connections he established with renowned sculptors who undoubtedly influenced him. Among them were the famous Auguste Rodin, Antoine Bourdelle and, above all, Aristide Maillol, with whom Clarà maintained a close friendship and an obvious affinity in the conception of his work, both technically and aesthetically. With the presentation of his sculpture *Ecstasy* in 1903, Clarà achieved his first success in Paris and, from then on, his work began to be exhibited and bought in the international circuit.

His arrival in the city on the Seine was the key to Clarà's ability to exploit one of his main interests and apply it to sculpture: the world of dance. This performing art served as a challenge for him to try to capture the movement, the graceful gestures of the dancers, the rhythm and, what was even more difficult, the fleeting and ephemeral instant in a traditional and static plastic language like sculpture. The fact that Paris was the world capital of art and a meeting place for intellectuals explains why it was also one of the main places for the development of modern dance as an art and expressive language. Thus, it became one of the European hotspots for the consecration or fall from grace of dancers and actresses.

Clarà established close relations with some of the most important dancers of the time, such as the American Isadora Duncan, who imposed in Paris her model based on the revival of classical Greek dance. Clarà captured the grace and elegance of Duncan's movements, as well as the dynamism of her dance style, in numerous sculptures, in drawings and sketches.

He did the same with other leading figures of the Parisian scene, with some of whom Clarà established personal relationships, beyond mutual artistic admiration. There are many examples, including Antonia Mercè *La Argentina*, Àurea Sarrà, Ariane Hugon, Tòrtola Valencia, Josephine Baker and Isabel Rodríguez.

Isabel Rodríguez is precisely the dancer portrayed in this sculpture, which the artist entitled *El somriure* ('The Smile'). It was completed in 1914 and is a highly original portrait of Rodríguez. It is one of a series of works with classical Mediterranean roots typical of the artist's aesthetic at that time in his career: Catalan *Noucentisme*, an artistic and literary movement bent on recovering the classical tradition and the elegance of the forms of the past as the essence of the Mediterranean. The bust of the dancer was executed just after the outbreak of the First World War, when the artist decided to stay in Paris. Years later, around 1920, the Godard Père foundry, with which Clarà and many of the famous sculptors of the time worked, produced a limited edition of the original in plaster.

The work is small in format but allows Clarà to capture the elegant, capricious and fleeting movement of Isabel Rodríguez, who turns her head and smiles spontaneously. The forced curve of the neck shows the artist's interest in capturing the dynamism of the turn of the dancer's head, the instant and its rhythm. It is a partial portrait of a model dancing freely and almost in a trance.

BIBLIOGRAPHY

Josep Clarà i els anys de París 1900-1931. *L'ànima vibrant*. Exhibition catalogue. Fundació Caixa de Sabadell / Museu Comarcal de La Garrotxa, Barcelona, 2001, repr. p. 19.

EXHIBITIONS

2021-22 - "Viajeros, 1877-1950", Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).



ISIDRE NONELL (1872-1911)

3. Bust Portrait of a Gypsy Woman

1907. Oil on cardboard. 73.5 × 52.5 cm
Signed and dated "nonell./1907" in the upper right corner

The son of a small manufacturer, Nonell managed to free himself from the obligations of the family business to devote himself to painting. At the age of twelve he entered the drawing academy of Josep Mirabent, and later the painting school of Gabriel Martínez Al-tés. In 1889 he enrolled in the private classes of Lluís Graner, an artist well known for his works on social themes, which undoubtedly had a profound influence on the young artist.

In 1893 Nonell embarked on a new stage in his life when he entered the Escola d'Arts i Oficis de Barcelona (Barcelona Arts and Crafts School), popularly known as the Llotja, where he coincided with future artists Ramon Canals, Juli Vallmitjana, Ramon Pichot and his old friends Joaquim Mir and Xavier Nogués. Dissatisfied with the academicism of the courses, these artists organised trips to the countryside on the outskirts of Barcelona in search of uncontaminated landscapes to paint from life.

Between 1897 and 1900, Nonell made two long stays in Paris to become acquainted with modern painting, of which he particularly appreciated the works of Puvis de Chavannes, Whistler and the Impressionists. During his first stay, he exhibited several drawings at the Salon du Champ de Mars, and some paintings in the group exhibition at Le Barc de Boutteville gallery, which also included works by Gauguin and Toulouse-Lautrec. Nonell's most important presence in Paris, however, came in January 1898, when the same gallery presented more than a hundred works by Nonell and his friend and artist Ricard Canals.

Nonell gradually abandoned Luminism and landscapes because of his strong interest in the human figure, which eventually played a predominant role in his painting. In particular, he was interested in ordinary people, the most humble, disadvantaged or marginalised members of society. When he returned to Barcelona for good at the beginning of the new century, his interest turned to portraits of gypsy women, the series of

paintings that made him most famous, characterised by his small vermicular brushstrokes. Between 1901 and 1906 dark, greenish and reddish colours prevailed in his work, while from 1907 onwards he devoted himself to a new vision of women with softer tones. During those years Nonell continued to send works to the salons of the Champ de Mars in Paris and to exhibit at the Sala Parés, the Ateneo Barcelonés and the Galerías Dalmau in Barcelona.

This work was executed in 1907, just at that turning point when the artist began to use warmer tones, offering a somewhat different vision of women. It features the more typical blue tones of his earlier work, but breaks with the chromatic sobriety of these blue tones by means of the luminous reflections on the gypsy woman's face and the colourful sleeves. It is worth noting that this painting was part of Nonell's most important solo exhibition in his lifetime, held at the Faianç Català in Barcelona in 1910. A few months later, in 1911, he died prematurely of typhus at the age of 38.

PROVENANCE
Josep Barbey Collection, Barcelona.

BIBLIOGRAPHY
Art, July 1934, no. 10, fig. p. 307 (special issue on Nonell).

Exposición de cien pinturas de la colección Barbey.
Galerías San Jorge. Barcelona, 1952, cat. without number.

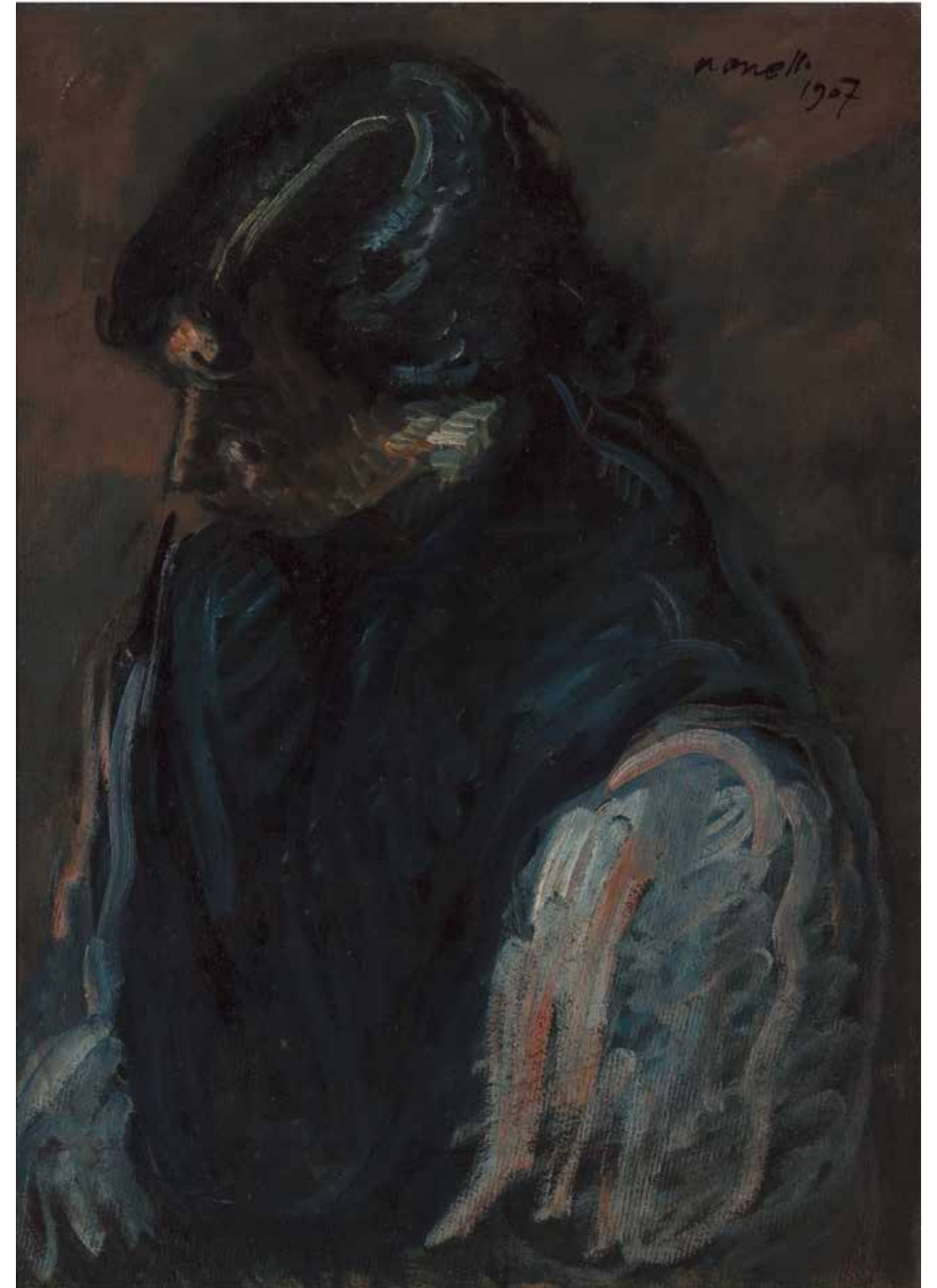
Nonell, Carolina. *Isidro Nonell y su obra*. Dossat. Madrid, 1963,
p. 224, cat. without number.

Doñate, Mercè. *Isidre Nonell, 1872-1911*. MNAC. Barcelona, 2000,
cat. no. 67, p. 192.

EXHIBITIONS
1910 – "Exposició d'una gran part de les obres pintades i dibuixades desde'l 1900 per En Nonell", Faianç Català, Barcelona.

1952 – "Exposición de cien pinturas de la colección Barbey",
Galerías San Jorge, Barcelona.

2000 – "Isidre Nonell, 1872 – 1911", MNAC, Barcelona.



PABLO GARGALLO (1881-1934)

4. *David*

1934. Bronze. 54 x 19.7 x 18 cm
Artist's proof 2/3. Rudier Fondateur, Paris

Pablo Gargallo is regarded as one of the most important Spanish sculptors of the early 20th century along with Julio González. Born in Maella, Aragon, he moved with his family to Barcelona in 1888, where he joined the group of artists that met at the famous Quatre Gats tavern, which included Pablo Picasso and Isidre Nonell. He was a student of the Catalan sculptor Eusebi Arnau. In 1903 he spent six months in Paris with a scholarship and returned to Paris in 1911, where he became friends with Amedeo Modigliani and Juan Gris. It was in Paris that Gargallo's style evolved into a sculpture based on the creation of three-dimensional pieces using flat metal plates. Building upon the Spanish traditions of fine metal craft, he began to compose masks from thin sheets of iron and copper, hammered, twisted, cut and fitted together, evolving a new mode of plastic expression which had considerable and growing influence in expanding the sculptural idiom of later decades. He was one of the first artists to practice the transposition of convex into concave surfaces and he was also, in his later work, one of the first to give positive significance to enclosed space in a sculptural work. His work is characterised by a mixture of classicism and experimentation, integrating the innovations of Cubism and playing with volume and void. Pablo Gargallo learned to work with iron at the Escola de la Llotja (Barcelona Arts and Crafts School) and developed most of his work in copper, iron and lead. He also probably learned from ironworking artisans during his involvement in major Art Nouveau projects such as the construction of the Palau de la Música Catalana or the Hospital de Sant Pau in Barcelona.

In his *David* of 1934, one can see Gargallo's tendency towards geometrical forms in the flatness of the limbs and the rest of the body of the jubilant, noticeably lively musician. Though geometrical, the sculpture has a rhythmic movement in the curves of its arms and legs. It was created in the year of Gargallo's death, signalling a new approach to sculpture, without abandoning

his solid concept of the human figure, but treating it in an absolutely innovative and synthetic way. Overall, there is an edition of 7 numbered copies, 3 numbered artist's proofs (finished), one copy in the Musée d'Art Moderne de Dijon, one foundry proof, 1 copy HC 1/1 for exhibitions and one copy at the Museo Pablo Gargallo in Zaragoza, all of them missing the strings on the lyre. The specimen 4/7 belongs to the Hirshhorn Museum in Washington DC. There are another two specimens in cast iron with strings on the lyre because the lyre of the first version of *David*, in wrought iron, used as a model, had them. However, Gargallo decided later to remove these strings from the model, which is why they are missing from this or later editions.

BIBLIOGRAPHY (selected)

Gargallo-Anguera, Pierrette. *Pablo Gargallo. Catalogue raisonné*. Les éditions de l'amateur. Paris, 1996, p. 194, cat. no. 188.

Pablo Gargallo. Exhibition catalogue. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2004, repr. p. 291.

Gargallo. La nueva edad de los metales. Exhibition catalogue. Madrid, Fundación MAPFRE, 1991, cat. no. 71, repr. p. 171.

EXHIBITIONS (selected)

1935 – "Rétrospective Pablo Gargallo", Salon d'Automne, Grand Palais, Paris.

1956 – 28th Venice Biennale, Venice, Spanish Pavilion.

1979 – "La musique et la danse", Contemporary Sculpture Center, Tokyo and Osaka.

1987 – "Pablo Gargallo. Sculpture", Arnold Herstand & Co., New York.

1987 – "Paris 1937. L'art indépendant", Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris.



OLGA SACHAROFF (1881-1967)

5. *Young Man with a Cat (Otho Lloyd)*

c. 1916. Oil on canvas. 111 × 94 cm

“In the Olga-Otho pairing, there could not be more different personalities. Olga, sweet and calm, although endowed with a vigorous character and full of tenacity, determined to dedicate herself to painting at any cost. She was a domestic woman and dedicated her life to painting, for which she would find enough incentives in her own house. Otho on the other hand, always restless and rehearsing adventures and misadventures nonstop.”

Borràs, Maria Lluïsa; Llorens Artigas, Mariette, et al. *El món d'Olga Sacharoff*. Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona, 1994, p. 33.

Olga Sacharoff was born in Tbilisi, which at the time belonged to the Russian Empire, into a wealthy family. She studied Fine Arts in her native city and in 1910 moved to Munich, where she furthered her artistic studies and became acquainted with German Expressionism, which was fundamental to her artistic career. In 1912 she moved to pre-war Paris and settled in the Montparnasse district. In the French capital she painted at the Académie Vassiliev, which was directed by the Russian painter Marie Vassiliev, in whose studio she came into contact with Cubism and began to develop it in her paintings.

Among the few works surviving from this period – fewer than ten – this powerful portrait stands out. In it, Sacharoff imbues herself with Picassian Cubism, breaking down physical reality into geometric shapes arranged in a multiplicity of planes. She employs the same grey and white palette that Juan Gris – another of the fathers of Cubism and also a regular at the Académie Russe – used in his portrait of Picasso painted in 1912 (Chicago, The Art Institute). Last but not least, the influence of another of the most celebrated painters of the 20th century, Amedeo Modigliani – a close friend of Sacharoff's – is also obvious in this canvas. The simplicity of Modigliani's lines and the purity of his faces – as can be seen in his *Madame Pompadour*,

painted in the same year as Sacharoff's *Young Man with a Cat* – were engraved in Sacharoff's artistic imagination. Another feature shared by both artists is that the portraits they painted were often of friends and relatives.

In this work, she portrays her husband, Otho Lloyd, with a cat and a small table with a book on it. Lloyd was an English photographer and painter of aristocratic origin. His aunt was Constance Lloyd Wilde, the wife of Oscar Wilde, and his brother was the poet Arthur Cravan – the identification of the sitter of this painting as Cravan is undoubtedly erroneous, although frequent. As is typical of Sacharoff's work, the facial expression of the young man is almost neutral, although it could be said to convey a certain melancholy.

During the years of the World War I, many Paris-based artists had to leave the city to escape the conflict. In the summer of 1915, Sacharoff and Lloyd moved first to Majorca, then to Céret – where they stayed with the sculptor Manolo Hugué and his wife Tototte – and finally settled in Barcelona in 1916.

The Russian artist exhibited for the first time in Barcelona at the Galeries Laietanes in a group show held in 1922. In 1929 she held her first solo exhibition at the Claridge Gallery in New York and a year later she exhibited at the Bernheim-Jeune Gallery in Paris.

PROVENANCE

Private collection, Barcelona.

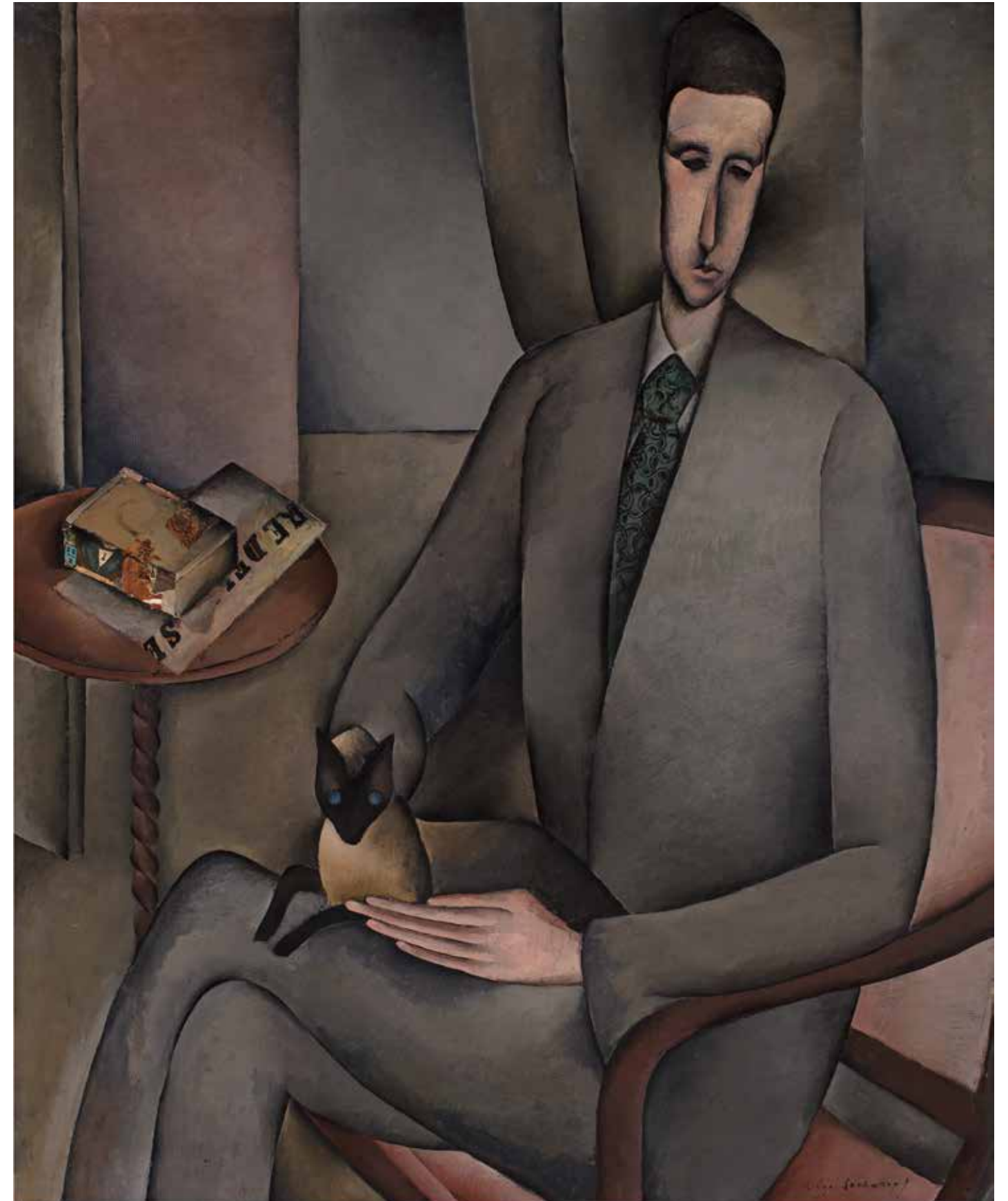
BIBLIOGRAPHY

Borràs, Maria Lluïsa; Llorens Artigas, Mariette, et al. *El món d'Olga Sacharoff*. Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona, 1994, p. 71.

Norandi, Elina. “Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff”, PhD thesis. Universitat de Barcelona, 2018, vol. 1, pp. 70 and 83.

EXHIBITIONS

1994 – “El món d'Olga Sacharoff”, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.



CARLOS VÁZQUEZ ÚBEDA (1869 - 1944)

6. *Portrait of a Parisian Woman*

c. 1891-1895. Pastel on paper. 31 × 44 cm

Carlos Vázquez Úbeda was a Spanish painter, illustrator and poster artist who specialised in landscape and genre painting. His artistic training began with his mother, Matilde Úbeda, his first drawing teacher. In 1886 Vázquez enrolled at the Escuela Especial de Pintura in Madrid, where he studied under Carlos de Haes. Only three years later, following the example of most Spanish artists of the time, he moved to Paris, where he studied for four years in the studio of Léon Bonnat. In 1891 he came into contact with the artistic circle of Els Quatre Gats, which included Santiago Rusiñol, Ramon Casas and Pablo Picasso.

He worked for numerous Spanish magazines of the period, including *Hispania*, *Hojas Selectas* and *Blanco y Negro*. He often sent his works to domestic and foreign competitions and was awarded the third medal at the National Exhibition of 1892 for *Recuerdos de amor* ('Love Memories'), as well as the second medal in 1899 and 1901 for his paintings *Mes de María* ('Month of Mary') and *Recolección de higos chumbos en Granada* ('Picking Prickly Pears in Granada'), and the first medal in 1910 for *El torero herido* ('The Wounded Bullfighter'). He took part in the Paris Salons, where he was awarded an honourable mention in 1890, a third medal in 1904 and a second in 1907. He was also awarded a first medal at the Barcelona International Exhibition of 1899, a silver medal at the Paris Universal Exhibition of 1910 and at the Buenos Aires Exhibition of 1915, the year in which he won a gold medal at the San Francisco Exhibition. In short, he achieved numerous successes that make him one of the most significant Spanish artists of the late 19th century.

Carlos Vázquez was above all multifaceted. His work is very difficult to classify. He was a great book illustrator and poster artist, but he also excelled in painting and drawing. As a painter and a draughtsman, he focused on two main subjects: elegant women and folkish scenes. Vázquez's women are very much his own, a subject that he sublimated throughout his career.

Carlos Vázquez's female figures are unmistakable. They seem to float in a subtle, weightless, spiritual way, in delicate transparencies and refined combinations of fine tonalities. A painter of courtesans, aristocratic ladies and gentle, candid girls, he gives each of these three very different types of women their own unique features, their own particular atmosphere, without falsifications or flattering concessions.¹

This work depicts a very elegant Parisian woman. An industrial landscape can be seen in the background, with the river very much in view as well. However, the most striking feature is her gaze, which is directed at the viewer. Her clothing is typical of late 19th-century Parisian society, with a veiled hat covering half her face. This is a highly representative work by the artist, who allows us to enter fully into the Paris of the Belle Époque through the clear gaze of this lady.

1. De la Puente, Joaquín; Saiz de Luca de Tena, Jesús; Vázquez Garriga, Matilde. *Carlos Vázquez: Ciudad Real 1869 – Barcelona 1944*. Ciudad Real, 1990, p. 35.



JOSEP MARIA SERT (1874-1945)

7. Costumbrist Scene

Fresco, 240 × 220 cm

Coming from a family of industrialists, Josep Maria Sert was never interested in the profession imposed on him. In fact, although from the age of eighteen he went to his father's factory every day, he devoted himself to drawing and attending evening classes at the School of Arts, Industries and Fine Arts, also known as the Llotja. He soon came into contact with the artists and intellectuals of the Cercle de Sant Lluc. In particular, he formed a close friendship with Ramon Casas, Santiago Rusiñol and Miquel Utrillo, who, although ten to fifteen years older than Sert, had lived for long periods in Paris. The accounts of Parisian life and the artistic movements that the trio had experienced in the City of Light were to have a decisive influence on the young artist, who soon made the decision to visit Paris.

Indeed, after the death of his parents released him from his family obligations, Sert arrived in Paris when he was twenty-five. Although he cultivated and maintained friendships with Santiago Rusiñol and Miquel Utrillo in the capital, Sert was never attracted by the bohemian atmosphere of Montmartre and Montparnasse. This may be the reason why, stylistically, he distanced himself from the avant-garde schools that dominated the artistic scene in Paris and cultivated instead his own personal style.

His art was influenced by the great masters of the Renaissance and Baroque, such as Michelangelo Buonarroti and Peter Paul Rubens, as well as the great Spanish painter Francisco de Goya. "Sert's work is as much like Tiepolo or Michelangelo as [Catalan painter Hermen] Anglada's women are like Parisian women, or Zuloaga's models like Goya's; but his technique is totally modern, like theirs, but much healthier".¹

From Goya, in particular, he received a taste for popular costumbrist themes, in which there was a certain idealisation of Spanish folklore. This is reflected in this work, called *Escena costumbrista* ('Costumbrist scene'), but which is also known as *La ofrenda* ('The Offering') because a young girl wearing a pale pink shawl is offered to the man in the foreground. Also present in this work is the monumentality and grandiloquence of Sert's figures, who was fond of picturesque iconography with titanic, muscular figures, a legacy of the Renaissance masters mentioned above.

1. Castillo, Alberto del. *José María Sert. Su vida y su obra*. Argos. Barcelona, 1949, p. 48.



RAMON CASAS (1866-1932)

8. *La Parisienne (Júlia Peraire)*

c. 1914-1915. Oil on canvas. 182 × 60 cm

Ramon Casas i Carbó (1866-1932) was one of the leading modern painters in *fin-de-siècle* Spain. His relationship with Paris was constant and intense, as well as essential in the evolution of his work. He made his first trip to the French capital when he was only sixteen and settled there to train in the studio of the celebrated portraitist Carolus-Duran. He became fascinated by Velázquez and Spanish fashion in Paris at the time, making it a recurring motif of his own works. In 1883 Casas exhibited for the first time at the Salon des Champs Élysées and between 1890 and 1892 he lived in Montmartre with other renowned Catalan artists such as Santiago Rusiñol. Bohemian life was the central theme of his new works, as well as the everyday life of the Moulin de la Galette, where he lived. He exhibited regularly at Parisian painting salons such as the *Salon des Indépendants*, the *Salon des Beaux-Arts* and the *Salon de l'Académie*, among others, where he achieved recognition and good reviews.

The experiences and influences of the *Ville Lumière* are evident in his painting from the 1880s onwards and led to a pictorial renewal in the Catalan and Spanish art scene thanks to his frequent exhibitions at the Sala Parés in Barcelona. This renewal came to be known as “the grey revolution” due to Casas’ use of a palette of colours based on the whites, blacks and greys typical of Paris and of artists who influenced him, like James Abbott McNeill Whistler.

La Parisienne, also known as *La Cordobesa* or *Consuelo*, is one of the most outstanding portraits that Ramon Casas painted of his muse and lover Júlia Peraire. Despite its Spanish look, it is directly connected with the lessons Carolus-Duran taught Casas in Paris. Casas had met Júlia in 1905 and she soon became his muse and main inspiration, the protagonist of his most passionate works. Júlia’s portraits are one of the pillars of Casas’ oeuvre. Despite the age difference between the two, they began an intense relationship which they formalised in 1922, when they got married.

This work is also a perfect example of how Ramon Casas incorporated the ideas of European aestheticism into his painting. Casas’ scholar Isabel Coll comments on this in her discussion of this work in the catalogue of the exhibition “Júlia, el desig” (‘Júlia, Desire’) (2016).¹ Ramon Casas – who was always interested in fashion and influenced by American painters such as Cecilia Beaux and John White Alexander – was more concerned with the beauty of sensible forms than with abstract ideas, and developed them through clothing and accessories.² To this end, he often resorted to Spanish fashion and folklore, especially from 1913 onwards, using bullfighter jackets and Manila shawls that reveal the models’ sensual beauty. Her body is half hidden, half revealed through the folds and tightly woven fabrics, worked in different textures to accentuate contrasts and make them more appealing.

The vertical canvas presents Júlia Peraire life-size, wearing an emerald green Manila shawl, a Cordovan hat and a red carnation. She is depicted almost as a decorative object that engages the viewer with a defiant gaze in which Casas masterfully captures desire and sensuality. Both theme and approach are very similar to some of the works of the Mexican painter Saturnino Herrán and the French painter Robert Henri. Júlia’s haughty, cocky attitude is reminiscent of the character of the *chulapas* from Madrid in the zarzuelas that Casas was so fond of. To emphasise this effect, the artist uses a very pronounced *contrapposto* and cuts out the model’s beautiful face in the composition, framed between the end of the shawl and the Cordovan hat, against a plain background that is absolutely theatrical. The space is only hinted at by a faint horizontal line in which Casas works with infinite nuances and gradations, imitating the indeterminate and theatrical backgrounds found in Velázquez’s portrait painting. In order to accentuate the spatial illusion and make the figure fit into an environment, Casas masterfully projects its shadow to the right, as if cast by a spotlight.



The different effects of Júlia's clothing are made credible by a combination of textures and brush techniques. Thus, the white vegetal motifs of the "floreao" shawl are rendered with a thick, dense impasto, quite different from the rest of the painting, bursting out against the emerald green, only to be partly hidden under the long fringes that fall like a curtain over the figure. On the other hand, the green dress, which flows down to the sitter's feet, is rendered with a much lighter brushstroke and lacks impasto. Likewise, part of the face, the hair and the carnation, are simply captured by means of blurs that once again recall Velázquez, in contrast to the virtuoso detail with which Casas defines the facial features and the hat tilted in grey.

This painting was presented for the first time in the "Rusiñol-Casas-Clarasó" exhibition held in January 1915 at the Sala Parés to commemorate the 25th anniversary of the first joint exhibition of the three artist friends.

1. Coll, Isabel. *Júlia, el desig. Ramon Casas*. Exhibition catalogue. Círculo del Liceo. Barcelona, 2016, p. 156.

2. Coll, Isabel. "Ramon Casas y los pintores americanos del Aesthetic Movement", in *Casas-Rusiñol: dos visiones modernistas*. Exhibition catalogue. Museo Carmen Thyssen. Malaga, 2014.

