

LA REPRESENTACIÓ DE LA DONA EN L'OBRA D'HERMEN ANGLADA-CAMARASA

Cristina Ribot Bayé

Per citar o enllaçar aquest document:

Para citar o enlazar este documento:

Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/385364>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



TESI DOCTORAL

LA REPRESENTACIÓ DE LA DONA
EN L'OBRA
D'HERMEN ANGLADA-CAMARASA

Cristina Ribot Bayé

2015

Programa de Doctorat en Ciències Humanes i de la Cultura

Dirigida per: Dr. Xavier Antich Valero

Memòria presentada per optar
al títol de doctora de la Universitat de Girona

Agraïments

A Xavier Antich, per haver acceptat dirigir la tesi i haver confiat en el projecte des dels seus inicis; per les seves recomanacions bibliogràfiques i per haver-me despertat l'esperit crític en el camp de la teoria i l'estètica de l'art.

A Beatriz Huelin Anglada, per haver-me obert les portes de casa seva (antiga residència del seu pare) durant les tres estades que vaig fer a Mallorca. Per la seva confiança, el seu tracte amabilíssim i la seva constant atenció des del primer moment. Li agraeixo sincerament el material que em va facilitar i les obres del seu pare que em va permetre contemplar de primera mà, com també els centenars de documents que em va deixar consultar a l'arxiu familiar. Per l'amor incondicional al seu pare. A Sílvia Pizarro, néta d'Hermen Anglada, per les interessants converses que vam tenir i que em van ajudar a comprendre molts aspectes de l'obra del seu avi.

A Pepa Balsach, per l'interès i la preocupació constants pel projecte, per la seva complicitat durant les hores de despatx i les seves recomanacions totalment desinteressades.

A Lluïsa Faxedas, per les converses sobre art on em recomanava lectures que han acabat incidint notablement en el projecte. Li agraeixo la seva predisposició, la seva claredat quan tenia dubtes, i sobretot el seu ajut a l'hora d'endinsar-me dins el terreny de la perspectiva de gènere en la història de l'art.

A Dolors Vidal, pels seus consells més generals i pel pes decisiu que va tenir en l'última fase del projecte; per l'empenta i l'entusiasme encomanats. A Carme Pardo, a Àngel Quintana, a Maria Recasens i a Imma Merino, pels granets de sorra que van aportar.

A Xavier Castanyer, pel seu entusiasme encomanadís i per oferir-me el seu punt de vista. A Irene Abril, per l'amistat iniciada arrel de les respectives tesis, per contrarestar els enfocaments tan diferents que ens van permetre nodrir les nostres perspectives científiques. A Paulo Duarte, per compartir diverses lectures, recomanacions i pel suport moral mutu en el transcurs del projecte.

A la Chantal i a l'Ester, per la seva humanitat, experiència i saviesa, i per l'amistat compartida.

A la Universitat de Girona, per haver-me concedit un ajut de beca i una borsa de viatge per fer recerca a París. Al personal de la biblioteca de la Universitat de Girona, i en especial a la Marina i la Dolors, que em van fer més fàcil l'accés a centenars de documents vinculats a l'Anglada.

A Francesc Fontbona, per haver-me obert les portes del seu despatx de la Biblioteca de Catalunya i haver-me prestat les seves impressions, consells i punt de vista sobre el projecte.

A Ségolène Le Men, que va accedir a tutoritzar-me durant una estada de recerca a París i per cedir-me un espai dins del departament 'Histoire des arts et des représentations' de l'Université Paris Ouest Nanterre.

Al personal del CaixaForum Palma, en especial a Marga Ruiz, per haver-me acollit durant una setmana per fer recerca sobre l'Hermen Anglada.

A Mireia Rosich i Mar Sánchez, per la seva càlida rebuda en una visita a la Biblioteca-museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

Al Museu Etnològic del Montseny-La Gabella d'Arbúcies, per haver-me permès fer recerca en el seu fons documental. A Daniel Martí i a la família Blanch, per compartir els seus coneixements sobre el poble d'Arbúcies.

A Josep Maria Llorens, que va ajudar-me a datar els càntirs de ceràmica valenciana representats en alguns quadres d'Anglada.

A Jordi Albertí i Cristina Cervià, per haver-me prestat generosament material sobre l'Anglada en els últims temps del projecte.

A Emili Garriga, pel disseny de la coberta.

A la meva família i, en especial, als meus pares, Enriqueta i Joan, que em van donar suport des d'un bon principi, i a les meves germanes, Anna i Marta, pels ànims i les converses mantingudes sobre el tema. A l'Aina, perquè amb rialles va fer més suportable moments estressants. A la família arbucienca, per animar-me a seguir amb el projecte i cuidar-me com una filla.

Als amics d'infància, adolescència i universitat, per les estones de prolongada absència que caldrà recuperar. A en Francesc, per les seves converses i impressions, i per haver-me recomanat algunes lectures metodològiques. A en Josep Maria, per haver-me obert la ment tot conversant entorn de l'obra d'Anglada.

A l'Eva, per les virtuts que em va saber transmetre, i per la seva empenta decisiva en la recta final del projecte. A l'Anna, per la seva ajuda incondicional.

A en Jordi, per haver confiat plenament en el projecte i més en la persona. Pel respecte que m'ha mostrat des que el conec, i perquè és i ha estat un mestre.

A l'Hermen Anglada, per haver pintat un univers femení tan singular que m'ha permès descobrir i comprendre molts perquès de l'art, però també de la meva vida.

ÍNDIX

| | |
|---|--------------|
| Índex d'il·lustracions..... | p. 11 |
| Resums (en català, castellà i anglès)..... | p. 19 |
| Introducció..... | p. 21 |
| Procés de formació. Motivació i gènesi del treball..... | p. 21 |
| Estat de la qüestió..... | p. 23 |
| Objectius i hipòtesis de treball..... | p. 24 |
| Els objectius..... | p. 24 |
| Les hipòtesis..... | p. 26 |
| Metodologia: Una perspectiva feminista, marxista i postcolonialista per a l'estudi de l'obra de temàtica femenina d'Anglada-Camarasa..... | p. 29 |
| Feminisme..... | p. 29 |
| A la recerca de dones artistes..... | p. 31 |
| La deconstrucció de la història de l'art hegemònica..... | p. 33 |
| La representació de la dona en l'art..... | p. 34 |
| Marxisme..... | p. 36 |
| Postcololianisme..... | p. 38 |
| Estructura del treball..... | p. 41 |
| | |
| 1.- La representació de la dona en els anys de formació catalana d'Hermen Anglada-Camarasa (c. 1886-1894)..... | p. 45 |
| 1.1.- El context artístic a la Catalunya de l'últim terç del segle XIX..... | p. 45 |
| 1.1.1.- Barcelona, dels anys de la <<febre d'or>> a capital del modernisme..... | p. 46 |
| 1.1.2.- A l'entorn de la biblioteca museu Victor Balaguer de Vilanova i la Geltrú..... | p. 57 |
| 1.1.3.- Arbúcies, punt de trobada d'artistes i intel·lectuals..... | p. 59 |
| 1.2.- Les primeres representacions de dones d'Anglada-Camarasa..... | p. 64 |
| | |
| 2.- Figures femenines de la decadència. Plaers fatals de París..... | p. 77 |
| 2.1.- París 1894-1904..... | p. 77 |
| 2.1.1.- Fi de segle, simbolisme, decadentisme i esteticisme. Art Nouveau..... | p. 78 |

| | |
|---|--------|
| 2.1.2.- Paris, Montmartre i l'art de finals del segle XIX i principis del XX. Artistes catalans a París..... | p. 85 |
| 2.1.3.- L'Exposició Universal de París de 1900..... | p. 93 |
| 2.1.4.- L'oci nocturn. Cafès, restaurants, teatres, cafès-concert, cabarets i <i>music-halls</i> . La llum elèctrica..... | p. 96 |
| 2.1.5.- Les reines de París: cortesanes, <i>cocottes</i> , <i>demimondaines</i> i <i>madames</i> | p. 107 |
| 2.2.- Anglada-Camarasa i les figures femenines de la decadència: <i>femmes fatales</i> , cortesanes, <i>madames</i> i ballarines de cancan..... | p. 121 |
| 2.2.1.- Personatges de la iconografia simbolista. <i>Femmes fatales</i> | p. 122 |
| 2.2.1.1. Ball, sensualitat i castració. Teatre i orientalisme. Tórtola Valencia..... | p. 123 |
| 2.2.1.2. La bella atroç: la sirena, la Medusa i l'esfinx..... | p. 136 |
| 2.2.1.3. El mite clàssic: centaures i la sibil·la..... | p. 143 |
| 2.2.2.- Plaers nocturns de la <i>fin-de-siècle</i> . Els noctàmbuls de París. Cortesanes, <i>madames</i> i ballarines de cancan..... | p. 151 |
| 2.2.2.1.- La dialèctica del poder, la mirada i la sexualitat..... | p. 156 |
| 2.2.2.1.1.- El <i>flâneur</i> i les passants de la nit parisenca..... | p. 161 |
| 2.2.2.1.2.- Llotges de teatre, cafès-concert i <i>music-hall</i> . El voyeur desemmascarat..... | p. 165 |
| 2.2.2.1.3.- El cafè, la solitud i la marginalitat. Restaurants i altres locals nocturns: la dona, o la compra de la companyia..... | p. 182 |
| 2.2.2.1.4.- L'espai extrafamiliar. L'espera, la posa, la bellesa i la coqueteria. El client, les flors i el coqueteig. L'entrega i la consumació sexual..... | p. 191 |
| 2.2.2.2.- La moda femenina en l'alta societat parisenca de la Belle Époque. La indumentària, o el modelatge de les formes femenines. Pameles i barrets. El luxe. L'actitud..... | p. 209 |

| | |
|--|------------|
| 2.2.2.3.- Bellesa mortífera. Malalties venèries. El fantasma. Autòmats, maniquins i cossos de marbre. La màscara. La mirada.....p. | 224 |
| 2.2.2.4.- La dona animal. Rèptils i aus. La cortesana negra. La cuca de llum.....p. | 240 |
| 2.2.2.5.- Paradisos artificials: la droga, l'alcohol i el vici.....p. | 253 |
| 2.2.2.6.- La parella d'amigues. Blanc i negre.....p. | 261 |
| 2.2.2.7.- Jardins i espais exteriors.....p. | 269 |
| 2.2.2.8.- Les <i>quadrilles</i> de cancan.....p. | 276 |
| | |
| 3.- La gitana.....p. | 283 |
| | |
| 3.1.- La història del poble gitano durant la segona meitat del segle XIX i la primera del XX. Un marc històric per a la contextualització de la figura i obra d'Hermen Anglada-Camarasa.....p. | 285 |
| 3.1.1. - La fi de l'esclavatge a Valàquia i Moldàvia i les migracions gitanes per Europa oriental en la segona meitat del segle XIX.....p. | 285 |
| 3.1.2. La presència gitana a l'Europa occidental de finals del segle XIX i principis del XX.....p. | 288 |
| 3.1.3.- Porraimos, el genocidi gitano.....p. | 298 |
| | |
| 3.2.- La representació de la gitana en l'art de la segona meitat del segle XIX i la primera meitat del XX.....p. | 303 |
| 3.2.1.- De la representació del mite romàntic al tractament realista de la gitana en l'art de la segona meitat del segle XIX.....p. | 305 |
| 3.2.2.- L'Exposició Universal de 1889 i l'òpera <i>Carmen</i> de Bizet.....p. | 312 |
| 3.2.3.- La gitanitat en l'avantguarda alemanya.....p. | 316 |
| 3.2.4.- La representació de la gitana en l'art espanyol de finals del XIX i principis del XX.....p. | 318 |
| | |
| 3.3.- Les representacions de gitanes d'Anglada-Camarasa.....p. | 325 |
| 3.3.1.- El retrat de la gitana. Entre el sinistre i la bellesa.....p. | 333 |
| 3.3.1.1.- L'eròtica dels atributs femenins: la cabellera negra, el <i>lam</i> , el ris, el monyo i la rosa. Els colors i els volants.....p. | 339 |
| 3.3.1.2.- Nuesa gitana, aigua i classicisme.....p. | 344 |
| 3.3.1.3.- Masculinització, emmarcament i contenció.....p. | 359 |
| 3.3.1.4.- Vellesa gitana.....p. | 364 |
| 3.3.2.- La ballarina gitana.....p. | 368 |
| 3.3.2.1.- Composicions gitanes. La tradició estètica de Goya i l'escola barroca espanyola. El grotesc.....p. | 373 |

| | |
|---|---------------|
| 3.3.2.2.- Expressió i expressionisme. El gest i el protagonisme de les mans. La contorsió del cos. Anglada i l'expressionisme alemany..... | p. 385 |
| 3.3.2.3.- L'animalització de la ballarina gitana..... | p. 394 |
| 3.3.2.4.- <i>Zambras</i> i balls gitanos (1914-1948)..... | p. 397 |
| 3.3.2.5.- El tractament de l'home gitano..... | p. 400 |
| 3.3.2.6.- <i>El Tango de la Corona</i> | p. 403 |
| 3.3.3.- Maternitat gitana i èxode..... | p. 409 |
| 3.3.3.1.- Madona gitana..... | p. 415 |
| 3.3.3.2.- Cistells de fruites..... | p. 424 |
| 3.3.3.3.- Èxode i romeries..... | p. 428 |
| 3.3.4.- El mercat i la venda ambulant..... | p. 433 |
| 4) Representacions de dones <<espanyoles>>, entre el decorativisme exuberant, el folklore i la iconografia simbolista decadentista. Una qüestió d'identitats..... | p. 439 |
| 4.1.- Explosió i exuberància del color..... | p. 442 |
| 4.1.1.- El vincle amb el món rus: esteticisme, simbolisme i Ballets russos. Escenografia teatral i decoració mural. Coreografia, fotografia i escorç. L'apoteosi: <i>València</i> | p. 444 |
| 4.1.2.- De columnes florides a flors en els vestits. Sexualitat i contenció: roses, fruits i gerros valencians..... | p. 463 |
| 4.2.- <<Folklore>> espanyol i català..... | p. 473 |
| 4.2.1.- Una introducció a la teoria del folklore..... | p. 474 |
| 4.2.2.- Tradicions i festes populars..... | p. 480 |
| 4.2.2.1.- Festes, casaments i horts valencians..... | p. 481 |
| 4.2.2.2.- Tradicions populars catalanes i mallorquines: sardanes, castellers i balls mallorquins..... | p. 487 |
| 4.2.3.- La col·lecció d'indumentària d'Anglada-Camarasa..... | p. 493 |
| 4.2.3.1.- Vestits tradicionals femenins valencians..... | p. 498 |
| 4.2.3.2.- Vestits de <i>majas</i> , <i>manolas</i> i <i>chulas</i> i <i>majismo</i> | p. 504 |
| 4.2.3.2.1.- Les <i>majas</i> , <i>manolas</i> i <i>chulas</i> madrilenyes: l'elegància del negre i la mantellina..... | p. 511 |
| 4.2.3.2.2.- Les andaluses: mantons de Manila, ventalls i vestits de torero..... | p. 519 |
| 4.3.- Fatalitat i identitat..... | p. 533 |

| | |
|---|---------------|
| 4.3.1. Dones espanyoles? <i>Majas</i> parisenques i <i>cocottes</i> espanyoles..... | p. 533 |
| 4.3.2. Sensualitat fatal: nines i maniquins, masculinització i monumentalitat. El gest. La mirada i la màscara. La dona animal..... | p. 536 |
| 4.3.3. Sacsejant els gèneres i els rols sexuals. <i>L'idol</i> , o el transvestisme..... | p. 549 |
| 5.- Retrats femenins..... | p. 557 |
| 5.1.- Les elegants..... | p. 560 |
| 5.1.1.- L'elegància de les actrius i cortesanes, signe d'imitació..... | p. 562 |
| 5.1.2.- Les indumentàries, signe d'exclusivitat i poder adquisitiu..... | p. 568 |
| 5.1.3.- L'elegància del gest i del port i la posició social. De conegudes, passant per aristòcrates fins a actrius de renom... | p. 578 |
| 5.1.4.- Les tedioses eròtiques. L'elegant al divan, o la <i>Venus-maja</i> estirada..... | p. 588 |
| 5.1.5.- A la recerca del Paradís terrenal..... | p. 602 |
| 5.1.5.1.- La dona felina. La bèstia i la irracionalitat dels instints..... | p. 612 |
| 5.1.5.2.- La dama de les aus fabuloses..... | p. 617 |
| 5.1.5.3.- El postsimbolisme fantàstic i el concepte de feminitat en el paisatge..... | p. 621 |
| 5.1.6.- Les cariàtides, o el retorn als clàssics..... | p. 633 |
| 5.2.- L'aparent candidesa i ingenuïtat de les mallorquines i les familiars..... | p. 642 |
| 5.3.- La reducció del retrat: caps i bustos femenins..... | p. 648 |
| Conclusions..... | p. 655 |
| Bibliografia..... | p. 663 |
| Annex. Cronologia d'Hermen Anglada-Camarasa..... | p. 721 |

Índex d'il·lustracions

| | |
|--|--------|
| Fig. 1. Autor desconegut. Vista del carrer Ferran de Barcelona, 1880-1889..... | p. 47 |
| Fig. 2. Raimundo de Madrazo, <i>Sortida del ball de màscares</i> , c. 1885..... | p. 49 |
| Fig. 3. Autor desconegut. Les Rambles de Barcelona, finals s. XIX..... | p. 50 |
| Fig. 4. Joan Ferrer Miró, <i>Exposició pública d'un quadre</i> , 1888..... | p. 52 |
| Fig. 5. Autor desconegut. Pavelló de Belles Arts de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888..... | p. 56 |
| Fig. 6. Autor desconegut. Hermen Anglada dibuixant a Arbúcies, 1890..... | p. 61 |
| Fig. 7. Hermen Anglada, <i>Florista</i> , c. 1888..... | p. 65 |
| Fig. 8. Fèlix Mestres, <i>La florista</i> , finals s. XIX..... | p. 65 |
| Fig. 9. H. Anglada, <i>Dones cosint</i> , 1890..... | p. 66 |
| Fig. 10. Hermen Anglada, <i>Paisatge amb una nena amb càntir</i> , 1894..... | p. 69 |
| Fig. 11. Dionís Baixeras, <i>Noia pagesa</i> , 1890..... | p. 69 |
| Fig. 12. Hermen Anglada, <i>Blanquita y Luisita</i> , 1890..... | p. 71 |
| Fig. 13. Marià Fortuny, <i>Els fills del pintor en un saló japonès</i> , 1874..... | p. 71 |
| Fig. 14. Hermen Anglada, <i>Retrat d'anciana</i> , 1897..... | p. 72 |
| Fig. 15. Hermen Anglada, <i>Mora</i> , 1889..... | p. 73 |
| Fig. 16. Josep Tapiró, <i>Noia de Tànger</i> , finals s. XIX..... | p. 73 |
| Fig. 17. Juan Luna y Novicio, <i>La mestissa</i> , 1887..... | p. 74 |
| Fig. 18. Nadar, <i>Retrat de Jeanne Duval</i> , segona meitat s. XIX..... | p. 74 |
| Fig. 19. Auguste Renoir, <i>Nena gitana</i> , 1868..... | p. 74 |
| Fig. 20. Hermen Anglada, <i>Nu</i> , 1888..... | p. 76 |
| Fig. 21. Edgar Degas, <i>Nu</i> , finals s. XIX..... | p. 76 |
| Fig. 22. Santiago Rusiñol, <i>Cafè de Montmartre</i> , 1890..... | p. 88 |
| Fig. 23. Pablo Picasso, <i>El divan japonès</i> , 1901..... | p. 88 |
| Fig. 24. Hermen Anglada, <i>Esquena femenina</i> , c. 1900..... | p. 91 |
| Fig. 25. Hermen Anglada, <i>Nu femení frontal, cara coberta</i> , c. 1905..... | p. 91 |
| Fig. 26. Postal amb l'escultura <i>La Parisienne</i> de M. Vauthier, 1900..... | p. 93 |
| Fig. 27. Autor desconegut. El saló del Moulin Rouge, c. 1898..... | p. 102 |
| Fig. 28. Hermen Anglada, <i>El Casino de París</i> , 1900..... | p. 102 |
| Fig. 29. Autor desconegut. Fotografia de la terrassa il·luminada del Jardin de Paris, c. 1900..... | p. 103 |
| Fig. 30. Autor desconegut. El restaurant Maxim's a altes hores de la nit, c. 1900..... | p. 103 |
| Fig. 31. Hermen Anglada, <i>Cafè del Jardin de París. Music-hall</i> , c. 1900..... | p. 105 |
| Fig. 32. Hermen Anglada, <i>Interior de nit. Moulin Rouge</i> , c. 1900-1904..... | p. 105 |
| Fig. 33. Autor desconegut. Fotografia de Liane de Pougny, 1903..... | p. 116 |
| Fig. 34. Autor desconegut. Fotografia de Carolina Otero simulant que té una fortuna de joies..... | p. 116 |
| Fig. 35. Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Reine de Joie</i> , 1892..... | p. 120 |
| Fig. 36. Hermen Anglada, <i>Salomé</i> , c. 1899..... | p. 124 |
| Fig. 37. Edvard Munch, <i>Madonna</i> , 1894-95..... | p. 124 |
| Fig. 38. Odilon Redon, <i>Cap de màrtir posat en una copa</i> , c. 1875-1880..... | p. 129 |
| Fig. 39. Hermen Anglada, <i>Croquis de les mans de Salomé amb el cap del Baptista</i> , c. 1942-1945..... | p. 129 |
| Fig. 40. Autor desconegut. Fotografia de Robert de Montesquieu com a Sant Joan Baptista, 1885..... | p. 129 |
| Fig. 41. Gustav Klimt, <i>Judith</i> , 1901..... | p. 129 |
| Fig. 42. Hermen Anglada, <i>Tors de dona</i> , c. 1898..... | p. 130 |
| Fig. 43. Hermen Anglada, <i>Salomé (?)</i> , c. 1898..... | p. 130 |
| Fig. 44. Napoleon Sarony. Fotografia de Sarah Bernhardt com a Cleopatra, 1891..... | p. 133 |
| Fig. 45. Hermen Anglada, <i>Egípcia i altres croquis</i> , c. 1898..... | p. 133 |
| Fig. 46. Hermen Anglada, <i>Tórtola Valencia</i> , c. 1912..... | p. 134 |
| Fig. 47. Léon Bakst, disseny de vestit per a Ida Rubinstein com a <i>Salomé en la dansa dels set vels</i> , 1908.. | p. 134 |
| Fig. 48. Hermen Anglada, <i>Sirena</i> , c. 1925-27..... | p. 138 |
| Fig. 49. Hermen Anglada, <i>La morfinòmana</i> , 1902..... | p. 140 |
| Fig. 50. Léon Bakst, <i>At the supper</i> , c. 1901..... | p. 140 |
| Fig. 51. Ramon Casas, <i>La bête noire</i> , 1900..... | p. 140 |
| Fig. 52. Hermen Anglada, <i>Tata & Tou-tou</i> , c. 1900..... | p. 140 |
| Fig. 53. Hermen Anglada, <i>Escena mitològica</i> , c. 1900..... | p. 143 |

| | |
|---|--------|
| Fig. 54. Hermen Anglada, <i>La sibil·la</i> , c. 1913..... | p. 145 |
| Figs. 55 i 56. Hermen Anglada. Fotografies de models posant per a l'obra <i>La sibil·la</i> | p. 150 |
| Fig. 57. Autor desconegut. I. Smith, M. Andreu i N. de la Torre amb una model a París, 1911..... | p. 157 |
| Fig. 58. Angelica Kauffmann. <i>Disseny</i> , 1779..... | p. 157 |
| Fig. 59. Hermen Anglada, <i>El passeig</i> , c. 1904..... | p. 163 |
| Fig. 60. Théophile Alexandre Steinlen, <i>Les trieuses du charbon</i> , 1905..... | p. 163 |
| Fig. 61. Hermen Anglada, <i>La llotja blava</i> , c. 1904..... | p. 168 |
| Fig. 62. Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>El bany turc</i> , 1862..... | p. 168 |
| Fig. 63. Joan Brull, <i>A la llotja</i> , c. 1904..... | p. 169 |
| Fig. 64. Hermen Anglada, <i>Entre loge et promenoir</i> , 1903..... | p. 169 |
| Fig. 65. Hermen Anglada, <i>A la llotja</i> , c. 1901-1902..... | p. 174 |
| Fig. 66. Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Al concert</i> , 1896..... | p. 174 |
| Fig. 67. Hermen Anglada, <i>La cupletista. Jardin de Paris</i> , c. 1900-1904..... | p. 176 |
| Fig. 68. E. Degas, <i>Ballet de Robert Le Diable</i> , 1876..... | p. 176 |
| Fig. 69. Hermen Anglada, <i>La llotja</i> , c. 1901-1902..... | p. 180 |
| Fig. 70. Hermen Anglada, <i>Avantllotja</i> , c. 1900-1904..... | p. 180 |
| Fig. 71. Théophile Aleandre Steinlen, <i>Obrera jove al carrer, en una tarda de tempesta</i> , c. 1895..... | p. 184 |
| Fig. 72. Hermen Anglada, <i>Dona en un jardí, París</i> , 1902..... | p. 184 |
| Fig. 73. Pierre Bonnard, <i>La Revue Blanche</i> , 1894..... | p. 184 |
| Fig. 74. Ramon Casas, <i>Plein air</i> , 1891..... | p. 185 |
| Fig. 75. Hermen Anglada, <i>Interior de music-hall</i> , c. 1900-1904..... | p. 185 |
| Fig. 76. Hermen Anglada, <i>Interior de cafè</i> , c. 1900..... | p. 186 |
| Fig. 77. Pablo Picasso, <i>Els comensals</i> , 1901..... | p. 186 |
| Fig. 78. Hermen Anglada, <i>L'aperitiu</i> , c. 1901-02..... | p. 187 |
| Fig. 79. Postal del restaurant Maxim's, on les cocottes competien per aconseguir protectors, 1910..... | p. 190 |
| Fig. 80. Hermen Anglada, <i>Hereus i desheretats</i> , c. 1902..... | p. 190 |
| Fig. 81. Hermen Anglada, <i>L'espera</i> , c. 1904..... | p. 192 |
| Fig. 82. Edgar Degas, <i>Dones a la terrassa d'un cafè</i> , 1877..... | p. 192 |
| Fig. 83. Hermen Anglada, <i>Jardin de Paris</i> o <i>Jardin du théâtre</i> (detall), 1900..... | p. 196 |
| Fig. 84. Charles-Édouard de Beaumont, <i>Pourquoi pas?</i> , 1869..... | p. 196 |
| Fig. 85. Hermen Anglada, <i>Fleurs de Paris</i> , 1902-1903..... | p. 199 |
| Fig. 86. Xavier Gosé, il·lustració a <i>Le Rire</i> , 1901..... | p. 199 |
| Fig. 87. Hermen Anglada, <i>Dama de negre, amb flors</i> , c. 1898-99..... | p. 199 |
| Fig. 88. Hermen Anglada, <i>Figura</i> , c. 1904..... | p. 203 |
| Fig. 89. Georges Seurat, <i>Jeune femme se poudrant</i> , 1888-90..... | p. 203 |
| Fig. 90. Francesc Masriera, <i>La copa de champagne</i> , 1890..... | p. 203 |
| Fig. 91. Hermen Anglada, <i>La conquête</i> , c. 1901..... | p. 206 |
| Fig. 92. Felix Vallotton, <i>La mentida</i> , 1898..... | p. 206 |
| Fig. 93. Hermen Anglada, <i>Parella fent l'amor</i> , c. 1912..... | p. 209 |
| Fig. 94. Autor desconegut. Vestit típic de la Belle Époque, c. 1900..... | p. 212 |
| Fig. 95. Hermen Anglada, <i>El Casino de París</i> (detall), 1900..... | p. 212 |
| Fig. 96. Autor desconegut. Saló de provar del modista Paquin amb manequins vius, 1910..... | p. 217 |
| Fig. 97. Hermen Anglada, <i>A l'emprovador</i> , inicis s. XX..... | p. 219 |
| Fig. 98. Edgar Degas, <i>Chez la modiste</i> , 1882..... | p. 219 |
| Fig. 99. Hermen Anglada, <i>La morena del barret verd</i> , c. 1900..... | p. 221 |
| Fig. 100. Yves Marevéry. Caricatura sobre la controvèrsia generada pels barrets femenins, c. 1900..... | p. 221 |
| Fig. 101. Hermen Anglada, <i>Els òpals</i> , c. 1904..... | p. 224 |
| Fig. 102. Il·lustració "The Genitalia of the Female Syphilitic", 1806..... | p. 227 |
| Fig. 103. Hermen Anglada, <i>París la nit</i> (detall), c. 1900..... | p. 229 |
| Fig. 104. Duccio di Buoninsegna, <i>La verge amb el nen i els sants Domènec i Àurea</i> , c. 1315..... | p. 229 |
| Fig. 105. Hermen Anglada, <i>La morfinòmana</i> (detall), 1902..... | p. 229 |
| Fig. 106. Hermen Anglada, <i>Blanquita</i> , 1902..... | p. 233 |
| Fig. 107. Claude Cahun, <i>Autoretrat</i> (fragment), c. 1929..... | p. 233 |
| Fig. 108. Hermen Anglada, <i>Nocturn a París</i> (detall), c. 1900..... | p. 236 |
| Fig. 109. Edvard Munch, <i>Madonna</i> (detall), 1895..... | p. 236 |
| Fig. 110. Hermen Anglada, <i>Escena de cafè concert</i> (detall), c. 1901..... | p. 236 |

| | |
|--|--------|
| Fig. 111. Gustav Klimt, <i>Ria Munk en el seu llit de mort</i> , 1912..... | p. 236 |
| Fig. 112. Hermen Anglada, <i>La droga</i> , c. 1901-1903..... | p. 238 |
| Fig. 113. Hermen Anglada, <i>Mur céramique</i> , 1904..... | p. 239 |
| Fig. 114. Manuel Rosé, <i>Interior de cafè</i> , c. 1914..... | p. 239 |
| Fig. 115. Hermen Anglada, <i>Els òpals</i> (detall), c. 1904..... | p. 245 |
| Fig. 116. Georges de Feure, <i>Flor de tardor</i> , 1901..... | p. 245 |
| Fig. 117. Hermen Anglada, <i>La dame de l'aigrette</i> , 1902..... | p. 247 |
| Fig. 118. Autor desconegut. Fotografia d'unes prostitutes de la Maison de rue du Londres, c. 1900..... | p. 247 |
| Fig. 119. Hermen Anglada, <i>Ver luisant</i> , 1904..... | p. 251 |
| Fig. 120. Théophile Alexandre Steinlen, il·lustració per a <i>Les possédés de la morphine</i> , 1892..... | p. 256 |
| Fig. 121. Hermen Anglada, <i>Le paon blanc</i> , 1904..... | p. 256 |
| Fig. 122. Ramon Casas, <i>Madeleine</i> , 1892..... | p. 257 |
| Fig. 123. Hermen Anglada, <i>Cafè de nit</i> , c. 1900..... | p. 257 |
| Fig. 124. Hermen Anglada, <i>Amigues</i> , c. 1900-1901..... | p. 261 |
| Fig. 125. Portada de la revista <i>Le Plaisir</i> , 1906..... | p. 261 |
| Fig. 126. Hermen Anglada, <i>Les hurís</i> , c. 1900..... | p. 266 |
| Fig. 127. Hermen Anglada, <i>Les elegants</i> , 1900-1901..... | p. 266 |
| Fig. 128. Hermen Anglada, <i>Champs Elysées</i> , 1904..... | p. 268 |
| Fig. 129. Edvard Munch, <i>Clar de lluna</i> , 1893..... | p. 268 |
| Fig. 130. Mary Cassatt, <i>Lydia fent ganxet en el jardí a Marly</i> , 1880..... | p. 272 |
| Fig. 131. Hermen Anglada, <i>Finestra al jardí</i> , c. 1900-1904..... | p. 272 |
| Fig. 132. Hermen Anglada, <i>Jardin de Paris</i> , 1900..... | p. 273 |
| Fig. 133. Hermen Anglada, <i>Dona de nit a París</i> , 1898..... | p. 275 |
| Fig. 134. Henri de Toulouse-Lautrec, anunci publicitari <i>P. Sescou Photographe</i> (fragment), 1896..... | p. 275 |
| Fig. 135. Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Jane Avril ballant</i> , 1893..... | p. 279 |
| Fig. 136. Hermen Anglada, <i>Ballarina de cancan</i> , c. 1903-1904..... | p. 279 |
| Fig. 137. Hermen Anglada, <i>Le bal blanc</i> , c. 1900..... | p. 281 |
| Fig. 138. Autor desconegut. Fotografia de dones ballant el cancan francès al Moulin Rouge..... | p. 281 |
| Fig. 139. Cartell publicitari d'una subhasta d'esclaus a Valàquia, 1852..... | p. 286 |
| Fig. 140. Dibuix d'una escena del cens francès de 1895..... | p. 289 |
| Fig. 141. Autor desconegut. Fotografia de Vania Reinhardt, una gitana de 97 anys, 1907..... | p. 289 |
| Fig. 142. Eugène Atget. <i>Zoniers. Porte de Choisy, zone de fortification</i> . París, 1913..... | p. 291 |
| Fig. 143. Fred Shaw. Fotografia de dones kalderaça caminant per Anglaterra, 1911..... | p. 293 |
| Fig. 144. Autor desconegut. Eva Justin prenent dades antropomètriques d'una gitana, 1938..... | p. 301 |
| Fig. 145. Jerzy Ficowski. Fotografia d'una parella gitana al camp de Belzec, c. 1939-1945..... | p. 301 |
| Fig. 146. Gustave Bourgain, Jean Richepin posant per a <i>Romanitchels</i> , 1890..... | p. 306 |
| Fig. 147. Achille Zo, <i>Gitanos en ruta</i> , c. 1861..... | p. 306 |
| Fig. 148. Vincent Van Gogh, <i>Caravanes en un campament gitano prop d'Arles</i> , 1888..... | p. 310 |
| Fig. 149. Jules Rougeron, <i>Zambra de gitanos</i> , 1883..... | p. 310 |
| Fig. 150. Lucien Métivet, il·lustració de la portada del llibre <i>Les Belles au monde</i> , 1889..... | p. 313 |
| Fig. 151. Henri Lucien Doucet, Celestine Galli-Marié com a <i>Carmen</i> , 1884..... | p. 313 |
| Fig. 152. Otto Mueller, <i>Gitana de perfil</i> (<i>Album tzigane</i>), c. 1926-27..... | p. 317 |
| Fig. 153. Ángel de Huertas, <i>Una gitana</i> , 1899..... | p. 319 |
| Fig. 154. Julio Romero de Torres, <i>Cante jondo</i> , 1929..... | p. 319 |
| Fig. 155. Francesc Serra i Dilmas. Fotografia d'Isidre Nonell amb dues gitanes al seu estudi, 1904..... | p. 322 |
| Fig. 156. Gustave de Beaucorps. <i>Granada, gitana asseguda amb un tambor</i> , c. 1857-59..... | p. 330 |
| Fig. 157. Gustave de Beaucorps. <i>Granada, gitano assegut tocant la guitarra</i> , c. 1867-59..... | p. 330 |
| Fig. 158. Hermen Anglada. Fotografia de ballarina flamenca, c. 1910..... | p. 330 |
| Fig. 159. Hermen Anglada, <i>Dansa espanyola</i> (fragment), 1901..... | p. 334 |
| Fig. 160. Károly Ferenczy, <i>Tsiganes</i> , 1901..... | p. 334 |
| Fig. 161. Hermen Anglada, <i>Ballarina espanyola</i> , 1906..... | p. 337 |
| Fig. 162. Henri Regnault, <i>Gitana</i> , 1868..... | p. 337 |
| Fig. 163. Hermen Anglada, <i>Cap de manola</i> , c. 1940-47..... | p. 340 |
| Fig. 164. Hermen Anglada, <i>Fra le rose</i> , 1907..... | p. 340 |
| Fig. 165. Hermen Anglada, <i>Esbós de dona</i> , c. 1900 (?)..... | p. 340 |
| Fig. 166. Man Ray. Fotografia de la marquesa Casati, 1922..... | p. 341 |

| | |
|--|--------|
| Fig. 167. Hermen Anglada, <i>Dansa espanyola</i> (detall), 1901..... | p. 341 |
| Fig. 168. Adolph de Meyer. Fotografia de la marquesa Casati, 1912..... | p. 341 |
| Fig. 169. Hermen Anglada, <i>Nu sota la parra</i> , c. 1909..... | p. 345 |
| Fig. 170. <i>Venus de Milo</i> , c. 130-100 aC..... | p. 345 |
| Fig. 171. Edvard Munch, <i>Hands</i> , 1893-1894..... | p. 349 |
| Fig. 172. Ignacio Zuloaga, <i>La Oterito al seu camerino</i> , 1936..... | p. 349 |
| Fig. 173. Hermen Anglada, estudi preparatori per a <i>Nu sota una parra</i> , c. 1909..... | p. 350 |
| Fig. 174. Hermen Anglada, estudi per a <i>Nu sota una parra</i> (detall), c. 1909..... | p. 350 |
| Fig. 175. Odilon Redon, <i>Ciclop</i> (detall), c. 1898..... | p. 350 |
| Fig. 176. Hermen Anglada, esbós per a <i>Nu sota una parra</i> , c. 1907..... | p. 352 |
| Fig. 177. Paul Cézanne, <i>Cinc banyistes</i> , 1877-1878..... | p. 352 |
| Fig. 178. Henri Matisse, <i>Pastoral</i> , 1906..... | p. 352 |
| Fig. 179. Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>La font</i> , 1856..... | p. 357 |
| Fig. 180. Hermen Anglada, <i>La gitana del càntir</i> , c. 1913..... | p. 357 |
| Fig. 181. Hermen Anglada. Fotografia que va servir per a l'obra <i>La gitana del càntir</i> , c. 1910..... | p. 357 |
| Fig. 182. Hermen Anglada, <i>Bailaora</i> , c. 1903-04..... | p. 358 |
| Fig. 183. Edgar Degas, <i>Estudi de ballarina nua a la barra</i> , 1895-98..... | p. 358 |
| Figs. 184 i 185. Hermen Anglada, <i>Démarche gitane</i> (detalls), 1902..... | p. 360 |
| Fig. 186. Albert Dürer, <i>El dibuixant realitzant un nu</i> , 1538..... | p. 363 |
| Fig. 187. Hermen Anglada, <i>Dansa espanyola</i> , 1901..... | p. 363 |
| Fig. 188. Hermen Anglada, <i>Vella gitana amb nen</i> , c. 1910..... | p. 366 |
| Fig. 189. Edvard Munch, <i>Herència</i> (detall), 1897-1899..... | p. 366 |
| Fig. 190. Hermen Anglada, <i>El tango de la Corona</i> (detall), c. 1910..... | p. 366 |
| Fig. 191. Autor desconegut. <i>El Tango</i> , postal de finals del segle XIX..... | p. 370 |
| Fig. 192. Hermen Anglada, <i>Tango</i> , 1901..... | p. 373 |
| Fig. 193. Francisco Goya, <i>El conjur</i> , 1797-1798..... | p. 375 |
| Fig. 194. Hermen Anglada, <i>Flamenc</i> , c. 1904..... | p. 375 |
| Fig. 195. Francisco Goya, <i>El aquelarre</i> , 1797-1798..... | p. 378 |
| Fig. 196. Hermen Anglada, <i>Ball gitano</i> , 1914-1936..... | p. 378 |
| Fig. 197. Hermen Anglada, <i>Figura femenina rient</i> , c. 1901-02..... | p. 381 |
| Fig. 198. Hermen Anglada, <i>Estudi de gitana</i> , c. 1901..... | p. 381 |
| Fig. 199. Hermen Anglada, esbós per a <i>Dansa espanyola</i> (fragment), c. 1900-1901..... | p. 381 |
| Fig. 200. Jacques Callot, <i>The Two Pantaloons</i> , 1616..... | p. 381 |
| Fig. 201. Diego Velázquez, <i>El triomf de Bacus</i> , 1628-1629..... | p. 382 |
| Fig. 202. Hermen Anglada, <i>Ball gitano</i> , c. 1914-1921..... | p. 382 |
| Fig. 203. John Singer Sargent, <i>El Jaleo</i> (detall), 1882..... | p. 383 |
| Fig. 204. Hermen Anglada, <i>Ball gitano</i> (detall), 1914-36..... | p. 383 |
| Fig. 205. Scopas, <i>Mènade ballant</i> , c. 450 aC..... | p. 383 |
| Fig. 206. Hermen Anglada, <i>Escena gitana</i> , c. 1901..... | p. 384 |
| Fig. 207. Isidre Nonell, <i>Pobres esperant la sopa</i> , 1899..... | p. 384 |
| Fig. 208. Caravaggio, <i>Sant Mateu i l'àngel</i> , 1602..... | p. 386 |
| Fig. 209. Hermen Anglada, <i>Dansa espanyola</i> (detall), 1901..... | p. 386 |
| Fig. 210. Hermen Anglada, esbós per a <i>Dansa espanyola</i> , c. 1900-1901..... | p. 387 |
| Fig. 211. Egon Schiele, <i>Self-portrait with raised arms</i> , 1914..... | p. 390 |
| Figs. 212 i 213. Hermen Anglada, <i>Dos estudis de mà dreta</i> , c. 1908 i c. 1906..... | p. 390 |
| Fig. 214. Hermen Anglada, <i>Gitanes amb gossos</i> (detall), 1904..... | p. 391 |
| Fig. 215. Pierre Bonnard. Fotografia de gitana dansant, 1901..... | p. 391 |
| Fig. 216. Hermen Anglada, <i>Ritmes</i> , 1904..... | p. 393 |
| Fig. 217. Hermen Anglada, <i>Apunt de bailaora</i> , c. 1910..... | p. 393 |
| Fig. 218. Hermen Anglada, <i>Dansa gitana</i> , 1902..... | p. 395 |
| Fig. 219. G. B. Della Porta, <i>De humana physiognomania</i> , 1586..... | p. 395 |
| Fig. 220. Hermen Anglada, <i>Zambra II</i> , 1940-47..... | p. 398 |
| Fig. 221. Hermen Anglada, <i>Zambra I</i> , 1914-36..... | p. 398 |
| Fig. 222. Francisco Goya, <i>La romeria de San Isidro</i> , 1800..... | p. 400 |
| Fig. 223. Hermen Anglada, <i>Dansa espanyola</i> (detall), 1901..... | p. 400 |
| Fig. 224. Auguste Rodin, <i>El pensador</i> , 1902..... | p. 400 |

| | |
|--|--------|
| Fig. 225. Il·lustració “¡Olé tu cuerpo!”, a Blanco y Negro, 1902..... | p. 402 |
| Fig. 226. Hermen Anglada, <i>El Tango de la Corona</i> , 1910..... | p. 403 |
| Fig. 227. Evelyn De Morgan, <i>La gàbia daurada</i> , 1919..... | p. 405 |
| Fig. 228. Edvard Munch, <i>Les tres edats de la dona</i> , 1894..... | p. 405 |
| Fig. 229. Hermen Anglada, <i>Gitana amb dos nens</i> , c. 1907..... | p. 412 |
| Fig. 230. Pablo Picasso, <i>La Vie</i> , 1903..... | p. 412 |
| Fig. 231. Andrea Mantegna, <i>Madonna amb nen dormint</i> , 1465-79..... | p. 417 |
| Fig. 232. Hermen Anglada, <i>Gitana i nena</i> , c. 1940-47..... | p. 417 |
| Fig. 233. Hermen Anglada, <i>Nostra Senyora d'Àfrica</i> , c. 1941-42..... | p. 420 |
| Fig. 234. Otto Mueller, <i>Madonna gitana</i> , 1928..... | p. 420 |
| Fig. 235. Paul Gauguin, <i>Maternitat</i> , 1899..... | p. 422 |
| Fig. 236. Hermen Anglada, <i>La gitana dels volants</i> , c. 1907..... | p. 422 |
| Fig. 237. Hermen Anglada, <i>La gitana del clavell</i> , c. 1907..... | p. 425 |
| Fig. 238. Anselmo Miguel Nieto, <i>Serranilla</i> , primera meitat s. XX..... | p. 425 |
| Fig. 239. Hermen Anglada, <i>Tardor. Fruites</i> , c. 1940-47..... | p. 426 |
| Fig. 240. Caravaggio, <i>Noi amb cistell de fruites</i> , 1593..... | p. 426 |
| Fig. 241. Gustave Doré, <i>Una jove mare gitana</i> , s. XIX..... | p. 426 |
| Fig. 242. Hermen Anglada, <i>Èxode</i> , c. 1940..... | p. 428 |
| Fig. 243. G. Courbet, <i>La gitana i els seus fills</i> , 1853-54..... | p. 428 |
| Fig. 244. Hermen Anglada, <i>Romeria a Pollença</i> , c. 1940-45..... | p. 430 |
| Fig. 245. Hermen Anglada, <i>La fugida a Egipte</i> , 1953..... | p. 430 |
| Fig. 246. Hermen Anglada, <i>La gitana de les magranes</i> , 1904..... | p. 433 |
| Fig. 247. Hermen Anglada, <i>Gitanes amb gossos</i> , 1904..... | p. 436 |
| Fig. 248. Hermen Anglada. Fotografia d'una gitana jugant amb un gos..... | p. 436 |
| Fig. 249. Hermen Anglada, <i>Démarche gitane</i> , 1902..... | p. 437 |
| Fig. 250. Edward Gooch. Fotografia d'una escena de <i>L'après midi d'un faune</i> dels ballets russos..... | p. 446 |
| Fig. 251. Sergueï Iouriévitch Soudéikine, <i>Ballet</i> , 1910..... | p. 449 |
| Fig. 252. Hermen Anglada, <i>Fantasies decoratives</i> , c. 1909-1910(?)..... | p. 449 |
| Fig. 253. G. A. Iakovlevitch, <i>El reialme de Kachtcheï</i> , 1910..... | p. 450 |
| Fig. 254. Hermen Anglada, <i>Projecte d'interior de palau oriental</i> , c. 1918-1919(?)..... | p. 450 |
| Fig. 255. Hermen Anglada, <i>L'alacantina</i> , c. 1908..... | p. 453 |
| Fig. 256. Hermen Anglada, <i>Valenciana entre dos llums</i> , 1908..... | p. 453 |
| Fig. 257. N. Dmitriévitch Milioti, <i>Fêtes vespérales</i> , 1900..... | p. 456 |
| Fig. 258. Autor desconegut. Anglada en el seu estudi de París, davant la seva obra <i>València</i> , c. 1910.... | p. 456 |
| Fig. 259. Hermen Anglada, <i>Valenciana amb faldilla groga</i> , c. 1907..... | p. 457 |
| Fig. 260. Hermen Anglada. Fotografia d'una dona valenciana, 1904..... | p. 457 |
| Fig. 261. Hermen Anglada, <i>Madripenya</i> , c. 1913..... | p. 458 |
| Fig. 262. H. Anglada. Una model vestida de <i>maja</i> realitzada en el seu taller de París, c. 1910..... | p. 458 |
| Fig. 263. V. Kandinsky, <i>Riding Couple</i> , 1906-1907..... | p. 460 |
| Fig. 264. Hermen Anglada, <i>Camperols de Gandia</i> , 1909..... | p. 460 |
| Fig. 265. Hermen Anglada, <i>València</i> , c. 1910..... | p. 462 |
| Fig. 266. Hermen Anglada, <i>Columna florida</i> , 1940-1945..... | p. 463 |
| Fig. 267. Hermen Anglada, <i>Els òpals</i> (detall), c. 1904..... | p. 463 |
| Fig. 268. Hermen Anglada, <i>Fris valencià</i> , c. 1905-1906..... | p. 465 |
| Fig. 269. Hermen Anglada, <i>Granadina</i> (detall), c. 1914..... | p. 466 |
| Fig. 270. Hermen Anglada, <i>La noia del ventall</i> , c. 1913-1914..... | p. 466 |
| Fig. 271. Francesc Masriera, <i>Al·legoria de la primavera</i> , 1890..... | p. 469 |
| Fig. 272. Hermen Anglada, <i>La valenciana de les roses</i> , c. 1906-1910..... | p. 469 |
| Fig. 273. Hermen Anglada, <i>Gropes valencianes</i> (detall), 1909..... | p. 470 |
| Fig. 274. Hermen Anglada, <i>Gropes valencianes</i> (detall), c. 1907..... | p. 470 |
| Fig. 275. Henri Gray, “La marchande de pommes”, 1884..... | p. 470 |
| Fig. 276. Hermen Anglada, <i>València</i> (detall), c. 1910..... | p. 472 |
| Fig. 277. Disseny de falla dels carrers Cirilo Amorós i Félix Pizcueta de València, 1903..... | p. 481 |
| Fig. 278. Joaquín Sorolla, <i>Entre naranjos</i> , 1903..... | p. 484 |
| Fig. 279. Hermen Anglada, <i>La núvia de Benimamet</i> , 1906..... | p. 484 |
| Fig. 280. Hermen Anglada, <i>L'espera</i> , c. 1909..... | p. 486 |

| | |
|--|--------|
| Fig. 281. Hermen Anglada, <i>Fira de València</i> , c. 1907..... | p. 486 |
| Fig. 282. Hermen Anglada, <i>Sardanes i castellers</i> , c. 1930..... | p. 488 |
| Fig. 283. Hermen Anglada, <i>El ball de les àligues</i> , c. 1930..... | p. 490 |
| Fig. 284. Autor desconegut. Fotografia del Ball de les Àguiles de Pollença, inicis s. XX..... | p. 490 |
| Fig. 285. Autor desconegut. Anglada prenent apunts per al quadre <i>Mallorca</i> . Cala Murta, 1951..... | p. 491 |
| Fig. 286. Hermen Anglada, <i>Mallorca</i> , c. 1950..... | p. 491 |
| Fig. 287. Hermen Anglada, <i>La maja de la Pagoda</i> , c. 1913..... | p. 497 |
| Fig. 288. Hermen Anglada, <i>Jeunes filles d'Alcire</i> , 1906..... | p. 498 |
| Fig. 289. Autor desconegut. Fotografia de fallera valenciana, 1906..... | p. 498 |
| Fig. 290. Faldilla de finals s. XIX-principis s. XX..... | p. 500 |
| Fig. 291. Hermen Anglada, <i>Joves de Lliria</i> , 1907..... | p. 500 |
| Fig. 292. Hermen Anglada, <i>Cap de valenciana jove</i> , c. 1907..... | p. 501 |
| Fig. 293. Pinta, segon quart s. XIX..... | p. 501 |
| Fig. 294. Quatre agulles de pentinat, s. XIX..... | p. 501 |
| Fig. 295. Penjolls, segona meitat s. XIX..... | p. 501 |
| Fig. 296. Hermen Anglada, <i>Núvia valenciana</i> , c. 1911..... | p. 502 |
| Fig. 297. Mocador de pit, inicis s. XIX..... | p. 502 |
| Fig. 298. Faldilla o guardapeus, inicis s. XX..... | p. 502 |
| Fig. 299. Francisco Goya, <i>Retrat de la duquesa de Alba</i> , 1797..... | p. 509 |
| Fig. 300. Ignacio Zuloaga, <i>Antonia la gallega</i> , 1912..... | p. 509 |
| Fig. 301. Filip A. Maliavine, <i>Pagesa</i> , 1903..... | p. 509 |
| Fig. 302. Francisco Goya, <i>Retrato de la condesa del Carpio, La Solana</i> , c. 1793-94..... | p. 511 |
| Fig. 303. Hermen Anglada, <i>Madriunya</i> , c. 1913..... | p. 511 |
| Fig. 304. Hermen Anglada, <i>Retrat de Sonia de Klamery dempeus</i> , 1913..... | p. 514 |
| Fig. 305. Ricard Canals, <i>Femme</i> , c. 1906..... | p. 514 |
| Fig. 306. Pinta, primera meitat s. XIX..... | p. 514 |
| Fig. 307. Hermen Anglada. Fotografia d'una model al seu taller, c. 1910..... | p. 516 |
| Fig. 308. Hermen Anglada, <i>Chula de los ojos verdes</i> (fragment), c. 1913..... | p. 516 |
| Fig. 309. Ignacio Zuloaga, <i>Valentine Dethomas</i> , 1898..... | p. 517 |
| Fig. 310. Ramon Casas, <i>Retrat de la vidua de Codina</i> , 1903..... | p. 517 |
| Fig. 311. Hermen Anglada, <i>La dama negra</i> , c. 1913..... | p. 517 |
| Fig. 312. Mantó de Manila, inicis s. XX..... | p. 520 |
| Fig. 313. Hermen Anglada, <i>La maja de la Pagoda</i> (primer estat), 1915..... | p. 520 |
| Fig. 314. Mantons de Manila, finals s. XIX..... | p. 523 |
| Fig. 315. Hermen Anglada, <i>Granadina</i> , c. 1914..... | p. 523 |
| Fig. 316. Ramon Casas, <i>Júlia vestida de cordovesa</i> , c. 1912-1914..... | p. 524 |
| Fig. 317. Hermen Anglada, <i>Dolores, la murciana</i> , c. 1913-1914..... | p. 524 |
| Fig. 318. Hermen Anglada, <i>La maja del Guadalquivir</i> , c. 1940-1945. Col. particular..... | p. 524 |
| Figs. 319 i 320. Hermen Anglada, dos esbossos preparatoris per a <i>Sibil·la</i> , c. 1913..... | p. 526 |
| Fig. 321. Hermen Anglada. Fotografia d'una model vestida amb mantó, c. 1910..... | p. 526 |
| Fig. 322. Hermen Anglada, <i>Sibil·la</i> (detall), c. 1913..... | p. 528 |
| Fig. 323. Hermen Anglada, <i>Retrat de Sonia de Klamery estirada</i> , c. 1913..... | p. 528 |
| Fig. 324. Ventall xinès (anvers), s. XIX..... | p. 529 |
| Fig. 325. Ventall valencià, segona meitat s. XIX..... | p. 529 |
| Fig. 326. Hermen Anglada, <i>Sevillana</i> , c. 1911-1912..... | p. 530 |
| Fig. 327. Hermen Anglada, <i>Malaguenya</i> , c. 1913..... | p. 530 |
| Fig. 328. Vestit de torero, s. XIX..... | p. 532 |
| Fig. 329. Hermen Anglada, <i>L'idol</i> (fragment), c. 1910..... | p. 532 |
| Fig. 330. Hermen Anglada, <i>La maja</i> , c. 1904..... | p. 534 |
| Fig. 331. Hermen Anglada, <i>Papallona de nit</i> , c. 1913..... | p. 534 |
| Fig. 332. Hermen Anglada, <i>Chula de los ojos verdes</i> , c. 1913..... | p. 538 |
| Fig. 333. Gustav Klimt, <i>Retrat d'Emilie Flöge</i> , 1902..... | p. 538 |
| Fig. 334. Hermen Anglada, <i>La dama negra</i> (primera versió), c. 1913..... | p. 538 |
| Fig. 335. Hermen Anglada, <i>Fris valencià</i> (fragment), c. 1905-06..... | p. 543 |
| Fig. 336. Hermen Anglada, <i>Valenciana entre dos llums</i> (fragment), 1908..... | p. 543 |
| Fig. 337. Julio Romero de Torres, <i>Retrato de mantilla</i> (fragment), 1912..... | p. 545 |

| | |
|--|--------|
| Fig. 338. Hermen Anglada, <i>Madripenya</i> (fragment), 1913..... | p. 545 |
| Fig. 339. Édouard Manet, <i>Berthe Morisot amb un ventall</i> , 1872..... | p. 545 |
| Fig. 340. Hermen Anglada, <i>Festa valenciana</i> (fragment), c. 1909-11..... | p. 545 |
| Fig. 341. Hermen Anglada, <i>València</i> (fragment), c. 1910..... | p. 548 |
| Fig. 342. Hermen Anglada, <i>L'ídol</i> , c. 1910..... | p. 550 |
| Fig. 343. Édouard Manet, <i>Mme. Victorine Meurent vestida de espada</i> , 1862..... | p. 550 |
| Fig. 344. Fresno, caricatura de <i>L'ídol d'Anglada</i> , publicat al diari <i>Nuevo Mundo</i> , 14 juliol 1916..... | p. 550 |
| Fig. 345. Hermen Anglada (?). Fotografia d'un torero assegut, c. 1910..... | p. 552 |
| Fig. 346. Hermen Anglada, <i>Apunt de torero assentat</i> , c. 1910-11..... | p. 552 |
| Fig. 347. Paul Gavarni, <i>Parèlla dels carnivals parisencs</i> (gravat), c. 1852..... | p. 556 |
| Fig. 348. Hermen Anglada, <i>Carnaval. París</i> , c. 1900..... | p. 556 |
| Fig. 349. Autor desconegut. Fotografia de Sarah Bernhardt, c. 1880-1900..... | p. 564 |
| Fig. 350. Hermen Anglada, <i>Estudi de retrat de Mme. Berthe II</i> , c. 1900..... | p. 564 |
| Fig. 351. Autor desconegut. Fotografia de la cortesana Liane de Pougy estirada, c. 1900..... | p. 564 |
| Fig. 352. Hermen Anglada, <i>Nu</i> , c. 1900..... | p. 565 |
| Fig. 353. Henri de Toulouse-Lautrec, <i>La Grosse Maria, Vénus de Montmartre</i> , c. 1886..... | p. 565 |
| Fig. 354. Postal de Gaby Deslys, c. 1914..... | p. 566 |
| Fig. 355. Hermen Anglada, <i>Gaby</i> , c. 1913..... | p. 566 |
| Fig. 356. Hermen Anglada, <i>Magda Jocelyn</i> , c. 1904..... | p. 570 |
| Fig. 357. Autor desconegut. Les filles d'Isadora Duncan amb un <<Delfos>> de Fortuny, c. 1920..... | p. 570 |
| Figs. 358 i 359. Hermen Anglada, <i>La gata rosa</i> (fragments), c. 1911..... | p. 571 |
| Fig. 360. Autor desconegut. Paul Poiret en el seu taller, dècada de 1910..... | p. 573 |
| Fig. 361. Hermen Anglada, <i>Retrat de la duquessa de Dúrcal</i> (detall), 1922..... | p. 573 |
| Fig. 362. Hermen Anglada, <i>Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera</i> (detall), c. 1920..... | p. 574 |
| Fig. 363. Disseny de vestit de dia, a l'esquerra, i vestits de nit, a la dreta, 1919..... | p. 574 |
| Fig. 364. Xavier Gosé, <i>Croquis o Dona reclinada</i> , c. 1910..... | p. 575 |
| Fig. 365. Faldilla, 1798-1804..... | p. 575 |
| Fig. 366. Hermen Anglada, <i>Retrat de Marieta Aerxa de González Garaño</i> (detall), c. 1924..... | p. 575 |
| Fig. 367. Faldilla, 1850-1855..... | p. 577 |
| Fig. 368. Arracades, segona meitat s. XIX..... | p. 577 |
| Fig. 369. Hermen Anglada, <i>Ramona</i> , c. 1930..... | p. 577 |
| Fig. 370. Carolus-Duran, <i>La dama del guant o Verge amb guant</i> , 1869..... | p. 578 |
| Fig. 371. Hermen Anglada, <i>Retrat de Georgette Leroy</i> , c. 1900..... | p. 578 |
| Fig. 372. Hermen Anglada, esbós per a <i>Retrat d'Adelina del Carril</i> , c. 1920-1922..... | p. 580 |
| Fig. 373. Hermen Anglada, <i>Estudi per al retrat d'Adelina del Carril</i> , c. 1920-22..... | p. 580 |
| Fig. 374. John Singer Sargent, <i>La duquessa de Sutherland</i> , 1904..... | p. 583 |
| Fig. 375. Hermen Anglada, <i>Retrat de la duquessa de Dúrcal</i> , 1922..... | p. 583 |
| Fig. 376. Il·lustració de la duquessa de Dúrcal a la revista <i>La Esfera</i> , juny de 1916..... | p. 584 |
| Fig. 377. A. van Welie, <i>Retrat de la duquessa de Vendôme</i> , finals s. XIX - inicis s. XX..... | p. 584 |
| Fig. 378. Hermen Anglada, <i>Retrat de Gertrude Lawrence</i> (inacabat), c. 1931-1935..... | p. 585 |
| Fig. 379. Hermen Anglada, esbós per a <i>Retrat de Gertrude Lawrence</i> , c. 1930..... | p. 585 |
| Fig. 380. Cecil Beaton, <i>Gertrude Lawrence</i> (detall), 1930..... | p. 585 |
| Fig. 381. Hermen Anglada, <i>La gata rosa</i> (versió final), c. 1911..... | p. 592 |
| Fig. 382. Federico de Madrazo de Ochoa, <i>La cocotte</i> (detall), c. 1900-1910..... | p. 593 |
| Fig. 383. Hermen Anglada, <i>Noia anglesa</i> , c. 1904..... | p. 593 |
| Fig. 384. Ramon Casas, <i>Catalineta</i> , 1898..... | p. 595 |
| Fig. 385. Hermen Anglada, <i>Figura ajaguda en un sofà</i> , c. 1911..... | p. 595 |
| Fig. 386. Hermen Anglada, <i>Retrat de Marianne Willumsen</i> , c. 1911-1927..... | p. 596 |
| Fig. 387. Raimundo de Madrazo. <i>Josefa Manzanedo e Intentas de Mitjans</i> (detall), 1875..... | p. 596 |
| Fig. 388. Odilon Redon, <i>El naixement de Venus</i> , c. 1912..... | p. 597 |
| Fig. 389. Hermen Anglada, <i>Maria Junyent</i> , 1922..... | p. 597 |
| Fig. 390. Ignacio Zuloaga, <i>La comtessa Mathieu de Noailles</i> , 1913..... | p. 598 |
| Fig. 391. Hermen Anglada, <i>Retrat de Sonia de Klamery estirada</i> , c. 1913..... | p. 598 |
| Fig. 392. Hermen Anglada, <i>Nocturn de Chopin</i> , c. 1950-1953..... | p. 601 |
| Fig. 393. Piotr Savvitch Outkine, <i>Somni</i> , 1905..... | p. 601 |
| Fig. 394. Autor desconegut. Anglada al jardí particular del Pinaret, 1932..... | p. 604 |

| | |
|--|--------|
| Fig. 395. Claude Monet, <i>Noia jove al jardí de Giverny</i> , 1888..... | p. 604 |
| Fig. 396. Hermen Anglada, <i>Figura amb fons de jardí</i> , c. 1927-1928..... | p. 606 |
| Fig. 397. Alexandre de Riquer, <i>Plafons decoratius de les quatre estacions: Primavera</i> , 1897..... | p. 606 |
| Fig. 398. Hermen Anglada, <i>Retrat de Sonia de Klamery estirada (detall)</i> , c. 1913..... | p. 608 |
| Fig. 399. Georgia O'Keeffe, <i>Series I White and Blue Flower Shapes</i> , 1919..... | p. 608 |
| Fig. 400. Henri Rousseau, <i>L'encantadora de serps</i> , c. 1907..... | p. 609 |
| Fig. 401. Hermen Anglada, <i>esbós per a El Paradís terrenal</i> , c. 1942..... | p. 609 |
| Fig. 402. Georges Jules Victor Clairin, <i>Sarah Bernhardt</i> , 1871..... | p. 613 |
| Fig. 403. Hermen Anglada. <i>Fotografia d'una model reclinada en un sofà en el seu taller</i> , c. 1910..... | p. 613 |
| Fig. 404. Gil Baer, <i>Recettes utiles (Transformations)</i> | p. 616 |
| Fig. 405. Ignacio Zuloaga, <i>Gitana del loro</i> , 1906..... | p. 618 |
| Fig. 406. Reial Fàbrica de Rozenburg (Holanda), <i>vas decorat amb aus i flora</i> . Adquirit el 1911..... | p. 618 |
| Fig. 407. Santiago Rusiñol, <i>Jardins d'Aranjuez</i> , 1915..... | p. 624 |
| Fig. 408. Hermen Anglada, <i>Rosers sota els pins</i> , 1931..... | p. 624 |
| Fig. 409. Santiago Rusiñol, <i>Camí de roses</i> , 1910..... | p. 624 |
| Fig. 410. Hermen Anglada, <i>Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera</i> , c. 1920..... | p. 626 |
| Fig. 411. Alexandre Benois, <i>dibuix pel ballet Le pavillon d'Armide</i> , 1909..... | p. 626 |
| Fig. 412. Hermen Anglada, <i>Jardí oriental</i> , c. 1920..... | p. 627 |
| Fig. 413. Pavel Varfoloméïévitch Kouznetsov, <i>La font blava</i> , 1905..... | p. 627 |
| Fig. 414. Hermen Anglada, <i>Retrat d'Adelina del Carril</i> , c. 1920-1922..... | p. 629 |
| Fig. 415. Hermen Anglada, <i>Pi de Formentor</i> , c. 1922..... | p. 629 |
| Fig. 416. Max Kurzweil, <i>Dona amb vestit groc</i> , 1899..... | p. 629 |
| Fig. 417. Paul Klee, <i>Virgin in a tree</i> , 1903..... | p. 629 |
| Fig. 418. Hermen Anglada, <i>Magda Jocelyn</i> , c. 1904..... | p. 636 |
| Fig. 419. Cariàtide de l'Ereçteon de l'Acropolis d'Atenes, s. V aC..... | p. 636 |
| Fig. 420. <i>La Dama d'Elx</i> , V-IV aC..... | p. 639 |
| Fig. 421. Hermen Anglada, <i>Cap del retrat de Magda Jocelyn</i> , 1904 (?)..... | p. 639 |
| Fig. 422. Hermen Anglada, <i>Retrat de Marieta Ayerza de González Garaño</i> , c. 1924-1928..... | p. 642 |
| Fig. 423. Joan Rebull, <i>Maria Rosa</i> , 1935..... | p. 643 |
| Fig. 424. Hermen Anglada, <i>primer estat del Retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora</i> , c. 1929-1930..... | p. 643 |
| Fig. 425. Hermen Anglada, <i>Retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora</i> , c. 1929-1930..... | p. 646 |
| Fig. 426. Mary Cassatt, <i>Noia cosint en un jardí</i> , c. 1880-1882..... | p. 646 |
| Fig. 427. Hermen Anglada, <i>Taty amb una nina</i> , c. 1941-1942..... | p. 647 |
| Fig. 428. Autor desconegut. <i>Anglada a Cala Murta</i> , 1951..... | p. 647 |
| Fig. 429. Hermen Anglada, <i>Cap de la meva cuinera</i> , 1898..... | p. 649 |
| Fig. 430. Édouard Manet, <i>La dona del barret negre</i> , 1880-1882..... | p. 650 |
| Fig. 431. Hermen Anglada, <i>Parisenca</i> , c. 1900-01..... | p. 650 |
| Fig. 432. Hermen Anglada, <i>Retrat femení</i> , c. 1900-1906..... | p. 651 |
| Fig. 433. Hermen Anglada, <i>Retrat de dona</i> , c. 1900-1906..... | p. 651 |
| Fig. 434. Hermen Anglada, <i>Lily Grenier</i> , c. 1900..... | p. 651 |
| Fig. 435. Pierre-Louis Pierson. <i>One Sunday</i> , <i>fotografia de la Comtessa de Castiglione</i> , 1861-67..... | p. 651 |
| Fig. 436. Hermen Anglada, <i>Cap de Madame Berthe</i> , c. 1900..... | p. 653 |
| Fig. 437. Hermen Anglada, <i>Estudi de cap de Madame Berthe</i> , c. 1900..... | p. 653 |
| Fig. 438. Hermen Anglada, <i>Mademoiselle</i> , c. 1900-1904..... | p. 653 |
| Fig. 439. Hermen Anglada, <i>Esbós per al retrat de Barbara Catwell</i> , c. 1931-1933..... | p. 653 |

Resums (en català, castellà i anglès)

Hermenegild Anglada-Camarasa (1871-1959) va ser un artista català amb una trajectòria professional remarcable que es va estendre al llarg de la primera meitat del segle XX, en l'àmbit nacional però fonamentalment en l'internacional. Des d'aleshores, però sobretot a partir de l'últim quart del segle XX, s'ha generat discussió a l'entorn de la seva vida i obra, encara que des d'un punt de vista majoritàriament històric i biogràfic, i fora de tot context acadèmic. Les seves representacions de dones, que conformen un dels motius més rellevants de la seva obra plàstica, prenen diferents formes, característiques i noms, però totes esdevenen el reflex d'unes ideologies i creences pròpies de les societats contemporànies a ell: les cortesanes parisenes, les gitanes, les folklòriques espanyoles, ja siguin andaluses o madrilenyes, les dames aristòcrates o les mallorquines. A través d'una metodologia interdisciplinària que integra les teories feminista, marxista i postcolonial, s'observa que aquestes representacions de dones d'Anglada-Camarasa esdevenen el reflex d'una societat viscuda per l'artista i que emfasitza les diferències i els conflictes entre gèneres, classes socials i grups ètnics. Aquestes figures angladianes pretenen potenciar els estereotips, allunyats de la realitat en diferents graus, que Occident ha abocat sobre aquests models iconogràfics femenins. L'objectiu del projecte de recerca, doncs, és, a partir de les disciplines de la Història de l'art i l'Estètica i la Teoria de l'art, localitzar i deconstruir els tòpics d'origen romàntic i divuitesc que afecten diferents models o prototipus de dona emprats per Anglada i que eliminen la frontera entre imatge i realitat.