BIBLIOGRAPHY

Vell i Nou, II, 21, 15 March 1916, repr. p. 11.

Sánchez de Larragoiti, Antonio. *El pintor Ramon Casas*. Impr. Ramos, Alfonso & Moitia. Barcelona, 1959, repr.

Alcolea, Santiago. *Ramon Casas*. AUSA. Sabadell, 1990, repr. p. 184.

Coll, Isabel. *Ramon Casas. Catàleg raonat*. El Centaure Groc. Barcelona, 1999, repr. p. 383, cat. no. 591.

Coll, Isabel. *Ramon Casas. Catálogo razonado*. De la Cierva. Murcia, 2002, repr. p. 393, cat. no. 533.

Coll, Isabel. *Júlia, el desig. Ramon Casas*. Cercle del Liceu. Barcelona, 2016, repr. p. 157.

Memòria 140 anys. Establiments Maragall. Barcelona, 2017, repr. p. 23.

EXHIBITIONS

2016 – "Júlia, el desig. Ramon Casas", Cercle del Liceu, Barcelona (without cat. no.).

2017 – "Memòria 140 anys", Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).

2019 – "Salons a Can Parés, 1884-1930", Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).



JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

9. *Blanchisseuse*

Paris, c. 1898-1900. Oil on canvas. 46 × 55 cm

Joaquim Sunyer i de Miró studied at the Barcelona School of Fine Arts (la Llotja), where he met such artists as Isidre Nonell, Joaquín Torres García, Joaquim Mir and Ricard Canals, among others. After his years of training, the young Sunyer and some of his friends formed the “Colla del Safrà” (literally, ‘the Saffron Gang’, because of the yellowish tonality of many of their paintings), which aimed to capture the light and atmosphere of the *plein air* landscapes of the working-class districts of Barcelona.

It was obvious to Sunyer that travelling to Paris was essential to his artistic evolution, so he settled in the French capital in the autumn of 1896. His beginnings were hard, and he led a bohemian life of poverty and hunger, loneliness and hardship. He first settled in Rue Delambre in Montparnasse and survived by selling off some of his early Parisian scenes, which nowadays are his most highly-valued works. During this period, his models and themes are entirely related to his life of deprivation: beggars, vagabonds, workers living a precarious life, prostitutes, etc. Also noteworthy are his works set in and around Belleville and the Saint Martin canal, whose main subject was working-class activity. Most of them are small or medium-sized oil paintings, some of which Sunyer later presented at Parisian painting salons (1903).

The canvas *Blanchisseuse* of c. 1898-1900 is a great example of the plastic approaches and favourite themes in Sunyer’s work during his bohemian stay in Paris. In this painting, the artist focuses on the depiction of characters in their everyday life and environment of hardship, toil, cold and precariousness. Sunyer gives prominence to the main figure of the washerwoman who carries a huge sack on her back and walks resignedly to her work along the quay of the Saint-Martin canal. In the right-hand corner, another washerwoman carries her bundle and holds her son by the hand, balancing her figure in an interesting play of counterweights that prevents her from moving forward

easily. The three figures are painted with quick, lively brushstrokes, and are outlined with subtle lines in black that make them vibrant and particularly moving.

The basic subject and the naturalistic treatment and gestures of the figures around the Parisian canal are clearly related to the dramatic figures seen in the works by Honoré Daumier (1808-1879), who devoted several compositions to the Parisian *blanchisseuses* in the 1960s. Sunyer was also familiar with personal versions of the same popular subject by artists like Henri de Toulouse-Lautrec, Steinlen and Edgar Degas. In Sunyer’s case, the context in which this female character carries out her work is much more relevant and serves to fully explain the figure of the washerwoman and her lifestyle. The Catalan painter had firsthand knowledge of the atmosphere and life around the quayside of the Saint-Martin canal, where he went to collect the leftover food from the sailors on the barges.

The urban landscape and the industrial and popular atmosphere of the working-class district are portrayed to perfection. Sunyer managed to capture the feeling of the crowds of people going to work, the fumes from the factories in front of the quay and the famous *bateaux-lavoirs* (laundry barges) on the Saint-Martin canal, where the washerwomen gathered to work. The façades of the buildings closest to the canal and the rhythm of the green and white stripes of the laundry barges and their reflections add rhythm. A touch of light and brightness to the squalid, smoky and dark atmosphere that prevails in the composition in beige and grey tones.

BIBLIOGRAPHY

Benet, Rafael. *Sunyer*. Polígrafa. Barcelona, 1975, p. 227, repr. p. 198, cat. no. 340.

Joaquim Sunyer. *La construcció d’una mirada*. Museu Nacional d’Art de Catalunya. Barcelona, 1999, p. 144, repr. p. 145, cat. no. 27.

EXHIBITIONS

1999 – “Joaquim Sunyer. La construcció d’una mirada”, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona; Fundación MAPFRE, Madrid (cat. no. 27).



JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

10. *The Theatre*

Paris, 1901. Pastel on paper on canvas. 61 × 50 cm

In 1901, after several years of abject poverty, Joaquim Sunyer's fortunes changed and he began to be known on the Parisian art circuit. After leaving Montparnasse and Belleville to settle in Montmartre, he came into contact with the gallery owner Berthe Weil and the art dealer Kleimann. The latter began to market Sunyer's works depicting the Rue Lepic, the Jardin du Luxembourg and certain interiors and music hall and cabaret scenes.

Sunyer's pastels depicting the interiors of music halls, cabarets and theatres are the second most typical and important series of works he painted in the Ville Lumière. *The Theatre*, painted in 1901, is a fine example of the quality of this type of composition. Sunyer demonstrates his mastery of the pastel technique, following formulas commonly found in works by Degas and Daumier. He divides the composition into two areas that define two groups of characters and actions in one space. The area on the right depicts in detail the faces of a group of women chatting at a table. The four figures create an intriguing rhythm punctuated by the four heads and their hats and add dynamism to the whole, contrasting with the area on the left, in

which Sunyer portrays the human figure in a more dramatic, if less detailed, light, intent as he is on capturing the look and mood of the crowd. If the ladies are chatting quietly and seem oblivious to what is happening on stage, the shapeless crowd – recreated with a very rich interplay of dark lines and shadows with many nuances – moves towards the stage where a can-can dancer is raising her legs. The dancer is rendered in an absolutely modern way. There is no silhouette, in fact, there is not even a figure as such. She seems to emerge from a yellow nebula, which is also the focus of light for the whole work, in which a barely hinted green torso is cut out and extended, and two red lines stand for her legs kicking up the can-can.

Sunyer emphasises the interplay of gender roles in Parisian theatre at the turn of the century. The female characters show their indifference to the can-can dancer, either by chatting, oblivious to the show, or by leaving the room, like the two ladies exiting on the left, away from the crowd. The human mass in the stalls, on the other hand, is most probably made up of men who gaze in ecstasy at the erotic and provocative dance of the can-can.



OLGA SACHAROFF (1881 –1967)

11. *Female Bust*

1913-15. Oil on canvas. 73 × 60 cm

The first time that Olga Sacharoff can be linked to Paris is in 1912, when the press echoes her participation in the *Salon d'Automne*, in which she exhibited two works, a portrait and a still life. She shared room with Henri Matisse among other artists. However, as occurs with other artists who had to relocate due to the war conflicts of the 20th century, very little of Sacharoff's output from before 1916 has survived. Works on canvas and paper dating from the first and second decades of the 20th century, which display the Cubist preoccupations she was familiar with during her Parisian period. Still lifes and portraits in which she sometimes used collage, show her first-hand knowledge of the early Cubism developed by Picasso and Braque (regulars at the Académie's canteen). What is exceptional about this portrait we present by Sacharoff is that it is so typical of that period: it belongs to the same visual culture as the Cubist drawings in which she experimented with shapes and flat planes.

After the couple fled Paris escaping from World War I, they settled in Carrer Albigesos in Barcelona, alternating their stays there with long periods in Tossa de Mar, in the Costa Brava, a place they fell in love with and where they found an ideal landscape to inspire them and work on their respective works. At the end of the war they returned to Paris, although they contin-

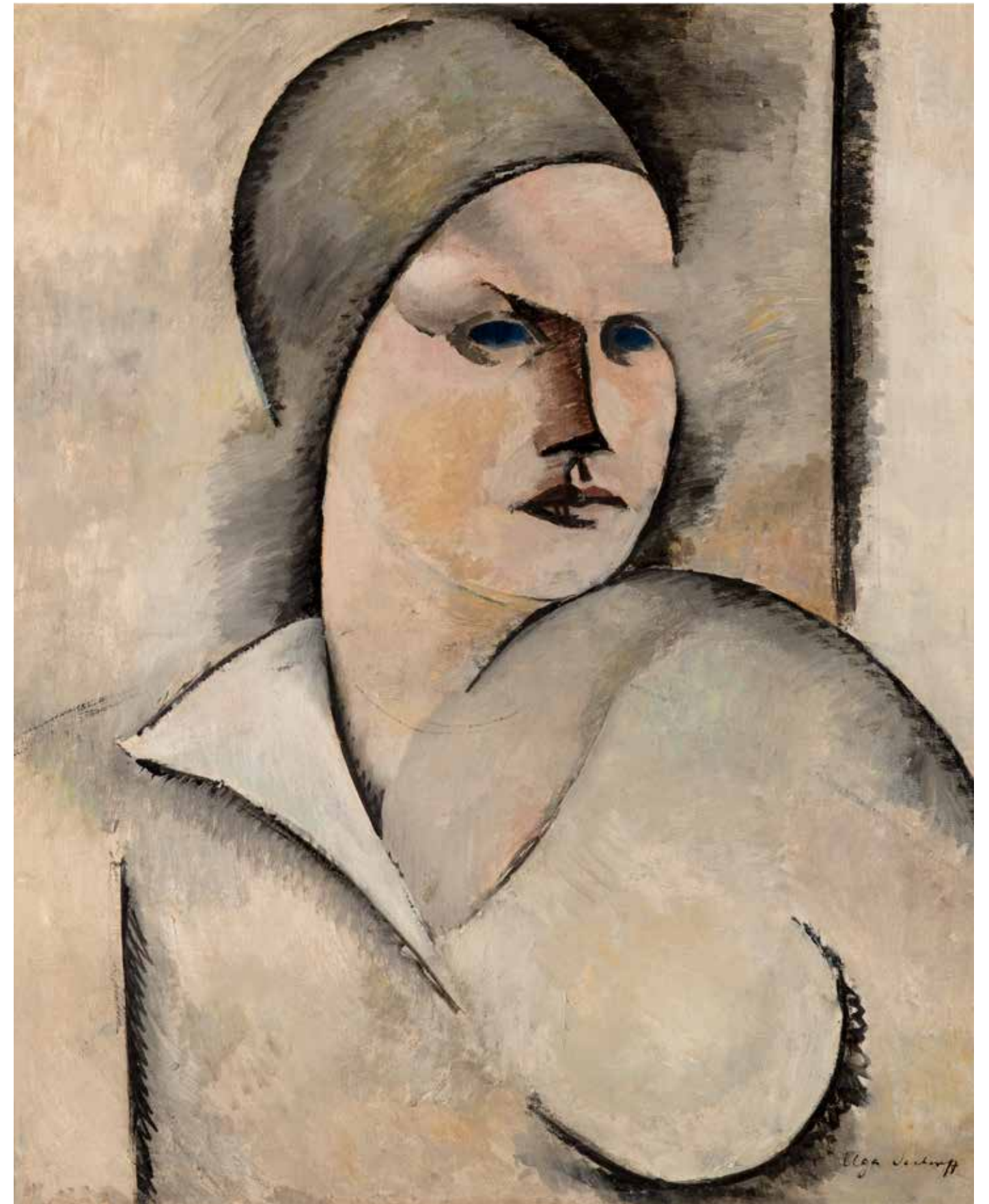
ued to spend their summers in Tossa de Mar until the outbreak of the Spanish Civil War. Later, fleeing World War II, Sacharoff and Lloyd returned to Barcelona, where they settled permanently in a large mansion in the Putxet district.

Olga Sacharoff's painting evolved from Cubism to a highly personal primitivism with which she articulated an iconographic world of her own that was critical of the established morality of the time, particularly with regard to the position of women in marriage. She was an undervalued and partially forgotten artist, although in the 21st century she was recovered and vindicated as one of the great avant-garde artists. Her roots in Catalonia, which were so important for her personal life and her work, are indisputable and explain why she is so well known and appreciated in that land.

PROVENANCE
Private collection, Barcelona.

BIBLIOGRAPHY
Fundació la Caixa (1994): "El món d'Olga Sacharoff", exhibition catalogue, p. 65.

EXHIBITIONS
1994 – "El món d'Olga Sacharoff", Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.



JOAN CARDONA (1877-1958)

12. *Girl in a Manila Shawl*

c. 1904. Charcoal, watercolour and gouache on paper. 46 × 37 cm
Signed and dedicated "A monsieur Vegnac en / souvenir d'amitié / J. Cardona" in the lower right corner

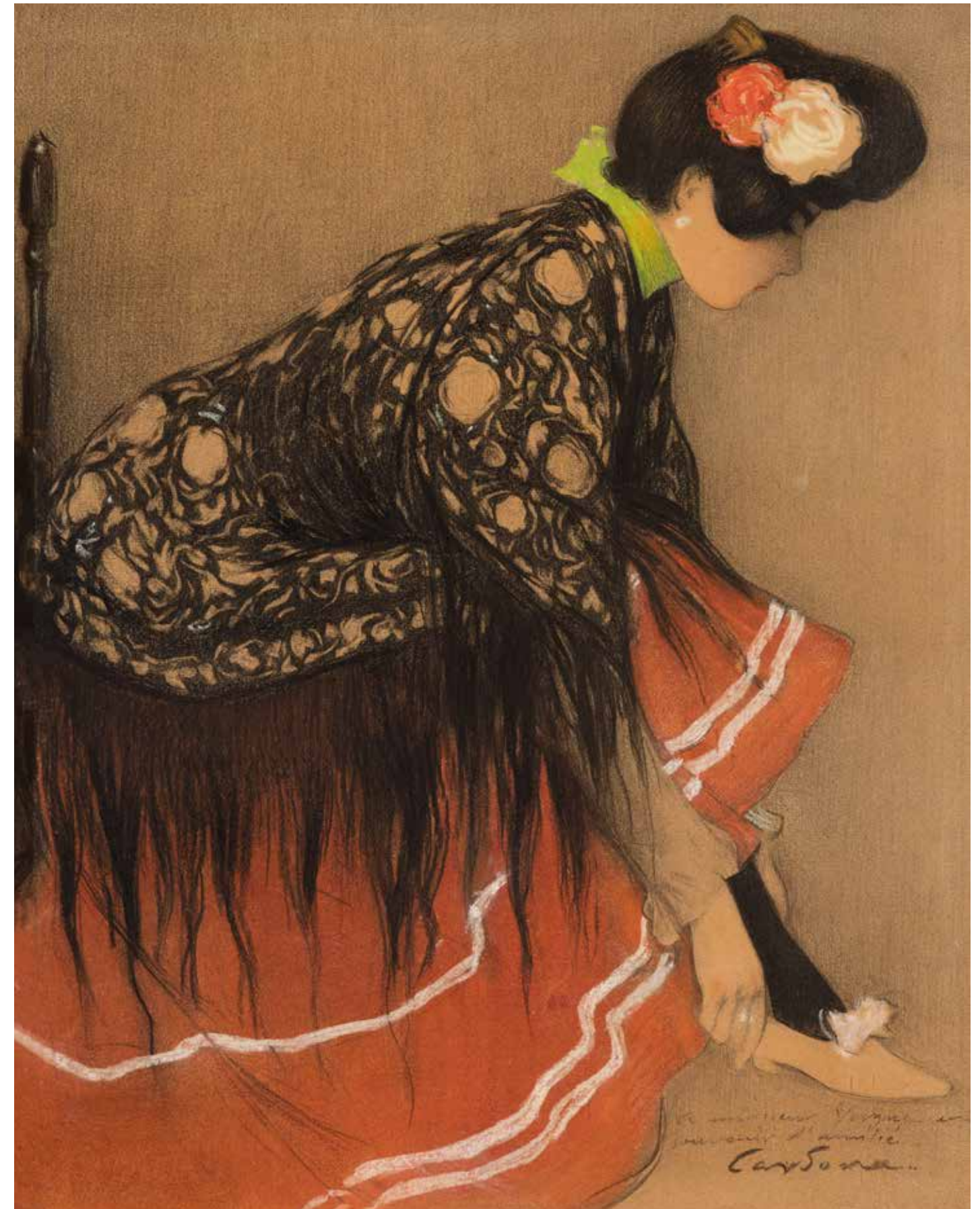


Joan Cardona, born in Barcelona in 1877, showed an early passion for painting and drawing, and at the age of seventeen took part in the second General Exhibition of Fine Arts in Barcelona with an oil on canvas called *El Zagal* ("The Young Shepherd").

As a result of the artistic and cultural interests he shared with his friends and fellow bohemians, all of them regulars at the Els Quatre Gats tavern in Barcelona, he made his first trip to Paris to experience modern Parisian life. Even so, he did not neglect his relationship with Barcelona. Indeed, in 1898 he began to collaborate with local art magazines, starting with *El Gato Negro*; this is a field he cultivated for years, until he returned to Barcelona from his last trip to Paris, after which he devoted himself exclusively to painting.

Cardona arrived in Paris for the first time, as mentioned above, in the spring of 1898, although he did not establish his habitual residence there until 1900. That was the year of the *Exposition Universelle*, which made Paris the centre of international cultural life. Cardona, although faced with the difficulties of a young, foreign artist, began a passionate activity, making drawings from life in which he depicted scenes of everyday life in Paris and its inhabitants, featuring almost always women. He settled at 17 Rue Joseph de Maistre, in the 18th arrondissement of the capital, opposite the Montmartre cemetery.

The artist focused his production on depicting glamorous, elegant and cosmopolitan women; a genre that was very fashionable in Paris was the so-called *espagnolade*, an idealised depiction of Andalusian and Madrid clichés, taken from a romanticised vision of Spanish popular culture. Cardona executed this type of composition especially for the covers of the magazines for which he worked, such as *Le Rire* and *Le Frou-Frou*. This is precisely the genre to which this drawing belongs, with a girl in profile, dressed in a wide red skirt and a splendid Manila shawl, putting on a high-heeled shoe and wearing two large carnations in her hair.



SANTIAGO RUSIÑOL (1861-1931)

13. Erik Satie Playing the Harmonium

Paris, 1891. Oil on canvas. 61 × 50 cm

“The Greek composer approached this noble wind instrument, and in less than two minutes he had played the whole keyboard downward from the top with astonishing speed. The eight registers trembled as they were so suddenly assaulted, and from the bottom of that piece of furniture came forth notes of such gentle charm, joined together with such harmony and melodious sound, that we could not believe that the old instrument (which had been so unresponsive to our hands) had hidden in it such eloquent phrases and words which were so sweet to our ears. So we looked under the table to convince ourselves that there was no hidden organ playing instead of that ancient thing.”

S. Rusiñol, “Desde el molino. *El réveillon*”, *La Vanguardia*, Barcelona, 18 January 1891, pp. 4-5.¹

Santiago Rusiñol began to paint as a self-taught artist, as his family circumstances meant that he was trained as a businessman; he came from a family of wealthy industrialists who owned a textile factory in Manlleu, 80 km north of Barcelona, which was run by his grandfather, Jaume Rusiñol Bosch. When his father died prematurely, Santiago was forced to take over the reins of the family business and devote himself to painting only in his spare time. The year 1887 marked a radical change in his life, as the death of his paternal grandfather freed him from his obligations at the helm of the family company.

From that moment on, Rusiñol’s painting became his full-time job. Only a year later, in 1888, he held his first solo exhibition at the Sala Parés in Barcelona, which brought him great recognition. In September 1889 he went to Paris, where he lived in the Montmartre district with other Catalan artists who shared his interests, such as Enric Clarasó, Ramon Canudas and Maurice Utrillo. His first stay in Paris, although brief (barely six months), was a period of intense pictorial activity, producing works which he presented again at the Sala Parés in Barcelona in October 1890. Before

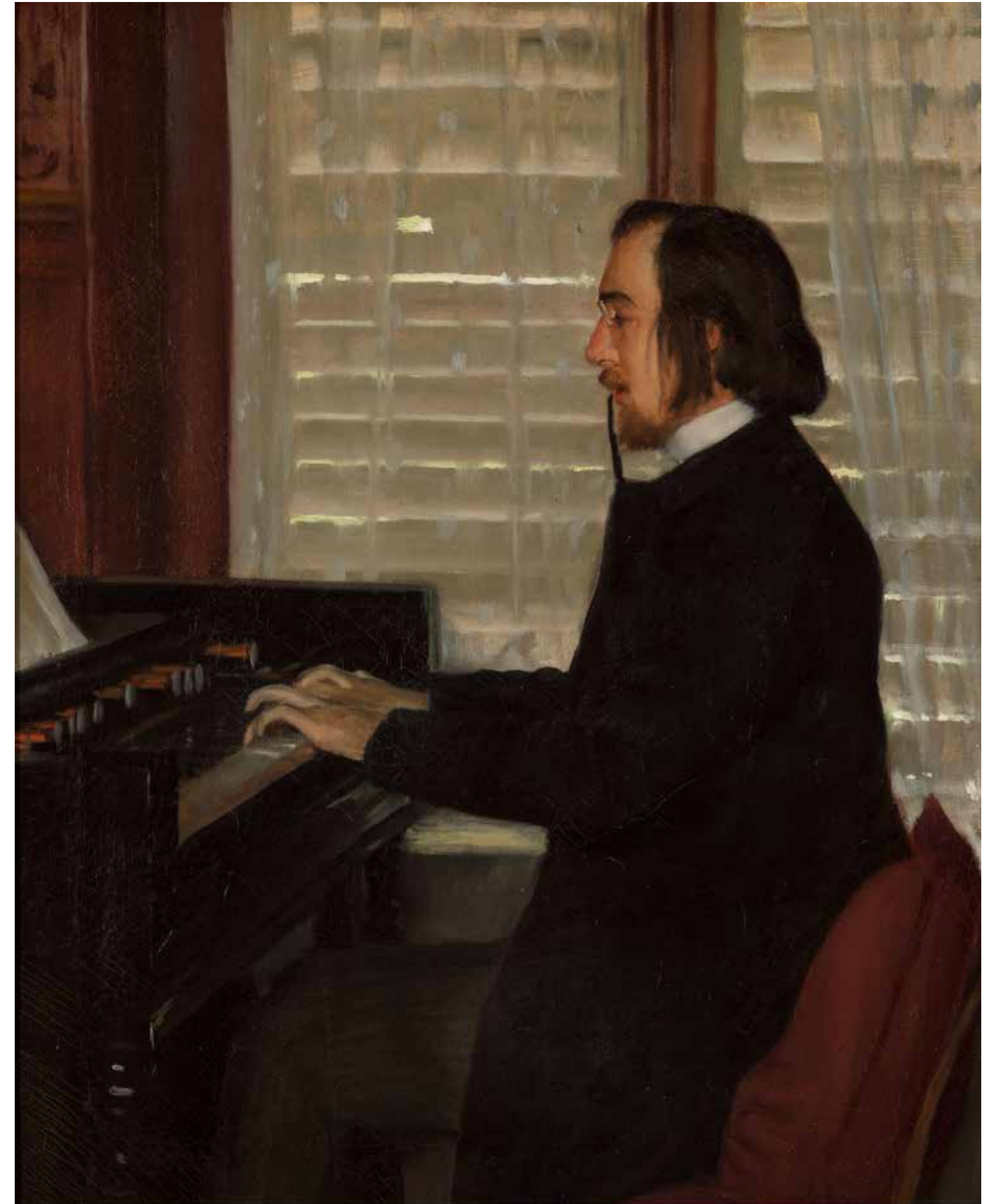
the end of this exhibition, Rusiñol returned to Paris with his good friend Ramon Casas.

The two men, together with Maurice Utrillo, settled in a house in the same district of Montmartre, the Moulin de la Galette, an old disused mill which gave its name to the premises and included a *guinguette* and a dance hall. Throughout this stay, which lasted until 1892, the house became the setting for his paintings and also gave its name to the chronicles that Rusiñol published in the Catalan newspaper *La Vanguardia* under the title “Desde el molino” (“From the Mill”).

During those years in Paris, Rusiñol did not live in isolation from the Parisian artistic scene. On the contrary, he developed a pictorial language similar to that of his contemporaries, but oriented towards his own way of understanding painting. He admired the French artists Carrière, Billote and Helleu, as well as Toulouse-Lautrec, Pissarro and Monet, and, among the foreign artists living in Paris, Liebermann, Belleruche, Robertson, Alfred Stevens and Boldini.

Towards the end of 1890, Utrillo introduced him to the composer Erik Satie, with whom he maintained a close relationship until 1894. This friendship was reflected in various anecdotes, Rusiñol’s paintings and drawings, most of which date from 1891, like the work discussed here. In fact, one of the chronicles of “Desde el molino” called “*El réveillon*”, published in *La Vanguardia* on 18 January 1891, describes the New Year’s Eve party held at the Moulin de la Galette. At some point during the evening, Sadi – a nickname given to Satie, which he would keep until the end of his life – played an old harmonium.

Rusiñol was among the first intellectuals to defend Satie’s name and talent long before he was recognised as one of the most interesting and unusual composers of the first decades of the 20th century. In this painting, the musician is depicted half-length, facing left and playing his instrument near a window in Rusiñol’s flat in the Moulin. The dim light filtering through





Santiago Rusiñol
The Bohemian. Portrait of Erik Satie. Paris, 1891.
 Oil on canvas, 81 x 65 cm.
 Casa-Museu Joan Maragall.
 Ministry of Culture, Generalitat de Catalunya.

the slits in the shutter contrasts with Satie's brown hair and black clothes. The composer's mane, his dark clothes and his clip-on glasses fastened with a cord were, together with his wide-brimmed hat, the most defining features of his appearance.

1. Printed in *Santiago Rusiñol (1861-1931)*. MNAC. Barcelona, 1997, p. 152.

BIBLIOGRAPHY

Laplana, Josep de C. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. PAMSA. Barcelona, 1995, cat. no. 6.5.12, p. 509.

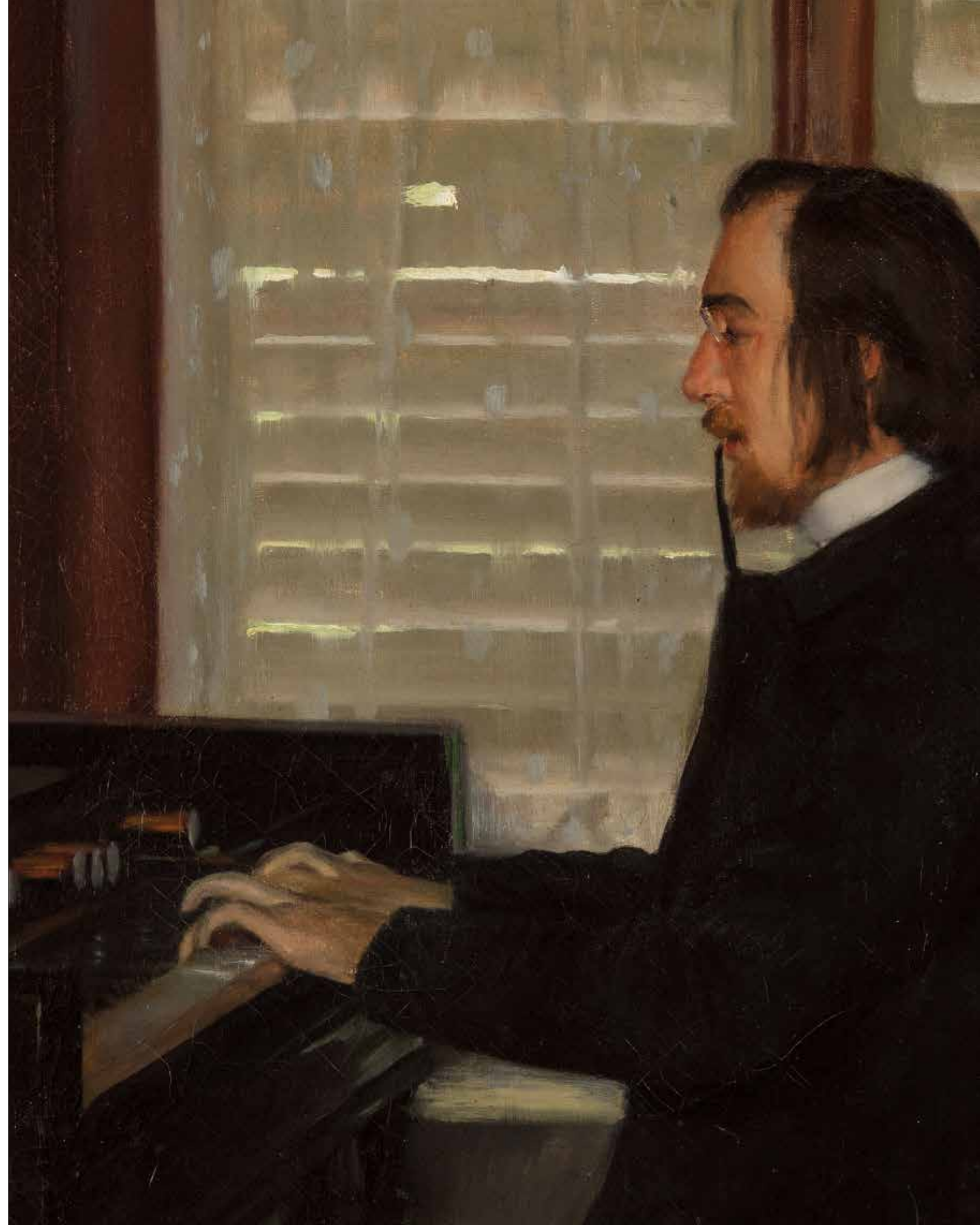
Laplana, Josep de C.; Palau-Ribes O'Callaghan, Mercedes. *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. Volum 3: Catàleg sistemàtic*. Mediterrània. Barcelona, 2004, cat. no. 6.4.6, p. 62.

Santiago Rusiñol (1861-1931). MNAC. Barcelona, 1997, cat. no. 22, p. 152.

EXHIBITIONS

1943 – "III Exposición de pintores de fama", Sala Parés, Barcelona, 10-27 April (cat. no. 33, rep. cover).

1997-98 – "Santiago Rusiñol (1861-1931)", MNAC, Barcelona (cat. no. 22).



PERE PRUNA (1904-1977)

14. *Women on the Balcony*

c. 1929. Oil on canvas. 61 × 73 cm

Pere Pruna i Ocerans was a very gifted painter, practically self-taught, and a notable case of artistic precocity: at the age of only 13 he took part in an exhibition at the Arenal Galleries in Barcelona, curated by the Catalan critics Jaume Brossa and Josep Maria Junoy. At the age of 17, just before doing his military service, he travelled to Paris, where he was received by Pablo Picasso, with whom he began a long friendship. The master from Malaga was impressed when he saw Pruna's works and did not hesitate to send them to his dealers, especially André Lebel, director of the Galerie Percier.

During this early Parisian period, Pruna's work reflects the strong influence that Picasso exerted on him both thematically and stylistically. Notable paintings from this period include *Composition with Figures* (1921), *Woman with a Mantilla* (1924) and *The Harlequin* (1926). The young Pruna connected straight away with the classicism that defined Picasso's oeuvre until 1924. Pruna was the perfect example of the return to classicism and realism in the 1920s and 1930s encouraged by his two great friends, Picasso and Jean Cocteau.

Pruna's international breakthrough came when Sergei Diaghilev commissioned him to design the sets and costumes for several of his ballets, as he had previously done with Pablo Picasso and Josep Maria Sert. This collaboration had a great impact and Pruna became an artist respected and admired by collectors in Great Britain, Italy and the United States.

In the late 1920s he began to visit Barcelona more often. He consolidated his prestige among the Catalan bourgeoisie and exhibited regularly in the best art galleries in his hometown. Pruna was in Barcelona when the Civil War broke out. After a brief stay in Paris in 1937, he moved to the Francoist zone, which prevented him from returning to the French capital at the end of the war.

Pruna was a very prolific artist, who explored a wide range of techniques, including oil painting, watercolour, pastel, pen and pencil drawings, engraving and sculpture. It is impossible to understand his career without the influence of Pablo Picasso.

This particular work belongs to his Parisian period. Pruna was perfectly familiar with the female physiognomy, which he managed to sublimate throughout his career. In fact, the female figure is the main protagonist of his work, although he also portrayed male characters of the highest economic, social and cultural spheres. Elegance and sensuality are the common denominator of his portraits of women. The three women in this painting – one of whom is nude – may be assumed to be models about to be painted; while the naked woman poses gazing at the horizon, the other two wait their turn on the balcony of a Parisian flat of the period.



JOSEP DE TOGORES (1893-1970)

15. *Portrait of the Demoiselles Louise and Berthe Godon*

Paris, 1921. Oil on canvas. 116 × 81 cm

Josep de Togores was born into an aristocratic family in Cerdanyola, a few miles north of Barcelona. His early fondness and facility for painting led him to train with artists such as Joan Llaverías and Fèlix Mestre and to exhibit while still in his teens at the Sala Parés (1910), after which he achieved public recognition at the Brussels International Exhibition. After an initial stay in Paris in 1913, during which he was influenced by the painting of Paul Cézanne, he had to return to Barcelona following the outbreak of the First World War. He settled permanently in Paris in 1919 and came into contact with the avant-garde artists of the French capital such as Pablo Picasso, Amedeo Modigliani and Georges Braque, among others. At the end of 1920 he signed an exclusive contract with one of the most important art dealers and gallery owners in Europe, Daniel-Henry Kahnweiler, who exhibited Togores' work all over Europe with great commercial and critical success.

Les Demoiselles Godon is a portrait of Kahnweiler's sisters-in-law: Louise Leiris, Zette, married to the poet and ethnologist Michel Leiris, and Berthe Lascaux, Bero, married to the naïf painter Élie Lascaux. For many years, this canvas was part of Kahnweiler's personal collection. It passed through both the Galerie Simon and the Galerie Leiris, and has been on display in major exhibitions on the painter's career and 20th-century European figuration.

The work was first shown at Josep de Togores's first solo exhibition in Paris, at the Galerie Simon in Kahnweiler in February 1922 (this information is preserved on the frame of the painting). On the importance of the works on display in this exhibition, the writer and painter Max Jacob stated that Togores's painting was in the *juste milieu* between the objective tradition of Spanish realism and the constructive vigour of Cubism, and defined Togores as "an aristocrat, simple and natural". In fact, this moment in Togores's career is interesting for appreciating the shift from



Josep de Togores
Printania. Paris, 1922
Oil on canvas, 60 x 73 cm.
Private collection.

Catalan *Noucentista* classicism to compositional and aesthetic arrangement derived from Cubism, which he assimilated and interpreted so well and in such a personal manner. In this line, other canvases stand out, such as *Printania* from 1922, a masterpiece that illustrates the painter's skill in representing the volumes of an increasingly refined figuration. The portrait of the *demoiselles* Godon perfectly demonstrates Togores's mastery of the avant-garde techniques and fits in with the elegant international style of the time, as Marta González pointed out on the occasion of the exhibition on the artist held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid in 1997.¹

The composition is based on the drawing and the prominence of the matt fabrics: the greyish blue and red worn by the two sisters forcefully divide the canvas into two vertical sections. The two figures are set against the rest of the accessories on the canvas, which set the scene and provide depth. The anatomy of the



sitters is flat, hinting at the softening in Togores' depiction of the human figure that was beginning to appear in his paintings. The exaggeratedly mannered positions of the legs and, above all, the arms and hands lend a certain dynamism to the figures, which are harmoniously contrasted by the inclination of their heads and the sophisticated hairstyles typical of Paris in the 1920s. It is also worth noting the inclusion of animals as a complement (the sleeping dog in the corner and the arctic fox boa), treated with an elegant synthesis that allows the artist to work with gradations and nuances to define the forms, which is fully in keeping with the Expressionist approaches of August Macke and Franz Marc.

In 1923, the magazine "Deutsche Kunst und Dekoration" dedicated a monographic issue to Togores, featuring a large number of reproductions of works from the early twenties, including *Printania*, accompanied by a text by W. Wolfradt linking the artist to Renoir, Ingres, Picasso and Velázquez, among other names:

"Togores's euphony is not banal but a resounding silence. From this silence, the glass container captures its clear sound, the simple landscape, the seductive call, the feminine sleep, and the soft heaviness that wonderfully fills the container of this perfectly modelled body. It is a vivid, not epigonic, classicism that reaches its full apogee. There is always a movement that vibrates from within, emanating like a flash, which widens and fills, like plastic energy, the form. Despite the harmonization, these paintings retain an incipient agitation, a delicate concupiscence; they nourish from a lively sensibility [...] The purity and balance of the delicate contours, the weightless modelling, the manner that unites breath with firmness, never sober, much less smug, but, with all its elegance and softness to the touch, it takes on the strength of a clear beauty, chastely sweet".²

1. González, Marta, "Varada", in *Togores. Clasicismo y renovación (obra de 1914 a 1931)*. Exhibition catalogue. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 44.

2. Wolfradt, Willi, "José de Togores", *Deutsche Kunst Und Dekoration*, Darmstadt, 1923.

BIBLIOGRAPHY

José de Togorès. Galerie Simon. Paris, 1922.

Togores. Clasicismo y renovación (obra de 1914 a 1931). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1997, p. 77, repr. p. 105.

Catalani a Parigi – Catalans a Paris. Mediterrània, Brescia / Barcelona, 2002.

EXHIBITIONS

1922 – "José de Togorès", Galerie Simon, Paris (cat. no. 17).

1997-98 – "Togores. Clasicismo y renovación (obra de 1914 a 1931)", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (cat. no. 21).

1998 – "Togores. Clasicisme i renovació (obra de 1914 a 1931)", Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (cat. no. 21).

2002 – "Catalani a Parigi", Palazzo Martinengo, Brescia (without cat. no.).

2021-22 – "Viajeros, 1877-1950", Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).



HERMEN ANGLADA-CAMARASA (1871-1959)

16. *Nocturne*

Paris, c. 1900. Oil on panel. 44.5 × 55 cm

Hermen Anglada-Camarasa is regarded as one of the most ground-breaking and modern Spanish painters of the early 20th century, as well as one of those who attained the greatest international recognition of their time. After an initial period of traditional training based on realism, Anglada settled in Paris at the end of 1894 and it was there that he succeeded in turning his painting around. The *Ville Lumière* was for him a discovery and a challenge in the evolution of his work. It was also crucial in his embracing modernity and creating new avenues of expression. Influenced by post-impressionist trends and Nabi painting in the French capital, Anglada defined a personal style that was reinforced by the contacts he made first at the Académie Julian and later at the Académie Colarossi in Montparnasse.

The present work is one of a series of nocturnes that Hermen Anglada-Camarasa painted in Parisian gardens around 1900. It is a panel, probably painted directly on the Champs Élysées, in which the contrasts of light are the protagonists and define the grounds and depth of the composition. The mystery of the night scene, with its faint light, is emphasised by the presence of figures who, like phosphorescent phantasmagoria, seem to levitate through space and become the central theme of the work.

Anglada divides the panel into two grounds. In the foreground, a solitary figure emerges from the left. The figure, with her pale, almost sickly skin, is merely a succession of evanescent yellow spots with greenish phosphorescence which, thanks to the simulated ef-

fect of radiating her own light, captures the viewer's gaze. The woman advances elegantly, wearing a large hat and well-dressed, like a "nocturnal butterfly", as defined by the painter in other compositions on the same subject, like the one in the Museu Cau Ferrat in Sitges (Barcelona). To emphasise the contrast, in the background the darkness of the garden area is interrupted and punctuated by the electric lights that illuminate the avenue, where more figures can be glimpsed, only sketched out in smudged patches.

It was nocturnes like this that allowed Anglada-Camarasa to achieve a personal style that was fully in keeping with pictorial modernity and drew on the Post-Impressionist trends in vogue in *fin-de-siècle* Paris. His Parisian nocturnes of 1899 and 1902 are the most highly valued works of his entire career. The great acceptance of this personal typology codified by Anglada-Camarasa among the clientele of the French capital at the beginning of the 20th century turned his career around so that he was able to exhibit his work in major European cities to great public acclaim, including Berlin, Munich, Vienna, London, Ghent and Venice, where he took part in the 1905 Biennale. The Biennale marked his definitive international consecration, but mention must also be made of the exhibition of Anglada-Camarasa's work at the Sala Parés in Barcelona between April and May 1900, which signalled the birth of modern painting in Catalonia. In fact, all critics and art historians agree that this exhibition had a huge impact on the young Pablo Picasso and spurred him to move to Paris a few months later.



JOSEP DE TOGORES (1893-1970)

17. *Girl with Dog*

c. 1920. Oil on canvas. 70 x 52 cm
Signed "T" in the lower left corner

Togores is part of the group of young artists who, around 1917, claimed a space of freedom and modernity for Catalan art, then dominated by the strict classicist guidelines of *Noucentisme*. After a brief stay in Paris between 1913 and 1914, he decided to settle there in 1919, involved as he was in the new artistic trends. From 1921 (and for eleven years) he had the determined support of the main dealer of cubism and of the main avant-gardes in vogue, Daniel-Henry Kahnweiler, thanks to whom his works were known throughout Europe.

Throughout his long career, Togores displayed an aesthetic between tradition and modernity, adapting to what each of the art markets demanded, although without giving up personal pictorial experimentation. The present work, *Niña con perro* ('*Girl with dog*'), is an example of the quality of the works of the 1930's, centred on the human figure treated with certain refinement (constructed in clean and rounded lines, and planes that tend towards curved shapes). However, this work reflects a return to the Mediterranean classicism, typical of the most genuine *Noucentisme*, the result of his relationship with Aristide Maillol. Nevertheless, at the same time he does not give up the aforementioned influence of a realism that could connect with some examples of German New Objectivity.

This work is part of a moment of change in the life and career of Togores. We place it at the beginning of the 1930's, in which the painter abandons the resounding forms of the revision of classicism that he had developed during the previous decade preferring others that are much more curved and rounded, which provide greater lyricism to the figures. What is represented here is less forceful and much lighter. In addition, between 1932 and 1933 Togores settled again in Barcelona, where he achieved important visibility and commercial success by returning to a friendly figuration and abandoning the abstract adventure of the late twenties in Paris.

As a result of the success he achieved in the French capital, the agreements and help he received from Francesc Cambó, collector and politician, and the exhibitions he held through Sala Parés (December 1926 was the first), Togores had already become one of the most sought-after artists in Barcelona. He quickly and easily adapted to the new context and was one of the most esteemed portrait artists, bending to the demands of traditional art collecting of Barcelona. The work *Girl with dog* is part of that moment, precisely, and is a good example of the type of painting used by Togores in the portrait genre. As pointed out below, a return to a refined and much more friendly figuration, leaving behind his forceful forms and constructive compositions, characterized by more convoluted intellectual processes.



RAMON PICHOT (1871-1925)

18. *Portrait of Germaine Gargallo*

Charcoal on paper. 32 × 22 cm

Ramon Pichot was the second son of Ramon Pichot i Mateu from Barcelona and Antònia Gironès i Bofill from Figueres. Both parents were fond of the arts, especially music, and most of their seven children eventually became artists. Pichot's first known paintings are two small portraits of women from 1889, although his father, who doubted that he could make a living from painting, made him study at the School of Architecture.

Pichot was an artist who fully experienced the Art Nouveau scene of Barcelona in the late 19th century alongside his friends Isidre Nonell, Pablo Picasso, Santiago Rusiñol and Ramon Casas, with whom he shared artistic interests and sensibilities, activities and meeting places, such as the Sala Parés, the Cercle Artístic and the tavern Els Quatre Gats. Like many artists of the time, Paris was fundamental to his artistic career. The French metropolis was the cultural capital of the world and the epicentre of international art at the time – a cosmopolitan city with an infinite cultural offer in terms of art. It is worth noting that, unlike many artists who confined themselves to short stays in Paris, Pichot stayed in the capital and integrated himself into its artistic and cultural circles, where he was influenced by Fauvist and Post-Impressionist artists. He thus had the opportunity to take part in numerous international exhibitions, such as the Salon d'Automne at the Grand Palais, where the Fauve scandal took place (1905).

His work evolved from early Art Nouveau to Post-impressionism in the 1910s, specialising mainly in the treatment of colour. Barcelona, Paris and Cadaqués, in the Costa Brava, were the three places that

marked him personally and artistically, and they are abundantly represented in his works. Pichot's usual subjects were Cadaqués' landscapes, Hispanic types and portraits.

This work is a portrait of Germaine Gargallo using the technique of "fried" charcoal, typical of his friend Isidre Nonell. Laure Antoine Gargallo (Paris, 1880-1948) was a dressmaker, a dancer in some cabarets and a pictorial model for many artists in Paris at the beginning of the 20th century. In 1898 Germaine Gargallo met the painters Ricard Canals and Isidre Nonell, for whom she began to model. In 1890, the two great friends Pablo Picasso and Carles Casagemas arrived in Paris. Nonell left them his studio and there they met Germaine. Casagemas fell in love with the model, but could not satisfy her sexually, which caused him deep frustration. Picasso took his friend to Malaga to make him forget Germaine, but it was to no avail. On the contrary, when Casagemas returned to Paris, he invited his friends and Germaine to dinner at the Café de l'Hypodrome to announce that he was returning to Barcelona for good, but in an unexpected twist, he pulled out a pistol and, shouting "*Voilà pour toi*", tried to kill Germaine, although the bullet hit Manuel Pallarés, who ended up deaf and blind in one eye. After the failed assassination attempt, Casagemas killed himself. Some years later, Germaine began a short-lived liaison with Picasso, whom she left for Ramon Pichot, whom she eventually married in 1908.

This is a rather unusual drawing by Pichot, who is better known for his brightly coloured paintings. It is a dark portrait that captures very well the expression of Germaine's face, whose hat is very much of the period.



MARIANO ANDREU (1888-1976)

19. *Le Travesti et le Miroir*

Paris, 1928. Oil on canvas. 125 × 98 cm

Marià (in Catalan) or Mariano (in Spanish) Andreu was an artist who complemented his self-taught training with sporadic sessions at the school of the Catalan painter Francesc A. Galí (1886-1969). Andreu later completed his studies in London at the School of Arts & Crafts. On returning to Barcelona he began to exhibit his work in group exhibitions, mainly drawings of a sarcastic and hedonistic nature. His exhibitions at major art galleries in Barcelona, including the *Faianç Català* in 1911 and 1913, at the *Galerias Laietanes* (1916), at the *Cercle de Sant Lluc* (1918) and at the *Sala Parés* (1933) are particularly noteworthy.



Mariano Andreu (1888-1976)
Nude, 1932.
Pencil on paper, 16 x 30 cm.
Private collection, Barcelona.

In 1920, after a trip to Italy, he settled permanently in Paris, where he developed an artistic career full of critical and commercial acclaim, home and abroad. During this period he alternated painting and drawing with his work as a set and costume designer in European theatres, mainly in Paris but also in Munich and London. Mariano Andreu regularly exhibited his works at the Paris salons, especially between 1920 and 1937, as well as at major shows in Tokyo, Osaka, Brussels,

New York, Buenos Aires, Los Angeles, Madrid and Barcelona. In addition to that, between 1929 and 1939 he sent canvases every year to the Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Paintings and Sculpture, where he won several prizes and mentions.

The present work, *Le Travesti et le Miroir*, is one of Andreu's most interesting paintings from the time when he was at the peak of his success in the French Salons. Andreu normally exhibited at the *Salon d'Automne*, of which he was a *sociétaire*. The painting was exhibited at the 1928 Salon and perfectly illustrates both the artist's pictorial interests and some of his hobbies: theatre, music and show business. As for aesthetic references, Mariano Andreu, following in the footsteps of Togoires and other artists of the time, developed a style of painting that had much to do with capturing and exploiting the connection between Mediterranean classicism and certain Cubist approaches, for example through the forced and geometrical disposition of the elements that make up the composition and its angular and somewhat disturbing perspective.

Andreu depicts the interior of what is probably a dressing room, with the main figure standing at its centre almost like an imposing classical sculpture. The figure, described in the title as the travesti (i.e., a character in an opera, play, or ballet played by a performer of the opposite sex), is the focus of interest, and her flesh, for which Andreu uses pastel and matt tones, shapes and draws the silhouette and volume of the naked body reflected in the mirror. Around this figure, Mariano Andreu groups a series of complements that swirl in a lively circular arrangement that emphasises the importance of the naked figure. A delightful still life of the table with the guitar, the palm tree, the mask and the reddish clothes; the open box with the hat with a pink ribbon, surrounded by wrapping paper, rags and pieces of cloth; and, finally, the mirror and the maiden holding a pair of scissors. The latter turns her face



backwards, caught in a forced, almost impossible twist which, together with the perspective of both the mirror and the room, has much to do with the multi-faceted images typical of Cubism that many realist painters incorporated into their compositions at the time. In this respect, both the execution of the work, the brushstrokes and the carefully-rendered volumes of the elements and figures can be connected with the aesthetics of the German New Objectivity.

BIBLIOGRAPHY

Fosca, F., "Le Salon d'Automne de 1928", *L'Amour et l'Art*, 11, November 1928, pp. 428-32, repr. p. 429.

"Salon d'Automne", *Le Crapouillot*, November 1928, pp. 1-6.

Benoist, Luc, "Salon d'Automne", *Le Crapouillot*, November 1928, pp. 30-41, repr. pp. 24 and 38.

Nacenta, R., *École de Paris. Son histoire, son époque*. Seghers, Paris, 1960, pp. 267-68.

Sánchez, P., *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des Exposants et listes des oeuvres présentées*, vol. I: 1903-1945. L'Échelle de Jacob, Dijon, 2006, p. 85.

García-Portugués, Esther, *Mariano Andreu (1888-1976). Biografía y catálogo razonado*. Ars Nostrum, Barcelona, 2019, repr. p. 219, cat. no. 302.

EXHIBITIONS

1928 – "Salon d'Automne", Paris.

1985 – "Moments et folies de la Femme Fatale", Whitford & Hughes Gallery, London.

1987 – Galeria Oriol, Barcelona.

1995 – "Entre Paris i Barcelona: vint-i-cinc anys de gravat català (1915-1940)", Artur Ramon Art, Barcelona.

2000 – Galeria Oriol, Barcelona.

2022 – Sala Parés, Barcelona.



ISIDRE NONELL (1872-1911)

20. *Gypsy Woman*

1906. Conté crayon and watercolour on paper. 47 × 29 cm
Signed and dated "nonell - / 1906" in the lower right corner

Nonell showed a strong interest in the human figure and in the most disadvantaged members of society, probably influenced by his teacher Lluís Graner, who used street beggars as models. Nonell's caricatures, published in the Catalan newspaper *La Vanguardia*, where he collaborated, were not intended to ridicule but to denounce the conditions of poverty in the city. Nonell's interest in the human figure reached its peak after his stay in the Pyrenean resort of Caldes de Boí, where the artist travelled in the summer of 1896, with his friends and fellow artists Ricard Canals and Juli Vallmitjana. There he was deeply impressed by the malformations of numerous inhabitants of this isolated community in the Pyrenees, where the lack of iodine in the drinking water caused numerous cases of hypothyroidism, better known at the time as "cretinism". This was the origin of Nonell's well-known series of drawings of "cretins" (i.e. hypothyroidism sufferers) made in Boí.



Isidre Nonell (1872 - 1911)
Head. c. 1906.
Charcoal on paper, 16.3 x 14.2 cm.
Private collection, Barcelona.

In his first trip to Paris in 1897, Nonell was amazed by the work of Toulouse-Lautrec, with whom he shared an eagerness to denounce the squalor of brothels and nightlife. In the French capital, Nonell's drawings were hugely successful, to the extent that they were exhibited regularly at the Champ de Mars and at the gallery Le Barc de Boutteville. Although Nonell returned to Barcelona for good in 1900, his drawings and paintings continued to be well received in the Parisian artistic scene.

Nonell's later period is undoubtedly the best of his production, with pride of place for his magnificent series of paintings and drawings of gypsy women.

The present drawing, executed in 1906, belongs to this series. The technique is the usual one in Nonell's drawings of this period: lithographic Conté crayons, watercolour, coloured pencils and sanguine. He adopted it in his drawings from 1906 onwards and had a softening effect on his vigorous strokes, hinting at the subtle change that his palette would gradually undergo, as one can see in his drawing "Head", of the same period. Nonell had many gypsy models – Juana, Leonor, Tana, Manuela, la Chata and Soledad – but his favourites, both for paintings and drawings, were Consuelo, who died in an accident in 1905, and her grandmother. Nonell had them photographed by his friend Francesc Serra when the latter made a series of portraits of artists in his studio. It is worth noting that it was from 1906, after Consuelo's death, that Nonell produced his best-known series of drawings of gypsy women.

All the drawings in the aforementioned series, however, were not exhibited until a few years later, in 1909, because from 1903 onwards Nonell decided to focus much more on painting and his activity as a draughtsman took a back seat. From 1909 he gradually abandoned the subject of gypsy women to concentrate on still-life painting, which he developed fully until his premature death in 1911.



EXHIBITION CATALOGUE

HERMEN ANGLADA-CAMARASA (1871-1959)

21. *Head of Woman. Parisian Garden.*

Paris, c. 1900. Oil on board. 14 x 18 cm.



BIBLIOGRAPHY

Fontbona, Francesc; Miralles, Francesc. *Anglada-Camarasa*. Polígrafa. Barcelona, 1981, repr. p. 249, cat. no. Ba15.

EXHIBITIONS

2018-19 – “París a París. À la recherche de la Ville Lumière”, Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).

22. *Parisian nocturnal scene*

Paris, c. 1900. Oil on board. 22.3 x 23.3 cm.



BIBLIOGRAPHY

Fontbona, Francesc; Miralles, Francesc. *Anglada-Camarasa*. Polígrafa. Barcelona, 1981, repr. p. 239, cat. no. B26.

EXHIBITIONS

2018-19 – “París a París. À la recherche de la Ville Lumière”, Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).

FRANCISCO BORES (1898-1972)

23. *Femme nue*

1933. Oil on canvas, 132 x 98 cm.

BIBLIOGRAPHY

Tériade, E., “Chronique: Peinture”, *Minotaure*, 1, 1933, repr. p. 3.

“Salon d'Automne”, *Le Crapouillot*, November 1928, p. 1-6.

Bores esencial, 1926-1971. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999, repr. p. 101, cat. no. 23.

Francisco Bores. Catálogo razonado. Pintura, vol I: 1917-1944. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2003, repr. p. 206, cat. no. 1933/1.

EXHIBITIONS

1999 – “Bores esencial, 1926-1971”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (cat. no. 23).



RICARD CANALS (1876-1931)

24. *Winter sketch*

Paris, 1898. Ink on paper, 24 x 33 cm.



BIBLIOGRAPHY

Almanach de L'Esquella de la Torratxa per a 1899. Antoni López / Llibreria Espanyola. Barcelona, 1899, repr. p. 62.

EXHIBITIONS

2021-22 – “Viajeros, 1877-1950”, Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).

JOAN CARDONA (1877-1958)

25. *Leaving the Moulin Rouge*

Paris, 1900. Oil on panel. 10 x 15 cm.



BIBLIOGRAPHY

Casagemas i el seu temps. Daedalus. Barcelona, 1979, rep. p. 22.

EXHIBITIONS

1979 – “Casagemas i el seu temps”, Daedalus, Barcelona (cat. no. 10).

JOAN CARDONA (1877-1958)

26. *The Letter*

c. 1903. Charcoal, pastel, chalk and coloured pencil. 47 x 36 cm.

Inscription at the bottom margin: “Moi, j'écris d'abord ma lettre, ensuite je mets l'orthographe”.

Signed “J. Cardona” in the lower right corner.

BIBLIOGRAPHY

Joan Cardona. *El glamour de la Belle Époque*. Gothslund, Barcelona, 2017, rep. p. 150, fig. 89.



JOAN CARDONA (1877-1958)

27. *Parisian Woman*

Paris, 1893. Charcoal and watercolour. 57.5 × 32.5 cm.
Signed and dated "J. Cardona / Paris 93" in the lower left corner.



ENRIC CLARASÓ (1857-1941)

29. *Beginning and End*

1926. Bronze, ex. 6/10. 63 × 32 × 30 cm.



BIBLIOGRAPHY

Coll, Isabel. *Enric Clarasó. Escultor. El Centaure Groc*. Barcelona, 2021, repr. p. 107, cat. no. 2.92.

Salons a Can Parés, 1884-1930. Establiments Maragall. Barcelona, 2019, repr. p. 18.

EXHIBITIONS

1926 – "Rusiñol-Casas-Clarasó", Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).

2019 – "Salons a Can Parés, 1884-1930", Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).

ANTONI CLAVÉ (1913-2005)

30. *España*

1936. Mixed technique on glass (triple folding screen). 160 × 60 cm each panel.



RAMON CASAS (1866-1932)

28. *Elisa Casas Playing the Piano*

1889. Oil on canvas. 24 × 34 cm.
Signed, dated and dedicated "Al amich D. Baixeras / R. Casas 1889" in the lower right corner.

BIBLIOGRAPHY

Coll, Isabel. *Ramon Casas 1866-1932. Catálogo razonado*. De la Cierva, Murcia, 2002, rep. p. 167, cat. no. 97.



MANUEL FELIU DE LEMUS (1865-1922)

31. *Femme nue au repos*

Oil on canvas. 44 × 36.5 cm.
Signed "M. Feliu" in the upper left corner.



PABLO GARGALLO (1881-1934)

32. *Sketch: the gods ('le paradis')*

Barcelona, c. 1898. Charcoal on paper. 31.5 × 21.5 cm.



PROVENANCE
Private collection, Barcelona

BIBLIOGRAPHY
Salazar, María José. *Pablo Gargallo [1881-1934]. Dibujos. Catálogo razonado*. Fundación Marcelino Botín. Santander, 2010, vol. I, cat. no. 130, p. 484.

EXHIBITIONS
1980-81 – “Pablo Gargallo. 1881-1934”, Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris (cat. no. 6).

1981 – “Pablo Gargallo. 1881-1981”, Palau de La Virreina. Barcelona (cat. no. 152).

1981 – “Pablo Gargallo”, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (cat. no. 132).

1981 – “Pablo Gargallo. 1881-1981”, Palacio de Cristal. Madrid (without cat. no.).

1981-82 – “Pablo Gargallo. 1881-1981”, La Lonja, Zaragoza (without cat. no.).

1987 – “Pablo Gargallo. Esculturas i dibuixos”, Galeria A/34. Barcelona (cat. no. 2).

33. *Dormeuse ou moissonneuse*

1924. Bronze. 11.8 × 26 × 18 cm.

BIBLIOGRAPHY
Courthion, Pierre; Gargallo, Pierrette. *L'œuvre complet de Pablo Gargallo. XXe siècle*. Paris, 1973, pp. 70, 145, cat. no. 84.

Gargallo Anguera, Pierrette. *Pablo Gargallo. Catalogue raisonné*. Les Éditions de l'Amateur. Paris, 1998, rep. p. 133, no. 108.



34. *Petit masque de Pierrot*

1927. Bronze. Numbered 1/7. Foundry: F *C. 11 × 11 × 4.5 cm.



PROVENANCE
Louis Carré Collection, Paris
Private collection, Barcelona

BIBLIOGRAPHY (Selected)
Courthion, Pierre; Anguera Gargallo, Pierrette. *L'œuvre complet de Pablo Gargallo. XXe siècle*. Paris, 1973, no. 110, rep. p. 150.

Anguera, Jean. *Gargallo*. Carmen Martínez. Paris, 1979, rep. on the cover and on p. 126.

EXHIBITIONS (Selected)
1970 – “Pablo Gargallo”, Musée Rodin, Paris (cat. no. 56).

1971 – “Gargallo 1881-1934”, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid (cat. no. 46).

1971-72 – “Gargallo 1881-1934”, Palau de la Virreina, Barcelona (cat. no. 46; rep. p. 75).

1980-81 – “Pablo Gargallo 1881-1934”, Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris, (cat. no. 78).

1981 – “Gargallo 1881-1981”, Palau de la Virreina, Barcelona (cat. no. 73).

1986 – “Pablo Gargallo”, Fuji Television Gallery, Tokyo (cat. no. 22, rep. at the cover).

1986 – “Pablo Gargallo 1881-1934”, Gimpel Fils, London (cat. no. 28).

1987 – “Pablo Gargallo. Sculpture”, Arnold Herstand & Co, New York (cat. no. 10).

1988 – “Fiac 88. Art Contemporain”, Galeria Theo, Grand Palais, Paris.