Hermenegildo Anglada-Camarasa (1871-1959) fue un artista catalán con una notable carrera profesional que se extendió a lo largo de la primera mitad del siglo XX, a nivel nacional pero sobre todo internacional. Desde entonces, pero especialmente a partir del último cuarto del siglo XX, se ha debatido en torno a su vida y obra, pero mayoritariamente desde un punto de vista histórico y biográfico y fuera de todo contexto académico. Sus representaciones de mujeres, que constituyen uno de los motivos más importantes de su obra plástica, toman diferentes formas, características y nombres, pero todas se convierten en el reflejo de las ideologías y las creencias de las sociedades contemporáneas al artista: las cortesanas parisinas, las gitanas, las folklóricas españolas, ya sean andaluzas o madrileñas, las damas aristócratas o las mallorquinas. A través de una metodología interdisciplinar que integra las teorías feminista, marxista y poscolonial, se observa que estas representaciones de mujeres de Anglada-Camarasa son un reflejo de una sociedad vivida por el artista y que enfatiza las diferencias y conflictos entre sexos, clases sociales y grupos étnicos. Estas figuras angladianas fortalecen los estereotipos,

alejados de la realidad en diferentes grados, que Occidente ha derramado sobre estos modelos iconográficos femeninos. Por lo tanto, el objetivo del proyecto de investigación es, desde las disciplinas de la Historia del Arte y la Estética y la Teoría del Arte, localizar y deconstruir los tópicos de origen romántico y decimonónico que afectan a los diferentes modelos o prototipos de mujer utilizados por Anglada y que eliminan la frontera entre imagen y realidad.

Hermen Anglada-Camarasa (1871-1959) was a Catalan artist with a remarkable career through the first half of the twentieth century. Their life and works have given rise to a big discussion since the last quarter of the twentieth century. However, the bibliography has taken a largely historical and biographical point of view out of academic context. His depictions of women are one of the most important motifs of his artistic work. They take different forms, features and names, as a reflection of the ideologies and beliefs of their societies: the Parisian courtesans, the Gypsy women, the Spanish folk women, whether Andalusian or Madrilenian, the aristocrat ladies or the Majorcan women. Through an interdisciplinary methodology based on Feminism, Marxism and Postcolonialism, one can notice that Anglada-Camarasa's depictions of women reflect a society experienced by the artist. Moreover, their female depictions emphasize difference and unrest between genders, social classes and ethnic groups. These Angladian figures strengthen the iconographic female prototypes and stereotypes created by The West during the Romanticism. Therefore, the aim of this research project is to locate and deconstruct these stereotypes from the disciplines of Art History and Aesthetics and Art Theory. This view obviously regulated the different female prototypes depicted by Anglada and erased the borders between image and reality.

Introducció

Procés de formació. Motivació i gènesi del treball.

El present projecte de recerca, “La representació de la dona en l’obra d’Hermen Anglada-Camarasa”¹ neix d’un interès personal per l’obra de l’artista Hermen Anglada-Camarasa² i per l’estudi de la representació de la dona en el període que va de la segona meitat del segle XIX fins a l’eclosió de les avantguardes. L’any 2009, després de cursar el Màster en iniciació a la recerca en Humanitats a la Universitat de Girona, vaig presentar el treball de recerca “Hermen Anglada-Camarasa: De Barcelona a París (1871-1904)”, on vaig investigar la figura d’aquest artista català en un període determinat, just abans dels seus èxits artístics internacionals més destacats. En el treball vaig recopilar, en un acurat estat de la qüestió, informació sobre les obres d’Anglada principalment del context parisenc d’inicis del segle XX. Així mateix, vaig efectuar també una interpretació artística i estètica sobre l’obra d’Anglada realitzada entre 1885 i 1904, amb la intencionalitat d’aportar noves dades i formular noves hipòtesis.

Per altra banda, la tesi doctoral emergeix amb un segon impuls, en aquest cas historiogràfic. En un moment en què les aproximacions feministes en la història de l’art continuen escassejant a l’Estat espanyol, vaig considerar que aquest tema d’estudi podia aportar el seu granet de sorra en una línia iniciada per Linda Nochlin i Griselda Pollock durant les dècades de 1970 i 1980 –a nivell anglosaxó– i per Erika Bornay o Estrella de Diego durant la dècada de 1990 –a Espanya. Cronològicament parlant, doncs, podria semblar que el projecte adopta una aproximació desfasada, ja superada. No obstant això, cal posar de manifest que la historiografia feminista en la història de l’art ha acabat donant pocs fruits a Espanya, a diferència dels estudis de literatura comparada que treballen les qüestions de gènere. Tanmateix, aquesta és una tasca que es porta realitzant des de la dècada de 1990, amb figures com Erika Bornay, Estrella de Diego o María López Fernández, i que esdevé necessària per al país.

¹ Convé tenir en compte que parlar de la <<representació de la dona>> porta, segons la historiadora de l’art feminista Griselda Pollock, a confusions (Pollock, 1987: 132). En primer lloc perquè l’expressió uneix dos elements que són separables: d’una banda, les dones com a gènere o grup social i, de l’altra, la visió distorsionada que al llarg de molts anys la historiografia, des d’una visió burgesa i masculina, va inculcar sobre la dona. Aquesta manera de concebre la dona va portar a veure-la erròniament en imatges positives (la dona a la llar, la treballadora...) i negatives (la pecadora, la prostituta...). Això va fer que la dona es construís com a cos i sexualitat. Segons Pollock, a fi de trencar aquesta associació, hi ha d’haver una separació del significat i del significat. No obstant això, en el cas d’Anglada, que retrata i representa dones des de la visió masculina i burgesa de la primera meitat del segle XX, m’ha semblat més adient utilitzar l’expressió.

² D’ara en endavant en el present projecte se l’anomenarà també Anglada.

A més a més, l'any 2009 em va semblar el moment convenient per revisar una part de la producció artística d'Anglada-Camarasa. La seva monografia més important, un dels pocs treballs fonamentalment acadèmics de l'artista, realitzada per Francesc Fontbona i Francesc Miralles, data de l'any 1981. Des d'aleshores, s'han dut a terme diverses exposicions monogràfiques de l'artista que han contribuït a la difusió de la seva figura i obra. A més, el catàleg raonat de dibuixos de l'artista, publicat l'any 2006 pels mateixos autors de la monografia, va recollir la laboriosa tasca de documentació i catalogació de tots els seus apunts i dibuixos previs a les obres finals. Però donat que aquests estudis es basen en una perspectiva essencialment històrica i biogràfica, que no profunditza en la interpretació de l'obra, em va semblar adient emprendre un projecte de recerca centrat en l'estudi de la iconografia de la dona en l'obra d'Anglada, un motiu molt important en la seva producció, així com ho demostra el nombre de pàgines d'aquesta tesi doctoral. Treballant en base a dues disciplines que esdevenen complementàries, com són la Història de l'art contemporani i l'Estètica i la Teoria de l'art, es fa necessari prendre en consideració les dades positives de la vida i l'obra d'Hermen Anglada-Camarasa, però també dels seus contextos teòrics, a fi que sigui possible una hermenèutica historiogràficament solvent i teòricament competent. Es requereix, doncs, un marc teòric complex i ben fonamentat a fi de comprendre el motiu pel qual Anglada va acabar formulant una iconografia de la dona d'una manera determinada.

Més a un nivell personal, una de les motivacions més profundes ha estat investigar i escriure un projecte que tingui a veure amb la deconstrucció de les diferències identitàries entre éssers humans. Una voluntat que, indubtablement, adopta un fort component ideològic al darrere. Tant les qüestions de gènere, com les de classe social o les de <<raça>>/ètnia, em semblen qüestions imprescindibles per tractar per part de la historiografia en general. Tal com assegurava Edward Said, el monopoli d'Occident vers altres cultures considerades subalternes ha estat total (Said, 2010). D'aquesta manera, adoptant el discurs com a dona occidental de classe mitjana, em va semblar adequat dur a terme aquest projecte.

A més d'aquestes consideracions d'indole ideològica, Anglada-Camarasa és el creador d'una obra que personalment m'agrada molt. Em va semblar que la seva producció artística -indeslligable de la figura de l'artista i de les seves vivències al llarg de 88 anys- era idònia per treballar aquestes qüestions relacionades amb les diferents desigualtats entre humans. En un context en què l'artista, com a home, burgès i blanc, era considerat superior a la dona, a les classes pobres i als colonitzats d'una part d'Àfrica i Orient, Anglada seguia el discurs hegemònic i va ajudar a consolidar-lo amb les seves creacions artístiques que va anar mostrant a un públic essencialment masculí, elitista i occidental.

Estat de la qüestió.

Des de l'inici del segle XX, coincidint amb el moment de l'arrencada artística d'Anglada, la seva pintura va assolir un reconeixement considerable a Europa i va esdevenir objecte d'estudi gràcies al paper de la crítica, que es va dedicar a difondre a la premsa les diferents participacions del pintor en exposicions nacionals i internacionals. Prestigiosos crítics com Raimon Casellas, Elie Faure, Hans Rosenhagen o Louis Vauxcelles, van fer créixer la notorietat d'un artista que, entre els anys 1900 i 1904, va viure l'apogeu del seu èxit. Això no obstant, no seria fins uns anys més tard, concretament el 1929, quan apareixeria la primera publicació historiogràfica que estudiés Anglada amb una voluntat estrictament monogràfica: *The art of H. Anglada-Camarasa. A study in modern art*, de l'anglès Stephen Hutchinson Harris. L'aparició de la monografia va despertar, entre la premsa anglesa de l'època, un sobtat interès per l'obra de l'artista, però el cert és que aviat la seva figura seria oblidada pels historiadors de l'art, crítics i escriptors internacionals.

La Guerra Civil Espanyola va marcar el final d'una etapa artística d'Anglada, que llavors vivia temporalment exiliat a Montserrat. Al llarg de la dècada de 1940, els ideòlegs modernistes catalans Josep Francesc Ràfols i Alexandre Cirici van reprendre la figura de l'artista que, durant els anys cinquanta, va ser reiteradament homenatjat a Espanya. Poc abans de la seva mort, esdevinguda l'any 1959, va aparèixer a Mallorca (on Anglada havia anat a viure des de 1914), la segona monografia de l'artista, realitzada pel crític Gabriel Fuster Mayans i de menys rellevància que la de Hutchinson. Amb la mort d'Anglada, es va començar a revalorar la seva pintura.

L'any 1967 es va inaugurar un museu sobre Anglada a Port de Pollença, gestionat per la seva família, que romandria obert fins que el 1991 la Fundació <<la Caixa>> de Palma rebria la donació d'una important part del fons. El canvi provocaria, des dels anys noranta, l'inici de la celebració d'un conjunt d'exposicions antològiques sobre l'artista coordinades des de la institució mallorquina, que ajudarien a revalorar l'obra d'Anglada, especialment a les Illes Balears. Va ser, però, la monografia de l'any 1981 la que va investigar amb més profunditat la figura i obra d'Anglada. Realitzada per Francesc Fontbona i Francesc Miralles, *Anglada-Camarasa* és la primera publicació important de l'artista, ja que recull un ampli ventall de documentació i bibliografia consultades que fa possible traçar un recorregut biogràfic complet i aprofundit i la realització d'un primer catàleg raonat de la seva obra pictòrica. Arran d'aquesta publicació monogràfica, l'any 1981 l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions va organitzar una exposició itinerant sobre l'artista que s'inauguraria a Barcelona i que, l'any 1982, arribaria a Madrid i Palma. En el catàleg de l'exposició, Cirici se centrava en una interpretació estètica de l'obra d'Anglada -fins aleshores no estudiada des d'aquesta òptica- mentre que Fontbona i Miralles

posaven de manifest la descoberta d'un important epistolari consistent en un grup de cartes que Anglada havia escrit al seu amic Pere-Joan Llord entre els anys 1893 i 1916. Aquesta correspondència, descoberta dies després de la publicació de la monografia, conforma un complement raonablement valuós del període català de l'artista i dels primers anys que va viure a París. De fet, amb l'epistolari, es va descobrir que Anglada havia arribat per primera vegada a París l'any 1894 i no al llarg de 1897, tal com havien considerat ambdós historiadors a la monografia prèviament publicada.

D'ençà, s'han organitzat diferents exposicions antològiques de l'artista, acompanyades de catàlegs que compren alguns estudis biogràfics i estètics rellevants, que han contribuït a la revalorització de la figura d'Anglada: *Anglada-Camarasa: (1871-1959)*, organitzada per la Fundación Mapfre Vida a Madrid l'any 2002, i *El Món d'Anglada-Camarasa*, gestionada per CaixaForum entre els anys 2006 i 2007 i celebrada a Barcelona i Palma, han estat dues de les més importants. Tanmateix, pel que fa a la investigació del present projecte, ha rebut una especial atenció l'exposició *El París d'Anglada-Camarasa*, organitzada a Catalunya l'any 1994, que ha permès una contextualització profunda dels anys que Anglada va viure a París, concretament des de la seva arribada l'any 1894. L'any 2006 Fontbona i Miralles van publicar un catàleg raonat dels dibuixos i apunts identificats d'Anglada, on s'anunciaven dades noves sobre la vida i obra d'Anglada. Finalment, ha estat de gran utilitat l'exposició *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*, celebrada l'any 2012 al Museo Thyssen de Màlaga, i basada en l'estudi de l'obra de temàtica femenina de l'artista.

Objectius i hipòtesis de treball.

Els objectius:

A partir d'una lectura hermenèutica del material bibliogràfic i documental que s'ha escrit i publicat sobre Hermen Anglada-Camarasa i la seva obra, el projecte d'investigació neix amb la voluntat d'acomplir els següents objectius:

1. L'anàlisi de la representació de la dona en l'obra d'Hermen Anglada-Camarasa. Es tracta de situar la seva obra de temàtica femenina dins el marc teòric i el context històric, artístic i estètic que li pertoca i qüestionar per què empra una determinada iconografia de la dona i per què ho fa de la manera amb què ho fa.

2. La identificació de les jerarquies de gènere, classe i ètnia en l'obra d'Anglada³, així com l'establiment d'analogies amb obres d'altres artistes del moment. Segons la historiadora de l'art feminista Griselda Pollock, en la seva obra *Differencing the canon*, l'art del segle XIX i principis del XX comprèn, com tots els moments històrics de la modernitat i tots els seus productes culturals, una <<complex imbrication of race, sexuality, gender and class>> (Pollock, 1999 e: 306). Per aquest motiu, s'ha de tenir molta cura a l'hora d'analitzar la història de l'art i intentar arraconar el discurs hegemònic de diversos biògrafs i historiadors de l'art. Claude Liebenson, a *Le Féminin dans l'art occidental*, assegura que

notre pensée, érigée depuis des siècles sur la certitude que le ciel est masculin et la nature féminine nous a fait vivre dans un monde pervers sans que nous ayons les moyens d'en prendre vraiment conscience ni de réagir. Et les oeuvres des créateurs, loin d'être aussi révolutionnaires qu'on pourrait le croire, ont servi et servent encore à nous faire accepter cette vision du monde, à nous la rendre si familière qu'elle constitue la base même de notre pensée... (Leibenson, 2007: 9).

Es tracta, doncs, de desarticular el discurs patriarcal i classista d'Occident per observar l'obra de l'artista des d'una altra perspectiva que intenti posar fi als prejudicis establerts.

3. La identificació de clixés, estereotips i categories ideològiques en l'obra de temàtica femenina d'Anglada. Tal com assegura María López Fernández, la pintura de finals del segle XIX i principis del XX constitueix un exemple indiscutible del paper de l'art en la creació i la difusió d'estereotips femenins (López, 2003: 15). La tipificació que els artistes (un col·lectiu majoritàriament masculí al segle XIX i part del XX) van realitzar de la dona depenia dels àmbits en què se centraven, i van ressaltar més uns prototips femenins que uns altres. En el període anomenat *fin-de-siècle*, hi havia una terrible misogínia degut als canvis socials que afectaven la dona, i que responia a les pors i als prejudicis que en tenien els homes:

La nueva libertad (efectiva y sexual) que adquiriría la mujer elegante, las prácticas liberadoras de la mujer burguesa, la equívoca emancipación de la trabajadora, la supuesta lujuria enfermiza de la prostituta, la peligrosa degeneración que representaban las mendigas y gitanas o la nueva y esperada regeneración que prometía la madre se convierten en fantasmas masculinos que revierten en las artes plásticas en forma de arquetipos característicos. (López, 2006: 46)

L'actitud misògina o les representacions de dones decadents de diversos artistes formen part de la visió masculina que tem l'emancipació de la dona i el creixent moviment feminista (Broude, 1992 b: 289). No obstant, seria un error considerar que tots els

³ Cfr. Pierre Bourdieu. *La Domination masculine*. París, Éditions du Seuil, 1998.

estereotips femenins van ser fruit de la visió masculina sobre la dona i la ideologia dominant, ja que hi havia dones que corroboraven aquesta mateixa imatge⁴.

Les hipòtesis:

Són quatre les hipòtesis de base principals que porta a plantejar-nos l'obra de temàtica femenina d'Anglada-Camarasa. Tanmateix, totes tenen a veure amb jerarquies de gènere, classe i ètnia:

1. En primer lloc, Anglada ofereix una visió subalterna de la dona, en el sentit que aquesta apareix en la seva obra com un subjecte subordinat pel sol fet de pertànyer al seu gènere. En una societat occidental en què a la dona, considerada menys intel·ligent que l'home, se li priva la veu i es converteix en un ésser passiu, l'home pren la totalitat del poder hegemònic i actua. L'home, doncs, formula una escala de l'evolució entre els éssers humans, en la qual la dona es troba sempre a un graó inferior a ell, i a la vegada idea un conjunt de models i normes socials per a la dona, a qui reserva un codi moral marcat, així com la cura de la família i de la llar. Anglada-Camarasa, que va créixer amb aquests condicionants socials, va reafirmar en moltes de les seves obres la relació de domini i de subordinació existent entre l'home i la dona tot emfasitzant una diferència sexual entre ambdós i aplicant a les seves representacions de dones unes característiques que a la seva època es consideraven pròpies de la feminitat: bellesa, coqueteria, elegància, refinament, sumptuositat, fatalitat, picardia, sensualitat, etcètera. La majoria d'artistes contemporanis a Anglada van oferir un tractament iconogràfic de la dona similar, a qui van reduir a un objecte eròtic per al gaudi masculí. Els diferents prototips angladians (cortesana, gitana, folklòrica, aristòcrata...) són el reflex de la creença de l'època que la dona ha de mostrar-se bella per a la satisfacció sexual i unidireccional de l'home. La dona, doncs, és convertida per Anglada en un ideal de bellesa i un objecte passiu i absolutament eròtic.

2. En segon lloc, les dones representades per Anglada són també un reflex de la predilecció de l'artista per les elits socials. Això es percep sobretot al capítol "Figures femenines de la decadència. Plaers fatals de París", que analitza les obres de *cocottes* i *demimondaines* d'Anglada, aquelles dames de companyia d'alt rang que poblaven els espais d'oci nocturn del París d'inicis del segle XX per cercar clients adinerats i guanyar-se la vida. Aquests establiments nocturns eren freqüentats per gent del *monde* i del *demimonde*. En aquest món socialment mesclat, Anglada va establir unes jerarquies de classe, i es va

⁴ Aquest és el cas d'algunes dones de classes socials altes que van deixar per escrit les seves idees en els seus manuals. Tal és el cas de la baronessa Staffe, que pels volts de 1900 va escriure *La elegància en las costumbres de la vida social*, un manual que es va fer famós tant a França com a Espanya.

fixar únicament en les prostitutes d'elit, aquelles que vestien amb les indumentàries més galants i més sumptuoses i que semblaven confondre's amb moltes *madames* de la burgesia i l'aristocràcia parisenes. De les prostitutes de rang inferior, en canvi, no en va expressar cap tipus d'interès. Anglada, doncs, va plasmar en diverses obres una realitat social que havia originat el capitalisme, una estructura social d'ordre classista, a base d'emfasitzar les jerarquies de classe i arraconar els socialment més marginals.

Això no obstant, a partir de 1902 l'artista es va centrar en la representació de l'ètnia gitana i d'espanyoles folklòriques. Aquests grups ètnics i socials, considerats inferiors pel seu aspecte físic, costums, cultura o propensió a la naturalesa en el cas dels gitanos, o per la vinculació amb la pagesia i el món rural i el regionalisme en el cas de les espanyoles, Anglada els va tractar amb una sumptuositat i un luxe notoris tant en el seu aspecte físic com en la seva actitud. Per tant, és exemplar que cap de les seves representacions de gitanes o pageses espanyoles representi la duresa i la crueltat de l'opressió viscuda per les classes inferiors. En comptes d'això, Anglada va vestir aquestes figures amb indumentàries riques i luxoses, i va exotitzar aquestes classes socials per al gaudi del burgès que, com ell, pertanyia a les classes benestants. Per tant, el seu art es configura per a una elit adinerada i molt concreta.

3. Les representacions de gitanes d'Anglada presenten una doble subalternitat, tant pel que fa al seu gènere com per la pertinença a la seva ètnia. La gitana, considerada al segle XIX i part del XX de manera semblant a la dona oriental, com a Altra, esdevé un objecte de fascinació per a l'artista –com per a tants altres artistes homòlegs–, i és erotitzada i exotitzada de la mateixa manera que Gauguin va fer amb les seves tahitianes. Si bé el prototipus de la gitana, vista com a seductora, bella, apassionada i descarada, era fruit d'una invenció romàntica, la realitat gitana era totalment diferent en els dos darrers segles, ja que va ser un poble constantment perseguit. Anglada la va representar, doncs, d'una banda, com una bacant irracional que es deixava endur pels instints, vestida amb colors extremadament vívids, i, de l'altra, com una mare (l'arcàdia, o l'illa de Mallorca) on refugiar-se i trobar un escalf segur. Les seves figures de gitanes apareixen pròpies d'una cultura llunyana, remota i atàvica, ancorada en el temps, fins i tot desitjable en alguns aspectes, però en realitat subordinada als pobles blancs.

Així mateix, totes les dones que Anglada representa i retrata són estrangeres (la gitana, la cortesana parisena, l'andalusa, la madrilenya, l'argentina, la mallorquina, la nord-americana...). Anglada se sent fascinat per l'Altra dona, pel fet que encara és més inaccessible a l'home, i per això aquesta apareix convertida en objecte de desig. D'aquesta manera, Anglada gaudia d'una hegemonia pel sol fet de pertànyer al territori dominant. Per exemple, en el cas de les folklòriques andaluses, Anglada, que provenia del món urbà

barceloní, expressava el seu domini i superioritat vers les províncies espanyoles del sud, considerades distants i orientals pel sol fet de trobar-se més pròximes al nord d'Àfrica.

4. Les obres de temàtica femenina d'Anglada expressen un desig d'evasió, on la dona representada s'allunya de la convencional (cortesanes, gitanes, folklòriques, aristòcrates...); es tracta d'un art que l'allunya de la realitat quotidiana i el condueix a ambients o espais que la cultura occidental considera remots o plaents. L'any 1982 Alexandre de Cirici ja va indicar que l'art d'Anglada de partir del decenni de 1910 era un art d'evasió, en el sentit que defugia els maldecaps i la cruesa de la realitat, buscant la sintonia amb el postsimbolisme fantàstic d'arrel europea (Cirici, 1982: 18). Anglada no defugit la realitat, però sempre (a excepció dels anys de la Guerra Civil Espanyola) n'ha defugit la seva cruesa. Evita la tècnica naturalista per acabar realitzant un art de fantasia i exotisme originat en la seva imaginació. Representa els seus somnis i desitjos, allò que no posseeix i vol, com la dona que apareix en els seus quadres. En aquest sentit, s'apropa a l'estètica simbolista i decadentista de finals del segle XIX i principis del XX, unes tendències artístiques que consideraven que l'evasió era un consol per a l'ànima. Per la seva banda, Charles Baudelaire assegurava, tot tractant el tema del viatge, que la diferència entre el viatge imaginari i el viatge real vers els móns exòtics era una temptativa de fugir de l'horror del món i del sentiment d'*spleen*. L'art d'Anglada, doncs, apareix com un viatge a través de la poesia i de l'amor que permet realitzar els propis somnis i aconseguir l'ideal, la calma, el luxe i la voluptuositat que Matisse també predicava (Vergani, 2003: 86).

És per aquest motiu que les dones representades per Anglada apareixen com a projeccions d'un ideal estètic de la feminitat. Al llarg de la vida de l'artista, canvien els arquetips, però no canvia la concepció de la dona com a ideal inassolible que l'home desitja. A més a més, la consideració d'Anglada que l'art supera la naturalesa (Anglada, 1900) ve a dir que ell mateix construïa el seu propi món personal i fantàstic en els seus llenços, que, encara que estigués inspirat en la realitat, no era un món real. En aquest sentit és il·lustratiu el cas dels retrats que Anglada va fer de Sonia de Klamery, comtessa de Pradère (c. 1913), on la fantasia i el luxe tenen a veure amb la voluntat d'escapisme de l'artista, com la de Henri Rousseau o Paul Gauguin, cap a altres espais tropicals i <<salvatges>>, on la corrupció capitalista encara no havia arribat. No és casual, doncs, que en els anys de la Gran Guerra Anglada s'instal·li a l'illa de Mallorca, on, segons ell, era el refugi per ser feliç i poder captar plàsticament la bellesa dels seus paisatges. L'any 1929, el primer biògraf d'Anglada, Stephen H. Harris, dirà que <<he is the artist of the Idealist philosophy>> (Harris, 1929: 73).

Metodologia: Una perspectiva feminista, marxista i postcolonialista per a l'estudi de l'obra de temàtica femenina d'Anglada-Camarasa.

Les perspectives feminista, marxista i postcolonial convergeixen en el sentit que pretenen desarticlar les desigualtats entre els éssers humans. L'única diferència entre elles és que ho exploren des de diferents paràmetres que afecten la noció d'identitat: el gènere, la classe social i l'ètnia, respectivament. De vegades aquestes aproximacions es complementen les unes amb les altres, donat que totes tres pretenen desarticlar la noció de <<diferència>> en els éssers humans⁵. La teoria de l'evolució d'origen darwinista va contribuir a l'atac als més febles, als culturalment més desavantatjats i als econòmicament més pobres (Dijkstra, 1986: 160). A fi de desarticlar aquesta abusiva jerarquia proclamada pel capitalisme, les crítiques feminista, marxista i postcolonial van aparèixer com a algunes de les metodologies que, amb un rerefons ideològic marcadament accentuat, defensaven els drets dels més desfavorits.

+ *Feminisme*.⁶

Este mundo perteneció siempre a los varones.

(Beauvoir, 2013: 125)

Fins a la dècada de 1970, la disciplina de la història de l'art s'havia investigat des d'una perspectiva biogràfica i iconogràfica, centrada principalment en la catalogació i l'estudi formal de les obres d'art i la recopilació de dades de la vida de l'artista. La història de l'art havia estat dominada per uns privilegiats econòmicament i socialment, molts dels quals opinaven amb poc rigor científic (Faxedas, 2009 b: 7)⁷. El tret de sortida el va donar Linda Nochlin l'any 1971, quan va escriure l'article "Why have there no been great women artists?" a la revista *Arts News*⁸. El text, que va gaudir d'una gran difusió en el seu

⁵ Cfr. A. Valcárcel (comp.). *El concepto de igualdad*. Madrid, Pablo Iglesias, 1994; M. Vilanova. *Pensar las diferencias*. Barcelona, Universitat de Barcelona/Institut Català de la Dona, 1994; I. M. Young. *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid, Cátedra, 2000; Ángela Scola. *Identidad y diferencia. La relación hombre-mujer*. Madrid, Encuentro, 1989; Rosa María Rodríguez. *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1994.

⁶ Per a un estudi sobre la teoria feminista, vegeu: Celia Amorós. *Historia de la teoría feminista*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

⁷ A partir dels anys setanta, les noves generacions d'historiadors de l'art, principalment anglosaxons, van discutir sobre qüestions d'indole política i sociològica. Aquests nous corrents, coneguts com a <<nova història de l'art>>, <<història de l'art radical>> o <<història crítica de l'art>>, s'orientaven vers diferents perspectives: el marxisme, el feminisme, la psicoanàlisi i la semiòtica i l'estructuralisme. Vegeu: J. Harris. *The New Art History. A critical introduction*. Londres i Nova York, Routledge, 2001.

⁸ Un any abans Kate Millett havia publicat l'assaig *Política sexual* al *New York Times*, on l'autora feia una crítica literària, antropològica, econòmica, històrica, psicològica i sociològica, per tal d'expressar l'opressió del gènere femení. Millett es proposava desemmascarar la maquinària interna de la societat patriarcal, així com defensava que l'intent de reducció de l'oposició de sexes a un conflicte de classes no era sostenible. Cfr. Kate Millett. *Política sexual*. Madrid, Cátedra, 1995.

moment, qüestionava l'absència desproporcionada de dones artistes en relació als homes⁹. Era la primera vegada que s'utilitzava la perspectiva feminista en el camp de la història de l'art. Tot i que el text de Nochlin es considera fundacional pel que fa a l'aplicació del feminisme en la història de l'art, el primer gran intent d'adaptar les teories feministes en aquesta disciplina es va produir a *The Expanding discourse. Feminism and Art History* (Nova York, Harper Collins Publishers, 1992), editat per Norma Broude i Mary D. Garrard. En aquesta notòria publicació, es recopilen vint-i-nou articles de diferents investigadors (Griselda Pollock, Linda Nochlin, Tamar Grab, Norma Broude...) que analitzen l'art de diferents èpoques però amb una perspectiva comuna. En aquests estudis, s'observen vies feministes més i menys radicals, que varien segons la posició adoptada per cada investigador.

D'ençà de l'aparició del text de Nochlin, els partidaris del feminisme van anar investigant la història de l'art en base a tres posicions vitals, tal com es percep a l'obra col·lectiva i de cabdal importància *The Expanding discourse* (1992). La primera, on hi tenia cabuda Nochlin, se centrava en la recuperació de dones artistes que fins aleshores havien romàs en l'oblit. La segona, pròpia d'un feminisme acadèmic més radical, estava encapçalada per Griselda Pollock i considerava que les estructures patriarcales havien difós el relat d'una història que es basava en una relació de domini de l'home envers la dona. La tercera via, generalitzada durant la dècada de 1990, estudiava la representació de la dona en l'art creat per homes artistes. Aquestes tres vies havien nascut dins el marc d'actuació del feminisme, constituït com a moviment polític i social.

Totes tres línies d'actuació compartien la idea que el gènere era un element essencial per comprendre la creació artística, el contingut i l'avaluació de l'art (Adams, 1996: 79). De la mateixa manera que els historiadors de l'art influenciats pel marxisme, els historiadors de l'art feministes consideraven que els artistes i les seves obres d'art reflectien el context sociocultural. En l'actualitat, les tres vies continuen essent aproximacions vàlides per als estudis que contribueixen a trencar les desigualtats socials en l'art i en la història de l'art, del passat i del present. I si ja des de la dècada de 1970 aquestes tres vies feministes es van començar a emprar en la historiografia anglosaxona, encara és hora que, en la dècada de 2010, s'arrelin profundament a Espanya¹⁰. Per tant, la historiografia acadèmica espanyola en el camp de la història de l'art continua endarrerida en alguns aspectes, especialment pel que fa als estudis de dones artistes. Com sempre, però, hi ha excepcions (com Erika

⁹ Cfr. Arlene Raven, Cassandra Langer i Joanna Frueh (eds.). *Feminist Art Criticism. An Anthology*. Westview Press, 1991. Vegeu també: Michelle Perrot (dir). *Une histoire des femmes est-elle possible?*. Marsella, Rivage, 1984; Michelle Perrot. *Les Femmes ou les silences de l'histoire*. Paris, Flammarion, 1998.

¹⁰ Com sempre, però, hi ha excepcions. Vegeu: Juan Vicente Aliaga. *Arte y cuestiones de género*. Sant Sebastià, Nerea, 2004.

Bornay, Estrella de Diego, Maria López Fernández o Patricia Mayayo), aportacions que han modernitzat els estudis espanyols sobre qüestions de gènere. En aquest sentit, s'ha de subratllar la tasca de Lluïsa Faxedas, que l'any 2009 va compilar un recull d'articles fundacionals de la història feminista de l'art a *Feminisme i història de l'art* (Girona, Documenta Universitaria/UdG), amb l'objectiu d'estendre aquesta metodologia i fer-la més accessible a diferents col·lectius, com el dels estudiants universitaris.

A la recerca de dones artistes.

L'any 1971 Linda Nochlin plantejava en un article per què no hi havia hagut grans dones artistes en la societat occidental¹¹. En aquest escrit, Nochlin utilitzava eines instrumentals per recopilar informació sobre les contribucions de les dones en el món de l'art. Considerava que van ser una sèrie de factors polítics i socials els que van impossibilitar que la dona desenvolupés la professió artística i que pogués ésser considerada com a <<geni>>¹². Alguns investigadors van seguir la línia iniciada per Nochlin¹³, basant-se en la idea que els homes havien tingut un accés més fàcil a l'educació artística i que es creia desconsiderat que una dona dibuixés a partir de models despallats (Adams, 1996: 79). El feminisme en aquesta línia qüestiona l'assumpció dels cànons tradicionals en la història de l'art occidental. Es considera que el cànon que regeix l'art és producte de la societat patriarcal, motiu pel qual els feministes posen en evidència la noció de geni associada exclusivament a l'home (Adams, 1996: 81). Abans de la dècada de 1970, les dones artistes

¹¹ Cfr. Linda Nochlin. "Why Have There Been No Great Women Artists?", a *ARTnews*, gener de 1971, pp. 22-39, 67-71. L'article va ser recuperat en el seu llibre *Women, Art, and Power: And Other Essays*, publicat l'any 1988. Vegeu també: Sheila Rowbotham. *La mujer ignorada por la historia*. Madrid, Debate, 1980.

Val a dir que abans de Nochlin, la historiografia en la història de l'art no recollia cap testimoni de dones artistes (Carro, 2010: 136). Tal era el cas de H. W. Jason, que l'any 1962 va publicar la influent *Historia del arte*, o bé de David Robb i J. J. Garrison (*Arte en el mundo occidental*) o d'Ernst Gombrich (*La historia ficticia del arte*). Cfr. Norma Broude i Mary D. Garrard. *The power of the Feminist art*. Nova York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 16.

¹² Nochlin considerava que era cert que no hi havia dones equiparables als grans genis, però argumentava que això havia estat així perquè un no naixia geni, sinó que s'hi tornava si s'ho podia permetre. Però amb la situació social frustrant i opressiva que afectava les dones, aquestes no havien tingut l'oportunitat d'esdevenir <<genis>>. Cfr. Germaine Greer. *The obstacle race. The fortune of women painters and their work*. Londres, Secker and Warburg, 1979.

¹³ Just un any després de l'aparició de l'article de Nochlin, es va realitzar la Conferència de Dones en les Arts Visuals, a la Corcoran School of Art de Washington, on Nochlin hi era convidada a participar. L'esdeveniment va tenir una gran transcendència, ja que va conscienciar moltes dones assistents a l'acte, propiciant que es generessin comunitats feministes en les arts (Carro, 2010: 138-139).

El feminisme s'estendria també en projectes expositius d'obres d'art. Exemplar va ser l'exposició *Old Mistresses: Women Artists of the Past*, organitzada l'any 1972 per Ann Geabhart i Elizabeth Broun a la Walters Art Gallery de Baltimore. Aquesta mostra va ser pionera en el tema, posant al descobert obres i veus femenines que fins aleshores no es coneixien: Artemisa Gentileschi, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker o Frida Kahlo (Carro, 2010: 139). Seguint aquestes directrius, l'any 1978 Linda Nochlin i Ann Sutherland van organitzar l'exposició *Women Artist, 1550-1950*, amb l'objectiu d'aconseguir una igualtat de condicions en el món de l'art entre homes i dones.

eren excloses de la majoria de llibres d'història de l'art. I, en cas que hi apareguessin, les seves obres eren considerades inferiors a les dels homes¹⁴. Amb ben poques excepcions, les dones eren excloses de les acadèmies establertes a Europa a partir del segle XVI. L'educació dels fills i les demandes familiars també havien estat grans obstacles per a les dones que volien esdevenir artistes. Aquesta línia d'actuació feminista cercava tant casos de dones artistes com de patrones que havien incidit directament en la promoció de l'art. No obstant això, s'incidia més en l'estudi de les dones artistes de totes les èpoques¹⁵.

En la historiografia espanyola, l'interès per l'estudi de dones artistes i el rescat d'aquestes no es va dur a terme fins el 1987, amb *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más* (Madrid, Cátedra) d'Estrella de Diego. L'autora estudiava l'educació i les expectatives de l'entorn de les dones, a fi de recuperar les artistes absents que la història de l'art encara no havia recuperat. L'any 2003 Patricia Mayayo va publicar la seva obra *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid, Cátedra), on qüestionava els discursos oficials que havien oblidat la presència de dones artistes en la història.

De vegades, aquesta línia feminista s'homogeneïtza amb una aproximació marxista. L'any 1988 Linda Nochlin, igual que altres feministes d'arrel marxista, considerava que algunes dones artistes havien tingut la sort d'exercir aquesta professió perquè provenien de famílies d'artistes o bé perquè tenien pares que les havien preparat¹⁶. Per a les dones de classes menys acomodades, la dificultat per accedir a l'educació artística era molt més gran. Però no només afectava les dones més pobres, sinó també a altres, com Marie Bashkirtseff, que provenia d'una família noble de l'antic Imperi Rus. Per aquest motiu expressaria en el seu diari el desig de visitar i viure París sense els impediments socials que concernien a les dones:

What I long for is to be able to go out alone! To come and go; to sit down on a bench in the garden of the Tuileries, or, better still, of the Luxembourg; to stand looking into the artistically arranged shop windows; to visit the churches and the museums; to stroll through the old streets of the city in the evening. (Bashkirtseff, 1889: 181)

Des de 1879, any en què Marie Bashkirtseff escriuria aquest fragment, i fins a 1894, passarien uns quinze anys fins que Anglada no arribaria per primera vegada a París. Immediatament es va matricular a l'Académie Julian i a l'Académie Colarossi, a la segona de les quals va compartir classe amb diverses estudiants. Pels volts de 1901, Anglada,

¹⁴ Això té a veure amb el binomi de les arts i les manufactures artesanals. Històricament, l'artesanía ha estat realitzada per la dona, mentre que les anomenades arts monumentals –pintura, escultura i arquitectura– ho han estat per l'home. Els feministes consideren que això ha generat que les arts artesanals hagin estat denigrades pel sol fet que s'associaven a la dona (Adams, 1996: 81-82).

¹⁵ Cfr. J. J. Wilson i Karen Peterson. *Women Artists*. Nova York, 1976.

¹⁶ Cfr. Linda Nochlin. "Why Have There Been No Great Women Artists?", a *Art News*, núm. 69, pp. 22-39.

essent un artista cotitzat internacionalment, començaria a exercir de professor a l'Académie Vitti i a la Colarossi. S'han conservat testimonis fotogràfics i documentals que indiquen que va ser professor de nombroses alumnes (Diego, 2009: 278), com ara Maria Blanchard o Georgette de López Buchardo. En aquella època, l'educació artística continuava estant vetada a les dones tot i que algunes entitats, com l'Académie Colarossi, intentarien trencar amb el domini de l'home en el món de l'art. No obstant això, la historiografia ha relatat que els principals amics d'Anglada eren homes; van ser ells i no elles els que van excel·lir en el món de l'art. Per la seva banda, de les seves alumnes no se'n diu res més tret que van exercir de models d'algun quadre seu o bé que eren esposes dels seus amics. En aquell període hi havia encara una diferència de sexes molt marcada, i Anglada contribuiria, com a mínim en la seva obra plàstica, a emfasitzar-ho.

La deconstrucció de la història de l'art hegemònica.

A principis de la dècada de 1980 va aparèixer una segona generació d'historiadors de l'art feministes d'origen anglès que van adoptar una posició ideològica molt definida. Utilitzaven elements propis de la metodologia de deconstrucció, per tal de desmuntar els fonaments sobre els quals s'havia assentat hegemònicament la historiografia en el camp de la història de l'art fins a 1970¹⁷. Es tractava de rompre amb el domini de les minories elitistes que havien narrat la història des d'una relació de poder. D'aquesta manera, a través de la deconstrucció de la historiografia, es podrien recollir tots aquells testimonis de dones artistes que havien quedat excloses. Una de les primeres feministes acadèmiques que es va posicionar a favor d'aquesta línia va ser Griselda Pollock, que, juntament amb Rozsika Parker, va escriure *Old mistresses: women, art, and ideology* (Londres, Routledge & Kegan, 1981). Més radical, però, va ser el llibre de Pollock *Vision and difference* (Londres/Nova York, Routledge/Methuen, 1987), on criticava les feministes que seguien la línia menys radical i que, segons ella, perdien el temps cercant dones artistes. A banda d'això, assegurava que «si la societat està estructurada per relacions de desigualtat des del punt de vista de la producció material, també ho està per divisions i desigualtats sexuals» (Pollock, 2009: 104). En aquest sentit, marxisme i feminisme esdevenen metodologies indeslligables¹⁸.

¹⁷ Això és el que havia fet Hélène Cixous en el camp de l'escriptura. La seva obra *Le Rire de la Méduse*, recopilava diferents textos seus publicats originàriament en francès entre els anys 1975 ("La jeune née"), 1979 ("Vivre l'orange") i 1989 ("L'heure de Clarice Lispector"). En aquests textos, Cixous realitzava un meticulós exercici de deconstrucció del discurs fal·locèntric tradicional, amb l'objectiu que allò femení i l'escriptura femenina ocupessin un lloc privilegiat. Cfr. Hélène Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 1995.

¹⁸ Cfr. Jean Gardiner. "Women in the labour process and class structure", a A. Hunt (ed.). *Class Structure*. Londres, Lawrence & Wishart, 1977, p. 163.

Pollock reivindicava l'estudi de la diferenciació dels gèneres, des d'una perspectiva feminista i marxista. A *Differencing the Canon: Feminism and the Histories of Art* (Londres: Routledge, 1999), va examinar i va criticar la vigència del cànon tradicional, el patriarcal¹⁹, així com l'expressió heroica de les seves fantasies i desitjos en la història de l'art. L'autora incidia també en el fet que la creativitat, associada a la masculinitat, havia conduït a veure la feminitat d'una manera negativa.

La representació de la dona en l'art.

Després de l'exitós article "Why have there no been great women artists?" de Linda Nochlin, aparegut a l'*Art News* l'any 1971, Nochlin i Thomas B. Hess van editar l'any següent *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970* (Nova York, Newsweek). A la publicació, els autors analitzaven la construcció de la dona com a objecte purament sexual a través de representacions plàstiques realitzades per homes artistes en els segles XVIII, XIX i XX. Des de finals dels anys vuitanta i al llarg de la dècada següent, ja dins d'un marc postfeminista, van emergir nombrosos estudis sobre la representació de la dona en l'art i sobre qüestions de gènere. Whitney Chadwick, a l'article "Women Artists and the Politics of Representation"²⁰, de l'any 1988, alertava del perill que creia que es corria amb aquests nous corrents teòrics feministes, donat que es fixaven massa en les qüestions de representació i arraconaven l'estudi del lloc de les dones en el procés de producció de l'art. Aquestes idees van ser desenvolupades posteriorment l'any 1990 a la seva obra *Women, Art and Society* (Londres, Thames & Hudson), on analitzava també com les dones havien esdevingut marginals pel sol fet de pertànyer al seu gènere.

Aquesta aproximació feminista aplicada a la història de l'art, generalitzada durant la dècada dels noranta, incidia en el fet que les dones havien estat discriminades pels artistes en el sentit que havien estat convertides en objectes d'art. En aquesta línia hi havia tingut molt a dir Bram Dijkstra, professor de literatura comparada a la University of California, que l'any 1986 va publicar *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture* (Nova York/Oxford, Oxford University Press). En aquest llibre, Dijkstra estudiava no només les actituds misògines que portaven a representar la dona com a ésser fatal i inferior a l'home, sinó que també posava de manifest la connexió entre el racisme de la segona meitat del segle XIX amb l'antisemitisme de la primera meitat del XX. Les dones, vistes com a éssers passius i negatius a partir de mitjan segle XIX, havien estat

¹⁹ Cfr. Celia Amorós. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos, 1985; Rosa Cobo. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean-Jacques Rousseau*. Madrid, Cátedra, 1995; Roberta Hamilton. *La liberación de la mujer. Patriarcado y capitalismo*. Barcelona, Península, 1980; Giulia Colaizzi. *La política de la diferencia sexual*. València, Episteme, 1996.

²⁰ Whitney Chadwick. "Women artists and the politics of representation", a VV.AA. (eds.). *Feminist Art Criticism: An Anthology*. Nova York, HarperCollins, 1988, pp. 167-185.

representades en funció d'una literatura i d'una iconografia que proposaven diferents arquetips de la dona associats a la fatalitat. Tractant-se d'un art creat hegemònicament per homes, els partidaris del feminisme defensaven que aquestes representacions de la dona com a *femme fatale* eren realitzades exclusivament per ser contemplades per la mirada masculina (Adams, 1996: 80). Així, la dona es convertia en un mer objecte de fantasia per al *voyeur* masculí.

Des del segle XIX, amb la construcció de la societat capitalista, nombrosos artistes i escriptors occidentals –poseïdors del monopoli de l'art i la literatura– van esdevenir creadors i divulgadors de la imatge de la dona com a *femme fatale*. A partir d'un màrqueting que va dominar una important part del món, aquests artistes van emmudir les ideologies feministes per tal de poder continuar omplint l'art, els llibres i les pàgines de la premsa popular amb temes misògins (Menon, 2006: 14). Llibres com els de Bade, Jules Barbey d'Aurevilly o *Les fleurs du mal* de Baudelaire, eren un reflex del sentiment de superioritat que els homes occidentals sentien vers les dones. Aquest masclisme d'època, resultat d'una societat patriarcal generalitzada, no permetia a la dona sortir al carrer sola ni situar-se a un mateix nivell social que els homes. Va ser aquest col·lectiu el que va establir la dicotomia de la dona com a Eva i/o Maria. D'una banda, es presentava un model de dona fatal a partir d'una nova versió d'Eva, que havia d'expiar els pecats comesos per la pecadora original al paradís a través de la figura de la Immaculada Concepció i de l'episodi de la procreació de Crist, home i redemptor²¹. D'altra banda, la figura virginal de Maria, mare del redemptor, va ser un arquetip femení que es va estendre ràpidament a fi de moralitzar les dones de l'època. El vici i la virtut, la sexualitat i l'amor pur, la prostituta i la gran mare... aquests van ser uns motius àmpliament emprats per artistes i escriptors de la segona meitat del segle XIX.

El motiu més utilitzat, emperò, va ser el de la *femme fatale*, que es va rebre amb els braços oberts en el sector de l'art, principalment des de la segona meitat del segle XIX i fins a principis del XX i en territori centreeuropeu. Les filles d'Eva²² van adquirir múltiples rostres: prostitutes, elegants seductores, parisenques, *majas*, gitanes... Totes elles

²¹ Sobre discussions en el tema, vegeu: John Philips. *Eve: The History of an Idea*. San Francisco, Harper and Row, 1984; Susan Ashbrook Harvey. "Eve and Mary: Images of Woman", a *Modern Churchman*, 24, n° 3-4, tardor-hivern 1981, pp. 133-148; Marina Warner. *Alone of all her sex: The myth and cult of Virgin Mary*. Nova York, Knopf, 1976.

²² La imatge de l'Eva del paradís com a dona fatal i perversa es va començar a estendre a partir del segle XIX (Menon, 2006: 20). Eva era vista com una dona curiosa, vanitosa, insegura, golosa, immoral i sense lògica, imaginativa, sensual i conqueridora. Cfr. John Philips. *Eve: The History of an Idea*. San Francisco, Harper and Row, 1984, p. 20. A principis del segle XX, la consideració de la dona com a pecadora original continuava tan vigent com en el segle precedent. Cfr. VV.AA. *La femme dans la nature, dans les moeurs, dans la légende, dans la société: tableau de son évolution physique et psychique*. Paris, Bong, 1908-1910, vol. III, p. 18.

conformaven la plasmació de la seducció i la sexualitat, i defugien la moralitat que pertocava a l'àngel de la llar. L'abús de poder de l'home des del Gènesi va conduir a la creació d'imatges iconogràfiques de la dona que tracen el territori difícil que existia entre ambdós sexes (Menon, 2006: 276). Mentre els homes relataven la seva història de control i domini, les dones reclamaven la igualtat i la independència del seu gènere. Els homes, espantats per la creixent presència de la dona en la societat, que creien que conduiria a una conseqüent despoblació i dissolució de la família, reclamaven que la dona romangués deferent a la família.

En l'àmbit de la historiografia espanyola, va ser Erika Bornay qui va encapçalar l'estudi de la representació de la dona en l'art del segle XIX i part del XX. El seu llibre *Las hijas de Lilith* (Madrid, Cátedra, 1990), del qual se n'han fet nombroses edicions, estudia des d'un plantejament iconogràfic els arquetips i models femenins que la creació masculina va difondre principalment a l'Europa central al llarg del segle XIX. L'any següent, amb l'obra *La Bella, enigma y pesadilla. Esfinge, Medusa, Pantera...* (Barcelona, Tusquets, 1991), Pilar Pedraza explorava diferents motius iconogràfics difosos pels corrents simbolistes. A *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género* (Madrid, Visor, 1992), Estrella de Diego se centrava en la figura de l'androgen com a model fonamental per a l'aniquilació de les diferències de gènere, així com plantejava els problemes d'aquesta figura en el marc del moviment feminista. Més recentment, María López Fernández, a *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914* (Madrid, A. Machado libros, 2006), analitzava els diferents prototipus de dona que els artistes espanyols havien realitzat durant el període conegut com a «fi de segle».

+ *Marxisme.*

L'any 1973, l'historiador de l'art grec Nicos Hadjinicolaou va escriure *Histoire de l'art et la lutte des classes*²³, on, a través d'una aproximació marxista, intentava redreçar l'ensenyament de la història de l'art a les universitats. Tot atacant l'aproximació formalista a la història de l'art, generalitzada a la dècada de 1970, Hadjinicolaou defensava que la producció d'imatges era un aspecte originat per una ideologia de classes i que la història de l'art s'havia estudiat des d'una posició elitista. Proper a *History and Class Consciousness* de György Lukács, Hadjinicolaou considerava que la lluita entre els gèneres precedia la lluita de classes.

²³ Cfr. Nicos Hadjinicolaou. *Histoire de l'art et lutte des classes*. París, F. Maspero, 1973.

Des de la dècada de 1970, els historiadors de l'art marxistes van començar a centrar-se en el rol polític i econòmic del subjecte dins la societat. Aquest corrent va rebre de seguida les influències de polítics, crítics i filòsofs marxistes, sobretot de *Introduction to the Critique of Political Economy de Karl Marx* (1857-1859) de Karl Marx, que sol·licitava vincular l'art a la cultura que el produïa. Marx se centrava en la producció de l'art, la seva relació amb el proletariat i l'explotació de les classes dominants. A més a més, s'adonava que el capitalisme del segle XIX havia accentuat la divisió social entre una superestructura burgesa i rica i un proletariat dependent d'aquesta classe acomodada. D'aquesta manera, la creació de l'art estava reservada principalment a les classes riques, així com el gaudi i l'adquisició d'aquest només podia ser per a les elits.

Un dels historiadors de l'art del segle XIX més rellevants seguidor del corrent marxista és Timothy J. Clark. En la seva obra cabdal *The Painting of Modern Life* (Princeton, Princeton University Press, 1984), Clark situava el desenvolupament de la modernitat en el projecte urbanístic del baró Haussmann, que conduí a la creació de l'espai públic i a l'obertura de grans bulevards i botigues, on les formes d'oci i entreteniment prendrien un paper primordial. Per a Clark, l'artista de la modernitat era Édouard Manet, que amb la seva *Olympia* representava una prostituta de classe treballadora que mira desafiantment al públic burgès. El que va provocar un autèntic escàndol no va ser que aquesta dona nua aparegués al Salon parisenc, com tantes altres Venus havien fet abans, sinó que va ser la classe social a la que pertanyia el que va trencar els esquemes de la burgesia benestant. *Olympia* s'erigia com un reflex de les pors de les conseqüències de l'intercanvi de diners per sexe. Clark va publicar altres obres on els temes socials i polítics tenen un gran pes, i on la crítica al capitalisme industrial es fa palesa, com *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Berkeley, University of California Press, 1973) o *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851* (Berkeley, University of California Press, 1973).

Dos deixebles seguidors de Clark van tenir també una incidència important pel que fa al desenvolupament de les teories marxistes en la història de l'art. D'una banda, Serge Guilbaut va investigar sobre les ideologies en l'art nord-americà contemporani, com a *Création et développement d'une avant-garde à New York: et son antagonisme idéologique avec Paris, 1945-1955* (Los Angeles, University of California, 1979) o *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (Chicago, University of Chicago Press, 1983). De l'altra, Thomas Crow va incidir en la figura dels artistes en la vida pública parisenca a *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* (New Haven/Londres, Yale University Press, 1985) i en els artistes revolucionaris de la França

del segle XIX a *Emulation: Making Artists for Revolutionary France* (New Haven/Londres, Yale University Press, 1995).

Sovint els corrents feministes s'han aliat amb els marxistes, esdevenint així dues metodologies que prenen en consideració el context social i econòmic de l'art. La premissa bàsica d'aquesta doble aproximació es basa en el fet que el sistema de producció industrial i capitalista va alterar les relacions entre els gèneres (Miguel, 2005: 298). Seguint la concepció hegeliana del binomi amo (burgès) i esclau (proletari), s'intentava localitzar la dialèctica capitalista que residia en una relació de poder entre l'home (superior) i la dona (inferior)²⁴. Així ho veia l'any 1949 Simone de Beauvoir a *Le deuxième sexe*, considerava que les relacions entre homes i dones dins l'estructura patriarcal eren similars a les relacions proposades per Hegel basades en senyor i serf (Beauvoir, 2013). Assegurava que la dona, entesa com a esclava, adoptava el paper d'alteritat així com una identitat que era construïda per l'home. Pel que feia al paper de la dona prostituta, l'home burgès havia fet que aquesta enfortís el sexe masculí i empetitís el femení, que havia de viure reclòs a la llar²⁵. En un segle en què l'home cercava l'amor lliure i noves formes de relacions sexuals més satisfactòries²⁶, la dona estava obligada a donar-li plaer però no a rebre'l (Miguel, 2005: 316 i 318).

+ *Postcolonialisme*.

A partir de mitjan dècada de 1950, la historiografia va començar a adonar-se que l'hegemonia de la civilització europea estava arribant a la seva fi, ja que hi havia una necessitat de contactar amb altres cultures més enllà de les relacions de poder de dominació i conquesta (Owens, 1992: 487). Això va suposar l'inici de l'era de la postmodernitat²⁷, caracteritzada per la coexistència de diferents cultures. En aquest context s'inscrivía una severa crítica a l'etnocentrisme occidental, encapçalada per Claude Lévi-Strauss, així com la crítica de Jacques Derrida, que es fa palesa a *De la grammatologie*

²⁴ Així mateix, hi havia una distinció molt clara entre la cultura d'elit i la cultura popular, que, segons Bourdieu, es consumien de forma diferent. Mentre la cultura d'elit era consumida de manera distanciada i intel·lectual, la cultura popular ho era a través d'una participació afectiva i en alguns casos física. Cfr. Pierre Bourdieu. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres, Routledge, 1996. Arrel d'això, Jo Labanyi considerava que el que mencionava Bourdieu tenia a veure també amb l'associació de la cultura d'elit a la masculinitat –suposadament racional i objectiva– i de la cultura de masses a la feminitat –suposadament subjectiva i corporal (Labanyi, 2008: 92).

²⁵ Cfr. F. Engels. *El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado*. Madrid, Ayuso, 1972, p. 75.

²⁶ Cfr. Alejandra Kollontai. *Marxismo y revolución sexual*. Madrid, Ayuso, 1977.

²⁷ Cfr. Jean-François Lyotard. *La condición postmoderna*. Barcelona, Altaya, 1999; Alfonso de Vicente. *El arte en la postmodernidad. Todo vale*. Barcelona, Ediciones del Drac, 1989.

(1967). No obstant, un dels testimonis més clars del descobriment de la diversitat cultural va ser Paul Ricoeur:

When we discover that there are several cultures instead of just one and consequently at the time when we acknowledge the end of a sort of cultural monopoly, be it illusory or real, we are threatened with the destruction of our own discovery. Suddenly it becomes possible that there are just others, that we ourselves are an "other" among others. (cit. a Owens, 1992: 487)²⁸

Ricoeur, doncs, assegurava que el pluralisme era la reducció de la diferència a l'absoluta indiferència, de l'establiment d'equivalències que trenquen amb l'hegemonia occidental. Fins aleshores, els sistemes de representació occidentals només havien admès una única visió, constitutiva del subjecte masculí. El postmodernisme, doncs, intentava desestabilitzar aquesta posició dominant, tot estudiant els sistemes de poder que autoritzaven certs tipus de representació, mentre blocava, prohibia i invalidava altres representacions (Owens, 1992: 488)²⁹.

Dins la historiografia postmoderna, s'inscriu el que s'han anomenat estudis culturals, estudis sobre la subalternitat o postcolonials³⁰. Aquests es van començar a realitzar a Anglaterra a finals de la dècada de 1970, gràcies a l'impuls d'un conjunt d'acadèmics indis. Proposaven localitzar els dominis establerts per la dialèctica d'Un i Altre, en termes de colonitzador i colonitzat, per tal de desactivar-los de la historiografia. Aquesta aproximació partia de la idea que la sexualitat, l'ètnia, la religió, l'opció sexual, entre altres, eren variables que jugaven amb les fronteres identitàries (Femenías, 2005: 159). Si bé la historiografia occidental i hegemònica havia criminalitzat els subjectes subalterns per tal d'establir un domini interètnic i de gènere, el postcolonialisme pretenia tractar les relacions de poder i d'imperialisme que s'establien entre colonitzadors i colonitzats, així com les petjades que aquestes tensions van deixar a la literatura, les arts o les ciències humanes d'ambdues societats³¹. Per això, des del 1970 els postcolonialistes van proposar la deconstrucció dels discursos hegemònics occidentals per centrar-se en les comunitats més desfavorides, més enllà de la concepció occidental d'alteritat i subalternitat³².

²⁸ Cfr. Paul Ricoeur. "Civilization and National Cultures", a *History and Truth*. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1965, p. 278.

²⁹ Pel que fa a l'art, Julia Kristeva i Roland Barthes van desestabilitzar el discurs hegemònic de les avantguardes artístiques, tot mostrant l'heterogeneïtat i discontinuïtat del moviment i exposant la tirania del dominador i la violència de la seva llei.

³⁰ Cfr. S. Rivera-Cusicanqui i R. Barragán. *Debates Post coloniales. Una introducció a los estudios de la subalternidad*. La Paz, Editorial Historias/Ediciones Aruwiyiri, 1997.

³¹ Cfr. Gauri Viswanathan. *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*. Columbia, 1989.

³² El terme «subaltern» al·ludeix al concepte emprat pel marxista Antonio Gramsci per a designar qualsevol persona o grup considerat, des de la mentalitat occidental, com a inferior, ja sigui per raça, classe, gènere, orientació sexual, ètnia o religió. Vegeu: Antonio Gramsci. *The Southern Question*. West Lafayette, Indiana, Bordighera, 1995.

Tot i no ser la primera obra d'aproximació postcolonial, *Orientalisme* d'Edward Said va donar un gran impuls a aquests estudis. Publicat l'any 1978, Said considerava que el coneixement d'Orient per part d'Occident havia estat fins aleshores impulsat per una finalitat imperialista de domini:

Hay occidentales y hay orientales. Los primeros dominan, los segundos deben ser dominados. Y esto normalmente significa que su territorio debe ser ocupado, que sus asuntos internos deben estar férreamente controlados y que su sangre y sus riquezas deben ponerse a disposición de un poder occidental. (Said, 2010: 63)

Said estudiava l'origen històric de la construcció d'alteritat, al mateix moment que explorava els prejudicis occidentals sobre Orient³³. A més a més, qüestionava la consideració de l'hegemonia occidental com a inevitable i d'ordre natural, a la vegada que desarticulava la concepció occidental sobre l'oriental –principalment àrab– com a desconfiat, pervers i irracional.

L'obra de Said va obrir via a altres estudis en el camp del postcolonialisme, com de Homi K. Bhabha, Gayatri Spivak, Sved Alatas, Benedict Anderson, Aimé Césaire, Frantz Fanon o Albert Memmi. D'entre aquests, destaca Gayatri Spivak, que l'any 1985 va escriure l'article "Can the Subaltern Speak?"³⁴. En aquest, la pensadora índia feia referència al subjecte subaltern que, tot i posseir la facultat física de la parla, no li era permès expressar-se ni ésser escoltat³⁵. Assegurava que els subalterns eren aquells grups oprimits com el proletariat, les dones o els camperols. D'una banda, incidia en el fet que el subaltern no tenia cap lloc d'enunciació que ho permetés. De l'altra, afirmava que la dona ocupava perfectament aquest lloc per la seva condició de dona i de subjecte colonial.

Aquesta línia oberta per Spivak s'inscriu dins d'una aproximació feminista i postcolonial, que examina amb interès el concepte d'identitat i el vincula amb el de contra-identitat i d'identitats múltiples, aproximant-se al model multicultural (Femenías, 2005: 185). Segons aquesta perspectiva, les dones en posició de subalternitat no tenen història, ni cultura ni significacions pròpies, i només poden parlar amb la veu dels colonitzadors:

Dentro del itinerario borrado del sujeto subalterno, el rastro de la diferencia sexual ha sido doblemente borrado. La cuestión no es la participación femenina en la insurgencia, o las reglas fundamentales de la división sexual del trabajo, todo ello "evidente". Es, más bien, que en ambos, como objeto de la historiografía colonialista y como sujeto de la insurgencia, la construcción ideológica del género mantiene una dominante

³³ Said assegurava: <<La elección del término "oriental" era canónica, lo habían empleado Chaucer, Mandeville, Shakespeare, Dryden, Pope y Byron. Designaba Asia o el Este desde un punto de vista geográfico, moral y cultural; se podía hablar en Europa de una personalidad oriental, de un ambiente oriental, de un cuento oriental, de un despotismo oriental o de un modo de producción oriental y ser comprendido>> (Said, 2010: 58).

³⁴ Vegeu també: Gayatri Spivak. *A critique of Postcolonial Reason*. Londres, Harvard University Press, 1999; Gayatri Spivak. "Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía", a N. Carbonell i M. Torrás. *Feminismos literarios*. Madrid, Arcos Libros, 1999.

³⁵ Cfr. Edward Said. "Permission to narrate", a *London Review of Books*, 16 de febrer de 1984.

masculina. Si, en el contexto de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como mujer se encuentra más profundamente aún en la sombra. (...)

Entre patriarcado e imperialismo, entre la constitución del sujeto y la formación del objeto, la figura de la mujer desaparece, no en una nada limpia, sino en una violenta ida y vuelta que es una figuración desplazada de la “mujer tercermundista” atrapada entre la tradición y la modernización, el culturalismo y el desarrollo. (Spivak, 2009: 80 i 116)

Si el colonialisme ja per si afectava l'home (l'Altre), amb la dona (l'Altra) la subalternitat anava un pas més enllà³⁶. Les dones orientals, doncs, eren convertides per la mentalitat occidental en objecte exòtics i pròxims a la naturalesa.

Estructura del treball

El treball està distribuït en cinc capítols centrals, que constitueixen cinc blocs temàtics diferents, una introducció, unes conclusions, la bibliografia, i un annex amb unes notes biogràfiques de l'artista i la seva obra, col·locat al final. En quant al capítols, s'ha prioritzat una anàlisi temàtica i no cronològica –a excepció del capítol de formació a Catalunya–, no només per facilitar la lectura de les obres d'Anglada, sinó també perquè és d'aquesta manera com la seva obra cobra sentit i es pot contextualitzar en un marc teòric concret. Aquests cinc capítols estudien els cinc diferents prototipus femenins que Anglada va representar al llarg de la seva carrera artística: dones representades en les obres de formació barcelonina, que tenen poca transcendència, les cortesanes parisenses, les gitanes, les folklòriques espanyoles i les dones retratades per l'artista. Si s'ha primat per distribuir els prototipus femenins en blocs temàtics, també s'ha de dir que a la vegada s'han anat ordenant en funció del període cronològic en què apareixen en l'obra d'Anglada –i no en importància. D'aquesta manera, s'aconsegueix fer una revisió dels diferents arquetips femenins d'Anglada de manera evolutiva en la seva carrera, per tal que no es perdi el fil i es pugui observar com un prototipus condueix a un altre. Tanmateix, en alguns casos s'esdevenen *flashbacks* necessaris que salten d'una època primerenca a una altra de tardana de l'artista. Per aquest motiu, no s'ha de donar tanta importància a la cronologia en què apareixen aquestes obres com sí la distribució temàtica dels prototipus femenins que representa l'artista.

El primer capítol, “La representació de la dona en les obres de formació d'Anglada a Catalunya”, no és en certa manera un bloc temàtic. És un apartat que estudia les obres de temàtica femenina que Anglada va realitzar en els anys de formació artística a Barcelona (c. 1886-1894), amb les seves estades corresponents a Vilanova i la Geltrú i a Arbúcies, just abans de marxar a París. Per tant, si no es tracta d'un apartat temàtic, s'hi troba una

³⁶ Cfr. G. Baumann. “Tres gramáticas de la alteridad”, a M. Nash i D. Marre. *Multiculturalismos y género*. Barcelona, Bellaterra, 2001, pp. 49-70; S. Bessis. *El Occidente y los otros*. Madrid, Alianza, 2002.

diversitat d'obres que s'aglutinen conjuntament. El motiu pel qual s'ha decidit presentar aquestes obres en aquest capítol és principalment per tres motius. D'una banda, perquè aquest capítol vol funcionar com una presentació dels antecedents artístics d'Anglada just abans de realitzar i fixar els seus veritables prototipus femenins. De l'altra, són poquíssimes i molt diferents les obres que l'artista pinta en aquest període, i no encaixen de cap manera en la resta de prototipus femenins posteriors. I, finalment, les obres de dones que representa Anglada en aquesta etapa tenen poc interès, ja sigui per la poca experiència que tenia com a artista o bé perquè convertia les dones en elements anecdòtics i sense una lectura interpretativa que pugui anar més enllà d'allò purament formal. No obstant això, parlar d'aquestes obres, per breu que sigui, és cabdal, ja que d'aquesta manera es podrà comprendre com, a partir de París, Anglada farà el salt cap a una autèntica obra plàstica de temàtica femenina.