1989 – “Spanish Masterpieces of the 20th Century. Picasso, Miró, Dalí and Their Time”, The Seibu Museum of Art (Tokyo) and Seibu Tsukashin Hall (Amagasaki) (cat. no. 15).

1994 – Pablo Gargallo. Mármoles, terracotas y metales. 1900-1934”, Galería Malborough, Madrid (cat. no. 7, rep. p. 22).

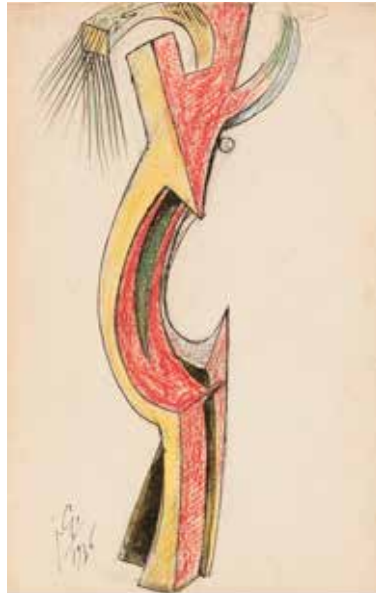
1994 – “Gargallo y los metales”, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza (cat. no. 21, rep. p. 32).



JULIO GONZÁLEZ (1876-1942)

35. *S/T*

1936. Ink, pastel and pencil on paper. 24 × 16 cm.
Signed and dated "J. G. 1936" in the lower left corner.
An inscription on the back reads "Estudio a lápiz"
(‘Study in pencil’).



36. *Paysanne les bras levés*

1939. Ink and pencil. 31.7 × 22.4 cm.
Signed and dated "20-12-39 / J.G." in the lower right corner.



PROVENANCE
Marie Thérèse Roux-González
Ader Picard Tajan, Paris, 8 November 1979, lot 4.

BIBLIOGRAPHY
Gibert, Josette. *Julio González. Dessins. Scènes paysannes.*
Carmen Martínez. Paris, 1975, rep. p. 299.

MANOLO HUGUÉ (1872-1945)

37. *Studies*

1909-1914. Ink. 22.5 × 28.5 cm.

PROVENANCE
Brunce Collection, Céret, France

BIBLIOGRAPHY
Blanch, *Montserrat*. Manolo. Polígrafa. Barcelona, 1972,
rep. p. 249, fig. 579.



MANUEL HUMBERT (1890-1975)

38. *Interior*

Gouache. 45 × 29 cm.
Signed and dedicated "Al amic Salvador /
Manuel Humbert" in the lower right corner.



FRANCESC MIRALLES (1848-1901)

40. *Lady in the park ("Le Bouquet")*

c. 1894. Oil on canvas. 61.5 × 50.5 cm.
Signed "F. Miralles" in the lower right corner.



JOSEP MARIA MARQUÈS PUIG (1891-1950)

39. *Figure*

Paris, 1921. Oil on canvas. 81 × 51 cm.
Signed and dated "Marquès-Puig / MCMXXI" in the bottom
left corner.



ISIDRE NONELL (1872-1911)

41. *Indiscreet*

1897. Pastel, watercolour, charcoal and pulverised ink on paper. 33.5 × 22 cm.



BIBLIOGRAPHY

El Modernisme. Pintura i dibuix. L'isard. Barcelona, 2002, rep. p. 222.

L'últim XIX i el primer XX dibuixen. Artur Ramon Col·leccionisme. Barcelona, 2002, p. 13.

EXHIBITIONS

2002 – “L'últim XIX i el primer XX dibuixen”, Artur Ramon Col·leccionisme. Barcelona (cat. no. 9).

42. *Motherhood*

c. 1898. Charcoal and watercolour. 18 × 23.5 cm. Signed “Y. Nonell” in the lower left corner.



BIBLIOGRAPHY

L'últim XIX i el primer XX dibuixen. Artur Ramon Col·leccionisme. Barcelona, 2002.

EXHIBITIONS

2002 – “L'últim XIX i el primer XX dibuixen”, Artur Ramon Col·leccionisme. Barcelona (cat. no. 11).

RICARD OPISSO (1880-1966)

43. *Henri de Toulouse-Lautrec on a bench*

Paris, c. 1901. Pastel, charcoal and pencil on paper, 19 × 18 cm.



EXHIBITIONS

2021-22 – “Viajeros, 1877-1950”, Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).

RICARD OPISSO (1880-1966)

44. *Place du Tertre*

Paris, 1927. Pastel, charcoal and gouache on paper, 28 × 22 cm. Dedication: “A Eduard Solà amb cordial amistat” (To Eduard Solà, with heartfelt friendship).

EXHIBITIONS

2021-22 – “Viajeros, 1877-1950”, Sala Parés, Barcelona (without cat. no.).



PERE PRUNA (1904-1977)

45. *Nude*

1930. Oil on canvas. 116 × 90 cm.



BIBLIOGRAPHY

Miralles, Francesc. *Pere Pruna.* Lunweg / Caixa Terrassa. Barcelona, 1998, repr. p. 52.

PAU ROIG (1879-1955)

46. *Écuyère*

Paris, c. 1906. Oil on cardboard. 45 × 37 cm.



BIBLIOGRAPHY

Doménech, Ignasi; Quílez, Francesc M. (eds.). *Ramon Casas. La modernidad anhelada.* Fundació La Caixa – Ediciones Invisibles. Barcelona, 2016, p. 115.

EXHIBITIONS

2016-17 – “Ramon Casas. La modernidad anhelada”, Museu Maricel, Sitges; CaixaForum, Madrid; CaixaForum, Palma.

PAU ROIG (1879-1955)

47. *La Florita (Tango)*

Paris, c. 1911.
Tempera and pastel on paper on canvas. 46 × 37.5 cm.
Label signed by the artist "P. Roig -5- / 11, rue d'Orchampt / La Florita 'Tango'".



EXHIBITIONS

1911 – "Salon des Orientalistes", Paris (cat. no. 484)

EMILIO SALA Y FRANCÉS (1850-1910)

48. *Reading in the park*

c. 1900. Oil on canvas. 50 × 64 cm.



JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

49. *Jardin du Luxembourg*

Paris, c. 1900. Watercolour and coloured pencil. 30 × 30 cm.
Signed "Sunyer" in the lower left corner.



50. *Female Nude*

Paris, c. 1900. Pastel. 35 × 50 cm.
Signed "Sunyer" in the upper right area.



JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

51. *Église de Saint-Étienne-du-Mont*

Oil on cardboard. 24.5 × 17.5 cm.



BIBLIOGRAPHY

Castillo, Alberto del. *Exposición antológica Joaquín Sunyer. 1874-1956*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, cat. no. 8.

Tableaux modernes. Aquarelles, pastels, dessins. Vente à l'Hôtel Drouot, 4 de junio de 1912, cat. no. 68, p. 14.

EXHIBITIONS

1974 – "Exposición antológica Joaquín Sunyer. 1874-1956", Madrid (cat. no. 8).

1912 – "Tableaux Modernes. Aquarelles, pastels, dessins", Vente à l'Hôtel Drouot (cat. no. 68).

PERE YSERN ALIÉ (1875-1946)

52. *Moulin Rouge*

Paris, c. 1913. Oil on panel. 25 × 35 cm.
Signed "P. Ysern Alié" in the lower right corner.



PROVENANCE

Almazor Ysern Collection, Barcelona
Sala Parés, Barcelona, 2000; reg. 22689.

BIBLIOGRAPHY

Manzano, Rafael. *Pere Ysern Alié. 1875-1946*. Edicions Catalanes. Barcelona, 1990, rep. p. 156, fig. 68.

EXHIBITIONS

1987-88 – "Pere Ysern Alié (1875-1946)", Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona and Madrid, rep. p. 46 (cat. no. 32).

2000 – "Pere Ysern Alié (1875-1946)", Sala Parés (cat. no. 12).



TRANSLATIONS

De Barcelona a París, de Montmartre a Montparnasse

Dr. Jordi Falgàs

El 15 de febrer de 1891, el diari *La Vanguardia* de Barcelona, publicava a tota pàgina una de les llargues cròniques que Santiago Rusiñol enviava des de París en forma de cartes al director, encapçalades amb l'epígraf "Artistas catalanes en París. Desde el Molino". El molí del títol era el famós Moulin de la Galette, on Rusiñol va viure una falsa bohèmia amb el seu amic i també pintor Ramon Casas, de l'octubre de 1890 al gener de 1892. En aquesta ocasió Rusiñol no parlava d'exposicions o d'artistes, sinó precisament dels locals d'entreteniment de Montmartre que tenien a la seva disposició quan declinava la llum del dia. En el recorregut pels cafès concert, les tavernes i els cabarets de la *butte*, Rusiñol destacava que al popular Mirliton, del cantant Aristide Bruant, "se disfruta de la más amplia libertad; allí pueden exponerse las más novísimas teorías de arte sin temor de que nadie se ruborice y la palabra es para todos y todos pueden usarla y abusar de ella si conviene". L'observació anava acompanyada d'un retrat de Bruant, en el qual Casas esbossava la característica indumentària del cantant: el barret, el gavany, el bastó i el tapaboques. Amb aquests mateixos atributs, un any després Henri de Toulouse-Lautrec va crear el conegut cartell que va catapultar el personatge fins a convertir-lo en una icona de l'artista irreverent i provocador. Gràcies a la premsa il·lustrada i al cartell, dos nous vehicles per a l'art modern en formats de comunicació massiva adreçats a la burgesia i a la classe treballadora, Montmartre havia esdevingut un lloc mític a l'abast de tothom.

Rusiñol venia a dir que Montmartre i els tipus humans que poblaven el barri eren sinònim de llibertat, tant d'expressió com de creació artística. Els orígens d'aquest fenomen es remunten a l'*Ancien Régime*, quan Montmartre era un poblet als afores de la ciutat que el 1784 va quedar-ne separat per la construcció del *mur des Fermiers généraux*. Com que l'objectiu d'aquesta muralla que encerclava París era cobrar una taxa a totes les mercaderies que hi entressin, als bulevards exteriors hi van proliferar les tavernes on el vi i la cervesa eren més barats, sobretot a prop de les portes d'entrada al nucli urbà. L'atractiu de Montmartre no va fer més que augmentar durant el Segon Imperi, amb el procés de transformació de la ciutat que va dur a terme Georges-Eugène Haussmann per ordre de Napoleó III, especialment a partir de 1860, amb l'annexió

dels *faubourgs* circumdants, quan el barri va quedar inclòs en el 18è *arrondissement*. Amb la haussmanització de París, l'espai públic urbà es va transformar d'una forma radical –van aparèixer nous bulevards, places, parcs, ponts, mercats i estacions de tren, i un altre enllumenat públic– i, en definitiva, va millorar considerablement la facilitat per anar i venir d'un barri fins aleshores allunyat com Montmartre. A més d'atreure famílies de classe treballadora d'arreu del país i del continent per a la nova indústria i els nous serveis, els barris perifèrics com aquest van augmentar de població a conseqüència del desplaçament de molts parisencs que es van veure obligats a deixar el centre. Passats els episodis de la Guerra Francoprussiana (1870-71) i de la Comuna (1871), l'inici de la construcció de la basílica del Sacré-Coeur, el 1875, encara hi va atreure més treballadors i les seves famílies. A les tavernes, les cerveseries i els prostíbuls del barri s'hi van afegir les populars *guinguettes*, com el Moulin de la Galette, que durant aquesta dècada els impressionistes també van identificar com un dels escenaris urbans d'esbarjo interclassista idonis per a la seva revolució pictòrica.

Un altre moment clau va ser la inauguració del cabaret Le Chat Noir, el desembre de 1881, al bulevard de Rochechouart. Le Chat Noir va ser el primer cabaret que oferia un tipus d'entreteniment on s'alternava la música en viu amb recitals de poesia, actuacions d'humoristes i espectacles d'ombres xineses. La clau del seu èxit va ser que no només va aconseguir atreure els escriptors, artistes i cantants que formaven part de la bohèmia del barri, sinó també una clientela masculina més sofisticada procedent de la nova burgesia parisenca, fascinada per allò que veien com uns locals marginals on es gaudia d'aquella llibertat d'expressió i de comportament que admirava Rusiñol.

Observant les obres del catàleg que tenim a les mans, es constata ràpidament el fil que connecta l'*Olympia* de Manet (1863) amb *Les senyorettes d'Avinyó* de Picasso (1907). Els bulevards, els cabarets, els cafès concert, les sales de ball i les *brasseries à femmes*, sobretot a la nit, eren espais on artistes i escriptors se sentien atrets per un nou tipus de dona que protagonitza la majoria de les seves obres. L'exposició *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1920* (Musée d'Orsay, 2015) va mostrar per primera vegada sense embuts com floristes, dependentes, *midinettes*, bugaderes, cambres, cantants, ballarines i models es veien obligades a exercir alguna de les nombroses formes de prostitució que van proliferar a la ciutat i es convertien en un subjecte intrínsec de l'art modern. *Pierreuses, filles en carte, demi-mondaines i grandes horizontales*, des del suburbi fins als llocs més exclusius i sofisticats de socialització masculina, estaven al servei d'una clientela burgesa i aristocràtica provinent d'arreu del món. A la llotja del teatre, al llit, davant del mirall, al parc, al carrer, a la taulella d'un cafè, al balcó, vestida, seminua o nua, la mirada de

l'artista va convertir la dona urbana, convenientment objectificada i codificada, en la protagonista central de la nova pintura de gènere.

El model de Le Chat Noir va ser adoptat i millorat ràpidament per altres establiments, com Le Divan Japonais, Le Rat Mort, Au Lapin Agile, L'Auberge du Clou, Le Mirliton i el famós Moulin Rouge. Va ser precisament a Le Chat Noir on Miquel Utrillo va conèixer Erik Satie, un dels pianistes del local, i el va presentar als seus amics Casas i Rusiñol. A la seva crònica del 18 de gener de 1891 a *La Vanguardia*, Rusiñol explicava com per celebrar el Nadal havien convidat uns quants amics i veïns, entre els quals hi havia el músic i compositor "Sadi". Gràcies a les vinyetes de Casas que il·lustraven la carta, sabem que es tractava de Satie, que hi apareix retratat en un esbós de cos sencer que recorda la pintura *El bohemí (Erik Satie a Montmartre)* (fig. 1) i també assegut tocant el vell harmòniom de l'apartament dels dos catalans, en una interpretació que Rusiñol explicava que els havia deixat bocabadats. Rusiñol també va retratar Satie a l'harmòniom, en un dibuix en què se'l veu tocant amb barret de copa i fumant un cigar (MNAC, Barcelona), i a la pintura que forma part d'aquesta exposició (cat. 13), a més de representar-lo en altres obres com ara *Un bohemí* (Arxiu Joan Maragall, Barcelona) i *Una romança* (MNAC). Eduard Vallès i altres han destacat la importància de Rusiñol "com a fil de transmissió de la modernitat parisenca de final del segle XIX" en artistes més joves com Picasso.¹ Jo hi afegiria que, en la figura d'Erik Satie, Rusiñol hi va trobar una variant de la dialèctica "d'alineació i llibertat" que Stephen F. Eisenman descriu quan parla dels protagonistes de les obres de Seurat d'aquell mateix moment, a principis dels noranta.² Als ulls de Rusiñol i Casas, Satie personificava l'arquetip de l'artista bohemí –rebel, innovador, miserable, incompès i aparentment lliure– que es veia obligat a guanyar-se la vida tocant el piano en cabarets on les masses populars acudien a la recerca d'espais de llibertat moral i sexual, i tanmateix eren clients que concebien la música només com un entreteniment, com un bé de consum massiu. De fet, en la figura del bohemí que Satie havia adoptat, Rusiñol hi va trobar un model per al mite de l'artista modern que ell mateix estava portant a la pràctica.³

A finals de segle, Rusiñol i Casas tornaven a ser a París, però en unes condicions ben diferents de les de la vida aparentment bohèmia que havien portat a Montmartre. París estava a punt de celebrar una magna Exposició Universal, un esdeveniment amb el qual la Tercera República va aconseguir que al començament del nou segle la capital i la nació franceses es consagressin com a sinònims de modernitat i progrés. L'efecte d'imant que París, i Montmartre en particular, continuava exercint sobre artistes d'arreu d'Europa que volien tastar aquesta modernitat no deixava d'augmentar.

Pere Romeu es lamentava a la revista *Quatre Gats* de l'èxode d'artistes de Barcelona: "Va rompre la marxa en Canals, als pocs dies en Brull, després en Nonell, ara ha marxat en Casas, y d'aquí uns quants dies se'n va en Rusiñol, tots ells y, algú altre que'm descuido, cap á París."⁴ En el cas dels catalans que feien estada a la ciutat, però, cal distingir entre els veterans que hi retornaven, com Casas, Rusiñol i Joan Brull, i els més joves que hi arribaven per primera vegada a mitjans o finals dels anys noranta, com Hermin Anglada-Camarasa, Ricard Canals, Isidre Nonell, Joaquim Sunyer, Marià Pidelaserra, Pere Ysern i Joan Cardona, seguits poc després per Picasso, Carles Casagemas i Ramon Pichot, entre d'altres.

Ramon Casas, per exemple, tornava a París com un artista consagrat i cobejat per l'alta burgesia barcelonina. Fixem-nos en la distància que hi ha entre les *trottins, cocottes, insoumises i verseuses* que Casas i Rusiñol havien retratat al Moulin per *épater* els visitants de la Sala Parés amb les tensions de classe i de gènere que emergien de les seves obres, i el que representa una figura femenina elegant i sofisticada com *La parisienne* (c. 1900) d'aquesta exposició (cat. 1). En el mateix sentit, al fons de la pintura, Casas ja no hi va posar el perfil d'un símbol de la bohèmia com el Moulin, sinó la basílica del Sacré-Coeur, un projecte dels sectors més conservadors del catolicisme francès per expiar el que consideraven el declivi moral de França des de la Revolució i la Comuna. Tot i no ser un retrat, sabem que la model era Clotilde Pignel, de la botiga Pignel-Dupont de la *rue Lepic*, on Van Gogh, Casas, Rusiñol i molts altres pintors compraven els materials. Per tant, era una noia que pertanyia a la petita burgesia i havia posat en diverses ocasions per als dos pintors catalans des de la seva arribada a Montmartre. Amb tot, hem de tenir present que una de les dues obres que Casas va presentar a l'Exposició Universal de 1900 va ser el retrat d'Erik Satie, que devia considerar més idoni per al públic de la mostra, àvid d'una bohèmia ja convertida en mite.

Els més joves, en canvi, continuaven fixant la mirada en el París nocturn i marginal o en les *espagnolades* (flamenc, *manolas, majas*, gitanes i *corridos*) per obrir-se pas a la capital francesa. Per a Anglada-Camarasa, Canals, Nonell, Ysern, Sunyer i Cardona, tots nascuts durant la dècada dels setanta i instal·lats a París amb vint-i-pocs anys, marxar a la ciutat del Sena era sobretot l'oportunitat de fer un salt endavant com a artistes, convençuts que només allà trobarien un mercat que els acceptaria i que no parava de créixer. Evidentment, tots van evolucionar de formes diferents, però les obres d'aquesta exposició mostren com París, amb la *nouveauté* de la vida urbana i tots els desitjos que despertava en la societat de consum, els va proporcionar una temàtica i unes possibilitats per desenvolupar-se com a artistes que eren impossibles de trobar a Barcelona. Això inclou les exposicions, els salons, les galeries, els

marxants i els col·leccionistes, és a dir, el mercat de l'art en el sentit estricte, però també les noves formes de comunicació visual, les revistes il·lustrades, la premsa satírica i humorística, els cartells, la publicitat, els decorats d'espectacles i tot allò que la ciutat generava per satisfer una demanda cada vegada més frenètica de consum de cultura popular.

A un extrem del grup hi trobem el cas d'Anglada-Camarasa, que després de dues estades entre 1894 i 1898, durant les quals realment va tastar les penúries de la bohèmia, a partir de 1899 es va instal·lar definitivament a París i, amb la seva segona exposició individual a la Sala Parés, el 1900, va irrompre en el mercat francès, europeu i americà amb un èxit inusitat de les seves nebuloses dames de la nit parisenca (cat. 21 i 22). A l'altre extrem hi ha Nonell, que tot i haver aconseguit un cert reconeixement amb exposicions a les galeries Le Barc de Boutteville (1897 i 1898) i Vollard (1899), el 1900 va tornar definitivament a Barcelona. Entremig, "Sunyer es defensava com podia, però encara no havia fet gaire forat a París", segons explica Francesc Fontbona, i Ricard Canals "aviat va decidir acollir-se a la demanda d'espanyolada de qualitat que hi havia, en abundància, al París d'aleshores".⁵ El cas de Cardona és segurament l'exemple més clar, junt amb el de Xavier Gosé, de l'artista català que, entre 1900 i 1914, va poder treballar a París gràcies a l'eclosió de la cultura de masses, ja que va ser un prolífic il·lustrador de revistes i cartells publicitaris, en els quals explotava repetidament tant la imatge de la dona i dels ambients de la Belle Époque convertits en un arquetip iconogràfic com també els espanyolades. Presentava la nova dona urbana, aparentment lliure, desinhibida i moderna, però igualment subjecta a la mirada –i al control– de l'home, del client de la galeria d'art, del lector de la revista il·lustrada i del burgès a qui sovint acompanya en les imatges, com a *Sortida del Moulin Rouge* (cat. 25).

L'obra de Cardona demostra com, a partir de 1900 i fins a la Gran Guerra, la imatge de Montmartre va començar a ser víctima del mite que s'havia creat durant les primeres dècades de la Belle Époque. És ben cert que, durant la primera dècada del segle, Canals, Sunyer, Picasso i el seu grup encara hi van trobar una veritable vida bohèmia en altres com Le Zut i Au Lapin Agile, i vivint en condicions precàries en edificis com el Bateau Lavoir. Però no oblidem que ja l'any 1900, quan Picasso i Casagemas van fer-hi el seu primer viatge, abans d'ocupar l'estudi que els va cedir Nonell a Montmartre, la seva intenció inicial era instal·lar-se a Montparnasse, al mateix edifici on vivia el pintor i escenògraf català Oleguer Junyent, i que en el tercer viatge Picasso també va viure a Montparnasse i al Barri Llatí, entre 1902 i 1903. Segons Nicholas Hewitt, la història d'aquest barri és semblant a la de Montmartre, en el sentit que també s'havia beneficiat del fet d'haver quedat fora muralles, i es va convertir en un barri ple de tavernes, cafès

i sales de ball, amb una vida bohèmia i una activitat cultural pròpia que es beneficiava tant de la proximitat de la vida universitària de la Rive Gauche com de l'arribada constant de gent a la Gare de Montparnasse.⁶ Així doncs, el barri va evolucionar de *lieu de plaisir* a *quartier de loisirs*, fins que amb el declivi de Montmartre al final de la Gran Guerra es va convertir en el nou centre artístic i literari de la capital, bohemí i cosmopolita, amb artistes que hi arribaven d'arreu d'Europa i Amèrica. Picasso, de fet, va deixar Montmartre per Montparnasse el 1912.

Des de mitjans del segle XIX hi havia grans cafès a Montparnasse, com La Closerie des Lilas, que també s'havien convertit en llocs de trobada d'artistes i escriptors. Més endavant s'hi van afegir Le Dôme, La Rotonde, Le Select i La Coupole, entre altres locals de tertúlia d'artistes, músics i sobretot escriptors, ja que aquests –a diferència dels pintors i escultors– podien convertir la taula del cafè en el seu espai de treball, amb uns mobles i una temperatura més agradables que els dels *meublés* on dormien. Tal com explica Simonetta Franquelli, "els cafès oferien als artistes escalfor, tant social com física, i formaven un benvingut antídoto a la pobresa sovint abjecta dels estudis", i afegeix: "Els cafès també eren un entorn on es podien mostrar les obres i es podien fer tractes, iniciant o fins i tot saltant-se les relacions entre les galeries i el públic."⁷ De fet, era habitual que alguns propietaris dels cafès de Montparnasse acceptessin dibuixos i pintures com a pagament dels deutes d'alguns artistes, i així de passada podien decorar les parets de l'establiment, cosa que encara atreia més artistes, models, marxants i galeristes. Guillaume Apollinaire, precisament comparant-lo amb Montmartre i amb el mateix esperit que Rusiñol feia dues dècades, va escriure que "si té un color diferent del Montmartre d'abans, el Montparnasse contemporani, i fins i tot en temps de guerra, no té menys alegria, senzillesa i despreocupació".⁸ Sempre la tan anhelada llibertat.

No és gens estrany, doncs, que la majoria dels artistes catalans que van anar a París durant els anys previs a la guerra o durant els anys vint s'instal·lessin a Montparnasse o acabessin gravitant-hi, atrets en especial per la facilitat d'entrar en contacte amb altres artistes catalans i espanyols que hi havien arribat abans. De la mateixa manera ho van fer dotzenes d'escandinaus, italians, eslaus, anglesos, alemanys i americans. Molts dels artistes d'aquella generació presents en aquesta exposició, com Manuel Humbert, Pere Pruna, Francisco Bores, Olga Sacharoff, Pablo Gargallo i Josep de Togores, es van instal·lar a Montparnasse o a la rodalia i van ser veïns de Picasso, Masson, Brancusi, Soutine, Zadkine, Chagall i Modigliani, l'arquetípic *peintre maudit* de Montparnasse i, per cert, gran amic d'Humbert. Les relacions d'amistat entre artistes en aquests moments eren d'una importància vital, tal com ho reflecteixen la correspondència que s'ha conservat i, sobretot, les cartes

de recomanació que portaven quan arribaven a París, adreçades a un altre artista, a un marxant o a un galerista, per tal d'aconseguir que s'obris una porta, per trobar un allotjament, per fer el primer pas cap a una exposició i, encara amb una mica més de sort, per obtenir les primeres vendes. Aquesta és la ciutat vibrant que va descriure Ernest Hemingway en el seu famós llibre de records pòstum, a l'epígraf del qual, que va donar peu al títol, va escriure que, si has tingut la sort de viure a París de jove, sempre més la portes amb tu, perquè és "una festa mòbil".

Com a Montmartre, les terrasses dels cafès i els estudis dels artistes de Montparnasse també van tenir muses, la més famosa de les quals va ser sens dubte Alice Prin, coneguda amb els sobrenoms de Kiki de Montparnasse i la Reina de Montparnasse. Model, ballarina, cantant, pintora, escriptora i amant de diversos artistes, als ulls de tots aquells que la van retratar Kiki representava un nou tipus de dona que havia nascut durant els *Roaring Twenties*. Ara sabem que a les fotografies de Man Ray i Brassai, a les pintures de Soutine, Modigliani, Foujita i Van Dongen, i a les escultures de Calder i Gargallo, Kiki encarna la dona de Montparnasse que, tot i ser representada insistentment com a objecte del desig de l'home, també començava a ser vista com un esperit lliure, una dona que no deixava que ningú decidís per ella. Aquesta és la nova parisenca que apareix a les pintures de Josep M. Marquès Puig (cat. 40) i de Josep de Togores (cat. 15). Les noies del doble retrat de Togores eren ni més ni menys que Berthe Godon, a qui deien Béro, cunyada del galerista Daniel-Henri Kahnweiler i futura esposa del pintor Elie Lascaux, i Louise, coneguda com Zette, filla il·legítima de Lucie Kahnweiler i futura esposa del poeta Michel Leiris, a qui sovint presentaven com la germana petita de Béro i Lucie. Totes dues, per tant, van formar part del cercle íntim de Picasso, i Zette anys més tard va acabar portant la galeria de Kahnweiler, convertida en la Galerie Louise Leiris per esquivar l'amenaça nazi. La pintura de Togores va ser feta poc després que el pintor signés el contracte amb Kahnweiler, el febrer de 1921, seguint els passos de Picasso.

Christopher Green ha escrit que la història de l'art modern a França es desenvolupa entre aquests dos "pols de confiança i conflicte" que són les Exposicions Universals de París del 1900 i del 1937.⁹ Entremig, a la dècada dels vint, després dels efectes de la Gran Guerra, la confiança, vestida d'eufòria nacional, va culminar en l'exaltació de la modernitat i de la societat de consum al l'Exposició d'Arts Decoratives i Industrials de 1925, només per tornar-se a enfonsar com a conseqüència del Crac de 1929. A continuació, l'Exposició Colonial de 1931 va voler fer reviure la *grandeur*, al començament d'una dècada que encara estaria més profundament marcada pel conflicte social, la polarització ideològica, la xenofòbia –especialment virulenta a França– i l'ascens dels totalitarismes, que desembocarien

en la Guerra Civil espanyola, seguida per una nova guerra mundial. Com a exemple, el 1930 un crític reaccionari i antisemita com Camille Mauclair veia el cosmopolitisme social i l'avantguardisme artístic de París com el "càncer montparnassia".¹⁰ El conflicte espanyol va fer créixer encara més l'angoixa social i els antagonismes polítics dins i fora de França, i la celebració de l'Exposició Internacional de 1937 va ser novament una maniobra per reafirmar París com la capital de la indústria i de l'art modern, entesos com a sinònims de progrés i de pau. Malgrat tot, ja sabem que, al Pavelló Espanyol, l'exposició del *Guernica* de Picasso, *El segador* de Miró i *La Montserrat* de González, entre altres obres, sí que es va convertir en un crit de denúncia i de lluita contra el feixisme.

Julio González, de qui a l'exposició trobem dues de les obres postcubistes que feia abans de la Guerra Civil –un bronze de la sèrie *Dona asseguda* i una pintura sobre paper (cat. 35)–, va desenvolupar pràcticament tota la seva trajectòria al voltant de la figura femenina, bé fossin pescadores, camperoles i mares, o bé dones nues o pentinant-se. La seva *Pagesa amb els braços aixecats* (cat. 36) és, doncs, la cloenda idònia del recorregut d'aquesta mostra, ja que és la mateixa dona que González va anar transformant de pagesa noucentista en figura pràcticament abstracta que culmina, finalment, en la dona catalana que agafava la falç per plantar cara al feixisme o aixecava els braços esgarriada per les bombes i la tragèdia. González, com és sabut, va continuar treballant en el tema de la Montserrat davant la barbàrie de la Segona Guerra Mundial fins a la seva mort, el 1942, i aquest dibuix porta directament cap a escultures tan punyents com les *Mans aixecades*, *Cap de Montserrat cridant* i *Petita Montserrat espantada* (fig. 2, totes al MNAC). És la dona que expressa el dolor i el sofriment, però també la pagesa, valenta i treballadora, que personifica l'anhel de pau i llibertat de tota una època que malauradament encara és ben vigent. La trajectòria de González exemplifica el recorregut vital de tots aquells artistes catalans que, com aquesta exposició demostra, van marxar cap a París per poder treballar en una societat fonamentada en els ideals republicans i que, en casos com el seu, van acabar fent un art per defensar-los.