El segon capítol, "Figures femenines de la decadència. Plaers fatals de París", conforma un dels blocs més importants de la tesi doctoral, tal com demostra l'elevat nombre de pàgines que comprèn. Anglada va representar un dels prototipus femenins més cèlebres en la seva producció artística, la cortesana parisenc. Aquest model femení s'emmarca dins d'un període en què l'artista arriba a París (per primera vegada l'any 1894; per segona vegada l'any 1897, quedant-s'hi fins a 1914) i se sent fascinat per la figura de la cortesana (altrament dita *cocotte* o *demimondaine*), de tal manera que decideix incorporar-la com a motiu plàstic en la seva obra. El capítol es distribueix en dos apartats principals: un primer que estudia el marc històric, artístic i estètic del període anomenat <<fi de segle>>, el paper del barri de Montmartre en els artistes de finals del segle XIX i principis del XX, l'oci nocturn de París i el paper de les cortesanes en aquest. L'altra part estudia la cortesana en l'obra d'Anglada, que entre 1900 i 1904 va ser fixada com a *femme fatale*, amb les seves connotacions d'objecte de plaer, coqueteria, fascinació, bellesa i elegància.

El tercer capítol, "La gitana", és un altre bloc important del projecte. En aquest apartat s'incideix en la història de l'ètnia gitana, des de la fi del seu esclavatge a Valàquia i a Moldàvia a mitjan segle XIX fins al genocidi gitano de la primera meitat del XX. Al llarg de tota la seva carrera artística, Anglada va representar temes gitanos, principalment des de 1902 i fins a la dècada de 1940. Per aquest motiu es fa necessari fer una revisió de la història d'aquest poble que abrasi un context històric i antropològic ampli. En aquest capítol, s'incideix en una aproximació postcolonial que intenta desarticlar les estructures de poder. D'aquesta manera, s'estudia com Anglada, com a subjecte masculí i occidental, mostra el seu domini sobre la dona gitana, com a objecte femení i oriental, a través de la representació d'una dona exòtica, bella, irracional i pròxima a la naturalesa.

El quart capítol, titulat “Representacions de dones *espanyoles*, entre el decorativisme exuberant, el folklore i la iconografia simbolista decadentista. Una qüestió d’identitats”, s’analitza un prototipus femení que l’artista va començar a representar a partir de 1904 i fins a 1913. En aquest període just abans de l’esclat de la Primera Guerra Mundial, les folklòriques d’Anglada s’acosten al regionalisme folklòric espanyol, tant en dones valencianes com en *majas* i andaluses, que destaquen pel sentit exuberant del color dels seus vestits i accessoris. Anglada reafirma el seu gust per l’expressió de la festa i les tradicions populars, així com per les indumentàries tradicionals populars, que començarà a adquirir durant el decenni de 1910. Aquestes dones amb nom espanyol però fetes a la manera parisenca presenten un paral·lelisme evident amb la iconografia simbolista de la *femme fatale*. Novament Anglada torna a «jugar amb el tòpic» i amb els prejudicis establerts sobre els «subalterns» que considera Occident: dones, de classes mitges, i del sud espanyol, una zona aleshores considerada una prolongació del nord d’Àfrica per part dels estrangers.

I, finalment, en l’últim prototipus femení, que apareix al capítol “Retrats femenins”, s’estudia de manera transversal tots els retrats de dones que Anglada va realitzar, tant els realitzats a París (1898-1914) com els que va executar a Mallorca (1914- c. 1940). En aquests es percep com Anglada representa dones de l’alta aristocràcia o de classes socials acomodades, que destaquen no només pel seu poder adquisitiu sinó també per la seva bellesa, port i elegància. D’altra banda, s’estudien també els retrats que Anglada va realitzar de dones estirades còmodament sobre divans, adoptant les actituds llibertines de les prostitutes. I, finalment, s’analitza el vincle de la dona amb la naturalesa, especialment en els anys que Anglada va viure a Mallorca, on es percep més la connexió de la seva obra amb el moviment del Noucentisme i, de retruc, un regust a l’estètica de l’Antiguitat clàssica. No obstant això, existeixen alguns retrats de mallorquines i familiars d’Anglada en què apareixen com a dones cànides i de condició més humil; però tot i ser considerades d’una posició social menor, aquestes dones no es deslliguen de les connotacions sexuals que Anglada sempre va aplicar a la dona.

1.- La representació de la dona en els anys de formació catalana d'Hermen Anglada-Camarasa (c. 1886-1894).

El panorama artístic català de la segona meitat del segle XIX presenta una àmplia diversitat de corrents, moviments i esdeveniments que situaran Catalunya a un important nivell cultural³⁷. L'artista Hermen Anglada-Camarasa va participar en nombroses manifestacions artístiques que hi van tenir lloc entre 1886 i 1894, coincidint amb els anys corresponents a la seva formació com a pintor a Catalunya, esdevinguda entre Barcelona, Vilanova i la Geltrú i Arbúcies. Aquest període presenta moltes incerteses sobre la seva trajectòria artística, encara que en l'actualitat se'n tenen més coneixements, i se sap quins són els episodis artístics del moment que el van impulsar decisivament a pintar, en alguns casos obres de temàtica femenina³⁸.

1.1.- El context artístic a la Catalunya de l'últim terç del segle XIX.

En l'últim terç del segle XIX Catalunya va acollir el trànsit de diversos corrents i manifestacions artístiques. Amb l'aparició de les tendències romàntiques, realistes, orientalistes, natzarenes, simbolistes i modernistes, Catalunya va anar ingerint progressivament les corrents artístiques i culturals europees que transcorrien prèviament i fonamentalment a París per acabar-les arrelant més tènuement a la zona. Barcelona sobretot, però també poblacions com Vilanova i la Geltrú i Arbúcies van esdevenir agents receptors d'aquests ecos principalment parisencs. És per aquest motiu que, abans d'endinsar-se directament en el *quid* de la qüestió, seria convenient analitzar quins esdeveniments culturals i artístics van ocórrer en aquestes tres poblacions que Anglada va freqüentar des de la dècada de 1880 i fins a mitjan 1894, just abans del seu primer viatge a París.

³⁷ Al costat de l'academicisme i l'arrelat realisme de procedència francesa a Catalunya, es va imposar a finals del segle XIX el moviment internacional anomenat modernisme. Encapçalat en la pintura per Ramon Casas i Santiago Rusiñol, aquest cercava el referent de París, capital mundial de les arts i la cultura, i es caracteritzava per una propensió a l'impressionisme i al simbolisme francesos. Aquests artistes es projectaven a través de la Sala Parés de Barcelona, famosa a l'època, i van començar a esdevenir un referent per a aquells pintors catalans que anhelaven formar-se a la <<ciutat de les llums>>. Per tant, Barcelona va esdevenir un important lloc de pas. Vegeu: VV.AA. *El Modernisme*. Barcelona, Olimpíada Cultural/Lunweg Editores, 1990; VV.AA. *Le Modernisme dans les collections du MNAC*. Barcelona, Lunweg/MNAC, 2011; Isabel Artigas. *Modernisme = Modernismo en Barcelona = Modernismo em Barcelona*. Barcelona, FKG, 2011; Josep Miquel Garcia. *Del Modernisme a la modernitat: artistes de l'escola catalana*. Barcelona, Mediterrània, 2009; Jaume Socias Palau. *Modernisme a Catalunya: pintura*. Barcelona, Nou Art Thor, 1987; VV.AA. *El modernisme, 1890-1906*. Barcelona, 1995; VV.AA. *Modernisme i modernistes*. Barcelona, 2001.

³⁸ Val a dir que la majoria d'obres de l'artista realitzades durant l'etapa de formació a Catalunya se centren en representacions paisatgístiques, molt en la línia realista del seu mestre Modest Urgell, tot i que també es pot percebre la presència d'alguns retrats d'homes, dones i infants, i alguna peça de gènere històric i temàtica religiosa.

1.1.1.- Barcelona, dels anys de la <<febre d'or>> a capital del modernisme.

- El moment és propici: els diners han sortit dels amagatalls, i roden esbojarrats de mà en mà. L'home de negoci ha d'obrir l'ull, no pot dormir; el seu dia ha arribat: hi ha una febre d'or, tothom vol ser ric, i ho serà qui més sàpiga aprofitar l'ocasió. (Oller, 1980: 44)³⁹

Així descrivia Narcís Oller, cronista de la burgesia barcelonina, la idiosincràsia i el sentiment d'època que persistia en un sector ampli de la societat barcelonina a principis de la dècada de 1880, en l'apogeu de la <<febre d'or>>⁴⁰. Durant l'últim quart del segle XIX, Catalunya vivia immersa en el creixement econòmic que acabaria impulsant, des de la plaga de la fil·loxera⁴¹, estesa a França a partir de 1874, i amb el posterior augment de les exportacions dels vins catalans⁴², l'arribada de la bombolla econòmica a la zona i, consegüentment, la consolidació de la metal·lúrgia i la indústria tèxtil catalana⁴³. Arrel de l'obtenció de beneficis econòmics inesperats per part d'alguns sectors socials entre els anys 1880 i 1881, Barcelona va presenciar la metamorfosi que l'acabaria convertint en una ciutat industrial i cosmopolita amb uns antecedents que fins feia ben poc eren rurals i s'havien ovacionat en l'era de la Renaixença (Permanyer, 2008). Degut a aquests factors econòmics, va emergir a Catalunya una nova classe social, coneguda com a burgesia industrial⁴⁴, que entre 1871 i 1885 es va anar beneficiant de la situació (Mendoza, 2009: 20). D'alguna manera, i gràcies al creixement econòmic d'aquesta classe, els sectors de l'art, la decoració i la moda es van veure enormement afavorits⁴⁵. L'any 1880 el comerç

³⁹ Per a una anàlisi de la Barcelona burgesa qüestionada per Narcís Oller a *La febre d'or*, vegeu: Rosa Cabré. *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat*. Valls, Cossetània, 2004.

⁴⁰ Sobre l'època de la <<febre d'or>>, vegeu: Guillem Ferré i Albareda. *La Febre d'or a Catalunya: 1881-1882* (tesi doctoral). Barcelona, Universitat de Barcelona, 1980; Lluís Juste de Nin. *La fira de les vanitats: de la febre d'or a la bomba del Liceu*. Alacant, Edicions de Ponent, 2012; Lluís Permanyer. *L'esplendor de la Barcelona burgesa*. Barcelona, Angle, 2008.

⁴¹ Cfr. Josep Iglésies. *La plaga de la fil·loxera i les seves conseqüències a Catalunya*. Barcelona, Editorial Barcino, 1988.

⁴² Cfr. Raimon Soler. "Les exportacions de vins catalans durant la segona meitat del segle XX", a *Recerques*, n° 55, 2007, pp. 127-152.

⁴³ Per conèixer el món de la indústria metal·lúrgia catalana a la segona meitat del segle XIX, vegeu: Francesc Cabana. *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya. Metal·lúrgics-Químics*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992. Per a informació sobre la indústria tèxtil catalana a la segona meitat del segle XIX, vegeu: Emili Teixidor. *Vida de colònia: les colònies tèxtils a Catalunya*. Barcelona, Angle, 2010; Francesc Cabana. *La saga dels cotoners catalans*. Barcelona, Proa, 2006; Carles Enrech. *Indústria i ofici: conflicte social i jerarquies obreres a la Catalunya tèxtil (1881-1923)*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005; Llorenç Ferrer i Alòs. *Les industrialitzacions del cotó a Catalunya*. Barcelona, Crítica, 2004; Montserrat Llonch (ed.). *Treball tèxtil a la Catalunya contemporània*. Lleida, Pagès, 2004; Albert Garcia Balañà. *La fabricació de la fàbrica: treball i política a la Catalunya cotonera, 1784-1884*. Barcelona, Abadía de Montserrat, 2004; Francesc Cabana. *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la Revolució Industrial a Catalunya*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992-1994.

⁴⁴ Cfr. Ramon Garrabou. *Enginyers industrials, modernització econòmica i burgesia a Catalunya: 1850- inicis del segle XX*. Barcelona, L'Avenç, 1982. Per a un estudi sobre la burgesia internacional europea, vegeu: Jean François Bergier. *The industrial bourgeoisie and the rise of the working class 1700-1914*. Londres, Collins Clear-Type Press, 1971.

⁴⁵ Exemplar és el cas de les indumentàries que aquest sector adquiria per fer-se lluir en públic. Per a més informació, vegeu: Laura Casal Valls. *El sistema de moda a Barcelona durant el modernisme. Proposta*

artístic va augmentar significativament entre aquest col·lectiu⁴⁶. Així és com l'art va adquirir un paper important en la quotidianitat d'aquella creixent burgesia, instal·lada principalment a la ciutat de Barcelona⁴⁷, que es feia retratar pels artistes més rellevants de l'època a fi de mostrar públicament el seu èxit econòmic i social⁴⁸. Aquell era un moment decisiu perquè, a Barcelona, diferents comerços com els del carrer Ferran i diverses galeries com la Sala Parés empréssin camins que acabarien propiciant l'exhibició i la compra i venda de l'art (Fontbona, 2008: 129). Malgrat tot, l'extensió de la fil·loxera a l'Empordà l'any 1879⁴⁹ i el gir lliurecanvista de la Restauració⁵⁰ van ser l'inici perquè es comencés a posar fi a aquells anys.

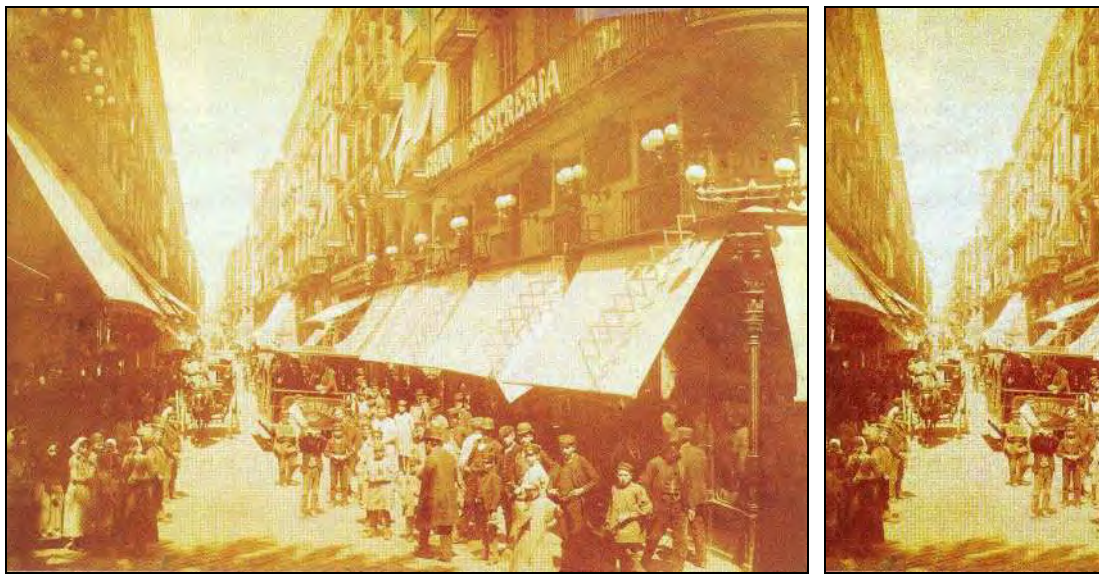


Fig. 1. Autor desconegut. Vista del carrer Ferran de Barcelona, 1880-1889. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Però en el temps que va durar el seu apogeu, la burgesia catalana va proliferar majoritàriament a les ciutats i es va condensar concretament a la zona de l'actual

metodològica per a l'estudi d'una peça d'indumentària (treball de fi de màster). Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009; Laura Casal-Valls. *Del treball anònim a l'etiqueta: modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona, Duxelm, 2012.

⁴⁶ Cfr. Janet Wolff i John Seed (eds.). *The culture of capital: art, power and the nineteenth-century middle class*. Oxford, Manchester University Press, 1988.

⁴⁷ La burgesia és urbana i, en el cas català, principalment barcelonina. A la capital catalana és on es van concentrar les grans famílies burgeses que tenien el control dels diners i dels patrimonis (Cabana, 1996: 16).

⁴⁸ Cfr. Mercè Amor Sagués. *Àlbum Saló: 1899-1903: la imatge de la dona en la pintura burgesa catalana de finals del segle XIX y principis del XX* (tesi de llicenciatura). Barcelona, Universitat de Barcelona, 1987.

⁴⁹ Cfr. Eduard Puig i Vayreda. "La fil·loxera i la frontera. Nota sobre l'actuació de l'Ajuntament de Figueres en la crisi fil·loxèrica (1878-1882). La zona d'incomunicació", a *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*. Figueres, 2011, pp. 391-402; Joan Miret i Terrada. *La veritat sobre la campanya contra la filoxera en el Ampurdán (provincia de Gerona)*. Barcelona, Imp. Barcelonesa, 1880.

⁵⁰ Cfr. *Reflexions sobre el desenvolupament: del proteccionisme al lliurecanvisme*. Consell Intersectorial de CDC, 1994.

Eixample de Barcelona⁵¹. Consistia en una classe social que predicava el cosmopolitisme i el luxe refinat, que obviava les classes més desfavorides de la ciutat, l'explotació del proletariat o la conflictivitat social, i que no podia prescindir de la necessitat de lluir-se públicament i de diferenciar-se de la resta de la concitadania⁵². Els membres d'aquella nova classe pretenien «demostrar qui era capaç de plantar la casa més gran o la més alta o la més ornamentada o la més agosarada o la més provocativa»», segons Lluís Permanyer (Permanyer, 2008: 31)⁵³. Durant el tombant del segle, arreu de Barcelona es respirava l'aroma a burgesia i, en bona part gràcies a l'enderroc de les muralles esdevingut l'any 1854⁵⁴, va proliferar la creació de nous espais de sociabilitat que la classe va començar a freqüentar amb assiduïtat, com ara el Liceu i l'Hipòdrom. Pel que fa al primer, va ser

la gran catedral laica de la burgesia (passejar de manera circular pel Saló dels Miralls era un ritual ineludible), on, a part d'escoltar música, la gent anava a observar els altres –sobretot això– i a fer negocis de manera més informal però igualment resolutiva. (Codes, 2011: 26)⁵⁵

En quant a l'Hipòdrom, inaugurat a Can Tunis l'any 1883, consistia en un espai idoni que oferia la calma que mancava a l'urbs i que permetia lluir-hi les indumentàries i els carruatges que s'havien emprat per arribar-hi (Permanyer, 2008: 169-173). A més a més, es van crear *ex professo* diferents teatres, comerços, cafès per organitzar-hi tertúlies, fins i tot redaccions de diaris i revistes, per tal d'aconterar la ideologia i el progrés i el cosmopolitisme refinat que exigia la vida burgesa barcelonina (Cabrè, 2011: 57). Així és com aquella nova Barcelona, espaiosa i modernitzada, requeria una nova manera de viure la ciutat, fos a través de passejos urbans, l'assistència a salons particulars i a festes i esdeveniments socials o fos en l'àmbit de les transaccions comercials. Tot plegat, però, no deixava de ser un ball de màscares on cada persona interpretava un personatge diferent enmig d'un teló de fons que era l'urbanisme barceloní⁵⁶.

⁵¹ La gairebé total concentració de la burgesia a Barcelona va originar-se en gran part per la violència interminable de les guerres carlines, que va provocar que moltes famílies benestants catalanes s'instal·lessin a l'Eixample (Codes, 2011: 20).

⁵² Cfr. Jaume Fabre i Josep Maria Huertas. *Burgesa i revolucionària: la Barcelona del segle XX*. Barcelona, Flor del Vent, 2000.

⁵³ Cfr. F. Javier Baladía. *Abans que el temps ho esborri: records dels anys d'esplendor i bohèmia de la burgesia catalana*. Barcelona, La Magrana, 2004.

⁵⁴ El segle XIX va ser el segle de la metròpoli urbana. Moltes grans ciutats, com Londres, París, Berlín o Viena, van enderrocar carrers estrets i diferents vestigis del barri antic per acabar construint nous barris amb amplis bulevards. No és d'estranyar, doncs, que Barcelona volgués imitar aquest model de metròpoli europea que propiciava la creació de nous espais públics que fomentessin la sociabilitat especialment entre els nou-rics i que a la vegada apostés, al final del segle, per una reestructuració de la ciutat en forma de retícula descentralitzada.

⁵⁵ Cfr. Teresa Lloret. *Gran Teatre del Liceu, Barcelona*. Barcelona, Fundació Gran Teatre del Liceu, 2002.

⁵⁶ Vegeu: Mireia Freixa i Joan Molet. "Arquitectures per a la vida pública i la privada", a *Barcelona 1900* (cat. exp.). Ithaca/Nova York, Cornell University Press/Van Gogh Museum, 2008, pp. 75-107.



Fig. 2. Raimundo de Madrazo, *Sortida del ball de màscares*, c. 1885. Madrid, col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza

Pel que fa a la figura social de la dona burgesa barcelonina⁵⁷, aquesta es diferenciava completament de l'obra⁵⁸. Allunyada de les dures condicions de vida de la proletària, l'ideal de burgesa havia de seguir l'estil de vida que proclamava l'Església catòlica, és a dir, el model de Verge Maria, i havia de treballar i viure per la família i el marit⁵⁹. La classe benestant comprenia que si la dona treballava, la llar i els fills estaven desatesos⁶⁰, així que, desvinculant-se del sistema de vida obrer, s'incidia en què la burgesa tenia el deure de mantenir la casa i dedicar-se completament als fills (Casal-Valls, 2012: 81-82)⁶¹. Per tant, els càrrecs de responsabilitat sempre estaven en mans dels homes de la seva família (Cabana, 1996: 18). A més dels codis morals que li pertocava seguir, una altra de les ocupacions de la burgesa era fer gala de la seva riquesa i ostentació. Les senyores, doncs, havien d'apuntar maneres a través de modes afrancesades i actituds elegants (Permanyer, 2008: 149-150), que exhibien amb orgull en diferents espais públics de Barcelona.

⁵⁷ Cfr. Julia Varela. *Nacimiento de la mujer burguesa: el cambiante desequilibrio de poder entre los sexos*. Madrid, La Piqueta, 1997.

⁵⁸ Cfr. Maria C. Iglesias i Antonio Elorza. *Burgueses y proletarios: clase obrera y reforma social en la Restauración: 1884-1889*. Barcelona, Laia, 1973.

⁵⁹ Cfr. León Rozitchner. *Moral burguesa y revolución*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1963; Margarida Casacuberta i Joan Sala. *Cultura i ciutat: segles XVIII/XX*. Girona, Diputació de Girona, 1998.

⁶⁰ Cfr. VV.AA. *Familia y burguesía en España (siglos XVIII y XIX)*. Lleida, Milenio, 2003.

⁶¹ En la segona meitat del segle XIX, nombrosos manuals de referència reclamaven a les dones burgeses els deures i la moral que havien de seguir. Alguns dels tractats que van aparèixer a Espanya van ser: Ubaldo Romero Quiñones. *La educación moral de la mujer*. Madrid, Álvarez Hermanos, 1877; Julio José Virey. *La mujer bajo los puntos de vista fisiológico, moral y literario*. Barcelona/Madrid, Almacén de Libros/Simón y Osler, 1881; Práxedes Zancada. *El trabajo de la mujer y el niño*. Madrid, Mariano Núñez Samper, 1904; Elisa Vives de Fabregas. *Vida femenina barcelonesa en el ochocientos*. Barcelona, Librería Dalmau, 1945.



Fig. 3. Autor desconegut. Les Rambles de Barcelona, finals s. XIX

Aquests nous rics instal·lats a l'àrea del passeig de Gràcia van ser uns compradors assidus d'un tipus d'art acadèmic exclusivament reservat a la seva elit social⁶². El gust estètic imposat per la burgesia, i marcat pel patró d'una pintura realista i anecdòtica, es va anar estenent en el temps, mentre que paral·lelament s'estava gestant a la ciutat un art modern i transgressor que en alguna ocasió havia provocat l'escàndol d'un espectador que havia sortit d'una exposició tot cridant: «¿Qué dirán los Masriera!» (Codes, 2011: 28)⁶³. La pintura anecdòtica i la modernista van conviure durant bona part de la dècada de 1890, ja que «ni els artistes anecdòtics claudicarien sense oposar resistència, ni la burgesia canviaria les seves inclinacions artístiques» (Mendoza, 2009: 17). El sector femení de la burgesia barcelonina va mostrar la seva fidelitat a Francesc Masriera⁶⁴ i Romà Ribera. Miquel Badia n'explicava el per què: ambdós «son los pintores de las elegancias femeninas, los que saben sorprender las líneas esbeltas de la mujer, y que conocen los secretos de la moda, y de

⁶² Cfr. Bonaventura Bassegoda. "El col·leccionisme d'art a Barcelona al segle XIX", a *Ànimes de vidre: les col·leccions Amatller* (cat. exp.). Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2010, pp. 25-36; Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènec (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014; Francesc Fontbona. "Associacionisme, mecenatge i col·leccionisme d'art entre burgesos catalans del segle XIX", a *Revista de Catalunya*. Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, núm. 160, març 2001, pp. 59-77.

⁶³ D'aquesta manera, es confirma que els seguidors més fervorosos dels germans Masriera eren els burgesos de la Barcelona de finals del XIX i principis del XX. En realitat la nissaga Masriera, d'origen burgès, reunia diverses generacions que havien cultivat les arts plàstiques, l'orfebreria, l'arquitectura, l'escriptura o l'escenografia. Però d'entre tots ells, Francesc Masriera va ser especialment grat, esdevenint un dels pintors més cotitzats per la classe burgesa –pràcticament el que més. El crític de l'època del *Diario de Barcelona* F. Miquel Badia reconeixia en la pintura de Francesc Masriera «els signes d'identitat d'una societat burgesa que interpreta el fenomen artístic com un instrument propagandístic destinat a proclamar les virtuts del present històric» (cit. a Quílez, 2011: 12). Els seus quadres es podien contemplar amb certa continuïtat a les galeries artístiques de la ciutat, com la Sala Parés. La predilecció burgesa per les seves composicions elegants i la seva pintura «de asunto» que, al costat del gènere paisatgístic, era la que els satisfia més, va fer-se evident des del primer moment.

⁶⁴ Cfr. VV.AA. *Els Masriera* (cat. exp.). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Generalitat de Catalunya, Proa, 1996.

ella saca efectos lindísimos para sus obras>> (Miquel, 1893: 1058). Per la seva banda, Manuel Cusi i Francesc Miralles van contribuir a la posada en marxa i la posterior consolidació d'un imaginari plàstic que plasmava els espais d'oci d'aquesta classe social.

L'adquisició i possessió d'obres d'art que encaixessin dins d'aquests paràmetres estètics va passar a convertir-se en un signe distintiu de classes, ja que posicionava públicament la burgesia a la mateixa freqüència que els sectors que fins aleshores havien monopolitzat el poder social català: la monarquia, la noblesa i l'Església⁶⁵. És al segle XIX, doncs, quan es pot començar a parlar dels orígens d'un mercat de l'art a Catalunya (Fontbona, 2011). El consumisme artístic del ric burgès va originar l'assiduïtat d'aquesta classe a les galeries d'art barcelonines, que just aleshores començaven a gestar-se en aquells anys. Aleshores el Cercle Artístic de Barcelona va esdevenir un punt de trobada fonamental entre el món artístic i la burgesia⁶⁶. Fundat l'any 1881 per un grup de pintors barcelonins amb la finalitat de fomentar la vida cultural de la ciutat, l'entitat va ser impulsora d'actes socials, balls i festes populars, d'entre els que destacaven els balls del saló de la Llotja o del Gran Teatre del Liceu. El 1893, degut a tensions que van anar apareixent entre membres, va haver-hi una escissió i una part dels socis va fundar el Cercle Artístic de Sant Lluç⁶⁷.

Però si realment hi va haver un espai que va esdevenir l'epicentre artístic comercial de la Barcelona del moment, sens dubte va ser la Sala Parés: <<*ha sido para Barcelona una institución, una necesidad. (...) la Barcelona culta desfila semanalmente por las salas de aquella galería*>>⁶⁸. Inaugurada l'any 1877 com a galeria d'exposicions⁶⁹, la Sala Parés va acollir des dels seus inicis diversos autors de primera línia de les arts plàstiques catalanes del moment, com ara Ramon Martí Alsina, Benet Mercadé, Modest Urgell, Francesc i Josep Masriera, Ramon Casas, Santiago Rusiñol o Eliseu Meifrèn (Maragall, 1975). Al costat d'aquests, hi exposaven joves artistes que anhelaven un futur professional dins d'aquest món (Mendoza, 2009: 18). Hermen Anglada hi participaria l'any 1894, però se'n faria un ressò tan mut que no tornaria a exposar-hi fins al 1900.

D'entre les exposicions anuals que la Sala Parés organitzava, era especialment significativa l'Exposició Extraordinària de Belles Arts, que consistia en una mostra anual que es

⁶⁵ Cfr. Andrés Martínez Esteban. *Aceptar el poder constituido: los católicos españoles y la Santa Sede en la Restauración (1890-1914)*. Madrid, Facultad de Teología "San Dámaso", 2006.

⁶⁶ Cfr. Maria Isabel Marín Silvestre. *Cercle Artístic de Barcelona: 1881-2006: primera aproximació a 125 anys d'història*. Barcelona, Reial Cercle Artístic de Barcelona, 2006.

⁶⁷ Cfr. Albert Peña (coord.). *Cercle Artístic de Sant Lluç, 1893-2003*. Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluç, 2003.

⁶⁸ Cfr. Rosa Cabré. *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat*. Barcelona, Cossetània Edicions, 2004, p. 182.

⁶⁹ La Casa Parés, però, havia nascut a Barcelona l'any 1840, com a botiga de marcs, material per a pintors i estampes, i no era encara un espai d'exhibició artística.

celebrava a finals d'any i que agrupava obres dels artistes habituals d'aleshores. L'any 1884, amb la manca d'exposicions d'art oficials a Barcelona, la Sala Parés va aprofitar l'avinentesa per promoure l'organització de mostres col·lectives cabdals que arribarien a aplegar prop de dues-centes obres, acompanyades de catàlegs luxosament editats (Fontbona, 2011: 52). La galeria no només exhibia i venia des de l'any 1877 l'obra d'artistes amb una trajectòria consolidada, sinó que també funcionava en nombroses ocasions de plataforma de llançament d'aquells altres artistes que, com Anglada, es volien capbussar dins el món de l'art. Des que l'any 1885 Anglada es va iniciar en la pràctica artística, la sala va gaudir d'un monopoli artístic a la ciutat i va viure alguns esdeveniments que van aplegar multituds: la presentació pública de l'obra *Spoliarium* de Juan Luna y Novicio, l'any 1886; la celebració de l'exposició extraordinària "*La vida militar en España*" l'any 1889, que reunia olis i dibuixos de Josep Cusachs; les mostres conjuntes de Rusiñol, Casas i Clarasó dels anys 1890, 1891 i 1893; la primera aparició pública de Nonell i l'exhibició de *Bòria avall* de Galofre Oller, l'any 1892; la primera exposició del Cercle de Sant Lluc, l'any 1893; la presentació en societat del *Garrote vil* de Casas i l'exposició homenatge a un recent mort Joaquim Vayreda, el 1894⁷⁰.

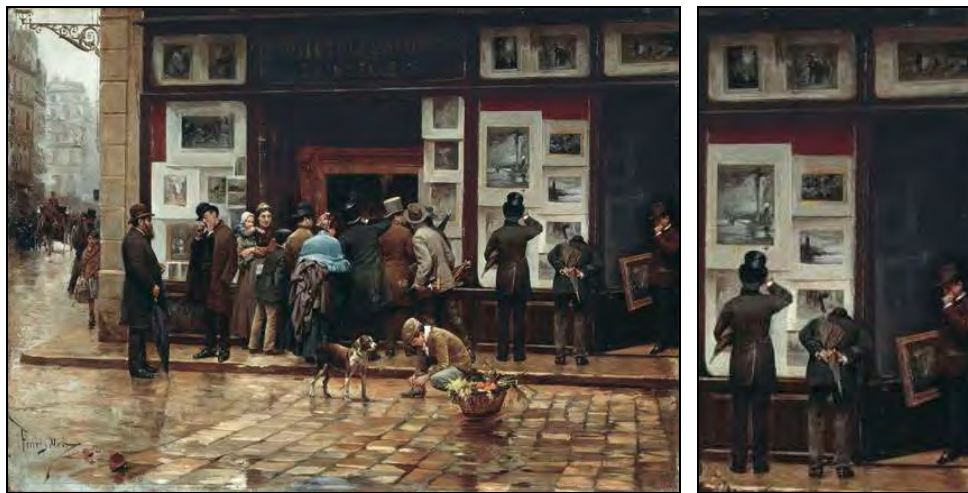


Fig. 4. Joan Ferrer Miró, *Exposició pública d'un quadre*, 1888. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

No va ser fins l'any 1888 quan es va materialitzar l'empenta decisiva i la idea de progrés per a la qual apostava la burgesia catalana, que va conduir a la modernització de Barcelona a unes cotes culturals i artístiques elevades. Precisament l'any 1888 és clau ja que representa, a grans trets, l'esclat d'un nou moviment unitari a Catalunya que va rebre

⁷⁰ Per a més informació sobre l'activitat artística a la Sala Parés, vegeu: Joan Anton Maragall. *Història de la Sala Parés*. Barcelona, Selecta, 1975.

A banda de la Sala Parés, també va ser rellevant el paper d'altres galeries de la ciutat com les que va emprendre Josep Monter en els anys 1873 i 1876, o bé F. Basols el 1876, com també en aquesta mateixa direcció va ser molt activa la botiga casa Llibre (Fontbona, 2011: 51). Tot i això, es tractava d'establiments amb poca incidència social.

el nom de modernisme⁷¹, a la vegada que va coincidir –sense ser casualitat– amb la celebració de l'Exposició Universal de Barcelona. Malgrat que va començar a consolidar-se dos anys més tard d'aquesta data, el moviment va gestar-se l'any 1888. Sorgit principalment a França pel que fa a les arts plàstiques (on va rebre el nom d'Art Nouveau), i a Anglaterra en quant a les arts útils (Arts & Crafts o Modern Style), el moviment es va originar arrel de les últimes tendències simbolistes europees i es va propagar a Alemanya (Jugendstil), a Itàlia (Liberty) i en altres països de l'Europa finisecular, com Espanya⁷². Els diferents focus del modernisme mantenien punts de similitud i divergències, però al moviment català, a més d'englobar totes les arts, s'hi va unir un profund component nacionalista. A Catalunya, doncs, el moviment es caracteritzava per una voluntat de renaixement de la cultura i una identitat catalanes que, lluny d'una Madrid més aviat conservadora i tradicionalista, buscaven el model a Europa, que aleshores equivalia a París (VV.AA., 2001; Marfany, 1990: 33)⁷³. Així és com Catalunya va veure néixer diverses publicacions periòdiques en català caracteritzades per unes tendències polítiques influents⁷⁴: el 1879 apareixia el *Diari Català* i, dos anys més tard, la revista *L'Avenç*. L'any 1886 Valentí Almirall empenia la redacció d'*El Catalanisme* i, l'any següent, es creava el partit polític la Lliga de Catalunya. No seria rar, doncs, que l'any 1888 Barcelona pogués dur a terme la celebració d'una exposició de caràcter internacional en la qual s'emmirallarien nombrosos països. Més enllà de la gènesi de la nova premsa periòdica, es crearien també associacions culturals catalanistes⁷⁵, com l'Orfeó Català, el Centre Excursionista de Catalunya o la Unió Catalanista, i l'any 1892 es redactarien les Bases de Manresa, dictades sota un disseny nacionalista.

Quan el terme «modernisme» va aparèixer per primera vegada a la premsa catalana –concretament al diari *L'Avenç*–, a mitjans de la dècada de 1880, el mot definia quelcom caracteritzat per la contemporaneïtat (Fontbona, 1975: 12). Immediatament, el nom es va aplicar a un tipus d'arquitectura donada a conèixer a partir de 1888, diferenciada per una renovació formal i la utilització de materials innovadors, i encapçalada pels principals exponents del modernisme arquitectònic català: Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch i

⁷¹ Vegeu: Vicenç Villatoro. “El modernisme català com a moviment social”, a *L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona/Lunweg, 2001, pp. 77-84.

⁷² Cfr. VV.AA. *Els grans mestres del modernisme europeu = Los grandes maestros del modernismo europeo = Great Masters of European Art Nouveau*. Budapest, Hungarofest Nemzeti Rendezvényszervezo Nonprofit Kft., 2011.

⁷³ Cfr. Cristina Mendoza. *Barcelona modernista*. Barcelona, 1989; A. Sánchez (dir.). *Barcelona 1888-1929: modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Madrid, 1994.

⁷⁴ Cfr. Josep Burgaya. *La formació del catalanisme conservador i els models “nacionals” coetanis: Premsa catalanista i moviments nacionalistes contemporanis, 1868-1901* (tesi doctoral). Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

⁷⁵ Cfr. Pere Solà. *Història de l'associacionisme català contemporani: Barcelona i comarques de la seva demarcació, 1874-1966*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia Direcció General de Dret i d'Entitats Jurídiques, 1993.

Lluís Domènech i Montaner. Tot i això, el nom també es va utilitzar per a qualificar un nou corrent plàstic de partir 1890 que defugia les tendències acadèmiques burgeses i reunia els ingredients de diferents corrents artístics del moment, des del simbolisme fins al postimpressionisme. Encapçalat per Ramon Casas i Santiago Rusiñol⁷⁶, que vivien immersos en la bohèmia artística de París, el seu era un art modern, procedent del món de l'impressionisme francès. Al seu costat, l'arquitecte Gaudí, fervorós catòlic conservador, es mostrava contrari a les seves obres i actituds. Així és com, malgrat existir divergències de qualsevol tipus, la historiografia tradicional⁷⁷ va englobar tant arquitectes com pintors, tant escultors com artesans, actius a la Barcelona de finals del segle XIX, sota la mateixa etiqueta artística⁷⁸.

Va ser en els inicis del modernisme quan Anglada-Camarasa va fer el seu debut artístic. L'artista novell tenia la certesa de dedicar-se al món de l'art, però la Barcelona d'aleshores no presentava una oferta formativa gaire enriquidora. Per una banda, hi havia l'Escola Llotja, fundada el 1775 per la Junta de Comerç de Barcelona sota el nom de Escuela gratuita de Diseño, amb la intencionalitat de créixer com a centre de formació d'arts aplicades⁷⁹. Els anys en què Anglada va iniciar-se en la pràctica artística, l'escola estava dirigida per Antoni Caba, que exposava habitualment a la Sala Parés i executava retrats acadèmics de la burgesia barcelonina⁸⁰. Per altra banda, hi havia l'opció dels tallers particulars i, per tant, no oficials, de pintors destacats de la Catalunya del moment. Pel que fa a Anglada, va optar, primerament, per alguns tallers privats de pintors catalans especialment significatius de finals del XIX. Ja uns anys abans de 1886 havia començat a assistir a classes particulars al taller barceloní d'un dels mestres més cotitzats de l'època⁸¹,

⁷⁶ Cfr. Mireia Freixa. *El modernisme a Catalunya*. Barcelona, 1991; Aurora Fernández Polanco. "Catalunya modernista: entre decadentismo y vitalidad", a *Historia del arte fin de siglo: Modernismo y Art Nouveau*. Madrid, Historia 16, 1989.

⁷⁷ Sobre les problemàtiques de definició i concepció del modernisme, Francesc Fontbona ho ha qüestionat a (Fontbona, 1990 c: 45-49).

⁷⁸ Actualment, el modernisme continua fent presents aquest tipus de problemàtiques identitàries, però convé subratllar que s'emmarca dins d'una cronologia nítida. Durant els anys noranta va viure un moment d'èxit important a Catalunya, encara que a finals de la dècada va acabar essent ridiculitzat per les classes benestants degut a les formes extremes de l'arquitectura o a les actituds bohèmies que adoptaven els pintors <<europeïtzats>> com Casas i Rusiñol. Així és com, tot i el seu caràcter popular, la societat se'n va mofar sense qüestionar si realment estava preparada per assumir aquelles novetats artístiques.

⁷⁹ Tal com n'indica el nom original, les classes eren gratuïtes i es facilitava als alumnes el material necessari, així com es subvencionaven beques de pensions que permetien a molts estudiants desplaçar-se a Madrid i en ciutats europees com Roma i París per tal de prolongar la seva formació artística. Per a una història completa dels primers anys de l'Escola Llotja, vegeu: Manuel Ruiz Ortega. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999.

⁸⁰ Entre els anys 1858 i 1885 el natzarè Claudio Lorenzale s'havia fet càrrec de la direcció de l'Escola Llotja. Al costat de les teories del catedràtic Pau Milà Fontanals, havia aplicat un idealisme purista i conservador a la metodologia pedagògica de l'acadèmia.

⁸¹ Urgell, un habitual de la Sala Parés, l'any 1876 havia obtingut la Segona Medalla a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid, diferents premis a les dels anys 1892 i 1895 i més endavant acabaria guanyant les màximes condecoracions a les exposicions de Barcelona de 1894, 1896 i 1898.

Modest Urgell⁸², que executava obres de regust romàntic i simbolista⁸³. Paral·lelament s'havia inscrit a les classes que Tomàs Moragas ofería al seu taller particular de Barcelona. Moragas era conegut de la família d'Anglada, de la qual havia realitzat una parella de retrats. A més a més, havia estat amic íntim de l'aleshores difunt Marià Fortuny i un dels principals exponents de la pintura de temàtica orientalista a Catalunya. Havia viscut i treballat a Roma durant més d'una dècada, encara que els seus èxits professionals s'esdevindrien amb la tornada definitiva a Barcelona el 1876⁸⁴. L'arrelament de la pintura de temàtica orientalista a Catalunya, majoritàriament iniciada per Marià Fortuny, Josep Tapiró i, més a un segon terme, Tomàs Moragas⁸⁵, no es pot obviar en aquest capítol, ja que Anglada-Camarasa, assistint a les classes de Moragas, va pintar alguna obra on es percep el despertar d'un subtil i fugaç interès per aquesta temàtica (fig. 15).

Si realment es va establir un vincle artístic important entre Anglada i la ciutat de Barcelona, aquest va sorgir arran de l'Exposició Universal del 1888. L'esdeveniment, que requeria una àmplia reforma de la ciutat, posaria de relleu els darrers avenços científics, tècnics i mecànics de la zona. Rius i Tauler, aleshores alcalde de la ciutat, va encarregar a Elies Rogent la direcció de les obres de l'Exposició. Amb ell van treballar els arquitectes Gaudí i Domènech i Montaner. Inaugurada el 20 de maig del 1888, l'Exposició va situar la ciutat a la línia del progrés internacional. Es va construir un ampli carrer, l'avinguda del Marqués del Duero, coneguda popularment com el Paral·lel i que unia el port amb les

⁸² Francesc Fontbona ha apuntat en alguna ocasió que Anglada no podia haver estat alumne de Modest Urgell a la Llotja perquè el mestre no va començar a impartir-hi classes fins ben entrat l'any 1894. Així doncs, assistiria a classes particulars en el taller privat del mestre (Fontbona, 2006: 12).

⁸³ Es té constància que l'artista sempre el guardaria en el record com al millor mestre que havia tingut (Fontbona, 1981: 15). Sobre la petjada que Urgell va deixar en diversos artistes, vegeu: Francesc Fontbona. "Modest Urgell a través de les seves exposicions", a *Modest Urgell 1839-1919*. Barcelona, Fundació Cultural de la Fundació <<La Caixa>>, 1992, pp. 22-24.

⁸⁴ El 1877 va ser nomenat professor substitut de les classes de dibuix general de l'Escola de Belles Arts de Barcelona, va obtenir també diversos premis participant en exposicions artístiques barcelonines i, el 1884, amb la creació de les set escoles d'Arts i Oficis pel ministre de Foment espanyol, va passar a ser professor de l'Escola de Vilanova i la Geltrú.

⁸⁵ En els orígens de la pintura orientalista a Catalunya, es troba l'episodi de la Guerra d'Àfrica, que confrontà Espanya amb el sultanat del Marroc entre 1859 i 1860. Cfr. Carmen Saiz Peña. *La Guerra de Àfrica: 1859-1860*. Barcelona, UAB, 1974. L'esdeveniment polític va ser plasmat plàsticament per Marià Fortuny, que la Diputació de Barcelona va elegir perquè immortalitzés els esdeveniments ocorreguts al nord d'Àfrica. Un cop al Marroc, Fortuny va iniciar un llenguatge plàstic que fins aleshores no s'havia experimentat a Catalunya. Cfr. Jordi Àngel Carbonell. *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica: els dibuixos de la guerra hispanomarroquina 1859-1860*. Barcelona, Columna, 1999. Ja s'havien exposat algunes obres de temàtica morisca a Catalunya al llarg de les dècades de 1840 i 1850 (Fontbona, 1990 c: 109-110), però l'aportació de Fortuny va consolidar i renovar tècnicament la temàtica orientalista. En el cas de Moragas, que es limità més aviat a seguir les passes del seu amic, no hi havia una relació profunda amb el nord d'Àfrica, a diferència de Josep Tapiró, que es va centrar en la ciutat de Tànger. Cfr. Jordi Àngel Carbonell. *Josep Tapiró, pintor de Tànger* (cat. exp.). Barcelona/Tarragona, MNAC/Universitat Rovira i Virgili, 2014. Aquests tres pintors van protagonitzar el retrat de cultures orientals, que no deixava de ser el reflex de les relacions colonials que s'havien començat a forjar entre Europa i el món islàmic.

Corts Catalanes⁸⁶. La il·luminació elèctrica del carrer, que es faria amb motiu de l'Exposició, hi donaria llum. La sorpresa de l'electricitat urbana va ser tal que la gent va començar a qualificar Barcelona com a «París del sud» (Kaplan, 2003: 21). Per altra banda, es van construir nous barris i es va enderrocar la zona militar de la Ciutadella. L'Hotel Internacional, el Pavelló de la Companyia Transatlàntica, el Castell dels Tres Dragons, l'estàtua de Colom o la Font Màgica, van esdevenir una marca de la fira, encara que el monument més rellevant de l'Exposició va ser, sens dubte, l'arc de triomf de Josep Vilaseca, la porta d'entrada a la mostra.



Fig. 5. Autor desconegut. Vista de l'interior del Pavelló de Belles Arts de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Barcelona, Biblioteca de Catalunya

⁸⁶ Amb el temps, l'avinguda s'aniria consolidant com a centre de les activitats d'oci de la ciutat, esdevenint l'escenari de diversos espectacles populars (Albertí, 2012). Funcionant com un Montmartre parisenc, el Paral·lel proporcionaria habitatge a les classes treballadores i a artistes com Pablo Picasso. També seria el centre de la vida nocturna barcelonina: cabarets, teatres de varietats, sales d'espectacle o prostíbuls, juntament amb museus de cera i casinos. Vegeu: Paco Villar. "La prostitució del Districte Cinquè durant el període 1900-1914", a Xavier Albertí i Eduard Molner (dirs.). *El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona, CCCB/Diputació de Barcelona, 2012, pp. 35-43; Just Arévalo Cortés. *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

En un mecanoscrit de Rossend Llorba, descobert recentment per X. Albertí i E. Molner, es descrivia l'ambient del Paral·lel abans del 1900: «Anàvem apropant-nos als darrers moments del segle XIX i al llarg de l'avinguda s'havien instal·lat arcs voltaics. El Paral·lel disposava d'electricitat, però (...) continuava sense empedrar. Un cop instal·lats els pals i les vies, van aparèixer els primers tramvies elèctrics (...) però ningú no gosava pujar-hi, per conceptuar-los com una cosa del dimoni. El Paral·lel continuava cada cop més concorregut, especialment els dies de festa. Al Circ Espanyol s'hi succeïen les companyies líriques i dramàtiques amb funcions per hores; a les voreres s'hi alçaven parades de laminadures. Entre els cinemes Farrusini i Lumière s'hi va instal·lar la gran Barberia de l'Obrer (...) Els orgues dels cinemes no paraven en cap moment, i els pregoners des dels seus vestibuls respectivament s'engargamellaven convidant el públic a penetrar-hi per admirar l'espectacle» (cit. a Albertí, 2012 b: 31-32). Cfr. Rossend Llorba. "El Paralelo hasta el año 1910", manuscrit inèdit cedit per la Llibreria Milà de Barcelona.

A l'interior de la fira, s'hi presenciaven els pavellons amb nombroses seccions que representaven els principals països europeus participants. Al pavelló espanyol, s'hi exposaven els darrers avenços tècnics del país, les manufactures internacionals arribades per importació, diferents productes exòtics i una àmplia mostra d'objectes d'art. A la secció espanyola de pintures, s'hi podia veure principalment gènere històric, amb obres de pintors com Antonio Muñoz Degraín, Salvador Sánchez Barbudo, Salvador Martínez Cubells, Eliseu Meifrèn, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, Josep Cussachs, Romà Ribera o els germans Masriera (Ràfols, 1943: 14; Gener, 1888: 1; Gener, 1888 b: 1; Gener, 1888 c: 1). Modest Urgell, Laureà Barrau i Joaquim Vayreda també hi van presentar obra, però les cròniques de l'època no els van fer mencionar (Garrut, 1976: 44). Amb disset anys, Anglada-Camarasa hi va exposar la peça *Estudi del natural*, actualment de localització desconeguda (Fontbona, 1981: 15). Essent alumne de Moragas a Barcelona i probablement també a Vilanova i la Geltrú, és raonable pensar que hi va participar motivat pel mestre, que era assessor artístic de l'Exposició (La Vanguardia, 1888: 2). Però Anglada no va ser recordat per la crítica i el seu nom només acabaria figurant discretament al catàleg de pintures de l'Exposició, encara que la seva contribució devia ser prou significativa com perquè guanyés un premi de menció honorífica consistent en una bomba de tràfec (La Vanguardia, 1888 b: 3)⁸⁷.

1.1.2.- A l'entorn de la biblioteca museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

Des de finals del segle XIX, es va produir una descentralització del món artístic a Catalunya. A banda de la capital catalana, Olot, Girona, Vilanova i la Geltrú, Sant Feliu de Guíxols i Sitges van ser especialment prolíferes en l'exhibició d'exposicions regionals al llarg de les dècades de 1880 i 1890 (Fontbona, 2011: 51-52). En aquest context, s'hi inscrivía Vilanova i la Geltrú, que l'any 1882 celebrava una exposició regional i que estava en procés de gestació d'una biblioteca museu i una escola d'art que havien de situar la ciutat en la línia de la modernitat, just al darrere de Barcelona.

A l'entorn de l'any 1886, quan es va iniciar la relació entre Anglada-Camarasa i Vilanova i la Geltrú (Ribot-Bayé, 2012: 25-43)⁸⁸, no hi havia a Catalunya cap museu provincial o

⁸⁷ La posada en marxa de l'Exposició Universal va conduir Barcelona a l'acollida d'exposicions de gran abast amb una important projecció internacional, tals com l'Exposició General de Belles Arts, de l'any 1891, però també altres mostres durant els anys 1894, 1896, 1898, 1907 i 1911 (Mendoza, 2009: 18). Oferint a les institucions oficials la compra de quadres, aquestes exposicions acabarien esdevenint el germen del museu de la ciutat, actual Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁸⁸ La presència de l'artista a la ciutat en aquest any ho testimonia un dibuix seu d'un racó vilanoví titulat *El cobert* i signat el 1886. L'apunt, la primera obra amb datació coneguda de l'artista (Fontbona, 1993 b: 42), marca la línia estilística acadèmica i realista que caracteritzarà la resta de dibuixos seus dels anys en

institució pública cultural potent que s'hagués erigit amb la finalitat de fomentar l'ensenyament i l'aprenentatge o bé projectar culturalment i difondre públicament⁸⁹. En aquest context, l'any 1884 va aparèixer la biblioteca museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, impulsada per aquest polític català influent a Madrid. A l'instant la institució va ser precursora, en part perquè posseïa una singular col·lecció de llibres, objectes diversos i obres d'art –la majoria obtinguts per donació– dels grans noms de les lletres i les arts catalanes i espanyoles, modernes i contemporànies. Val a dir que, al darrere de la construcció d'aquest ens, s'amagava un projecte deliberat que s'havia començat a engegar a partir de 1870, consistent en la planificació d'un eixample i una estació de tren a la ciutat que havien de canviar radicalment la seva fisonomia i desplegar una imminent xarxa de comunicacions amb Barcelona (Comas, 2009: 31-32).

Després de consultar alguns documents de l'època⁹⁰, és factible pensar que a l'entorn de 1886 Anglada s'hauria inscrit a l'Escola d'Arts i Oficis de Vilanova, sota el mestratge de Tomàs Moragas i Josep Sugranyes (Ribot-Bayé, 2012). Una hipòtesi que es reafirma amb una carta que ell mateix va escriure a l'amic Pere-Joan Lloret, on assegurava haver anat a Vilanova per estudiar (Anglada, 1895 d). A més, entre 1884 i 1890 Moragas hi havia exercit de professor principal (Gándara, 1890 b: 3). El vincle artístic entre mestre i alumne es va anar prolongant amb el temps quan, a partir de 1888, Anglada va inscriure's a les classes de l'*atelier* privat que Moragas va obrir a Barcelona (Moragas, 1944: 44).

Amb els anys Anglada va continuar freqüentant Vilanova, on estrenyia els lligams personals i professionals que hi havia començat a establir des de 1886. Al *Boletín de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer* del 26 de juny de 1890, es documenta la donació d'un quadre seu, *Paisatge amb pont*, una acció que reafirma la idea d'un jove i àvid pintor que consolida el vincle amb alguns personatges significatius de la ciutat⁹¹:

También el estudioso joven y ya bien reputado pintor D. Hermenegildo Anglada, en quien ven los inteligentes una legítima esperanza para el arte catalán, ha regalado á nuestro Instituto, pintándolo expofeso, un precioso paisaje al óleo, en el que, con seguro pincel y rico colorido, ha representado una acequia que, por medio de un puentecillo, salva un torrente. El celaje, de una brillantez y transparencia extraordinaria, el agua de una verdad pasmosa y las plantas y flores que esmaltan el suelo de una riqueza de tonos armónica y variada, hacen de dicha tela una estimable adquisición para nuestro MUSEO. (Boletín, 1890: 2)

què es va anar formant a Catalunya (c. 1886-1894), unes qualitats amb les que, segons Ràfols, s'acabaria guanyant el sobrenom de <<branqueta>> entre els seus companys de Vilanova (Ràfols, 1943: 164).

⁸⁹ En el seu article del *Butlletí* de l'any 2008, Mireia Rosich analitza detalladament la situació dels museus a Catalunya en els últims anys del segle XIX i explica la singularitat amb què la biblioteca-museu Balaguer va emergir d'ençà de 1884 (Rosich, 2008: 82-103).

⁹⁰ Les fonts de l'època que s'han consultat consisteixen principalment en el *Boletín de la Biblioteca Museo Balaguer*, els dietaris de Joan Oliva (1884-1894), i premsa periòdica, local i catalana, de finals del XIX.

⁹¹ Un acte similar van fer nombrosos artistes que, a diferència d'Anglada, es trobaven en un punt àlgid de la seva trajectòria, com Casas, Rusiñol, Baixeras, Meifrèn o Riquer (Rosich, 2008: 92-93). Donaven obres a Vilanova per raons patriòtiques, per promoció o prestigi.

Al llarg de la tardor de 1890, el vincle entre Anglada i Vilanova es va anar incrementant. L'artista continuava realitzant estades temporals a la ciutat, alternades interrompudament amb les d'Arbúcies, i la seva constant activitat artística s'esmentava a la premsa:

Expuso el joven pintor señor Anglada, en la ebanistería del señor Bertrán, varios cuadros y dibujos que demuestran que entra su autor con pie firme en los dominios del arte.

Entre sus trabajos expuestos descuella, sin duda alguna, la copia del celebrado cuadro debido al pincel del laureado artista filipino señor Luna y Novicio, titulado "La mestiza", existente por donación del autor, en el Museo Balaguer de nuestra villa, cuadro rico en color y acertado en expresión, cualidades que supo trasladar fielmente a su tela el señor Anglada. (Gándara, 1890 b: 2)

Anglada va exposar, doncs, un conjunt de quadres i dibuixos a la fusteria Bertran de Vilanova⁹². D'entre totes les peces, únicament es té constància que hi va presentar una còpia de *La mestissa* de Juan Luna y Novicio, un quadre de la biblioteca museu que hauria copiat durant les classes a l'Escola de Vilanova. L'elecció de *La mestissa*, un retrat d'una jove amb indumentària filipina que s'arregla el cabell davant d'un tocadore, no era atzarosa. L'any 1887, sota l'impuls de l'aleshores ministre Balaguer, Luna y Novicio va rebre a Madrid el Diploma d'Honor de l'Exposició de les Illes Filipines. Posteriorment, el pintor filipí donaria el quadre a la institució, motiu pel qual s'acordaria inscriure el seu nom a la làpida d'honor de la façana de la biblioteca museu (Comas, 2009 b).

1.1.3.- Arbúcies, punt de trobada d'artistes i intel·lectuals.

Al segle XIX la pintura de paisatge es va anar arrelant profundament a Catalunya⁹³. Mentre que a la resta d'Espanya la temàtica estava reservada als estaments oficials, a l'Europa dels dos últims terços del XIX l'art s'havia focalitzat, després del romanticisme, en el gènere del paisatge. L'escola de Barbizon i l'impressionisme havien ajudat a la consolidació d'aquest gènere a l'Europa occidental, especialment des que l'any 1824 una sèrie de pintors anglesos, entre ells John Constable, havien exposat obres de temàtica paisatgística al Salon de París. A Catalunya, on a mitjan segle es vivia una etapa de Renaixença, política i cultural⁹⁴, es va començar a tenir interès per conèixer la pròpia identitat i plasmar-la plàsticament. L'enderrocament de les muralles de Barcelona l'any 1854, va propiciar un apropament de la ciutat al camp i la creació de diferents moviments

⁹² L'ebenisteria, de molta anomenada i que havia realitzat mobles per a la biblioteca-museu, oferia el local perquè els artistes vilanovins o que estaven estretament connectats amb la ciutat, com Anglada, poguessin exposar les seves obres. En altres ocasions s'hi celebraven vetllades musicals i literàries. L'exposició dels alumnes de l'Escola de Vilanova en aquests locals de la ciutat era freqüent, així que seria raonable pensar que l'any 1890 Anglada continuava essent alumne de Vilanova.

⁹³ Per a una història del paisatgisme a Catalunya, vegeu: (Fontbona, 1979).

⁹⁴ Cfr. Manuel Jorba. *La Renaixença*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997.

excursionistes a Catalunya⁹⁵. A més a més, des de 1824 Pau Rigalt havia començat a donar classes de pintura de paisatge a l'Escola de Nobles Arts de la Junta de Comerç de Barcelona. Era la primera vegada que s'impartia una assignatura com aquella a Catalunya. Amb el temps, el seu fill Lluís Rigalt va anar consolidant el gènere paisatgístic a Catalunya, seguint la tendència romàntica del pare. L'arrelament més profund de la pintura de paisatge a Catalunya, però, es va produir amb l'arribada del realisme plàstic⁹⁶. Amb una línia més objectivista i depurada de la representació paisatgística, Ramon Martí Alsina va consolidar el gènere a Catalunya després d'una estada a París on va tenir ocasió de conèixer personalment l'obra de Gustave Courbet⁹⁷. Martí Alsina va ser professor a Llotja des de l'any 1852 i al seu taller particular, on va tenir alumnes de la talla de Modest Urgell, Baldomer Galofre, Josep Armet o Francesc Torrescassana. Gràcies a ell va poder emergir el fenomen de l'Escola d'Olot, liderada pel seu alumne Joaquim Vayreda, que apostava per una visió contemplativa i plàcida de la vida al camp. Un altre deixeble seu, Modest Urgell, emprendreia el camí vers un paisatgisme simbolista i romàntic⁹⁸. Aquestes característiques influenciaren Anglada en la primera meitat de la dècada de 1890, que va mantenir-se en concordança amb la tradició realista del paisatgisme català.

Paral·lelament convé esmentar com la localitat d'Arbúcies va esdevenir, des de mitjan segle XIX, un petit focus d'atracció per als que cercaven la plasmació artística de la naturalesa. Els testimonis d'Anglada o Rusiñol⁹⁹, assenyalen l'atmosfera de somni i la bellesa de la zona. Però un dels primers artistes a concórrer la zona del Montseny va ser Lluís Rigalt, que entre 1850 i 1860 va viatjar per tot Catalunya i va realitzar cròniques gràfiques d'arreu per on transitava. El van seguir Francesc Soler Rovirosa, prestigiós pintor i escenògraf barceloní; Modest Urgell, que passà per Arbúcies l'any 1871; Josep Aguilera, que va viure al poble uns anys; Enric Galwey, vinculat a l'Escola d'Olot; i els pintors Joan Colom, Dionís Baixeras, Lluís Labarta, Eliseu Meifrèn i Hermen Anglada, entre altres. A partir d'Anglada i Meifrèn, però, el poble atrauria altres artistes com Santiago Rusiñol o Josep Mompou (Sonseca, 2002: 74).

Cal tenir en compte que des de mitjan segle XIX el Montseny, i especialment els pobles de Sant Hilari Sacalm i Arbúcies, aplegava famílies i personalitats de l'alta societat

⁹⁵ Cfr. Carles Albesa i Riba. *125 anys d'excursionisme a Catalunya*. Barcelona, Infiesta, 2001.

⁹⁶ Cfr. VV.AA. *Realisme a Catalunya*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1999.

⁹⁷ Cfr. VV.AA. *Realisme(s). L'empremta de Courbet*. Barcelona, MNAC, 2011.

⁹⁸ Cfr. Francesc Fontbona i Manuel Jorba (eds.). *El Romanticisme a Catalunya: 1820-1874*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura / Pòrtic, 1999.

⁹⁹ Segons Santiago Rusiñol, «la millor Festa Major d'Arbúcies és el seu bellíssim paisatge» i «aquesta vall meravellosa que sembla un gran llit de nerèides, és un tresor per a somiar-hi» (cit. a Martí, 1999 b: 2).

catalana i espanyola que hi anaven a estiuajar¹⁰⁰. El motiu n'era l'existència d'aigües termals curatives que van propiciar que la zona es convertís en un espai de descans de primera línia a l'època. Víctor Balaguer també acostumava a fer estades a Arbúcies a l'entorn de l'any 1892¹⁰¹. Mantenia una gran amistat amb els amos de Casa Blanch, Miquel Font, ric industrial i empresari de Madrid, i la seva esposa, Concha Blanch. Balaguer acostumava a visitar-los assíduament i hi residia esporàdicament, especialment quan s'acostaven les èpoques de bonança meteorològica. Tal era l'amistat, que els senyors de Casa Blanch li reservaven una habitació elegantment decorada a la que van batejar amb el nom del polític. A l'ombra de l'alzina centenària de Casa Blanch, es celebraven reunions i vetllades pseudoliteràries on hi participaven personatges importants de l'època que generalment estaven de pas per Arbúcies. Així és com diferents artistes, intel·lectuals, metges, advocats, capellans, poetes, cantants, entre els quals es comptava Víctor Balaguer, el ministre Emilio Castelar o el pintor Miquel Carbonell, es trobaven en aquelles reunions, que ocasionalment també s'organitzaven en altres cases benestants del poble. Anglada, que l'any 1892 rondava els vint-i-un anys, també hi participava.



Fig. 6. Autor desconegut. H. Anglada dibuixant a Arbúcies, 1890.
Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

¹⁰⁰ Cfr. Glòria Soler. *L'estiu a Catalunya, 1900-1950*. Barcelona, Edicions 62, 1995.

¹⁰¹ Els epistolaris de Joan Oliva i la correspondència entre Víctor Balaguer i els seus amics de Casa Blanch d'Arbúcies mencionen que Balaguer va freqüentar Arbúcies i la zona del Montseny a partir de la primavera de 1892 (la primera estada de Balaguer a Arbúcies de la que es té constància és del 30 de maig de 1892). D'altra banda, les cartes entre Balaguer i el matrimoni Blanch s'inicien el 29 de juny de 1892. És entorn d'aquestes dates quan els amos de Casa Blanch són convidats en més d'una ocasió a visitar la biblioteca-museu, concretament els dies 8 de maig de 1892 i 12 de març de 1893. Vegeu: Dietaris Joan Oliva; anys 1892 i 1893; 30/05/1892, 08/05/1892 i 12/03/1893.

L'estiu de 1892, Balaguer havia enllestit *Al pie de la encina*, un llibre que recopilava històries, llegendes, tradicions i records del Montseny, que es publicaria l'any següent i aniria dedicat a Concha Blanch. Escrit sota la desapareguda alzina de la casa, el llibre conté un paràgraf que contextualitza Hermen Anglada a principis de la dècada de 1890 al Montseny, així com adverteix de la relació entre Balaguer i Anglada i del caràcter entusiàstic del polític cap a joves talents¹⁰²:

Veo desde mi balcón un campo cubierto totalmente de amapolas, de espléndidos colores, parecido a un suntuoso tapiz arbolado con los más soberbios carmines que pudieran dar jamás los mejores múrices de la mar siria. Una tarde se lo enseñé a Hermenegildo Anglada, joven pintor de verdadera inteligencia, que pasa aquí largas temporadas estudiando con amor y conciencia las hermosuras de esa gran naturaleza montsenica, y se lo propuse para un cuadro.

– No me atrevo, me dijo. Si lo pintara tal como es, lo creerían exagerado, hijo de mi fantasía, y no copia del natural.

Y es así. El joven artista tiene razón. En el monte, en el mar, en el cielo, se ven cosas tan asombrosamente bellas y tan raras y singulares a veces, que si un pintor las traslada al lienzo, los críticos le censuran diciéndole que se aparta de lo natural y aconsejándole que estudie la naturaleza. (Balaguer, 1893: 36-37)

Quan a principis de l'estiu de 1892 Anglada va prendre la decisió de casar-se amb una jove vilanovina, la mare de l'artista s'hi va oposar (Fontbona, 1982: 21). Arrel d'això, Anglada es va retirar una temporada llarga i ininterrompuda a Arbúcies, fins a mitjan 1894. Assegurava en una carta que escrivia a l'amic Llorc, que l'estada al poble l'estava recuperant del disgust (Anglada, 1893?), a la vegada que continuava prenent apunts i executant pintures de diferents racons d'Arbúcies, i sortint a pintar amb un grup d'artistes entre els quals es trobaven Fèlix Mestres, Eliseu Meifrèn o Segundo Matilla (Fontbona, 1981: 15). Pels volts de 1894, Anglada va rebre els primers encàrrecs artístics: alguns de la família Uriach i algun altre que el propi artista considerava <<pornogràfics en extremo>> per tal d'ornar un <<picadero>> de Nicolás Boada (Anglada, 1893). També es comenta que l'artista va provar el món de l'escenografia tot pintant un teló de boca del teatre Cal Xic d'Arbúcies¹⁰³, desaparegut en l'actualitat (Martí, 1999 b: 36)¹⁰⁴.

¹⁰² Rosich fa esment de l'empenta que exercia sovint Víctor Balaguer en la formació d'alguns artistes, que posteriorment acabaven cedint alguna obra a la biblioteca-museu de Vilanova. Tal podia ser el cas d'Anglada-Camarasa. Vegeu: (Rosich, 2008: 93).