Fig. 1. Ramon Casas, *Un bohemí (Erik Satie a Montmartre)*, 1891. Oli sobre tela, 199 x 100 cm. Northwestern University Library, Evanston, Illinois.

Fig. 2. Julio González, *Petita Montserrat espantada*, c. 1941-1942. Bronze, 30,5 x 20,2 x 10,6 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Donació de Roberta González, filla de l'artista, 1972.

NOTES

1. Eduard Vallès, *Picasso versus Rusiñol* (Barcelona: ICUB Museu Picasso, 2010), 85.

2. Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History* (Londres: Thames & Hudson, 2011), 400. Totes les citacions han estat traduïdes per l'autor.

3. Sobre aquest procés, vegeu Margarida Casacuberta, “Santiago Rusiñol i la novel·la de l'artista”, a *Santiago Rusiñol 1861-1931* (Barcelona i Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Fundació Cultural Mapfre Vida, 1997), 35-39.

4. Pere Romeu, “Sobre la taula”, *Quatre Gats* 4 (2 març 1899): 2.

5. Francesc Fontbona, “Nonell i el Saló Nou Ambient”, a *Nonell, figures i espais* (Girona: Fundació Caixa Girona, 2009), 15.

6. Nicholas Hewitt, “Shifting Cultural Centers in Twentieth-century Paris”, a *Parisian Fields*, ed. Michael Sheringham (Londres: Reaktion, 1996), 37-40. Veure també John Baxter, *Montparnasse: Paris's District of Memory and Desire* (Nova York: Harper Collins, 2017); i Sophie Krebs, “All aboard for Paris!”, i Anne Lemonnier, “Amedeo Modigliani and the artists of Montparnasse”, a *Rendezvous in Paris: Picasso, Chagall, Modigliani & Co. (1900-1939)*, ed. Christian Briand (Beirut: Kaph Books / Louvre Abu Dhabi / Centre Pompidou, 2019).

7. Simonetta Fraquelli, “Montparnasse and the Right Bank: Myth and Reality”, a *Paris: Capital of the Arts 1900-1968* (Londres: Royal Academy of Arts, 2002), 111.

8. Apollinaire parlava de “laisser-aller”, en el sentit de la llibertat i tolerància amb les formes de vestir i de comportar-se de la gent del barri. Guillaume Apollinaire, *La Femme assise* (París: Nouvelle Revue Française, 1920), 43.

9. Christopher Green, *Art in France 1900-1940* (New Haven i Londres: Yale University Press, 2000), 3.

10. Citat a Green, 206.

CASTELLANO

De Barcelona a París, de Montmartre a Montparnasse

Dr. Jordi Falgàs

El 15 de febrer de 1891, el periòdic *La Vanguardia*, de Barcelona, publicava a tota pàgina una de les llargues cròniques que Santiago Rusiñol enviava des de París en forma de cartes al director, bajo el epígrafe “Artistas catalanes en París. Desde el Molino”. El molino del títol era el famós Moulin de la Galette, on Rusiñol vivió una falsa bohèmia con su amigo, el también pintor Ramon Casas, de octubre de 1890 a enero de 1892. En esta ocasión Rusiñol no hablaba de exposiciones o de artistas sino precisamente de los locales de entretenimiento de Montmartre que tenían a su disposición cuando se apagaba la luz del día. En el recorrido por los cafés concierto, tabernas y cabarets de la *butte*, Rusiñol destacaba que en el famós Mirliton, del cantante Aristide Bruant, “se disfruta de la más amplia libertad; allí pueden exponerse las más novísimas teorías de arte sin temor de que nadie se ruborice y la palabra es para todos y todos pueden usarla y abusar de ella si conviene.” La observación iba acompañada de un retrato de Bruant, en el que Casas esbozaba la característica indumentaria del cantante: el sombrero, el gabán, el bastón y el tapabocas. Con estos mismos atributos, un año después Toulouse-Lautrec creó el conocido cartel que catapultó al protagonista hasta convertirlo en un icono del artista irreverente y provocador. Gracias a la prensa ilustrada y el cartel, dos nuevos vehículos para el arte moderno en formatos de comunicación de masas dirigidos a la burguesía y a la clase trabajadora, Montmartre se había convertido en un lugar mítico al alcance de cualquiera.

Rusiñol estaba diciendo que Montmartre y los tipos humanos que poblaban el barrio eran sinónimo de libertad, tanto de expresión como de creación artística. Los orígenes de este fenómeno se remontan al *Ancien Régime*, cuando Montmartre era un pueblecito en las afueras de la ciudad que en 1784 quedó separado por la construcción del *mur des Fermiers généraux*. Dado que el objetivo de esta muralla que rodeaba París era cobrar una tasa a todas las mercancías que entrasen en la ciudad, esto provocó que en los bulevares exteriores proliferasen las tabernas donde el vino y la cerveza eran más baratos, especialmente cerca de las puertas de entrada al núcleo urbano. El atractivo de Montmartre no hizo más que aumentar durante el Segundo Imperio, con el proceso de transformación de la ciudad que llevó a cargo Georges-Eugène Haussmann por orden

de Napoleón III, especialmente a partir de 1860, con la anexión de los *faubourgs* circundantes, cuando el barrio quedó incluido en el 18º *arrondissement*. Con la haussmanización de París el espacio público urbano se transformó de una forma radical –aparecieron nuevos bulevares, plazas, parques, puentes, mercados, estaciones de tren y un nuevo alumbrado público– y, en definitiva, mejoró de forma considerable la facilidad para ir y venir de un barrio hasta entonces alejado como Montmartre. Además de atraer a familias de clase trabajadora de todo el país y del continente para la nueva industria y los nuevos servicios, los barrios periféricos como Montmartre aumentaron su población a consecuencia del desplazamiento de muchos parisinos que se vieron obligados a dejar el centro. Pasados los episodios de la Guerra franco-prusiana (1870-71) y de la Comuna (1871), el inicio de la construcción de la Basílica del Sacré-Coeur en 1875 aún atrajo a más trabajadores y a sus familias. A las tabernas, cervecerías y prostíbulos del barrio se les añadieron las populares *guinguettes*, como el Moulin de la Galette, que durante esta década los impresionistas también identificaron como uno de los escenarios urbanos de recreo interclasista idóneos para su revolución pictórica.

Otro momento clave fue la inauguración del cabaret Le Chat Noir, en diciembre de 1881, en el bulevar de Rochechouart. Le Chat Noir fue el primer cabaret que ofrecía un tipo de entretenimiento donde se alternaba la música en vivo con recitales de poesía, actuaciones de humoristas y espectáculos de sombras chinas. La clave de su éxito fue que no sólo consiguió atraer a escritores, artistas y cantantes que formaban parte de la bohemia del barrio, sino también a una clientela masculina más sofisticada de la nueva burguesía parisina, fascinada por lo que veían como unos espacios marginales donde se disfrutaba de aquella libertad de expresión y de comportamiento que admiraba Rusiñol.

Viendo las obras del catálogo que tenemos en las manos, se constata rápidamente el hilo que conecta la *Olympia* de Manet (1863) con *Las señoritas de Aviñón* de Picasso (1907). Los bulevares, cabarets, cafés-concierto, salas de baile y *brasseries à femmes*, especialmente por la noche, eran espacios donde artistas y escritores se sintieron atraídos por un nuevo tipo de mujer que protagoniza la mayoría de sus obras. La exposición *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1920* (Musée d'Orsay, 2015) mostró por primera vez sin tapujos como floristas, dependientas, *midinettes*, lavanderas, camareras, cantantes, bailarinas y modelos se veían obligadas a ejercer alguna de las formas de prostitución que proliferaron en la ciudad y se convirtieron en un tema intrínseco del arte moderno. *Pierreuses, filles en carte, demi-mondaines y grandes horizontales*, desde el arrabal hasta los lugares más exclusivos y sofisticados de socialización masculina, estaban al servicio de una

clientela burguesa y aristocrática procedente del mundo entero. En el palco del teatro, en la cama, ante el espejo, en el parque, en la calle, en la mesa de un café, en el balcón, vestida, semidesnuda o desnuda, la mirada del artista convirtió a la mujer urbana, convenientemente objetificada y codificada, en la protagonista central de la nueva pintura de género.

El modelo de Le Chat Noir fue adoptado y mejorado rápidamente por otros establecimientos como Le Divan Japonais, Le Rat Mort, Au Lapin Agile, L'Auberge du Clou, Le Mirliton y el famós Moulin Rouge. Fue precisamente en Le Chat Noir donde Miquel Utrillo conoció a Erik Satie, uno de los pianistas del local, y lo presentó a sus amigos Casas y Rusiñol. En su crónica del 18 de enero de 1891 en *La Vanguardia*, Rusiñol explicaba cómo, para celebrar la Navidad, habían invitado a varios amigos y vecinos, entre los cuales se encontraba el músico y compositor “Sadi”. Gracias a las viñetas de Casas que ilustraban la carta, sabemos que se trataba de Satie, quien aparece retratado en un apunte de cuerpo entero que recuerda a su pintura *El bohemio (Erik Satie en Montmartre)* (fig. 1) y también sentado tocando el viejo armonio del apartamento de los dos catalanes, en una interpretación que Rusiñol explicaba que les había dejado boquiabiertos. Rusiñol también retrató a Satie sentado al armonio, en un dibujo en que se le ve tocando con sombrero de copa y fumando un puro (MNAC, Barcelona) y en la pintura que forma parte de esta exposición (cat. 13), además de representarle en otros retratos como *Un bohemio* (Archivo Joan Maragall, Barcelona) y *Una romanza* (MNAC). Eduard Vallès y otros han destacado la importancia de Rusiñol “como hilo de transmisión de la modernidad parisina de final del siglo XIX” a artistas más jóvenes como Picasso.¹ Yo añadiría que, en la figura de Erik Satie, Rusiñol encontró una variante de la dialéctica “de alineación y libertad” que Stephen F. Eisenmann describe cuando habla de los protagonistas de las obras de Seurat de este mismo momento, a principios de los 90.² A ojos de Rusiñol y Casas, Satie personificaba el arquetipo de artista bohemio –rebelde, innovador, miserable, incomprendido y aparentemente libre– que se veía obligado a ganarse la vida tocando el piano en cabarets donde las masas populares acudían en búsqueda de espacios de libertad moral y sexual, y sin embargo eran clientes que concebían la música sólo como un entretenimiento, como un bien de consumo de masas. En realidad, en la figura del bohemio que Satie había adoptado, Rusiñol encontró un modelo para el mito del artista moderno que él mismo estaba llevando a la práctica.³

A finales de siglo Rusiñol y Casas estaban otra vez en París, pero en unas condiciones bien diferentes a las de la vida aparentemente bohemia que habían llevado en Montmartre. París estaba a punto de celebrar una magna Exposición Universal, un acontecimiento con el que la Tercera

República consiguió que al inicio del nuevo siglo la capital y la nación francesas se consagrasen como sinónimos de modernidad y progreso. El efecto imán que París, y Montmartre en particular, continuaba ejerciendo sobre artistas de toda Europa que querían saborear esta modernidad no dejaba de aumentar.

Pere Romeu se lamentaba en la revista *Quatre Gats* del éxodo de artistas de Barcelona: “Rompió la marcha Canals, a los pocos días Brull, después Nonell, ahora se ha ido Casas, y de aquí unos cuantos días se va Rusiñol, todos ellos y, algún otro que olvido, hacia París.”⁴ Sin embargo, en el caso de los catalanes que llegaban a París hay que distinguir entre los veteranos que regresaban, como Casas, Rusiñol y Joan Brull, y los más jóvenes que llegaron por primera vez a mediados o finales de los años 90, como Hermen Anglada-Camarasa, Ricard Canals, Isidre Nonell, Joaquim Sunyer, Marià Pidelaserra, Pere Ysern y Joan Cardona, seguidos poco después por Picasso, Carles Casagemas y Ramon Pichot, entre otros.

Ramon Casas, por ejemplo, volvía a París como un artista consagrado y codiciado por la alta burguesía barcelonesa. Fijémonos en la distancia que hay entre las *trottins*, *cocottes*, *insoumises* y *verseuses* que Casas y Rusiñol habían retratado en el Moulin para *épater* a los visitantes de la Sala Parés con las tensiones de clase y de género que emergían de sus obras, y lo que representa una figura femenina elegante y sofisticada como *La Parisienne* (c. 1900) de esta exposición (cat. 1). En el mismo sentido, al fondo de la pintura Casas ya no colocó el perfil de un símbolo de la bohemia como el Moulin, sino la Basílica del Sacré-Coeur, un proyecto de los sectores más conservadores del catolicismo francés para expiar lo que consideraban el declive moral de Francia desde la Revolución y la Comuna. Aunque no es un retrato, sabemos que la modelo era Clotilde Pignel, de la tienda Pigmel-Dupont de la *rue Lepic*, donde Van Gogh, Casas, Rusiñol y muchos otros pintores compraban sus materiales. Es decir, era una joven que pertenecía a la pequeña burguesía y posó en varias ocasiones para los dos pintores catalanes desde su llegada a Montmartre. A pesar de esto, no debemos olvidar que una de las dos obras que Casas presentó en la Exposición Universal de 1900 fue el retrato de Erik Satie, que debió considerar más idóneo para el público de la muestra, ávido del que ya era la bohemia convertida en mito.

Los más jóvenes, en cambio, seguían poniendo la mirada en el París nocturno y marginal y también en las *espagnolades* (flamenco, manolas, majas, gitanas y corridas) para abrirse paso en la capital francesa. Para Anglada-Camarasa, Canals, Nonell, Ysern, Sunyer y Cardona, todos nacidos durante la década de los 70 e instalados en París con veintipocos años, irse a la ciudad del Sena era sobretodo la oportunidad de hacer un salto adelante como artistas, convencidos que sólo allí encontrarían un merca-

do que les aceptaría y que no paraba de crecer. Evidentemente, todos evolucionaron de formas diferentes pero las obras de esta exposición muestran como París, con la *nouveauté* de la vida urbana y todos los deseos que despertaba en la sociedad de consumo, les proporcionó una temática y unas posibilidades para desarrollarse como artistas que eran imposibles de encontrar en Barcelona. Esto incluye las exposiciones, los salones, las galerías, los marchantes y los coleccionistas, es decir el mercado del arte en sentido estricto, pero también las nuevas formas de comunicación visual, las revistas ilustradas, la prensa satírica y humorística, los carteles, la publicidad, los decorados de espectáculos, y todo aquello que la ciudad generaba para satisfacer una demanda cada vez más fuerte de consumo de cultura popular.

En un extremo del grupo encontramos el caso de Anglada-Camarasa, quien después de dos estancias entre 1894 y 1898, durante las cuales realmente conoció las penurias de la bohemia, a partir de 1899 se instaló definitivamente en París y, con su segunda exposición individual en la Sala Parés, en 1900, irrumpió en el mercado francés, europeo y americano con un éxito inusitado de sus nebulosas damas de la noche parisense (cat. 21 y 22). En el otro extremo está Nonell, que a pesar de haber conseguido un cierto reconocimiento con exposiciones en las galerías Le Barc de Boutteville (1897 y 1898) y Vollard (1899), en 1900 regresó definitivamente a Barcelona. En medio, “Sunyer se defendía como podía, pero aún no se había hecho un hueco en París”, según explica Fontbona, y Ricard Canals “pronto decidió acogerse a la abundante demanda de españolada existente en el París de la época”.⁵ El caso de Cardona es seguramente el ejemplo más claro, junto con Xavier Gosé, de artista catalán que entre 1900 y 1914 pudo trabajar en París gracias a la eclosión de la cultura de masas, ya que fue un prolífico ilustrador de revistas y carteles publicitarios en los que explotaba repetidamente tanto la imagen de la mujer y de los ambientes de la Belle Époque convertidos en arquetipo iconográfico, como también las españoladas. Presentaba a la nueva mujer urbana, aparentemente libre, desinhibida y moderna, pero igualmente sujeta a la mirada –y al control– del hombre, del cliente de la galería de arte, del lector de la revista ilustrada, y del burgués a quien a menudo acompaña en las imágenes, como en *Salida del Moulin Rouge* (cat. 25).

La obra de Cardona demuestra cómo a partir de 1900 y hasta la Gran Guerra, la imagen de Montmartre empezó a ser víctima del mito que se había creado durante las primeras décadas de la Belle Époque. Es bien cierto que durante la primera década del siglo, Canals, Sunyer, Picasso y su grupo aún encontraron allí una verdadera vida bohemia en antros como Le Zut y Au Lapin Agile, y viviendo en condiciones precarias en edificios como el Bateau Lavoir. Pero no olvidemos que ya en el año 1900, cuando Picasso

y Casagemas hicieron su primer viaje, antes de ocupar el estudio que les cedió Nonell en Montmartre su intención inicial era instalarse en Montparnasse, en el mismo edificio donde vivía el pintor y escenógrafo catalán Oleguer Junyent; y durante su tercer viaje Picasso también vivió en Montparnasse y el Barrio Latino, entre 1902 y 1903. Según explica Nicholas Hewitt, la historia de Montparnasse es parecida a la de Montmartre, en el sentido que también se había beneficiado del hecho de quedar fuera de las murallas y se había convertido en un barrio lleno de tabernas, cafés y salas de baile, con una vida bohemia y una actividad cultural propia que se beneficiaba tanto de la proximidad de la vida universitaria de la Rive Gauche como de la llegada constante de gente a la Gare de Montparnasse.⁶ Así pues, el barrio evolucionó de *lieu de plaisir* a *quartier de loisirs*, hasta que con el declive de Montmartre al final de la Gran Guerra se convirtió en el nuevo centro artístico y literario de la capital, bohemio y cosmopolita, con artistas llegados de toda Europa y América. Picasso, en realidad, dejó Montmartre por Montparnasse en 1912.

Desde mediados del siglo XIX había grandes cafés en Montparnasse, como La Cloiserie des Lilas, que también se habían convertido en lugares de encuentro de artistas y escritores. Más adelante se le añadirían Le Dôme, La Rotonde, Le Select y La Coupole, entre otros lugares de tertulia de artistas, músicos y sobretodo escritores, ya que estos –a diferencia de los pintores y escritores– podían usar la mesa del café como lugar de trabajo, con unos muebles y una temperatura más agradables que los de las *meublés* donde dormían. Tal como explica Simonetta Franquelli, “los cafés ofrecían a los artistas calor, tanto social como físico, y formaban un bienvenido antídoto a la pobreza a menudo abyecta de los estudios. Los cafés también eran un entorno en el que podían mostrar las obras y se podían hacer tratos, iniciando o incluso circundando las relaciones entre las galerías y el público.”⁷ En realidad, era habitual que algunos propietarios de los cafés de Montparnasse aceptasen dibujos y pinturas como pago de las deudas de algunos artistas y así aprovechaban para decorar las paredes del local, lo que aún atraía a más artistas, modelos, marchantes y galeristas. Guillaume Apollinaire, precisamente comparándolo con Montmartre y con el mismo espíritu que Rusiñol dos décadas antes, escribió que “si tiene un color diferente al Montmartre de antaño, el Montparnasse contemporáneo, e incluso en tiempos de guerra, no tiene menos alegría, sencillez y desenfado.”⁸ Siempre la tan anhelada libertad.

No es nada extraño, entonces, que la mayoría de los artistas catalanes que fueron a París durante los años previos a la guerra o durante los años 20 se instalasen en Montparnasse o acabasen gravitando hacia allí, atraídos especialmente por la facilidad de entrar en contacto con otros artistas catalanes y españoles que habían llegado

antes. De la misma forma lo hicieron docenas de escandinavos, italianos, eslavos, ingleses, alemanes y americanos. Muchos de los artistas de esta generación presentes en esta exposición, como Manuel Humbert, Pere Pruna, Francisco Bores, Olga Sacharoff, Pablo Gargallo y Josep de Togores, se instalaron en Montparnasse o en los alrededores y fueron vecinos de Picasso, Masson, Brancusi, Soutine, Zadkine, Chagall y Modigliani, el arquetípico *peintre maudit* de Montparnasse y, por cierto, gran amigo de Humbert. Las relaciones de amistad entre artistas en estos momentos eran de una importancia vital, tal como lo refleja la correspondencia que se ha conservado y, sobre todo, las cartas de recomendación que traían consigo cuando llegaban a París, dirigidas a otro artista, a un marchante o a un galerista, para así conseguir que se abriese una puerta, para conseguir un alojamiento, para hacer el primer paso hacia una exposición y, aún con un poco más de suerte, obtener las primeras ventas. Esta es la ciudad vibrante que describió Hemingway en su famoso libro póstumo de recuerdos, donde en el epígrafe que dio origen al título, escribió que si has tenido la suerte de vivir en París de joven, siempre la llevarás contigo, ya que es “una fiesta móvil”.

Como en Montmartre, las terrazas de los cafés y los estudios de los artistas de Montparnasse tuvieron sus musas, la más famosa de las cuales fue sin duda Alice Prin, conocida con los sobrenombres de Kiki de Montparnasse y la Reina de Montparnasse. Modelo, bailarina, cantante, pintora, escritora y amante de varios artistas, a ojos de muchos que la retrataron Kiki representaba un nuevo tipo de mujer que había nacido durante los *Roaring Twenties*. Ahora sabemos que en las fotografías de Man Ray y Brassai, en las pinturas de Soutine, Modigliani, Foujita y Van Dongen, y en las esculturas de Calder y Gargallo, Kiki es la mujer de Montparnasse que, a pesar de ser representada de forma insistente como objeto del deseo masculino, también empezaba a ser vista como un espíritu libre, una mujer que no dejaba que nadie decidiese por ella. Esta es la nueva mujer parisina que aparece en las pinturas de Josep M. Marquès Puig (cat. 40) y de Josep de Togores (cat. 17). Las muchachas del doble retrato de Togores eran ni más ni menos que Berthe Godon, a quien llamaban Béro, cuñada del galerista Daniel-Henri Kahnweiler y futura esposa del pintor Elie Lascaux; y Louise, conocida como Zette, hija ilegítima de Lucie Kahnweiler y futura esposa del poeta Michel Leiris, a quien solían presentar como la hermana pequeña de Béro y Lucie. Por tanto, ambas formaron parte del círculo íntimo de Picasso, y años más tarde Zette acabó llevando la galería de Kahnweiler, convertida en la Galerie Louise Leiris para esquivar la amenaza nazi. La pintura de Togores fue hecha poco después de que el pintor firmase su contrato con Kahnweiler, en febrero de 1921, siguiendo los pasos de Picasso.

Christopher Green ha escrito que la historia del arte moderno en Francia se desarrolla entre los dos “polos de confianza y conflicto” que fueron las Exposiciones Universales de París de 1900 y 1937.⁹ En medio, durante la década de los 20, después de los efectos de la Gran Guerra, la confianza vestida de euforia nacional culminó en la exaltación de la modernidad y de la sociedad de consumo que fue la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de 1925, sólo para hundirse de nuevo como consecuencia del Crac de 1929. A continuación, la Exposición Colonial de 1931 intentó hacer revivir la *grandeur*, al inicio de una década que estaría aún más profundamente marcada por el conflicto social, la polarización ideológica, la xenofobia –especialmente virulenta en Francia– y el ascenso de los totalitarismos, que desembocarían en la Guerra Civil española seguida por una nueva guerra mundial. Como ejemplo, en 1930 un crítico reaccionario y antisemita como Camille Mauclair definía el cosmopolitismo social y el vanguardismo artístico de París como el “cáncer montparnassiano”.¹⁰ El conflicto español hizo crecer aún más la angustia social y los antagonismos políticos dentro y fuera de Francia, y la celebración de la Exposición Internacional de 1937 fue una nueva maniobra para reafirmar París como la capital de la industria y del arte moderno, entendidos como sinónimos del progreso y de la paz. A pesar de esto, ya sabemos que en el Pabellón Español la exposición del *Guernica* de Picasso, *El segador* de Miró y *La Montserrat* de González, entre otras obras, sí que se convirtió en un grito de denuncia y de lucha contra el fascismo.

Julio González, de quién en la exposición tenemos dos de las obras postcubistas que hacía antes de la Guerra Civil –un bronce de la serie *Mujer sentada* y una pintura sobre papel (cat. 35)–, desarrolló prácticamente toda su trayectoria alrededor de la figura femenina, bien fuesen pescadoras, campesinas y maternidades o bien desnudos femeninos y mujeres peinándose. Su *Campesina con los brazos levantados* (cat. 36) es pues el final idóneo al recorrido de esta muestra, ya que es la misma mujer que González fue transformando de labradora novecentista a figura prácticamente abstracta que culmina, finalmente, en la mujer catalana que empuñaba la hoz para plantar cara al fascismo o levantaba los brazos estremecida por las bombas y la tragedia. González, como es sabido, continuó trabajando en el tema de la Montserrat ante la barbarie de la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte, en 1942, y este dibujo remite directamente a esculturas desgarradoras como las *Manos levantadas*, *Cabeza de mujer gritando* y *Pequeña Montserrat asustada* (fig. 2, todas en el MNAC). Es la mujer que expresa el dolor y el sufrimiento, pero también es la campesina, valiente y trabajadora, que personifica el anhelo de paz y libertad de toda una época que, por desgracia, aun es del todo vigente. La trayectoria de González ejemplifica el recorrido vital de todos aquellos artistas

catalanes que, como esta exposición demuestra, se fueron a París para poder trabajar en una sociedad fundamentada en los ideales republicanos y, en casos como el suyo, acabaron haciendo un arte para defenderlos.

Fig. 1. Ramon Casas, *Un bohemio (Erik Satie en Montmartre)*, 1891. Óleo sobre tela, 199 x 100 cm. Northwestern University Library, Evanston, Illinois.

Fig. 2. Julio González, *Pequeña Montserrat asustada*, c. 1941-1942. Bronce, 30,5 x 20,2 x 10,6 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Donación de Roberta González, hija del artista, 1972.

NOTAS

1. Eduard Vallès, *Picasso versus Rusiñol* (Barcelona: ICUB Museu Picasso, 2010), 85.
2. Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History* (Londres: Thames & Hudson, 2011), 400. Todas las citas han sido traducidas por el autor.
3. Sobre este proceso, ver Margarida Casacuberta, “Santiago Rusiñol i la novel·la de l'artista”, en *Santiago Rusiñol 1861-1931* (Barcelona y Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Fundació Cultural Mapfre Vida, 1997), 35-39.
4. Pere Romeu, “Sobre la taula”, *Quatre Gats* 4 (2 marzo 1899): 2.
5. Francesc Fontbona, “Nonell i el Saló Nou Ambient”, en *Nonell figures i espais* (Girona: Fundació Caixa Girona, 2009), 15.
6. Nicholas Hewitt, “Shifting Cultural Centers in Twentieth-century Paris”, en *Parisian Fields*, ed. Michael Sheringham (Londres: Reaktion, 1996), 37-40. Ver también John Baxter, *Montparnasse: Paris's District of Memory and Desire* (Nueva York: Harper Collins, 2017); y Sophie Krebs, “All aboard for Paris!”, y Anne Lemonnier, “Amedeo Modigliani and the artists of Montparnasse”, en *Rendezvous in Paris: Picasso, Chagall, Modigliani & Co. (1900-1939)*, ed. Christian Briand (Beirut: Kaph Books / Louvre Abu Dhabi / Centre Pompidou, 2019).
7. Simonetta Fraquelli, “Montparnasse and the Right Bank: Myth and Reality”, en *Paris: Capital of the Arts 1900-1968* (Londres: Royal Academy of Arts, 2002), 111.
8. Apollinaire hablaba de “laisser-aller”, en el sentido de la libertad y la tolerancia con las formas de vestir y de comportarse de la gente del barrio. Guillaume Apollinaire, *La Femme assise* (París: Nouvelle Revue Française, 1920), 43.
9. Christopher Green, *Art in France 1900-1940* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2000), 3.
10. Citado en Green, 206.

CASTELLANO

OBRAS DESTACADAS

RAMON CASAS (1866-1932)

1. *La Parisienne* (*Mademoiselle “Clo-Clo”, Clotilde Pignel*)

París, 1900. Óleo sobre lienzo. 108 x 70 cm

En marzo de 1900, Ramon Casas se instaló en Montmartre a raíz de su visita a la Exposición Universal que aquel año se celebraba en París. El pintor relató sus experiencias en el certamen a través de las páginas de la revista *Pèl & Ploma* y además aprovechó para producir una serie de obras que, a diferencia de sus viajes anteriores a París, no se centraban en la vida bohemia, sino en captar ambientes mucho más elegantes y sofisticados. Esto le llevó a ir abandonando los retratos a la española, de mujeres con indumentaria de *chulapa*, y optar por plasmar la sensualidad de la mujer moderna, en muchas ocasiones contextualizada en un ambiente urbano o en interiores de carácter íntimo que le sirven para experimentar con los efectos lumínicos.

La obra forma parte de este nuevo giro en la evolución de la pintura madura de Ramon Casas. Se trata de un retrato casi de cuerpo entero, de una mujer elegante que luce un vestido azul celeste, que permite a Casas lucirse en la captación de matices y variantes del mismo color. La modelo es Clotilde Pignel, conocida como Clo-Clo por ser así como firmaba sus cartas. Era hija del empresario parisino dueño del establecimiento Pignel Dupont de la Rue Lepic, dedicado a la venta de marcos y materiales para artistas. Clotilde tuvo una relación sentimental con el pintor Santiago Rusiñol entre 1892 y 1894, y desde entonces mantuvo su amistad con Ramon Casas, de quien se convirtió en una de las principales modelos durante la estancia de este en París en 1900. Otras obras de Casas del mismo momento también tienen a Clotilde Pignel como protagonista: *Mlle Clo-Clo*, en la portada del número 53 de *Pèl & Ploma* (junio de 1900), *Pierrette en deuil*, *La parisienca* o *La grasse matinée*, todas ellas presentas en la Sala Parés de Barcelona en la “Segunda Exposición *Pèl & Ploma*”. Esta reincidencia, así como las referencias de Miquel Utrillo a la modelo, nos llevan a pensar que Casas se sintió fuertemente atraído por Pignel.