¹⁰³ Vegeu: Daniel Martí. *El teatre a la vila d'Arbúcies*. Girona, Llibres del Segle, 2005, p. 32. El vincle d'Anglada amb el món del teatre apareix al llarg de la seva obra pictòrica: des d'Arbúcies, en els darrers anys del segle XIX fins als primers anys del XX, quan l'artista freqüentarà i retratarà l'audiència – especialment la femenina– en teatres parisencs. Des de l'inici del segle XX, la seva obra presentarà punts clarament similars als de la pintura teatral, cercant el sentit estètic, l'espectacularitat escènica i unes dimensions dels llenços molt àmplies. En el decenni de 1910, la seva obra adoptarà un sentit escenogràfic; en alguns casos es conserven esbossos per a un projecte iconogràfic que tenia en ment. L'any 1931 Joan March li encarregarà la decoració d'un palau a Madrid, però al final el projecte no s'acabarà duent a terme (Tugores, 2007: 135).

¹⁰⁴ Tot i que les fonts historiogràfiques i orals actuals adverteixen que Anglada va pintar el teló de fons del teatre de Cal Xic, el més probable és que l'artista hagués pintat el teló per al teatre del Centre Parroquial d'Arbúcies, que representava una mena de musa trapezista, escotada i amb faldilles curtes. Cap a mitjan segle XX, el rector no el va voler i va ordenar retocar-lo. Amb els anys se'n va perdre la pista.

Va ser a Arbúcies on va preparar la seva primera exposició individual (Fontbona, 1982: 22). L'octubre de 1893 Anglada estava pintant quadres amb detalls del bosc. Durant la tardor, encara havia d'acabar cinc quadres que presentaria a l'exposició i, a finals de febrer de 1894, havia decidit emprendre la mostra individual, destinada a complaure la família i, sobretot, a pagar-se les despeses econòmiques d'un viatge de formació a París. Pocs dies abans de la inauguració, confessava que <<he tenido que trabajar estos días como un negro negrísimo para tenerlos todos terminados>> (Anglada, 1894 a). Finalment, l'exposició es va celebrar entre el 18 i el 25 de març de 1894, a la Sala Parés de Barcelona, i hi va presentar deu quadres, la majoria de paisatges rurals de to realista pintats als peus del Montseny. A la galeria hi havien regnat, anys enrere, Modest Urgell, Romà Ribera o els germans Masriera; durant la dècada de 1890, Santiago Rusiñol i Ramon Casas van eclipsar la sala¹⁰⁵. L'any 1894 Anglada era l'ombra de tots aquests artistes. Per altra banda, se sap que Anglada patia per la crítica de Casellas –ell mateix demanava que <<Dios me libre de la crítica del célebre Sr. Casellas>> (Anglada, 1894 a)–, i sabia que l'autoritat del crític el podia fer saltar directe a la fama o bé conduir-lo a la ruïna¹⁰⁶. Casellas, que era partidari dels nous corrents artístics vinguts de París¹⁰⁷, deixava empremta entre la crítica d'art catalana, i no és estrany que ignorés o es contraposés al postrealisme acadèmic dels primers temps d'Anglada. Però va passar el pitjor: la seva obra va ser totalment ignorada degut a la polarització del món artístic barceloní a l'entorn de la figura de Ramon Casas i el seu *Garrote vil*, que també s'exposava a la Sala Parés el mateix mes de març, i que va commoure el públic tot desplegant un fenomen de masses (Fontbona, 1982: 22). Més endavant, el maig de 1894, Anglada va tornar a exposar a la galeria, en una mostra col·lectiva on hi va presentar dos paisatges. Al setembre, n'hi va presentar dos més:

Tenemos al señor Anglada por un artista que empieza la carrera y en tal concepto bien puede afirmarse que no la comienza mal con los dos paisajes que expone, pintados con mucha espontaneidad y con fragmentos que reproducen el natural con suma verdad y con vigor en el colorido. Ambos paisajes están solo esbozados, si bien uno de ellos más concluido que el otro, pudiéndose temer que el señor Anglada pague en lo sucesivo demasiado tributo a una moda que le llevaría a malograr sus nada comunes dotes de artista. (Miquel, 1894: 11063)

Anglada no va despertar curiositat a Barcelona. L'any 1894 realitzaria el seu primer viatge a París. Tornaria temporalment a Arbúcies, l'any 1895, per marxar-ne definitivament el 1897.

¹⁰⁵ A començaments de la dècada de 1890, la Sala Parés va ser la base d'operacions dels grans pintors modernistes, com Rusiñol i Casas i, a principis del XX, va ser la seu del triomf dels postmodernistes Isidre Nonell, Joaquim Mir o Marià Pidelaserra. Però també ho va ser d'Anglada-Camarasa. Tanmateix, el seu propietari, Joan Baptista Parés, mantenia una posició eclèctica que, a la llarga, va provocar que la galeria caigués progressivament en la decadència, depassada per la competència d'altres sales barcelonines amb idees més clares, com Faiànc Català, les Galeries Laietanes o les Galeries Dalmau. Vegeu (Maragall, 1975).

¹⁰⁶ Cfr. Marylin McCully. "Impacte d'un crític: Raimon Casellas i els pintors modernistes", a *L'Avenc*, 15 de setembre de 1980, pp. 52-57.

¹⁰⁷ Cfr. Jordi Castellanos. *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona, Curial, 1983.

1.2.- Les primeres representacions de dones d'Anglada-Camarasa.

Al llarg de les dècades de 1880 i 1890, Anglada-Camarasa va centrar-se en la pintura de temàtica paisatgística. Això no obstant, en aquests anys una petita porció de la seva producció la conformen obres amb figures femenines. Si bé d'una part les obres que va executar en aquests anys són còpies d'altres peces, de l'altra es tracta de retrats de familiars o conegudes, en algun cas dones del carrer captades en la seva rutina laboral. Anglada, doncs, és en aquest moment un artista realista perquè pinta amb una tècnica com a tal, però també perquè tracta temes de la realitat que afecten el dia a dia de la dona catalana en el tombant del segle XIX.

La representació de la figura femenina en el món laboral és una de les constants més reiterades en la història de l'art del segle XIX¹⁰⁸. Des de les pageses i agricultores, les venedores al mercat, les bugaderes i les planxadores, les obreres, les dones del món de l'espectacle fins a les prostitutes, totes elles han estat freqüentment reproduïdes en la pintura vuitcentista (Álvarez, 2010: 221-251). Tanmateix, aquestes obres indiquen quelcom de la situació de la dona en la societat del seu temps, com ara la dificultat per conciliar el món laboral amb el familiar, així com l'estricta moral burgesa que l'enclaustrava en el si de la llar i de la família. Més difícil resultava quan es definia la unitat bàsica del sistema, que residia en la família¹⁰⁹.

Una de les primeres pintures que Anglada va realitzar sobre dones va ser *Florista* (fig. 7). En aquesta obra, una dependenta està venent flors a dues compradores que es mostren d'esquenes. La temàtica correspon a un costumisme urbà molt corrent en la pintura espanyola de la segona meitat del segle XIX, i que acollia la representació de planxadores, floristes, cigarreres o porteres. De fet, els oficis més habituals per a les dones de l'Espanya del moment eren els de modista, operària i treballadora del camp (Lomba, 2003 b: 213-214). La figura de la dona comerciant de flors responia a una demanda de la clientela burgesa del moment, però també a una erotització de la dona a través de l'associació d'aquesta amb la flor. Amb una factura poc precisa, Anglada va realitzar una obra de regust acadèmic que emula les floristes de pintors realistes catalans com Fèlix Mestres (fig. 8), que recollien èxits a la Barcelona modernista. La temàtica, la posició inclinada del cos de la venedora contraposat al posat rígid de la burgesa del davant, el moment de la venda... són trets comuns d'una obra i altra. No obstant això, en Mestres la comerciant és sorpresa per quelcom extern que ha deturat la seva tasca, mentre que en Anglada l'atenció

¹⁰⁸ Cfr. Marcelle Cappy i Aline Valette. *Femme et travail au XIXe siècle*. París, Syros, 1984.

¹⁰⁹ Per a una completa visió del treball de la dona en la segona meitat del segle XIX, vegeu: M. C. Amo. *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX* (tesi doctoral). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

recau en l'acte de vendre. A més, si bé la florista de Mestres és el focus d'atenció, en Anglada el protagonisme queda repartit en les tres figures que hi apareixen, i l'èmfasi recau en la confrontació social i ideològica de la venedora de classe obrera que ven flors a dues dames de l'alta burgesia vestides amb elegants abrics i pameles d'ala ampla. Una obra que dóna fe de les desigualtats socials i econòmiques de la Catalunya del moment.



Figs. 7 i 8. Hermen Anglada, *Florista*, c. 1888. Saragossa, col. Joaquín Aranda¹¹⁰; Fèlix Mestres, *La florista*, finals s. XIX. Col. particular

L'espai, però, on Anglada va contextualitzar més sovint la dona en el tombant del segle XIX, va ser la llar. Des de l'època moderna, la pintura de gènere, principalment holandesa, va deixar testimoni de nombroses escenes de treballs domèstics que revelaven, a més de la duresa de les tasques, alguns continguts notablement simbòlics (Álvarez, 2010: 202). Les tasques representades, que es van anar repetint fins a finals del segle XIX, anaven des de cuinar, rentar els plats, rentar la roba, cosir, recollir aigua... un treball que ocupava bona part del dia de la dona no burgesa –aquella solia tenir serventa– i que donava fe del seu engabiament en el si de la llar. En un període moralitzant, catòlic i conservador, la dona havia de seguir les regles socials que la reservaven a la cura de la llar, de l'home i dels fills, havia de mantenir l'ordre i la netedat de la casa, i s'havia de comportar amb mesura i moderació a fi d'assolir la perfecció femenina.

¹¹⁰ Des d'ara en endavant, els títols de les obres d'Anglada, que estan extrets dels catàlegs raonats realitzats per Francesc Fontbona i Francesc Miralles (Fontbona, 1981; Fontbona, 2006 b) apareixeran traduïts al català només quan es tracti de títols descriptius imposats pels autors. Pel que fa als títols posats per l'artista, aquests es mantindran en la seva llengua original.

A més a més, apareixeran al llarg del treball informacions sobre la localització d'algunes obres d'Hermen Anglada que no estan actualitzades. Aquestes dades estan extretes del catàleg raonat de l'artista (Fontbona, 1981) així com d'altres publicacions posteriors sobre la seva obra. Per altra banda, per trobar-se en ubicacions difícils, algunes imatges d'obres d'Anglada es presenten en blanc i negre. Amb tot, cal tenir en compte que aquest projecte de recerca no pretén realitzar una actualització del catàleg raonat de les obres de l'artista, sinó interpretar les peces de temàtica femenina de la seva producció artística.



Fig. 9. H. Anglada, *Dones cosint*, 1890. Barcelona, Galeria Artur Ramon Art

Una de les activitats típicament femenines considerades més virtuoses per a una dona, era la costura. Al segle XIX, les dones passaven moltes hores duent a terme aquesta pràctica. Un cop casades, i si les seves famílies no es podien permetre adquirir roba a una modista, les dones havien de fabricar totes les indumentàries per a la família. En la història de l'art, la imatge de la dona cosint en silenci conté connotacions simbòliques, que remetien al model de dona honesta i a l'actitud modesta i activa d'aquesta a la llar (Álvarez, 2010: 206). La costura, que exigia paciència i concentració, era un bon antídote per al perillós desig d'evasió. En la moral catòlica del moment era, doncs, una virtut de les esposes i mares. En canvi, les burgeses, que solien tenir al seu servei cosidores que es dedicaven exclusivament a la costura, realitzaven treballs delicats i més creatius, com ara brodats (Permanyer, 2008: 87). Aquesta era una activitat que les burgeses en el bon temps solien fer a l'exterior, als jardins privats, principalment perquè a l'aire lliure hi veien més bé. L'any 1890 Anglada va pintar l'obra *Dones cosint* (fig. 9), de manera esbossada, però que recull la temàtica de dones practicant la costura en espais privats. Més enllà de la tradició de dones puntaires de la pintura holandesa, aquesta temàtica va ser molt representada en les obres d'impressionistes, principalment de Berthe Morisot i Mary Cassatt (Pollock, 2010: 140-141). Evocant l'univers femení en l'esfera privada, apareixen dues generacions en la peça d'Anglada (mare i filla, probablement familiars de l'artista) en un jardí. Els colors dels seus vestits distingeixen l'edat de les dues dones, així també com ho fan els seus pentinats i les seves actituds: mentre la jove presenta un estat més enèrgic i nerviós, amb un cap més cot i uns dits de moviments més ràpids i agitats, l'anciana apareix més pausada, més tranquil·la, més pacient, també més experimentada. Novament l'obra dona fe de la posició social de la dona a la Barcelona de finals del segle XIX, i, tot i apropar la figura de la jove a l'espectador, ambdues es mostren absortes, conformes a la seva condició social, en aquest cas de mitjana burgesia, que equivalia a mantenir-se recloses dins l'espai privat. Com en Cassatt (fig. 130) i en Morisot, aquestes dones apareixen

contingudes i hermètiques dins un espai obert que s'ha obstaculitzat (Pollock, 1998: 140). L'espai públic, doncs, pertanyia a l'home.

En altres ocasions, Anglada va representar treballs domèstics que requerien més exercici físic per a la dona, com la recol·lecció d'aigua. Aquesta era una feina domèstica de la que s'encarregaven les dones de classe baixa a les seves llars i que va ser àmpliament representada en l'art occidental del segle XIX. La recol·lectora d'aigua apareixerà en diversos quadres d'Anglada de l'inici del XX (vegeu pp. 356-357). A finals del XIX, però, va representar-ne una versió, *Paisatge amb nena i càntir* (fig. 10), probablement pintat al Montseny. D'una banda, l'artista representa la figura d'una nena que s'encarrega de les tasques domèstiques de la llar, com és la de transportar un càntir ple d'aigua fins a l'habitatge. D'altra banda, la figura ja no forma part de l'espai privat sinó que s'ha extret de la seva intimitat per plasmar-la sobre un fons de paisatge. L'any 1894 Anglada es trobava immers en la preparació de la seva primera exposició individual a la Sala Parés de Barcelona. És possible que aquesta pintura fos una de les candidates a participar-hi, ja que encaixa dintre dels paràmetres de quadres que l'artista estava realitzant *ex professo* per a la mostra. El que és interessant de la peça, però, és la relació que s'origina entre la temàtica d'aquesta pintura, és a dir, la d'un paisatge amb figura –i no a l'inrevés–, amb les obres del francès Julien Dupré, moltes de les quals estaven centrades en la representació del treball femení de pageses al camp. No es pot oblidar, però, la tradició pictòrica francesa del treball rural al camp. Les espigadores de Millet, les bretones de Gauguin i de Van Gogh (Orton, 1996 b: 53-88), o les camperoles de Dupré corresponen a aquesta tradició que va emergir amb força especialment a partir del realisme social francès i el naturalisme i el ruralisme propugnats per l'Escola de Barbizon a mitjan segle XIX. Tampoc pot faltar la tradició realista russa de la segona meitat del XIX, que donà fruit a obres de camperols al camp com *Nena duent la bugada* (1874) d'Ivan N. Kramskoi¹¹¹. Aquestes imatges que prediquen un retorn al món rural i veuen el camp com un món a part on el temps roman inalterable, mostren al darrere un conflicte de classes. Aquesta associació potent de la pagesa amb l'atemporalitat i l'al·letador reialme de la Naturalesa, va servir per racionalitzar la pobresa rural i justificar la subjugació de la pagesa a una tradició de tirania masculina dins la mateixa cultura agrícola (Nochlin, 1999 e: 85).

L'admiració que Anglada sentia per Charles Busson i Jules Dupré en els primers anys de la seva estada a París (Anglada, 1894 b), s'expressa en obres com *Paisatge amb nena amb càntir*. És remarcable com les agricultores dels pintors francesos prenen una remarcable dimensió heroica. Tanmateix, les dues grans figures de l'art que a mitjan segle XIX van

¹¹¹ Vegeu: Galina S. Tchourak. "Terre russe: le paysage en peinture et en littérature", a VV.AA. *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. París, musée d'Orsay/Réunion des Musées Nationaux, 2005, pp. 51-66.

pintar representacions contemporànies de la pràctica agrícola¹¹², van ser Millet i Courbet. Millet va fer escenes exteriors; Courbet, en canvi, d'interiors. No obstant, les seves obres *Les glaneuses* i *Les Cribleuses du blé*, respectivament, estan farcides de reminiscències sexuals, de missatges sobre la naturalesa, el treball, la sexualitat i el rol de la dona (Nochlin, 1999 e: 81). Certament, a mitjan segle XIX la dona de classe baixa havia de treballar davant de l'amenaça de la pobresa, i fer-ho fora de l'espai domèstic era l'única manera acceptable de definir el seu ésser (Nochlin, 1999 e: 82)¹¹³. El món rural requeria més aviat una mà d'obra femenina abans que masculina (Álvarez, 2010: 222). I si bé la pagesa era vista com una figura pobra, passiva, natural i associada al rol cristià de mare i alletadora, la treballadora urbana era sospitosa de generar problemes i ser moralment pejorativa (Nochlin, 1999 e: 84)¹¹⁴.

Si per als burgesos francesos i anglesos del segle XIX la Bretanya francesa era una destinació de vacances, un espai que proveïa <<a variety of experiences, embracing a whole catalogue of historical threads from picturesque travel to romantic regionalism>> (Orton, 1996 b: 65), per als burgesos barcelonins el Montseny, i concretament Sant Hilari Sacalm, Viladrau i Arbúcies, va esdevenir un espai de vacances ideal, amb balnearis i aigües termals que garantien una estada gratificant. Amb Anglada, que provenia d'una família de la mitjana burgesia, va ocórrer el mateix, però amb algunes variants. En el seu cas, el desig d'evasió i de desconexió era diferent al d'altres persones, ja que Arbúcies per a ell era un escapisme a la <<dura>> realitat que assegurava viure a Barcelona. No hi anava només per passar-hi vacances, sinó per aïllar-se de la família i centrar-se en la pràctica artística. Així, les estades al poble li garantien una satisfacció proporcionada pel contacte amb la gent i els costums del municipi, per l'encontre amb artistes, escriptors o intel·lectuals al poble i, finalment, pel paisatge muntanyós que aleshores estava en perfecta sintonia amb el moviment romàntic europeu i que li oferia estampes idònies per a quadres com *Paisatge amb nena amb càntir*.

La majoria de dones espanyoles que al segle XIX vivien al medi rural treballaven al camp, en tasques com la recol·lecció de cereals, la verema, l'oliva, birbar a la primavera, la pesca... (Lomba, 2003 b: 214). La representació d'aquestes en la pintura va ser freqüent. En el cas català, la pintura catalana de la Restauració (1880-1893), dins l'esperit de la

¹¹² Sobre els efectes de la revolució agrícola a França a finals del segle XIX, afectada pels desenvolupaments econòmics i socials, vegeu: Theodore Zeldin. *France 1849-1945: Ambition and Love*. Oxford, Oxford University Press, 1980.

¹¹³ Cfr. Claude Chamboredon. "Peintures des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: les deux manières de Jean-François Miller", a *Actes de la recherche et sciences sociales*, n° 17-18, novembre 1977, pp. 6-28.

¹¹⁴ Cfr. Robert L. Herbert. "City vs. Country: The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin", a *Artforum*, n° 8, febrer 1970, pp. 44-55.

Renaixença, va exaltar les nocions de pàtria i treball, a través d'un costumisme contrari a la modernitat (Trenc, 1988: 300)¹¹⁵. L'Escola d'Olot va ser un dels col·lectius que va recrear aquest tipus d'imatgeria, sobretot Joaquim Vayreda, que va realitzar escenes de sega i pastura, tot i estar més proper al paisatgisme. També els artistes del Cercle Artístic de Sant Lluç van aventurar-se amb escenes de dones al camp, com Joan Llimona amb *Tornant del tros* (1896), o bé les escenes rurals de Dionís Baixeras, que exaltava el caràcter local i folklòric dels pastors catalans. Des de 1890, Baixeras s'havia convertit en un expositor habitual de la Sala Parés, presentant-hi obra pràcticament cada setmana (Maragall, 1975: 44). Des de 1893, Baixeras hi havia exposat com a membre del Cercle de Sant Lluç. L'any següent hi va tornar a exposar, aquest cop amb més ressò que el primer. Anglada, que el 1894 exposaria també a la Sala Parés, estava al corrent de les novetats artístiques que ocorrien a Catalunya. Per aquest motiu, no resulta estranya la connexió que s'estableix entre les nenes de la pagesia catalana que Baixeras va representar a cavall de les dècades de 1880 i 1890 (fig. 11) amb *Paisatge amb nena amb càn timer*. Anglada sabia que Baixeras agradava a la burgesia barcelonina. No obstant, si Baixeras afegia una pàtina de malenconia i de religiositat a la seva obra¹¹⁶, en Anglada la nena, integrada perfectament en el paisatge, constitueix un element purament anecdòtic¹¹⁷.



Figs. 10 i 11. H. Anglada, *Paisatge amb nena amb càn timer*, 1894. Cuba, Museo Nacional de Bellas Artes; Dionís Baixeras, *Noia pagesa*, 1890

¹¹⁵ Per a més informació, vegeu: Eliseu Trenc Ballester. "La pintura del segle XIX", a Xavier Barral i Altet (dir.). *Pintura moderna i contemporània*. Barcelona, 2001, pp. 166-241.

¹¹⁶ En el grup del Cercle Artístic de Sant Lluç, hi havia artistes més propers a l'estètica modernista, com Dionís Baixeras, amb els seus matisos simbolistes i pàtines catòliques (Fontbona, 2008: 141).

¹¹⁷ En l'última dècada del segle XIX, es produeix un canvi decisiu en la història de la pintura catalana, arrel de les estades de Ramon Casas i Santiago Rusiñol a París, que van introduir a Catalunya un nou concepte pictòric provinent de la «ciutat de les llums». Amb ells va desaparèixer l'anecdoticisme dels pintors realistes, i van situar els personatges a *plein air* i van introduir una melangia i un estat introspectiu en els infants que van representar, com ara *La nena de la clavellina* (1893) de Rusiñol (Vélez, 2000: 27). A *Paisatge amb nena amb càn timer* això encara no ha canviat, i Anglada es troba més proper al realisme que al modernisme.

En aquestes obres de nenes treballant, hi ha una caracterització noble dels infants¹¹⁸. La temàtica del nen de condició humil va ser molt emprada a la Catalunya de finals del XIX, ja que la classe obrera tenia una presència i una força social notables, com es percep a *La nena obrera* (1882) de Joan Planella (Corredor-Matheos, 2008: 16). En el context del camp, aquest tractament era similar. Això mateix s'observa a *Noia pagesa* (fig. 11) de Baixeras o a *Camperola* de Rusiñol (c. 1890). En aquestes obres, els rostres de les nenes presenten unes mirades transparents, netes i tendres, «sense l'opacitat que la vida va treballant en les retines» (cit. a Corredor-Matheos, 2008: 12)¹¹⁹. En el rostre de la nena representada per Anglada es percep també la seva humilitat i condició social. La nena vesteix la indumentària típica de les noies pageses de muntanya: mantelleta de llana curta a l'esquena, davantal, faldilla llarga i esclops. Apareix vestida de la mateixa manera que la pageseta de Baixeras, però mentre aquesta última es mostra cansada, decandida, i reposa asseguda en un mur al mig del camí, i amb un semblant «indiferent, impassible, sorda per aquella gran harmonia que s'aixeca de la naturalesa entera» (VV.AA., 2008 c: 44)¹²⁰, Anglada presenta una nena activa i caminant, sense cansament, que continua el seu camí i es va allunyant progressivament. La nena d'Anglada es gira cap a l'espectador, i la seva presència momentània està fora de tot significat transcendent i religiós. Això no obstant, Baixeras també realitzava estades temporals a Arbúcies, motiu pel qual Anglada devia conèixer l'obra de l'artista.

Al costat dels retrats infantils de condició humil, es trobava la imatgeria d'infants benestants. L'any 1890 Anglada va pintar *Blanquita y Luisita* (fig. 12), un retrat de les seves nebodes on ofería la visió de dues descendents de classe alta closes a l'interior de l'espai domèstic, símbol de seguretat¹²¹. Durant la segona meitat del XIX, els quadres de temàtica infantil van tenir una gran demanda, encara que sovint van caure en la carrincloneria o relataven entremaliadures (VV.AA., 2008 c: 24). Assegura Corredor-Matheos que

el quadre, per a la burgesia, es considera quelcom d'imprescindible, per tot allò que té de distintiu de la classe social a la qual pertany. I entre els quadres que decoren l'habitatge, que en alguns casos arriba a ser l'espai d'una veritable col·lecció, hi ha d'haver representacions dels fills. (...) Al nen burgès li queda, com a espai de llibertat en aquest sentit, a més dels breus moments en

¹¹⁸ Aquesta noblesa i heroisme ja es presenta en la majoria de representacions de dones al camp (Álvarez, 2010: 222). És, però, en els infants quan aquestes característiques s'eleva.

¹¹⁹ Cfr. Pablo J. Rico. "Historias de retratos y miradas", a *Nins: retratos de niños de los siglos XVI-XIX* (cat. exp.). València, Museu de Belles Arts/Generalitat Valenciana, 2000, p. 21.

¹²⁰ Baixeras compartia la idea amb la Lliga Regionalista que la Catalunya més genuïna es trobava al món rural i amb la gent de condició humil, ja que tenien uns costums que encara no havien estat contaminats ni per les modes ni per les ideologies forasteres (VV.AA., 2008 c: 44 i 46).

¹²¹ Si bé el nen burgès és retratat en interiors domèstics, el nen retratat per l'impressionisme és captat al carrer, amb les seves famílies en parcs o ribes d'un riu, com apareix a *Un diumenge a l'illa de la Grande-Jatte* (1884-1886) de George Seurat (Corredor-Matheos, 2008: 14).

el parc, les vacances, temps daurat que quedarà en el record acolorit amb tonalitats paradisiàques. (Corredor-Matheos, 2008: 14)

L'espai on es contextualitza el nen dins el quadre és indicatiu de la classe social a la que pertany, així que mentre les classes mitjana i baixa habitaven en medis rurals, l'alta burgesia apareixia associada a la vida urbana, amb nens que s'entretenien amb els jocs domèstics, o bé al parc, a la platja o gaudint de les vacances. A *Blanquita y Luisita*, Anglada va representar dues nenes jugant a casa seva, amb un quadre amb el qual es va endinsar en el gènere dels retrats d'interiors luxosos i senyorials de l'època (com Francesc Masriera feia en obres com *Ensenyant l'aixovar*, del 1877, amb una pell d'ós al terra) i li interessava remarcar la presència d'objectes exòtics que acompanyaven les nenes. Es tractava d'un tipus d'objectes que responien a una estètica decorativa barroca que estava molt de moda a l'època entre les classes benestants, com és el cas de la família del cunyat d'Anglada, el coronel Vicente Álvarez de Ardanuy, i que s'havia instaurat a Catalunya especialment a partir del segle XIX a través de l'arribada d'objectes provinents d'Orient, tals com l'ombrel·la japonesa, la columna salomònica, ventalls, teixits amb serrells o diferents objectes exòtics. Les nenes, entretingudes en el seu joc, estan assegudes damunt d'una pell de tigre estesa al terra. John Singer Sargent, en canvi, a *Les Filles d'Edward Darley Boit* (1882), innova en la manera de distribuir les nenes, disperses per tot el quadre, i trenca amb l'esquema tradicional de representació del retrat infantil.



Figs. 12 i 13. Hermen Anglada, *Blanquita y Luisita*, 1890. Cadis, col. Valentín Pascual; Marià Fortuny, *Els fills del pintor en un saló japonès*, 1874. Madrid, Museo Nacional del Prado

Existeixen diferents tipologies de retrat infantil en la pintura catalana de la segona meitat del segle XIX, un cop es supera el neoclassicisme i el romanticisme¹²². La més utilitzada pel sector burgès va ser l'encapçalada per acadèmics com Antoni Caba, Joan Vila o Joan Ferrer Miró (Vélez, 2000: 25). La peça d'Anglada respon a aquesta tipologia de retrats, però és interessant perquè també respon a un interès vers l'estètica d'Orient que des de mitjan segle XIX ja havia començat a arribar des de París. Un dels pintors catalans que va experimentar en aquesta línia, durant els últims anys de la seva curta trajectòria, va ser

¹²² Cfr. Carlos Pérez. "Infancia y arte moderno", a *Infancia y arte moderno* (cat. exp.). València, Institut Valencià d'Art Modern, 1998.

Marià Fortuny. *Els fills del pintor en un saló japonès* (fig. 13), una peça que s'allunya dels seus èxits més significatius d'episodis bèl·lics, retrats i escenes quotidianes del nord d'Àfrica, introdueix un nou llenguatge artístic orientat al japonisme i a la vegada presenta excel·lentment el canvi de gust estètic que es va anar produint al llarg del vuit-cents en la rica societat catalana. Els paral·lelismes entre la pintura d'Anglada i la de Fortuny s'estrenyen més enllà de la simple representació decorativa i l'exotisme dels objectes orientals. En primer lloc, convé remarcar l'actitud natural i innocent dels infants; és a dir, en ambdós casos s'ha perdut la teatralitat de la posa que caracteritzava els nens de Caba, col·locats amb una intencionalitat fotogràfica. En segon lloc, les figures infantils han perdut el protagonisme que abans solien tenir per acabar dotant el quadre d'una atmosfera més aviat distesa i contrastada, tractant-se d'un exercici pictòric amb poca importància narrativa. En tot cas, es podria afirmar, però, que la peça d'Anglada no va tan enllà com la de Fortuny, i que més aviat es troba a cavall de la tipologia del retrat burgès de Caba i de la pintura «nabi» dels fills de Fortuny.

Per altra banda, en els anys finals del segle XIX, Anglada va començar a interessar-se per la representació de la vellesa humana, tant masculina com femenina. Tal és el cas de *Vella amb fruites* (c. 1888-1890). Aquesta obra primerenca, que remet a *Retrat de vella* (c. 1500-1510) de Giorgione, és l'antecedent de les gitanes d'avançada edat que l'artista executaria a partir de 1902 (vegeu pp. 364-367). És, però, *Retrat d'anciana* (fig. 14), on l'artista va excel·lir més en la temàtica. Amb una tècnica ja madurada amb contrastos lumínics i propera al postimpressionisme –convé recordar que l'any 1897 ja havia fet una primera estada de formació a París–, Anglada va representar el cap d'una dona gran de perfil, de posat serè i actitud reflexiva. Tot i la noció d'existència fugaç que se'n desprèn, es tracta més aviat d'un apunt pictòric i no un retrat introspectiu.

Fig. 14. H. Anglada, *Retrat d'anciana*, 1897.
Cuba, Museo Nacional de Bellas Artes



En un últim tipus d'imatgeria de la dona, Anglada va pintar en els anys finals del segle XIX alguns prototips femenins propers a la temàtica orientalista. L'artista havia assistit durant un temps a classes amb el professor Tomàs Moragas, gran amic de Fortuny. L'any 1889, al taller del mestre, va realitzar *Mora* (fig. 15), un exercici pictòric del cap d'una dona oriental. La figura de l'Altra, o la dona oriental, s'havia anat consolidant al llarg del segle XIX com un dels arquetips femenins ideals de la representació d'allò exòtic. Tot i això, la peça d'Anglada presenta més similituds amb algunes obres d'un altre pintor

orientalista català, Josep Tapiró, que acostumava a col·locar a tres quarts de perfil els busts femenins que retratava a la ciutat de Tànger. *Mora* i *Noia de Tànger* (fig. 16) pertanyen a la mateixa temàtica, però a l'obra de Tapiró la tècnica i el detallisme freguen un realisme i detallisme extrems. En aquest sentit, la peça d'Anglada es podria considerar més aviat un estudi de taller abans que una obra que ha volgut ser acabada.

En aquest punt, és convenient parlar de la imatge com a forma de control i com a forma de desig (Antich, 2007: 89-105). La fotografia va tenir molt a dir en la construcció de la imatge colonial en el segle XIX durant el període de l'imperialisme colonial (Said, 2010). Molts fotògrafs van realitzar instantànies que van subalternitzar i erotitzar la imatge de la dona no occidental (dins del gènere de l'Altra). Tipificada i closa en un espai que estava vetat als humans, a excepció de la càmera fotogràfica, moltes instantànies orientalistes i colonials van preservar i fomentar una rejerarquització de l'alteritat, femenina i cultural des d'una posició de domini visual i polític. Es va imposar un mode de veure i es va erotitzar l'àmbit domèstic d'aquestes dones considerades exòtiques; com a conseqüència, se'ls hi va privar la veu (Antich, 2007: 97).



Figs. 15 i 16. H. Anglada, *Mora*, 1889. Barcelona, col. Rocamora;
Josep Tapiró, *Noia de Tànger*, finals s. XIX. Col. particular

En una altra ocasió, Anglada es va interessar fugaçment pel tema del mestissatge. L'any 1890 va copiar *La mestissa* (fig. 17) del filipí Juan Luna y Novicio, una obra que des de l'any 1887 pertanyia a la biblioteca museu de Vilanova i la Geltrú. Es tractava d'un exercici acadèmic d'una pintura escollida per Anglada per a ser copiada, però alhora dóna indicatiu de l'interès de l'artista per la figura de la mestissa i la criolla. El terme «mestís» o «mestissa» designava, a les illes filipines, al 1898 colònia espanyola, aquell individu nascut del creuament entre una persona autòctona de Filipines amb una altra d'un altre

país. El tema del mestissatge estava en voga en l'art occidental de la segona meitat del XIX¹²³. Un dels casos més exemplars va ser Jeanne Duval (fig. 18), actriu i ballarina mestissa, filla de pares francesos i africans i nascuda a Haití. Musa de Baudelaire, el poeta l'anomenava <<Vénus noire>>, associant-la a una bellesa i una sexualitat perilloses, i al misteri d'una criolla a mitjan segle XIX a França. Manet, amic del poeta, va retratar-la a *L'amant de Baudelaire, estirada* (1862). Aquesta <<négresse>>, <<mulâtresse>> o <<créole>>, Nadar la va fotografiar ressaltant-ne trets de racialització que demostraven que no era una bellesa clàssica (Pollock, 1999 e: 267). Alguns impressionistes van ajudar a reforçar la imatge de subalternitat de les dones no occidentals, ja fossin orientals, colonitzades, mestisses, negres o gitanes. Auguste Renoir, per exemple, a *Nena gitana* (fig. 19), va retratar eròticament una jove gitana amb les espatlles descobertes, un escot insinuant, una cabellera negra i abundant i una pronunciada actitud de *laissez faire*. La retratada, Lise Théhot, model i amant de Renoir fins al 1872, responia a la demanda del tema de la gitanitat en l'art. Pels volts de 1870, Marià Fortuny va realitzar una *Gitana* semblant, amb un tors gairebé descobert a l'alçada del pit, una cabellera ondulada i espessa i una pell notòriament colrada. Així mateix, l'any 1890 Anglada va realitzar una còpia d'un quadre d'una jove mestissa, amb una actitud erotitzada, una posició coqueta, recollint-se els cabells, i vestida amb una brusa transparent i una faldilla que indica l'origen filipí de la noia. La mestissa representada per Anglada correspon al mateix tipus d'imatge control que les gitanes dels altres artistes. No obstant això, el que realment indica és el procés de mestissatge que es va anar duent a terme en territoris colonitzats, a partir del domini sobre les dones autòctones per part dels pobladors masculins d'Occident.



Figs. 17, 18 i 19. Juan Luna y Novicio, *La mestissa*, 1887. Vilanova i la Geltrú, Biblioteca-museu Víctor Balaguer; Nadar. Retrat de Jeanne Duval, segona meitat s. XIX; Auguste Renoir, *Nena gitana*, 1868. Berlín, Staatliche Museen

¹²³ Tot i que la pintura de castes data del XVIII, coincidint amb l'inici del procés de colonització, l'interès per aquesta es remunta a les últimes dècades del XIX, sobretot quan el 1884 l'antropòleg francès Ernest Théodore Hamy va adquirir en una llibreria parisenc a un conjunt incomplet de quadres de castes d'Ignacio de Castro (Katzew, 2004: 5). Això el va dur a analitzar els diferents graus de barreja dels humans.

Finalment, en els anys de formació a Catalunya, Anglada va realitzar algun nu femení que segurament va dur a terme en el taller d'algun mestre. *A Nu* (fig. 20), presenta una noia despullada d'esquenes que adopta una posició absolutament eròtica. Certament correspon a una imatgeria pornogràfica, encara que sigui un estudi d'una model, en el sentit que la col·locació del seu cos expressa el desig fal·locèntric del patriarcat occidental. La historiadora feminista Griselda Pollock ha anotat que les posicions que adopten les figures d'espigadores dels artistes de la segona meitat del XIX, com les de Van Gogh, tenen uns malucs molt amples i marcats i es tomben excessivament quan espigolen (Pollock, 1999 b: 43)¹²⁴. D'aquesta manera, amb aquesta posició, l'artista se sent poderós en la seva marcada diferència sexual i de gènere. La postura «picant» de la model d'Anglada, obscena i lasciva, recorda les banyistes d'Edgar Degas entrant a la banyera (fig. 21)¹²⁵. Més ben acceptades a França, aquest tipus d'obres eren mal rebudes als salons oficials barcelonins de l'època. Per exemple, l'any 1893 *Al bany* de Ramon Martí Alsina, que va ser exposat a l'Ateneu Barcelonès, va ser retirat i transportat al Saló de Vendes del carrer de la Portaferrissa: al carrer, «tothom va poder jutjar a plaer i ponderar la turgència de les carns (...) i l'epidermis tersa i de nacre (...) d'una dona que amagava el rostre i gairebé no mostrava el perfil d'una sina» (Palau-Ribes, 2007: 87)¹²⁶. En Anglada, desapareix el pretext vuitcentista del bany i el nu s'exposa sense miraments, amb una posició provocadorament anal, com si oferís les natges a l'artista espectador, a mode de prostituta. Certament en aquest període hi havia una tradició de pintura acadèmica eròtica a Catalunya que era adquirida pel client burgès i que treia a la llum els fantasmes d'una classe social principalment barcelonina, revelant-ne la paradoxa de la seva moral¹²⁷.

¹²⁴ El mateix ocorre amb moltes figures d'espigadores, com les de Millet, Breton o Pissarro, que centren l'atenció en el tombar del seu cos cap al terra per espigar. Aquí, els cossos són construïts acuradament per la representació dels seus vestits. Cfr. J.C. Chamboredon. "Peinture des rapports sociaux et l'invention de l'éternel paysan: les deux manières de Jean François-Millet", a *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. París, novembre 1977, pp. 17-18.

¹²⁵ El març de 1895, Anglada escrivia el seu amic Llorc i li informava que havia contractat una model. Tanmateix, el pintor demanava a l'amic que no ho digués a la seva pròpia família, ja que «*eso les produciría una desgarradora impresión, pues ya verían a su Hermenegildo canviado al camino de la perdición; en fin no les digas esto porque les haría daño y luego me pegarían a mí la granizada*» (Anglada, 1895 b).

¹²⁶ Cfr. "Esquellots", a *L'Esquella de la Torratxa*, nº 749, 19 de maig de 1893, pp. 316-317.

¹²⁷ Amb motiu de l'exposició d'Anglada a la Sala Parés, l'any 1900, l'artista va exposar una sèrie de nus acadèmics a una sala reservada per fer notar als burgesos que ell era un bon dibuixant. El crític d'art Fritz G. P. advertia de la corrupció moral d'aquestes classes dirigents: «*Y les vereis pasar por las calles orondos y encarnados, paseando su materialidad con orgullos y ribete de sibarita. Pasan al lado de sus queridas con los ojos en el suelo para que nadie adivine su desliz, y á las dos esquinas sus lacayos se deshacen, gorra en mano, en cumplidos ante las mancebas de sus señoras (...) Les vereis pudorosos bajar la vista ante la Venus... (...) Les vereis saturados de vicios los más extraños y asquerosos, con los bolsillos repletos de fotografías indecorosas y hacer arrumacos de histérica hembra ante una musculatura hermosa en la que cabe adorar á la Naturaleza*» (G. P., 1900: 8).



Figs. 20 i 21. Hermen Anglada, *Nu*, 1888. Barcelona, col. particular;
Edgar Degas, *Nu*, finals s. XIX

2.- Figures femenines de la decadència. Plaers fatals de París.

2.1.- París 1894-1904.

Durant la segona meitat del segle XIX, París es va anar consolidant com a l'escenari de l'activitat cultural i científica mundial. Artistes, intel·lectuals, investigadors, escriptors, polítics i empresaris van convertir la ciutat en la seu de les seves activitats. Tals empreses, però, no haurien estat possibles sense les reformes urbanístiques de Napoleó III i el baró Georges-Eugène Haussmann que, a partir de 1850, van facilitar l'entrada dels diferents talents culturals que començaven a circular pels nous bulevards. Com a resposta a la massificació, al còlera i a la tuberculosi, l'any 1852 Haussmann va començar a obrir places i avingudes amples per convertir París en «la ciutat de les llums» (Read, 2011: 156).

Va ser durant les primeres dècades de la III República, iniciada a França l'any 1875, i fins a 1914, quan el *monde* i el *demimonde*¹²⁸ van exhibir les seves millors gales, empesos també per la burgesia industrial. Amb l'Exposició Universal de 1889, la República liberal va proclamar la seva puixança, apostant per una voluntat de progrés, d'una expansió colonial i d'una reconciliació amb els països veïns (Guignon, 2012: 16). França, amb dos milions d'habitants i un sistema d'enllumenat elèctric recent instal·lat, va esdevenir una ciutat clau, freqüentada pel tsar de Rússia, el príncep de Gales o el rei de Prússia en els seus viatges oficials (Guignon, 2012: 16). Reconstruïda pel baró Haussmann, la ciutat efervescent, ventilada, entremaliada i alegre es va imposar com a «*capitale des plaisirs*», amb la seva Òpera nova, els seus teatres, cerveseries i cafès oberts, tavernes populars, bulevards i places, i jardins públics¹²⁹. Amb tots aquests espais d'oci, les classes populars i la burgesia i l'aristocràcia parisenques s'alimentaven del desig¹³⁰.

Després d'una primera estada a París l'any 1894, Hermen Anglada-Camarasa va residir a la ciutat ininterrompudament des de 1897 i fins a 1914. En tot aquest temps, l'artista va poder testimoniar el caràcter ocios i frívol dels cercles principalment mundans de París. Un estrat social que, a més d'imposar una diferència de classe, marcava una important diferenciació entre sexes i determinava el domini i el control absoluts de l'espai masculí

¹²⁸ El mot *monde* designa l'àmbit de les altes esferes socials de París, i *demimonde* el món de les dones galants que anhelaven la riquesa i que, per assolir-la, es mesclaven amb els cercles socials del *monde*.

¹²⁹ Cfr. Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris: guide humoristique et pratique*. París, E. Kolb, 1889; Patrick Waldberg. *Eros in la Belle Epoque*. Nova York, Grove Press, 1969; Carol Gilligan. *El nacimiento del placer: una nueva geografía del amor*. Barcelona, Paidós, 2002.

¹³⁰ La visió de París com a ciutat dels plaers seria desmitificada anys més tard pel filòsof Walter Benjamin (Rifkin, 1993: 7). La seva obra *Passagen-Werk* (Benjamin, 2009), on s'hi recullen diversos fragments escrits entre 1927 i 1940, descriu una imatge dialèctica del París d'entreguerres a partir de la filologia, la sociologia i la filosofia, i se centra i descriu detalls com ara els gestos a taula, la figura de la prostituta o els panorames.

sobre el femení. Partint d'aquesta idea, el capítol intentarà comprendre la construcció del París de la Belle Époque com a espai de llibertat i plaer per acabar localitzant la incidència d'aquesta visió mitificada en l'obra d'Anglada realitzada a París durant el canvi de segle. Però per a fer-ho, serà convenient, en primer lloc, analitzar la situació històrica en la qual París es trobava immersa pels volts del 1900, així com els moviments artístics que s'hi van originar, l'espai de la bohèmia de Montmartre i l'arribada d'artistes estrangers que volien viure el «somni parisenc», de l'art, la «llibertat» i el «plaer». A la vegada, serà necessari investigar què es vivia en els espais d'oci nocturn del París de la *fin-de-siècle*, com la llum elèctrica va esdevenir un element sorprenent en aquells locals i arreu de la ciutat i, finalment, com els personatges femenins, les anomenades *cocottes* o *demimondaines*, cortesanes de luxe parisenques, presents en aquests espais d'oci nocturn, van acabar configurant un component molt important en la que en l'actualitat encara s'anomena «ciutat dels plaers».

2.1.1.- Fi de segle, simbolisme, decadentisme i esteticisme. Art Nouveau.

Quan Hermen Anglada-Camarasa va arribar per primera vegada a París, l'any 1894, la ciutat es trobava en plena *fin-de-siècle* (Gras, 2009: 39-40). L'expressió, que va tenir una gran acollida durant la dècada de 1890, designava, per una banda, un període que transcorria a França entre el tombant del segle XIX i l'inici del XX (Georgel, 2000: 4-9)¹³¹. Per l'altra, feia menció a un estat d'ànim que, segons Liedekerke¹³², estava associat a la idea de decadència, pessimisme i nihilisme¹³³, però també a la noció de *mal-du-siècle*¹³⁴ (Jullian, 1969: 29-46). Es tractava, doncs, d'un període de crisi i de nostàlgia, de canvis accelerats per nombrosos símptomes de degeneració (Weber, 1989: 23)¹³⁵, i es va convertir en un corrent poderós on «anarquismo, aristocratismo, bohemia, libertad moral, esteticismo, naturalismo, orfismo, espiritismo, idealismo, decadentismo, paganismo, cosmopolitismo y afán erótico se interpenetraron y correspondieron» (Tablate, 1985: 11).

¹³¹ Cfr. Hillel Schwartz. *Century's End: A Cultural History of the Fin de Siècle. From the 1890s Through the 1990s*. Nova York, Doubleday, 1990.

¹³² Cfr. A. De Liedekerke. *La Belle Époque de l'opium*. París, Éditions de la Difference, 2001, p. 79.

¹³³ El pessimisme i el nihilisme de l'època eren inseparables de les teories de Schopenhauer i Nietzsche. Cfr. Irene Gras. "El pessimisme d'influència schopenhauriana i oriental a la *fin-de-siècle*. Les consideracions de Sully, Caro i Bourget", a *Ex Novo*, n° 4, desembre de 2007, pp. 101-102; J. Sully. *Pessimism. A history and a criticism*. París, 1877.

¹³⁴ El *mal-du-siècle* era una expressió emprada per caracteritzar el clima anímic i espiritual de la *fin-de-siècle*, que ja es començaria a forjar amb el romanticisme. El terme s'ha vinculat amb les expressions com l'«ennui» o l'«spleen» (Gras, 2009: 16-19 i 20). Cfr. E. Caro. *El suicidio y la civilización*. Madrid, La España Moderna, 1893, pp. 71-81; P. Charpentier. *Une maladie morale. Le Mal du siècle*. París, Didier, 1880.

¹³⁵ Cfr. Octave Uzanne. *La femme à Paris: les Parisiennes de ce temps dans leur divers milieux, états et conditions*. París, vol. II, 1894.

El fi de segle, doncs, remetia a un conjunt de tendències heterogènies no exclusivament franceses, a uns estats d'ànim vers l'art i la vida que es van anar esdevenint en una època compresa entre la crisi del positivisme i els primers símptomes de l'avantguarda. Caracteritzada per la melangia i la insatisfacció, aquesta època combregava amb el nerviosisme¹³⁶, la sensació de decaïment i la pèrdua d'entusiasme, l'*énervement d'esprit* i la debilitació de la força i la salut, que van generar que diverses persones advertissin que França es trobava en perill d'extinció. Uns símptomes que no van desaparèixer fins a l'esclat de la Primera Guerra Mundial (Weber, 1989: 24-25)¹³⁷.

Al llarg del període de la *fin-de-siècle*, van esdevenir-se unes tendències artístiques i culturals, estretament lligades entre elles, que coincidiren en alguns contextos: el simbolisme, el decadentisme i l'esteticisme¹³⁸. Si bé per a Philippe Jullian Anglaterra era esteta¹³⁹, França era decadent¹⁴⁰ (Jullian, 1969: 33), encara que en realitat un i altre es podien trobar en un mateix espai i temps¹⁴¹. Per a Luis Antonio de Villena, el decadentisme era indissociable del simbolisme i del modernisme, i els dos primers es caracteritzaven per una estranya sensació de pertànyer al final d'una època i, fins i tot, d'una civilització (Villena, 1988: 20-21)¹⁴². Per aquest motiu, aquestes tendències se centraven en cultures <<en davallada, exòtiques i llunyanes>> (Balsach, 1988: 86), que els hi oferien tot allò que no podia la modernitat.

¹³⁶ L'any 1880, el doctor George Miller Beard va publicar l'article *Neurasthenia*, acompanyat d'altres articles sobre *American nervousness* (1881) que es van traduir al francès l'any 1882. La <<debilitat nerviosa>>, que assegurava que patien més aviat mestresses de casa i adults joves, es manifestava en forma de fatiga física i mental, indiferència i una manca d'energia i entusiasme (Weber, 1989: 34). Es creia que la vida moderna era la culpable d'aquest deteriorament físic i psíquic, motiu pel qual es va donar peu a les iniciatives de les ciutats-jardí, la remodelació urbana, les pensions o la supressió de soroll.

¹³⁷ Cfr. G. Allegra. "Pròleg", a Lily Litvak. *España 1900: Modernismo, Anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Antropos, 1990, p. 5.

¹³⁸ Per aprofundir en el decadentisme i l'esteticisme, vegeu: William Gaunt. *The Aesthetic adventure*. Londres, Alden Press, 1945; H. Hinterhäuser. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1998; Philippe Jullian. *Esthètes et magiciens*. París, Librairie Académique Perrin, 1969; VV.AA. *Estetas y Decadentes*. Madrid, J. Tablate Miquis, 1985; Holbrook Jackson. *The Eighteen-Nineties*. Londres, G. Richards, 1922.

¹³⁹ La relació de l'esteta amb l'art és complexa perquè s'articulava de dues maneres diferents: d'una banda, admirava, escollia, descobria i analitzava agudament; de l'altra, es comportava com un creador innat (Jumeau-Lafond, 2004: 242). En aquest sentit és il·lustrativa la frase d'Oscar Wilde: <<J'ai mis mon génie dans ma vie, je n'ai mis que mon talent dans mes oeuvres>> (cit. a Jumeau-Lafond, 2004: 271).

¹⁴⁰ Els orígens del decadentisme es situen a la França de 1870, quan un grup d'escriptors va començar a reunir-se al cafè Sherry Glober. Als vuitanta, van aparèixer més cafès, com el Voltaire o Le Chat Noir, i alguns cercles literaris de breu durada i publicacions en revistes que van desencadenar a l'auge d'aquesta tendència (Gras, 2009: 67-75). De l'àmplia bibliografia sobre el decadentisme a França, destaquen: N. Richard. *A l'aube du symbolisme: Hydrophates, Fumistes et Decadents*. París, Nizet, 1971; Louis Marquès-Pouey. *Le mouvement décadent en France*. París, Presses Universitaires de France, 1986; P. Adam. *Symbolistes et décadents*. Exeter, University of Exeter, 1989.

¹⁴¹ Cfr. C. Rancy. *Fantastique et décadence en Angleterre 1890-1914*. París, Éditions du CNRS, 1982. El problema entre ambdues tendències va esdevenir quan, en la dècada de 1890, una part important de les morbositats del decadentisme francès van esquitxar l'esteticisme vital dels orígens (Bornay, 2010 b: 105).

¹⁴² West posa en relació l'època de la *fin-de-siècle* amb altres períodes d'incertesa al llarg de la història. Cfr. S. West. *Fin-de-siècle. Art and society in an age of uncertainty*. Londres, Bloomsbury, 1993, p. 1.

El moviment més conegut, el simbolisme, es va anar desenvolupant entre 1885 i 1900¹⁴³, i va estar marcat per l'idealisme filosòfic, que derivava en part dels pensadors alemanys que es rebel·laven contra el positivisme i el científisme (Bornay, 2010 b: 97). D'origen literari¹⁴⁴, el moviment, que remetia als pintors primitius, romàntics i preraphaelites, es va cultivar a quasi tot Europa, encara que el seu bressol va acabar essent França (Caparrós, 1999: 13). El simbolisme va tenir implicacions importants en els camps de la música, la filosofia i la plàstica. En la pintura simbolista¹⁴⁵, Paul Gauguin, Maurice Denis, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes o Odilon Redon, van ser algunes de les personalitats que es van aglutinar en aquesta tendència. El simbolisme plàstic es mostrava reaccionari a la pintura d'història, a l'art naturalista i al racionalisme positivista, així com als avenços de la tècnica impressionista. La recuperació del tema, la lluita a favor de la idea i la subjectivitat oposada al materialisme, n'eren els trets principals. No obstant, no va existir una escola o un grup simbolista, sinó que es tractava més aviat d'un gust simbolista (Jullian, 1972: 21).

El cosmopolitisme de París i Londres va proporcionar un marc ideal per a l'aparició i el desenvolupament d'una figura que deu a Charles Baudelaire¹⁴⁶ i a Jules-Amedeé Barbey d'Aurevilly¹⁴⁷ la seva concepció: el dandi¹⁴⁸, en qui es projectaven estetes i decadents. D'origen anglès, el dandisme va penetrar a França¹⁴⁹ en els anys de la Restauració i de la monarquia de Lluís Felip, i va conquerir homes de món, poetes i novel·listes famosos. Era un corrent que es caracteritzava per reclamar el seu dret a la subjectivitat, per contemplar la seva època amb una agudesia pròpia de pocs i pel desig d'unir les arts amb la vida en una síntesi transcendent (Jumeau-Lafond, 2004: 241). Esnobs¹⁵⁰, amanerats, místics o perversos, es mostraven interessats per civilitzacions antigues i exòtiques,

¹⁴³ Per aprofundir en la història del moviment simbolista, vegeu: Robert L. Delevoy. *Diario del simbolismo*. Ginebra, Skira, 1979; Michael Gibson. *El Simbolismo*. Colònia, Taschen, 1997; Stefano Fugazza. *Simbolismo*. Milà, 1991; R. Goldwater. *Symbolism*. Nova York, 1979; Philippe Jullian. *The Symbolist*. Oxford, 1977; VV.AA. *Paradis perdu. L'Europe symboliste* (cat. exp.). Mont-real, musée des beaux-arts, 1995; Geneviève Lacambre (ed.). *Il Simbolismo: da Moreau a Gauguin a Klimt* (cat. exp.). Ferrara, Ferrara Arte, 2007.

¹⁴⁴ Amb la seva poesia, Baudelaire i Mallarmé van esdevenir els primers en propugnar el moviment simbolista (Bornay, 2010 b: 97-98).

¹⁴⁵ Cfr. Edward Lucie-Smith. *El arte simbolista*. Barcelona, Destino, 1991.

¹⁴⁶ Cfr. Baudelaire. "Le Dandy: 'La rebelión de los dandies'", a H. Hinterhäuser. *Álbum*. Madrid, 1987, pp. 76-83.

¹⁴⁷ Cfr. Jules-Amedeé Barbey d'Aurevilly. *Du dandysme et de George Brummell*. Caen, Guillaume Trebutien, 1845.

¹⁴⁸ Cfr. Giovanni M. Bertin. *Il mito formativo del Dandy. Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly*. Torí, Il Segnalibro, 1995; Albert Camus. "La Révolte des Dandys", a *L'Homme révolté*. París, Gallimard, 1951, pp. 70-78; Ellen Moers. *The Dandy*. Nova York, 1960.

¹⁴⁹ La figura del dandi, un terme utilitzat per Lord Byron per a designar a George Brummel, ja existeix abans de 1850. George Brummel va dirigir-se a França a partir de 1816, morint l'any 1838 (Jumeau-Lafond, 2004: 241). Cfr. Petr Kylousek. "La Réception du dandysme en France et la tradition courtoise (le cas de Barbey d'Aurevilly)", a *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brumensis*, L 20, 1999.

¹⁵⁰ Cfr. E. Carassus. *Le snobisme et les lettres françaises (de Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914)*. París, 1966.

l'espiritisme¹⁵¹, l'erotisme i la necrofilia. Alguns van realitzar incursions en el món de la droga, altres es van entregar a l'Església catòlica romana¹⁵² i, uns tercers, es van deixar seduir per sexualitats incertes¹⁵³, ciències ocultes i màgia negra (Bornay, 2010 b: 105-106). L'amor a la bellesa, l'elegància, l'oposició a la norma i l'excepcionalitat, es manifestaven en el dandi, en els seus hàbits i en el seu vestir.

Vers l'any 1883, la idea de decadència va penetrar en la literatura francesa. Ja el 1881 Paul Bourget¹⁵⁴, el primer teòric francès que va acceptar el terme com també la situació de decadència, va formular la influent <<théorie de la décadence>>, que consistia, des de la perspectiva de la psicologia social, el primer manifest dels mals de l'ànima moderna, un pessimisme fruit del desacord entre la realitat del món i el desig de l'home (Sáez, 2004: 23). Influenciats per les teories de Bourget, un grup de joves escriptors, entre els quals hi havia Cros, Rollinat, Laforge, Corbière, Moréas, Rodenbach o Lorrain, cercaven una estètica que els permetés <<accedir a allò desconegut, d'allò estrany i inexpressable>>, ideals que també formarien part del simbolisme que vindria (Balsach, 1988: 85)¹⁵⁵. Era *À rebours* (1884) l'exemple més clar de l'esperit decadentista. Essent un manual caricaturesc d'esteticisme, Huysmans es va inspirar en la figura del comte de Montesquieu¹⁵⁶. A la novel·la s'hi barreja la mitologia del fi de segle i el pessimisme d'una elit idealista que rebutja la societat industrial, burgesa i desespiritualitzada, amb els seus conflictes interiors, filosòfics i existencials (Jumeau-Lafond, 2004: 253). Tot i la propensió a l'esteticisme a través dels artificis propis d'un final luxós (com les drogues, pedreries,

¹⁵¹ A la novel·la *À rebours*, es mostra el gust pels fenòmens sobrenaturals, el redescobriments de la tradició màgica i oculta, la presència d'allò demoníac en l'art, el sadisme o el masoquisme, el vici o la fascinació per les figures perverses, la necrofilia, la malaltia i el pecat (Eco, 2010: 336-337). Cfr. VV.AA. "Mysticism and Occultism in Modern Art", a *Art Journal*. Nova York, vol. 46, nº 1, 1987.

¹⁵² En el context francès, el dandisme va adoptar una forma de catolicisme tradicionalista i reaccionari, que manifestava una rebel·lió contra el món modern. Era una forma, però, de cedir a la fascinació de litúrgies sumptuoses i en desús, <<de los gustos corrompidos y excitantes de la latinidad tardía, de los fastos de la cristiandad bizantina, de las maravillas "balbuceantes" de la orfebrería bárbara de los primeros siglos medievales>> (Eco, 2010: 336). La religiositat decadent prenia només els aspectes rituals, sobretot els ambigus, i de la tradició mística d'una versió morbosament sensual.

¹⁵³ Nombrosos artistes decadents se sentien atrets per una sexualitat ambigua i molts d'ells acabarien desembocant en una clara homosexualitat (Bornay, 2010 b: 106). Entre aquests, hi havia molts artistes simbolistes. Tots ells, treballaven molt amb la figura de l'androgín. Això té a veure amb la idea de la *femme fatale*, a qui s'atorgaven actituds pròpies d'home: fortalesa, domini, poder, i en ocasions havia rebut una aparença física més aviat masculina. Tot i això, la *femme fatale* es representava físicament bella.

¹⁵⁴ Cfr. Paul Bourget. *Essais de Psychologie Contemporaine*. París, Plon-Nourrit, 1901.

¹⁵⁵ Cfr. A. E. Carter. *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*. Toronto, University of Toronto Press, 1958; Gérard Peylet. *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*. París, Vuibert, 1994.

¹⁵⁶ Descendent d'una de les famílies més antigues de França, el comte Robert de Montesquieu va ser un poeta, un afamat dandi i un mecenes de l'art que va promoure diversos creadors (Jumeau-Lafond, 2004: 259-260). Cfr. Lucien Corpechet. "Le comte Robert de Montesquieu", a *Le Gaulois*, 15 de desembre de 1921; Philippe Julian. *Robert de Montesquieu, un prince 1900*. París, Perrin, 1965.

perfums, licors o flors, llibres i obres d'art), el fracàs i la renúncia a tot per part de Des Esseintes diferia de l'actitud dels estetes (Jumeau-Lafond, 2004: 266).

L'esperit decadent buscava delectar-se, i en alguns casos derivava en perversitats, amb objectes i idees diferents i oposats al burgès comú. Adorava l'artificiositat i els plaers urbans i moderns (Bornay, 2010 b: 103-104). Es posicionava, doncs, a favor de l'espai urbà i artificial en detriment del natural i rural: <<ha llegado el momento de sustituirla (la naturaleza), siempre que sea posible, por el artificio>> (Huysmans, 2007: 144). Descendents de Baudelaire, Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Verlaine o Huysmans, els seguidors del decadentisme predicaven l'artifici i el maquillatge en la feminitat, perquè el seu prototipus de bellesa establia una nova dimensió oposada a allò natural¹⁵⁷. En aquella època, va ser Huysmans qui va fixar literàriament alguns dels paràmetres demoníacs sobre la dona: l'ambigüitat del rostre, l'androgínia, la bellesa artificial, la dona vestida de joies o la metàfora de la dona flor (Eco, 2010: 342). Per exemple, la Salomé de Gustave Moreau, que descrivia Des Esseintes a *À rebours*, constituïa una autèntica deessa de la luxúria i posseïa una bellesa maleïda encarnada en un monstre amb forma d'esfinx, quimera o androgin (Balsach, 1988: 95). Aquest tractament que els decadents van aplicar a la dona donava fe de les dificultats per dialogar harmoniosament amb l'altre sexe: alguns decadents es mostraven hostils, d'altres reconeixien el seu grau de misogínia. Quan els esperits decadents es fixaven en la dona¹⁵⁸, hi cercaven la figura de Lilit¹⁵⁹, la cara oposada a l'arquetip marià, a la quotidianitat i a l'estabilitat familiar (Bornay, 2010 b: 106), però sobretot hi buscaven una bellesa associada a la mort i al dolor (Jullian, 1969: 22)¹⁶⁰.

Tanmateix, la dona representada en l'art i la literatura simbolistes i del fi de segle¹⁶¹ contenia dos rostres ambivalents, el positiu i el negatiu, l'ànima i el cos, el sublim i el fatal (Caparrós, 1999: 39), i no únicament el rostre de la perversitat predicada pels decadents. Ambdós prototips, la *femme fatale* i el model marià, van fascinar als pintors simbolistes, en una època en què la dona havia iniciat el seu camí cap a l'emancipació. Per aquest motiu, es representava com un ésser amenaçador quan es trobava fora del seu paper

¹⁵⁷ Segons Baudelaire, <<la femme est naturelle, / c'est-à-dire abominable>> (Baudelaire, 1949: 226).

¹⁵⁸ Baudelaire considerava, a *Le peintre de la vie moderne*, la superioritat del dandi per sobre de la dona, <<car le mot dandy implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde>> (cit. a Hazan, 2012: 376).

¹⁵⁹ Cfr. Jacques Bril. *Lilith ou la Mère Obscure*. París, Dayot, 1984.

¹⁶⁰ El primer gran intent d'estudiar el desenvolupament de la *femme fatale* en la literatura del segle XIX el va fer Mario Praz a *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930). L'obra recull minuciosament els temes eròtics i morbosos propis dels autors europeus, molts anglesos, que van escriure entre finals del segle XVIII i inicis del XX.

¹⁶¹ Cfr. Pascale Lacroix-Green. *L'image de la femme fatale dans le double miroir de la littérature et de la peinture fin-de-siècle*. Lilla, ANRT, 1997; Mireille Dottin-Orsini. *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. París, B. Grasset, 1993.

tradicional¹⁶². Al seu costat, la figura de l'androgín atreïa molts decadents i simbolistes com Moreau, motiu pel qual era freqüent trobar en ells el tractament d'una dona poderosa, masculina i propera a l'ambigüitat sexual. El tractament de la dona luxuriosa, malèvola i viciosa va desenvolupar un paper important en l'estètica simbolista i, tot i que representava un model de dona activa amb una important presència en la societat, <<nacía supeditada a los deseos formulados por el imaginario masculino>> (Lomba, 2003: 18). La criatura fascinant i a la vegada cruel, que era la dona, dominant, freda i distant, encarnada en la figura de l'esfinx, la Gòrgona o la vampiressa, anava a contracorrent del moviment feminista. I tots els artistes que durant la segona meitat del segle XIX van passar per París van aprendre aquesta iconografia.

El sentiment de decadència va arribar a molts artistes amb inquietuds personals i artístiques d'Europa i Amèrica, en els quals es reflectia a través de la insatisfacció, la rebel·lia, l'angoixa, la set d'ideal, l'exaltació i la sublimació de l'art. L'artista decadent del tombant del segle XIX i principis del XX es submergia en la matèria, fins i tot oblidava l'ideal de bellesa que el guiava i entenia l'art com un instrument de coneixement (Eco, 2010: 359). Era bàsicament un fenomen propi de la joventut, basat en la recerca de noves experiències i noves idees, el gust pel capritx i la moda, l'estímul i la seducció, i un gran sentit de l'humor (Weber, 1989: 195). En Anglada-Camarasa ocorria un fet semblant: al llarg de la seva vida va plasmar un ideal de bellesa impulsat pels decadents, sempre a través d'una remarcable voluntat d'experimentació plàstica. Però, tot i pintar temes femenins influenciats per la mentalitat de Baudelaire¹⁶³ i els seus seguidors, Anglada no era en essència un artista decadent ja que, a diferència de Des Esseintes, no era nostàlgic ni neuròtic, no tenia una fragilitat nerviosa ni tampoc feia esment d'una consciència de crisi degut a la societat del seu temps. En realitat prenia característiques del decadentisme i l'esteticisme, com ara la preeminència del sentit estètic en l'art i la seva decoració artificial¹⁶⁴, que colpejava <<una sensualitat enervada>> i excitava <<els sentits embotats que no podien ser satisfets o emocionats per plaers ordinaris>> (Balsach, 1988: 87-88).

¹⁶² Cfr. Reinhold Heller. *The Earthly Chimera and the femme fatale: Fear of Woman in Nineteenth-Century Art*. Chicago, The Smart Museum of Art/The University of Chicago, 1981.

¹⁶³ Val a dir que tots els temes de <<flors del mal>> baudelairians van ser represos per molts artistes que tractaven el cristianisme negre, el dandisme, l'exotisme i sobretot l'erotisme. En resum, tots aquells temes que els burgesos jutjaven com a decadents (Jullian, 1969: 32).

¹⁶⁴ Assegurava Philippe Jullian que <<les esthètes n'ont pas de patrie, pas d'autre idéal que le Beau, pas d'autre ennemi que le laid ou le bête>> (Jullian, 1969: 32).

L'any 1900¹⁶⁵ va aparèixer una nova tendència, l'Art Nouveau¹⁶⁶, caracteritzada pel culte a l'ornamentació, el sentit curvilini i decoratiu, que va anar envaint tot Europa, paral·lelament a una voluntat de promoure unes urbs modernes, com acabarien essent Barcelona, Munic, Viena o Milà. L'Art Nouveau, que remetia a les flors del flamboyant i al rococó alemany, era un estil d'inspiració nòrdica, les arrels del qual es trobaven en els celtes o els eslaus (Jullian, 1969: 242). Originari de França pel que fa a les arts plàstiques (on rep el nom d'Art Nouveau), i d'Anglaterra quant a les arts útils (Arts & Crafts o Modern Style), el moviment va emergir arrel de les últimes tendències simbolistes europees –malgrat ésser l'antítesi del simbolisme¹⁶⁷– i es va reproduir a Alemanya (Jugendstil), a Itàlia (Liberty) i en altres països de l'Europa finisecular, com Espanya.