En la obra que presentamos, Casas recorta la figura esbelta y elegante de Clo-Clo sobre el paisaje parisino, con la colina de Montmartre y el Sacré-Cœur al fondo (muy similar al célebre retrato que Casas realizó de Pablo Picasso el mismo año), resaltados sobre un celaje azulado que com-

bina a la perfección con las tonalidades del vestido. La modelo luce a la moda y mira al espectador en un ligero contrapicado que permite al pintor recrearse en la fisonomía facial de Clotilde y su mirada soñadora, sensual y misteriosa reforzada por la sombra del sombrero. Casas plasma magistralmente la psicología de Clo-Clo y conecta con el ambiente y el carácter de la bohemia parisina. Así, la expresividad del rostro logra captar todo el protagonismo de la composición. El resto de la figura se muestra como una síntesis, carente de elementos superfluos. No obstante, a pesar de la postura estática de la modelo, Casas consigue un sutil pero efectivo dinamismo en la composición a través de las posiciones ligeramente disimétricas de los brazos, sus curvas y el giro grácil del torso. Los pliegues sugeridos por las gradaciones cromáticas en torno al azul del vestido en su parte superior, contrastan con las pinceladas largas y amplias que Casas utiliza en la falda, para la cual crea una superficie compacta de un alto valor estético.

A pesar de que el lienzo sufrió algún corte, seguramente para adaptarlo a un plafón decorativo, se trata de una de las obras maestras de Casas de su tercera etapa parisina y momento de madurez. Es uno de los retratos más completos que evocan el mundo bohemio de Montmartre que captó constantemente la atención del pintor catalán.

BIBLIOGRAFÍA

Coll, Isabel, *Estudi sobre La Parisienne*. Barcelona, 2007.

4 Gats, de Casas a Picasso. Catálogo de exposición. Museu Diocesà de Barcelona / Museu d'Art Modern de Tarragona, Barcelona, 2005, repr. p. 101.

Ramon Casas I, Gothsland. Barcelona, 2018, repr. pp. 14 y 15.

EXPOSICIONES

2005 – “4 Gats, de Casas a Picasso”, Museu Diocesà, Barcelona y Museu d'Art Modern, Tarragona (cat. sin núm.).

2021 – “París-Barcelona. La visió femenina de la Belle Époque”, Gothsland, Barcelona (cat. sin núm.).

JOSEP CLARÀ (1878-1958)

2. *La sonrisa (Isabel Rodríguez)*

París, 1914. Bronce. 17,5 x 10 x 11 cm
Godard Père Fondateur, París, c. 1920

Josep Clarà fue uno de los escultores españoles más relevantes de la primera mitad del siglo XX. En un primer momento se formó en el ambiente tradicional de la escuela artística de su localidad natal, Olot, aunque a finales de 1900 decidió establecerse en París, donde permaneció hasta 1931. El inicio de su estancia en la capital francesa quedó marcado por sus estudios en la École des Beaux-Arts

y las conexiones que estableció con escultores de renombre que, sin duda, le influenciaron. Entre ellos, destacan los célebres Auguste Rodin, Antoine Bourdelle y, sobre todo, Aristide Maillol, con quien Clarà mantuvo una estrecha amistad y evidente afinidad en la concepción de su obra, tanto a nivel procesual como estético. Con la presentación de *Éxtasis* en 1903, Clarà cosechó su primer éxito en París y, desde entonces, su producción comenzó a ser expuesta y consumida a nivel internacional.

La llegada a la ciudad del Sena fue clave para que Clarà pudiera explotar uno de sus principales intereses y aplicarlo a la escultura: el mundo de la danza. Esta disciplina artística le sirvió como reto para intentar plasmar el movimiento, los gestos gráciles de las bailarinas, el ritmo y, lo que era aún más difícil, el instante fugaz y efímero en un lenguaje plástico tradicional y estático como era la escultura. El hecho de que París fuera la capital mundial del arte y punto de encuentro de intelectuales explica que también fuera uno de los principales lugares de desarrollo de la danza moderna como arte y lenguaje expresivo. Así, se convirtió en uno de los centros neurálgicos de Europa para la consagración o caída en desgracia de bailarinas y actrices.

Clarà estableció relaciones muy estrechas con algunas de las bailarinas más importantes de la época, como la estadounidense Isadora Duncan, quien impuso en París su modelo basado en la recuperación de la danza griega clásica. Clarà captó en múltiples obras escultóricas y en dibujos y apuntes la gracia y elegancia de los movimientos de Duncan, así como el dinamismo de su estilo de baile. Esta misma intención fue repetida en varias ocasiones por el escultor de Olot con otras figuras destacadas de la escena parisina, con algunas de las cuales estableció relaciones personales, más allá de la admiración artística mutua. Los ejemplos son numerosos e incluyen a Antonia Mercè *La Argentina*, Àurea Sarrà, Ariane Hugon, Tórtola Valencia, Josephine Baker e Isabel Rodríguez, entre otras muchas.

Precisamente esta última bailarina es la protagonista de la obra que presentamos y que el artista tituló *La sonrisa*. La pieza fue finalizada en 1914 y es un retrato muy original de Rodríguez. Se enmarca entre las propuestas de raíz clásica mediterránea propias de la estética del autor en ese momento de su trayectoria: el *Noucentisme*. Este movimiento se centró en recuperar la tradición clásica y la elegancia de las formas del pasado como esencia de lo mediterráneo. Además, el busto de la bailarina forma parte de un contexto muy particular, pues fue realizado justo al estallar la Primera Guerra Mundial, que el artista decidió vivir en París. Años más tarde, hacia 1920, la casa de fundición Godard Père de París, con la que trabajaban Clarà y muchos de los escultores célebres del momento, realizó un tiraje limitado del original en yeso.

La obra es de pequeño formato pero permite a Clarà captar el movimiento elegante, caprichoso y fugaz de Isabel Rodríguez, que vuelve la cabeza y sonríe de manera espontánea. La curva forzada del cuello pone de manifiesto el interés del autor por captar el dinamismo del giro de la cabeza de la bailarina, el instante y el ritmo. No deja de ser el retrato de un detalle de la modelo en plena danza, en libertad y casi en trance.

BIBLIOGRAFÍA

Josep Clarà i els anys de París 1900-1931. L'ànima vibrant. Catálogo de exposición. Fundació Caixa de Sabadell / Museu Comarcal de La Garrotxa, Barcelona, 2001, repr. p. 19.

EXPOSICIONES

2021-22 – “Viajeros, 1877-1950”, Sala Parés, Barcelona. (cat. sin núm.).

ISIDRE NONELL (1872-1911)

3. Cabeza de gitana

1907. Óleo sobre cartón. 73,5 × 52,5 cm

Firmado y fechado “nonell./1907” en el ángulo superior derecho

Hijo de un pequeño fabricante, Nonell logró liberarse de las obligaciones del negocio familiar para dedicarse a la pintura. Con doce años entró en la Academia de dibujo de Josep Mirabent, y posteriormente en la escuela de pintura de Gabriel Martínez Altés. En 1889 se apuntó a las clases particulares de Lluís Graner, artista muy conocido por sus obras de temática social, que seguramente influyeron profundamente en el joven artista.

En 1893 Nonell emprendió una nueva etapa en su vida al entrar en la Escuela de la Llotja, donde coincidió con Ramon Canals, Juli Vallmitjana, Ramon Pichot y sus viejos amigos Joaquim Mir y Xavier Nogués. Descontentos por el academicismo de los cursos, estos artistas organizaban salidas al campo en las afueras de Barcelona, en busca de paisajes incontaminados para pintar del natural.

Entre los años 1897 y 1900, Nonell realizó dos largas estancias en París para conocer la pintura moderna, de la que apreciaba sobre todo las obras de Puvis de Chavannes, Whistler y los impresionistas. En su primera estancia, expuso varios dibujos al Salón del Champ de Mars, algunas pinturas en la exposición colectiva en la galería Le Barc de Boutteville, donde también figuraban de Gauguin y de Toulouse-Lautrec. Aun así, la presencia más importante de Nonell en París llegaría en enero de 1898, cuando la misma galería presentaba más de un centenar de obras, sólo de Nonell y de su amigo y artista Ricard Canals.

El artista pronto abandonaría paulatinamente el luminismo y los paisajes y demostraría un fuerte interés

por la figura humana, que finalmente jugó un papel predominante en su pintura. En particular, se interesaba por la gente de a pie, los más humildes, desfavorecidos o marginados de la sociedad. Cuando a principios del nuevo siglo el artista regresó definitivamente a Barcelona, su interés se dirigió a los retratos de gitanas, la serie que le hizo más famoso, caracterizados por pequeñas pinceladas vermiculares. Entre 1901 y 1906 prevalecían en su obra los colores oscuros, verdosos y rojizos, mientras que a partir de 1907 se dedicó a una nueva visión de la mujer con tonos más suaves. Durante aquellos años el artista continuó enviando obras a los salones del Champ de Mars de París y exponiendo en la Sala Parés, el Ateneo Barcelonés y las Galerías Dalmau de Barcelona.

Esta obra fue realizada en 1907 justo en ese punto de inflexión en el que el artista empezó a emplear tonos más cálidos, ofreciendo una visión de la mujer algo diferente. Presenta las tonalidades azules más típicas de su obra anterior, pero rompe con la sobriedad cromática de esas gamas azuladas mediante los reflejos luminosos que inciden en el rostro de la gitana y el colorido de las mangas. Es interesante destacar que esta pintura formó parte de la exposición individual más importante en vida del artista, la que tuvo lugar en el Faianç Català de Barcelona en 1910. Pocos meses después, en 1911, Nonell murió prematuramente, a la edad de 38 años, víctima de tifus.

PROCEDENCIA

Colección Josep Barbey, Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

Art, julio de 1934, núm. 10, fig. [p. 307] (número extraordinario dedicado a Nonell).

Exposición de cien pinturas de la colección Barbey. Galerías San Jorge. Barcelona, 1952, cat. sin número.

Nonell, Carolina. *Isidro Nonell y su obra*. Dossat. Madrid, 1963, p. 224, cat. sin número.

Doñate, Mercè. *Isidre Nonell, 1872-1911*. MNAC. Barcelona, 2000, núm. cat. 67, p. 192.

EXPOSICIONES

1910 – “Exposició d’una gran part de les obres pintades i dibuixades desde’l 1900 per En Nonell”, Faianç Català, Barcelona.

1952 – “Exposición de cien pinturas de la colección Barbey”, Galerías San Jorge, Barcelona.

2000 – “Isidre Nonell, 1872 – 1911”, MNAC, Barcelona.

PABLO GARGALLO (1881-1934)

4. David

1934. Bronce. Prueba de artista 2/3. Rudier Fondeur, París
54 × 19,7 × 18 cm

Pablo Gargallo está considerado como uno de los escultores españoles más importantes de principios del siglo XX junto con Julio González. Nacido en Maella (Aragón), se trasladó con su familia a Barcelona en 1888, donde se unió al grupo de artistas que se reunían en la famosa taberna Els Quatre Gats, entre los que se encontraban Pablo Picasso e Isidre Nonell. Fue alumno del escultor catalán Eusebi Arnau. En 1903 pasó seis meses en París con una beca y volvió en 1911 a dicha ciudad, donde entabló amistad con Amedeo Modigliani y Juan Gris. Fue en París donde el estilo de Gargallo evolucionó hacia una escultura basada en la creación de piezas tridimensionales utilizando placas de metal planas. Partiendo de la tradición de la orfebrería española, comenzó a crear máscaras a partir de finas láminas de hierro y cobre, martilladas, retorcidas, cortadas y encajadas, desarrollando un nuevo modo de expresión plástica que ejerció una influencia considerable y cada vez mayor en la expansión del lenguaje escultórico de décadas posteriores. Fue uno de los primeros artistas en practicar la transposición de superficies convexas a cóncavas y también fue, en su obra posterior, uno de los primeros en dar un significado positivo al espacio cerrado en una obra escultórica. Su obra se caracteriza por una mezcla de clasicismo y experimentación, integrando las innovaciones del cubismo y jugando con el volumen y el vacío. Pablo Gargallo aprendió a trabajar el hierro en la Escola de la Llotja (Escuela de Artes y Oficios de Barcelona) y desarrolló la mayor parte de su obra en cobre, hierro y plomo. Probablemente también aprendió de los artesanos del hierro durante su participación en grandes proyectos del Modernismo catalán, como la construcción del Palau de la Música Catalana o el Hospital de Sant Pau en Barcelona.

En su *David* de 1934, se aprecia la tendencia de Gargallo a las formas geométricas en la planitud de las extremidades y el resto del cuerpo del jubiloso y diríase que animado músico. Aunque geométrica, la escultura está dotada de movimiento rítmico gracias a las curvas de sus brazos y piernas. Fue creada en el año de la muerte de Gargallo, señalando un nuevo planteamiento de la escultura, sin abandonar su sólida concepción de la figura humana, pero tratándola de forma absolutamente innovadora y sintética. En total, existe una edición de 7 ejemplares numerados de esta escultura, con 3 pruebas de artista numeradas (terminadas), un ejemplar en el Musée d’Art Moderne de Dijon, una prueba de fundición, 1 ejemplar HC 1/1 para exposiciones y un ejemplar en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza;

a todos ellos les faltan las cuerdas de la lira. El ejemplar 4/7 pertenece al Museo Hirshhorn de Washington DC. Hay otros dos ejemplares en hierro fundido con cuerdas en la lira porque la lira de la primera versión del *David*, en hierro forjado, que sirvió de modelo, las tenía. Sin embargo, Gargallo decidió posteriormente eliminar estas cuerdas del modelo, por lo que están ausentes en los ejemplares de esta edición, así como en las posteriores.

BIBLIOGRAFÍA (selectas)
Gargallo-Anguera, Pierrette. *Pablo Gargallo. Catalogue raisonné*. Les éditions de l'amateur. París, 1996, p. 194, cat. núm. 188.

Pablo Gargallo. Catálogo de exposición. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2004, repr. p. 291.

Gargallo. La nueva edad de los metales. Catálogo de exposición. Madrid, Fundación MAPFRE, 1991, cat. núm. 71, repr. p. 171.

EXPOSICIONES (selectas)
1935 – “Rétrospective Pablo Gargallo”, Salon d'Automne, Grand Palais, París

1956 – XXVII Bienal de Venecia, Venecia, pavellón de España.

1979 – “La musique et la danse”, Contemporary Sculpture Center, Tokio y Osaka

1987 – “Pablo Gargallo. Sculpture”, Arnold Herstand & Co., Nueva York.

1987 – “Paris 1937. L'art indépendant”, Musée d'Art Moderne de la Ville, París

OLGA SACHAROFF (1881-1967)

5. *Joven del gato (Otho Lloyd)*

c. 1916. Óleo sobre lienzo. 111 × 94 cm

"Joven del gato" (Otho Lloyd), óleo sobre lienzo, 1916, Museo de Arte de San Francisco

“En el binomio Olga-Otho no podían darse personalidades más distintas. Olga, dulce y reposada, aunque dotada de un carácter vigoroso y lleno de tesón, decidida a dedicarse a la pintura a cualquier precio. Era una mujer casera y que vivía dedicada a la pintura, que encontraba suficientes alicientes en su propia casa. Otho en cambio, siempre inquieto y ensayando venturas y desventuras sin parar”.

Borràs, Maria Lluïsa; Llorens Artigas, Mariette, et al. El món d'Olga Sacharoff. Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona, 1994, p. 33.

Olga Sacharoff nació en Tbilisi, que en aquella época pertenecía al Imperio ruso, en el seno de una familia acomodada. Estudió Bellas Artes en su ciudad natal y en 1910 se instaló en Múnich, donde también cursó estudios en Bellas Artes. Allí conoció el expresionismo alemán, fundamental en su trayectoria artística. En 1912 se trasladó al París de la preguerra, y se estableció en el barrio de Montparnasse. En la capital francesa, pintó en la Académie Vassilieff, que

dirigía la pintora rusa Marie Vassilieff, en cuyo taller entró en contacto con el cubismo y empezó a desarrollarlo en sus pinturas.

Entre las escasas obras de este período —menos de diez— sobresale este poderoso retrato. En él, Sacharoff se impregna del primer cubismo picassiano, descomponiendo la realidad en formas geométricas combinadas en una gran diversidad de planos. Usa los mismos tonos grises y blancos que empleó Juan Gris —otro de los padres del cubismo, habitual también de la Académie Russe— en el retrato que pintó a Picasso en 1912 (Chicago, The Art Institute). Por último, se percibe la influencia en este lienzo de otro de los grandes y más celebrados pintores del siglo XX, Amedeo Modigliani, con quien sabemos que Sacharoff mantuvo una buena amistad. La sencillez de las líneas y la pureza de los rostros de Modigliani —como se puede apreciar en la obra *Madame Pompadour*, del mismo año— quedaron grabadas en el imaginario artístico de la pintora rusa. Otra característica que comparten ambos artistas es que los retratos a menudo eran de amigos o familiares.

En esta obra retrata a su marido, Otho Lloyd, con un gato y una mesita con un libro encima. Lloyd fue un fotógrafo y pintor inglés de origen aristocrático. Su tía era Constance Lloyd Wilde, esposa de Oscar Wilde, y su hermano era el poeta Arthur Cravan; la identificación del modelo de este cuadro con Cravan es sin duda errónea, aunque frecuente. Como es típico de la obra de Sacharoff, la expresión facial del joven es casi neutra, aunque podría decirse que transmite cierta melancolía.

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, muchos artistas establecidos en París tuvieron que abandonar la ciudad para alejarse del conflicto. En el verano de 1915, Sacharoff y Lloyd se mudaron primero a Mallorca, luego a Céret —donde los acogieron el escultor Manolo Hugué y su mujer, Tototte— para finalmente recalar en Barcelona en 1916.

La artista rusa expuso por primera vez en Barcelona en las Galeries Laietanes, en una muestra colectiva celebrada en 1922. En 1929 realizó su primera exposición individual en la Claridge Gallery de Nueva York y, un año más tarde, expuso en la galería Bernheim-Jeune de París.

PROCEDENCIA
Colección particular, Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA
Borràs, Maria Lluïsa; Llorens Artigas, Mariette, et al. *El món d'Olga Sacharoff*. Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona, 1994, p. 71.

Norandi, Elina. “Tránsitos entre París y Barcelona en la primera mitad del siglo XX: obra y trayectoria de Olga Sacharoff”, tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2018, vol. 1, pp. 70 y 83.

EXPOSICIONES
1994 – “El món d'Olga Sacharoff”, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.

CARLOS VÁZQUEZ ÚBEDA (1869-1944)

6. *Retrato de parisina*

c. 1891-1895. Pastel sobre papel. 31 × 44 cm

"Retrato de parisina", pastel sobre papel, 1891-1895, Museo de Arte de San Francisco

Carlos Vázquez Úbeda fue un pintor, ilustrador y cartelista español especializado en el paisaje y el género costumbrista. Su formación artística empieza con su madre, Matilde Úbeda, su primera maestra de dibujo. En 1886, Vázquez se matricula en la Escuela Especial de Pintura de Madrid, donde fue alumno de Carlos de Haes. Tan solo tres años después, siguiendo el curso natural de los artistas españoles del momento, se trasladó a París, donde durante cuatro años se instruyó en el taller de Léon Bonnat. En 1891 entra en contacto con el círculo artístico de Els Quatre Gats, formado por Santiago Rusiñol, Ramon Casa y Pablo Picasso, entre otros.

Participó en numerosas publicaciones de la época, de las que hay que destacar *Hispania*, *Hojas Selectas* y *Blanco y Negro*. Envió frecuentemente sus obras a certámenes nacionales y extranjeros, y obtuvo la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1892 por *Recuerdos de amor*, así como la segunda medalla en las ediciones de 1899 y 1901 por los lienzos *Mes de María* y *Recolección de higos chumbos en Granada*, y la primera medalla en 1910 por *El torero herido*. Participó en los Salones de París, en los que fue premiado con mención de honor en 1890, tercera medalla en 1904 y segunda en 1907. Asimismo, fue galardonado con primera medalla en la Exposición Internacional de Barcelona de 1899, medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1910 y en la de Buenos Aires de 1915, año en el que logró medalla de oro en la Exposición de San Francisco. En definitiva, cosechó numerosos éxitos que le sitúan como uno de los artistas españoles más significativos de finales del siglo XIX.

Carlos Vázquez fue, por encima de todo, polifacético. Su obra es muy difícil de clasificar. Fue un gran ilustrador de libros y cartelista, aunque destacó en pintura y dibujo. En esta faceta, podemos decir que su obra pivota en torno a dos temas principales: las mujeres elegantes y los cuadros de costumbres regionales. La figura femenina representada por Vázquez es una marca propia del artista, una característica diferencial que sublimó a lo largo de su trayectoria.

Las figuras femeninas de Carlos Vázquez son inconfundibles. Flotan de una manera sutil, ingrávida, espiritual, en delicadas transparencias y en refinadas relaciones de finos tonos. Pintor de cortesanas, de damas aristocráticas y de niñas cándidas y gentiles, da a cada uno de estos tres tipos de mujeres, tan diferentes, su carácter representativo, su ambiente peculiar, sin falsificaciones ni concesiones adulatoras.¹

Esta obra representa precisamente a una mujer parisina muy elegante. En el fondo se puede apreciar un paisaje industrial, con el río como elemento destacado. Sin embargo, lo más destacable es su mirada, que se dirige directamente al espectador. La vestimenta es típica de la sociedad parisina de finales del siglo XIX, con un sombrero con velo que le cubre medio rostro. Se trata de una obra muy representativa del artista, quien nos permite entrar de lleno en el París de la *Belle Époque* a través de la nítida mirada de esta dama.

1. De la Puente, Joaquín; Saiz de Luca de Tena, Jesús; Vázquez Garriga, Matilde. Carlos Vázquez: Ciudad Real 1869 – Barcelona 1944. Ciudad Real, 1990, p. 35.

JOSEP MARIA SERT (1874-1945)

7. *Escena costumbrista*

Fresco. 240 × 220 cm

"Escena costumbrista", fresco, 1904, Museo de Arte de San Francisco

Proveniente de una familia de industriales, Josep Maria Sert nunca se interesó por la profesión que le impusieron. De hecho, aunque desde los dieciocho años acudiese a la fábrica familiar cada día, él se dedicaba a dibujar y a asistir a clases nocturnas en la escuela de la Llotja. En seguida entró en contacto con los artistas e intelectuales del Círculo de San Lucas. En especial, formó una buena amistad con Ramón Casas, Santiago Rusiñol y Miguel Utrillo que, aunque le llevaban de diez a quince años de diferencia, habían vivido largas temporadas en París; los relatos de la vida parisina y los movimientos artísticos que el trío había experimentado en la ciudad de la luz, influirían decisivamente en el joven artista, que pronto tomaría la decisión de visitar París.

En efecto, fallecidos sus padres y viéndose libre de las obligaciones familiares, llegó a París cuando tenía veinticinco años. A pesar de que cultivó y mantuvo amistad con Santiago Rusiñol y Miguel Utrillo en la capital, Sert no sentirá nunca atraído por el ambiente bohemio de Montmartre y Montparnasse. Quizás, este hecho propició que estilísticamente, el artista se alejase de las tendencias de vanguardia que dominaban la esfera artística de París, cultivando un estilo propio y muy personal.

Influenciado por los grandes maestros del Renacimiento y el Barroco, tales como Michelangelo Buonarroti, o Peter Paul Rubens, así como el gran pintor español Francisco de Goya. “La obra de Sert se parece tanto, empero, a Tiépolo o a Miguel Ángel, como las mujeres de Anglada a las parisenses, o los modelos de Zuloaga a los de Goya; pero su técnica es totalmente moderna, como la de estos últimos, pero mucho más sana.¹”

De Goya, en particular, recibió el gusto por la temática popular costumbrista, en la que se hallaba una cierta idealización del folklore español. Queda plasmado en esta obra, llamada *Escena costumbrista*, pero a la que también se la ha denominado *La ofrenda*, en la que una muchacha joven, que lleva puesto un mantón rosa pálido, es ofrecida al hombre en primer plano. También en esta obra está presente la monumentalidad y grandilocuencia de las figuras de Sert, que se inclinaba por una iconografía pintoresca, con figuras titánicas y musculosas, herencia de aquellos maestros renacentistas que mencionábamos con anterioridad.

1. Castillo, Alberto del. *José María Sert. Su vida y su obra*. Argos. Barcelona, 1949, p. 48.

RAMON CASAS (1866-1932)

8. *La Parisienne (Júlia Peraire)*

c. 1914-1915. Óleo sobre lienzo. 182 × 60 cm

Ramon Casas i Carbó (1866-1932) es uno de los máximos representantes de la pintura moderna en la España finisecular. Su relación con París fue constante e intensa, así como esencial en la evolución de su obra. Realizó su primer viaje a la capital francesa con tan solo dieciséis años, y se instaló allí para formarse en el taller del célebre retratista Carolus-Duran. Conectó con la fascinación por Velázquez y la moda española del París de la época, convirtiéndola en motivo recurrente. En 1883 Casas expuso por primera vez en el Salon des Champs Élysées y entre 1890 y 1892 residió en Montmartre junto a otros artistas de renombre como Santiago Rusiñol. La vida bohemia fue el tema central de sus nuevas composiciones, así como el día a día del Moulin de la Galette, donde residía. Expuso recurrentemente en los salones parisinos de pintura como el Salon des Indépendants, el Salon des Beaux-Arts o el Salon de l'Académie entre otros, en los que logró reconocimiento y buenas críticas.

Las vivencias e influencias de la *Ville Lumière* son evidentes en su pintura a partir de la década de los ochenta del siglo XIX y supusieron una renovación pictórica en el panorama artístico catalán y español gracias a sus exposiciones regulares en la barcelonesa Sala Parés. Dicha renovación comenzó a ser conocida como “la revolución de los grises” debido a la utilización de una paleta de colores basada en los blancos, negros y grises propios de la atmósfera parisina y de la pintura de autores que le influyeron, como James Whistler.

La Parisienne, conocida también con los títulos *La Cordobesa* o *Consuelo*, es uno de los retratos más destacados que Ramon Casas realizó de su musa y amante Júlia

Peraire (1888-1941). A pesar de lo español de la estética, conecta directamente con las enseñanzas de Carolus-Duran que Casas recibió en París. Casas había conocido a Júlia en 1905 y pronto esta se convirtió en su musa y principal inspiración, protagonista de sus obras más apasionadas. Los retratos de Júlia ocupan un lugar fundamental en la trayectoria del artista. A pesar de la diferencia de edad entre ambos, comenzaron una intensa relación que formalizaron en 1922, cuando contrajeron matrimonio.

Esta obra es asimismo un perfecto ejemplo de cómo Ramon Casas incorporó a su pintura las ideas del esteticismo europeo. Sobre dicha cuestión reflexiona la especialista Isabel Coll en el comentario que realizó de esta misma obra con motivo de la exposición “Júlia, el desig” (2016).¹ Ramon Casas, interesado por la moda e influenciado por pintores americanos como Cecilia Beaux (1855-1942) y John White Alexander (1856-1915), explotó la búsqueda de la sensibilidad y la belleza de formas y no de ideas, y las desarrolló mediante vestimentas y complementos.² Para ello, emplea constantemente la moda y el folclore español, sobre todo a partir de 1913, utilizando chaquetillas toreras y mantones que dejan entrever la sensualidad de la belleza de las modelos. La figura se insinúa y sugiere entre los pliegues y los tejidos ceñidos, trabajados en diferentes texturas para acentuar contrastes y otorgar un mayor atractivo visual.

El lienzo vertical presenta a Júlia Peraire a tamaño natural, luciendo un mantón de Manila verde esmeralda, sombrero cordobés y un clavel rojo. La figura es vista casi como un objeto decorativo que dialoga y provoca al espectador con una mirada desafiante en la que Casas capta deseo y sensualidad magistralmente. Tanto por tema como por planteamiento, es muy similar a las soluciones de las obras del pintor mejicano Saturnino Herrán (1887-1918) o del francés Robert Henri (1865-1929). La actitud altiva y chulesca de Júlia conecta con el carácter de las chulapas de las zarzuelas que tanto admiraba el pintor. Para subrayar este efecto, el artista utiliza un contrapicado muy acusado y recorta el bello rostro de la modelo en la composición, enmarcado entre el final del mantón y el sombrero cordobés, sobre un fondo liso absolutamente escenográfico. El espacio tan solo está insinuado mediante una tenue línea horizontal en la que Casas trabaja matices y gradaciones infinitas, siguiendo las soluciones de los fondos indeterminados y teatrales que encontramos en la pintura de retrato de Velázquez. Además, para acentuar la ilusión espacial y hacer que la figura quede integrada en un ambiente, Casas proyecta magistralmente la sombra del personaje a la derecha, como si estuviera generada por un foco.

Los diferentes efectos de la vestimenta de Júlia son creíbles gracias a una combinación de texturas y de diferentes maneras de utilizar el pincel. Así, el blanco de los motivos vegetales del mantón “floreao” está tratado

con gruesos y empastes densos muy diferentes al resto de los elementos y estalla sobre el verde esmeralda, aunque a la vez queda en parte escondido bajo los largos flecos que caen como un cortinaje sobre la figura. Por otro lado, el verde del vestido, que se desliza hasta el pie de la retratada, está trabajado con una pincelada mucho más ligera y carece de empastes. Igualmente, parte del rostro, el cabello y el clavel, son simplemente captados mediante borrones que vuelven a remitirnos a Velázquez, en contraste con el detallismo virtuoso con el que Casas define los rasgos faciales y el sombrero inclinado en grises.

Esta obra fue presentada por primera vez en la exposición “Rusiñol-Casas-Clarasó”, celebrada en enero de 1915 en Sala Parés, una muestra que servía para conmemorar los 25 años de la primera exposición conjunta de los tres amigos artistas.

1. Coll, Isabel. *Júlia, el desig. Ramon Casas*. Círculo del Liceo. Barcelona, 2016, p. 156.

2. Coll, Isabel. “Ramon Casas y los pintores americanos del Aesthetic Movement”, en *Casas-Rusiñol: dos visiones modernistas*. Catálogo de exposición, Museo Carmen Thyssen. Málaga, 2014.

BIBLIOGRAFÍA

Vell i Nou, año II, 21, 15 de marzo de 1916, repr. p. 11.

Sánchez de Larragoiti, Antonio. *El pintor Ramon Casas*. Impr. Ramos, Alfonso & Moitia. Barcelona, 1959, repr.

Alcolea, Santiago. *Ramon Casas*. AUSA. Sabadell, 1990, repr. p. 184.

Coll, Isabel. *Ramon Casas. Catàleg raonat*. El Centaure Groc. Barcelona, 1999, repr. p. 383, núm. cat. 591.