El triomf de l'Art Nouveau a l'Exposició Universal de 1900 va subratllar les debilitats de les tendències simbolistes, decadentistes i esteticistes. A França, s'hi afegia el triomf tardà de l'impressionisme, que va esdevenir una de les conseqüències del declivi de l'esteticisme¹⁶⁸, que havia estat representat pels primers estetes, Bourget i Barrès. D'aquesta manera es va produir una divisió artística a la França de partir 1900. Mentre que, per una banda, hi havia la Belle Époque¹⁶⁹, representativa de l'Exposició Universal, un període jovial, galant i patriòtic, en la seva cara contrària es trobava el fi de segle, de connotacions nihilistes i decadents. Ambdues tendències convivia, aspecte que es percep en molts artistes del tombant de segle, com Anglada-Camarasa. L'artista juxtaposava flors,

¹⁶⁵ Cfr. VV.AA. *Paris, capitale des arts 1900-1968*. Paris, Hazan, 2002.

¹⁶⁶ L'Art Nouveau es va anomenar de múltiples maneres: <<Style nouille>> (estil fideu), anomenat així per Paul Morand per la presència de corbes serpentines; <<Style brasserie>> (estil cerveseria), un nom que va ser proposat per Marcel Bing –des de la galeria L'Art Nouveau perquè era molt escaient per a aquests tipus d'establiments; <<Modern Style>> o <<Stile Floreale>>, ja que caracteritzava un art on abundaven les corbes i les estilitzacions de tipus vegetal i animal (Gallego, 1994: 14-15).

Per aprofundir en el moviment, vegeu: Debora L. Silverman. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley, 1989; H. Hofstätter. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona, Blume, 1981; R. Schmutzler. *El modernismo*. Madrid, 1980; S. Tschudi-Madsen. *Art Nouveau*. Madrid, 1969; VV.AA. *Los orígenes del art nouveau: el imperio de Bing*. Barcelona, Lunewerg, 2004; Alastair Duncan. *El art nouveau*. Barcelona/Londres, Destino/Thames & Hudson, 1995; VV.AA. *1900*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

¹⁶⁷ La seva creença de *l'art pour l'art* serà el que el diferenciarà del simbolisme, propugnador de l'àme, i la dona adquirirà una dimensió purament estètica, perdent significació i guanyant en decorativisme.

¹⁶⁸ A això s'hi ha d'afegir que ja a l'any 1895, amb Oscar Wilde i el cas Dreyfus –que havia estat defensat per molts artistes–, es va condemnar la decadència, propiciant el declivi de l'esteticisme (Jullian, 1969: 240). L'any 1893 Max Nordau ja havia atacat Wilde i Mallarmé, a la vegada que havia avisat de l'epidèmia mental i la degeneració de la histèria, i considerava que els principals responsables n'eren el tabac, l'alcohol i la urbanització de les ciutats (Jullian, 1969: 242). Cfr. Max Nordau. *Degeneration*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.

¹⁶⁹ Per a més informació sobre el període de la Belle Époque, vegeu: Philippe Julian. *La Belle Époque*. Nova York, 1982; Michel Winock. *La Belle Époque: la France de 1900 à 1914*. Paris, Perrin, 2002; Jean-Baptiste Duroselle. *La France de la "Belle Époque"*. Paris, Fondation Nationale des Sciences politiques, 1992; Jean-Jacques Lévêque. *Les années de la Belle Époque (1890-1914)*. Courbevoie/Paris, ACR, 1991; Néstor Luján. *La Belle Époque*. Barcelona, Bruguera, 1977; José María de Areilza. *Paris de la belle époque*. Barcelona, Planeta, 1998.

ondulacions i un decorativisme opulent propis del modernisme, al costat de figures de la iconografia simbolista decadentista. Treballant a partir d'una tècnica i un estil postimpressionistes, el resultat en va ser un art singular, receptiu i obert al naixement de tendències artístiques i culturals que constantment estaven transitant per París.

2.1.2.- París, Montmartre i l'art de finals del segle XIX i principis del XX. Artistes catalans a París.

Montmartre no descansa.

(Rusiñol, 1976: 80)

A partir de la dècada de 1880, les arts plàstiques van assolir a París unes cotes de transgressió i avantguardisme notables (Gallego, 1994: 8-17). L'any 1894 la galeria d'un dels principals marxants parisencs de l'època, Paul Durand-Ruel, va exposar els inquietants *noirs* d'Odilon Redon, un conjunt de dibuixos onírics propers a una estètica presurrealista. Per la seva banda, Alfred Jarry va fundar la revista *L'Imagier*, i el 1896 es va estrenar exitosament la seva obra *Ubu rei*. El 1895 la galeria d'Ambroise Vollard va exhibir més d'un centenar de teles de Cézanne i, a la Foire du Trône, la fira més famosa de París, l'artista de cabaret *La Goulue* (Louise Weber), famosa pels seus balls provocatius, va estrenar un barracot amb les parets de tela decorades per Toulouse-Lautrec. El mateix any, Lautrec figurava al Saló anual de Belles Arts amb les vidrieres de Tiffany, decorades a l'estil dels mosaics, al costat dels cartrons dels nabís Bonnard i Vuillard. També el promotor artístic rus Sergei Diaguilev va realitzar una visita prolongada a París per nodrir-se de la modernitat artística més avançada del moment. A la vegada es va realitzar una subhasta de quadres de Gauguin a l'Hôtel Dronot, amb els diners de la qual l'artista es pagaria el viatge a Tahití. Amb els dies, els nabís van anar prosperant i Durand-Ruel va presentar, el 1896, una retrospectiva de Pierre Bonnard amb una selecció important d'obres de l'artista. L'alemany semita Siegfried Bing, escapat de la seva pàtria, va arribar a París i el desembre de 1895 va inaugurar la galeria *L'Art Nouveau* (VV.AA., 2004: 115), amb una exposició del noruec Edvard Munch. L'any 1897 va tenir lloc a París l'estrena de l'adaptació teatral de *Salomé* d'Oscar Wilde, de la que Toulouse-Lautrec en va dissenyar el programa. També va ser l'any en què la revista *La Revue Blanche* (on hi col·laboraven els principals artistes i escriptors de la França de l'època, com Bonnard o Vuillard) va publicar un número especial dedicat al manuscrit *Noa Noa* de Gauguin, un llibre sobre les experiències viscudes a Tahití, que representava l'arribada de l'exotisme salvatge i quasi místic a Europa. Al XIII Salon des Indépendants de París, es va exposar el *Fris de la vida* de Munch i la *Gitana adormida* de Rousseau. El 1898 el marxant Durand-Ruel va tornar a l'exposició d'obres nabís i va homenatjar Odilon Redon. El President de la Tercera República francesa va atorgar la Legió d'Honor al pintor recentment mort

Édouard Manet, i la Société des Gens de Lettres va condemnar públicament el monument a Balzac projectat per Rodin. Un dels esdeveniments més rellevants dels anys de finals de segle, però, va ser l'aparició de Seurat, mort el 1891, que va fer tremolar les acadèmies parisenques, ja que el seu art puntillista suposava un pas de gegant respecte a la tècnica impressionista. El 1899 el seu deixeble, Paul Signac, va publicar el llibre *De Delacroix au Néo-Impressionisme*, generant sensació en el sector artístic parisenc del moment. Tot i això, l'art que continuava dominant a la capital francesa en aquells anys era el que predicaven les acadèmies i els salons oficials.

Una de les principals característiques del desenvolupament de París sota l'assessorament del senador, diputat i baró Haussmann, va ser l'expansió de la ciutat cap al nord, que alhora va comportar un desplaçament de l'oci nocturn i l'activitat artística (Hewitt, 2002: 30-31). Aquest fet va provocar que a finals del segle XIX Montmartre esdevingués l'espai d'efervescència artística de la capital francesa. Mentre París s'havia convertit en una ciutat centralista amb un disseny racional, Montmartre configurava un espai on emergia el corrent bohemí, contestatari i anarquista oposat als valors burgesos (Read, 2011: 156). L'àrea oferia una marginalitat que obria les portes a una permissivitat ociosa per part de la burgesia, la classe treballadora i la bohèmia artística¹⁷⁰. La crida de cabarets, cafès-concert i sales d'espectacle de Montmartre, era una oportunitat de barreja de classes socials¹⁷¹, on especialment els burgesos, que eren el motor de l'economia de l'entreteniment del barri (Thomson, 2005 b: 67)¹⁷², es relacionaven amb prostitutes, i contribuïen a la seva reputació llibertina (Bakker, 2012: 302). La barreja heterogènia d'obriers, artistes, animadors i hedonistes va conduir a veure Montmartre com un espai d'evasió, de plaer, d'entreteniment i llibertat sexual, que es va fer evident especialment amb l'obertura del Moulin Rouge l'any 1889. Entorn de l'any 1900, Montmartre s'havia convertit en una

¹⁷⁰ Per a un estudi general sobre Montmartre i el context artístic de la segona meitat del segle XIX i inicis del XX, vegeu: Sylvie Buisson. *Paris Montmartre: la naissance de l'art moderne 1860-1920*. París, Terrail, 1996; Philippe Julian. *Montmartre*. Oxford, Phaidon, 1977. Sobre l'atracció que el barri va exercir en molts artistes, escriptors, músics o intel·lectuals, vegeu: Gabriel P. Weisberg (dir.). *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2001; Cfr. Jerrold Seigel. *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930*. Nova York, 1986; Nicole Myers. "The Lure of Montmartre, 1880-1900", a *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.

¹⁷¹ La barreja de classes a Montmartre no era tant una expressió de fraternitat i igualtat o bé un encreuament amb els turistes que hi acudien, sinó que era l'evidència de la hipocresia i l'explotació d'un intercanvi social (Thomson, 2005: 6). Montmartre constituïa un microcosmos de la vida francesa en la dècada de 1890, constituït pel proletariat, la petita burgesia d'artesans i botiguers, altres burgesos més acomodats, i un ampli substrat de turistes que visitaven places i llocs d'entreteniment del barri (Thomson, 2005 b: 66). Totes aquestes capes socials del barri s'anaven intercalant: des de les set del matí fins al migdia dominaven els establiments de venda de verdures; després, les prostitutes preniën el relleu. Cfr. Jules Hoche. *Les Parisiens chez eux*. París, 1883, pp. 33-34.

¹⁷² Cfr. Henry Leyret. *En Plein Faubourg*. París, 2000, p. 86.

veritable indústria de l'entreteniment i presumia de tenir una quarantena de locals, entre els quals es trobaven cabarets, cafès-concert, *music-halls*, teatres i circs¹⁷³.

A més de convertir-se en un espai d'oci nocturn de primer ordre, Montmartre va ser la seu d'una revolució artística esdevinguda a París entre el decenni de 1880 i la Primera Guerra Mundial (Hewitt, 2002: 28). Durant la dècada de 1890, el barri va acollir nombrosos artistes de tot Europa, un «fenomen d'immigració cultural» sense precedents «que havia de redefinir el rumb i l'evolució artístics de l'avantguarda» (McCully, 2011: 15). Els nous edificis situats al vuitè i novè *arrondissements* de París proveïen estudis en els àtics per als artistes nouvinguts¹⁷⁴, però també els vells immobles artesanals els servien d'estudi (Hewitt, 2002: 31)¹⁷⁵. Nombrosos estudiants d'art van residir a les alçades del barri, mentre que artistes com Degas, Moreau o Puvis de Chavannes tenien els seus tallers als peus d'aquest (Thomson, 2005: 5)¹⁷⁶. Era costum que a l'inici de la seva estada els estudiants es relacionessin amb els compatriotes del mateix país d'origen, ja que parlaven la pròpia llengua i depenien dels companys establerts per fer contactes i trobar feina. Es reunien en cafès on expressaven obertament les seves opinions polítiques i, de nit, acudien a cabarets i locals d'espectacle¹⁷⁷. Residir a Montmartre era per als artistes forans un espai d'escapisme ideal, tant pels espectacles ociosos que ofería com també perquè permetia penetrar en l'esfera artística internacional¹⁷⁸, per després retornar al país d'origen i renovar-ne el llenguatge artístic.

¹⁷³ Les dècades de 1880 i 1890 també van ser testimoni del creixement de la popularitat del circ, que estava destinat a ser considerat una forma d'expressió artística. Igual que el *music-hall*, el circ ofería a la seva audiència espectacles visuals i físics, i els seus intèrprets van esdevenir subjectes predilectes per als artistes moderns, com Seurat. Cfr. Ségolène Le Men. *Seurat et Chéret, le peintre, le cirque et l'affiche*. París, CNRS-Éditions, 1994; Ségolène Le Men. *Jules Chéret, le cirque et la vie foraine*. París, Somogy, 2000; Richard Thomson. "The circus", a VV.AA. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington/Princeton, National Gallery of Art/Princeton University Press, 2005, pp. 237-241.

¹⁷⁴ Cfr. Sylvie Buisson i Christian Parisot. *Paris-Montmartre: les artistes et les lieux 1860-1920*. París, 1966, p. 24.

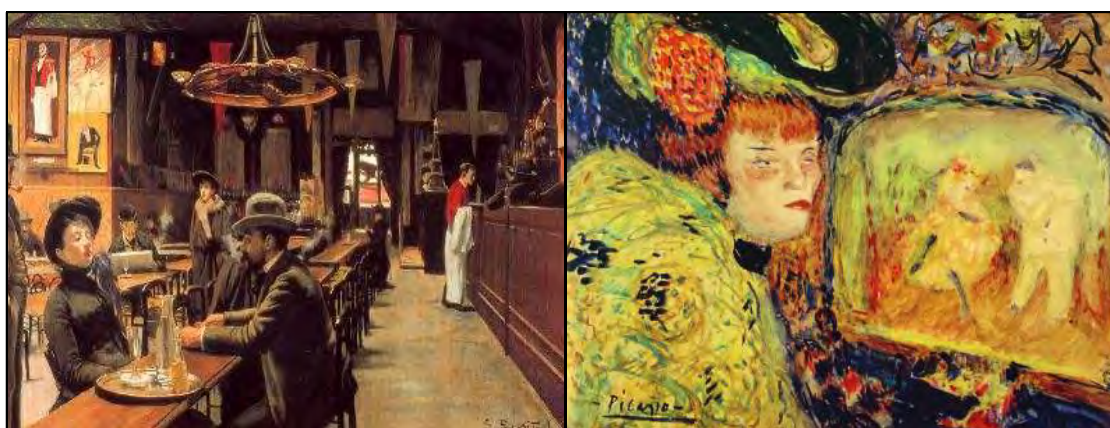
¹⁷⁵ El Bateau-Lavoir, per exemple, habitat per Picasso, Max Jacob, van Dongen, Juan Gris i altres avantguardistes i escriptors, era una fàbrica de pianos construïda l'any 1860 (Hewitt, 2002: 31).

¹⁷⁶ Cfr. Hervé Chapon. "Un atlas de Paris. Pigalle: un quartier d'ateliers d'artistes", a Bruno Fortier. *La Métropole imaginaire: un atlas de Paris*. Lieja/Brussel·les, Mardaga, 1989; John Milner. *Ateliers d'artistes. Paris, capitale des arts à la fin du XIXe siècle*. París, Du May, 1989.

¹⁷⁷ Cfr. María Teresa Serra Clara Plá. "Vida quotidiana dels pintors espanyols a París", a *Pintors espanyols a París, 1880-1910*. Barcelona, Fundació «la Caixa», 1999, pp. 44-57; Jacques Lethève. *Vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*. París, Hachette, 1968; Jean Paul Crespelle. *La vida cotidiana en el Montmartre de Picasso*. Barcelona, Argos Vergara, 1983.

¹⁷⁸ El focus d'atracció que exercia la ciutat en els artistes era descomunal, fins al punt que el que no passava per París no arribava a fer-se un nom en el terreny artístic mundial. La majoria de pintors que van estudiar i treballar a París disposava de molt pocs mitjans i, a diferència de Roma, no hi havia cap institució oficial a la que recórrer. Una pensió concedida pel Govern, oferta per qualsevol de les diputacions provincials del país, per algun mecenes particular o per part de la família, eren els medis a través dels quals els joves artistes tenien la possibilitat de completar la seva formació a la capital francesa. En els dos primers casos, la pensió comprometia l'artista a entregar a canvi una sèrie de temes pictòrics ja estipulats amb anterioritat. En tot cas, la primera preocupació de l'artista recent arribat a la capital era buscar allotjament a

Si bé durant la dècada de 1890 diversos anarquistes i simpatitzants catalans van buscar refugi a París, van ser pocs els artistes catalans que van dirigir-s'hi (McCully, 2011: 16). Els casos més exemplars van ser els de Ramon Casas i Santiago Rusiñol, que l'any 1889 es van instal·lar a Montmartre i van compartir temporalment un apartament situat damunt de la taverna del Moulin de la Galette (Bakker, 2012: 303). Ells, que havien acudit a París per estudiar i veure les exposicions universals, es van instal·lar a Montmartre per ser un barri barat, encara que de mala fama, situat a *la butte*, la part més alta de la ciutat (McCully, 2011: 16). Casas i Rusiñol es van submergir dins el món artístic del seu entorn. Eren d'origen burgès però seguien una vida de bohèmia¹⁷⁹. De nit es trobaven amb Toulouse-Lautrec, Whistler i Satie, mentre que de dia pintaven diverses estampes del barri (Bakker, 2012: 303).



Figs. 22 i 23. S. Rusiñol, *Café de Montmartre*, 1890. Monistrol de Montserrat, Museu de l'Abadia de Montserrat; P. Picasso, *El divan japonès*, 1901. Col. Gabriele i Horst Siedle

Una següent onada d'artistes catalans va dirigir-se a París gràcies als contactes que havien establert Casas i Rusiñol amb els cercles artístics francesos. Anglada-Camarasa hi va arribar per primera vegada l'any 1894 i va ser, de la segona generació del modernisme, el primer en dirigir-s'hi. Joaquim Sunyer hi va arribar el 1896, Isidre Nonell i Ricard Canals el 1897, Josep Maria Sert, Marià Pidelaserra i Pere Ysern el 1899, i Pablo Ruiz Picasso el 1900. Entre aquests també es trobaven Claudi Castelnuovo, Ramon Pichot, Ricard Urgell, Joaquim Sunyer, Lluïsa Vidal, Francesc Sardà o Pere Ferran (Fontbona, 1999: 41-42). El seu èxit depenia especialment dels marxants, que els imposaven els temes més reeixits, com vistes de París, paisatges, marines, temes tradicionals, «espanyolades» i motius relacionats amb el ball que gaudien d'una gran acceptació entre el públic (Martí, 1999:

les cases d'hostatge disponibles, recomanades o no per amics, que en un principi es condensaven a la zona de l'École des Beaux-Arts. Més endavant van passar a Montmartre. Només alguns artistes tenien família i amics a París que els hostatgessin a casa seva, però la major part va haver de conformar-se a viure en l'austeritat i la despreocupació de la bohèmia.

¹⁷⁹ Cfr. VV.AA. *La vie de bohème* (cat. exp.). París, réunion des musées nationaux, 1987.

23)¹⁸⁰. És significant el pas de Picasso, però també de Canals i Nonell, que van forjar una important carrera artística com a productors de temes espanyols (McCully, 2011: 16). Per la seva banda, Anglada va tenir relació amb el món dels marxants només una vegada, que van exercir d'intermediaris entre l'artista i el príncep Alexandre Wagram, que va adquirir *Dansa gitana* (fig. 218) i altres peces (Fontbona, 2011).

Amb vint-i-tres anys, Anglada es va dirigir a París gràcies al suport del seu amic Pere-Joan Llord i l'ajuda econòmica del seu cunyat Josep Rocamora, que es va comprometre a pagar una pensió a la mare del pintor a fi que l'artista pogués disposar dels diners familiars (Fontbona, 1982: 22-23). Es va instal·lar a l'Hôtel Martinique, a prop del Louvre, es va endinsar en el bullici de l'art parisenc, i va quedar fascinat pel bon gust que regnava a la capital i la picardia i l'elegància femenines (Anglada, 1894 b). En un moment en què encara es bolcava a favor de l'art acadèmic, va visitar els museus principals i va realitzar còpies d'importants quadres de la història de l'art, com *Femme qui se chauffe* d'Albert Besnard. A la vegada es va inscriure a l'Académie Julian¹⁸¹, que havia vist néixer els nabís¹⁸², i l'Académie Colarossi¹⁸³, més transgressora. El desig de distanciar-se del país autòcton era tal que, fins i tot, va intentar excloure's del grup de pintors compatriotes (Fontbona, 1981: 27). El maig de 1898 va concórrer per primera vegada a una exposició francesa, celebrada al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, conegut popularment

¹⁸⁰ Cfr. Nicholas Green. "Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the second half of nineteenth century", a *Art History*, 10, n° 1, març 1987, pp. 59-78.

¹⁸¹ L'Académie Julian, la més freqüentada pels pintors espanyols i per la majoria de pintors estrangers, era l'acadèmia més cosmopolita i cèlebre de París. Es tractava, més que una acadèmia, d'una escola d'art que proporcionava models al natural i que supervisava superficialment el treball dels estudiants. Igual que la resta de centres d'ensenyament artístic parisencs –a excepció de l'École de Beaux Arts, que era de rang oficial–, era gratuïta. L'escola va assolir uns resultats tan fructífers que va haver d'obrir diferents filials a París (una a Montmartre, una altra a la rue du Berry, una al passage des Panoramas i una última a la rue du Dragon). Segons Rewald, l'Académie es caracteritzava per <<la conducta ingovernable de sus alumnos, a su legendaria tosquedad, a sus implacables chanzas, (...) Los estudiantes extranjeros eran blancos fáciles para las chanzas, y a veces lo pasaban tan mal en la academia que más de uno abandonaba llevado por la desesperación>> (Rewald, 1999: 213).

Per a més informació sobre l'Académie Julian, vegeu: John Rewald. "La Académie Julian. La exposición sintetista en el Café Volpini y el grupo de Pont-Aven", a *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 211-247; W. Rothenstein. *Men and Memories, Recollections, 1872-1900*. Nova York, 1931, vol. I, pp. 36-43; A. S. Hartrick. "The Atelier Julian", a *A Painter's Pilgrimage through Fifty Years*. Cambridge, 1939, pp. 13-27. Per una història de les estudiants de l'Académie Julian, vegeu: Gabriel P. Weisberg i Jane R. Becker (eds.). *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*. Nova York, Rutgers University Press, 1999.

¹⁸² Claire Frèches-Thory i Antoine Terrasse. *The Nabis. Bonnard, Vuillard and their circle*. París, Flammarion, 2002.

¹⁸³ Annexionada l'any 1842 a l'Académie Charpentier, la Colarossi constituïa, juntament amb la Julian, l'única escola d'art de París que acceptava dones estudiants i permetia models masculins a les classes. Fundada per l'escultor Ernesto, l'acadèmia era una alternativa a l'École des Beaux-Arts, que amb el temps s'havia transformat en excessivament conservadora. Es va fer cèlebre per les seves classes d'escultura en viu i va atraure molts estudiants estrangers, entre ells Hermen Anglada.

com a Salon du Champ de Mars, que exposava les obres dels artistes més moderats del moment¹⁸⁴. Hi va exposar fins al 1906.

Hermen Anglada-Camarasa es mostrava independent malgrat penetrés dins el rovell de l'ou i connectés especialment amb la modernitat postimpressionista. El 1898, any en què Isidre Nonell va exposar al Salon des Indépendents, Anglada va coincidir amb l'artista català i va conèixer el cèlebre marxant Durand-Ruel¹⁸⁵, que disposava d'una important col·lecció de pintures impressionistes. En paraules de l'artista, <<Ruel cogió por su cuenta a Canals y a Suñer, pero al final se quedó únicamente con Nonell. Por lo que a mí respecta, yo iba siempre solo>> (Fuster, 1958: 16). És així com, tot i conèixer-hi gent a París, Anglada anava al seu aire: no formava part de cap grup impressionista ni de cap acadèmia configurada. Al llarg dels anys que va residir a París, va establir contacte directament amb els col·leccionistes particulars que li adquiririen obra a partir de 1900: el comte Albert de Belleruche, Enric Monturiol, el doctor Oscar Amoedo, el metge francès Pierre Dellet, l'escriptor Gabriel Séailles, els germans René i Avezac de Cástera¹⁸⁶, Henri de Rothschild, el comte de Pradère, entre altres col·leccionistes francesos (Fontbona, 2011).

No obstant, a l'Académie Colarossi hi va conèixer els catalans Marià Pidelaserra i Pere Ysern, que vivien a pocs metres del domicili d'Anglada, que l'any 1899 s'havia mogut del Quartier Latin per instal·lar-se al barri de St. Germain-des-Prés fins a 1901 (Fontbona, 2006: 103). També es va fer amic d'Eveli Torrent, Enric Monturiol, Ricard Urgell i Lluís Torras Farrell, i va conviure amb els escultors Damià Pradell i Eusebi Arnau. Va ser, però, el peruà Carlos Baca-Flor¹⁸⁷ amb qui va realitzar més sortides nocturnes durant els

¹⁸⁴ Anglada va exposar al costat d'alguns catalans com Laureà Barrau, Ramon Casas, Isidre Nonell, Ramon Pichot, Santiago Rusiñol i Joaquim Sunyer, la majoria partidaris de l'escena modernista, i va presentar públicament la primera de les quaranta-sis obres que acabaria exposant en els salons de París fins a l'any 1906 (Flaquer, 1986: 71-73).

¹⁸⁵ La manca de diners en els primers anys de París va conduir Anglada a contactar amb el món dels marxants de l'art, que eren un dels engranatges clau en l'art francès de finals del XIX. Els marxants abundaven al barri de Montmartre i venien alguns quadres. Al voltant de l'Òpera i els grans bulevards, les galeries Durand-Ruel, Georges Petit i Boussod, Valadon i Cie mostraven els artistes consagrats a les seves vitrines (Bakker, 2012: 302), amb paisatges campestres i llocs de diversió populars del mateix barri. La figura del marxant, fruit d'una nova relació entre l'art i la societat, responia a les exigències d'una burgesia cultivada amb un cert nivell adquisitiu i sovint acabava influint en la decisió dels pintors per tal de millorar la compra dels seus quadres.

¹⁸⁶ Va ser gràcies als germans de Cástera que Anglada va entrar en contacte amb la noblesa aristocràtica francesa, així que la seva fama va anar en augment (Fontbona, 2011). Cfr. Anne de Beaupuy, Claude Gay i Damien Top. *René de Castéra (1873-1955), un compositeur landais au coeur de la Musique française*. Paris, Éditions Séguier, 2004.

¹⁸⁷ Quatre anys més gran que Anglada, Carlos Baca-Flor (1867-1941) havia arribat a París l'any 1890. Amic d'Antonio Mancini i de Miquel Blay, la insatisfacció artística viscuda a París l'havia conduït temporalment a la capital italiana. Tanmateix, l'any 1893 es tornava a trobar a França. Aquell mateix any va inscriure's a classes a l'Académie Julian, on va guanyar nou medalles de primera classe en un concurs, un fet que només s'havia repetit dues vegades anteriorment (Villegas, 2012: 60). El 1894 va amistar-se amb

primers anys que va viure a París. Solien anar acompanyats de Pere Ysern i Marià Pidelaserra i realitzaven «nombroses incursions» nocturnes a Montmartre i als Champs Elysées, «amb la caixa de colors i les taulettes sempre a punt per copsar l'ambient refinat i brillant que s'hi trobava» (Fontbona, 1993 b: 43). Acudien a escorxadors, locals nocturns, jardins o diversos espais dels carrers de París o prop del Sena, on preniën notes nocturnes i retrataven carruatges, parcs o cavalls a l'estable. No resulta sorprenent, doncs, la similitud de les nombroses obres de tots ells.



Figs. 24 i 25. H. Anglada, *Esquena femenina*, c. 1900. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació «la Caixa»; H. Anglada, *Nu femení frontal, cara coberta*, c. 1905. Palma, col. Galeria Jaume III

Al cap d'uns mesos de la seva instal·lació definitiva a París, això és el 1898, Anglada va començar a expressar un gust pel postimpressionisme de Toulouse-Lautrec i Degas, la iconografia simbolista i postsimbolista del nord, el color de Gauguin i els nabís, el cartellisme de Chéret i Lautrec i la sinuositat i la sensualitat dels arabescos de l'Art Nouveau. Cap a finals de 1899, casat amb la també pintora Isabelle Beaubois¹⁸⁸, Anglada va començar a fer-se present a París. Les seves visions de la nocturnitat, conjugades amb un estil pictòric únic, van provocar la sorpresa dels parisencs. El 1900 va exposar a la Sala Parés de Barcelona, una mostra que va marcar l'auge i el punt d'inflexió de la seva carrera artística. Hi va presentar un conjunt d'obres amb la temàtica de l'ociós París nocturn, alternades estratègicament amb dibuixos acadèmics que acompanyaven les pintures en un saló annex a fi de mostrar que era un sòlid dibuixant (figs. 24, 25)¹⁸⁹. Eclipsats per la gran

Anglada. Amb els anys, Anglada el reconeixeria com un mestre, del qual «sus valiosísimos consejos siguen siendo la base y resultado de lo poco o mucho que mi obra representa» (cit. a Fontbona, 1994: 23).

¹⁸⁸ A finals del XIX Anglada va conèixer la seva futura dona, la francesa Isabelle Beaubois, amb qui compartia les classes a l'Académie Colarossi. L'artista es va nacionalitzar francès quan es va casar amb ella.

¹⁸⁹ Aquests serien els únics dibuixos que Anglada acabaria categoritzant com a obra d'art, donat que els faria pensant per a ser exposats en grans mostres, ben bé fins a 1905 (Fontbona, 2006 b: 22).

obra *Casino de París*, tots els olis que Anglada va exposar a Barcelona constituïen un fidel retrat dels locals i dels espais de la nocturnitat parisenca del tombant de segle: el Casino, la Taverne Royale, el Café Anglo-Américain, l'Olympia, el Moulin Rouge, el Jardin de Paris, els Champs Elysées, els bulevards... Després de la mostra individual a la Sala Parés, Anglada va iniciar un important periple expositiu en el París de la Belle Époque que el va fer saltar directe a la fama i el va portar a exposar arreu d'Europa i, més tard, a Amèrica.

Gràcies a l'exposició d'Anglada, que en realitat era la primera exposició reeixida de la generació dels postmodernistes catalans, Picasso havia tingut l'oportunitat de conèixer la pintura més avançada provinent d'Europa. L'any 1900 Picasso va arribar a París, juntament amb Carles Casagemas, per cobrir els esdeveniments de l'Exposició Universal com a corresponsals de la revista barcelonina *Catalunya Artística* (McCully, 2011: 15). L'any 1901 va exposar per primera vegada a París, amb Ambroise Vollard, on va presentar un conjunt d'escenes de carrer, de cafè, de ball i del món de la prostitució vivament acolorides (Bakker, 2012: 304). Per tal de divertir-se i buscar nous temes per a la seva obra, Picasso i els seus amics¹⁹⁰ freqüentaven sales de ball i cabarets (Hewitt, 2002: 32). Però sobretot la cara més fosca de París, el del món de les prostitutes al marge de la vida convencional de la ciutat, va ser el que va fascinar Picasso, un tema que tornaria a recuperar en nombrosos gravats al final de la seva vida (McCully, 2011: 50). Picasso i Anglada es reunien, juntament amb els pintors Canals, Echevarría i Pichot, en sopars que organitzava la dona de Canals, Benedetta, antiga model de Degas i Bartholomé, i que eren subvencionats pels que estaven econòmicament més bé: Echevarría, Pichot i el mateix Anglada (Olano, 1971: 108).

L'any 1901, any en què Xavier Nogués va arribar per primera vegada a la capital francesa, l'artista explicava que Anglada exercia de professor a l'Académie Colarossi (Fontbona, 1981: 32). Era l'inici d'una important tasca didàctica i pedagògica d'Anglada a París. Aleshores va saltar directe a la fama. L'any 1901, quan Manolo Hugué va arribar a la capital francesa, l'escultor es va sorprendre a bastament de l'èxit considerable assolit per Anglada en poc temps:

Llavors era el ple del triomf de l'Anglada Camarasa. Fou una cosa indescriptible, colossal, inoblidable. La gent parlava de l'Anglada en els cafès, en autobusos, en despatxos. A mi, em vingueren a tocar la mà gent desconeguda pel sol fet d'ésser del mateix poble que l'Anglada! No conec cap artista que hagi tingut un triomf popular semblant. Si t'ho contés no ho creuries. Picasso i jo -Picasso anava lentament endavant, però amb grans dificultats- quedàrem astorats. Però passà el que sempre passa. Quan vaig tractar d'associar-me a l'èxit d'Anglada i demanar-li una ajuda, resultà que s'havia mudat de casa. És el primer que fan els triomfadors: mudar-se de casa. (Pla, 1953: 112-113)

¹⁹⁰ Cfr. Josep Palau i Fabre. *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona, Aedos, 1971.

No obstant això, les obres d'Anglada van generar polèmica, ja que no eren compreses per una part de la societat europea. La dualitat i la polèmica, doncs, el van acompanyar sempre des de 1900 (Miralles, 2002: 46-57). Ben aviat el pintor va començar a assolir un èxit important amb la venda dels seus quadres. A l'eclosió del seu èxit artístic hi va ajudar el contacte que mantenia amb alguns personatges –possiblement els seus primers col·leccionistes francesos–, que li van donar suport i li van adquirir obres, com a mínim des de l'any 1901, com ara els germans Carlos i René de Cástera (Fontbona, 1994: 29 i 32). L'any 1901 es va traslladar a la rue Vavin, prop de Montparnasse, on s'estava començant a gestar una comunitat artística que acabaria desplaçant el centre artístic de Montmartre cap al sud de París¹⁹¹; però a la vegada tenia un pis-taller a la rue Hégesippe Moreau de Montmartre.

2.1.3.- L'Exposició Universal de París de 1900.

*La exposición es una delicia.
La he visto toda y como es de suponer tengo el cerebro lleno de pintura:
Francia, Alemania, Bélgica y los Países Bajos están que dan el opio.*

(Anglada, 1900 b)

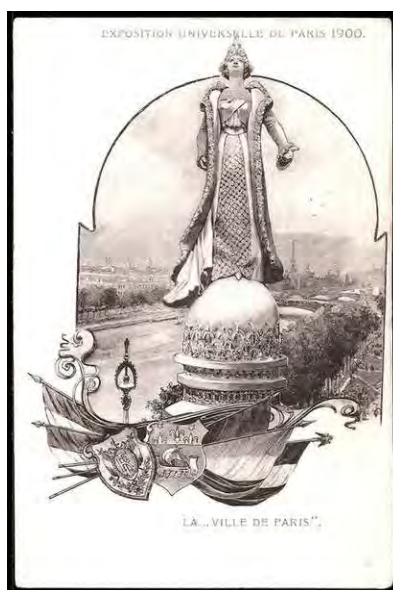


Fig. 26. Postal amb l'escultura *La Parisienne* de M. Vauthier, que estava col·locada a la porta d'entrada (Porta Binet) de l'Exposició Universal de París, 1900

¹⁹¹ L'Exposició Universal de París de 1889 i la vida artística de Montmartre van atraure nombrosos artistes que es van instal·lar a la zona de Montparnasse, essent Pablo Picasso un dels primers. Anglada també va ser un dels primers en residir-hi a inicis del segle XX, però vivia submergit en l'esplendor artística de Montmartre. L'esplendor de Montparnasse arribaria pels volts dels anys 1920, amb artistes com Picasso, Rousseau, Zadkine, Chagall, Léger, Modigliani, Duchamp, Brancusi, Gris, Rivera, Giacometti, Breton, Dalí, Miró, Degas o Man Ray. Cfr. Jean-Paul Caracalla. *Montparnasse: L'âge d'or*. París, Denoël, 1997; Valérie Bougault. *Paris-Montparnasse: à l'heure de l'art moderne, 1910-1940*. París, Terrail, 1996.

A principis de 1900, París acollia un dels grans esdeveniments culturals internacionals del moment: l'Exposició Universal, que significava l'autèntic apogeu de París com a capital de les arts i la cultura, però també de la seva indústria¹⁹². Inaugurada el 14 d'abril de 1900, la mostra s'estenia en una superfície de 216 hectàrees, incloïa la representació de 58 països i va ser recorreguda per 50.860.801 visitants. El que més va impressionar, però, va ser la il·luminació elèctrica que inundava París¹⁹³. Geffroy, fent referència a l'espectacle nocturn reflectit al Sena, percebia <<una avalancha de diamantes, un centelleo de joyas>>, que llançaven <<brillos y destellos de luz que propagaban sus ondas hasta los rincones más distantes y escondidos de la oscuridad>> (cit. a Rosenblum, 2008: 116).

L'electricitat va ser indubtablement un element que va engrescar molts visitants a circular per París, però no va ser l'únic. L'aparició de la primera línia de metro a la capital, la creació de noves estacions com Orsay, Invalides o Lyon, la construcció del Petit i el Grand Palais de Deglane, el pont d'acer emmotllat d'Alexandre III, la sènia de cent metres de diàmetre construïda a l'avinguda de Suffren, les quadrigues de Recipon -una estructura gegantesca de cristall i ferro- i la Rue de l'avenir, la Grande Roue -una roda enorme que s'havia donat a conèixer a l'Exposició Universal Colombina a Chicago el 1893-, la torre Eiffel -construïda i exhibida al públic en l'Exposició de 1889-, la presentació del Cinéorama dels germans Lumière, i l'exposició d'un segle d'art francès a través de les figures d'Ingres, Delacroix, Monet, Rodin, Pissarro, Sisley, Cézanne, Degas, Seurat i Gauguin, n'eren alguns exemples (Gallego, 1994: 15-16).

A la mostra s'exhibia una gran quantitat d'obres d'art, moltes sota la seva bandera nacional: des d'art rus fins a britànic, des de francès fins a alemany, passant pel tipisme espanyol (Lasheras, 2009)¹⁹⁴, entre tants altres països que donaven fe d'un patriotisme desmesurat¹⁹⁵. Hi havia recreacions de temes cristians, històrics i mitològics tradicionals, visions miserabilistes de treballadors, quadres amb un rerefons pessimista de la modernitat, visions còsmiques, al·legories acadèmiques de nus, la fusió dels dos sexes, representacions de ressò marià, maternitats, etc. A la cara contrària de l'acadèmia, es trobaven obres de *femmes fatales* de von Stuck o Klimt, escenes d'interiors de Bonnard,

¹⁹² Cfr. Ginés Codina Sert. *El arte y la industria en la Exposición Universal de París de 1900*. Barcelona, Imprenta de Heinrich y Cia., 1901.

¹⁹³ 5.700 bombetes il·luminaven el Palais de l'Electricité de l'Exposició Universal de París, una ciutat que començaria a ser coneguda com a <<el hada electricidad>>, ja que definia un nou gir vers les experiències invisibles i impalpables (Rosenblum, 2008: 116).

¹⁹⁴ Cfr. *Catálogo de los objetos de arte expuestos en el pabellón de España*. Madrid, Impr. de Ricardo Rojas, 1900.

¹⁹⁵ Cfr. A. Ragueneau. *1900: les principaux palais de l'exposition universelle de Paris*. París, Charles Schmid, 1901.

Sobre el patriotisme de moltes ciutats europees en les mostres internacionals del fi de segle, vegeu: Alexander C. T. Geppert: *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. Basingstoke/Nova York, Palgrave Macmillan, 2010.

Vuillard o Vallotton, temes que il·lustraven el desig d'escapisme, paisatges amb nus femenins, escenes eròtiques, retrats de Sargent i Whistler, bodegons de Cézanne... Tot plegat reflectia, segons Rosenblum, la divisió de l'ocàs i de l'alba del París de 1900 (Rosenblum, 2008: 135).

Retornat de Barcelona pels volts de l'estiu de 1900¹⁹⁶, Anglada-Camarasa va visitar la mostra universal, que se celebrava entre el 15 d'abril i el 15 de novembre, i va quedar meravellat per l'espectacle de color i llum artificial oferts per l'enllumenat elèctric aleshores instal·lat en nombrosos racons de la ciutat. L'artista no va participar en el pavelló d'art espanyol de l'Exposició (Fontbona, 1981: 27), que presentava l'obra d'una seixantena de mestres del país. Se'n desconeixia el veritable motiu, fos perquè no hi era acceptat o perquè no li interessava exposar al costat del grup d'artistes espanyols¹⁹⁷. Cada país representant era avaluat per un jurat oficial que acceptava o bé discriminava els artistes presentats. Picasso, havent arribat a París, va ser admès al pavelló espanyol amb l'obra *Los últimos momentos*, malgrat que acabés essent ignorat per la majoria de crítics i visitants. També van ser acceptats els catalans Dionís Baixeras, Miquel Blay, Joan Brull, Ramon Casas, Enric Clarasó, Josep Llimona, Eliseu Meifrèn i Santiago Rusiñol. El grans desafortunats van ser Hermen Anglada, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ricard Canals i Ignacio Zuloaga, que, tot i el prestigi i el reconeixement ascendents a l'Espanya i a la Catalunya del moment¹⁹⁸, no van ser acceptats. No se sap del cert si Anglada també va ser rebutjat o no va tenir la intenció de presentar-s'hi donades les arbitrarietats del jurat acadèmic. No obstant, un article publicat a la revista argentina *Athinae* l'any 1911 assegurava el següent:

En su patria, los serios académicos de la San Fernando lo han excomulgado, impidiendo su entrada en los Salones Nacionales, y en la Exposición de París de 1900 tuvo que exponer, como aquí en Buenos Aires, en el Salón Internacional, porque la delegación oficial de España desconocía el arte de este pintor. (Gozalbo, 1911: 65)

Segons el crític, Anglada hauria exposat al Saló Internacional de l'Exposició de París si no hagués estat rebutjat pels acadèmics espanyols. Contràriament a la bona opinió que tenia de la pintura dels països expositors, Anglada considerava que l'aportació de l'art espanyol era impresentable: <<la mayor calamidad que puede pensarse, ¡horrible! ¡horrible!>> (Anglada,

¹⁹⁶ El 17 de juny de 1900 Anglada va escriure a Lloret des de París; per tant, devia fer uns dies que havia arribat a la capital (Fontbona, 1994: 32).

¹⁹⁷ A Anglada no li agradava gaire participar en certàmens oficials espanyols o en seccions espanyoles de certàmens estrangers. De fet va prendre el costum de no exposar-hi, exceptuant algunes ocasions (Fontbona, 1981: 27). En els inicis del segle XX volia ser identificat com a un pintor de París (Cirici, 1982: 13).

¹⁹⁸ Molts pintors, àvids de renovar-se artísticament, no es van presentar a l'Exposició Universal de 1900 perquè <<no es movien tant per una necessitat de legitimitació com d'espai per respirar: necessitaven aire de París>> (Reyero, 1999: 35).

1900 b). Un pensament que, en cas d'haver estat exclòs del pavelló, podria estar motivat per ressentiment envers el jurat.

La celebració de l'Exposició va ser rellevant per a Anglada i per a tants altres artistes residents a París, perquè li permetia nodrir-se d'art francès, alemany, belga o holandès. Podia observar un vast nombre d'obres al Grand Palais com també a les sales impressionistes del Luxemburg i en galeries on els nabís com Bonnard o els simbolistes com Redon i Gauguin hi feien acte de presència. A la vegada, l'any 1900 es va inaugurar el museu Metropolità, els ballets lluminosos de Loie Fuller van arribar a París, es va celebrar una exposició japonesa de Belles Arts que obria el gust estètic cap a nous camins, es van fer públics els vidres de Gallé... Evidentment, moltes d'aquestes manifestacions artístiques es van anar filtrant en l'art d'Anglada. No deixa de ser casual que, d'ençà de 1901, Anglada va començar a participar en l'escena artística mundial i va exposar en nombroses ocasions a Berlín, Munic, Londres, Dresden, Venècia o Viena. L'artista es va alimentar de tots aquests centres capitals que, al costat de París, conformaven la modernitat artística internacional de principis del XX.

2.1.4.- *L'oci nocturn. Cafès, restaurants, teatres, cafès-concert, cabarets i music-halls. La llum elèctrica.*

Ce ne sont pas des femmes, –ce sont nuits.

(Delvau, 1860: 142)

Amb la generalització de l'oci públic, les formes d'entreteniment del Segon Imperi i la Tercera República francesa¹⁹⁹ van esdevenir el tema predilecte dels pintors impressionistes (Herbert, 1989: 305). L'aire net, la llum solar i l'adéu al vell París eren aspectes presents en les seves obres, però també ho eren els cafès, teatres, restaurants, prostíbuls i altres llocs de diversió montmartrenca (Bakker, 2012: 302)²⁰⁰. Un aspecte que no era casual donada la massiva transformació que s'estava duent a terme a la ciutat. Molts d'aquests artistes d'avantguarda van mantenir una estreta col·laboració amb dramaturgs, realitzadors i intèrprets de les nombroses sales d'espectacle que donaven renom a Montmartre²⁰¹. Altres van actuar com a *flâneurs*, com Anglada-Camarasa, que era un assidu dels locals d'oci nocturn parisenc i prenia notes en tauletes a l'oli i fragments de

¹⁹⁹ Cfr. S. Elwitt. *The Making of the Third Republic: Class and Politics in France, 1868-1884*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1975. Sobre l'oci, vegeu: Michael Marrus (ed.). *The Emergence of Leisure*. Nova York, 1974; Josef Pieper. *Leisure, the Basis of Culture*. Nova York, 1953.

²⁰⁰ Cfr. VV.AA. *Pleasures of Paris: Daumier to Picasso*. Boston, Museum of Fine Arts, 1991.

²⁰¹ Cfr. Phillip Dennis Cate i Mary Shaw (dirs.). *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905* (cat. exp.). New Brunswick, Rutgers University Press, 1996; Gabriel P. Weisberg (dir.). *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.

paper d'espais com el Moulin Rouge, el Jardin de Paris, el Folies Bergère, a més dels elegants cabarets dels Champs Elysées i del Boulevard Strasbourg (Pizarro, 2012: 65).

A la segona meitat del segle XIX, París era <<el campo de recreo de Europa>>, on parisencs i estrangers tenien la possibilitat d'acudir freqüentment i accedir fàcilment a teatres, cafès, operetes, concerts, balls, passejos, carreres o regates (Herbert, 1989: 305). Això era així en gran part perquè Lluís Napoleó havia utilitzat l'oci i l'entreteniment com a instruments públics per subornar aquells que podrien haver dissentit del seu paper autòcrata i reforçar el prestigi del seu govern (Herbert, 1989: 305). Així que a París no només van augmentar el nombre de festivals, concerts, regates, festivitats i exposicions patrocinats pel govern, sinó que també es van gestar nous parcs, places i bulevards. Això va conduir els parisencs a valorar més la vida pública que la privada, que progressivament anaven requerint més espais d'oci (Herbert, 1989: 65)²⁰². Aquest aspecte xocava als forans, que anaven a París a cercar la cultura urbana i elegant dels parisencs, motiu pel qual la vida de la ciutat era transitòria i variant²⁰³. El considerable nombre d'estrangers i visitants de París constituïa una clientela ideal per als empresaris de la diversió (Herbert, 1989: 60). Una clientela que, a la vegada, va acabar contribuint al desenvolupament de la prostitució a la ciutat: <<voyager, observer les moeurs d'un pays étranger (...) c'est aussi faire l'amour avec les femmes du cru>> (Corbin, 1984: 50).

A finals del segle XIX, l'oferta d'activitats i espais d'oci parisencs era àmplia. Les guies turístiques sobre la ciutat anunciaven l'existència de diversos teatres, òperes i òperes còmiques, vodevils, sales de concerts, cafès i cafès-concert, restaurants, balls populars, circs, hipòdroms, passeigs –tant en carrers com en parcs i jardins–, botigues i excursions al llarg del Sena i als suburbis, excursions que podien incloure banys, remes, sopars al costat del riu, balls o picnics (Herbert, 1989: 59). Montmartre concentrava molts d'aquests espais, sobretot després que l'any 1784 es construís el Mur des Fermiers Généraux, que encerclava la capital i mantenia els impostos, especialment del vi, mentre que deixava els altres districtes baixos de contribucions (Hewitt, 2002: 28). L'any 1861, amb l'annexió dels districtes perifèrics, Montmartre va ser absorbit per la ciutat i va

²⁰² Edward King insistia en el fet que els parisencs es concentraven dues o tres vegades al dia en els cafès, ja fos per xafardejar, per intriga, o bé per tramar, somniar, patir o esperar. Cfr. Edward King. *My Paris, French Character Sketches*. Boston, 1868, p. 113.

Per la seva banda, Alfred Delvau assegurava que els parisencs creixien amb la publicitat, al carrer, al cabaret, al cafè, al restaurant, per exhibir-se en moments bons o dolents, per ser feliços o desgraciats, per satisfer les necessitats de la seva vanitat o el seu intel·lecte, per riure o plorar, etc. Cfr. Alfred Delvau. *Les Plaisirs de Paris*. París, 1867, p. 64.

²⁰³ La població de París de la segona meitat del XIX aplegava nombrosos solters i solteres, pocs casaments i uns quants divorcis, un fet que denotava que la vida tradicional i la llar ja no eren tan vitals en les classes mitjanes (Herbert, 1989: 59). Els estrangers, immigrants de províncies, els visitants temporals, les parelles de professionals sense fills, els obrers i les bugaderes que deixaven les famílies en províncies, eren els que poblaven més la ciutat durant el Segon Imperi i la Tercera República.

esdevenir un centre d'entreteniment realçat per una xarxa de comunicacions i un enllumenat públic millorats²⁰⁴. D'aquesta manera, Montmartre²⁰⁵ va començar a oferir una àmplia varietat de racons, cerveseries, soterranis, cafès i cabarets que obrien fins a altes hores de la nit. A la vegada l'aparició i desenvolupament de sales de ball, *music-halls*, i sobretot *brasseries à femmes*²⁰⁶, va expandir el mercat de la prostitució, que va créixer massivament al barri durant les exposicions universals de 1889 i 1900 (Hewitt, 2002: 30). Per altra banda, a les rodalies dels Champs Elysées²⁰⁷, a la riba nord del Sena, es congregaven la majoria de restaurants, teatres i operetes de moda del fi de segle. Tot plegat originava el moviment de parisencs i estrangers que, després de reunir-se i sopar en cafès, tavernes o restaurants, assistien a teatres, cafès-concert, cabarets o *music-halls*²⁰⁸.

Previ a l'assistència a sales de festa nocturnes, els clients solien sopar i celebrar animades tertúlies en qualsevol cafè de moda de París, *brasseries*, tavernes o restaurants. Enmig d'un ambient apassionat i sorollós, es discutien noves teories i apareixia la polèmica, sovint amb maneres pujades de to. Els cafès²⁰⁹, on els parisencs nadius i els adoptats es congregaven més freqüentment²¹⁰, constituïen una font d'inspiració artística, ja que els artistes augmentaven la seva reputació i entraven dins l'elit cultural constituïda pels seus socis i clients (Herbert, 1989: 65). Aquests espais, que s'havien ampliat a cavall de les dècades de 1860 i 1870 sota el projecte haussmannià, es podien prolongar més enllà de l'espai interior amb taules a les voreres i passeigs amplis²¹¹. A la vegada, els cafès es van convertir en un espai social idoni ja que permetia una proximitat estreta entre subjectes desconeguts (Herbert, 1989: 65). Hom hi podia trobar menjar, beguda o descans. Durant

²⁰⁴ Per conèixer la creació de Montmartre com a centre de plaers, vegeu: Louis Chevalier. *Montmartre du plaisir et du crime*. Paris, 1980; Phillip Dennis Cate. "The Spirit of Montmartre", a *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor and the Avant-Garde 1875-1905*. New Brunswick, 1996. Per a una història social amb rerefons marxista sobre la consolidació de Montmartre com a lloc d'oci i plaer, vegeu: Charles Rearick. *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the Century France*. New Haven/Londres, 1985.

²⁰⁵ Cfr. Mariel Oberthüt. *Montmartre en liesse, 1880-1900*. Paris, Paris Musées, 1994.

²⁰⁶ Les *brasseries à femmes* eren llocs de prostitució vulgars, cerveseries on les dones eren fàcilment accessibles a la compra i venda de la sexualitat.

²⁰⁷ Cfr. Paul d'Ariste i Maurice Arrivetz. *Les Champs Elysées*. Paris, 1913.

²⁰⁸ Cfr. Vanessa R. Schwartz. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*. Berkeley, 1998; Guy Debord. *La Société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1992.

²⁰⁹ Cfr. Bruno Girveau. *La Belle époque des cafés et des restaurants*. Paris, Hachette/réunion des musées nationaux, 1990; Luc Bihl-Willette. *Des tavernes aux bistrots: histoire des cafés*. Lausana, L'Age d'homme, 1997; Henry-Melchior de Langle. *Le petit monde des cafés et débits parisiens au XIXe siècle*. P.U.F., 1990; Mariel Oberthüt. *Cafés and cabarets of Montmartre*. Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1984; André Warnod. *Bals, cabarets, cafés*. Paris, Eugène Figuière & Cie, 1913; François Fosca. *Histoire des cafés de Paris*. Paris, Firmin-Didot et Cie, 1934; Frédérique Desbuissons. "Café, brasserie, cabaret", a Bertrand Tillier i Catherine Wermester (dirs.). *Conditions de l'œuvre d'art, de la Révolution française à nos jours*. Lió, Fage Éditions, 2011, pp. 40-45.

²¹⁰ Cfr. Auguste Lepage. *Les Cafés artistiques et littéraires de Paris*. Paris, Martin-Boursin, 1882.

²¹¹ Henry James va quedar-ne meravellat en un viatge que va fer a París l'any 1876. Cfr. Henry James. *Parisian Sketches, Letters to the 'New York Tribune'*. Londres, 1958, p. 190.

la Tercera República va ser important el Café de La Nouvelle-Athènes, que reunia el grup més animat de pintors, crítics, escriptors i col·leccionistes de París. Amb el temps, els cafès es van anar multiplicant, sobretot a la zona del Quartier Latin, entre els quals sobresortien el Voltaire, La Côte-d'Or, el Café du Tambourin, el Café de la Roche o el Café des Artistes. En els últims anys del XIX, destacava el Weber, el Café du Dôme i la Taverne Royale. En quant als restaurants²¹², un dels més cèlebres de la Belle Époque va ser el Maxim's, fundat l'any 1893 per Marie-Maximin Gaillard. El lloc, que va començar essent un petit *bistrot* que atreia una clientela mundana i elegant, es va convertir en un lloc d'encontre d'artistes com Jean-Louis Forain, Louis Valtat o Caran d'Ache que hi acudien per dibuixar dames galants (VV.AA., 2000 e: 52). El 1900, amb motiu de l'Exposició Internacional, Eugène Cornuché va comprar el restaurant i va encarregar als artistes Martens i Sonnier que, sota la direcció de Louis Marnez, el redecoressin a l'estil Art Nouveau (VV.AA., 2000 e: 52).

En tancar els cafès i restaurants, parisencs i nouvinguts tenien la possibilitat de freqüentar teatres. Els teatres eren uns espais de luxe la missió dels quals era reflectir-ho²¹³, i eren freqüentats per un públic adinerat i amb temps per consumir i apreciar l'art, per llogar anualment una llotja de 25.000 francs o una butaca que oscil·lava entre 16 i 20 francs (Weber, 1989: 218). A la classe alta li agradaven sobretot els espectacles que oferien color, grandiositat i ornaments sumptuosos (Weber, 1989: 213), i que estaven en sintonia amb les arquitectures grandiloqüents dels locals²¹⁴. En els anys finals del segle XIX, hi havia una oferta àmplia d'aquests espais: el Théâtre des Capucines, inaugurat l'any 1898, que acollia les primeres actuacions de l'actriu, ballarina i cortesana Gaby Deslys; el Théâtre Marigny, una sala transformada en teatre l'any 1894 per Édouard Niermans; el Théâtre La Bodinière, dirigit per Charles Bodinier entre 1890 i 1902; el Théâtre du Vaudeville, actual Gaumont-Ópera, o el Théâtre du Palais-Royal. Alguns d'aquests locals eren a la vegada operetes i sales d'espectacle, com el Théâtre du Châtelet, el Théâtre de la Gaîté, el Théâtre des Bouffes-Parisiens o el Théâtre de la Porte Saint-Martin. Finalment, l'opció de les grans òperes del moment, com El Palais Garnier o l'Ópera Comique, es reservava a les altes esferes socials. Amb el temps, es va configurar una xarxa de teatres que apostaven per la interacció entre el fi de segle i l'avantguarda i que donaven a conèixer dramaturgs com Ibsen, Strindberg, Hauptmann o Maeterlinck, així com autors francesos més atrevits com Courteline, Brieux o Alfred Jarry (Weber, 1989: 209). En aquests teatres experimentals,

²¹² Cfr. Christian Millau i Marianne Rufenacht. *La Belle Époque à table*. París, Éditions Jour Azur/Gault-Millau, 1981.

²¹³ Cfr. Georges Moyet. *Trucs et décors*. París, Librairie illustrée, 1893, p. 402.

²¹⁴ A les òperes i teatres, els grans efectes escènics van esdevenir el plat fort del melodrama, amb escenes passionals, efectes cridaners, sensacions commovedores, maldat, foc, inundacions, naufragis... tot plegat esdevenia una catarsi absoluta (Weber, 1989: 214). Els que oferien els recursos més espectaculars eren l'Òpera de París i el Châtelet.

situats a Montmartre, també s'hi realitzaven adaptacions de poemes de Rimbaud o Mallarmé i obres de Zola, mentre alguns artistes com Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard o Munch hi van pintar decorats i il·lustrar programes (Cate, 2005: 39-41). Entre aquests, es trobava el Théâtre Libre²¹⁵ i el Théâtre d'Art, que el 1893 es convertiria en el Théâtre de l'Oeuvre.

Un dels espais de diversió nocturna que va néixer a la segona meitat del segle XIX va ser el cafè-concert²¹⁶, un establiment diferent dels cafès i teatres, on s'hi servien begudes i s'hi oferien espectacles musicals, i on artistes i escriptors hi combinaven oci i treball. Tot i que en els orígens els cafès-concert oferien espectacles de tipus líric, cap al tombant del segle XIX van anar acollint números de dansa. L'any 1890 hi havia uns 200 caf' conc' - abreviació de cafè-concert- a la ciutat (Salaün, 1990: 43). En aquests espais s'hi col·locaven miralls al bar per crear una distracció a l'audiència que anava des de la coreografia de les ballarines a la bateria de llums (Clark, 1999: 211). Els cafès-concert, entre els quals es trobaven el de la Scala, Eldorado, l'Alcazar d'hiver o l'Alcazar d'été (Guignon, 2012: 51), eren més aviat llocs vulgars on s'hi parlava alt. Comentava Rusiñol sobre Le Divan Japonais:

La especialidad de este concierto, lleno siempre de bote en bote, es la de no escuchar a nadie mientras canta, fumar hasta convertir el local en un fondo sin líneas donde todo se difuma entre los vapores de una niebla espesa como gelatina, "gritar" en voz alta, lo más alta que resista la laringe, beber sin sed y no comer con hambre, y dejar correr las horas amontonando platos de cerveza. (Rusiñol, 1976: 84)

Una altra de les possibilitats d'oci nocturn eren els cabarets²¹⁷, locals de ball popular principalment de Montmartre que van assolir un èxit considerable. Els cabarets i els *bals musettes*²¹⁸, on es ballava l'anomenat *quadrille naturaliste* o cancan, exercien una enorme atracció al barri (Bakker, 2012: 302). L'entrada no era costosa i el públic es mostrava participatiu i variava segons la franja horària: quan més tard, més aristocràtics i menys populars esdevenien aquests espais (Pizarro, 2012: 65). El cabaret més antic de París va ser

²¹⁵ Cfr. Adolphe Thalasso. *Le Théâtre Libre*. París, 1909.

²¹⁶ Per a una història dels orígens dels cafès-concert i la seva evolució a París, vegeu: Concetta Condemi. *Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*. París, 1992; Jacques Rancière. "Le Bon Temps ou la barrière des plaisirs", a *Les Révoltes Logiques*, primavera-estiu de 1978; André Chadourne. *Les Cafés-concerts*. París, E. Dentu, 1889; Gustave Coquiot. *Les Cafés-concerts*. París, Librairie de l'art, 1896; Marc Constantin. *Histoire des cafés-concert et des cafés de Paris*. Renauld, 1872.

²¹⁷ Phillip Dennis Cate. *The Spirit of Montmartre: cabarets, humor, and the avant-garde, 1875-1905*. Rutgers, Rutgers University Press, 1999.

²¹⁸ El *bal musette* feia referència a un estil de música i de dansa franceses que van esdevenir populars a París a la dècada de 1880. Essent l'acordeó l'instrument principal d'aquest tipus de música, els establiments on s'interpretava el *bal musette* eren espais sovint freqüentats per l'alta burgesia francesa que cercava la diversió entre els pobres i oprimits. Cfr. Amandine Dewaele. *Les origines du bal musette (mémoire de maîtrise)*. París, 1995. Les formes de la dansa *musette* van sorgir de passos fàcils, ràpids i sensuals que es podien realitzar en espais que no disposaven de grans sales. Cfr. Roger Chenault. *La danse musette*. Courbevoie, 1995.

Le Lapin Agile²¹⁹, que proposava un format d'entreteniment amb poetes i cantants que interpretaven les seves peces. La clientela era mixta, des de pintors *amateurs*, els anomenats *rapins*, a artistes revolucionaris o tradicionals, com també escriptors avantguardistes (Hewitt, 2002: 31). Durant les dècades de 1880 i 1890, els bohemis del barri van freqüentar l'Élysée Montmartre, el Moulin de la Galette, Le Chat Noir i el Mirliton (Bakker, 2012: 302). No va ser, però, fins a l'obertura, l'any 1881, de Le Chat Noir, quan es va produir una transformació al barri (Hewitt, 2002: 28). Inicialment, Le Chat Noir²²⁰ era simplement un punt de trobada on poetes i cantants podien interpretar les seves últimes peces. Ràpidament el seu propietari, Rodolphe Salis, el va transformar en un centre modern d'entreteniment, on recitals, cançons, música i el teatre d'ombres del dibuixant Caran d'Ache hi feien acte de presència (Hewitt, 2002: 28). El local revelava un esperit desenfadat, irreverent i bohemí de la vida nocturna de Montmartre.

Amb les ballarines professionals, i amb l'aparició l'any 1866 de l'Alhambra a la riba dreta del Sena, les sales de ball de Montmartre van començar a practicar algunes formes d'entreteniment explotades pels seus rivals, els *music-halls*, que finalment les conduïrien fora del mercat (Hewitt, 2002: 29). El *music-hall*, un terme d'origen anglès que es va començar a utilitzar pels volts de 1862 i que es va singularitzar a Montmartre amb l'aparició i la difusió del cancan francès, va aparèixer a París l'any 1869, acompanyant el nom d'un local, Folies Bergère²²¹. En aquest local, que va fer escola, hi havia atraccions de circ, com trapezistes o ballets reproduïts del London Alhambra²²². Convertit en el lloc predilecte pels carnivals freqüentats per artistes i intel·lectuals espanyols, va ser gràcies al seu director, Édouard Marchand, que l'any 1892 Loie Fuller va seduir París amb la seva dansa serpentina²²³. No va ser, però, fins a l'obertura del Moulin Rouge, l'any 1889, quan els *music-halls* van arribar al seu moment culminant. El local era propietat de Josep Oller, associat amb Charles Zidler, i constituïa un local mític de la nocturnitat parisenca de la *fin-de-siècle*. El *music-hall* disposava d'un jardí amb un escenari i, a la sala de ball interior, els clients podien passejar per observar les ballarines o gaudir d'espectacles secundaris (Hewitt, 2002: 30). Consistia en una sala luxosa, amb una estrada per a l'orquestra, i oferia diverses atraccions i actuacions de ballarines professionals. Estratègicament situat en un extrem del barri de Montmartre, el Moulin Rouge oferia una àmplia varietat

²¹⁹ Cfr. Jean-Paul Crespelle. *La Vie quotidienne à Montmartre au temps de Picasso, 1900-1910*. París, 1978, pp. 50-52.

²²⁰ Cfr. Mariel Oberthür. *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre: 1881-1897*. Ginebra, Slatkine, 2007.

²²¹ Cfr. Paul Derval. *The Folies-Bergère*. Nova York, Dutton, 1955; Aimée Librizzi. *Folies, raconte-moi: la fabuleuse histoire des Folies Bergère*. París, L'Harmattan, 2008.

²²² Cfr. Steven Moore Whiting. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford, Clarendon Press Oxford, 2002.

²²³ Cfr. VV.AA. *Loie Fuller, danseuse de l'Art Nouveau*. Nancy, musée des Beaux-Arts/réunion des musées nationaux, 2002.

d'entreteniments per atraure una clientela més exclusiva, des de pallasos, acròbates, equilibristes, cantants, visites a la panxa de l'elefant d'estuc de l'exterior o passejades en burro al jardí. La pista de ball, <<més pràctica que decorativa, amb bon nombre de senyeres i oriflames al sostre, i grans miralls al fons>> (Canyameres, 1959: 176), acollia les estrelles locals que interpretaven les últimes modes del moment, com la versió eròtica del popular cancan, anomenada *le chahut*. Estrangers²²⁴, aristòcrates, pintors de moda, escriptors i intel·lectuals visitaven el cabaret i es barrejaven amb la resta de públic de barriada. La multitud, la pols i el fum del tabac <<sumían el local en una nube y el resultado (...) debía ser espectacular>> (Pizarro, 2012: 65). El comerç sexual hi era latent, malgrat que aparentment no fos la intencionalitat dels propietaris. No obstant, aquests van treure'n profit, ja que la presència de prostitutes als seus locals esdevenia un focus d'atracció per a la seva clientela (Thomson, 2005 c: 112).



Figs. 27 i 28. Autor desconegut. El saló del Moulin Rouge (fragment), c. 1898, fotografia publicada a la revista *Le Panorama: Paris la nuit*; H. Anglada, *El Casino de París*, 1900. Col. particular

El Moulin Rouge, però, es va veure temporalment aflatat per la presència del Casino de París, encara que tingué molt d'èxit d'ençà de la seva obertura l'any 1889. El cert és que els locals alternaven temporades d'èxit i de declivi, en part per la competència que hi havia entre ells. El Casino de París va esdevenir un dels principals locals d'oci d'hivern del *monde* i el *demimonde*, on <<*aucun homme ne peut éviter les cocottes faisant là le pied de grue*>> (Guignon, 2012: 49). Anglada-Camarasa, que va ser un assidu de la sala de festes, comentava que <<*quedé con un palmo de boca abierta cuando me llevaron al Casino de París que es una especie de Folies Bergère donde solo van las grandes cocottes*>> (Anglada, 1894). Es considerava que el Casino de París, <<*comme dimensions, richesse de décoration et originalité d'installation, peut, à juste titre, passer pour le plus bel établissement de ce genre*>> (Delsol, 1893: 7). Aquest fet, com també l'estètica del local, va conduir Anglada a sovintejar l'espai. Al seu costat, el *music-hall* Olympia, regentat per Josep Oller des de 1893, era igualment un

²²⁴ Santiago Rusiñol, del Moulin Rouge en deia: <<*con sus ventanales y minaretes góticos, con la claridad interior que hace destacar sus caprichosas ojivas, con sus líneas de globos encendidos y sus vidrios holandeses es el local que llama más extranjeros*>> (Rusiñol, 1976: 82).

espai d'oci remarcable de la Belle Époque. S'hi celebraven números acrobàtics, d'animals domesticats i de ballet.