Coll, Isabel. *Ramon Casas. Catálogo razonado*. De la Cierva. Murcia, 2002, repr. p. 393, núm. cat. 533.

Coll, Isabel. *Júlia, el desig. Ramon Casas*. Cercle del Liceu. Barcelona, 2016, repr. p. 157.

Memòria 140 anys. Establiments Maragall. Barcelona, 2017, repr. p. 23.

EXPOSICIONES

2016 – “Júlia, el desig. Ramon Casas”, Cercle del Liceu, Barcelona (cat. sin núm.).

2017 – “Memòria 140 anys”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

2019 – “Salons a Can Parés, 1884-1930”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

9. *Blanchisseuse*

París, c.1898-1900. Óleo sobre lienzo. 46 × 55 cm

Joaquim Sunyer i de Miró (1874-1956) se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, donde coincidió con artistas como Isidre Nonell, Joaquín Torres García, Joa-

quim Mir o Ricard Canals, entre otros. Tras el aprendizaje académico, el joven Sunyer, junto con algunos de sus colegas, formó parte del grupo de la “Colla del Safrà” (‘Pandilla del Azafrán’, por el tono amarillo de muchos de sus cuadros), interesado en captar la luz y el ambiente de los paisajes al aire libre de los suburbios de Barcelona.

Sunyer tenía muy claro que viajar a París era esencial para su evolución artística. Se instaló en la capital francesa en el otoño de 1896, y sus inicios fueron duros, viviendo una bohemia miserable de hambre, soledad y penurias. Primero se asentó en la Rue Delambre de Montparnasse y sobrevivió malvendiendo algunas de sus primeras obras parisinas que, en la actualidad, sin duda son las más valoradas. En esta época, sus modelos y temas están totalmente en relación con esa vida de miseria: mendigos, vagabundos, obreros de vida precaria, prostitutas, etc. Igualmente, destacan también las composiciones que se enmarcan en torno a Belleville y el canal Saint Martin, donde la actividad proletaria se convierte en el principal motivo. La mayoría de estas obras son óleos de pequeñas dimensiones o formato mediano, algunas de las cuales Sunyer presentó después en salones parisinos de pintura (1903).

El lienzo *Blanchisseuse* de c. 1898-1900 es un gran ejemplo de los planteamientos plásticos y los temas predilectos en la obra de Sunyer durante su estancia bohemia en París. En la obra, el artista se centra en la presentación de personajes de un mundo de miseria dentro de su cotidianidad y ambiente, siempre vinculados al trabajo, al frío y a la vida precaria. Sunyer le da protagonismo a la figura principal de la lavandera que carga el peso sobre su espalda y marcha resignada a su tarea por el borde del muelle del canal Saint-Martin. En el ángulo diestro, otra lavandera carga con su fardo y lleva a su hijo de la mano, equilibrando su figura en un interesante juego de contrapesos que le impide avanzar con facilidad. Las tres figuras están construidas a base de pinceladas ágiles y enérgicas, y son perfiladas con líneas sutiles en negro que las hace vibrar y ser mucho más emotivas.

Tanto la idea de base de esta temática como el tratamiento naturalista y la gestualidad de los personajes que aparecen alrededor del canal parisino tienen una relación evidente con el dramatismo de las figuras de las obras de Honoré Daumier, quien dedicó varias composiciones a las *blanchisseuses* parisinas durante la década de los sesenta del siglo XIX. Igualmente, Sunyer conocía las versiones personales del mismo tipo popular por parte de artistas como Henri de Toulouse-Lautrec, Steinlen o Edgar Degas. En el caso de Sunyer, el contexto en el que desarrolla su actividad este personaje femenino es mucho más relevante y sirve para explicar de manera completa la figura de la lavandera en esa época y su estilo de vida. El pintor catalán conocía de primera mano el ambiente y la vida de los alrededores del muelle del Canal Saint-Martin, donde acudía

para conseguir la comida sobrante de los marineros de las barcas.

El paisaje urbano y la atmósfera industrial y popular del rincón suburbial que retrata Sunyer están captados a la perfección. El artista es capaz de plasmar la sensación de multitud que acude al trabajo, los humos de las fábricas frente al muelle y los famosos *bateaux-lavoirs* del canal Saint-Martin, donde se congregan las lavanderas. Precisamente, las fachadas de los edificios más próximos al canal, así como el ritmo de franjas verdes y blancas de las barcas-lavandería y sus reflejos, aportan ritmo y un toque de luz y brillo a la atmósfera sórdida, humeante y oscura que impera en la composición mediante tonos beige y grises.

BIBLIOGRAFÍA

Benet, Rafael. *Sunyer*. Polígrafa. Barcelona, 1975, p. 227, repr. p. 198, núm. cat. 340.

Joaquim Sunyer. *La construcció d'una mirada*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 1999, p. 144, repr. p. 145, núm. cat. 27.

EXPOSICIONES

1999 – “Joaquim Sunyer. La construcció d'una mirada”, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (núm. cat. 27).

1999 – “Joaquim Sunyer. La construcción de una mirada”, Fundación MAPFRE, Madrid (núm. cat. 27).

JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

10. *El teatro*

París, 1901. Pastel sobre papel sobre lienzo. 61 × 50 cm

En 1901, tras varios años de miseria, la suerte de Joaquim Sunyer cambió y empezó a ser conocido en el circuito artístico parisino. Después de dejar Montparnasse y Belleville para instalarse en Montmartre, entró en contacto con la galerista Berthe Weil y el marchante Kleimann. Este último comenzó a comercializar las composiciones que Sunyer dedicó a la Rue Lepic, al Jardin du Luxembourg y a algunos interiores y salas de espectáculos y cabarés.

Los pasteles de Sunyer en los que los interiores de los *music-hall*, los cabarés y los teatros son protagonistas constituyen el segundo tipo de obras más representativas y relevantes de la producción del pintor en la *Ville Lumière* en ese momento. *El teatro*, ejecutado en 1901, es un gran ejemplo de la calidad de este tipo de composiciones. Sunyer demuestra el dominio de la técnica del pastel, siguiendo fórmulas habituales en obras de Degas y Daumier, y divide la composición en dos tramos que delimitan dos grupos de personajes y acciones diferentes en el propio espacio. El de la derecha le sirve para trabajar con detalle los rostros de las mujeres que charlan en una mesa. Las cuatro

figuras establecen un ritmo atractivo acentuado por las cuatro cabezas y sus sombreros y aportan dinamismo al conjunto, contrastando con el tramo de la izquierda en el que Sunyer trabaja la figura humana de un modo más efectista e indeterminado, interesado en plasmar la sensación de multitud. Si las señoras conversan tranquilamente y parecen ajenas a lo que ocurre en el escenario, la masa informe, que se construye gracias a un riquísimo juego de líneas oscuras y sombras con muchos matices, se aboca hacia el escenario donde una bailarina de can-can alza las piernas. Esta figura está resuelta de un modo absolutamente moderno. No hay silueta, de hecho, ni siquiera existe la figura como tal. Es un efecto logrado mediante una nebulosa amarilla, que además ejerce de foco de luz de toda la obra, en la que se recorta y extiende un torso en verde apenas insinuado y dos líneas en rojo que producen el efecto de las piernas de la bailarina y de los pasos del can-can.

Sunyer potencia el juego de los roles de género en el teatro parisino de principios de siglo. Los personajes femeninos muestran su indiferencia a la bailarina de can-can, ya sea charlando entre ellas, ajenas al espectáculo, o abandonando la sala, como sucede con la pareja de señoras que se marchan hacia la izquierda, alejándose de la multitud. La masa humana de la platea, en cambio, se deduce que está formada por un público masculino que admira extasiado la danza erótica y provocativa del can-can.

OLGA SACHAROFF (1881 –1967)

11. *Busto femenino*

1913-15. Óleo sobre lienzo. 73 × 60 cm

La primera vez que se nombra a Olga Sacharoff en París es en el año 1912, cuando la prensa se hace eco de su participación en el *Salon d'Automne*, en el que expuso dos obras, un retrato y una naturaleza muerta, y compartió sala con Henri Matisse entre otros artistas. Sin embargo, como ocurre con otros artistas que tuvieron que trasladarse forzosamente debido a los conflictos bélicos del siglo XX, se conserva muy poca obra de la artista anterior a 1916, piezas en lienzo y papel que corresponden a la primera y la segunda décadas del siglo XX y que se enmarcan en las especulaciones cubistas que conoció en su etapa parisina; bodegones y retratos en los que a veces utilizó el *collage* y que demuestran un conocimiento de primera mano del cubismo que Picasso y Braque (asiduos de la cantina de la Académie Russe) acababan de formular. Lo excepcional de este lienzo de Olga Sacharoff es que es completamente representativo de la época: pertenece a la misma cultura visual que los dibujos cubistas en los que experimenta con las formas.

Después que la pareja se viese obligada a abandonar París escapando de la Primera Guerra Mundial, se instalaron en la calle Albigesos de la Ciudad Condal, alternando sus estancias en Barcelona con largas temporadas en Tossa de Mar, lugar que les enamoró y donde encontraron un paisaje ideal para inspirarse y trabajar en sus respectivas obras. Al término de la Gran Guerra volvieron a París, aunque continuaron pasando los veranos en Tossa de Mar hasta que estalló la Guerra Civil. Más adelante, huyendo de la Segunda Guerra Mundial, Sacharoff y Lloyd regresaron a Barcelona, donde se afincaron definitivamente en una gran mansión del barrio del Putxet.

La pintura de Olga Sacharoff evolucionó desde el cubismo hasta un primitivismo muy personal con el que articuló un mundo iconográfico propio y crítico con la moral establecida en la época, sobre todo en lo tocante a la posición de la mujer en el matrimonio. Fue una artista infravalorada y parcialmente olvidada, aunque en el siglo XXI se recuperó y se reivindicó como una de las grandes artistas de vanguardia. Su arraigo en Catalunya, que fue tan importante para su vida personal y su obra, es indiscutible y explica muy bien que sea tan conocida y apreciada en tierras catalanas.

PROCEDENCIA

Colección particular, Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

Fundació la Caixa (1994): “El món d'Olga Sacharoff”, catálogo de exposición, p. 65.

EXPOSICIONES

1994 – “El món d'Olga Sacharoff”, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.

JOAN CARDONA (1877-1958)

12. *Chica con chal*

c. 1904. Carboncillo, acuarela y gouache sobre papel, 46 × 37 cm
Firmado y dedicado “A monsieur Vegnac en / souvenir d'amitié / J. Cardona” en el ángulo inferior derecho

Joan Cardona, nacido en Barcelona el 1877, demostró una temprana pasión por la pintura y el dibujo, llegando a participar con tan sólo diecisiete años en la segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, con un óleo sobre lienzo llamado *El Zagal*.

Fruto de las inquietudes artísticas y culturales que compartía con sus amigos y compañeros bohemios, todos asiduos del local Els Quatre Gats de la Ciudad Condal, realizó su primer viaje a París para experimentar la vida parisina moderna. Aun así, no descuidó su relación con

Barcelona. En efecto, en 1898 fue el año en el que empezó a colaborar con revistas artísticas, empezando por la revista *El Gato Negro*; este es un campo que cultivó durante años, hasta el retorno a Barcelona de su último viaje a París, a partir de entonces se dedicó exclusivamente a la pintura.

Cardona llegó a París por primera vez, como ya se ha dicho, en la primavera de 1898, aunque no fijó allí su residencia habitual hasta el 1900. Era el año de la Exposición Universal, que propició que París se consolidase como el centro de la vida cultural internacional. Cardona, aunque con las dificultades de un artista joven y extranjero, inició una actividad apasionada, realizando dibujos del natural en los que plasmaría escenas de la vida cotidiana de París y sus habitantes, casi siempre con mujeres como sus protagonistas. Se instaló en el número 17 de la Rue Joseph de Maistre, en el distrito 18 de la capital, justo delante del cementerio de Montmartre.

El artista enfocó su producción en representar mujeres glamurosas, elegantes y cosmopolitas; una composición que estaba muy de moda en París era lo que se llamaba una “españolada”, una visión de las costumbres andaluzas y madrileñas. Escenas costumbristas y regionales que reproducían episodios propios de esta visión romántica de la cultura popular española. Cardona ejecutó este tipo de composiciones especialmente para las portadas de revistas y semanarios que le encargaban, tales como *Le Rire* o *Le Frou-Frou*. Es precisamente este tema el que se representa en el dibujo: una muchacha de perfil, vestida con una amplia falda roja y un espléndido mantón de Manila, que se coloca bien el zapato de tacón y luce dos grandes claveles adornándole el pelo.

SANTIAGO RUSIÑOL (1861-1931)

13. *Erik Satie tocando el harmónium*

París, 1891. Óleo sobre lienzo. 61 × 50 cm

Acercóse a este noble instrumento de viento el compositor griego, y en menos de dos minutos recorrió todo el teclado con una velocidad pasmosa. Temblaron los ocho registros al sentirse acosados de un modo tan repentino, y del fondo de aquel mueble brotaron notas de tan suave encanto, unidas entre sí con tal armonía y melodioso sonido, que no podíamos creer que fuera aquel viejo instrumento (tan rebelde entonces a nuestras manos) el que tuviera ocultas frases tan elocuentes y palabras tan dulces al oído, y mirábamos por debajo de la mesa a fin de convencernos de que no había ningún órgano oculto que hiciera de apuntador al vetusto acordeón.¹

S. Rusiñol, “Desde el molino. El *réveillon*”, *La Vanguardia*, Barcelona, 18 de enero de 1891, pp. 4-5.

Santiago Rusiñol empezó a dedicarse a la pintura de manera autodidacta, ya que por circunstancias familiares recibió una formación empresarial; provenía de una familia de industriales acomodados propietarios de una fábrica textil en Manlleu, al frente de la cual se hallaba su abuelo, Jaume Rusiñol Bosch. Ante la muerte prematura del padre del futuro artista, este se vio abocado a tomar las riendas del negocio familiar y a dedicarse a la pintura en sus ratos libres. El año 1887 supuso un cambio radical en su vida, ya que la muerte de su abuelo paterno le liberó de esas obligaciones en el negocio.

A partir de ese momento, la pintura de Rusiñol se convirtió en su vocación principal. Sólo un año después, en 1888, celebra su primera exposición individual en la Sala Parés de Barcelona, que le otorga un gran reconocimiento. En septiembre de 1889, marcha a París, donde reside en el barrio de Montmartre. Allí convive con otros artistas de sus mismas inquietudes, como Enric Clarasó, Ramon Canudas o Maurice Utrillo. Esta primera etapa en París, aunque breve (apenas seis meses), desplegó una intensa actividad pictórica en el artista, obras que presentó, de nuevo, en la Sala Parés de Barcelona en octubre de 1890. Antes de que finalizase esta exposición, Rusiñol volvía a París con su buen amigo Ramon Casas.

Esta vez, juntamente con Maurice Utrillo, se instalaron en una casa en el mismo barrio de Montmartre, llamada Moulin de la Galette, un antiguo molino en desuso que daba nombre al recinto e incluía un parque de atracciones y un baile. Durante toda esta estancia, que se prolongaría hasta el 1892, esa casa se convertiría en el escenario de sus pinturas, y daría nombre también a las crónicas que Rusiñol publicaba en *La Vanguardia* bajo el título de “Desde el molino”.

En esos años en París, Rusiñol no vive aislado de la esfera artística parisina. Al contrario, desarrolla un lenguaje pictórico similar al de sus coetáneos, pero orientado a su manera de entender la pintura. Admiraba a los franceses Carrière, Billote, o Helleu, así como Toulouse-Lautrec, Pissarro y Monet y, entre los artistas extranjeros residentes en París, a Liebermann, Belleruche, Robertson, Alfred Stevens o Boldini.

Hacia finales del 1890, Utrillo le presenta al compositor Erik Satie, con quien mantendría una bonita relación hasta el 1894. Dicha amistad quedó reflejada en diversas anécdotas, las pinturas y dibujos de Rusiñol, fechados en su mayor parte, en 1891, como la obra presentada aquí. De hecho, una entrega de “Desde el molino” que lleva por título “El Reveillon”, publicado en *La Vanguardia* el 18 de enero de 1891, relata la fiesta de fin de año que se organizó en el Moulin de la Galette. En algún momento de la velada, Sadi —apodo que le habían otorgado a Satie, y que este adoptaría hasta el final de su vida— tocó un viejo armónium.

Rusiñol fue de los primeros intelectuales en defender el nombre y el talento de Satie mucho antes que este fuese reconocido como uno de los compositores más interesantes e insólitos de la música de las primeras décadas del siglo XX. En esta obra, el músico está representado de medio cuerpo, orientado hacia la izquierda y tocando el instrumento cerca de una ventana en el apartamento que Rusiñol ocupaba en el Moulin. La luz tenue que se filtra por las rendijas de la persiana acentúa el negro del pelo y el traje de Satie. Su pelo largo, la indumentaria tan oscura y las gafas de pinza sujetas con un cordón eran, junto con el sombrero de ala ancha, los elementos más característicos de la figura del compositor.

1. Reproducido en *Santiago Rusiñol (1861-1931)*. MNAC. Barcelona, 1997, p. 152..

BIBLIOGRAFÍA

Laplana, Josep de C. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. PAMSA. Barcelona, 1995, núm. cat. 6.5.12, p. 509.

Laplana, Josep de C.; Palau-Ribes O'Callaghan, Mercedes. *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. Volum 3: Catàleg sistemàtic*. Mediterrània. Barcelona., 2004, núm. cat. 6.4.6, p. 62.

Santiago Rusiñol (1861-1931). MNAC. Barcelona, 1997, núm. cat. 22, p. 152.

EXPOSICIONES

1943 – “III Exposición de pintores de fama”, Sala Parés, Barcelona, 10-27 abril (núm. cat. 33, rep. portada).

1997-98 – “Santiago Rusiñol (1861-1931)”, MNAC, Barcelona (núm. cat. 22).

PERE PRUNA (1904-1977)

14. *Mujeres en el balcón*

c. 1929. Óleo sobre lienzo. 61 × 73 cm

Pere Pruna i Ocerans fue un pintor muy bien dotado, de formación prácticamente autodidacta, que constituye un caso notable de precocidad artística: con tan solo 13 años participó en una exposición en las Galerías Areñas de Barcelona, muestra presentada por los críticos catalanes Jaume Brossa y Josep Maria Junoy. Con 17 años, justo antes de hacer el servicio militar, viajó a París, donde fue acogido por Pablo Picasso, con quien inició una larga amistad. El artista malagueño quedó impresionado al ver sus obras y no dudó en enviarlas a sus marchantes, en especial a André Lebel, director de la Galerie Percier.

En esta primera etapa parisina, su obra refleja la gran influencia que Picasso ejercía en él temática y estilísticamente. De este momento hay que destacar cuadros como *Composición con figuras (1921)*, *Mujer con mantilla (1924)* o *El Arlequín (1926)*. La juventud de Pruna conectó inme-

diatamente con el mundo clásico que Picasso transitó hasta 1924. Pruna fue el ejemplo más claro del artista que evidencia el retorno al clasicismo y al realismo de los años veinte y treinta, impulsado por sus dos grandes amigos Picasso y Jean Cocteau.

La explosión a nivel internacional de Pruna se produjo cuando Sergei Diaghilev le encargó el decorado y el vestuario de varios de sus espectáculos, como ya había hecho anteriormente con Pablo Picasso y Josep Maria Sert. Esta colaboración tuvo una gran repercusión y Pruna se convirtió en un artista respetado y admirado por coleccionistas de Gran Bretaña, Italia y Estados Unidos.

A finales de los años veinte empezó visitar más a menudo Barcelona, donde consolidó su prestigio entre la burguesía catalana y expuso con regularidad en las mejores galerías de arte. Pruna se encontraba en la capital catalana cuando estalló la Guerra Civil. Tras regresar brevemente a París, en 1937, pasó a la zona franquista, lo que le impediría instalarse de nuevo en la capital de Francia al terminar la contienda.

Pruna fue un artista muy prolífico, que exploró diferentes técnicas tan variadas como la pintura al óleo, la acuarela, el pastel, los dibujos a plumilla y lápiz, el grabado y las esculturas. Es imposible entender su trayectoria sin la influencia de Pablo Picasso.

Esta obra en concreto se enmarca en su etapa parisina. Pruna conocía a la perfección la fisonomía femenina, que llegó a sublimar a lo largo de su trayectoria. De hecho, la figura femenina es la principal protagonista de su obra, aunque también retratase a personajes de la máxima influencia económica, social y cultural. La elegancia y la sensualidad son dos características muy recurrentes en sus retratos de mujeres. Las tres mujeres que vemos en este cuadro —una de ellas, desnuda— podemos suponer que son modelos a punto de ser pintadas; mientras posa desnuda contemplando el horizonte, las dos otras esperan su turno en el balcón de un piso parisino de la época.

JOSEP DE TOGORES (1893-1970)

15. *Retrato de las demoiselles Louise y Berthe Godon*

París, 1921. Óleo sobre lienzo. 116 × 81 cm

Josep de Togores nació en el seno de una familia aristocrática de Cerdanyola. Su temprana afición y facilidad por la pintura le llevó a formarse con artistas como Joan Llaverías o Fèlix Mestre y a exponer desde fecha muy temprana en la Sala Parés (1910), tras lo cual cosechó el reconocimiento público en la Exposición Internacional de Bruselas. Tras

una primera estancia en París en 1913, en la que cayó bajo el influjo de la pintura de Paul Cézanne, tuvo que regresar a Barcelona a raíz del estallido de la Primera Guerra Mundial. Se instaló definitivamente en París en 1919 y entró en contacto con los artistas de vanguardia de la capital francesa como Pablo Picasso, Amedeo Modigliani y Georges Braque, entre otros. A finales de 1920, firmó un contrato de exclusividad con uno de los marchantes de arte y galeristas más importantes de Europa, Daniel-Henry Kahnweiler, quien le llevó a exponer por toda Europa con un gran éxito comercial y de crítica.

Las demoiselles Godon es un retrato de las cuñadas de Kahnweiler: Louise Leiris, *Zette*, casada con el poeta y etnólogo Michel Leiris, y Berthe Lascaux, *Bero*, casada con el pintor *naïf* Élie Lascaux. Durante muchos años, este lienzo formó parte de la colección personal de Kahnweiler. Pasó tanto por la Galerie Simon como por la Galerie Leiris, y ha sido presentado en exposiciones relevantes en torno a la trayectoria del pintor y la figuración europea del siglo XX.

La obra fue expuesta por primera vez en la primera muestra individual de Josep de Togores en París, en la Galerie Simon de Kahnweiler en febrero de 1922 (en el bastidor del cuadro se conservan los datos). Sobre la importancia de la producción presentada en esta muestra, el escritor y pintor Max Jacob afirmó que la pintura de Togores estaba en el *juste milieu* entre la tradición objetiva del realismo español y el vigor constructivo del cubismo, definiendo al artista como “un aristócrata, sencillo y natural”. En realidad, este momento en la trayectoria de Togores es interesante para apreciar el giro del clasicismo *noucentista* al clasicismo y ordenación compositiva y estética derivados del cubismo y que tan bien, y de un modo tan personal, asimiló e interpretó. En esta línea destacan otros lienzos como *Printania* de 1922, obra maestra que ilustra la destreza del pintor en la representación de los volúmenes de una figuración cada vez más depurada. El retrato de las *demoiselles Godon* demuestra a la perfección el dominio de Togores de los maestros de vanguardia y se enmarca en el elegante estilo internacional del momento, tal y como apuntó Marta González con motivo de la exposición sobre el artista en 1997, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.¹

La composición está creada a partir del dibujo y del protagonismo de los tejidos mate: el azul grisáceo y el rojo que visten las dos hermanas dividen el lienzo en dos tramos verticales con contundencia. Ambas figuras se disponen recortadas sobre el resto de los elementos accesorios del lienzo, que sirven para ambientar y generar profundidad. La anatomía de las retratadas es plana y deja entrever el proceso de dulcificación que estaba iniciando Togores en esa etapa por lo que se refiere a la representación de la figura humana. Las posiciones exageradamente amaneradas de piernas y, sobre todo, brazos y manos aportan cierto

dinamismo a las figuras, las cuales se confrontan con armonía mediante la inclinación de sus cabezas y los sofisticados peinados propios del París de la *Belle Époque*. Igualmente, es interesante apreciar la inclusión de los animales a modo de complemento (el perro dormido del ángulo y la boa de zorro ártico), tratados con una síntesis elegante que permite al artista trabajar gradaciones y matices para definir las formas, lo que conecta de pleno con los planteamientos expresionistas de August Macke y Franz Marc.

En 1923, la revista *Deutsche Kunst und Dekoration* dedicó un número monográfico a Togores, con una gran cantidad de reproducciones de obras de inicios de los años veinte, entre ellas *Printania*, acompañadas de un texto de W. Wolfradt que relaciona al artista con Renoir, Ingres, Picasso y Velázquez entre otros nombres:

“La eufonía de Togores no es banal, sino que es silencio sonante. De este silencio, el recipiente de cristal cobra su claro sonido, el paisaje sencillo, la llamada seductora, el dormir femenino, la suave pesadez que colma maravillosamente el recipiente de este cuerpo perfectamente modelado. Es un clasicismo vívido, no epigónico, el que llega aquí a su pleno apogeo. Aquí siempre existe un movimiento que vibra desde dentro, emanando como destello, que ensancha y llena, como energía plástica, la forma. A pesar de la armonización, estos cuadros conservan una agitación incipiente, una concupiscencia delicada; se nutren de una sensibilidad viva [...] La pureza y lo equilibrado de sus delicado contornear, de su modelar ingrátido, su manera que une el soplo con la firmeza, no son nunca ni sobrios ni mucho menos relamidos, sino que, con toda su elegancia y suavidad al tacto, toman la fuerza de una belleza clara, castamente dulce”.²

1. González, Marta, “Varada”, en *Togores. Clasicismo y renovación (obra de 1914 a 1931)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 44.

2. Wolfradt, Willi, “José de Togores”, *Deutsche Kunst Und Dekoration*, Darmstadt, 1923.

BIBLIOGRAFÍA

José de Togores. Galerie Simon. París, 1922.

Togores. Clasicismo y renovación (obra de 1914 a 1931). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1997, p. 77, repr. p. 105.

Catalani a Parigi – Catalans a París. Mediterrània, Brescia / Barcelona, 2002.

EXPOSICIONES

1922 – “José de Togorès”, Galerie Simon, París (núm. cat. 17).

1997-98 – “Togores. Clasicismo y renovación (obra de 1914 a 1931)”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (núm. cat. 21).

1998 – “Togores. Classicisme i renovació (obra de 1914 a 1931)”, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (núm. cat. 21).

2002 – “Catalani a Parigi”, Palazzo Martinengo, Brescia (cat. sin núm.).

2021-22 – “Viajeros, 1877-1950”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

HERMEN ANGLADA-CAMARASA (1871-1959)

16. *Nocturno*

París, c. 1900. Óleo sobre tabla. 44,5 × 55 cm

Hermen Anglada-Camarasa es considerado uno de los pintores españoles más rompedores y modernos de comienzos del siglo XX, además de ser uno de los que mayor reconocimiento internacional logró en su tiempo. Tras una primera etapa de formación tradicional basada en el realismo, Anglada se instaló en París a finales de 1894 y fue allí donde consiguió dar un giro a su pintura. La *Ville Lumière* supuso para él un descubrimiento y un reto en la evolución de su obra, además de ser clave para abrazar la modernidad y crear nuevas líneas de expresión. Influidos por las tendencias postimpresionistas y la pintura nabi de la capital francesa, Anglada creó un estilo personal que se vio reforzado con las conexiones derivadas de su presencia primero en la Académie Julian y, después, en la Académie Colarossi de Montparnasse.

La obra presentada forma parte de una serie de nocturnos que Hermen Anglada-Camarasa pintó sobre los jardines parisinos hacia 1900. Se trata de una tabla, seguramente pintada directamente en los Champs Élysées, en la que los contrastes de luz son protagonistas y sirven para definir los planos y profundidad de la composición. El misterio del nocturno, con su tenue luz, se ve acentuado por la presencia de personajes que, a modo de fantasmagorías fosforescentes, parecen levitar por el espacio, y se convierte en el tema central de la obra.

Anglada divide la tabla en dos planos. En primer término, un personaje solitario irrumpe por la izquierda. La figura, de piel pálida y casi enfermiza, tan solo es una sucesión de manchas amarillas evanescentes con fosforescencias verdosas que, gracias al efecto simulado de irradiar luz propia, capta la mirada del espectador. La mujer avanza elegante con un gran sombrero y bien ataviada, siguiendo la idea de las “mariposas nocturnas”, definida por el pintor en otras composiciones de la misma temática como la conservada en el Museu Cau Ferrat de Sitges. Para subrayar el contraste en el nocturno, en el segundo plano la oscuridad de la zona verde queda interrumpida y salpicada por las luces eléctricas que iluminan el área ajardinada, en la que se intuyen más figuras, tan solo esbozadas mediante manchas emborronadas.

Este tipo de nocturnos son la base que permitió al pintor conseguir un estilo personal que conectaba plenamente con la modernidad pictórica y que bebía de las tendencias postimpresionistas en boga en el París *fin-de-siècle*. Sus nocturnos parisinos de entre 1899 y 1902 son el tipo de obra más valorado de toda su trayectoria. La gran aceptación de dicha tipología personal codificada por

Anglada-Camarasa entre la clientela de la capital francesa de comienzos del siglo XX dio un giro a su trayectoria y permitió al artista exponer su obra en otras ciudades europeas, con gran éxito de público. Entre ellas, destacan Berlín, Múnich, Viena, Londres, Gante y Venecia, donde participó en la Bienal de 1905. Esta muestra supuso su definitiva consagración internacional. Igualmente, debe destacarse la exposición que realizó el artista en Sala Parés de Barcelona entre los meses de abril y mayo de 1900 y que supuso la irrupción de la modernidad pictórica en Cataluña. De hecho, todos los críticos e historiadores del arte coinciden en que esa muestra causó una gran impresión en el joven Pablo Picasso y que fue el impulso definitivo que le llevó a instalarse en París meses después.

JOSÉ DE TOGORES (1893-1970)

17. *Niña con perro*

c. 1930-35. Óleo sobre lienzo. 70 × 52 cm

Firmado "T" en el ángulo inferior izquierdo

Togores forma parte del grupo de jóvenes artistas que, hacia 1917, reclamaron un espacio de libertad y modernidad para el arte catalán, entonces dominado por las estrictas pautas clasicistas del *Noucentisme*. Tras una breve estancia en París entre 1913 y 1914, decide instalarse allí en 1919, implicado como estaba en las nuevas corrientes artísticas. Desde 1921 (y durante once años) contó con el decidido apoyo del principal marchante del cubismo y de las principales vanguardias en boga, Daniel-Henry Kahnweiler, gracias al cual sus obras fueron conocidas en toda Europa.