Figs. 29 i 30. Autor desconegut. Fotografia de la terrassa il·luminada de Le Jardin de Paris, c. 1900; Autor desconegut. El restaurant Maxim's a altes hores de la nit, c. 1900

Però la veritat és que la majoria d'aquest locals d'espectacle no haurien comparegut en l'escena parisenca si no hagués estat per la iniciativa de Josep Oller, un empresari català que es va capbussar en la indústria de l'espectacle i el teatre parisencs. Interessat en la pintura, Oller mantenia una bona relació amb els artistes del París finisecular que solien freqüentar els seus locals. Anglada en donava fe:

En mi época de París hacía cosas de noche y me acostumbré a pintar con luz artificial. Había un tal Oller, que era dueño de varios cabarets y music-halls, con quien los pintores y artistas catalanes teníamos amistad y era, en cierto modo, nuestro protector. Le gustaba la pintura y a cambio de dejarle colgar los cuadros de las paredes de sus establecimientos, que no eran pocos, nos dejaba entrar en ellos gratis. (...) Oller llegó a instalar el Casino, el Olimpia, el Folies Berger, Marigny, Jardin de París y no sé cuantos más. (cit. a Fuster, 1958: 16)

Anglada, que havia passat penúries econòmiques en els primers anys viscuts a París (Anglada, 1899), podia accedir gratuïtament a tots aquests cabarets i *music-halls* d'Oller a canvi de pintar quadres que hi acabarien essent exposats. Oller, que ocasionalment donava passis gratuïts als seus amics per entrar als seus establiments, sobretot al Moulin Rouge (Canyameres, 1959: 201), havia viscut pràcticament tota la vida a París tot i sentir-se orgullós dels seus orígens catalans. Es relacionava amb emigrats barcelonins –escriptors, artistes, músics i homes de negocis– que arribaven a París, com Pompeu Gener, Jaume Brossa, Joaquim Nin, Ricard Canals, Claudio Castelucho, Josep Clarà, Miquel Blay, Manolo Hugué, Enric Clarasó o Isaac Albèiz (Canyameres, 1959: 202). Per als artistes com Anglada, doncs, aquests llocs d'espectacle no eren únicament locals d'esbarjo sinó també un mitjà de reunió, de treball i de publicitat.

Un altre espai de diversió nocturna del París del tombant del segle XIX, eren els Champs Elysées i la zona circumdant. El projecte de Haussmann havia omplert aquesta zona amb

fonts, canelobres, quioscs i nous cafès-concert dissenyats per Gabriel-Jean-Antoine Davioud (Clark, 1999: 45-46), com ara Les Ambassadeurs. Igualment important era el *music-hall* Le Jardin de Paris²²⁵, als Champs Elysées, vora la Place de la Concorde, i fundat l'any 1892 per Oller. El local, que anteriorment havia albergat el famós Bal Mabille, el solien freqüentar les altes classes socials, com l'aristocràcia i el principat. L'any 1892, un cronista del *Journal des Débats* expressava que «és el racó més acollidor que hom es pugui imaginar i la creació més reeixida d'aquest màgic de la diversió parisenca que es diu Josep Oller» (cit. a Canyameres, 1959: 254). El local era conegut per la seva balustrada i els miralls del darrere de la barra del bar. A l'escenari s'hi representaven comèdies, pantomimes, quadres andalusos, tirolesos, hongaresos, entre altres, i també hi actuaven les *quadrilles* del Moulin Rouge. Le Jardin es trobava instal·lat a l'aire lliure i estava il·luminat per una gran quantitat de bombetes elèctriques de diversos colors que donaven a l'indret un toc de fantasia.

Tots aquests espais d'oci nocturn no haurien pogut emergir sense la llum elèctrica²²⁶. A mitjan segle XIX la Ville Lumière²²⁷ va acollir la il·luminació nocturna, que va provocar que la societat parisenca prolongués la jornada diària a través de sortides nocturnes. L'any 1900, coincidint amb la posada en escena de l'Exposició Universal, París posseïa quasi 350.000 bombetes elèctriques en una ciutat de més de dos milions i mig d'habitants (Weber, 1989: 97). A les llars hi havia poca il·luminació artificial²²⁸, que majoritàriament es reservava a teatres, hotels, estacions de ferrocarril, grans magatzems, oficines estatals i botigues de luxe²²⁹, que oferien als visitants una imatge d'exhibicionisme i ostentació (Weber, 1989: 97). L'efecte de la llum elèctrica en els miralls, oripells, daurats, quincalles

²²⁵ Cfr. Emmanuel Patrick. "Les Bals de Paris. Le Jardin de Paris", a *Le Courrier français*, 28 de febrer de 1886, p. 6.

²²⁶ S'ha de tenir en compte que la bombeta elèctrica va néixer l'any 1878 amb Thomas Edison als Estats Units i que es va anar difonent a Europa uns anys més tard. Antigament, l'any 1844 s'havia instal·lat el primer enllumenat elèctric públic a París, però a base de piles elèctriques i reguladors d'arc. Espanya, des de 1875, utilitzava diferents sistemes d'aplicació de l'electricitat. Tanmateix, París va ser la primera ciutat en dotar de llum elèctrica tots els seus carrers i edificis importants, que va culminar amb la brillant il·luminació de l'Exposició Universal de 1900. En aquell any també es van produir importants reformes urbanístiques com la Gare d'Orsay a fi de facilitar l'arribada dels milers de visitants que acudien a l'Exposició. També es va inaugurar el metro. A Espanya, l'enllumenat elèctric va aparèixer l'any 1881, concretament a Barcelona, però Anglada devia sentir-se absolutament captivat per les llums de París: mai havia vist una cosa semblant. Fins i tot en una ocasió asseguraria que si Goya hagués conegut la llum elèctrica, la seva pintura hagués sigut encara més prodigiosa (Torrel, 1976: 8).

²²⁷ El nom de «ciutat de les llums» designava París com a la primera ciutat que havia instal·lat l'enllumenat elèctric, així com provenia a la vegada de la Il·lustració francesa i de la racionalitat que havia caracteritzat la ciutat d'ençà de la revolució de 1789.

²²⁸ L'alt impost que s'aplicava en el consum elèctric feia que molts possibles usuaris se'n desdissin, especialment en els habitatges privats, on no es podia carregar els costos als clients (Weber, 1989: 99).

²²⁹ Cfr. Georges d'Avenel. *Le mécanisme de la vie moderne*. París, Librairie Armand Colin, vol. II, 1902, pp. 108 i 111-112.

o lluentons il·luminats en els locals, produïa un efecte resplendent i reflectant que no deixava els clients indiferents.



Figs. 31 i 32. H. Anglada, *Cafè del Jardín de París. Music-hall*, c. 1900. Col. Montes-González; H. Anglada, *Interior de nit. Moulin Rouge*, c. 1900-1904. Vilanova i la Geltrú, Biblioteca-museu Víctor Balaguer

L'emoció i el prestigi de l'electricitat van desembocar ràpidament cap a la seva acceptació²³⁰. Com tants altres artistes del moment, Anglada-Camarasa va quedar captivat per l'artificialitat de la llum elèctrica de la capital, que substituïa el gas, fins aleshores associat al carbó, al foc, a la brutícia i a l'infern (Weber, 1989: 99), i va començar a freqüentar els espais il·luminats del París nocturn. Montmartre estava envaïda per la llum artificial, tal com recorda Rusiñol:

Entrada ya la noche, a lo largo de aquellas ramblas se alumbran focos de blanca claridad que hacen destacar la gente como sombras chinescas; faroles verdes y encarnados penden debajo de las marquesinas reflejándose en las charcas con chispas de colores movidizos como fuegos de bengala; y la luz sale en cascadas por las puertas... (Rusiñol, 1976: 82)

Així doncs, cafès i restaurants es van beneficiar del gas i de la llum elèctrica per obrir durant la nit, propiciant la creació de comunitats artístiques, com els impressionistes que es reunien al Café Guerbois –posteriorment a La Nouvelle Athènes (Hewitt, 2002: 31). La il·luminació estava distribuïda irregularment en aquestes sales de ball i locals nocturns, les bateries de llums creaven nous jocs sobre les fisonomies d'actors i ballarines, enmig d'una penombra acolorida. La llum elèctrica dissolia els cossos, ocultava la decadència, dissimulava el que es trobava sota el refinament, la droga, l'alcohol, la prostitució i la figura del *voyeur*. Oferia noves visions de l'objecte representat que fins aleshores havien estat impensables d'obtenir.

El cas d'Anglada-Camarasa és il·lustratiu, ja que és un dels màxims exponents de l'expressió de la incidència de la llum elèctrica sobre cossos i espais en l'inici del segle

²³⁰ L'electricitat s'associava a l'aigua, els glaciers, el carbó blanc i l'energia hidràulica. La seva màgia encaixava bé amb l'interès de l'època pels fenòmens paranormals, com la levitació, els vetlladors giratoris o la telepatia, i les seves possibilitats terapèutiques resultaven fascinants (Weber, 1989: 99-100).

XX²³¹. La seva fascinació pels efectes de l'electricitat²³², es va fer palesa a partir de 1898. L'artista se sentia impressionat pel prodigi de la ciència, la il·luminació artificial, que permetia allargar el dia i confondre'l amb la nit. Per a molts, el gust pel guspireig de la llum nocturna resultava més plaent que la llum solar²³³. Anglada va poder experimentar amb la llum elèctrica i va pintar espais a l'aire lliure, festes i balls, passejants, carrers, ambients interiors, locals nocturns o oficis populars, sempre de nit²³⁴. Segons Rusiñol, els tallers de Montmartre,

donde todo el día se trabaja con afán incansable, en esta inmensa colmena en donde se aprovecha la luz hasta el último reflejo, las hormigas que la habitan se convierten en cigarras cuando la tarde se apaga; en cigarras modernas, que cantan a la claridad del gas y de la blanca luz eléctrica (...) la luz eléctrica que hay a la entrada del baile nos ahorra de encender aquel quinqué de que hablamos antes, pues los potentes rayos de luz inundan nuestros "salones" de una tan blanca claridad que sólo es comparable a diez lunas puestas de acuerdo para alejar las tinieblas con que la noche nos abrume y perjudica. (Rusiñol, 1976: 80-81 i 10)

La mateixa sensació devia tenir Anglada-Camarasa en el seu taller del Barri Llatí, com tants altres artistes del moment. Vers 1898, en el seu estudi, va pintar *Cap de vell*²³⁵, *Retrat de cuinera* o figures de Salomé on els efectes lumínics eren el principal interès de l'artista. Va ser així com va començar a freqüentar llocs de moda amb el seu amic peruà Carlos Baca-Flor. Va executar nombroses tauletes a l'oli de l'espectacle visual que se li oferia al davant, on captava l'ambient alegre i festiu i les rastelleres de llums que brillaven i il·luminaven els locals. El Moulin Rouge, l'Olympia, el Casino de París, la Taverne Royale, el Café Anglo Americain... molts d'aquests llocs es van convertir en escenaris mítics per a pintors com ell. Especialment al Moulin Rouge <<s'hi deixava veure molt>> (Canyameres, 1959: 201). L'artificiositat de la llum elèctrica permetia pintar tots aquells colors que no es trobaven en la naturalesa, com també il·luminar la nit amb una llum que abans no existia i que en el fi de segle era un símptoma de modernitat²³⁶. El desig de

²³¹ En aquest sentit, Anglada manté una connexió amb la cultura divisionista que es fa present en la poesia de Marinetti i en l'obra de Carlo Carrà i Umberto Boccioni, futuristes que exaltaven la llum artificial (Vergani, 2003: 39).

²³² Amb motiu de l'exposició col·lectiva del Kunstsalon de Berlín, durant el març de 1904, on Anglada va participar, l'articulista de *Die Kunst* remarcava que l'artista <<tiene preferencia por los efectos de la luz artificial>> i que <<en la descripción de los efectos de la luz eléctrica busca alcanzar la maestría>> (Rosenhagen, 1904).

²³³ Aquesta creença l'afirmava Maupassant a: Guy de Maupassant. *Clair de lune*. París, 1909, p. 221.

²³⁴ El mateix Anglada assegurava que <<cuando pinto interiores, a tal punto aprecio la luz como elemento de arte en sí, que no teniendo la de sol aplico bombillas muy fuertes, de color, para obtener efectos diáfanos, de ópalos, perlas o esmeraldas...>> (cit. a Sanjuán, 2003: 95). Cfr. R. Levillier. "Anglada Camarasa", a *Lyra*. Buenos Aires, nº 192-194, 1964.

²³⁵ En aquesta mateixa època, altres artistes catalans com Lluís Graner i Ricard Urgell van mostrar un gran interès pels efectes dels cossos i objectes sota la llum elèctrica. *Cap de vell* d'Anglada presenta moltes similituds a *La lectura* o a *Interior amb figures* de Graner i a *Nocturn* d'Urgell, obres datades de finals del segle XIX.

²³⁶ La preocupació d'Anglada-Camarasa per aquest aspecte va ser tan important que fins i tot va marxar a la Bretanya per estudiar galls amb millors condicions i que tinguessin un plomatge més brillant per a un dels seus quadres nocturns de temàtica de galls (Harris, 1929: 19).

captar una sensació sense detalls en aquestes tauletes, una fugacitat i una impressió de la nocturnitat²³⁷, un aspecte present en els postimpressionistes, el va conduir a estudiar els efectes de la llum nocturna en els locals, per acabar plasmant <<un ambiente de sueño, donde el amarillo tembloroso del gas casa con la frigidéz lunar del destello eléctrico>>²³⁸. Però també plasmar <<aquella llum artificial i fatalment daurada>>, sense la qual les cortesanes no saben viure, <<aquelles teles de colors simbòlicament canviants, jugant amb les llums de tots colors i que fugen únicament de la del dia>> (Utrillo, 1900: 4).

2.1.5.- Les reines de París: cortesanes, cocottes, demimondaines i madames.

A partir de 1860, i de manera progressiva, es va anar produint una massiva expansió de la prostitució en els centres urbans d'Europa²³⁹, motiu pel qual la societat europea va començar a témer per la invasió de la prostituta. La figura de la prostituta formava part de l'entorn urbà²⁴⁰ i estava present en la quotidianitat del ciutadà i de les classes puritanes del moment, a la vegada que va esdevenir l'únic nexa d'unió entre les classes socials alta i baixa (Bornay, 2010 b: 61-62)²⁴¹. Al llarg del segle, la prostitució havia anat augmentant com a resposta a dos factors. Per una banda, la terrible situació econòmica en què es trobava el proletariat i que obligava moltes dones a exercir la prostitució. Per l'altra, la idealització romàntica de la dona i el culte a la seva puresa, que van fer de la prostitució

Sobre pintar escenes de nocturnitat en el tombant del segle XIX, vegeu: VV.AA. *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española 1880-1930* (cat. exp.). Madrid, Fundación Mapfre, 2005.

²³⁷ Val a dir que la nocturnitat s'entenia per part del cristianisme com el món de la mort i, per a artistes com Anglada suposava un desafiament de l'ortodòxia i de la pròpia família; és a dir, a l'època era sinònim de rebel·lia.

²³⁸ Cfr. Georges Montorgueil. *Paris au hasard*. París, 1895, p. 65.

²³⁹ Per a un estudi de la prostitució a Espanya al segle XIX, vegeu: Aurora Riviere Gómez. *Caidas, miserables, degeneradas. Estudio sobre la prostitución en el siglo XIX*. Madrid, Horas y Horas, 1994. Sobre la prostitució francesa a la segona meitat del XIX, vegeu: Alain Corbin. *Les filles de nocce. Misère sexuelle et prostitution aux 19e et 20e siècles*. París, Aubier Montaigne, 1978; J. Richardson. *The Courtesans. The demi-monde in 19th century France*. Londres, Phoenix, 1967; A. Corlieu. *La Prostitution à Paris*. París, 1887; E. Richard. *La Prostitution à Paris*. París, 1890.

²⁴⁰ L'any 1894 Octave Uzanne assegurava que els diferents tipus de dones parisenques es podien trobar en àrees concretes de la ciutat. Mentre a la riba dreta del Sena es trobaven les elegants i les <<chics>>, a la riba esquerra aquestes eren totalment diferents. A l'entorn de la Bastilla, hi havia venedores de la petita burgesia; a prop de l'Hôtel de Ville, rentadores, repartidores, criades i mestres dominades; al nord de la ciutat, les dones treballaven en el sector de la indústria alimentària; a prop del Palais Royal, les dones treballaven en el sector industrial de la moda, així com hi havia també institutius, estudiants de música i ballarines (Menon, 2006: 109-110). Cfr. Octave Uzanne. *Parisiennes de ces temps en leurs divers milieux, états et conditions: études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*. París, Mercure de France, 1910.

²⁴¹ Ja l'any 1838 Honoré de Balzac havia assegurat, tot referint-se a París, que el vici estableix una perpètua connexió entre el ric i el pobre. Cfr. Honoré de Balzac. *Splendeurs et misères des courtisanes*. París, 1963, p. 593.

quelcom necessari (López, 2006: 32)²⁴². En les famílies burgeses, les relacions conjugals tenien com a finalitat la sexualitat com a procreació i, per tant, es negava la satisfacció sexual en el matrimoni i s'acceptava tàcitament l'adulteri masculí. Per aquest motiu, els marits recorrien a les prostitutes, a fi de preservar l'honor de la burgesa (López, 2006: 33), sense danyar a la vegada la pròpia reputació. La doble moral burgesa i l'estricta diferenciació de les conductes sexuals en funció dels sexes i les classes socials, van fomentar que la prostitució esdevingués un fenomen perenne i necessari per al sosteniment de l'ordre burgès (Corbin, 1978: 13-36).

A França, la prostitució va aparèixer àmpliament en els debats de la premsa (Broude, 1992 b: 288). Els anals de l'higiene pública del metge Alexandre Parent du Châtelet²⁴³ havien demostrat la preocupació per l'augment de la prostitució, mentre la sífilis i les malalties venèries anaven augmentant²⁴⁴. L'any 1868, un doctor i expert en higiene pública comentava desagradosament la presència de la prostitució a la ciutat:

Le plus souvent elles cherchent, dans leurs costumes pompeux et fripés, à suivre les dernières modes adoptées pour les bals et les soirées d'apparat! (...) Leur langage, grossier comme celui de la lie du peuple, et qu'elles salissent naturellement de mots orduriers, qu'elles embrouillent de jargon et de patois ou qu'elles enrichissent d'argot; leurs voix enrrouées, usées ou d'un timbre ignoble (...), leurs tutoiements et leurs jurons, leurs regards faussement lascifs, les surnoms qu'elles se donnent, tout cela forme un hideux contraste avec les toilettes ou les manières du grand monde, prétentieusement et gauchement contrefaites. (Jeannel, 1868: 183)

Des del decenni de 1870, la incertesa sobre el nombre de prostitutes a París va portar alguns a considerar una estimació d'unes quinze mil²⁴⁵, mentre que altres en comptaven trenta mil²⁴⁶. A la dècada de 1880, es va declarar un augment de la prostitució, situat entre vint-i-tres mil i quaranta mil insubmises (Corbin, 1978: 193), mentre que vers 1892 es creia que entre cinquanta mil i cent mil prostitutes treballaven a París²⁴⁷. Entre 1890 i 1900, la Préfecture de Police de París va anotar entre seixanta i vuitanta mil les dones que treballaven al carrer o en prostíbuls (Corbin, 1978: 194)²⁴⁸. Era un fet comprovat que la clandestinitat, la persecució i la vigilància policial acompanyaven les prostitutes.

²⁴² Cfr. Griselda Pollock. *The sacred and the feminine: imagination and sexual difference*. Tauris, 2007.

²⁴³ Cfr. Alexandre Parent du Châtelet. *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration: ouvrage appuyé de documents statistiques puisés dans les archives de la Préfecture de police*. Paris, J.-B. Baillièrre, 1836. Vegeu també: Alexandre Parent du Châtelet. *La Prostitution à Paris au XIXe siècle*. Paris, Seuil, 1981.

²⁴⁴ Cfr. Alexandre Parent du Châtelet. *La syphilis et les autres maladies vénériennes chez les prostituées de Paris*. Paris, Fort, 1900.

²⁴⁵ Cfr. F. Carlier. "Etude statistique sur la prostitution clandestine", a *Annales d'hygiène publique*, XXXVI, 1871, p. 302.

²⁴⁶ Cfr. J. Lecour. *La prostitution à Paris et à Londres, 1789-1870*. Paris, P. Asselin, 1870, p. 120; L. Fiaux. *Rapport présenté au Conseil municipal de Paris sur les résultats de l'enquête concernant la Police des mœurs...* Paris, Imp. municipale, 1883, p. 378.

²⁴⁷ Cfr. Lassar. *Die Prostitution zu Paris, Ein Bericht*. Berlín, Klin, Wochenschr., 1892.

²⁴⁸ Cfr. Lutaud. "La prostitution patentée...", a *Journal de Médecine de Paris*, 7 juny 1903, p. 229.

La por a la prostituta va conduir, a partir de 1870, a representar-la, primer, en la literatura naturalista i, després, en les arts plàstiques (Bornay, 2010 b: 240)²⁴⁹. Tant a l'Anglaterra victoriana²⁵⁰ com a la França del Segon Imperi, molts escriptors van recórrer al tema: *Nana* (1880) d'Émile Zola, *La fille Elisa* (1877) d'Edmond de Goncourt, *La Maison Tellier* (1881) de Guy de Maupassant, o *Marthe, histoire d'une fille* (1876) de Huysmans, recreaven l'imaginari dels bordells. Zola considerava la prostitució com a quelcom amenaçant, com un plaer que devorava l'home de la *jeunesse dorée*²⁵¹. Aquesta por de Zola cap a la prostituta, la tornava a fer pública l'any 1880 a *Nana*, on una coneguda Henriette Hauser li va servir de model per a una novel·la sobre una prostituta que es convertia en una reeixida cortesana de París:

Aleshores, *Nana* esdevingué una dona elegant, rendista de la bestiesa i de la porqueria dels homes, marquesa de les altes voravies. Fou un llançament brusc i definitiu, una ascensió en la celebritat de la galanteria, en la plena llum de les follies dels diners i de les audàcies potineres de la bellesa. Regnà immediatament entre les més cares. (Zola, 2002: 351)

En el camp de les arts plàstiques, tant el món anglès com el francès²⁵² van plasmar l'empremta de la prostituta en els seus centres urbans²⁵³, especialment en els cercles decadents²⁵⁴. L'any 1851 Dante Gabriel Rossetti va pintar *Trobada*; el 1853, William Holman Hunt *El despertar de la consciència*, mentre que, a París, l'any 1863 Manet presentava *Olympia* al Salon, una figura de l'art francès que, per primera vegada, es presentava despullada i sense disfresses mitològiques²⁵⁵. *Olympia* era un nom que estava molt de moda entre les prostitutes i cortesanes del moment, i plasmava la visió de l'amor venal, sense dissimular la seva professió de prostituta a la burgesia del Segon Imperi. A

²⁴⁹ La prostitució era fruit de les fantasies masculines sobre la sexualitat femenina. Aquest tema ja havia estat protagonista en moltes obres literàries precedents, però no va ser fins als preraphaelites quan la dona fatal va aparèixer sense embuts. Cfr. Lynda Nead. "The Magdalen in modern time: the mythology of the fallen woman in Pre-Raphaelite painting", a *Oxford Art Journal*. Oxford, I, 1984-1985, p. 7.

²⁵⁰ M. Charlot i R. Marx. *Londres 1851-1901. La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*. Madrid, Alianza, 1993.

²⁵¹ Cfr. Émile Zola. "Causeries", a *Mon Salon. Manet, Écrits sur l'art*. París, Flammarion, 1970.

²⁵² Cfr. Hollis Clayson. *Painted love: prostitution in french art of the impressionist era*. Londres, Yale University Press, 1991; H. Clayson. *Representations of prostitution in early Third Republic France* (PhD thesis). Califòrnia, University of California, 1984; Martine Callu. *Approche critique du phénomène prostitutionnel parisien de la seconde moitié du XIX siècle par le biais d'un ensemble d'images: oeuvres de Constantin Guys, Félicien Rops, Gustave Moreau* (tesi de llicenciatura). Tours, Université de Tours, 1977.

²⁵³ No obstant, el tema del prostíbul en l'art no és nou, ja que existeixen representacions medievals sobre la luxúria amb quadres barrocs de la pecadora Maria Magdalena o les temptacions de Sant Antoni, temes que van ser recuperats pels artistes finiseculars. A l'Holanda del segle XVII, hi havia nombroses imatges de prostitutes i alcavotes. En el segle XVIII Boucher va aportar nombroses representacions al respecte i Hogarth i la seva sàtira anglesa també, i Goya amb alguns dels seus *caprichos* també.

²⁵⁴ Cfr. A. Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1971, p. 225.

²⁵⁵ Assegura Hofmann que <<Manet quería liberarse tanto de las diosas antiguas como de la tradición romántica de la femme fatale>> (Hofmann, 1991: 35).

Un dels primers estudis sobre la pèrdua del disfràs mitològic en l'*Olympia* de Manet es troba a: Gerald Needham. "Manet, 'Olympia' and Pornographic Photography", a *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nova York, Newsweek, 1972, pp. 80-89.

mitjan segle XIX, la intenció era treure a la llum els fantasmes de la vida burgesa (López, 2006: 166). Més endavant, els simbolistes i els decadents van heretar el tema però el van estetitzar (Bornay, 2010 b: 242), com ocorreria en el cas d'Hermen Anglada. A partir d'aquests temes, els joves artistes, caminant cap al segle XX, van renovar profundament el llenguatge plàstic. Amb la mort de Manet, la generació de Degas i Toulouse-Lautrec va començar a representar el divertiment nocturn que es vivia en bordells i *music-halls*. Però possiblement va ser la premsa parisenc²⁵⁶, el mitjà que va contribuir més a difondre aquest assumpte, en part gràcies al poder de difusió de revistes com *Gil Blas*, *Le Rire* o *L'Assiette au verre* (López, 2006: 166). En tots aquests mitjans plàstics i de difusió, el tema de la prostitució constituïa un reflex de la intolerància de la societat vers la prostituta.

Aquest era el tipus de prostituta dels baixos fons que representaven els impressionistes com Toulouse-Lautrec, Degas, Manet, i tants altres. Era la prostituta de les *maisons closes*²⁵⁷, la que escapava totalment de l'ordre social. No obstant, a la segona meitat del segle XIX i inicis del XX, el món de la prostitució parisenc tenia una altra cara²⁵⁸: la cortesana brillant, que apareixia en els palaus i salons semipúblics de *les grandes cocottes* als Champs Elysées (Clark, 1999: 109)²⁵⁹. Aquesta era la que Anglada-Camarasa representaria. Va ser la cortesana la que va fascinar-lo, aquella dona frívola i perillosa que seguia la moda de vaporoses gases i barrets fabulosos, que convivia amb les dames de l'alta societat i diferia de les prostitutes de carrer²⁶⁰.

La prostitució a París, doncs, es produïa tant en salons de ball de classes baixes com en òperes i teatres de classes altes, i es materialitzava en la professió d'amant (Harvey, 2008: 242). El que veritablement diferenciava les prostitutes de diverses classes socials, però, era l'exclusivitat de les cortesanes respecte a les treballadores de prostíbuls i del carrer, de la mateixa manera que l'aristocràcia i l'alta burgesia es diferenciaven de les classes populars

²⁵⁶ Cfr. L. Bourgeois. *La misère sociale de la femme. Peintures-dessins-stampes*. París, Galeries Devambez, 1885, s/f.

²⁵⁷ No obstant, en els últims decennis del segle XIX es va produir un declivi de les *maisons closes* a França (Corbin, 1978: 171-189). Cfr. L. Adler. *La vie quotidienne dans les maisons closes 1830-1930*. París, Hachette, 1990; Richard Thomson. "Maisons closes", a VV.AA. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington/Princeton, National Gallery of Art/Princeton University Press, 2005, pp. 205-209.

²⁵⁸ F. Carlier. *Les Deux Prostitutions*. París, 1887.

²⁵⁹ Cfr. Richard Balducci. *Les Princesses de Paris: l'âge d'or des cocottes*. París, Presses de la Cité, 1994.

²⁶⁰ En el moment en què la Nana de Zola és una prostituta dels baixos fondos, es dirigeix a Montmartre per exercir la prostitució: <<Allí, fins a les dues, restaurants, cerveseries i cansaladeries restaven il·luminats, i un veritable formigueig de dones s'entestava a les portes dels cafès; darrer racó il·luminat i viu del París nocturn, darrer mercat obert als acords d'una nit, on els afers es tractaven entre els grups, amb cruessa, d'una banda a l'altra del carrer, com en el corredor amplament obert d'una casa pública>> (Zola, 2002: 305). I, creia Nana: <<Devia fer goig, París, de les nou del vespre a les tres de la matinada>> (Zola, 2002: 306). També es parla de la persecució policial a les prostitutes.

mitjançant les seves indumentàries (López, 2006: 47)²⁶¹. Els cercles de prostitució, doncs, es regien per una jerarquia on la cortesana era la meretriu ideal. Mentre que les cortesanes d'alt rang infundien un gran respecte en la societat, de les prostitutes com l'*Olympia* de Manet, la premsa en feia sàtira i en llançava insults (Clark, 1999: 96-99). En el decenni de 1890, E. Richard²⁶² i el doctor L. Butte²⁶³, van concloure que les dones galants (les cortesanes) s'havien d'excloure del grup de prostitutes marginals. La cortesana es tractava de l'última categoria social entre la *femme honnête* i la *cocotte*, i entre la *cocotte* i la prostituta (Clark, 1999: 109), i era necessària segons els homes per al manteniment del matrimoni²⁶⁴. Així, la cortesana i la *femme honnête* depenien l'una de l'altra. En una gran ciutat com París, hi havia la possibilitat de conservar una mica l'anonimat i mantenir tot tipus de relacions sense perill. Tenint en compte l'ostentació que es feia de les amants i la interacció freqüent entre la burgesia i les dones de vida alegre dels cafès i bulevards, en els teatres i òperes, les possibilitats i temptacions sexuals eren infinites (Harvey, 2008: 243). En general, però, la necessitat econòmica de la dona respecte a l'home era tal que d'aquesta desigualtat van néixer nombrosos tipus de relacions amoroses i sexuals (Harvey, 2008: 244). Els diners i el sexe es trobaven en ambdós espais, el vulgar i l'exquisit, el clandestí i l'autoritzat. L'imperi va fer visible el diner i va establir una relació estreta entre la prostitució i l'alt finançament (Clark, 1999: 108).

El reialme de les cortesanes de París va ser indubtable, des de la II República fins al 1914²⁶⁵, i mostraven la seva celebritat especialment durant el període de la Belle Époque. Els parisencs les anomenaven *courtisanes*, *demimondaines*²⁶⁶, *amazones*, *demicastors*, *grandes*

²⁶¹ L'exquisidesa era l'últim recurs de les classes altes i burgeses en els anys previs a la Primera Guerra Mundial. Ser elegant significava ser exquisida, excèntrica, refinada, artificial, única... uns atributs que només posseïen algunes iniciades com la comtessa Elisabeth Greffulhe, la princesa Edmond de Polignac, la comtessa de Noailles o la marquesa Casati, que van exercir una fascinació singular en l'esperit de diversos artistes burgesos (López, 2006: 47).

²⁶² Cfr. Emile Richard. *La prostitution à Paris*. París, J. B. Baillière, 1890, pp. 43-44.

²⁶³ Cfr. L. Butte. *Prostitution et syphilis, action du dispensaire de salubrité de la ville de Paris pendant les trente dernières années*. París, G. Masson, 1890.

²⁶⁴ El *Westminster Review* deia, l'any 1868, que la prostitució <<is as inseparable from our present marriage customs as the shadow from the substance. They are the two sides of the same shield>> (cit. a Clark, 1999: 108). Cfr. Article a *Westminster Review*, novembre 1868, p. 365.

²⁶⁵ Cecil Beaton recordava que l'edat d'or del *demimonde* va coincidir amb els inicis del segle XX fins a l'esclat de la Primera Guerra Mundial (Beaton, 1990: 57).

²⁶⁶ L'any 1855 va aparèixer la comèdia *Le demi-monde*, d'Alexandre Dumas fill, on l'autor utilitzava per primera vegada l'expressió *demimonde*, que venia a definir un món propi d'una determinada classe de dones galants de la societat francesa del segle XIX. Per a Dumas, el *demimonde* estava constituït per les cortesanes que havien esdevingut lliures -vídues, separades o estrangeres- i marginals i que, immerses en l'escàndol públic, diferien de les esposes honestes perquè sentien plaer pels diners i la galanteria (Corbin, 1978: 190-191). No obstant, la voluntat de Dumas per etiquetar aquelles dones que considerava socialment desclassificades va acabar confonent als futurs parisencs, ja que més endavant l'ús del mot comprendria també les dones <<classificades>>. Amb obres com aquesta i la seva *La dame aux camélias* (1848), Dumas prefigurava el regnat de la cortesana abans que aquest s'imposés veritablement com a fenomen social a partir del Segon Imperi (Guignon, 2012: 13).

horizontales, scandaleuses, joueuses, lionnes, impures, filles de marbre, mangeuses d'hommes, però sobretot *cocottes*, un mot d'origen incert que va crear tendència a finals del segle XIX i que evocava el cloqueig de les coquetes emplomades –com les gallines– en els llocs elegants de moda a París (Guignon, 2012: 12), tal com retratà Picasso a *Women chatting at the races* (1901). Elles mateixes es reivindicaven amb aquestes denominacions i es cultivaven aquesta imatge, amb l'objectiu de promocionar-se²⁶⁷. Moltes d'elles van ser *vedettes* de *music-hall*, ja que el treball en aquests espais els permetia ser lliures²⁶⁸, independents, dominar a la seva manera, mostrar-se mundanes i de vegades perverses, però sobretot professionalitzar el món del plaer sexual. La societat del Segon Imperi necessitava una representació de la sexualitat, donar-li forma, i, per aquest motiu, es va invertir en dones a qui atorgarien un poder amb els béns materials dels seus protectors (Clark, 1999: 108). En el París del 1900, el plaer es va convertir en una necessitat social, que va comportar que molts homes se centressin en dones boniques, les estimessin i es deixessin arruïnar per elles²⁶⁹. Per aquest motiu, les *demimondaines* del 1900 eren singulars i incomparables, i es trobaven properes a una desmesura que les va conduir a la mediocritat, una virtut essencial de les parisenses galants (Guignon, 2012 : 185).

Existia una jerarquia dins el mateix col·lectiu de cortesanes. Segons la comtessa i cortesana Valtesse de la Bigne²⁷⁰, que escrivia sota el pseudònim de Victor Jozé, hi havia dos nivells jeràrquics dins el món de l'alta prostitució parisenca. El més elevat el conformaven les cortesanes, belles i intel·ligents, posseïdores d'un carruatge, un hotel, un criat i tot allò que desitjaven. Tractades com a ídols, podien ésser vistes en teatres i a l'òpera i tenien clients del sector de la política, el periodisme i el *monde*. En un graó inferior, hi havia les veritables *cocottes* o *demimondaines*, que no tenien hotel, ni carruatge i no vestien robes tan riques. Els seus clients eren els clients nocturns que freqüentaven els locals d'oci i de plaer. Passejaven soles pels parcs i eren més romàntiques i menys conspiradores, i consideraven que l'amor veritable era possible (Menon, 2006: 116-117). Segons Charles Virmaître, les grans *cocottes* es podien trobar al Moulin de la Galette, a

²⁶⁷ Charles Desteuque, conegut com a l'«Intrépide vide-bouteilles» –degut a la seva addicció a l'alcohol– va dedicar algunes cròniques a *Gil Blas* per promocionar algunes *demimondaines* i talents prometedors fins a fer-les emergir de l'anonimat, com Louise Weber, que va triomfar al Moulin Rouge a finals de la dècada de 1880, com a La Goulue (Guignon, 2012: 22). Desteuque també va promocionar una de les cortesanes més cèlebres del moment, Émilienne d'Alençon.

²⁶⁸ Mentre els homes jugaven amb els seus dèbils i malaltissos objectes de luxe, algunes dones volien ser quelcom més i, a través de les seves noves formes d'oci, de la seva evasió indolent o del seu artificiós esnobisme, introduïen en els ambients elegants un aire de llibertat perturbadora que obriria les portes a l'emancipació femenina (López, 2006: 25). Les pràctiques de les classes elevades es van estendre ràpidament.

²⁶⁹ Cfr. Camille Debans. *Les plaisirs et les curiosités de Paris: guide humoristique et pratique*. París, E. Kolb, 1889.

²⁷⁰ Cfr. Valtesse de la Bigne. *Les usages du demi-monde*. París, L'Édition, 1909, p. 67.

l'Elysée Montmartre, al Folies-Bergère, al Moulin Rouge, a Le Chat Noir o al Divan Japonais (Menon, 2006: 121)²⁷¹.

El fet d'existir una jerarquia determinada, propiciava que hi hagués una rivalitat acusada entre les mateixes cortesanes, que apareixia relatada en diaris parisencs de l'època com *Le Figaro*, *Le Temps*, *Le Gaulois*, *La Croix*, *Le Matin*, *L'Aurore* o *L'Humanité*, en premsa satírica com *Le Charivari*, *La Lune* o *Le Rire*, en revistes femenines i de moda, o revistes literàries, artístiques i teatrals²⁷². Se'n feien dibuixos i caricatures, es publicaven fotografies i gravats d'artistes com Daumier, Cham, Steinlen, Cappiello, Willette o Sem, i apareixien en diaris com *Le Gil Blas*, *L'Illustration*, *Le Tout-Paris* o *Le Petit Journal* (Guignon, 2012: 113)²⁷³. La rivalitat entre les grans cortesanes es feia palesa perquè cercaven els protectors més rics del moment i anhelaven un estatus social més elevat que la resta, ja que, com assegurava la cortesana Émilienne d'Alençon, «*quand tu couches avec un bourgeois, tu es une putain. Quand tu couches avec un prince, tu es une favorite*» (cit. a Guignon, 2012: 73). Però la rivalitat era un denominador comú que arribava a tots els personatges d'aquests cercles mundans. Segons Harvey, hi havia una gran competència, ja que els llocs de més categoria de la vida burgesa i cortesana estaven ben ocupats (Harvey, 2008: 242).

El llibertinatge va esdevenir una tendència a seguir durant la III República a París, basada en l'enorgulliment d'exhibir «*femmes légères*» com a signe de «*bonne santé*» (Guignon, 2012: 17). Tot i això, s'havia de ser molt ric per ser el client d'una cortesana o *demimondaine*, així que aquestes ocupaven un lloc privilegiat en la vida mundana d'una elit aristocràtica-político-financera en el canvi de segle (Guignon, 2012: 17). Aristòcrates estrangers, grans burgesos del món financer o industrial, membres de l'alta burgesia parisenca o rics provincians, composaven la majoria d'aquesta clientela (Corbin, 1978: 197). Aquestes dones ostentaven el poder a través de la influència dels seus amants, les seves *toilettes* i les seves pràctiques escandaloses que esdevenien aire fresc per a una societat elegant i encotillada. La cortesana regnava des de les grades de Longchamps i

²⁷¹ Cfr. Charles Virmaître. *Paris-galant*. París, 1890, p. 40. Vegeu també: *Ces dames du grand monde par une femme qui n'en est pas*. París, P. Lebigre-Duquesne, 1868.

²⁷² No obstant, la rivalitat d'aquestes cortesanes no era l'únic motiu que omplia les pàgines de la premsa parisenca del moment. La fama d'aquestes va generar que fins i tot es creessin diaris que al·ludien a elles. L'any 1877 va aparèixer un efímer diari titulat *La Cocotte*, i l'any 1890 ho va fer l'*Almanach des Cocottes*, que presentaven il·lustracions *amateurs*.

²⁷³ De tota aquesta publicitat, per satírica que fos, les *demimondaines* en van treure profit, trobant-se en els orígens de la premsa rosa, com per exemple va ocórrer amb la revista *Les Reines de Paris chez elles*. Liane de Pougy, per exemple, va acceptar col·laborar en la redacció d'articles a *L'art d'être jolie*, on oferia consells pràctics. Émilienne d'Alençon també va escriure a *Folichonneries*, i Lina Cavalieri ho va fer a *Femina*. Convertint-se en estrelles publicitàries, moltes d'aquestes cortesanes van utilitzar el mitjà fotogràfic per a promocionar la seva imatge. Es realitzaven cartes postals amb formes afegides geomètriques o flors, i de les que se'n venien més fotografies era Carolina Otero (Guignon, 2012: 119). Cléo de Mérode, la més habitual en la utilització de la fotografia, va configurar un munt de clixés (Guignon, 2012: 118).

Deauville, des de les taules reservades del Maxim's, des de la llotja de l'Òpera Garnier... No tenia cap mena d'interès en ser una dona respectable, sinó que es mostrava excèntrica, sensual, captivadora, i esdevenia a la fi de segle més perillosa que la resta de *femmes fatales* (López, 2003: 25). Si un cavaller distingit era vist en un restaurant amb una cortesana, el senyor ignorava i era ignorat per les seves amistats (Beaton, 1990: 62). No obstant, no estava mal vist que els cavallers s'acompanyessin d'aquestes dames:

Si le couple bourgeois, uni par les liens du mariage, la force de l'habitude, la crainte du scandale, se contente de critiquer (jalouser?) les grandes horizontales, leur commerce n'est plus proclamé honteux mais distrayant. De coupable, cette industrie est devenue amusante, objet de curiosité, sujette à potins. (Guignon, 2012: 17)

Les cortesanes eren el reflex de l'època del diner²⁷⁴ i del materialisme propi de les dues dècades prèvies a la Primera Guerra Mundial. Una cortesana havia de ser bonica, tenir classe i anar acompanyada d'un burgès adinerat que li donés legitimitat per entrar en l'alta societat (Bornay, 2010 b: 245). Si era bonica, el seu preu era alt i podia escollir entre molts clients d'un alt grau, com ara prínceps, ducs, reis o aristòcrates, a fi d'ascendir econòmicament i socialment. La seva feina consistia en el domini i la imaginació, ella era la imatge del desig i de la modernitat: <<it was part of her charm to be spurious, enigmatic, unclassifiable: a sphinx without a riddle, and a woman whose claim to classlessness was quite easily seen to be false>> (Clark, 1999: 111). Segons Liane de Pougy, <<une courtisane ne doit jamais pleurer, ne doit jamais souffrir. Elle doit étouffer toute forme de sentimentalité et jouer une comédie héroïque et continue>> (cit. a Guignon, 2012: 85)²⁷⁵. La cortesana havia de jugar hàbilment, i vigilar de no decebre els seus clients, amb el propòsit de ser una dona sense identitat. Però els seus admiradors sabien perfectament que provenia dels *faubourgs* o dels baixos fons parisencs, un fet que sovint era delatat pel seu discurs i el seu llenguatge verbal (Clark, 1999: 111). Es caracteritzava per la falsedat i era el producte més ben aconseguit d'una època que a la vegada es considerava hipòcrita²⁷⁶. A canvi d'això, aconseguia dels seus protectors els diners que volia. A *Nana*, Zola descrivia perfectament els diners que aquests es gastaven en una cortesana: un hotel²⁷⁷, les indumentàries, les joies, un cotxe per mostrar-se al Bois o per amagar-se en indrets sorollosos. Les joies eren l'única manera d'autenticar el grau d'antiguitat de les cortesanes en el món de les *cocottes* (Guignon, 2012: 77). La ironia, però, també va arribar en aquest aspecte, i va generar imatges com, per exemple, la de Carolina Otero presentada com una autèntica <<croqueuse de diamants>> que dissimula la gran fortuna que hi ha a l'interior de la seva bossa de mà (fig.

²⁷⁴ Cfr. Katie Hickman. *Courtesans: Money, Sex and Fame in the Nineteenth Century*. Londres, HarperCollins, 2004.

²⁷⁵ Cfr. Liane de Pougy. *Mes cahiers bleus*. París, Plon, 1977.

²⁷⁶ Cfr. Gustave Flaubert. *Correspondance*. París, vol. 6, 1933, p. 161.

²⁷⁷ Nombrosos hotels particulars de París van ser construïts per a les *cocottes*, com el de La Païva en els Champs Elysées, en els quals les cortesanes rebien les visites de protectors, clients i amants. També s'hi celebraven festes en els salons, on acudien les altes esferes de París.

34). No obstant, hi havia la por que les cortesanes fessin trontollar la posició social dels homes adinerats, com es percep a *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919): <<“Esa bribona le matará, y, por lo pronto, ya le está deshonrando”>> (Proust, 1993: 408). Vers 1860, la presència de cortesanes en la societat parisenca, doncs, no agradava a tots els públics, tal com demostraven per escrit alguns fabricants d'instruments, que es posicionaven en contra de l'argument de Haussmann consistent en un ideal de París poblat de nòmades i no d'habitants:

C'est le cas de faire remarquer ici qu'en cela ce fonctionnaire a suivi l'exemple de certains journalistes qui, en parlant du Paris oisif et interlope ont osé écrire: tout Paris.

Nous avons plusieurs fois réduit à leur juste valeur ces phrases vides de sens, qui feraient croire à ceux qui ne connaissent guère notre grande cité, qu'elle n'est composée que de gandins et de cocottes.

Pour ce qui est de notre sentiment, nous avouons avec franchise que ce Paris du turf et de la galanterie équivoque ne nous inspire que du dégoût. Nous ne craignons pas non plus de le dire: c'est une des hontes de notre époque. (cit. a Clark, 1999: 292) ²⁷⁸

Paradoxalment, en aquest món de *fallen women* i amants rics hi assistien també dones burgeses i aristòcrates, *madames* que a la vegada assistien a cafès-concert, fet que es registrava com un símptoma de decadència (Clark, 1999: 109). El cert era que entrar en els espais de cafès-concert o balls de màscares representava una amenaça per a la reputació de la dona burgesa i la seva feminitat, ja que esdevenia un lloc on <<*female sexuality or rather female bodies are bought and sold, where woman becomes both an exchangeable commodity and a seller of flesh, entering the economic domain through her direct exchanges with men*>> (Pollock, 2003: 111). Entre les *madames* burgeses i el reialme de cossos femenins, hi havia una línia que separava ambdós mons²⁷⁹. Era la línia que marcava les fronteres de classe social però també la reestructuració de les relacions ja no únicament entre homes i dones de diferents classes, sinó entre dones de diferents esferes socials (Pollock, 2003: 112-113).

Tot i la diferència entre cortesanes i *madames*, era fàcil confondre unes amb les altres. Les burgeses, a més d'haver d'acceptar les relacions de bigàmia dels seus marits, imitaven les robes de les cortesanes, els seus productes de bellesa, les seves receptes (Guignon, 2012: 17). *Cocottes* i dones mundanes duïen els mateixos vestits, seguien les mateixes modes, freqüentaven els mateixos llocs, adoptaven la mateixa ociositat, seguien els mateixos horaris, feien les mateixes sortides, les mateixes exhibicions luxoses, practicaven el *dolce far niente*²⁸⁰... amb la diferència que la cortesana ho feia amb molt més excés i es trobava

²⁷⁸ Cit. a Alain Cottureau. *De l'hygiène sociale à l'urbanisme: recherches des conditions politiques de la planification urbaine en région parisienne (1871-1940)*. París, Centre d'études des mouvements sociaux, 1975, pp. 74-75.

²⁷⁹ Cfr. Edmond Goblot. *La barrière et le niveau*. París, Alcan, 1925.

²⁸⁰ Al segle XIX, la dona elegant es va convertir en la representant de l'estatus econòmic del marit. Els vestits opulents, excèntrics, cars i inconvenients, els enormes barrets, les sabates de taló i sobretot l'ús del corsé donaven fe que la seva portadora, a més de permetre's allò superficial, era incapaç de realitzar

propera a l'escàndol²⁸¹. Segons Mata Hari, <<la seule différence entre les femmes du monde et nous, c'est que nous nous lavons entre les jambes>> (cit. a Guignon, 2012: 91)²⁸². Donada la propensió entre ambdós mons, els moralistes van començar a preocupar-se pel <<contagi social>> que conduiria irreversiblement a la degeneració de la raça (López, 2006: 167)²⁸³.



Figs. 33 i 34. Autor desconegut. Fotografia de Liane de Pougy, 1903. Photo-Re-Public/Leemage; Autor desconegut. Fotografia de Carolina Otero simulant que té una fortuna de joies a l'interior de la seva bossa de mà. París, Bibliothèque Nationale de France

D'entre les cortesanes i *cocottes* parisenques més conegudes del fi de segle del *Paris qui s'amuse*²⁸⁴, es trobaven Carolina Otero, Liane de Pougy, Émilienne d'Alençon, Cléo de Merode, Mata Hari, i d'altres de menys conegudes, com Clémence de Pibrac, Lina

qualsevol tipus d'activitat productiva (López, 2006: 25). La invalidesa femenina, prova de la inutilitat de la dona, es convertia en el sùmmum de l'exquisidesa.

²⁸¹ És il·lustratiu el cas de l'actriu i elegant cortesana Lina Cavalieri, que l'any 1908 va provocar un escàndol quan, ja divorciada, va casar-se amb el milionari americà Robert Winthrop Chanler, del qual se'n va separar al cap d'una setmana.

²⁸² Cfr. Revista *Reines de Paris chez elles*. París, éditions L. Boulanger, 1898.

²⁸³ Per aprofundir en com la moral burgesa del segle XIX va modelar la imatge i el comportament de la dona parisenca, vegeu: Ernest Legouvé. *Histoire morale des femmes*. París, Didier et Cie, 1882; Octave Uzanne. *La femme à Paris. Nos contemporains: notes successives sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions*. París, May et Motteroz, 1894; Victor Marchal. *La mujer tal como debe ser*. París, Tipografía Garnier Hermano, 1909; A. Martín-Fugier. *La bourgeoise: femme au temps de Paul Bourget*. París, Grasset, 1983; Danielle Flamant-Paparatti. *Bien-Pensantes, Cocodettes et Bas-Bleus. La femme bourgeoise à travers la presse féminine et familiale*. París, Denoël, 1984; Antony Copley. *Sexual Moralities in France -1780-1980- New Ideas on the Family, Divorce and Homosexuality. An Essay on Moral Change*. Londres, Routledge, 1989.

²⁸⁴ Expressió emprada per a designar aquesta època de luxe i plaers i del realme de les cortesanes parisenques, que a la vegada remet a una revista de l'època que recollia aquests temes.

Cavalieri, Lise Fleuron, Marion Delorme, Louise de Brenne, Gaby Deslys, Irma de Montigny, Suzanne Derval o Marthe de Seigny (Guignon, 2012: 12). Constituïen un grup d'una quarantena de *cocottes* que alimentaven les cròniques de l'època, des del seriós diari *Figaro* al més mundà *Gil Blas*. Totes elles van treure profit del món dels *music-halls* per atraure l'atenció de les grans fortunes i corones europees (Guignon, 2012: 63), però hi ha una llarga llista de cortesanes que no van ser tan famoses, com les que va representar Anglada-Camarasa. Aquestes intentaven escapar dels seus orígens modestos, de vegades miserables²⁸⁵, i de la mediocritat d'una existència en un segle en què l'home, per adorar la dona, en perjudicava la seva ascensió social. Un cop tenien promotors i amants, començava la seva vida en el món de la galanteria, i es comportaven d'una manera determinada:

Elles sont artistes, (...) séductrices, assez pétulantes et cultivées pour susciter la passion chez les princes et les têtes couronnées de l'Europe entière. Elles sont aussi cruelles, vénales, manipulatrices et légères, promptes à dilapider les fortunes que l'on dépose à leurs pieds et à oublier leurs amants sitôt qu'ils sont ruinés. Bref, elles sont absolument sans scrupule, mais intelligentes, libres d'esprit et déterminées, capables d'incarner pleinement "la femme" dont l'Art nouveau célèbre le mystère, entre tiges serpentine et fleurs vénéneuses. (Guignon, 2012: 12)

Entre les cortesanes més remarcables i adorades, hi havia el grup de les tres gràcies²⁸⁶, un tercet de cortesanes, rivals entre elles, conformat per Liane de Pougy²⁸⁷, Émilienne d'Alençon²⁸⁸ i Carolina Otero²⁸⁹. Consagrades com a reines del París de 1900, seguien les passes de les cortesanes de la Segona República²⁹⁰ -com Cora Pearl²⁹¹, Laure Hayman²⁹² o

²⁸⁵ Per exemple, Émilienne d'Alençon explicava a les seves memòries que durant la seva infantesa <<les deux garçons (els seus dos germans) dormaient sur une paille et moi avec ma mère sur un lit aussi confortable qu'une planche à repasser (...). Nos repas étaient à la mesure du reste: une paire de saucisses et une miche de pain pour toute une journée>>. Cfr. Claude Dufresne. *Trois Grâces de la Belle Époque*. Paris, Bartillat, 2003. La sort d'Émilienne va canviar quan, al anar a viure amb la seva tia Amélie, bugadera del carrer Lepic de París, va descobrir un nou univers de vestimentes vaporoses, volants, puntes i encaixos que la portarien a desitjar vestir-se com una princesa i fer pagar les despeses als homes (Guignon, 2012: 25-26).

²⁸⁶ Cfr. Claude Dufresne. *Trois Grâces de la Belle Époque*. Paris, Bartillat, 2003.

²⁸⁷ Les memòries d'ella són: Liane de Pougy. *Mes cahiers bleus*. Paris, Plon, 1977. Per a una biografia més recent d'aquesta cortesana, vegeu: Jean Chalon. *Liane de Pougy, courtisane, princesse et sainte*. Paris, Flammarion, 1994.

²⁸⁸ Cfr. Auriant. *Émilienne d'Alençon*. Brussel·les, Édition de la nouvelle Revue Belgique, 1942. La seva autobiografia es titula: *Sous le masque*. Paris, E. Sansot, 1918.

²⁸⁹ Cfr. Javier Figuero i Marie-Hélène Carbonel. *La véritable biographie de la Belle Otero et de la Belle Époque*. Paris, Fayard, 2003.

²⁹⁰ Per a un estudi sobre el món de les *demimondaines* en el Segon Imperi, vegeu: Pierre de Lano. *L'amour à Paris sous le Second Empire*. Paris, H. Simonis Empis, 1896; Pierre de Lano. *Courtisane*. Paris, 1883; Auriant. *Les Lionnes du Second Empire*. Paris, Gallimard, 1935; Jules Davray. *L'amour à Paris*. Paris, J.-B. Ferréol, 1890. Per a un estudi de la vida de quatre cortesanes cèlebres del Segon Imperi, tals com Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva i La Présidente, vegeu: Virginia Rounding. *Grandes Horizontales: The Live and Legends of Four Nineteenth-Century Courtesans*. Londres, Bloomsbury, 2003.

²⁹¹ Anglesa de naixement, Cora Pearl va ser una cèlebre cortesana francesa de la Segona República, amant del príncep Napoleó, cosí de l'emperador III. L'any 1886 es van publicar les seves memòries: Cora Pearl. *Mémoires de Cora Pearl*. Paris, J. Lévy, 1886.

La Païva²⁹³-, i cultivaven notablement la seva imatge de cortesana. Mentre els orígens d'Alençon van ser humils, on va viure una pobresa remarcable, aquesta va aconseguir penetrar dins el món de la galanteria gràcies a la seva bellesa i gràcia natural. Per a algunes dones de les classes populars, esdevenir una cortesana era un mitjà per sobreviure. Per la seva banda, Liane de Pougy va iniciar-se en aquest món amb vint anys, i va rebre l'educació de la seva protectora, Valtesse de La Bigne²⁹⁴, que havia estat una important cortesana del Segon Imperi. La tercera de les gràcies, Carolina Otero, era filla d'una mare soltera que s'havia acabat prostituint. Arribada a París l'any 1889, es va adonar de l'expectació que generava entre els homes: <<Coquette comme je l'étais, mon ravissement était grand d'être l'objet de l'attention générale>> (cit. a Guignon, 2012: 37).

En els inicis del *demimonde* es trobava també la reeixida Cléo de Mérode²⁹⁵, que es va formar al Foyer de la danse, un bordell camuflat de tutús de gasa amb volants, miralls i decoracions daurades, on els rics podien prendre una ballarina (Guignon, 2012: 29-30). Malgrat que Cléo sempre va amagar la seva condició de cortesana, alguns la denunciaven com a <<une impure qui voulait paraître pure>> (Guignon, 2012: 30). L'any 1896, Cléo va ser elevada al rang de cortesana i va començar a ser promoguda per Leopold II, rei belga. Per la seva banda, Mata Hari²⁹⁶, després d'una estada a les Índies amb el seu marit, l'any 1904 va començar a mostrar els seus balls exòtics a París, on acabava nua. Fins i tot va dansar per al banquer Henri de Rothschild²⁹⁷, que a la vegada havia estat amant de Liane de Pougy. Finalment, Gaby Deslys va ser una artista i cortesana que havia començat a treballar a l'Olympia i havia acabat al Moulin Rouge. Tenia molts amants, i va ser la

²⁹² Una altra *demimondaine* cèlebre va ser Laure Hayman, descendent del pintor Francis Hayman, mestre de Thomas Gainsborough. Entre els seus nombrosos amants, s'hi trobaven el duc d'Orléans, Louis Weil (oncle avi de Proust), el rei de Grècia, l'escriptor i acadèmic francès Paul Bourget i Karageorgevitch, candidat al tro de Sèrbia. Apodada la <<déniaiseuse des ducs>>, Hayman va viure del finançament de Raphael Bischoffsheim, banquer, polític i mecenes francès.

²⁹³ Esther Pauline Thérèse Blanche Lachmann, coneguda com a Blanche de Païva o La Païva, va ser també una de les cortesanes més reeixides de la França del segle XIX. Convertida en protegida i amant del pianista i compositor Henri Herz, la seva popularitat va augmentar fins al punt que figures com Richard Wagner, Franz Liszt, Hans von Bülow, Théophile Gautier o Émile de Girardin es reunien sovint a casa seva. Després d'arruinar econòmicament el seu marit, Herz i la seva família la va abandonar, cansats que els gastés tots els diners.

²⁹⁴ Valtesse de La Bigne li donava alguns consells com el següent: <<“Quand une femme veut retenir un homme (...) Comment? Il a vu tes jambes et il n'a pas payé? Il doit payer”>>. Cfr. Jean Chalon. *Liane de Pougy, courtisane, princesse et sainte*. París, Flammarion, 1994.

Per a una biografia de la cortesana Valtesse de La Bigne, vegeu: Valtesse de La Bigne. *Valtesse de La Bigne ou le pouvoir de la volupté*. París, Perrin, 1999. D'altra banda, Valtesse va escriure un llibre sobre la presència de la cortesana en el Segon Imperi: *Les usages du demi-monde*. París, L'Édition, 1909.

²⁹⁵ Les seves memòries es titulen: Cléo de Mérode. *Le Ballet de ma vie*. París, Pierre Horay, 1955.

²⁹⁶ Cfr. Anne Bragance. *Mata Hari*. París, Belfond, 1995.

²⁹⁷ Henri de Rothschild es vincula amb la figura d'Anglada-Camarasa perquè va adquirir-li l'obra *Jeunes filles d'Alcira* (Fontbona, 2011 b), actualment al musée Goya de Castres.

relació que va mantenir amb el rei de Portugal, Manuel de Bragance, la que la va acabar promocionant.

L'any 1914 la Gran Guerra va acabar amb el món de la galanteria²⁹⁸. Mata Hari seria executada en descobrir-se les tasques d'espionatge que li havien estat encomanades pels alemanys, Émilienne d'Alençon es deixaria destruir per l'opi, Liane de Pougy es casaria amb el príncep Ghika i, a la seva mort, es convertiria al catolicisme, mentre que Carolina Otero acabaria arruïnada pel joc (Guignon, 2012: 156-177). El món de la galanteria, els plaers, els luxes voluptuosos, la promiscuïtat, la frivolitat i els paradisos artificials es va acabar esfondrant per donar pas a un realisme cru. En paraules de Zola,

aquella fou l'època de la seva existència en què Nana il·luminà París amb un redoblament d'esplendor. Cresqué encara en l'horitzó del vici, dominà la ciutat amb la insolència manifesta del seu luxe, del seu menyspreu dels diners, que feia que fongués públicament les fortunes. (...) L'hotel semblava edificat damunt un xuclador, els homes amb llurs béns, llurs cossos, fins i tot llurs cognoms, hi eren engolits, sense deixar ni el rastre d'una mica de pols. (Zola, 2002: 469 i 522)

Es va construir una llegenda entorn de les cortesanes que es va estendre ràpidament entre les societats parisenca i internacional. Però aquesta adoració ja existia en l'últim quart del segle XIX, quan es considerava la cortesana una figura ambivalent. Per una banda, era una dona <<de véritables chevaliers d'industrie de la jeunesse et de l'amour>>²⁹⁹, mentre que, per l'altra, era per a molts l'única classe dirigent de la societat³⁰⁰.

Des de la segona meitat del segle XIX, l'art francès va immortalitzar la cortesana. Hi havia una necessitat de reproduir-ne la seva figura, més enllà de la representació literària i teatral³⁰¹. Tanmateix, no va ser un subjecte fàcil de representar, ja que si se la feia nua es corria el perill d'emetre una imatge més negativa que la real (Clark, 1999: 115-116)³⁰². El retrat de la cortesana en aquest context simbolitzava la importància de la figura masculina en el món burgès. Les *cocottes* van ser eludides explícitament, a qui es va oferir l'oportunitat de ser imatge publicitària i emergir a través d'aquesta plataforma de llançament. Any rere any, les cortesanes anaven omplint les parets dels salons d'art parisencs, i van esdevenir, en un primer moment, una representació de les disfresses antigues o al·legòriques. Eren obres perfectament vendibles i comunes, igualment com ho eren les fotografies de les cortesanes, que eren una adquisició desitjada i accessible. No

²⁹⁸ Cfr. Michel Pierre. *1910-1920: de la Belle Époque a la Gran Guerra: un siglo en imágenes*. Barcelona, Ediciones B, 1999.

²⁹⁹ Cfr. J. F. Jeannel. *De la prostitution dans les grandes villes au dix-neuvième siècle*. París, 1874, p. 249.

³⁰⁰ Cfr. Nadar. "À une courtisane", a *La Revue Moderne et Naturaliste*, 1878-79, pp. 408-409.

³⁰¹ Cfr. Sidney D. Braun. *The Courtisane in the French Theatre: From Hugo to Becque 1831-1885*. Kessinger Publishing, 2011.

³⁰² Per exemple, el crític Maxime Du Camp deia, sobre la *Venus libitina* del poeta Heinrich Heine, que havia esdevingut més que una deessa de la mort i que, per tant, era menys que una cortesana. Cfr. Maxime Du Camp. *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863-1867*. París, 1867, p. 31.

obstant, en l'art de la segona meitat del segle XIX, hi van haver algunes excepcions que defugien tota manera de pretextos mitològics (Clark, 1999: 111), com ara les obres *Pourquoi pas?* (fig. 84) d'Émile de Beaumont o *La courtisane moderne* (1873) de Thomas Couture. En ambdues obres es començava a fer palès el canvi de tractament d'aquestes dones. Altres artistes, com Henri Gervex, van explotar el tema de la cortesana sense cobrir-lo amb vels, com a *Retrat de Valtesse de La Bigne* –que va servir de model per a *Nana* de Manet– o *Rolla*, que va ser exclòs del saló oficial de 1878³⁰³.

Cap a finals del segle XIX, Toulouse-Lautrec³⁰⁴ va presentar la figura de la cortesana, en aquest cas fora de l'ambient degradant de les *maisons closes* que acostumava a retratar, en una obra titulada *Reine de Joie* (fig. 35), un cartell que anunciava la presentació d'una novel·la de Victor Joze. L'artista oferia l'altre rostre de la prostitució dels baixos fons, la cara oficial³⁰⁵ d'aquestes cortesanes, a través de la figura d'una «joven y bella mangeuse d'hommes» que «besa con sus ondulados y rojos labios a un opulento personaje que está junto a ella en la mesa de un comedor» (Bornay, 2010 b: 254).

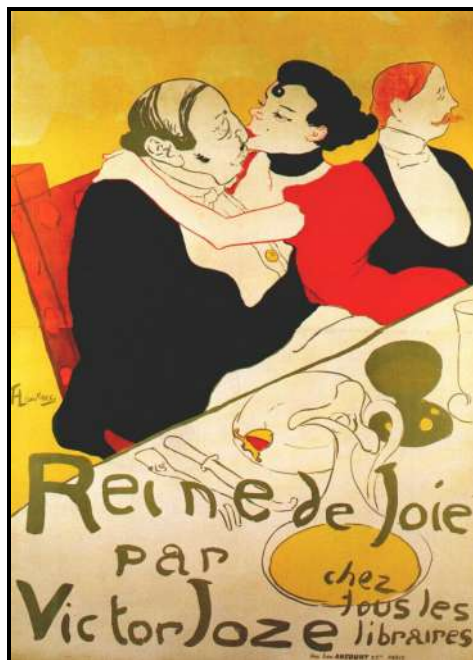


Fig. 35. H. Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie*, 1892. L'Albi, musée Toulouse-Lautrec

³⁰³ El quadre de Gervex presentava la figura d'una jove cortesana anomenada Manon, despullada i dormint damunt d'un llit, mentre al costat de la finestra apareixia el seu amant, en Jacques Rolla, que acabaria a la ruïna i se suïcidaria per l'amor cap a aquesta dona. Per a aquest quadre, Gervex va inspirar-se en un llarg poema d'Alfred de Musset, publicat l'any 1833.

³⁰⁴ Cfr. Patricia Ballon. *La femme dans la peinture de Toulouse-Lautrec* (tesi doctoral). París, Université Paris Sorbonne, Paris IV, 1984.

³⁰⁵ Malgrat el seu reconeixement com a cortesanes, algunes d'elles, com Cléo de Merode, no van reconèixer mai la seva condició.

Al 1900, Anglada va mostrar la irresistible seducció i incòmoda bellesa del trobament entre *cocottes* i homes, on ballen o clausuren el tracte sexual, en una mostra de rebel·lió social (Pizarro, 2012: 65-66). Aquestes dones amaguen, sota els seus elegants vestits, un refinament i un erotisme captivador, però també una vida turbulenta. Són estrelles momentànies d'un món artificial i decadent, estels fugaços que emergeixen i s'apaguen tan bon punt el seu regnat s'acaba per ésser substituït pel d'una altra cortesana. Són éssers apressats que volen desplegar les seves ales de papallona abans no transcorri la nit. Amb les seves obres, Anglada va provocar més d'un escàndol en moltes de les exposicions que va participar a Europa i a Amèrica, especialment a principis del segle XX. Les *cocottes* no eren fruit de la seva fantasia imaginativa, sinó d'una realitat tangible que el *monde* portava encobrint des de feia temps.

2.2.- Anglada-Camarasa i les figures femenines de la decadència: *femmes fatales*, cortesanes, *madames* i ballarines de cancan.

Des de l'inici del segle XX, molts crítics i intel·lectuals descobreixen en Anglada-Camarasa la figura d'un artista que remet a les tendències simbolistes, decadentistes, esteticistes i modernistes. Entre totes aquestes, són principalment el decadentisme i el simbolisme les que l'inspiren a l'hora de representar iconogràficament la feminitat. Els primers en remarcar el caràcter decadentista de l'obra d'Anglada realitzada a París a principis del segle XX, van ser Raimon Casellas a *La Veu de Catalunya* (Casellas, 1900: 1; Castellanos, 1983-1992: 336), i Alexandre de Riquer a *Joventut* (Riquer, 1900: 204), que, amb motiu de l'exposició d'Anglada a la Sala Parés l'any 1900, van escriure dues crítiques per a la premsa. L'any 1904, Hans Rosenhagen esmentava el refinament decadentista del pintor (Rosenhagen, 1904) i, el 1915, en una crítica d'Eugeni d'Ors, el teòric noucentista assegurava que Anglada era un parnassià de la pintura, ja que utilitzava el lirisme, la sensualitat, l'orientalisme, el panteisme, els arabescos i la decadència (Xènius, 1915). L'any 1916, José Francés, en una conferència sobre l'artista, ja va remarcar la idea d'un Anglada simbolista, les obres del qual tenen un <<secreto propósito>> (Francés, 1917: 222). El 1982, Alexandre de Cirici assegurava que Anglada, en el període 1898-1904, es caracteritzava per la propensió al modernisme i emfasitzava la seva faceta d'esteticista, que va començar a emergir amb l'obra *El pati*, molt propera a les pintures de Casas i Rusiñol (Cirici, 1982: 14). El 1990 Luis Antonio de Villena remarcava <<el gusto por lo lujoso – aunque ornamental– y cierto refinamiento sensual>> que <<otorgarian algún rastro decadente a Anglada Camarasa, (...) pero se trataría de un decadentismo superficial>> (Villena, 1990: 142-143). L'any 1999 Lola Caparrós subratllava la idea d'un Anglada decadentista simbolista, amb trets propis de l'Art Nouveau (Caparrós, 1999: 204). Més endavant, Irene Gras reiterava novament el caràcter decadentista de l'artista, que s'ha de prendre amb

prudència ja que l'atreia per les possibilitats plàstiques que li ofería (Gras, 2009: 280). Finalment, l'any 2012 Lourdes Moreno constatava l'adscripció d'Anglada a una estètica simbolista i modernista amb temes de gran sensualitat (Moreno, 2012: 49). En resum, la presència d'un simbolisme decadentista en les obres d'Anglada ha estat subratllada per nombrosos investigadors i crítics, ja des del 1900, any en què va començar a presentar obres del París nocturn, mundà, frívol i cosmopolita.