A lo largo de su dilatada carrera, Togores desplegó una estética entre la tradición y la modernidad, adaptándose a lo que cada uno de los mercados artísticos demandaban, aunque sin renunciar a la experimentación pictórica personal. La presente obra, *Niña con perro*, es un ejemplo de la calidad de los trabajos de la década de los treinta, centradas en la figura humana tratada con cierta depuración (construida en líneas y planos limpios y redondeados que tienden a las formas curvas). Sin embargo, *Niña con perro* refleja una vuelta al clasicismo mediterráneo propio del *Noucentisme* más genuino, fruto de su relación con Aristide Maillol, al mismo tiempo que no renuncia a la nombrada influencia de un realismo que podría conectar con algunos ejemplos de la Nueva Objetividad alemana.

Esta obra forma parte de un momento de cambio en la vida y la trayectoria de Togores. La situamos a inicios de los años treinta, en la que el pintor va abandonado las formas rotundas de la revisión del clasicismo que había desa-

rollado la década anterior por otras mucho más curvas y redondeadas que aportan mayor lirismo a las figuras. Lo representado es menos contundente y mucho más ligero. Además, entre 1932 y 1933 Togores volvió a instalarse en Barcelona, donde logró una importante visibilidad y éxito comercial a través de retornar a una figuración amable y abandonar la aventura abstracta de finales de los veinte en París.

Gracias al éxito que cosechó en la capital francesa, a los acuerdos y ayudas de Francesc Cambó y a las exposiciones que realizaba a través de Sala Parés (la de diciembre de 1926 fue la primera), Togores ya se había convertido en uno de los pintores más cotizados de Barcelona. Se adaptó rápido y con facilidad al nuevo contexto y fue uno de los retratistas más demandado, plegándose a la demanda del coleccionismo tradicional barcelonés. La obra *Niña con perro* forma parte, precisamente, de ese momento y es un buen ejemplo del tipo de pintura de Togores utilizado en el género del retrato. Como apuntábamos, un regreso a la figuración depurada y mucho más amable, dejando atrás la contundencia de las formas y las composiciones de carácter constructivo y de procesos intelectualmente mucho más complejos.

RAMON PICHOT (1871-1925)

18. *Retrato de Germaine Gargallo*

Carbón sobre papel. 32 × 22 cm

Ramon Pichot era el segundo hijo del matrimonio formado por el barcelonés Ramon Pichot i Mateu y la figuerense Antònia Gironès i Bofill. Los padres eran aficionados al cultivo de las artes, especialmente la música. De los siete hijos que tuvo el matrimonio, la mayoría acabaron siendo artistas. Las primeras pinturas que se conocen de Pichot son dos pequeños retratos de mujer de 1889, aunque su padre, que dudaba de que pudiera vivir de la pintura, le hizo estudiar en la Escuela Superior de Arquitectura.

Pichot fue un artista que vivió de lleno el ambiente modernista de la Barcelona de finales del siglo XIX junto a sus amigos Isidre Nonell, Pablo Picasso, Santiago Rusiñol y Ramon Casas, con quienes compartió intereses artísticos y sensibilidades, actividades y lugares de encuentro, como la Sala Parés, el Cercle Artístic o la taberna Els Quatre Gats. Como muchos artistas de aquella época, París fue fundamental para su trayectoria artística. La metrópolis francesa era la capital cultural del mundo y el epicentro del arte internacional del momento; una ciudad cosmopolita con una oferta cultural infinita en lo que se refiere al arte.

Es importante destacar que, a diferencia de muchos artistas que se limitaban a realizar estancias breves en París, Pichot se quedó a vivir en la capital y se integró en sus círculos artísticos y culturales, donde recibió las influencias de las corrientes artísticas fauvistas y postimpresionistas. Así tuvo la oportunidad de participar en múltiples certámenes internacionales, como por ejemplo en el Salón de Otoño del Grand Palais en el que se produjo el escándalo de los *fauves* (1905).

Su obra fue desarrollándose desde el modernismo inicial hasta el postimpresionismo de la segunda década del siglo XX, especializándose principalmente en el tratamiento del color. Barcelona, París y Cadaqués fueron los tres lugares que lo marcaron a nivel personal y artístico, y se encuentran abundantemente representados en sus obras. Temáticamente, Pichot se movió entre las escenas de género, el paisaje de Cadaqués, el tipismo hispano y los retratos.

Esta obra es un retrato de Germaine Gargallo que utiliza la técnica del carbón “frito”, característica del artista catalán Isidre Nonell. Laure Antoine Gargallo (París, 1880-1948) fue modista, bailarina en algunos cabarets y modelo pictórica de numerosos artistas del París de principios del siglo XX. En 1898 Germaine Gargallo conoció a los pintores Ricard Canals e Isidre Nonell, para quienes empezó a hacer de modelo. En 1890, los dos grandes amigos Pablo Picasso y Carles Casagemas llegaron a París. Nonell les dejó su estudio y allí conocieron a Germaine. Casagemas se enamoró de la modelo, pero se sabe que no la podía satisfacer sexualmente, lo que le creó una profunda frustración. Picasso se llevó a su amigo a Málaga para que olvidara a Germaine, pero no lo consiguió. Al contrario: cuando Casagemas volvió a París, invitó a cenar al Café de l’Hypodrome a sus amigos y a Germaine para anunciar que regresaba para siempre a Barcelona, pero en un giro inesperado Casagemas sacó una pistola y al grito de “*Voilà pour toi*”, intentó matar a Germaine, aunque la bala impactó en Manuel Pallarés, a quien dejó sordo y ciego de un ojo. Casagemas se acabó suicidando después del intento fallido de asesinato. Más tarde, Germaine inició una relación efímera con Picasso, a quien dejó por Ramon Pichot, con quien se acabó casando en 1908.

Este es un dibujo atípico de Pichot, que es más reconocido por sus pinturas de colores vivos. Se trata de un retrato oscuro que capta muy bien la expresión del rostro de Germaine, quien aparece con un sombrero muy característico de la época.

MARIANO ANDREU (1888-1976)

19. *Le Travesti et le miroir*

París, 1928. Óleo sobre lienzo, 125 × 98 cm

Marià o Mariano Andreu fue un artista que complementó su formación autodidacta con sesiones esporádicas en la escuela del pintor Francesc A. Galí (1886-1969). Después completó sus estudios en Londres en la School of Arts & Crafts. Al regresar a Barcelona comenzó a exponer su obra en muestras colectivas, principalmente dibujos de carácter sarcástico y hedonista. Destacan las exposiciones en el Faianç Català en 1911 y 1913, en las Galeries Laietanes (1916), en el Cercle de Sant Lluc (1918) y en la Sala Parés (1933).

En 1920, después de un viaje por Italia, se instaló definitivamente en París, donde desarrolló una carrera artística repleta de reconocimiento tanto de crítica como comercial en la capital francesa y a nivel internacional. Durante ese momento alternó su producción pictórica con su faceta como escenógrafo y figurinista en teatros europeos, principalmente en París pero también en Múnich o Londres. Mariano Andreu presentó regularmente obras en los salones de París, sobre todo entre 1920 y 1937, aunque no dejó de exponer en muestras destacadas en Tokio, Osaka, Bruselas, Nueva York, Buenos Aires, Los Ángeles, Madrid y Barcelona. Además, entre 1929 y 1939, envió anualmente lienzos a The International Exhibition of Paintings del Carnegie Institute de Pittsburg, donde logró varios premios y menciones.

La obra que presentamos, *Le Travesti et le miroir*, es una de las más interesantes del momento en que Mariano Andreu triunfaba en los salones franceses. Normalmente Andreu exponía en el Salon d’Automne, del que era *sociétaire*. El cuadro se exhibió en el Salon de 1928 y muestra a la perfección tanto los intereses pictóricos del artista como algunas de sus aficiones: el teatro, la música y el mundo del espectáculo. En cuanto a las referencias estéticas, Mariano Andreu, siguiendo la estela de Togores y otros artistas del momento, desarrolló una pintura que tiene mucho que ver con plasmar y explotar la conexión entre el clasicismo de carácter mediterráneo con parte de algunos planteamientos cubistas, por ejemplo, mediante la disposición forzada y cruzada de los elementos que construyen la composición y su perspectiva angulosa y algo inquietante.

En la obra, Andreu muestra el interior seguramente de un camerino, donde la figura protagonista ocupa el centro, erigiéndose como una vertical imponente casi a modo de escultura clásica. La figura, aludida en el título como el *travesti*, ejerce de foco de interés, y su carnación, para la que Andreu utiliza las tonalidades pastel y mate, sirve al artista para moldear y dibujar la silueta y la volumetría del cuerpo desnudo que se refleja en el espejo. Alrededor de dicha figura, Mariano Andreu agrupa una serie de comple-

mentos que se arremolinan en una disposición circular muy rítmica y que está al servicio de remarcar, todavía más, la relevancia del desnudo. Así, el delicioso bodegón de la mesa con la guitarra, la palmera, el antifaz y los ropajes rojizos; la caja destruida con el sombrero de lazo rosado sobre la tapa y rodeado de papeles y tapetes; y, finalmente, la doncella con las tijeras y el espejo. Esta última vuelve el rostro hacia atrás, sorprendida en una torsión forzada, casi imposible, que, junto a la perspectiva tanto del espejo como de la estancia, tiene mucho que ver con los ejercicios de multifacialidad propios del Cubismo que muchos pintores realistas incorporaban a sus composiciones por aquel entonces. En este sentido, tanto la factura de la obra como la pincelada y la volumetría cuidada de los elementos y los personajes, conectan con el tratamiento pictórico de la Nueva Objetividad alemana.

BIBLIOGRAFÍA

Fosca, F., “Le Salon d’Automne de 1928”, *L’Amour et l’Art*, 11, noviembre de 1928, pp. 428-32, repr. p. 429.

“Salon d’Automne”, *Le Crapouillot*, noviembre de 1928, pp. 1-6. Benoist, Luc, “Salon d’Automne”, *Le Crapouillot*, noviembre de 1928, pp. 30-41, repr. pp. 24 y 38.

Nacenta, R., *École de Paris. Son histoire, son époque*. Seghers. París, 1960, pp. 267-68.

Sánchez, P., *Dictionnaire du Salon d’Automne. Répertoire des Exposants et listes des oeuvres présentées*, vol. I: 1903-1945. L’Échelle de Jacob. Dijon, 2006, p. 85.

García-Portugués, Esther, *Mariano Andreu (1888-1976). Biografía y catálogo razonado*. Ars Nostrum. Barcelona, 2019, repr. p. 219, núm. cat. 302.

EXPOSICIONES (selectas)

1928 – “Salon d’Automne”, París.

1985 – “Moments et folies de la Femme Fatale”, Whitford & Hughes Gallery, Londres.

1987 – Galería Oriol, Barcelona.

1995 – “Entre París i Barcelona: vint-i-cinc anys de gravat català (1915-1940)”, Artur Ramon Art, Barcelona.

2000 – Galería Oriol, Barcelona.

2022 – Sala Parés, Barcelona.

ISIDRE NONELL (1872-1911)

20. *Gitana*

1906. Carbón y acuarela sobre papel. 47 × 29 cm

Firmado y fechado “nonell - / 1906” en el ángulo inferior derecho

Nonell demostró un fuerte interés por la figura humana y por los más desfavorecidos de la sociedad, probablemente influido por su maestro Lluís Graner, que usaba como modelos los mendigos de la calle. Las caricaturas de Nonell,

publicadas en el diario *La Vanguardia*, donde colaboraba, no querían ridiculizar, sino denunciar las condiciones de pobreza en la ciudad. El interés por la figura humana alcanzó el nivel más alto después de su estancia en el balneario pirenaico de Caldes de Boí, donde el artista viajó en verano de 1896, con Ricard Canals y Juli Vallmitjana. Allí quedó profundamente impresionado por las malformaciones de numerosos habitantes de esta comunidad aislada en el Pirineo, donde la falta de yodo en el agua potable provocaba numerosos casos de hipotiroidismo, más conocido en la época como “cretinismo”. Ese fue el origen de la muy conocida serie de dibujos de “cretinos” (es decir, enfermos de hipotiroidismo) que Nonell realizó en Boí.

Cuando viajó a París por primera vez en 1897, quedó maravillado con la obra de Toulouse-Lautrec, con quien le unía el afán de denunciar la miseria de los burdeles y la vida nocturna. En la capital francesa, los dibujos de Nonell obtuvieron un gran éxito, hasta el punto de que se expusieron de manera recurrente en el Champ de Mars y en la galería Le Barc de Boutteville. Aunque Nonell regresase definitivamente a Barcelona en 1900, sus dibujos y pinturas seguirían teniendo buena acogida en la esfera artística parisina.

Sin embargo, es sin duda su etapa más tardía la mejor de su producción, entre la que destaca la magnífica serie de obras que dedicó a mujeres gitanas, uno de los temas más recurrentes del artista.

Este dibujo, ejecutado en 1906, pertenece a esta serie. La técnica empleada es la habitual en los dibujos de Nonell de esta época: lápiz Conté litográfico, acuarela, lápices de colores y sanguina. Este procedimiento fue incorporado por el artista en sus dibujos ese mismo año, provocando un efecto suavizador de sus trazos vigorosos. Es, a su vez, un sutil inicio del cambio que experimentaría su paleta poco a poco, como se puede observar en el dibujo titulado *Cabeza*, de la misma época.

Nonell tuvo muchos modelos gitanas —Juana, Leonor, Tana, Manuela, la Chata o Soledad— pero destacan en especial dos, que fueron sus modelos preferidas, tanto de pinturas como de dibujos: Consuelo, que en 1905 moriría a causa de un accidente, y la abuela de la misma. Con ellas se hizo fotografiar Nonell por su amigo Francesc Serra cuando este llevó a cabo su serie de retratos de artistas en su taller. Es interesante destacar que es a partir de 1906, ya sin su modelo favorita, cuando Nonell ejecutó la serie más conocida de dibujos de gitanas.

Todos los dibujos de la mencionada serie, sin embargo, no fueron expuestos hasta algunos años después, en 1909, debido a que a partir de 1903 el artista decidió centrarse mucho más en la pintura y su actividad como dibujante pasó a segundo término. En 1909, Nonell abandonaría paulatinamente el tema de las gitanas para centrarse en la pintura de bodegones, que desarrollará plenamente hasta su prematura muerte en 1911.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

HERMEN ANGLADA-CAMARASA (1871-1959)

21. Cabeza de mujer. Jardín de París

París, c. 1900. Óleo sobre tabla. 14 × 18 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Fontbona, Francesc; Miralles, Francesc. *Anglada-Camarasa*. Polígrafa. Barcelona, 1981, repr. p. 249, núm. cat. Ba15.

EXPOSICIONES

2018-19 – “París a París. À la recherche de la Ville Lumière”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

HERMEN ANGLADA-CAMARASA (1871-1959)

22. Escena nocturna parisina

París, c. 1900. Óleo sobre tabla. 22,3 × 23,3 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Fontbona, Francesc; Miralles, Francesc. *Anglada-Camarasa*. Polígrafa. Barcelona, 1981, repr. p. 239, núm. cat. B26.

EXPOSICIONES

2018-19 – “París a París. À la recherche de la Ville Lumière”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

FRANCISCO BORES (1898-1972)

23. Femme nue

1933. Óleo sobre lienzo, 132 × 98 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Tériade, E., “Chronique: Peinture”, *Minotaure*, 1, 1933, repr. p. 3.

“Salon d'Automne”, *Le Crapouillot*, noviembre de 1928, p. 1-6.

Bores esencial, 1926-1971. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999, repr. p. 101, núm. cat. 23.

Francisco Bores. *Catálogo razonado. Pintura, vol I: 1917-1944*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2003, repr. p. 206, núm. cat. 1933/1.

EXPOSICIONES

1999 – “Bores esencial, 1926-1971”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (núm. cat. 23).

RICARD CANALS (1876-1931)

24. Nota d'hivern

París, 1898. Tinta sobre papel, 24 × 33 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Almanach de L'Esquella de la Torratxa per a 1899. Antoni López / Llibreria Espanyola. Barcelona, 1899, repr. p. 62.

EXPOSICIONES

2021-22 – “Viajeros, 1877-1950”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

JOAN CARDONA (1877-1958)

25. Salida del Moulin Rouge

París, 1900. Óleo sobre tabla. 10 × 15 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Casagemas i el seu temps. Daedalus. Barcelona, 1979, repr. p. 22.

EXPOSICIONES

1979 – “Casagemas i el seu temps”, Daedalus, Barcelona (núm. cat. 10).

JOAN CARDONA (1877-1958)

26. La carta

c. 1903. Carbón, pastel, tiza y lápices de colores. 47 × 36 cm. Inscripción: “Moi, j'écris d'abord ma lettre, ensuite je mets l'orthographe”.

Firmado “J. Cardona” en el ángulo inferior derecho.

BIBLIOGRAFÍA

Joan Cardona. *El glamour de la Belle Époque*. Gothsland, Barcelona, 2017, rep. p. 150, fig. 89.

JOAN CARDONA (1877-1958)

27. Parisina

París, 1893. Carbón y acuarela. 57,5 × 32,5 cm.

Firmado y fechado “J. Cardona / Paris 93” en el ángulo inferior izquierdo.

RAMON CASAS (1866-1932)

28. Elisa Casas tocando el piano

1889. Óleo sobre lienzo. 24 × 34 cm.

Firmado, fechado y dedicado “Al amich D. Baixeras / R. Casas 1889” en ángulo inferior derecho.

BIBLIOGRAFÍA

Coll, Isabel. *Ramon Casas 1866-1932. Catálogo razonado*. De la Cierva, Murcia, 2002, rep. p. 167, núm. cat. 97.

ENRIC CLARASÓ (1857-1941)

29. Principio y fin

1926. Bronce, ex. 6/10. 63 × 32 × 30 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Coll, Isabel. *Enric Clarasó. Escultor*. El Centaure Groc. Barcelona, 2021, repr. p. 107, núm. cat. 2.92.

Salons a Can Parés, 1884-1930. Establiments Maragall. Barcelona, 2019, repr. p. 18.

EXPOSICIONES

1926 – “Rusiñol-Casas-Clarasó”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

2019 – “Salons a Can Parés, 1884-1930”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

ANTONI CLAVÉ (1913-2005)

30. España

1936. Técnica mixta sobre papel embutido en vidrio (biombo tríptico).

160 × 60 cm cada plafón del tríptico.

MANUEL FELIU DE LEMUS (1865-1922)

31. Femme nue au repos

Óleo sobre lienzo. 44 × 36,5 cm.

Firmado “M. Feliu” en el ángulo superior izquierdo.

PABLO GARGALLO (1881-1934)

32. Apuntes de teatro: el gallinero

Barcelona, c. 1898. Carbón sobre papel Serra. 31,5 × 21,5 cm.

PROCEDENCIA

Colección particular, Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

Salazar, María José. Pablo Gargallo [1881-1934]. *Dibujos. Catálogo razonado*. Fundación Marcelino Botín. Santander, 2010, vol. I, núm. cat. 130, p. 484.

EXPOSICIONES

1980-81 – “Pablo Gargallo. 1881-1934”, Musée d'Art Moderne de la Ville, París (núm. cat.6).

1981 – “Pablo Gargallo. 1881-1981”, Palau de La Virreina. Barcelona (núm. cat. 152).

1981 – “Pablo Gargallo”, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (núm. cat. 132).

1981 – “Pablo Gargallo. 1881-1981”, Palacio de Cristal. Madrid (cat. sin núm.).

1981-82 – “Pablo Gargallo. 1881-1981”, La Lonja, Zaragoza (cat. sin núm.).

1987 – “Pablo Gargallo. Esculturas i dibuixos”, Galeria A/34. Barcelona (núm. cat. 2).

PABLO GARGALLO (1881-1934)

33. Dormeuse ou moissonneuse

1924. Bronce. 11,8 × 26 × 18 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Courthion, Pierre; Gargallo, Pierrette. *L'œuvre complet de Pablo Gargallo. XXe siècle*. París, 1973, pp. 70, 145, núm. cat. 84.

Gargallo Anguera, Pierrette. *Pablo Gargallo. Catalogue raisonné*. Les Éditions de l'Amateur. París, 1998, rep. p. 133, n.º 108.

PABLO GARGALLO (1881-1934)

34. Petit masque de Pierrot

1927. Bronce. Ejemplar 1/7. Fundidor: F *C. 11 × 11 × 4,5 cm.

PROCEDENCIA

Colección Louis Carré, París

Colección particular, Barcelona

BIBLIOGRAFÍA (selecta)

Courthion, Pierre; Anguera Gargallo, Pierrette. *L'œuvre complet de Pablo Gargallo*. XXe siècle. París, 1973, núm. 110, rep. p. 150.

Anguera, Jean. *Gargallo*. Carmen Martínez. París, 1979, rep. en la cubierta y en la p. 126.

EXPOSICIONES (Selectas)

1970 – “Pablo Gargallo”, Musée Rodin, París (núm. cat. 56).

1971 – “Gargallo 1881-1934”, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid (núm. cat. 46).

1971-72 – “Gargallo 1881-1934”, Palau de la Virreina, Barcelona (núm. cat. 46; rep. p. 75).

1980-81 – “Pablo Gargallo 1881-1934”, Musée d'Art Moderne de la Ville, París, (núm. cat. 78).

1981 – “Gargallo 1881-1981”, Palau de la Virreina, Barcelona (núm. cat. 73).

1986 – “Pablo Gargallo”, Fuji Television Gallery, Tokio (núm. cat. 22, rep. en la cubierta).

1986 – “Pablo Gargallo 1881-1934”, Gimpel Fils, Londres (núm. cat. 28).

1987 – “Pablo Gargallo. Sculpture”, Arnold Herstand & Co, Nueva York (núm. cat. 10).

1988 – “Fiac 88. Art Contemporain”, Galeria Theo, Grand Palais, París.

1989 – “Spanish Masterpieces of the 20th Century. Picasso, Miró, Dalí and Their Time”, The Seibu Museum of Art (Tokio) y Seibu Tsukashin Hall (Amagasaki) (núm. cat. 15).

1994 – Pablo Gargallo. Mármoles, terracotas y metales. 1900-1934”, Galería Malborough, Madrid (núm. cat. 7, rep. p. 22).

JULIO GONZÁLEZ (1876-1942)

35. *S/T*

1936. Tinta, pastel y lápiz sobre papel. 24 × 16 cm.

Firmado y fechado “J. G. 1936” en el ángulo inferior izquierdo. En el dorso presenta la inscripción “Estudio a lápiz”.

JULIO GONZÁLEZ (1876-1942)

36. *Paysanne les bras levés*

1939. Tinta y lápiz. 31,7 × 22,4 cm

Firmado y fechado “20-12-39 / J.G.” en el ángulo inferior derecho.

PROCEDENCIA

Marie Thérèse Roux-González

Ader Picard Tajan, París, 8 de noviembre de 1979, lote 4.

BIBLIOGRAFÍA

Gibert, Josette. *Julio González. Dessins. Scènes paysannes*. Carmen Martínez. París, 1975, rep. p. 299.

MANOLO HUGUÉ (1872-1945)

37. *Estudios*

1909-1914. Tinta. 22,5 × 28,5 cm.

PROCEDENCIA

Colección Brunce, Céret

BIBLIOGRAFÍA

Blanch, Montserrat. *Manolo*. Polígrafa. Barcelona, 1972, rep. p. 249, fig. 579.

MANUEL HUMBERT (1890-1975)

38. *Interior*

Gouache. 45 × 29 cm.

Firmado y dedicado “Al amic Salvador / Manuel Humbert” en el ángulo inferior derecho.

JOSEP MARIA MARQUÈS PUIG (1890-1950)

39. *Figura*

París, 1921. Óleo sobre lienzo. 81 × 51 cm.

Firmado y fechado “Marquès-Puig / MCMXXI” en la parte inferior izquierda.

FRANCESC MIRALLES (1848-1901)

40. *Dama en el parque (“Le Bouquet”)*

París, c. 1894. Óleo sobre lienzo. 61,5 × 50,5 cm.

Firmado “F. Miralles” en el ángulo inferior derecho.

ISIDRE NONELL (1872-1911)

41. *Indiscreto*

1897. Pastel, acuarela, carbón y fondo pulverizado de tinta sobre papel. 33,5 × 22 cm.

BIBLIOGRAFÍA

El Modernisme. Pintura i dibuix. L'isard. Barcelona, 2002, rep. p. 222

L'últim XIX i el primer XX dibuixen. Artur Ramon Col·leccionisme. Barcelona, 2002, p. 13.

EXPOSICIONES

2002 – “L'últim XIX i el primer XX dibuixen”, Artur Ramon Col·leccionisme. Barcelona (núm. cat. 9).

ISIDRE NONELL (1872-1911)

42. *Maternidad*

c. 1898. Carbón y acuarela. 18 × 23,5 cm.

Firmado “Y. Nonell” en el ángulo inferior izquierdo.

BIBLIOGRAFÍA

L'últim XIX i el primer XX dibuixen. Artur Ramon Col·leccionisme. Barcelona, 2002.

EXPOSICIONES

2002 – “L'últim XIX i el primer XX dibuixen”, Artur Ramon Col·leccionisme, Barcelona (núm. cat. 11).

RICARD OPISSO (1880-1966)

43. *Henri de Toulouse-Lautrec en un banco*

París, c. 1901

Pastel, carbón y lápiz sobre papel, 19 × 18 cm.

EXPOSICIONES

2021-22 – “Viajeros, 1877-1950”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

RICARD OPISSO (1880-1966)

44. *Place du Tertre*

París, 1927. Pastel, carbón y gouache sobre papel, 28 × 22 cm. Dedicatoria: “A Eduard Solà amb cordial amistat”

EXPOSICIONES

2021-22 – “Viajeros, 1877-1950”, Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

PERE PRUNA (1904-1977)

45. *Desnudo*

1930. Óleo sobre lienzo. 116 × 90 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Miralles, Francesc. *Pere Pruna*. Lunweg / Caixa Terrassa. Barcelona, 1998, repr. p. 52.

PAU ROIG (1879-1955)

46. *Écuyère*

París, c. 1906. Óleo sobre cartón. 45 × 37 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Doménech, Ignasi; Quílez, Francesc M. (eds.). *Ramon Casas. La modernidad anhelada*. Fundació La Caixa – Ediciones Invisibles. Barcelona, 2016, p. 115.

EXPOSICIONES

2016-17 – “Ramon Casas. La modernidad anhelada”, Museu Maricel, Sitges; CaixaForum, Madrid; CaixaForum, Palma.

PAU ROIG (1879-1955)

47. *La Florita (Tango)*

París, c. 1911. Témpera y pastel sobre papel con soporte de tela. 46 × 37,5 cm.

Conserva etiqueta con el autógrafo del artista “P. Roig -5- / 11, rue d'Orchampt / La Florita ‘Tango’”.

EXPOSICIONES

1911 – “Salon des Orientalistes”, París (núm. cat. 484).

EMILIO SALA Y FRANCÉS (1850-1910)

48. *Leyendo en el parque*

c. 1900. Óleo sobre lienzo. 50 × 64 cm.

JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

49. *Jardin du Luxembourg*

París, c. 1900. Acuarela y lápiz de color. 30 × 30 cm.

Firmado “Sunyer” en el lateral izquierdo.

JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

50. *Desnudo femenino*

París, c. 1900. Pastel. 35 × 50 cm.

Firmado “Sunyer” en la zona superior derecha.

JOAQUIM SUNYER (1874-1956)

51. *Église de Saint-Étienne-du-Mont*

Óleo sobre cartón. 24,5 × 17,5 cm.

BIBLIOGRAFÍA

Castillo, Alberto del. *Exposición antológica Joaquín Sunyer. 1874-1956*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, núm. cat. 8.

Tableaux modernes. Aquarelles, pastels, dessins. Vente à l'Hôtel Drouot, 4 de junio de 1912, núm. cat. 68, p. 14.

EXPOSICIONES

1974 - "Exposición antológica Joaquín Sunyer. 1874-1956", Madrid (núm. cat. 8).

1912 - "Tableaux Modernes. Aquarelles, pastels, dessins", Vente à l'Hôtel Drouot (núm. cat. 68).

PERE YSERN ALIÉ (1875-1946)

52. *Moulin Rouge*

1939. Tinta y lápiz. 31,7 × 22,4 cm.

Firmado y fechado "20-12-39 / J.G." en el ángulo inferior derecho.

PROCEDENCIA

Colección Almazor Ysern, Barcelona

Sala Parés, Barcelona, 2000; reg. 22689.

BIBLIOGRAFÍA

Manzano, Rafael. *Pere Ysern Alié. 1875-1946*. Edicions Catalanes. Barcelona, 1990, rep. p. 156, fig. 68.

EXPOSICIONES

1987-88 - "Pere Ysern Alié (1875-1946)", Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona y Madrid, rep. p. 46 (núm. cat. 32).

2000 - "Pere Ysern Alié (1875-1946)", Sala Parés (núm. cat. 12).



Texts by

Sergio Fuentes Milà
Anna Garcia Arquero
Artur Ramon Renau

Translations / corrections

Jordi Ainaud

Translation of the essay by Jordi Falgàs

Pat Lunn

Editorial coordination

Anna Garcia Arquero

Photography

ArtWorkPhoto.eu

Graphic Design

Mariona Garcia

Printing

Gràfiques Ortells, SL

Acknowledgements

Gemma Cortés, Giulia Violino, Horacio Pérez-Hita,
Restaurart SCP and TdArt

All rights reserved. No part of this book may be reproduced
or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical,
including photocopy, recording, or any other information storage
and retrieval system, or otherwise without written permission from
the publisher.

ARTUR RAMON ART
BARCELONA 1911

Bailèn 19
08010 Barcelona
Spain
Tel: (+34) 93 302 59 70
art@arturamon.com
www.arturamon.com

COLNAGHI
Est. 1760

26 Bury Street
London SW1Y6AL
United Kingdom
Tel: (+44) 20 7491 7408
contact@colnaghi.com
www.colnaghi.com

SALA PARÉS

Petritxol 5
08002 Barcelona
Spain
Tel: (+34) 93 318 70 20
info@salapares.com
www.salapares.com

ARTUR RAMON ART
BARCELONA 1911

COLNAGHI
Est. 1760

SALA PARÉS