Anglada-Camarasa era un ingeni culte que es mantenia al corrent de la literatura de Charles Baudelaire i altres escriptors i poetes francesos simbolistes i decadentistes de la segona meitat del segle XIX -Verlaine, Balzac, Renan³⁰⁶ - però també del naturalisme de Zola. Això no resulta estrany, ja que molts artistes, escriptors, crítics o intel·lectuals catalans i espanyols del moment, com Raimon Casellas, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Manuel Machado o Ramón María del Valle-Inclán, es van nodrir de les corrents preraphaelites i de la prosa decadent i simbolista dels francesos, tot afavorint el coneixement de Baudelaire, Pater, Ruskin, Wilde, Mallarmé, Huysmans, Maeterlinck, Verlaine o Rossetti a Espanya (Caparrós, 1999: 18). Encara que Anglada utilitzés una tècnica i un estil postimpressionistes i uns elements decoratius pertanyents a l'estètica Art Nouveau, les dones que va representar entre 1898 i 1904 tenien clarament una connotació eròtica i fatal pròpia de la iconografia simbolista decadentista, motiu pel qual el capítol es centrarà en aquestes dues tendències.

2.2.1.- Personatges de la iconografia simbolista. Femmes fatales.

A partir de 1898, es va començar a fer latent en l'obra d'Anglada-Camarasa un equilibri entre transcendència simbòlica i seducció, en concordança amb l'«erotisme fi de segle» propi del teixit ornamental i sensual del modernisme (Moreno, 2012: 39 i 40). A la vegada, va aparèixer en la seva producció plàstica una simbiosi característica d'altres artistes catalans i espanyols del moment, a cavall entre la modernitat experimental i un fil conductor basat en la dona. Aquesta, *leitmotiv* dels simbolistes, Anglada la representaria d'una manera idealitzada i irreal i, seguint la tònica decadentista, la convertiria en sensual i malèvola, amb una bellesa artificial que constituiria l'essència de la *femme fatale*. Salomé i ballarines orientals, Judits, sirenes, esfinxs, Meduses i sibil·les, farien acte de presència en la seva pintura entre els anys 1898 i 1900, encara que algunes d'elles, com *La sibil·la* (1913) o *Sirena* (c. 1925-1927), serien realitzades en un moment d'eclosió de les avantguardes, quan aquesta iconografia estaria internacionalment desfasada.

³⁰⁶ Cfr. Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1993.

2.2.1.1. *Ball, sensualitat i castració. Teatre i orientalisme. Tórtola Valencia.*

El ball <<és una forma fonamentada de seducció amorosa, de desplegament del gest per hipnotitzar un espectador fascinat>> (Balló, 2000: 157), assegurava Jordi Balló a *Imatges del silenci* (2000). Certament hi ha en la dansa una contemplació amorosa de l'altre, un sentit del ball en la figura que dansa com a temptació que cerca dominar la voluntat de l'espectador del sexe oposat. I la més completa plasmació en les variants iconogràfiques i literàries d'aquesta concepció és la del mite bíblic de Salomé (Balló, 2000: 157).

Al segle XIX la figura de Salomé es va convertir en un fenomen estètic. Malgrat que ja havia estat representada per pintors com Giotto, Botticelli, Lippi, Van der Weyden, Berruguete, Caravaggio, Reni o Rubens –que generalment emfasitzaven la castració del màrtir–, no va ser fins a finals del XIX que la figura va rebre un tractament pervers, seductor i símbol del mal (Bornay, 2010 b: 189)³⁰⁷. La figura de Salomé va fascinar tots els simbolistes decadentistes que cercaven l'ideal de bellesa denominat <<Medusea>>. Aquest prototipus es va convertir en l'ideal de bellesa femení per excel·lència, basat en la perversió de les quimeres, esfínx, éssers andrògins i del món de Baudelaire. Aquesta figura produïa un horror fascinant, i va esdevenir la musa del fi de segle, entreteixida de dolor, mort i corrupció. Consolidada com a arquetip negatiu en la literatura simbolista, en l'art de la *fin-de-siècle* es va representar de manera notòriament sensual (Bornay, 2010 b: 188-203). L'ambient orientalista, nocturn i exòtic que rodejava la provocativa Salomé s'unia a la fascinació per allò mòrbid (Moreno, 2012: 42)³⁰⁸.

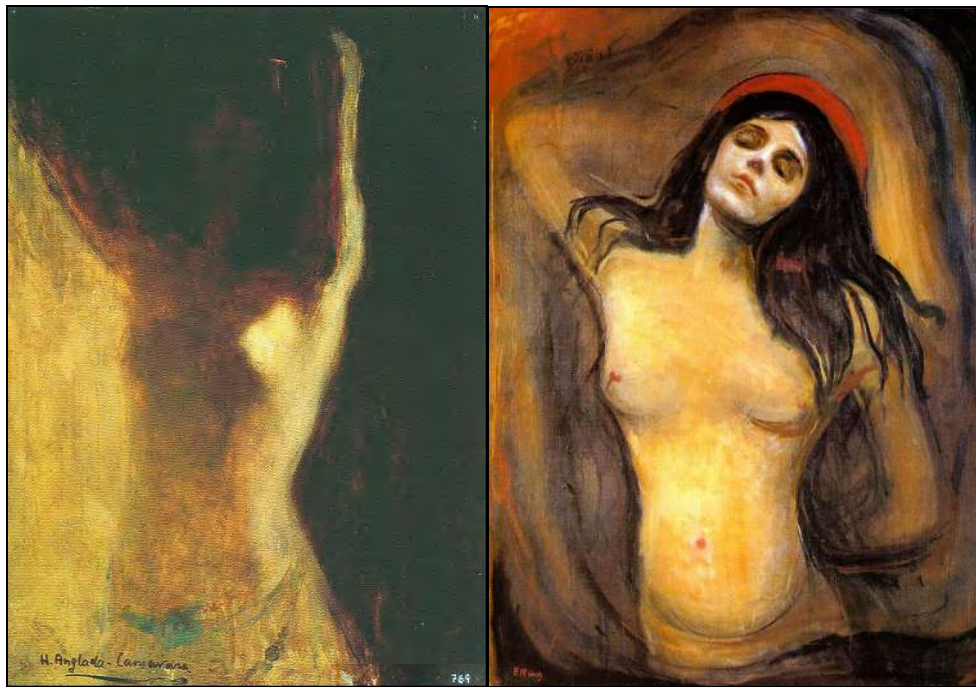
³⁰⁷ Tanmateix, l'alteració de la imatge perversa de Salomé es va originar un temps abans, ja que, per exemple, en el camp de les arts plàstiques, Henry Fuseli havia realitzat l'any 1879 un gravat titulat *La filla d'Herodias amb el cap de Sant Joan*, en el qual Salomé realitzava un gest provocatiu que adquiria l'aparença de bacant, prostituta o cortesana (Bornay, 2010 b: 189). En el camp de la literatura, va ser Mario Praz qui va assenyalar que el 1841 H. Heine, en la seva poesia *Atta Troll*, havia introduït aquest motiu, derivat de la tradició popular alemanya. Cfr. Mario Praz. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 315.

En aquests anys hi va haver una confusió iconogràfica entre Salomé i Hèrodiades, la seva mare, que s'explica per l'existència d'una llarga tradició d'intercanvi d'ambdós noms bíblics (Bornay, 2010 b: 190). En el relat de Gustave Flaubert titulat *Hérodias*, del 1877, Salomé adquireix un paper secundari mentre que la seva mare, encara que apareix breument, apareix ballant davant d'Herodes.

³⁰⁸ En la literatura dedicada a la figura de Salomé, des de Jean Lorrain a Francisco Villaespesa, des del portuguès Eugenio de Castro fins al francès Henri Cazalis, es descriu un ambient rutilant, ple de joies i brocats, de luxe oriental, de ritme i de color (Moreno, 2012: 51). Cfr. C. Primo Cano. "La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé", a *AnMal electrónica*, n° 28, 2010. Accessible a: <http://www.anmal.uma.es/numero28/Salome.pdf> (última consulta: 15 de gener de 2015).

L'any 1893, amb l'arribada a França de la traducció francesa de *Salomé* d'Oscar Wilde, el culte al mite va arribar en el seu punt àlgid³⁰⁹, provocant que es convertís en una paraula habitual per a designar una perversitat sexual perniciosa (Dijkstra, 1986: 396)³¹⁰. Aquest va ser un gran succés que va fascinar Richard Strauss, que l'any 1905 estrenaria la seva òpera *Salomé*. A la vegada, va atraure pintors com Moreau, Regnault, von Stuck, Klimt o Beardsley; actrius que la van interpretar en el teatre, com Sarah Bernhardt, Cléo de Merode o Polaire; o ballarines que van recordar les seves danses lúbriques, com Loie Fuller o Ida Rubinstein. Tanmateix, si va ser Moreau qui en la dècada de 1870 va fixar-ne la imatge plàstica, va ser Huysmans el primer en fer-ho literàriament:

Y ya no era únicamente la bailarina provocativa que logra despertar en un anciano el deseo y la apetencia sexual con las disolutas contorsiones de su cuerpo; que consigue doblegar el ánimo y disolver la voluntad de un rey balanceando los pechos, moviendo frenéticamente el vientre y agitando temblorosamente los muslos, sino que se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca. (Huysmans, 2007: 179)



Figs. 36 i 37. H. Anglada, *Salomé*, c. 1899. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Edvard Munch, *Madonna*, 1894-95. Oslo, National Gallery

³⁰⁹ Per a una evolució del mite de Salomé a través de la història, vegeu: (Dottin, 1988: 14). Per a un estudi de la iconografia de la Salomé a finals del segle XIX i principis del XX, vegeu: VV.AA. *Salomé: un mito contemporáneo 1875-1925* (cat. exp.). Madrid, MNCARS, 1996.

³¹⁰ Segons Wilde, en la seva obra *Salomé*, <<el mal entró en el mundo por la mujer. No me toquéis>> (Wilde, 1979: 32).

La seducció que la Salomé del fi de segle va exercir va ser enorme, tant en la literatura, la poesia, la música, el teatre com en la pintura (Bornay, 2010 b: 196)³¹¹. Entre 1900 i 1914, el salons parisencs de pintura i escultura es van omplir de més de cent obres d'aquest personatge, que va esdevenir un tema cabdal per als simbolistes, ja que <<peindre Salomé, c'est opter pour le rêve, le symbole, le sujet primordial, à la fois antique et éternel, la suprématie de la ligne et la forme, le décoratif, et tout ce qui peut enrober et justifier l'érotisme>> (Dottin, 1988: 14). Des de Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, Puvis de Chavannes, Henry Lévy, Odilon Redon, Max Klinger, Gustave Adolphe Mossa, Roland Holst, Émile Fabry, Lucien Lévy-Dhurmer, Franz von Stuck, Edvard Munch fins a Gustav Klimt, entre tants altres que defugien els temes impressionistes, van representar el mite. Salomé, filla del foc, enjojada, malèvola i sofisticada, en la mitologia decadentista s'oposava a la innocent Ofèlia, filla de l'aigua, rodejada de flors i víctima de les circumstàncies (Jullian, 1969: 133).

Pels volts de 1898, Anglada, que seguia la tònica de la iconografia simbolista decadentista del moment, va representar la figura de Salomé (fig. 36). El seu interès no era plasmar precisament el ball epilèptic, el plaer sàdic, la rigidesa del cos, la sumptuositat dels arabescos i luxes o el masoquisme de la princesa presentant el cap del Baptista, més propis de Gustave Moreau³¹². No es fa present encara en l'obra d'Anglada un preciosisme formal i cromàtic, que no arribaria ben bé fins a 1900 en la seva producció pictòrica. La seva *Salomé* és més aviat un estudi de la corporeïtat femenina que defuig la cal·ligrafia tatuada a la pell³¹³, la decoració exòtica i les incrustacions de pedreria, la temàtica i el tractament transcendentalistes d'un personatge bíblic entès com una <<prostituta mística>>³¹⁴. L'obra d'Anglada tampoc conté línies estilitzades i arabesques, tintes planes, un sentit decoratiu i un sadisme del cap sagnant del Baptista com sí va representar l'anglès Aubrey Beardsley en les il·lustracions de *Salomé* d'Oscar Wilde. A la vegada, dista de la condemna a la sexualitat de Moreau, de la sensualitat mòrbida de les Salomé besant els caps dels Baptistes de Lévy-Dhurmer o Privat Livemont, de les figures marcadament eròtiques de Federico Beltrán Masses o Julio Romero de Torres, i de la pornografia de Franz von Dayros en una Salomé que amamanta el recent decapitat. Però sí hi ha en Anglada un

³¹¹ Tot i això, el tema va ser també objecte de sàtira. A Anglaterra, els preraphaelites i el moviment esteticista van parodiar Salomé i la *femme fatale* a la revista *Punch*. Cfr. Walter Hamilton. *The Aesthetic Movement in England*. Nova York, AMS Press, 1971.

³¹² Moreau, que havia realitzat múltiples versions de Salomé, havia estudiat tractats arqueològics i la funció simbòlica de les joies i de certes pedres (Bornay, 2010 b: 192).

³¹³ A finals del segle XIX, era costum que les prostitutes duguessin tatuatges a la pell (Corbin, 1978: 442), però també era freqüent en les dones orientals la decoració d'algunes parts del cos.

³¹⁴ Així es referia Martine Callu quan parlava de les Salomé de Moreau. Vegeu: Martine Callu. *Approche critique du phénomène prostitutionnel parisien de la seconde moitié du XIX siècle par le biais d'un ensemble d'images: oeuvres de Constantin Guys, Félicien Rops, Gustave Moreau* (tesi de llicenciatura). Tours, Université de Tours, 1977.

erotisme del tors³¹⁵, enmig d'una ambigüitat de la figura col·locada entre ombres i un moviment inidentificat, un gest que es troba a mig camí de la dansa de Salomé de Franz von Stuck o de Max Slevogt (1895), i la *Salomé* (c. 1912) d'Otto Friedrich, que eleva el cap del Baptista per damunt del seu, en actitud de besar-lo. Tanmateix, amb qui s'assimila més és a *Madonna* (fig. 37) de Munch, que enlaira i doblega els braços en actitud d'oferiment, i amb un rostre malaltís que sembla ocultar-se rere les tonalitats ocres del llenç³¹⁶. Anglada, però, tenia interès en el ball i en la sensualitat que es desprenia dels moviments femenins: vers 1900-1904 va realitzar dues tauletes a l'oli amb la figura de Salomé dansant.

En Anglada hi ha una neutralitat del subjecte, que porta a veure el nu de Salomé com una imatge acadèmica, i que a la vegada evidencia la voluntat d'aprenentatge de l'artista³¹⁷. En un moment en què l'artista s'estava formant a l'Académie Julian i a la Colarossi, realitzava temes de Salomé i altres estudis femenins, com *Tors de dona* (fig. 42), dels que seria raonable pensar que fossin estudis acadèmics d'una model al taller, probablement a l'Académie Julian durant els primers anys de l'artista a París³¹⁸. Aquest aspecte s'emfasitza a *Tors de dona*, on la posa estudiada de la figura, que es fa molt present en la *Judit* (1888) de Francesc Masriera o en la de Benjamin Constant³¹⁹ (1885), denota la consciència del posat per part de la model. No obstant, Anglada aproxima el cos de la noia a l'espectador i el fragmenta, i l'emmarca amb un enquadrament original, que, juntament amb l'ús del clarobscur i la volumetria pròpia d'un cos escultòric, condueix a

³¹⁵ El tors femení representa l'essència del nu, ja que els volums contornejats del cos femení es troben reduïts en aquesta part anatòmica de la dona (Reyero, 2009: 203).

³¹⁶ Cfr. Ruth A. Rynn. *The Eve motive: A comparative study of the artwork of Paul Gauguin and Edvard Munch* (tesi doctoral). Nova York, Hunter College, 1992.

³¹⁷ Durant la primavera de 1895 Anglada va invertir els diners que obtenia de la seva família per contractar una model a París. En una carta que va escriure a Llorc el 21 de març de 1895 (Anglada, 1895 b), Anglada li demanava que no comentés res a la família, per por al rebuig i a la desconfiança. Pels volts de 1895 va realitzar-ne dos estudis.

³¹⁸ Això ha portat alguns investigadors a afirmar que *Tors de dona* es va realitzar entre 1894 i 1898, com també els seus esbossos pertinents (Tugores, 2007: 32 i 95).

³¹⁹ Benjamin Constant va ser un dels professors que Anglada va tenir a l'Académie Julian de París des de l'any 1894. Constant era un pintor orientalista que havia viatjat a Espanya i a Argèlia, havia visitat les mesquites andaluses i els palaus àrabs que es convertirien en motius de futures composicions seves. Més endavant aniria a viure al Marroc. En alguna ocasió, Constant seria caracteritzat per Leon Daudet de <<frotteur romain de la décadence>> (cit. a Verrechia-Sofia 1975: 31). A més a més, Constant era un triomfador dels salons amb quadres de temàtica històrica: <<el Salon es nuestro único medio de publicidad>>, assegurava, <<sólo a través suyo nos es dado adquirir honores, gloria y dinero. Para muchos de nosotros constituye nuestro único modo de subsistencia y, de no ser por él, más de uno de los grandes maestros que admiramos hoy en día habría muerto en la miseria y en el olvido>> (cit. a González, 1996: 22). Constant intentaria transmetre a Anglada un gust per allò oriental –com ja havia fet Moragas durant l'adolescència d'Anglada– a través d'uns colors potents i uns formats grans i, gràcies al mestre, es familiaritzaria amb l'obra de Delacroix, Fromentin o Dehodencq (Torrel, 1976: 7). L'any 2006 Fontbona i Miralles van apuntar la influència de Benjamin Constant i Jean-Paul Laurens, primers mestres d'Anglada a París, en el quadre *Salomé* d'Anglada (Fontbona, 2006 b: 74).

considerar una segona hipòtesi: la utilització del mitjà fotogràfic, que molts artistes del fi de segle empraven i que, des de l'inici del XX, va ser una pràctica constant en Anglada³²⁰.

Tors de dona constitueix, en la línia de *Cap de vell* (1898) i *Retrat de cuinera* (c. 1898) (fig. 429), un quadre basat en una gran novetat a l'època, la llum elèctrica, que evidencia l'interès constant d'Anglada per la llum artificial projectada damunt dels cossos. Anglada havia dedicat els primers temps viscuts a París a pintar un estil de quadres particularment interessats en la llum elèctrica i en les seves combinacions cromàtiques (Torrel, 1976: 8). En la mateixa direcció, a partir de 1898, va pintar obres pròpies d'uns clarobscurs violents que configurarien la seva empremta més personal en els anys finals de segle. En aquestes, les figures es debaten entre el món de la llum i les tenebres, però sempre ambientades de nit, amb les quals l'artista va aconseguir uns contrastos lumínics gairebé caravaggescos que només serien possibles amb l'ajuda de la bombeta elèctrica³²¹.

L'interès d'Anglada per la representació de la superfície corpòria femenina en els anys finiseculars es fa palesa en el rostre ocult de la dona³²². Tant a *Tors de dona* com a *Salomé*, l'ocultació del rostre remet a una càrrega insistent i sexual del misteri³²³ de la figura femenina que, com assegura Nochlin, és el misteri d'Orient, <<a standard topos of Orientalist ideology>> (Nochlin, 1991 b: 35). La dona misteri apareix, segons Simone de Beauvoir, com a Altra³²⁴. Hi ha en ambdues obres un tractament sensual dels cossos, que són banyats i modulats per una llum daurada, desposseïts de joies i robes –la *Salomé*, però, vestida amb una túnica lligada a la cintura–, enmig d'una atmosfera de senzillesa arquitectònica i ornamental i una ambigüitat formal, més intensa a *Salomé*. El misteri que envolta la figura la converteix en una bellesa torbadora. La *Salomé* d'Anglada eleva i doblega els braços damunt del cap en una posa suggerent que s'esdevé durant el ball

³²⁰ Cfr. Saskia Ooms. *Painters and cameras: exploring new ways of looking around 1900*. Amsterdam, Rijksmuseum/Manfred & Hanna Heiting Fund, 2011.

³²¹ Camillo Innocenti assegurava que Anglada dormia de dia i pintava de nit: <<Anglada dipingeva con certe lampade a luce fredda azzurrogna. Aveva per tavolozza un tavolino suc ui spremeva non meno di tre o quattro tubi dello stesso colore (...). Un giorno si accorse che certi tronchi d'albero a quelle luci gli ricordavano dei cannelli zuccherati (...) che aveva trovati da un dolciere, e se ne serviva nello studio ricopiando i loro colori con vero successo>> (cit. a Vergani, 2003: 40-41). Cfr. Camillo Innocenti. "Ricordi d'arte e di vita di Camillo Innocenti. Roma, 1959", a Teresa Fuori. *Archivi del divisionismo*. Roma, Officina Edizioni, 1968, pp. 119-120.

³²² Segons Carlos Reyero, ocultar el rostre evita <<la complicidad visual, la aceptación de sentirse mirada y, por lo tanto, la utilización del atractivo como una forma de poder y deseo>> (Reyero, 2009: 223).

³²³ Cfr. H. Pinet. "De l'étude d'après nature au nu esthétique", a Sylvie Aubenas. *L'Art du Nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*. Paris, Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 1998, p. 124.

³²⁴ Segons Simone de Beauvoir, de tots els mites de l'home sobre la dona, el que està més arrelat és el del misteri femení. L'home, <<en lugar de admitir su ignorancia, reconoce la presencia de un misterio ajeno a él: explicación que alimenta tanto la pereza como la vanidad. (...) Decir que la mujer es misterio es decir, no que calla, sino que su lenguaje no es escuchado; está ahí, pero oculta bajo unos velos; existe más allá de esas inciertas apariciones. (...) En realidad, está inmediatamente implicado en la mitología de la Alteridad absoluta>> (Beauvoir, 2013: 354-355 i 357).

davant d'Herodes, deixant el seu tors voluptuós completament nu. En obres com aquesta, es comença a percebre la indiferència d'Anglada pels trets facials a fi de centrar-se en el cos femení i dotar-lo d'arma de seducció (Moreno, 2012: 43), un tret que serà evident en tota la seva obra, on les seves dones posseiran uns rostres ocults³²⁵ o inexpressius.

En el cas de *Salomé*, el rostre en la foscor a la vegada remet a la decapitació del cap del Baptista (Moreno, 2012: 43). A *Presentació del cap del Baptista* (c. 1899), l'artista ofereix un escenari poblat de personatges on Salomé s'inclina cap a la safata que conté el trofeu, sostingut per una criada agenollada. Al fons a la dreta, la figura d'Herodes s'aproxima per observar el cap decapitat. Pels volts de la dècada de 1940, Anglada va tornar a recuperar puntualment el tema, en una sèrie de dibuixos que presenten variacions³²⁶: en alguns el cap del Baptista apareix amb els ulls closos; en altres, amb una aureola i, en uns tercers, hi afegeix intencionadament el ventre i els malucs de Salomé, que pren el cap amb les mans i el presenta frontalment en una actitud d'oferiment (fig. 39), tal com se solia representar (Kingsbury, 1972: 183), com si l'espectador fos el propi Herodes. La composició recorda *Salomé rebent el cap de Sant Joan Baptista* (c. 1896) de Lovis Corinth, una obra configurada a través d'un sentit piramidal que estructura els tres personatges, on destaca una Salomé seminua, i amb el cap del sant al centre de l'escena.

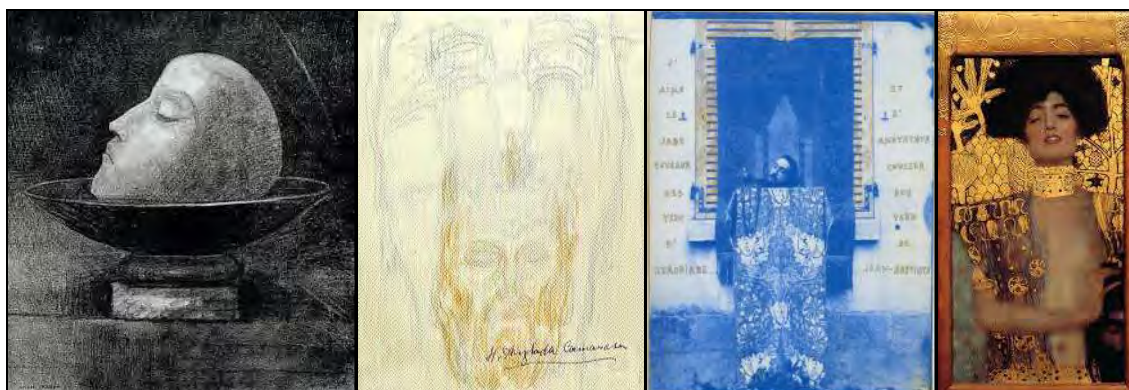
El tema de la decapitació –o la castració simbòlica del fal·lus– va obsessionar molts artistes, com Munch³²⁷, que va presentar la cabellera de Salomé com a fetitxe, o Redon, que va donar fruit a obres tan oníriques com *Cap de màrtir posat en una copa* (fig. 38) o *Salomé amb el cap de Sant Joan Baptista* (c. 1880-85), que presenta un cos fragmentat de la protagonista, tal com farà Anglada. Però també va encuriosir intel·lectuals i dandis, com el comte de Montesquieu, que es va fotografiar simulant el cap degollat del Baptista (fig. 40). Tots ells van mostrar la reacció de Salomé davant del cap tallat en una varietat d'estats d'ànim, des de la frígida Salomé de Moreau fins a autèntics desmais d'horror (Lucie-Smith, 1992: 232). El més corrent, però, va ser l'aire triomfant de Salomé ensenyant el cap tallat del sant, tal com insinua l'actitud corporal del dibuix d'Anglada. La dansa de Salomé es va associar a la presentació del Baptista en molts artistes de finals

³²⁵ Una de les obres on es percep més l'ocultació del rostre és *Retrat de Lily Grenier* (c. 1900) (fig. 434), una litografia de la qual Pepa Balsach ja en va intuir la influència de Redon (Balsach, 2008: 56). També és rellevant el cas de l'obra *Fra le rose* (1907) (fig. 164), on una gitana en un jardí presenta un rostre dividit per contrastos lumínics extremadament marcats. El desinterès d'Anglada per l'expressió del rostre és substituït per la voluntat de donar rellevància al cos femení.

³²⁶ L'any 2006 Fontbona i Miralles van datar aquests dibuixos d'Anglada a la dècada de 1940, però no se'n té una certesa absoluta (Fontbona, 2006 b: 426-427).

³²⁷ És coneguda la relació de Munch amb les dones, per a les quals sentia atracció, rebuig i por (Bornay, 2009: 53-56). Vegeu: Patricia G. Berman i Jane Van Nimmen. *Munch and women: image and myth*. Alexandria, Art Services International, 1997.

del XIX i principis del XX, com en els secessionistes de Munic, tals com von Stuck o Wilhem Volz (Allemand, 1988: 26), o el mateix Anglada.



Figs. 38, 39, 40 i 41. O. Redon, *Cap de màrtir posat en una copa*, c. 1875-1880. Otterlo, Kröller-Müller Museum; H. Anglada, *Croquis de les mans de Salomé amb el cap del Baptista*, c. 1942-1945. Palma, col. particular; Autor desconegut. Fotografia de Robert de Montesquieu com a Sant Joan Baptista, 1885; G. Klimt, *Judith*, 1901. Viena, Österreichische Galerie Belvedere

Des del punt de vista sexual, el temor principal de l'home és la dona castradora³²⁸ (Lucie-Smith, 1992: 227), simbolitzada en Salomé i Judit, que s'adornen i s'embelleixen per seduir-lo i conduir-lo a la mort. És, però, la història de Judit i Holofernes la que expressa més clarament el temor masculí a la castració, donat que la dona es presenta com a l'agressora directa (Lucie-Smith, 1992: 227)³²⁹. Amb motiu de l'exposició *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*, celebrada l'any 2012 al Thyssen de Màlaga, Lourdes Moreno va considerar que *Tors de dona* (fig. 42) d'Anglada podria tractar-se d'una representació de Judit, degut a un esbós preparatori (fig. 43) que mostra l'heroïna bíblica corrent la cortina i sostenint una espasa mentre que, estès al terra, jau el cos d'Holofernes³³⁰ a punt de ser degollat (Moreno, 2012: 40)³³¹. L'escena correspon a la descripció bíblica de l'assumpte. A més a més, el cabell tallat a la manera egípcia, la presència de l'espasa -l'arma de Judit- en un dels tres esbossos preparatoris i l'arrencament de les cortines de la columna són trets que apropen *Tors de dona* a la figura de Judit (Moreno, 2012: 40). En defensa d'aquesta teoria, es podria afegir que la posició de la figura de *Tors de dona* remet a la tradició iconogràfica de Judits del fi de segle, en figures que generalment sustenten una espasa, com la de Benjamin Constant o Humphry

³²⁸ Cfr. Hélène Cixous. "Castration or Decapitation?," a *Signs*, 7, 1, 1981, pp. 41-55.

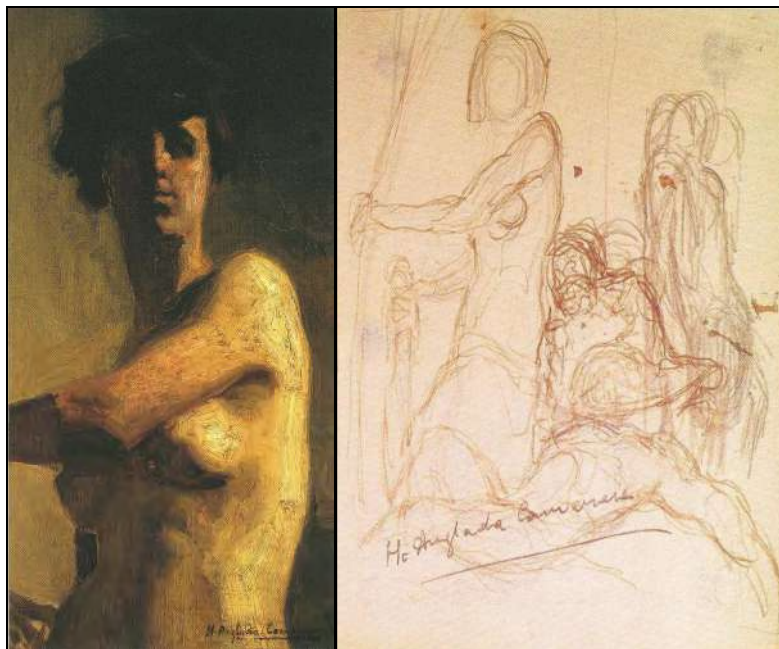
Sobre els assassinats entre sexes en el Llibre dels Judges, vegeu: Cfr. Mieke Bal. *Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges*. Chicago, University of Chicago, 1988.

³²⁹ Salomé es diferencia de Judit perquè és ella la que demana el cap del Baptista, però no decapita el sant (Lucie-Smith, 1992: 231).

³³⁰ Moreno afegeix la possibilitat que Anglada hagués copiat el model masculí de l'episodi de *Judit i Holofernes* de la Capella Sixtina de Miquel Àngel (Moreno, 2012: 42). Anglada sentia admiració per l'italià, que es tradueix en el ritme de l'anatomia humana, els escorços vigorosos i la masculinitat d'algunes de les seves dones.

³³¹ Tanmateix, Francesc Fontbona ja ho havia esmentat de passada a (Fontbona, 2006 b: 74).

Woolrych (c. 1887), la segona de les quals³³² prem fermament l'espasa que matarà Holofernes. En Anglada l'arma no es fa visible, encara que sembla entreveure's un fragment d'espasa que suposadament està a punt de ser emprada.



Figs. 42 i 43. H. Anglada, *Tors de dona*, c. 1898. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Salomé (?)*, c. 1898. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Però el cert és que al llarg del segle XIX hi va haver una confusió molt gran amb les escenes de Judit i Salomé (Moreno, 2012: 40). La posició de *Tors de dona* d'Anglada bé es podria entendre com una Salomé, com la d'Ella Ferris Pell (1890), que sosté sobre la seva cuixa el plat que contindrà el cap del sant. No obstant, donat que a Anglada no li interessava remarcar l'assumpte del quadre, no és convenient estendre's més en la identitat del personatge de *Tors de dona*. El que interessava a Anglada, era la noció de *femme fatale*, el retrat del domini de la dona sobre l'home, ja fos a través del ball o de la degollació³³³. A diferència d'altres artistes com Caravaggio, Gentileschi o Beardsley, que havien emfasitzat la castració física d'un cap sagnant, en Anglada no hi ha sadisme, masoquisme, crueltat ni patiment sexual. En comptes de remarcar el drama de la mort de l'home, prefereix ressaltar el plaer, el sexe, l'excitació sexual, o, segons com diria Pollock, la *jouissance* (Pollock, 1999 d: 116). Anglada també pretenia emfasitzar el binomi indeslligable d'*eros* i *thanatos*, en una figura que, com la *Judith* de Klimt, <<ha substituïdo las

³³² Un tret que tenen en comú la Judit de Humphry Woolrych i la d'Anglada és que presenten persones corrents, estudis acadèmics realitzats amb models al taller o a l'acadèmia, a les quals se'ls ha dotat d'objectes simbòlics dels personatges que els artistes pretenen retratar.

³³³ La violència dels nord-africans vers els occidentals va ser un tema que rarament va ser pintat en la pintura orientalista; en canvi, la violència entre els mateixos orientals va ser una de les temàtiques preferides dels occidentals (Nochlin, 1991 b: 52). En aquest cas, la violència de la dona oriental vers l'home sempre anava relacionada amb l'erotisme.

armas de guerra (...) por armas más femeninas: la belleza, casi de joya, que exhibe>> (Bozal, 1993: 70)³³⁴. És a través de la sexualitat femenina –expressada a través de la nuesa del tors aproximad– com Salomé i Judit han aconseguit robar els poders virils dels seus amants.

Moltes d'aquestes dones que expressaven el seu poder sobre l'home eren actrius³³⁵, com les Salomé de Moreau o l'Ellen Terry de Singer Sargent retratada caracteritzada de Lady Macbeth. Totes elles van exercir un poder fascinant en l'espectador, ja que tenien trets comuns amb la imatge de la *femme fatale* (Kingsbury, 1972: 185). El cas de Sarah Bernhardt³³⁶ va ser flagrant. Tal com assegurava Eric Salmon, <<*she was not simply an actress, a presenter of plays, and a representer of characters: she was also the founder of a cult and the head of that cult. In fact, she became in a curious way (the) personification of the cult itself*>> (cit. a Menon, 2006: 260)³³⁷. L'any 1890 Sarah va representar *Cleopatra*, de Victorien Sardou, al Théâtre de la Porte Saint-Martin de París, que ella mateixa va arrendar³³⁸. El 1896 i el 1898 va interpretar *La dama de les camèlies* de Dumas, el 1897 *La samaritana* d'Edmond Rostand, el 1898 *Medea* de Jean Racine, i el 1899, *Hamlet* i *Antoni i Cleopatra*, de Shakespeare. Bernhardt encarnava la figura ideal del gust simbolista decadentista del fi de segle, representativa de l'Art Nouveau, defensora de l'amor a la bellesa, la convicció d'ésser una divinitat i l'encarnació de tots els temes de la decadència en el seu paper d'actriu (Jullian, 1969: 218). Però sobretot es va guanyar una reputació molt establerta de *femme fatale*, en bona part pels papers teatrals que representava, especialment el de Cleopatra (Menon, 2006: 260)³³⁹. Va ser molt adorada a Anglaterra i va transportar el model preraphaelita arreu del continent (Jullian, 1969: 219). Nombrosos artistes la van retratar, en estils, actituds i personatges diferents, com Georges Jules Victor

³³⁴ Cfr. Eva di Stefano. *Il Complesso di Salomè. La donna, l'amore e la morte nella pittura di Klimt*. Palermo, Sellerio, 1985.

³³⁵ Cfr. Lenard R. Berlanstein. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Cambridge, MA, 2001.

³³⁶ Per a la història de la vida i la professió de Sarah Bernhardt, vegeu: Claudette Joannis. *Sarah Bernhardt: reine de l'attitude et princesse des gestes*. París, Payot, 2000; Jacques Lorcey. *Sarah Bernhardt: l'art et la vie*. París, Séguier, 2005; Sophie-Aude Picon. *Sarah Bernhardt*. París, Editions Gallimard, 2010.

³³⁷ Cfr. Eric Salmon (ed.). *Bernhardt and the theatre of her time*. Westport, Conn., Greenwood, 1984, p. 9.

³³⁸ També va arrendar, a finals del segle XIX, el Théâtre de la Renaissance i, a partir de 1899, només va arrendar el Théâtre des Nations, l'últim lloc on acabaria actuant.

³³⁹ Cfr. Léopold Lacour. "Cléopâtre", a *Le Figaro*, 21 d'octubre de 1890, p. 1. A finals del segle XIX la figura de Cleopatra va renéixer com a símbol del poder de la dona, i Bernhardt es va acabar associant a la faraona, fins al punt que es van establir paral·lelismes entre la vida de Cleopatra i la de Bernhardt. Cfr. Aston. "Outside the doll's House", p. 97.

No obstant això, Bernhardt era concebuda com a *femme fatale* per altres motius no menys secundaris: dormia en un taüt, pintava i feia escultures macabres, actuava en papers d'home, la seva aparença era masculina... Cfr. Georges Lorin. "Monsieur Sarah Bernhardt", a *Les Hydropathes*, 5 d'abril de 1879, p. 2. Es creia també que tenia sang jueva. Cfr. Sandmer Gilman. "Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt, and the Modern Jewess", a Linda Nochlin i Tamar Garb. *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*. Londres, Thames and Hudson, 1995, pp. 97-120. Fins a tal punt es considerava una dona fatal que en la premsa il·lustrada de l'últim terç del segle XIX es va associar a les serps encantadores (Menon, 2006: 261).

Clairin –que la va retratar més de cent vegades–, Edward Burne-Jones –que va veure en ella <<la Belle dame sans merci>>- o Alphonse Mucha (Jullian, 1969: 219). L'any 1898 Mucha la va retratar en el programa de *Medea*, on la sacerdotessa, amb una daga a la mà, matava un dels seus fills perquè no fossin morts en mans més cruels. És probable que el tema influenciés Anglada, que en aquests anys pintaria la decapitació del Baptista o el possible episodi de Judit i Holofernes. Tanmateix, convé remarcar que l'any 1894 la *Salomé* de Wilde va arribar a París, estrenant-se per primer vegada al Théâtre de l'Oeuvre l'any 1896, juntament amb els programes realitzats per Toulouse-Lautrec.

Vers l'any 1898, Anglada va realitzar algunes representacions d'interiors de teatre, que acabarien derivant a representacions de *cocottes* a les llotges (vegeu pp. 165-182). L'artista, doncs, acudia en aquests espais on podia contemplar els espectacles que s'oferien en el París de finals de segle. Ja en les seves obres i tauletes finiseculars, es percep un gran interès pel món de l'escenografia teatral, que es fa palès a *Salambó* (c. 1898), *Presentació del cap del baptista* (c. 1899) o a *Escena d'Aïda* (c. 1899), on es presenta la panoràmica d'un escenari amb decorats on actuen diversos personatges ficticis. La història narra que a la cartaginesa Salambó, heroïna flaubertiana i *femme fatale*, li va ser robat el vel. El culpable havia estat Matho, un líder mercenari que es va enamorar bojament d'ella i va acabar morint per la seva bellesa. L'apunt d'Anglada recrea l'escena teatral en què Salambó reclama el vel a Matho –el personatge de la banda dreta de l'apunt, que sosté la tela³⁴⁰. L'any 1892 s'havia representat l'obra de Flaubert a l'Òpera de París, que es tornaria a interpretar el 1900³⁴¹. És possible, doncs, que Anglada hagués assistit a un dels espectacles del 1900. Per la seva banda, *Aïda* era una òpera de Verdi que havia estat estrenada i molt aclamada el 1871 a l'Òpera del Caire. Protagonitzada per una princesa etiop, remet al final tràgic dels amants Romeu i Julieta i mostra novament una escena de presentació en un temple. Totes tres escenes angladianes ressonen, sens dubte, a la figura de la Salomé.

³⁴⁰ L'escena d'Anglada dista de la majoria d'artistes plàstics que representaven el tema de Salambó, que escollien el fragment de la novel·la en el qual la protagonista es despullava i el seu cos era enrotllat per una serp mentre sonava una música de fons (Bornay, 2010 b: 224). Victor Prouve, Carl Strahtmann, Gabriel Ferrier o Charles Allen Winter, van ser alguns dels que es van fixar en el plaer orgiàstic de Salambó i la serp, que remetia a les figures bíbliques de Lilit i Eva i al pecat original. A la vegada, Franz von Stuck i Henri Rousseau farien les seves versions modernes del tema: el primer, amb *El pecat* (1893) i *Sensualitat* (1897); el segon, amb *L'encantadora de serps* (c. 1907).

³⁴¹ A finals del segle XIX, es van realitzar diverses versions secularitzades on l'associació bíblica de la dona i la serp era molt present. Aquestes versions van esdevenir molt populars, sobretot perquè l'emergència d'altres religions, com també la bruixeria, van estimular artistes i escriptors que van acabar explorant temes antics de la història d'Egipte i de la mitologia grega (Menon, 2006: 258). Gustave Flaubert es va interessar pel tema de Salambó, on relatava el famós encontre entre aquesta eròtica *femme fatale* i una pitó, que va inspirar les formes populars i les arts plàstiques del moment. El cert és que la història de Salambó generava la mateixa expectació i interès que la de Cleopatra.



Figs. 44 i 45. Napoleon Sarony. Fotografia de Sarah Bernhardt com a Cleopatra, 1891. Wikimedia Commons; H. Anglada, *Egípcia i altres croquis*, c. 1898. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada

Les classes amb Benjamin Constant a París van generar un gust orientalista fugaç en Anglada-Camarasa, que no s'estendria més enllà de 1899. L'any 1890, amb la representació de *Cleopatra* a París (fig. 44), Bernhardt va contribuir a la propagació del gust pel món egipci³⁴² i l'orientalisme³⁴³, vestint unes indumentàries luxoses i carregada d'ornaments daurats. El món egipci, que l'any 1907 Colette tornaria a reprendre al Moulin Rouge amb l'obra teatral *Rêve d'Égypte*, va atraure molts artistes de finals de segle³⁴⁴. És el cas de l'americà Charles Allen Winter, que l'any 1898 va presentar *Fantasia egípcia* al saló parisenc, una versió del tema de Salambó. També va captivar Anglada, que va realitzar alguns dibuixos sobre la temàtica orientalista, com *Egípcia i altres croquis* (fig. 45) o *Perfil d'egípcia* (c. 1898), ambdues figures coronades amb una diadema de joies precieuses, i eludint a un món de refinament decadent i sexualitat inusuals en les

³⁴² L'arribada, l'1 de juliol de 1798, de Napoleó a la costa egípcia, que va anar seguida d'una ocupació de les campanyes napoleòniques, va generar un tipus de pintura que retrataria la invasió i faria reviure l'interès per Egipte (Warmenbol, 2011: 54-71). A mitjans del segle XIX, la pintura sobre «*el rêve d'Égypte*» estava en auge, especialment a França.

Per altra banda, des de 1860 Egipte va començar a experimentar un gran desenvolupament econòmic constituent en l'exportació de cotó a Europa. L'economia egípcia es va obrir cap a l'exterior, fet que va desencadenar la creació d'una xarxa ferroviària i viària, la modernització del port d'Alexandria i l'obertura del canal de Suez. El Caire es va convertir en una ciutat cosmopolita que acollia l'arribada d'estrangers, molts dels quals eren viatgers que s'hi dirigien perquè el país començava a ser una de les principals destinacions d'Orient per part dels europeus i nord-americans (Garcia, 2008: 302-303).

³⁴³ L'Índia, el Japó, l'Àfrica, el Pròxim Orient, Egipte, Síria, Palestina, Grècia o Espanya -sobretot Andalusia- van ser objecte d'atenció i d'inspiració per a molts historiadors, filòsofs, pintors, músics o arquitectes al llarg del segle XIX i principis del XX (Caparrós, 1999: 117). Tots aquests espais esdevenien llocs que alimentaven les estètiques refinades vuitcentistes i finiseculars, que cercaven l'expressió romàntica de l'exotisme i veien aquests destins com a espais d'evasió de la realitat quotidiana. Per a un anàlisi de l'interès del món oriental en els artistes europeus i francesos, vegeu: Christine Peltre. *Orientalism*. París, Terrail, 2004; Philippe Jullian. *Les Orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres européens au XIXe siècle*. Fribourg, Office du Livre, 1977; Donald A. Rosenthal. *Orientalism: The Near East in French Painting, 1800-1880*. Rochester, 1982. Per a una revisió de la pintura orientalista espanyola en aquests anys, vegeu: E. Dyzi Caso. *Pintores de la escuela orientalista española*. París, ACR, 1997; VV.AA. *Pintura orientalista española, 1830-1930*. Madrid, Banco Exterior, 1998. Per a una representació de la dona en la pintura orientalista, vegeu: L. Thornton. *La femme dans la peinture orientaliste*. París, ACR, 1985.

³⁴⁴ Això va ser així principalment perquè Orient era quasi «*una invenció europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias*» (Said, 2002: 11).

representacions plàstiques a Catalunya. El món de *Les mil i una nits* va fascinar l'artista que, un cop finalitzada la Primera Guerra Mundial, va elaborar nombrosos croquis de projectes de palaus orientals (Fontbona, 2006: 308-314). En alguns d'ells, els colors daurats, blaus, verds o violetes, els jardins exteriors amb fonts i els arabescos de sentit decoratiu, doten les escenes de sumptuositat, fantasia, luxe exòtic i, en definitiva, de teatralitat, que caracteritzarà l'obra de l'artista a partir de la dècada de 1910.



Figs. 46 i 47. H. Anglada, *Tórtola Valencia*, c. 1912. Col. particular; L. Bakst, disseny de vestit per a Ida Rubinstein com a *Salomé en la dansa dels set vels*, 1908. Moscou, The State Tretyakov Gallery

Si bé les actrius eren un model idoni de representació en l'art de finals del XIX, el mateix va ocórrer amb les ballarines famoses, com féu Manet amb Lola de Valencia, però també com nombrosos artistes feren amb Loie Fuller, les ballarines dels ballets russos, les ballarines de cancan com La Goulue o Jane Avril o d'altres de flamenques com Carolina Otero o Raquel Meller. Anglada va realitzar nombrosos apunts de ballarines com Anita de la Feria, Amparito Medina o la bella Otero, però si hi va haver una ballarina famosa retratada per ell i intrínsecament relacionada amb l'estètica orientalista, aquesta va ser *Tórtola Valencia* (fig. 46)³⁴⁵. Aquesta ballarina, musa dels simbolistes, destacava per les seves recreacions de danses orientals, per a les quals ella mateixa es documentava³⁴⁶. Seguint la línia exòtica, oriental i controvertida dels balls de Mata Hari, que a l'inici del segle havien arribat a París, l'any 1908 va interpretar les seves creacions al Folies Bergère,

³⁴⁵ Per a una completa revisió de la vida i obra de l'artista *Tórtola Valencia*, vegeu: María Pilar Queralt del Hierro. *Tórtola Valencia, una mujer entre sombras*. Barcelona, Editorial Lumen, 2005; VV.AA. *Tórtola Valencia: la llegenda d'una ballarina*. Barcelona, Institut del Teatre/Museu de les Arts de l'Espectacle, 1985.

³⁴⁶ Cfr. M. P. Queralt. *Tórtola Valencia*. Barcelona, Lumen, 2005.

on va ser denominada “La Bella Valencia”. Durant els anys 1911 i 1912, va realitzar les seves primeres actuacions en el Teatro Romea de Madrid. Emilia Pardo Bazán³⁴⁷ la considerava la reencarnació de Salomé (Moreno, 2012: 52)³⁴⁸, una reencarnació de <<la icona occidental més perdurable sobre el poder lúbric de la dansa>> (Balló, 2000: 157).

Des de finals del segle XIX, les danses orientals i exòtiques van tenir molt èxit a París. Hi havia el cas d’una ballarina anomenada Georgette Macarona (o Fernande) de la que se’n va fer ressò per les seves danses del ventre interpretades l’any 1892 a l’Elysée Montmartre (Montorgueil, 1898: 179). A la vegada, al Moulin Rouge es ballava dansa del ventre a l’interior de la panxa d’un elefant d’estuc (Canyameres, 1959: 176). El maig de 1912, Tórtola Valencia es tornava a trobar a París, on continuava realitzant els seus números a l’Alhambra i era molt ben rebuda pel públic (Solrac, 1982: 68)³⁴⁹. El setembre de 1912 Tórtola va tornar a la capital, va actuar al Théâtre Marigny i, durant el mes de novembre, va tornar-hi, arribant en el punt àlgid de la seva popularitat (Solrac, 1982: 71 i 73). Es van organitzar banquets gairebé diaris en honor seu. El seu vestuari, que ella mateixa dissenyava, s’inspirava en les creacions dels decoradors i dissenyadors dels Ballets russos, Bakst i Benois (Faxedas, 2004: 45). La seva fama la va portar a ser retratada per artistes que assistien als seus espectacles, com Rafael Sala, Manuel Orazi, Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, Eduardo Chicharro, Rafael de Penagos o el mateix Anglada, i essent caricaturitzada per altres com Manuel Tovar, L. de Menzel, Krenes i Sancho.

Anglada va interessar-se fugaçment per aquest tipus de dansa oriental, un fet que es fa palès a través dels apunts que va prendre de Tórtola Valencia, en un ball frenètic i sensual que remetia a les figures de mènades, com les que va retratar Carl Milles l’any 1912³⁵⁰. Entre els dibuixos que va realitzar de les seves *performances*, destaca el frenesí que contorneja i distorsiona el cos femení, la captació de gestos agosarats, les contorsions ondulades del cos, les línies enèrgiques que doten la figura de moviment, el ritme frenètic i hipnòtic de la dansa i les indumentàries i ornaments orientaltzants –com les esclaves i

³⁴⁷ Tórtola Valencia, que <<*superaba ampliamente lo meramente folclórico para recrear a su aire un orientalismo peculiar*>>, era seguida i admirada per una part de la intel·lectualitat (Fontbona, 2012: 24). Tenia sòlides amistats amb pintors, escriptors o escultors, a qui servia d’inspiració (Caparrós, 1999: 186).

³⁴⁸ Potser per les similituds que la ballarina tenia amb la imatge de la figura bíblica, Moreno va assegurar que el dibuix acolorit de Tórtola Valencia realitzat pels volts de 1912 (fig. 46) era una representació de Salomé (Moreno, 2012: 44).

³⁴⁹ L’arribada del príncep de Gales a París, des d’abril fins a juliol de 1912, va generar l’organització de l’aristocràcia de diversos actes, com banquets i balls (Solrac, 1982: 67-68). Ballarines com Tórtola Valencia van arribar a la capital per amenitzar espectacles de cabaret i de *music-hall*. Tanmateix, l’agenda apretada i la vigilància del príncep li va impedir freqüentar tots els espais, que es van limitar a l’assistència a la Comédie Française.

³⁵⁰ El suec Carl Milles havia estudiat escultura amb Rodin a París entre 1897 i 1904. Posteriorment instal·lat a Estocolm, devia estar al corrent dels espectacles orientals de Tórtola Valencia, que l’any 1912 va actuar a París, Munic, Berlín i Madrid (Solrac, 1982: 62-75).

anelles dels braços- que deixen al descobert la major part del cos de la ballarina. En aquest interès per remarcar el luxe i la decoració en el dibuix aquarel·lat de la ballarina, s'hi uneix una similitud a l'estètica de Klimt (Fontbona, 2012: 24) però sobretot a la *Salomé* de Léon Bakst³⁵¹ (fig. 47), on la línia sintètica del cos i la fixació en els ornaments daurats de la ballarina esdevenen punts comuns. A la vegada, *Tórtola Valencia* d'Anglada recorda *Salomé* (c. 1874) de Moreau. La utilització de les flors -de lotus en el cas de Moreau- i altres motius decoratius i vegetals, la inspiració hindú, egípcia i persa de la figura o els tatuatges de la pell de Salomé -que a *Tórtola Valencia* es converteixen en un vestit que cobreix el pit i la zona dels malucs- són trets comuns. El caràcter hieràtic i sagrat de Salomé difereix del de *Tórtola Valencia*, que sembla trobar-se enmig d'un ritual, dansant enmig d'una atmosfera vegetal i primigènia que s'accentua amb l'inacabat de l'aquarel·la. Tanmateix, Anglada recrea la sensació de <<*vivant bijou*>>, que Dottin creia pròpia de Moreau (Dottin, 1988: 15), que dota les figures de suggestió i misteri. Però si Moreau s'arrela a la tradició del simbolisme, Anglada fa ús d'uns arabescos sensuals i ondulants i d'uns colors vius propis de l'Art Nouveau.

2.2.1.2. *La bella atroç: la sirena, la Medusa i l'esfinx.*

La sirena, la medusa i l'esfinx van ser representades en l'art de finals del XIX i principis del XX com a belleses monstruoses³⁵², que a través d'una perversió eròtica conduïen l'home a l'horror i la mort (Pedraza, 1991). A banda de la monstruositat d'aquestes figures de la iconografia simbolista del fi de segle, Bornay n'ha remarcat el fet que totes tres estan relacionades amb la història d'herois nobles -Ulisses i els argonautes, Perseu i Èdip, respectivament- que van vèncer-les (Bornay, 2010 b: 276). Essent un triomf del Bé sobre el Mal, els tres prototips van ser revestits amb les característiques morfològiques d'una bèstia i convertides en híbrids monstruosos que cercaven la ruïna de l'home.

La primera d'elles, la sirena, que apareix per primera vegada en el llibre V de *Les metamorfosis* d'Ovidi, era descrita com una jove i bonica donzella híbrida que tenia cap i pit de dona i cos d'au (Ovidi, 1969: 148). El seu cant mortal exercia una poderosa fascinació en els navegants. Des de l'inici de l'era cristiana, la figura de la sirena es va identificar amb una seductora dona amb cua de peix, que a l'edat mitjana va ésser convertida en popular i va passar a ser un emblema del vici i la passió libidinosa (Lucie-Smith, 1990: 252). Al segle XIX, la sirena personificava <<*the dangerous, brutal, atavistic*

³⁵¹ Cfr. Alexander Schouvaloff. *Léon Bakst: The Theatre Art*. Londres, 1991.

³⁵² Cfr. Gilbert Lascault. *Le monstre dans l'art occidental*. Paris, Klincksieck, 1973.

child of the sea's cold watery womb>> (Dijkstra, 1986: 258)³⁵³. El tema de la sirena nimfomana va ser recuperat en la literatura amb poemes de Tennyson, Rossetti o Baudelaire, i amb contes de Wilde, com *El pescador i la seva ànima* (1892), o, més endavant, de Kafka, com *El silenci de les sirenes* (1917). En les arts plàstiques de la segona meitat del segle XIX, Böcklin va ser un dels més insistents en la temàtica i, més a finals del segle, van popularitzar-la tant pintors acadèmics en els salons parisencs com d'altres artistes més transgressors. John William Waterhouse, Gustave Moreau, Armand Point, Fernand LeQuesne, Adolphe LaLyre, Gustav Wertheimer, Thomas Millie Dow, Franz von Stuck o Edvard Munch (VV.AA., 2005), van ser alguns d'ells. A principis del segle XX, Reinhold Max Eichler, Charles Dana Gibson o Gustav-Adolf Mossa van reprendre el tema, en pintures sàdiques com l'inquietant obra *En el bany* (1900) del segon, o l'atroç *Sirena saciada* (1905) del tercer. Klimt, durant la dècada de 1910, va realitzar les seves singulars serps aquàtiques, alhora monstruoses i desitjables. Pels volts de 1925, Federico García Lorca va dur a terme apunts cal·ligràfics de sirenes. Sirenes en xarxes de pescadors o en penya-segats enmig de l'oceà, o bé temptant Ulisses i els seus mariners, van ser alguns dels episodis més representats del tombant de segle. Alguns van representar la figura de la sirena amb el cos d'una humana; d'altres van configurar-la amb un cos cobert de plomes o ales de gavina, però sobretot amb la cua escamada i lluent com la d'un peix³⁵⁴.

Quan Anglada, a finals de la dècada de 1920, va pintar *Sirena* (fig. 48), una obra que va ser realitzada per al polític Francesc Cambó, el mite ja estava esgotat³⁵⁵. Les sirenes en l'art de finals del segle XIX captaven l'instant en què les temptadores aquàtiques intentaven seduir Ulisses, tal com ocorre en algunes obres de Waterhouse i Herbert Draper. N'hi havia d'altres versions que presentaven la perversitat eròtica de la figura, com a *Mar en calma* (1887) de Böcklin, amb una atterradora i sensual sirena estirada damunt d'una roca. La visió sinistra de la sirena, acompanyada de gavines i un cel que presagia una tempesta, contrasta amb la passivitat del tritó que es troba sota d'ella, a dins l'aigua³⁵⁶. Anglada va reprendre aquesta iconografia atterradora i eròtica de la sirena, aquest personatge propi de

³⁵³ El 1891, en un anàlisi sobre una pintura de sirenes de Louis Adolphe Tessier, Sylvestre afirmava que aquestes odien tots els homes <<because they still remember how Ariadne was abandoned by Theseus, man of courage and intellect, only to be rescued by Dionysus, god of the earth and erotic abandon>> (cit. a Dijkstra, 1986: 158).

³⁵⁴ En una versió d'una llegenda sobre sirenes, es relata que aquestes, descontentes per no haver pogut seduir Ulisses, es van submergir dins del mar, fet que explicaria la metamorfosi de la sirena en dona au a dona peix (Bornay, 2010 b: 279). Aquesta última imatge és la que ha arribat fins els nostres dies. Cfr. VV.AA. *Diccionario de la mitología clásica*. Madrid, Alianza, 2004.

³⁵⁵ Cal recordar que el simbolisme va arribar uns anys més tard a Espanya que a França. Vegeu (Caparrós, 1999).

³⁵⁶ L'element més important en l'obra de Böcklin és l'aigua, que l'aproxima a bastament al simbolisme (Jullian, 1969: 197). En l'artista, l'aigua esdevé un símbol d'oblit més que de destrucció, un mirall que es troba en la superfície, un reialme de la mort en les profunditats. Böcklin utilitza sovint el tema de l'illa dels morts en diferents quadres.

la mitologia nòrdica, en un cos nu i il·luminat que conclou amb una tímida però lluent i nacrada cua de peix i una cabellera blava i ondulant. El resultat de l'obra va ser, com a *Sirena* (1896) de Munch, una conjunció de simbolisme i efectisme pictòric. La visió d'Anglada, però, presenta una sirena immersa dins l'aigua, agitada mentre neda. La figura és sorpresa per l'espectador, a qui observa amb una mirada fixa, torbada per la descoberta. Encara que és possible que sigui l'espectador el que acaba essent pertorbat.

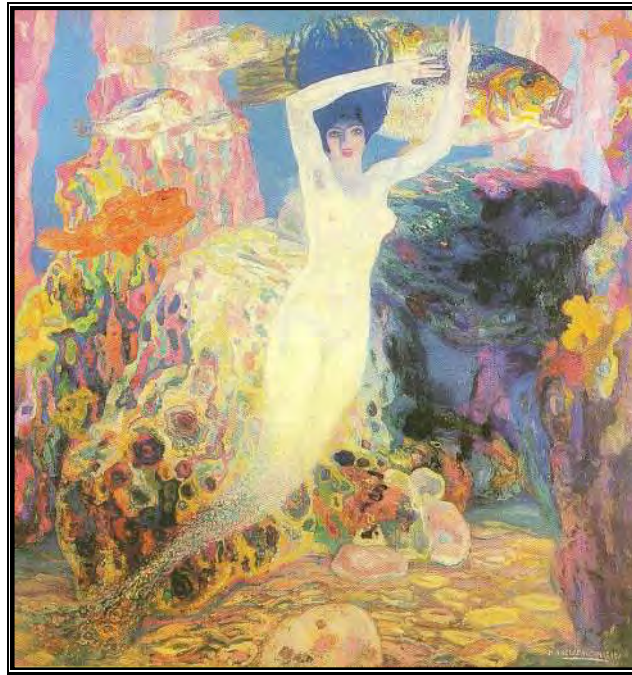


Fig. 48. H. Anglada, *Sirena*, c. 1925-27. Col. particular

El que fa singular, però, la sirena d'Anglada, és la visió submarina que l'artista realitza³⁵⁷. En els mateixos anys que la peça va ser efectuada, Anglada va pintar una sèrie d'olis amb grutes i fons submarins, bells i intactes, de Mallorca, que, durant les seves experiències en el món del submarinisme, l'havien fascinat. Segons Fontbona, són <<verdaderos poemas sinfónicos de color>> (Fontbona, 2006: 71). L'artista sortia a navegar i, gràcies a un visor de vidre que col·locava al fons de la barca, podia contemplar les profunditats del mar i, fins i tot, bussejar-hi (Fontbona, 2006 b: 41). <<Buceaba con los ojos muy abiertos y al volver a la superficie pintaba estrictamente lo que llevaba grabado en la retina>> (cit. a Sempronio, 1955), assegurava el propi artista. La possibilitat d'observar la immensitat del fons del mar amb

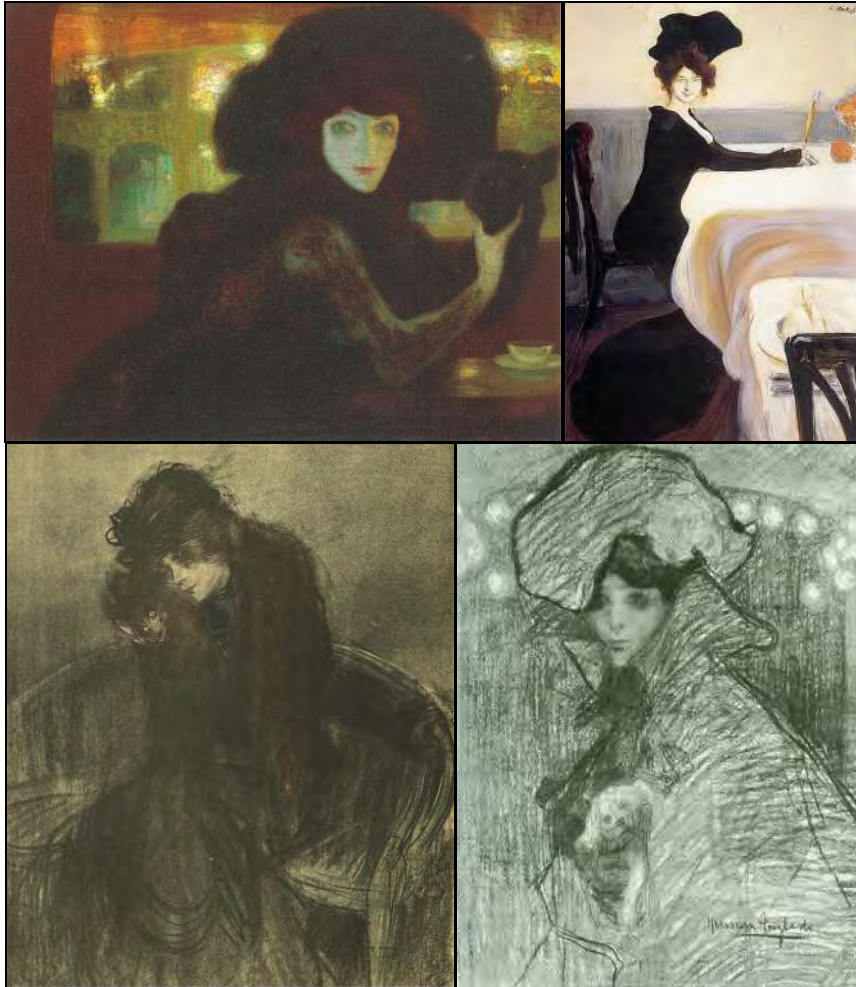
³⁵⁷ En el moviment simbolista van abundar les metàfores, les al·lusions i els símbols de les interioritats: <<las entrañas de la fuente, el corazón del bosque, el fondo del mar, el seno oscuro de la tierra, la gruta con personajes mágicos como las hadas, la caverna surcada de venas de oro; oscuridades a menudo con tonos de luminosidad interior>> (Litvak, 2003: 76-77). En el món aquàtic, es va representar freqüentment la fatalitat de l'home que és ofegat per la *femme fatale*, com a *Les profunditats del mar* (1887) d'Edward Burne-Jones. La idea d'expressar la profunditat remetia al món de l'inconscient, inexpressable i alhora inacabable, que tant va fascinar als romàntics. Cfr. Isaiah Berlin. *The Roots of Romanticism*. Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 99.

tots els seus cromatismes i pintar-los en teles de petit format va ser una gran descoberta per al pintor. Prenia apunts en un quadern i posteriorment convertia els pigments en un espectacle fascinant al seu taller. En aquests quadres, l'artista hi recreava un món fantasiós i opulent amb uns colors que contenien una riquesa cromàtica preponderant. Roques, peixos i plantes submarines són banyats per blaus, roses, grocs i vermells cridaners, que remetent a l'onirisme i a les tonalitats pastel de Redon i a les fantasies de grutes marines de Joaquim Mir³⁵⁸. Però sobretot ressona a *Poema del Atlàntico* (1921-1922) del canari Néstor, on el compromís amb la bellesa, molt present en el simbolisme, apareix en la seva obra. És *Fons del mar* (c. 1927-28) d'Anglada una de les peces més exquisides de la seva sèrie submarina, el peix del qual va servir de model per a l'enorme orada que s'amaga darrere la figura de la sirena. Un peix que, a la vegada, remet a l'animal que protagonitza l'obra de Néstor. En aquesta visió fantàstica i irreal, la sirena, voluptuosa, amb els cabells i els pits erectes i el sexe marcat, apareix com la deessa del mar, ocupant una part important del quadre, i esdevé, com la *Deessa i quimera* (1895) de Rochegrosse, una figura arcaica –com l'Atena– que pren el domini del submón marí.

Els esbossos preparatoris de la sirena representada per Anglada informen que el personatge simbolista era un pretext per representar un paisatge submarí. Entre aquests apunts, es perceben algunes variacions: en alguns, apareix una dona que està a punt de capbussar-se dins el mar, captant el gest voluntari de la figura que es llançarà de caps a l'aigua; altres són estudis de nàiades; altres, d'una dona submergida dins l'aigua; en un altre, va dibuixar la figura amb una cua de peix nedant agitadament, sobreposada amb uns peixos de mida considerable al fons del mar. El més interessant de tots ells, però, probablement sigui l'apunt en què una figura femenina nua apareix a la platja sostenint un vel que no la cobreix. Els efectes del vent provoquen l'agitació i les ondulacions del vel, mentre al fons s'aproxima un vaixell de grans dimensions. L'episodi remet òbviament a la figura dels navegants que són fascinats per aquests éssers aquàtics. L'interès d'Anglada per captar el moviment dels cossos i objectes sota els efectes del vent a finals de la dècada de 1920 va portar-lo a realitzar *Cap amb els cabells al vent*, que remet novament a la iconografia simbolista i a la cabellera medusea³⁵⁹ de les Gòrgones, però també a la tradició cristiana de la Magdalena pecadora, però no penitent.

³⁵⁸ Lily Litvak descriu les visions submarines d'Anglada com a «cuadros trabajados como piezas de orfebrería, con arreglos fantasiosos y complejos. Grutas y rocas vírgenes, pólipos, madréporas, conchas y guijarros donde crecen algas y arbustos excéntricos, por donde se deslizan peces vestidos de oro y de cientos de colores» (Litvak, 2008: 36).

³⁵⁹ La cabellera medusea, que va ésser tan retratada pels simbolistes, ha esdevingut la més famosa de la història (Bornay, 2010: 19). A més a més, hi ha una important simbologia eròtica: l'abundància del cabell significa la força vital i potència sexual de la dona (Bornay, 2010: 56). Cfr. Charles Berg. *The Unconscious Significance of Hair*. Londres, G. Allen & Unwin, 1951. El prototipus femení de bellesa medusea es va utilitzar notablement en les composicions de l'escola simbolista esotèrica de la Rose-Croix, des de Swinbourne a Khnopff (Balsach, 1988: 95). Fundat per Josephin Péladan, el grup aplegava els pintors més



Figs. 49, 50, 51 i 52. H. Anglada, *La morfinòmana*, 1902. Col. particular; L. Bakst, *At the supper*, c. 1901. Sant Petersburg, Russian Museum; Ramon Casas, *La bête noire*, publicat a *Pèl & Ploma*, núm. 54, 15 de juny de 1900, p. 10; H. Anglada, *Tata & Tou-tou*, c. 1900. Localització desconeguda (extret de la revista *Juventut*, Barcelona, núm. 4, 3 de gener de 1901)

Les figures representades per Anglada-Camarasa a París durant els primers anys del 1900 adopten una semblança física remarcable a les representacions de la Medusa³⁶⁰. Potser el cas més notable és *La morfinòmana* (fig. 49), que manté una connexió estreta amb el cap de la *Medusa* (1894) de von Stuck. La forma ovalada del rostre, els ulls de gat de tonalitat clara, fixos, extremadament oberts i penetrants, per tal de petrificar l'espectador, les celles arquejades que doten d'un aire arcaic a la figura, els llavis molsuts i vermells –potser de sang?–, el mentó sobresortit, la pal·lidesa del rostre, el posat d'irracionalitat de la dona o l'horror fascinant, són les característiques principals que tenen en comú. La semblança és tal que sembla que Anglada hagi pres el rostre de la Medusa com a model per a la seva

diabòlics de la pintura franco-belga del fi de segle, com Jean Deville, Léon Frederic, Séon, Kkhnopff, Jean Toroop o Félicien Rops. Defensaven la voluptuositat i l'ocultisme, sentien una atracció per allò mòrbid, els paradisos artificials i la bellesa de les conductes desviades associades ben sovint a la màgia negra.

³⁶⁰ En la mitologia grega, la Medusa era un monstre alat de garres afilades, que tenia serps al cap en comptes de cabells. Essent una de les tres germanes Gòrgones, el més temible era la seva mirada penetrant, que convertia els homes en pedra (Bornay, 2010 b: 269).

cortesana drogada, una hipòtesi que seria factible, donat que l'any 1894 l'alemany va realitzar el dibuix. L'any 1903 Anglada i von Stuck van exposar conjuntament a la Secession de Munich, en una exposició dirigida per l'alemany, però també es van retrobar aquell mateix any a la Bienal de Venècia, participant en una mateixa sala conjunta.

Una altra de les figures que va tenir una gran rebuda pel que fa a l'associació de la dona amb l'animal en la *fin-de-siècle*, va ser l'esfinx³⁶¹ (Barbey, 1993: 52-53). Essent un motiu clau en l'estètica simbolista nòrdica, l'esfinx era vista com un ésser provocador de la caiguda de l'home, més terrible que la Medusa, ja que, com a mínim, la primera raonava (Jullian, 1969: 200). L'esfinx seduïa pel seu exotisme, la seva naturalesa arcaica, les seves connotacions esotèriques i el seu alt potencial eròtic (Bornay, 2010 b: 258). En la literatura de la segona meitat del XIX, l'esfinx va ser objecte de fascinació per a molts, com Flaubert, Huysmans, Wilde o A. Samain. Nana va ser comparada per Zola amb una esfinx de marbre negre, mentre que en obres d'Ingres, Moreau, Khnopff o von Stuck es presentava la inevitable confrontació entre la dona (el monstre) i l'home (intel·lectual i digne). Aquestes esfinxs es presenten molt properes a l'home, i constitueixen la figura de la dona primitiva, pròpia d'una sexualitat agressiva, una esfinx voluptuosa amb necessitats sexuals, que contrasta amb l'home, a qui vol controlar-ne la fortalesa espiritual.

Però, en el canvi de segle, molts artistes van utilitzar la figura de l'esfinx que forçosament no havia de tenir un cos de lleó o gat, sinó que el seu cos era assumit per altres formes (Dijkstra, 1986: 327-328), com la d'una dona sopant en un restaurant, tal com ocorre amb la figura de Léon Bakst (fig. 50). L'any 1867 Alfred Stevens ja havia realitzat una versió de la parisenc representada com a esfinx, refinada i inquietant; a finals del segle XIX, Klimt també havia retratat algunes dames de l'alta societat vienesa com esfinxs enigmàtiques i decidides (Partsch, 2008: 84). És, però, la dona de Bakst la que realment connecta amb les esfinxs d'Anglada. *Fleurs de Paris*, *La dame en noir*, *La droga* o *Escena de cafè concert* d'Anglada, plantegen la visió d'una dona devoradora pròpia d'uns instints primitius, encara que és a *La morfinòmana* on s'emfasitza més la idea de dona esfinx. En ambdós casos, la figura apareix asseguda en una cadira i inclina el cos damunt la taula, amb els braços estirats o reclinats. La posició és una manera de mostrar-se als altres i de donar fe de l'apetit que la dona sent per a l'home i per al seu posterior homicidi. La

³⁶¹ L'esfinx és una figura heretada de l'antic Egipte, amb cos de lleó, pit i cos de dona i ales d'ocell rapinyaire. Va ser adoptada per Grècia, on va esdevenir una ogresa que violava i assassinava homes joves, tot abraçant-los i ofegant-los. Cfr. Pilar Pedraza. *Algunos aspectos de la Esfinge en la cultura moderna*, separata del llibre *Homenaje a José Antonio Maravall*. València, 1986, p. 1. Bornay ha remarcat que aquesta figura no és la que ha traspasat a la memòria de la cultura occidental, ja que ha sobreviscut a la història relacionada amb el mite d'Èdip, l'ogresa que aterroritzava la població de Tebes amb els seus enigmes, tot devorant aquells que no eren capaços de resoldre'ls (Bornay, 2010 b: 257). D'aquesta manera, l'esfinx es va convertir per als decadents finiseculars en el paradigma ideal de la *femme fatale*.

inexpressió és present i el somriure que s'insinua denota el caràcter terrible de la cortesana. En el cas d'Anglada, però, la noció d'esfinx no s'emfasitza tant a través d'una figura erecta, amb els braços estirats damunt la taula i adreçant-se, tot girant el cap mecànicament, cap a l'espectador. Més aviat es remarca amb la presència de la xinxilla que adorna elegantment el coll de la cortesana –també present a *Esfinx parisenca* d'Stevens– i que és mostrada frontalment. La mà que sosté la copa s'assimila a una ramificació, a una branca, a una arrel d'un arbre que neix del tors de la drogoaddicta i que es ramifica en dos dits deformats, que semblen pinces. El seu cap i la pàmela negra conformen la copa d'un arbre, en un organicisme molt marcat del cos femení en aquests anys parisencs³⁶². *La morfíndmana* sosté una serp-copa, que adopta la forma de la cara d'un animal amb uns ulls sobresortits que ens observen detingudament, com si es tractés d'un animal nocturn, una mena de mussol. Aquest animal dissecat, un ésser grotesc, salvatge, exòtic i indefinible, sembla cobrar vida i, rodejant el coll de la cortesana a la manera d'una serp, es dirigeix cap a l'espectador per atacar-lo, d'igual mode que el rèptil d'*El pecat* (1893) de Franz von Stuck. El contacte de la pell de l'animal amb el cos femení genera un marcat contrast de gran sensualitat (Zuffi, 2010: 77), a la vegada que augmenta considerablement la connotació d'animalitat salvatge i de vibra de la dona. És possible que Anglada hagués vist el dibuix *La bête noire* (fig. 51) de Ramon Casas, publicat a *Pèl & ploma* el juny de 1900. En aquesta il·lustració, Casas compara la figura d'una parisenca vestida de negre amb una petita bèstia fosca que s'enfila a l'espatlla de la dona i guaita fixament l'espectador. En altres escenes, com a *Escena de cafè concert*, Anglada reitera la monstrositat de l'esfinx en la cortesana parisenca, a partir d'un escot prominent que remet novament a les esfinxs de Khnopff. En el dibuix *Tata & Toutou* (fig. 52), que va ser reproduït a la revista *Joventut* l'any 1901, Anglada va representar el bust d'una *cocotte* en un local nocturn de París que amaga entre la seva capa un cadell de gos amb una actitud certament ambigua. Coneixent el rerefons simbolista de les figures femenines representades per Anglada, el més probable és que l'artista hagués representat el gosset-espectador com una víctima més de la cortesana, o per contra, com una prolongació animal de la mateixa prostituta que, com la bèstia de *La morfíndmana*, acabarà atacant el subjecte extern-client.

³⁶² Quan s'instal·li a Mallorca, l'artista realitzarà d'aquesta manera els arbres, tot aportant-los una vida interior, una ànima, com si fossin dones.

2.2.1.3. El mite clàssic: centaures i la sibil·la.



Fig. 53. H. Anglada, *Escena mitològica*, c. 1900. Barcelona, col. particular

La història occidental ha mostrat sempre un gran interès pels déus i la mitologia grecoromana, que van ésser un important motiu d'inspiració per a molts artistes de la segona meitat del segle XIX, com els romàntics, i per a l'esperit decadentista i refinat del fi de segle, que van convertir aquests assumptes en clau simbolista (Caparrós, 1999: 77-78). Anglada, que no va penetrar profundament en els motius mitològics, va fer al·lusió, en diverses obres, a la mitologia grecoromana: en els retrats de *madames* i *cocottes* hi va veure la figura de Venus i de les heteres; en el coqueteig entre cortesanes i clients del París nocturn de 1900 va fer referència a l'episodi de les nimfes amb el sàtir; les seves ballarines de cancan, de mode similar a les seves gitanes dansaires, esdevenen bacants i mènades; molts retrats que va realitzar en els anys de Mallorca al·ludeixen a l'episodi del naixement de Venus. I, finalment, moltes de les seves dones, principalment folklòriques i gitanes, reben un tractament de cariàtide, a la vegada que remetent a la figura poderosa i masculinitzant de la deessa Atena.

Un dels temes predilectes dels simbolistes va ser el rapte dels centaures, que representaven la força cega i bruta de la naturalesa (Caparrós, 1999: 88)³⁶³. El centaure, mig home, mig cavall, tenia sis extremitats, quatre potes de cavall i dos braços humans, i es representava amb una marcada brutalitat en les lluites mortals. Vers 1870, Arnold Böcklin va pintar diverses representacions del tema clàssic, un assumpte que plantejava la tensió eròtica del tacte i un espectacle fetitxe i violent (Garb, 2007: 167)³⁶⁴. Anglada, però,

³⁶³ L'any 1893 José-Maria de Hérédia, un poeta d'origen cubà instal·lat a França, va escriure a *Les Trophées* un poema titulat "Les centaures", on aquests queien víctimes de les humanes bacants. La bacant moderna, doncs, esdevenia l'etern femení que causava l'extinció de totes les espècies (Dijkstra, 1986: 282).

³⁶⁴ Assegurava Bram Dijkstra que els temes de bàrbars perseguint belles joves de Böcklin eren representacions de la consciència darwiniana de l'artista (Dijkstra, 1986: 280). Els seus faunes eren realitzats amb trets marcadament animalístics, grotescos i caricaturitzats, amb la pell més fosca i amb trets propis de persones de pell negra o bé tractats com micos, de la mateixa manera que Darwin havia intentat demostrar

va centrar-se en el rapte dels centaures a través d'uns dibuixos de línies frenètiques i sinuoses que denoten el moviment d'uns cossos volumètrics i escultòrics d'aquests éssers fantàstics. L'episodi clàssic del rapte dels centaures va inspirar molts artistes espanyols del segle XX (Blázquez, 1997: 572-573), essent Anglada un dels primers en representar-lo – encara que puntualment– de la centúria. A *Escena mitològica* (fig. 53), l'artista va plasmar, amb un tractament proper al grotesc –tal com va realitzar en nombroses composicions gitanes–, una visió fragmentada de l'escena del rapte, amb la presència d'unes dones que són físicament retingudes per l'agressivitat dels centaures. L'ambigüitat dels rostres femenins no deixa clara l'actitud d'aquestes ni la identitat dels personatges, i porta a relacionar aquest dibuix amb un episodi dels centaures i les nimfes, com els que Franz von Stuck va realitzar a finals del segle XIX. L'interès de von Stuck per remarcar les dones de pell blanca, amb unes cabelleres abundants, al costat de centaures de pell fosca i peluts (Dijkstra, 1986: 280), es fa present en el dibuix d'Anglada. En diverses d'aquestes obres, von Stuck va representar sàtirs en comptes de centaures que juguen i es diverteixen amb belles nimfes. *Escena mitològica* d'Anglada podria representar el mateix episodi i no seria rar, ja que a l'inici del segle XX va centrar-se en la representació del coqueteig entre prostitutes de luxe i clients d'una manera còmica, fins i tot grotesca. Tanmateix, aquestes escenes de raptos i flirteigs entre personatges, ressalten la idea del sexe feble de la dona, representada amb una gran sensualitat, i a la vegada ressegueix les mateixes directrius dels raptos d'Europa, de les sàbines o de Proserpina al llarg de la història de l'art³⁶⁵.

D'entre tots els personatges femenins de la mitologia grecoromana que Anglada va representar, indubtablement el més rellevant és *La sibil·la* (fig. 54), realitzada pels volts de 1913. La Sibil·la era, essencialment, el nom d'una sacerdotessa que s'encarregava d'enunciar els oracles d'Apol·lo (Grimal, 2004: 478-479). Segons algunes tradicions, la primera Sibil·la era una jove, filla del troià Dàrdanos i Nessos –filla del governador Teucro–, que tenia el do de la profecia i una gran reputació com a endevina. S'anomenava Sibil·la, motiu pel qual des d'aleshores es van anomenar així totes les profetesses³⁶⁶. La segona Sibil·la va ser Heròfila, descendent d'una nimfa i un pare mortal. Havia predit que Troia seria destruïda per culpa d'una dona nascuda a Esparta (Helena). Va passar la major part de la seva vida a Samos, però també va estar a Claro, Delos i Delfos. Duia amb ella una pedra, sobre la qual s'hi enfilava per profetitzar. Però la més

que els humans provenien d'aquest animal. Les dones evolucionades que acompanyaven els faunes de Böcklin venien a confirmar la naturalesa inalterable de la feminitat.

³⁶⁵ La presència constant del tema del rapte en el món grecoromà dona fe de les pràctiques de sustracció forçada de les dones en aquest món (Zuffi, 2008: 60). El tema del rapte va ser àmpliament tractat per artistes de l'època moderna, entre els quals es compten Ticià i Rubens. Al segle XIX, Jacques-Louis David va realitzar una versió del rapte de les sàbines i, més cap al tombant del segle, molts artistes com Franz von Stuck o Cézanne van recuperar el tema i en van emfasitzar les connotacions eròtiques i sexuals.

³⁶⁶ Una segona tradició assegurava que la primera de les sibil·les, cronològicament parlant, no era troiana sinó una filla de Zeus i Lamia, que formulava oracles (Grimal, 2004: 479).

cèlebre de les sibil·les hel·lèniques va ser la d'Eritrea³⁶⁷, filla de Teodor i una nimfa. Es creia que havia nascut en una gruta del mont Córico; va créixer ràpidament i va començar a profetitzar amb versos. Molt jove, els seus pares la van consagrar al temple d'Apol·lo.

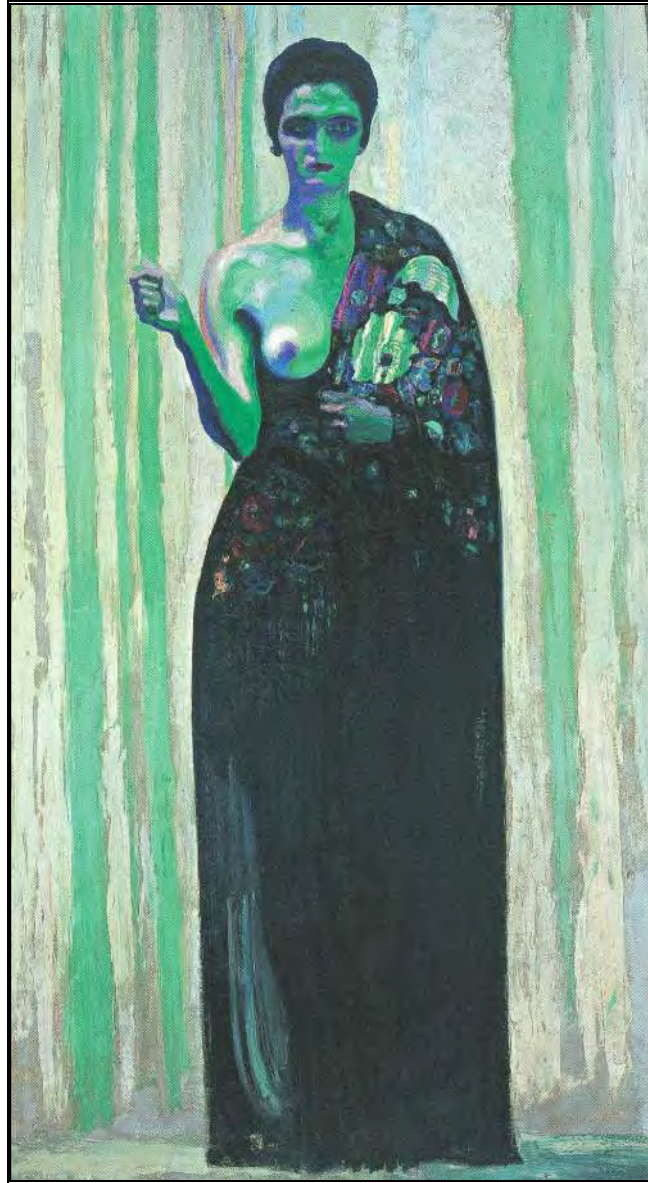


Fig. 54. H. Anglada, *La sibil·la*, c. 1913. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

El primer autor grec que va parlar de la figura de la sibil·la va ser Heràclit, al segle V aC, seguit de Plató (Carrasco, 1864: 411), que es limitava a esmentar el personatge sense oferir-ne una opinió personal. Amb el temps, es va incrementar el llistat de sibil·les, arribant a un total de disset, que s'anomenaven segons els llocs on vivien. Entre elles, la Sibil·la d'Helespòntica, la Sibil·la frígia, la Sibil·la cimèria, la Sibil·la dèlfica –que oficiava

³⁶⁷ Una tradició pretenia que la sibil·la d'Eritrea fos la mateixa que la de Cumas, que va desenvolupar un paper important en les llegendes romanes. Formulava els seus oracles en una gruta (Grimal, 2004: 479).

a l'oracle de Delfos-, la Sibil·la líbia, la Sibil·la tiburtina i la Sibil·la babilònica o persa. Es trobaven en grutes, en formacions rocoses properes a corrents d'aigua, i les seves profecies eren manifestades en un estat de trànsit a través d'hexàmetres grecs que es transmetien per escrit. Amb la progressió i l'assimilació de divinitats en el cristianisme, es van identificar noves sibil·les relacionades amb el món antic, a les quals s'atribuïa el do de la profecia de l'adveniment d'un Messies (Ramos, 2009: 167).

Ja en l'art d'època medieval, la figura de la sibil·la va posseir un paper rellevant, essent representada com una dona gran que duia un llibre o bé altres atributs, alguns extrets dels instruments de la passió (Vericat, 2010: 132). Realitzava profecies de Crist i Maria i estava associada a les figures de profetes de l'Antic Testament. A principis del segle XVI, Miquel Àngel va pintar cinc sibil·les al sostre de la Capella Sixtina -Sibil·la eritrea, la persa, la líbia, la cumana i la dèlfica- intercalades amb cinc profetes, tots junts acompanyant els frescos del sostre que culminaven amb el tema de la creació. A partir de la segona meitat del XIX, Rossetti i Burne-Jones van recuperar el personatge d'una manera erotitzada amb les seves obres *Sibil·la amb palma* i *Una sibil·la*. No va ser, però, fins a finals del XIX, quan la sibil·la va desprendre's dels llibres, pergamins i d'una anatomia masculina que van ser substituïts per un tractament demoníac i erotitzat de la dona³⁶⁸, com a *Sibil·la de Delfos* (1891) de John Collier. Un any més tard, vers 1913, Anglada va representar una sibil·la, remetent a la tradició pagana del personatge i defugint tota iconografia cristiana, constituint una obra que es troba propera als retrats folklòrics i provincians, en els quals destaquen la figura de cos sencer i frontal, els teixits acolorits i el sentit decoratiu de l'escenografia, que l'artista va realitzar a partir de la dècada de 1910, just abans de marxar definitivament de París.

Uns dotze anys després que s'exposés *La sibil·la moderna* (1901) de Sebastià Junyent a la Sala Parés (Gras, 2009: 180), Anglada-Camarasa va realitzar una versió del personatge consistent en una figura frontal, estilitzada i poderosa, com les al·legories de la veritat³⁶⁹ de Klimt o Hodler, com si l'artista hagués pretès representar una icona d'una imatge divina, en aquest cas d'una quimera mística, un personatge molt comú entre els artistes del fi de segle (Jullian, 1969: 81-99). Consisteix en una imatge mística i visionària pròpia del món dels simbolistes, com *Vision* (1892) d'Albert Osbert, però encara més propera a *Mysteriosa. Retrat de Madame Stuart-Merrill* (1892) de Jean Delville, on la imatge simbòlica de la mèdium en trànsit dirigeix la seva llum sobre els adeptes. El món visionari, la

³⁶⁸ La dona amb poders, furiosa, destructora d'homes i rebel a l'ordre patriarcal va ser un prototip que va fascinar els pintors de la segona meitat del segle XIX (Solana, 2011: 19). Es va generar, doncs, una iconografia d'una dona poderosa, maga, que remetia a les figures de la mitologia grecoromana, tals com Circe o Medea.

³⁶⁹ L'associació entre el nu femení i el concepte de veritat és recurrent en tota la història de l'art, entesa com una despulla immaterial de l'ésser (Reyero, 2009: 327-330).

telepatia, el tarot, el satanisme, l'esoterisme, la màgia negra i l'ocultisme van fascinar els esperits simbolistes i decadents del fi de segle. En aquest sentit, seguint el tractament diabòlic de la dona, Anglada va realitzar una pintura d'una sibil·la entesa com a quimera macabra, pròxima al caràcter sobrenatural de les figures d'Odilon Redon i de les cosmovisions de William Blake. Realitzada abans de 1914, just abans de la seva fugida de París per instal·lar-se definitivament a Mallorca, *La sibil·la* d'Anglada és el retrat d'una cosmovisió –expressada a través d'una personificació femenina–, com si pretengués alertar-nos del que està a punt d'ocórrer al món. De fet, *El cant de la Sibil·la* és un drama litúrgic i un cant gregorià que va difondre's durant l'edat mitjana al sud d'Europa, i era una profecia sobre la fi del món³⁷⁰. Potser Anglada estava al corrent d'aquest cant que, des del segle XIII, tenia versions en català. Just un any després de pintar aquesta obra, la Primera Guerra Mundial acabaria amb els luxes refinats de París i d'arreu del món. És per això que la seva sibil·la esdevé, de manera involuntària, una profecia plàstica, on l'espectador és víctima de l'angoixa originada per aquesta presència femenina monumental i propera al prototip de vampiressa de Munch i a la dona medusea.

D'aquí el caràcter futurista de l'obra. Tant els colors com el tractament de la sibil·la denoten la modernitat del quadre i el caràcter endevinatori de l'escena. Lily Litvak assegurava, l'any 2003, que <<para los simbolistas, arte y misterio se identificaban. Cada cosa era una puerta entreabierto hacia el misterio, y la cualidad estética se establecía no sobre el contorno de la figura, sino por su potencia enigmática>> (Litvak, 2003: 76). Per al·ludir a aquesta atmosfera inquietant, Anglada va utilitzar una llum elèctrica, marcadament brillant, artificial i verdosa enmig de la foscor de la nit –una llum que ja es comença a percebre a *La gitana dels volants* (c. 1907) d'Anglada³⁷¹–, i que dona indici de l'evocació a un món de misteri, on la dona es presenta com un símbol transcendent i obscur. A *La sibil·la*, ambientada en un espai de línies verticals i verdes que remetien als corrents d'aigua relacionats amb la mitologia d'aquest personatge, hi ha una veritat que és revelada, però no a través de l'escriptura sinó de la mateixa mirada i del propi cos. Els ulls de la profetessa, enfonsats i amagats en l'ombra, aparentment fixos en l'espectador però que a la vegada visionen el futur³⁷², són semblants als de *Madonna* i les vampiresses de Munch. Les celles profundes i fosques, la cabellera bruna de la figura, els llavis morats, el

³⁷⁰ D'origen mallorquí, *El cant de la Sibil·la* va ser prohibit després del Concili de Trento (1545-1563). El cant inicialment era cantat en llatí, però des del segle XIII se'n van fer versions en català. Des de novembre de 2010 és Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat per la UNESCO.

³⁷¹ En aquest punt cal fer referència al prejudici romàntic –que es remonta més en l'època moderna– sobre la dona gitana, associada ben sovint al paper d'endevina, tant en l'art com en la literatura.

³⁷² Els ulls de la sibil·la remetien a la metàfora del mirall on es reflecteix la veritat a l'espectador. La seva mirada recorda la de *Beatriu* (c. 1880) de Rossetti, que presenta una mirada hipnòtica però buida. En realitat, la freqüència amb la qual els artistes de finals del segle XIX van pintar dones amb una mirada buida té a veure amb la convicció evolucionista que la dona tenia poques facultats mentals (Dijkstra, 1986: 179-180).

rostre inexpressiu i la pell verda i cadavèrica de la clorosi, són trets que ressonen a l'estètica simbolista decadentista del fi de segle i a *Retrat d'Eleonora Duse* (c. 1893) de Singer Sargent. El rostre, propi d'una assenyalada androgínia i d'unes faccions animals com les d'un rèptil, mostra una seducció i una atracció fatals. El seu cos, manifestat elegantment a través d'un contraposat que remarca els malucs i la cintura³⁷³, com també el sentit vertical de la seva figura, sembla una columna grega, que li dóna una aparença monumental, inaccessible i altiva, com si es tractés d'una deessa (Moreno, 2012: 59). Finalment, el vestit negre de seda que la cobreix –que utilitzarà en altres retrats de dones folklòriques espanyoles– emfasitza la connotació d'erotisme fatal de la figura, a través d'una indumentària luxosa de colors i motius florals. Tal com ha assenyalat Balsach, <<la utilización de los nacarados y del cromatismo cangiante del negro, del verde-agua y del lila, in uno>>, són trets comuns de l'atmosfera de misteri en *La sibil·la* i que caracteritza l'estètica decadentista de la *fin-de-siècle* (Balsach, 2008: 56).

Però si en Klimt les figures frontals de *Nuda Veritas* (1899) –jove, bella i nua– i *Tragèdia* (1897) sostenen un mirall i una màscara com a metàfora de la revelació de la veritat, en Anglada la profecia es produeix a partir de la manifestació del pit femení³⁷⁴. Aquesta és una acció que es podria definir com a una voluntat d'emancipació de la dona (König, 1972: 198), com a al·legoria de la llibertat –tal com ocorre a *Llibertat guiant el poble* (1830) de Delacroix o *La Libératrice* (1903) d'Steinlen. No obstant, donat el context simbolista i decadentista en què s'inscriu, en Anglada es tracta més aviat d'una figura eròtica i fatal que revela la veritat a una societat considerada ignorant i hipòcrita. Perquè, segons assegurava Thomas Fuller al segle XVII, <<a la verdad le gusta ir desnuda>> (cit. a Fontcuberta, 2010: 27). Al llarg de la història de l'art, ja s'havien utilitzat figures de dones tractades com a éssers monstruosos, com l'esfinx o la sirena, que mostraven els seus pits. És il·lustratiu el cas de Marcel Lenoir a *Le monstre* (c. 1897), on un ídol pervers sosté dos éssers fantàstics agafant-los pel cap. L'erotisme i la manca de pudor de l'acte de mostrar el pit porta a vincular *La sibil·la* angladiana amb *La maja desnuda* de Goya³⁷⁵, a l'*Olympia* de Manet i a la representació de retrats reveladors d'intimitats físiques com *El somni* (1866) de Courbet o *Carmen Bastián* (c. 1870-1872) de Fortuny. Tanmateix, la tradició iconogràfica del pit revelat remet concretament, des dels seus orígens, a la deessa minoica de les serps, realitzada pels volts de 1600 aC, que mostra les sines provocativament

³⁷³ Juntament amb el pit femení, la cintura és l'altre element del tors que suscita un especial interès plàstic (Reyero, 2009: 206).

³⁷⁴ Assegura Carlos Reyero: <<Esta fascinación por contemplar el pecho –almenos uno– explica que algunas representaciones se concentren en esa parte del torso, única parte descubierta, como si fuera la joya que se desvela, lo que acentua aún más su valor, por el aislamiento que tiene respecto al resto>> (Reyero, 2009: 205-206).

³⁷⁵ Vegeu: Nicos Hadjinicolaou. "El deseo erótico en la obra de Goya", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez"/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 297-307.

mentre sosté una serp –símbol fàl·lic– a cada mà, com a gest de dominació; a les verges de la llet³⁷⁶ i a les caritats romanes³⁷⁷; als retrats d’Agnès Sorel, amant del rei Carles VII de França, amb un pit descobert; a les cortesanes venecianes del Renaixement, que duïen escots audaços i generosos (König, 1972: 195); a les esclaves orientals com *La condemnada* (de finals del XIX) d’Antoni Fabrès Costa; a les prostitutes com la *Femme fatale* (1905) de Kees van Dongen, que es sosté un pit amb una mà; a les cortesanes parisenques que, com Cléo de Mérode, van ser incansablement retratades per artistes com l’escultor Mariano Benlliure; a les heroïnes bíbliques com *Judith I* (1901) de Klimt; a les *Sacerdotesses* (1912) d’Emil Nolde; a la figura visionària i a l’escena apocalíptica de *Marguerite au Sabbat* (1911) de Dagnan-Bouveret; a la fotografia de l’escriptora Carmen de Burgos, embolcallada amb una mantellina que li descobreix un pit mentre es deixa cortejar per l’escultor Julio Antonio, admirador i protegit d’Anglada (VV.AA., 2011 f: 222); i a la tradició folklòrica de *majas*, *manolas* i espanyoles que, com la *Maja semidesnuda* de Gustavo de Maeztu, revelen eròticament els seus pits mentre posen o dansen amb vestits de seda i mantons de Manila.

D’entre tota la sèrie de retrats folklòrics d’Anglada, *La sibil·la* és l’única figura femenina amb nom propi. No remet a cap província o ciutat espanyola o andalusa, sinó que retorna, a través d’un caràcter arcaïtzant i a la vegada visionari, al món grecoromà. La manca d’alegria festiva i el hieratisme de la figura són trets que la distancien de la pintura folklòrica hispànica. Només el vestit de seda negra, brodat amb motius florals i vegetals, n’és l’únic element comú. El luxe, la brillantor i el decorativisme de la tela, que roman parcialment a la penombra, és l’única nota d’alegria del quadre. Tonalitats roses i blaves i blancs nacrats dels ornaments de la indumentària trenquen amb la fredor preponderant dels tons verds i liles oferts per la llum artificial. La pell de la sibil·la es fon en la cascada de tons mortífers i aquosos del fons. D’entre tots els motius del vestit, destaca la gran flor blanca brodada, que substitueix el pit real i ocult de la sibil·la, creant una confusió entre fantasia i realitat, un joc que també aplicarà a *Sonia de Klamery estirada*, a la manera il·lusionista de *L’habitació vermella* (1908) de Matisse.

El pit desvelat de la sibil·la d’Anglada-Camarasa, presentat com a misteriós i atractiu a la vegada, és mostrat volgudament i emfasitzat pel gest de la mà esquerra del mateix personatge. Cap al 1913, Anglada va realitzar prop d’una vintena d’esbossos en els quals apareixia una figura femenina en una multiplicitat de posicions elegants i on, en la

³⁷⁶ Cfr. Margaret R. Miles. “The Virgin’s one bare breast. Nudity, Gender, and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture”, a Norma Broude i Mary D. Garrard (eds.). *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Nova York, Harper Collins Publishers, 1992, pp. 27-37.

³⁷⁷ Cfr. Robert Rosenblum. “Caritas Romana after 1760s: Some Romantic Lactations”, a *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nova York, Newsweek, 1972, pp. 42-63.

majoria dels casos, apareixia mostrant un pit o ambdós. A la pintura final, Anglada va accentuar un reflex de llum damunt del pit mentre que va emfasitzar el mugró tot pintant-lo amb tonalitats liles que també es troben en un costat del rostre, el coll i el braç de la dona. *La sibil·la* d'Anglada no és una prostituta, tot i tractar-la com a tal. La representa com una prostituta moderna, amb una mirada penetrant, fatal i concupiscent, mostrant el pit agosaradament com la prostituta de van Dongen, però freda, refinada i elegant, més misteriosa i més ambigua. <<Lo ideal era sugerir>>, assegura Lily Litvak tot descrivint el simbolisme (Litvak, 2008: 23). El pit de la sibil·la revela quelcom, afirma una veritat anticipada, però també s'ofereix igual que les dones de *Pits amb flors roges* de Gauguin o la figura nua de la fotografia fetitxista *Buy some apples*. Malgrat això, el pit de la sibil·la no és com el de la verge de la llet o de les caritats romanes, sinó que amaga l'elixir de la mort, l'aliment enverinat, un aspecte que és emfasitzat pels raigs d'aigües verdoses que vessen verticalment darrere de la figura.



Figs. 55 i 56. H. Anglada, fotografies de models posant per a l'obra *La sibil·la*, davant del quadre *València*, inicis s. XX. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

Per a la realització de *La sibil·la*, Anglada va utilitzar el mitjà fotogràfic. En el seu estudi de París, va realitzar, entre 1904 i 1914, nombroses fotografies d'una model que li van servir per dur a la pràctica les seves figures de folklòriques espanyoles. La primera (fig. 55), constitueix una fotografia marcadament eròtica, en la línia de la imatgeria eròtica i pornogràfica de l'època, que reproduceix una figura acomodada en una butaca, amb els braços elevats i doblegats a l'alçada del cap, parcialment desvestida en la part superior i

coberta amb una mantellina que li descobreix els braços i les sines. És una imatge pictorialista però que difereix del pur esteticisme dels fotògrafs francesos de la *fin-de-siècle* en els seus nus femenins (Heilbrun, 2000: 266). A la segona fotografia (fig. 56), apareix la model coberta amb un vestit negre i una mantellina, posant dreta, altiva i amb un braç doblegat a l'alçada de la cintura. El que és interessant d'aquesta fotografia, però, és que la model sosté una cigarreta a la mà. Certament, i retornant a la pintura de la sibila, la figura sembla reproduir el gest de fumar, un tret que a l'època era considerat propi de prostitutes i de dones llibertines, malgrat que moltes dones van acostumar-s'hi per plaer i, sobretot, perquè van adoptar volgudament un esperit emancipador:

*¿Por qué fumo, me pregunta usted baronesa? No lo sé..., por lo que fumamos casi todas... por lo que los chinos se cortaron la trenza..., por lo que las turcas se quitaron el velo... por espíritu de independencia, por rebelión, porque la tradición prohibitiva nos pesa demasiado sobre los hombros.*³⁷⁸

2.2.2- Plaers nocturns de la fin-de-siècle. Els noctàmbuls de París. Cortesanes, madames i ballarines de cancan.

L'ideal de plaer parisenc entès com a paradigma social de llibertat ha conformat una mitologia atractiva i alhora cruel fins a l'actualitat, donat l'arrelament de creences que han defugit l'objectivitat i han empès la posada en marxa de formes d'expressió que esdevenen la substància del plaer i la identitat parisenca (Rifkin, 1993: 11-12). De Louis Chevalier³⁷⁹ a Maurice Chevalier, passant per la literatura dels germans Goncourt i els poetes i artistes de la bohèmia en el període de la modernitat, són ells els que han originat i propagat aquest ideal de París com a ciutat dels plaers, aportant so i imatge a la representació d'aquest. París era vista com a lloc de plaers, una festa contínua, una màquina elèctrica que instil·lava energia i nerviosisme, una emancipació, un somni, un espai on ningú espiava l'altre³⁸⁰. París va esdevenir un espai per al plaer visual i sexual, on la figura de la prostituta amagava la realitat d'una repressió i un desvergonyiment burgesos que es produïen alternativament. Manet i altres artistes, escriptors i intel·lectuals, van prendre la prostituta per representar la veritat de la ciutat que Haussmann havia construït (Clark, 1999: 78). El públic masculí, el prototipus d'home burgès i aristòcrata, el que es trobava al capdamunt de la jerarquia de les esferes socials, se servia de la imatge de la dona parisenca associada a la sexualitat propagada pels artistes i escriptors i la va reforçar notablement. L'espai públic, que esdevé al segle XIX un espai

³⁷⁸ Cfr. M. Muñoz. "Charlas del salón de te. Divagaciones sobre el cigarrillo", a *Blanco y Negro*, 17 octubre 1926, nº 1848.

³⁷⁹ Cfr. Louis Chevalier. *Montmartre du plaisir et du crime*. París, Laffont, 1980.

³⁸⁰ Aquest últim aspecte era el que dues joves de Limoges havien destacat de París durant un viatge a la capital, obrint el debat al contrast entre la metròpoli francesa i les províncies. Cfr. Germaine de Maulny. *Les bottines à boutons*. París, Éditions France-Empire, 1978, p. 149.

excliu per a la masculinitat, genera una divisió sexual que comportarà l'associació de la dona independent i que trepitja sola el carrer amb la prostituta.

En aquest context històric i artístic, en aquesta època elegant i cosmopolita de la Belle Époque, Hermen Anglada-Camarasa va emergir com un referent en l'ambient artístic del moment. La seva plataforma artística va ser, doncs, París. Els seus viatges a la ciutat iniciats l'any 1894, i la seva estada, prolongada des de 1897 fins a 1914, van fecundar en la seva producció plàstica l'empremta de molts dels corrents estètics i artístics que transcorrien per la ciutat. El més important de tot, però, va ser el seu gust manifestat cap a la cortesana parisenc en els anys de l'inici del segle XX. L'expectació i la fascinació que li van generar aquestes dones, d'actitud múrria i d'una bellesa extraordinària i abillades amb vestits sumptuosos, joies, diamants i pameles adornades de dimensions considerables, van conduir-lo a l'origen d'una obra molt personal, de ressò postimpressionista i, sobretot, on la *cocotte* n'era la protagonista, tant en els locals d'oci nocturn com en els espais exteriors a aquests. És quan Anglada arriba a París quan la figura femenina comença a cobrar sentit i a fer acte de presència en la seva obra, produint una extensa imatgeria de la feminitat, alhora seductora i fatal.

En el cas català, alguns artistes van treballar la temàtica de la civilització decadent, com Anglada-Camarasa³⁸¹. Però Anglada va ser el primer i el que més bé va representar la prostitució en l'alta societat del París de la Belle Époque. Paral·lelament, Picasso, que admirava Anglada, va centrar-se en el món de la prostitució, culminant vers 1906-1907 amb *Les demoiselles d'Avignon*. Des de l'inici del 1900, Picasso, però, va focalitzar-se més en la prostitució de les classes baixes, revelant una materialitat i sexualitat corporals sense cap mena de vel o significat sobreposat (Bozal, 2003: 81). Anteriorment, ni Casas ni Rusiñol havien penetrat profundament en el tema, tampoc ho havien fet Mir o Nonell. A Espanya³⁸², el prototip de la *coquette* es va desenvolupar en la pintura de l'inici del segle XX: dones esplèndides amb somriures bergants, positures incitants, ben maquillades i pentinades, vestint indumentàries sedoses i insinuants i freqüentant salons decorats amb objectes atractius a la vista (Lomba, 20003 b: 280). Però a Catalunya, Anglada va ser un

³⁸¹ Irene Gras se serveix d'aquesta idea tot justificant que el quadre angladià *Sodoma i Gomorra* (c. 1900) «consegueix transmetre l'infern que ha estat alliberat sobre la terra» mitjançant un impacte visual que frega l'abstracció (Gras, 2009: 210). Probablement Anglada hauria vist *Les Anges de Sodome* (1890) de Moreau. Segons el llibre del Gènesi, Sodoma i Gomorra eren dues ciutats corruptes que el Déu va destruir amb una pluja de foc i sofre, com a càstig pel comportament dels seus habitants. És per aquest motiu que Sodoma, anomenada sovint Bizanci, va ser per als decadents una ciutat reivindicada, la mateixa que cercaven en els baixos fons de París i Londres, tal com ho indica la revista *Le Décadent* (Jullian, 1969: 137). La peça segurament havia sorgit després de veure l'obra *Les Anges de Sodome* (1890) de Gustave Moureau.

³⁸² Per a un estudi de la prostitució en l'art espanyol del fi de segle, vegeu: María López Fernández. "La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo", a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXVIII, 2002, pp. 103-136.

innovador de la temàtica, que va escandalitzar la societat barcelonina del 1900. No ho va ser tant a França, país on la temàtica de les *cocottes* estava més estesa en l'art d'ençà de la segona meitat del segle XIX. La *cocotte*, figura de seducció per excel·lència en el París de la Segona i la Tercera República, és en l'obra parisenca d'Hermen Anglada la principal protagonista dels primers anys del 1900 i l'expressió de l'estètica decadentista en l'artista. No sense una càrrega mitificada i erotitzada d'aquesta figura, Anglada va produir nombroses obres amb aquest personatge vinculat al plaer sexual i la nocturnitat. Considerades les reines de París, les Venus més belles i seductores de la capital francesa, Anglada es va rodejar de cortesanes en els locals nocturns que va freqüentar per convertir-les en la imatge estereotipada del París de 1900. Escapolit de la guerra, l'artista continuaria representant la bellesa femenina de les dones de l'aristocràcia.

Un dels aspectes que porta a comentar l'interès d'Anglada per l'alta prostitució és que, com a artista modern que era, va pintar la realitat. Igual que Constantin Guys, vivia en el moment present, es desinteressava per la moral i es deixava endur per la curiositat que, com la d'un nen, absorbia la forma i el color (Baudelaire, 1995: 83 i 85). Anglada no era un pintor del seu context, no pintava per fer denúncia social ni per transmetre idees, sinó que ho feia per evadir-se (Faxedas, 2004: 57). Esdevé un *flâneur* que observa, que admira <<la belleza eterna y la asombrosa armonía de la vida en las capitales>> i es fixa en els moviments i les formes ondulants d'allò efímer i artificial (Baudelaire, 1995: 87-88). Estant fora de casa, se sent a gust arreu.

La dona i la seva bellesa associada a la figura de la cortesana no van penetrar en l'obra d'Anglada fins als primers anys del segle XX, estant a París. En la Barcelona burgesa de la dècada de 1890, l'artista havia tingut l'oportunitat d'observar les burgeses i aristòcrates de Francesc Masriera o Romà Ribera, dones refinades i tibades que mostraven els seus vestits sumptuosos, a punt per sortir de nit. La moralitat i el retrat de la burgesia, però, no interessava a Anglada. L'artista no pretenia destacar la distinció de la dona burgesa, contraposada a la figura de la prostituta, però sí ressaltava la perdició a la qual conduïa la cortesana, que robava els diners dels seus clients. Anglada va permetre's la llibertat d'escollir els temes que més li plaïen, essent un dels artistes més <<lliures>> del 1900, expressant el seu gust per allò prohibit³⁸³, però també subjecte a les temàtiques que més es venien. El sentiment de voler posseir el prototipus femení de la cortesana s'expressa a través de la sumptuositat i reiteració pictòriques. Anglada la desitja i la vol, tal com demostren les seves cartes personals, i per aquest motiu la converteix en un ídol que personifica la bellesa de la <<capital de les llums>>, evanescent, fugissera i desitjable,

³⁸³ Segons Freud, on hi ha una prohibició hi resideix un desig previ contra el qual actuen les regles socials del comportament, manifestant-se a través d'una relació d'ambivalència (König, 1972: 12).

d'una manera que la bellesa clàssica i permanent no podria fer mai (Nochlin, 1997 b: 6). Si per a l'artista modern, la dona era un <<bello animal>> que anava molt més enllà d'una simple reproductora, <<una divinidad, un astro, que preside todas las concepciones del cerebro masculino; (...) una especie de ídolo, estúpido a la vez, pero deslumbrante, hechicero, que mantiene los destinos y las voluntades sujetos a sus miradas>> (Baudelaire, 1995: 118), la *cocotte* era la figura femenina idònia per a representar aquest ideal.

En Anglada, la *cocotte* és presentada a través de la mirada subjectiva del pintor. Darrere d'una superfície cromàtica luxosa, la cortesana apareix com un ésser meravellós, objecte de desig, i alhora diabòlic. Ja han desaparegut les disfresses mitològiques de la *femme fatale*, tals com Salomé, Judit o Salambó, emprades per l'artista a finals del segle XIX, per ara acabar mostrant el veritable rostre de la cortesana. Tanmateix, la seducció que presenten unes i altres és igualment important (Moreno, 2012). Les seves *cocottes* són el reflex dels refinaments i les elegàncies de l'aristocràcia més distingida: <<ni un rasgo vulgar, ni una nota de color que no sea bella>> (Casanovas, 1900: 2). Esdevenint una imatge publicitària de París, l'artista, de la mateixa manera que Manet i diversos artistes impressionistes i postimpressionistes, no va representar la torre Eiffel o els monuments més remarcables de la ciutat (Clark, 1999: 48). Anglada va realitzar un inventari visual dels éssers femenins que poblaven l'escenari del París nocturn, elegant i frívol, amb una voluntat purament formal, sense intenció ni identificació emotiva, però construïts a partir de la mirada subjectiva del pintor, sobreposada als efectes de la llum elèctrica en els cossos i en els establiments d'oci nocturn. És una crònica de les microhistòries que ocorrien en els locals nocturns del tombant de segle, un dietari plàstic de la seva estada.

Anglada feia vida de dia i de nit. En els últims anys del segle XIX i els primers del XX, era a la nit quan sortia i pintava. Juntament amb el seu amic Carlos Baca-Flor, va realitzar sortides nocturnes en els locals d'oci de París, sucumbint a la xarxa ociosa del París nocturn³⁸⁴. En realitat, no diferien gaire de les sortides de la majoria d'artistes estrangers instal·lats a la ciutat. Joves i independents, no era estrany que se sentissin atrets per la bohèmia diària de les tertúlies de cafè i les reunions en tallers, prolongades amb les visites a elegants sales de festes o bulliciosos tuguris nocturns. De la gran varietat de locals d'espectacle parisencs, van freqüentar insistentment el Jardin de Paris i el Moulin Rouge, on hi van prendre una infinitat d'apunts d'una factura semblant, encara que aquestes visites nocturnes es van anar compaginant amb les d'altres ambients com el Café Avenue de Clichy, el Café Napolitano, la plaça de París o el riu Sena. Anglada fixava l'ull en qualsevol detall desplegat en tots aquests espectacles de fantasia, submergint-se en <<les

³⁸⁴ L'expressió remet a Walter Benjamin i a la frase <<quien se entrega a la ociosidad, cae en sus redes>> (Benjamin, 2009: 799).

splendeurs nocturnes de la "fête" parisienne, avec les contrastes crus, les outrances osées de son décor et de son personnel; la pointe de perversité qui s'en dégage, l'aspect même de fatigue morne qui y est fréquent>> (Marcel, 1909: 117). Tots aquests aspectes esmentats per Henry Marcel, aleshores conservador del Louvre, eren captats pel pinzell del pintor i manipulats a través de la potencialitat de la llum elèctrica, d'una gran novetat als locals. Ben aviat, doncs, el món de la diversió i <<perdició>> nocturnes, que es contraposava al món de la cultura diürna de la racionalitat i de l'acadèmia de l'art, esdevindrien el tema central de les obres d'Anglada. A través de les cartes que escrivia a Llord, Anglada manifestava al seu amic, per una banda, que treballava molt i que estava realitzant una sèrie de croquis del Jardín de París i temes de cancan i, per l'altra, que trobava preciosa la ciutat de París a la nit, pensament que el conduïa a exclamar: <<París me tiene loco con sus encantos, París de noche es más que sublime, (...) debéis veniros á pasar unos días en esta Babilonia moderna (...) (es) una maravilla tan, tan grande (...) ¡qué hermoso es París de noche y cuánto se puede pintar de nuevo y original>> (Anglada, 1900 b).

Pintant les nits i de nits, i com a bon artista modern que era, Anglada cercava <<dondequiera que la luz pueda resplandecer, resonar la poesía, hormiguar la vida, vibrar la música; dondequiera que una pasión pueda posar para su mirada, dondequiera que el hombre natural y el hombre de convención se muestren en una belleza extraña, ¡dondequiera que el sol aclare las rápidas alegrías del animal depravado!>> (Baudelaire, 1995: 90). Quan es trobava al seu taller, aleshores situat al Quartier Latin, li era imprescindible disposar de llum elèctrica. Partint d'aquí, hauria dedicat moltes hores nocturnes pintant sota la llum d'una bombeta. Els fruits serien d'una innovació espectacular. Amb peces com *Dona de nit a París* (fig. 133), de l'any 1898, capdavantera en aquest estil i temàtica nocturna d'espectacles, Anglada realitzaria, per una banda, la seva primera aportació personal al postimpressionisme internacional (Fontbona, 2006: 20) i, per l'altra, aniria configurant un gust per l'art modern en detriment de l'acadèmic.

En aquest món de personatges nocturns, on les cortesanes cortegen i es deixen festejar per aristòcrates grotescos, impera la deshumanització. La modernitat fa acte de presència amb la marginalitat, l'ambigüïtat, la barreja de classes i sexes, tot conformant <<the reign of generalized illusion>> (Clark, 1999: 49). La despersonalització de les relacions humanes, com a tret remarcable del capitalisme (Nochlin, 1997 b: 8), apareix en aquests personatges urbans que difereixen de la societat gitana que Anglada representarà posteriorment a Mallorca. La prostitució, ja fos amb Degas, Toulouse-Lautrec, Anglada o diversos artistes de la *fin-de-siècle*, es representava a través de figures deshumanitzades i grotesques (Broude b, 1992: 281). Aquestes dones, diferents de les burgeses respectables, treballaven, en la majoria dels casos, en el negoci del sexe per a sobreviure.

Hi havia, doncs, en la representació de la societat parisenca de la *fin-de-siècle*, la idea de l'absurditat³⁸⁵ d'una aristocràcia decadent, malaltissa i suïcida en un París que transitava entre el vell i el nou món. L'aristocràcia i l'alta burgesia estaven arribant a la fi de la seva època d'esplendor, per donar pas a una guerra internacional sense precedents. La representació que en feia Anglada d'aquestes personalitats decadents del París del 1900 era la plasmació del luxe i la riquesa desmesurada, defugint els límits de la racionalitat per vendre's als instints del plaer ostentós i el vici frívol. Era, doncs, el retrat d'una societat absurda on l'artista, entusiasmat per la nocturnitat fastuosa que havia descobert a la <<capital de les llums>>, s'hi va capbussar de ple. Anglada va esdevenir un cronista del París nocturn del moment, compartint aspectes comuns amb els decadents i els estetes.

2.2.2.1.- *La dialèctica del poder, la mirada i la sexualitat.*

La nostra societat... és un patriarcat.
El fet es fa evident de seguida si recordem que l'exèrcit,
la indústria, la tecnologia, les universitats, la ciència,
els càrrecs polítics, les finances –resumint, cada via
de poder dins la societat, incloent-hi la força coactiva de la policia–,
està totalment en mans dels homes.
(cit. a Pollock, 2009: 118)³⁸⁶

Les dones solen ignorar totalment els artistes i les coses d'artistes...-
¿N'hi ha moltes que sàpiguen del nostre Hermen Anglada
més sinó que és el cunyat d'en Rocamora?
(Xènius, 1906)

Un dels aspectes més remarcables de l'art del segle XIX és la posada en escena d'una imatgeria de la dona erotitzada i estereotipada per part de l'home artista (Pollock, 1992: 23)³⁸⁷. La dona esdevé sexualitat i pecat en una cultura fal·locèntrica on la diferència sexual està molt marcada. La dialèctica, doncs, es configura entre una dona que no té dret a actuar ni parlar però, en canvi, apareix absolutament configurada en la representació artística com un simple cos. La creació d'una imatge idealitzada de la dona ha estat conseqüència de la negativa de l'home artista a que la dona tingui cabuda en la cultura occidental (Pollock, 2009: 109).

Pels volts de 1970, els primers moviments feministes van reconèixer que les imatges d'art tenien significats ideològics i que això afectava la vida de les dones (Pollock, 1992: 22).

³⁸⁵ El gust per l'absurditat en la *fin-de-siècle* es traduïa amb el frenetisme que un jove Verhaeren escrivia en una carta a Odilon Redon: <<J'aime l'absurde, l'inutile, l'impossible, l'affolé, l'excèsif, l'intense parce qu'ils me provoquent, parce que je les sens comme des épines en moi...>> (cit. a Jullian, 1969: 40).

³⁸⁶ Cfr. Kate Millet. *Sexual Politics*. Nova York, 1971, p. 25.

³⁸⁷ Cfr. John Berger. *Ways of seeing*. Londres, BBC/Penguin Books, 1972, p. 47.

Van emergir crítiques a les Venus despullades i a les Madones ensucrades, ja que el poder masculí pretenia que les dones de les classes populars s'hi sentissin identificades a fi de tenir-les sota control. El que venien a defensar les feministes, és que l'art produeix contínuament significats i que <<és constitutiu d'ideologia; no n'és simplement una il·lustració>> (Pollock, 2009: 116).



Figs. 57 i 58. Autor desconegut. Ismael Smith, Mariano Andreu i Néstor de la Torre, amb una model a París, 1911; A. Kauffmann. *Disseny*, 1779. Londres, Royal Academy

La mirada constituïa un tret característic i essencial de la modernitat. Amb l'aparició del *flâneur* i la necessitat de mirar, la societat es va anar construint a partir d'aquesta dialèctica. És simptomàtic d'això que els artistes impressionistes, de diverses maneres, van fer de l'acte de mirar un aspecte central en la seva obra (Pollock, 1992 b: 119). L'influx de Charles Baudelaire i *El pintor de la vida moderna* en els pintors era evident. Fins i tot, des de l'inici del segle XX, Anglada es consideraria a si mateix un Baudelaire de la pintura, tot titulant els seus quadres amb noms com *Fleurs de Paris* o *Fleurs du mal*. Baudelaire, l'exemple de *flâneur* que devorava amb els ulls els signes de la ciutat, els aparadors de les botigues o les dones dels carrers (Baudelaire, 1995), era seguit pels pintors impressionistes

(cit. a Clark, 1999: 21), que passejaven, cercaven amb la mirada i representaven l'objecte de desig³⁸⁸. Es constituïa així el voyeurisme com una de les pràctiques més importants del fi de segle francès.

Paral·lelament a la configuració estètica del *flâneur*, va aparèixer amb la pintura impressionista el que Stoichita ha anomenat la <<tematització de la mirada>>, que <<abarca los límites mismos de la visión y los límites mismos de la pintura>> (Stoichita, 2005: 12). L'impressionisme va presentar imatges velades, amagades, inaccessibles com *El ferrocarril* (1873) de Manet³⁸⁹ o en diverses obres de Caillebotte³⁹⁰, obligant l'espectador a mirar tant des de l'interior com des de l'exterior, però sempre a través d'obstacles, ja fossin finestres, balcons, reixes, arbres o altres tipus de vels³⁹¹. Els sistemes d'enquadrament i els camps de visió, com els que va emprar Degas, reforcen la idea de trobar-se entre dos nivells i dificulten la relació entre els camps del visible i l'invisible. El caràcter *non finito* i la definició del punt de vista personal, és a dir, el lloc des del qual es pren la imatge, és una constant en la pintura moderna, tal com es percep en Manet³⁹², considerat el primer pintor modern. Però és la mirada el que connecta els personatges de Manet amb l'espectador, que s'acaba sentint observat (Stoichita, 2005: 74).

Tal com argumenta Jonathan Crary a *Suspensiones de la percepción*, en el segle XIX el poder dominant sol·licitava als individus que prestessin atenció i evitessin els estímuls sensorials³⁹³. La distracció moderna³⁹⁴, comprensible només a través de la seva relació recíproca amb el desenvolupament de normes i pràctiques sobre l'atenció, va emergir com a crisi generalitzada de la percepció durant les dècades de 1880 i 1890 (Crary, 2008 b: 11). En el camp de la pintura, el problema de l'atenció es va fer perceptible en obres de Manet, Seurat, Cézanne, Monet o Degas. La suspensió dels personatges, el relaxament,

³⁸⁸ Cfr. Jacques Lacan. *The four fundamental concepts of Psychoanalysis*. Londres, Penguin Books, 1979.

³⁸⁹ Cfr. H. Rand. *Manet's Contemplation of the Gare St. Lazare*. Filadèlfia, 1987; J. H. Rubin. *Manet's Silence*. Londres, 1994.

³⁹⁰ Cfr. Victor I. Stoichita. "Caillebotte et l'intrigue visuelle", a *Degrées*, n° 69-79, 1991, pp. 1-11.

³⁹¹ Cfr. N. Bryson. *Looking at the Overlooked. Four essays on Still Life Painting*. Cambridge, 1990.

³⁹² Cfr. Michael Fried. *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago/Londres, 1996.

³⁹³ Des de finals del segle XIX, al poder només li interessa que la percepció funcioni de manera que assegurí que el subjecte sigui productiu, controlable i previsible, adaptable i socialment integrat: <<La atención era un componente necesario de la concepción subjetiva de la visión: a través de la atención el observador individual podía trascender las limitaciones subjetivas y hacer suya la percepción; pero también era el medio a través del cual, el observador se exponía a ser controlado y anexionado por agentes externos>> (Crary, 2008 b: 14).

³⁹⁴ Sobre el debat de la percepció distreta de la modernitat, vegeu: Georg Simmel. "The Metropolis and Mental Life", a *On Individuality and Social Forms*. Chicago, University of Chicago, 1971, pp. 324-339; Walter Benjamin. "On Some Motifs on Baudelaire", a *Illuminations*. Nova York, Schocken, 1968, pp. 155-200; S. Kracauer. "Cult of Distraction", a *The Mass Ornament*. Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 323-330; Theodor Adorno. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening", a A. Aranto i E. Gebhardt (eds.). *The Essential Frankfurt School Reader*. Nova York, Urizen, 1978, pp. 270-299.

l'embadaliment o el somni –que requerien passivitat³⁹⁵– apareixien en les obres d'aquests artistes, en un període en què la hipnosi va aparèixer com a mètode de racionalització (Crary, 2008 b: 73). L'espectacle va aparèixer com una forma d'aïllament de l'individu³⁹⁶. Manet va ser el primer en obrir la porta cap a un nou camp visual plàstic en la modernitat³⁹⁷, remarcant la solitud, la buidor emocional i la incomunicació dels individus en un moment de haussmanització de París, tal com es percep a *El balcó*. La dona apareixia aïllada de l'espectador, petrificada i abstreta, sense projectar el seu interior.

Igual que Manet, molts artistes postimpressionistes van pintar obres aparentment inacabades donada la importància que van donar a la recepció de l'obra. Degas³⁹⁸, per la seva banda, va esdevenir un voyeur que veia sense ésser vist. Enmig d'aquesta nova sistematització de la mirada moderna, Anglada-Camarasa i els artistes homòlegs més transgressors van originar un art de pinzellada solta i indefinida –obstaculitzada, en diria Stoichita–, amb uns emmarcaments originals i uns punts de vista agosarats –com els de Bonnard– i, tot aprofitant la situació social de la dona, molts van utilitzar la pròpia mirada per convertir-la en un objecte de desig que havia de ser mirat i admirat (fig. 57). En aquest punt, és interessant qüestionar-se com s'hagués pogut capgirar la situació si al segle XIX el poder i la mirada dominants haguessin estat en mans de la dona (fig. 58). No obstant, el que convé remarcar és com es consuma el desig en la contemplació visual.

En el seu article *Vision, voice and power: feminist art histories and Marxism* de l'any 1982, Griselda Pollock posava la desigualtat entre sexes dins l'ull de l'huracà, aprofundint més enllà del factor social: <<si la societat està estructurada per relacions de desigualtat des del punt de vista de la producció material, també ho està per divisions i desigualtats sexuals. Les societats en què s'ha produït art no només han estat feudals o capitalistes, per exemple, sinó patriarcals i sexistes>> (Pollock, 2009: 104). La base material on se sosté el patriarcat, doncs, residiria principalment en el control dels homes sobre el poder laboral

³⁹⁵ Segons Fried, l'embadaliment dels personatges d'un quadre fa que s'ignori l'espectador i el quadre cobri el seu efecte verosímil. La deficiència d'atenció és un símptoma dels temps moderns, tal com argumenta Jonathan Crary. Vegeu: Michael Fried. *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1996.

³⁹⁶ Cfr. Guy Debord. *La Société du spectacle*. París, Gallimard, 1992. L'estratègia de l'espectacle com a aïllament de l'individu formulada per part dels governs ja ho havia teoritzat Max Weber l'any 1904. Cfr. Max Weber. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona, Edicions 62, 1993.

³⁹⁷ Crary considera Manet el primer artista modern perquè concep que l'atenció òptica pot dissoldre i desorganitzar el món, exigint que l'artista el reconstrueixi radicalment (Crary, 2008 b: 126).

³⁹⁸ Cfr. Richard Kendall. *Degas, images of women*. Londres, Tate Gallery Publications, 1989; Eunice Lipton. *Looking into Degas: uneasy images of women and modern life*. Califòrnia, University of California Press, 1986; A. Callen. *The Spectacular Body: Science, Method, and Meaning in the Work of Degas*. New Haven/Londres, Yale University Press, 1995.

de les dones i la restricció de la seva sexualitat³⁹⁹, però també en el domini d'altres classes i races.

Segons la perspectiva de Jean Gardiner, és inviable l'anàlisi d'una perspectiva marxista que pugui comprendre els processos sexuals sense entendre la posició de les dones en cada moment històric⁴⁰⁰. Al segle XIX, la pluralitat sexual de la dona era una realitat, però aquesta havia estat fixada i propagada com a quelcom estereotipat, de qui es va oferir una imatge fixa i permanent en el temps. Aquesta restricció va derivar a la prostitució, basada en una relació de domini i subordinació entre home i dona, una poderosa xarxa aparentment natural i inalterable (Pollock, 2009: 119). Així és com es va anar configurant, al llarg de la segona meitat del segle XIX, una iconografia de la prostituta en l'art francès, on el cos femení, nu o vestit, va esdevenir el protagonista.

No només apareixia la prostituta com a pretext per representar la sexualitat femenina en l'art, sinó també per expressar el domini físic i visual de l'home. Tal és el cas de les prostitutes de Degas o Toulouse-Lautrec, o bé d'obres com *Ball de màscares a l'Òpera* (1874) de Manet⁴⁰¹, rebutjada del Saló de París per la seva barreja de brutalitat i sensualitat, tosquetat i refinament, i per acollir la mescla heterogènia de la nostàlgica frivolitat del ball de màscares rococó amb la *cocotte* contemporània (Nochlin, 1991 c: 75)⁴⁰². L'obra, que donava fe de la problemàtica de l'erotisme en la modernitat parisenca, revelava obertament un comerç sexual on les dones (marginals, equívocues, inclassificables...) conformaven el folklore i els clixés socials de la ciutat de París (Nochlin, 1991 c: 76-77). Manet va obrir via cap a la representació de l'accessibilitat de la sexualitat femenina i al reconeixement dels consumidors masculins (Nochlin, 1991 c: 90). Els impressionistes van seguir aquesta tradició i, Anglada-Camarasa, que va substituir les *filles publiques* per *cocottes*, va convertir les seves obres d'inicis del segle XX en seduccions palpables, cossos femenins sensuals -revelats fragmentàriament- i coqueteigs fatals entre treballadores del sexe i clients adinerats. Obres en les quals, com *Homme et femme* de Bonnard, que va presenciar a l'Exposició Universal de 1900, els gèneres estaven dividits socialment -per un mirall en Bonnard- i que únicament es trobaven pels plaers sexuals.

³⁹⁹ Cfr. H. Hartman. "The unhappy marriage of Marxism and feminism", a *Capital and Class*, n° 8, estiu 1979, p. 11.

⁴⁰⁰ Cfr. Jean Gardiner. "Women in the labour process and class structure", a A. Hunt (ed.). *Class and Class Structure*. Londres, Lawrence & Wishart, 1977. Aquesta qüestió també es tracta a: L. Comer. "Women and Class: the question of women and class", a *Women's Studies International Quarterly*, n° 1, 1978, pp. 165-173.

⁴⁰¹ Per a una anàlisi completa de l'obra *Ball de màscares a l'Òpera* de Manet, vegeu: Julius Meier-Graefe. *Édouard Manet*. Munic, 1912, pp. 215-218.

⁴⁰² El jurat del Saló va rebutjar el quadre, però Mallarmé el va admirar: Stéphane Mallarmé. "Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet", a H. Mondor i G. Jean-Aubry. *Oeuvres complètes*. París, 1945, p. 695.

2.2.2.1.1.- El flâneur i les passants de la nit parisenca.

Mais, ô Paris! qui n'a pas admiré tes sombres paysages,
tes échappées de lumière, tes culs-de-sac profonds et silencieux;
qui n'a pas entendu tes murmures, entre minuit et deux heures du matin,
ne connaît encore rien de ta vraie poésie, ni de tes bizarres et larges contrastes.
(Balzac, 1993: 59)

Segons Eric Hazan, el que veritablement constitueix un objecte teòric de la metròpoli moderna i que trenca amb les formes del passat, és la figura del *flâneur* (Hazan, 2012: 362). Essent una figura clau en la novel·la de l'experiència pública de la modernitat, aquest passejant actiu simbolitza

the privilege or freedom to move about the public arenas of the city observing but never interacting, consuming the sights through a controlling but rarely acknowledged gaze, directed as much at other people as at the goods for sale. The flâneur embodies the gaze of modernity which is both covetous and erotic. (Pollock, 2003: 94)

Al segle XIX, els passeigs aparentment ociosos del *flâneur* constituïen l'essència del seu caràcter. Inaugurat en llibres com *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*⁴⁰³ de l'any 1858, la seva actitud consistia en mirar agudament el seu entorn, de tal manera que acabava esdevenint una de les persones més ben informades de la ciutat (Herbert, 1989: 34). D'aquesta manera, l'observador acabava identificant-se amb el *flâneur*, un consumidor mòbil de diverses imatges il·lusòries que, segons Benjamin, esdevenien mercaderies. Per al filòsof, el carrer es convertia en la llar del *flâneur*, ja que aquest

se siente tan en casa entre las fachadas de las casas como un ciudadano entre sus cuatro paredes... Las paredes son los pupitres contra los que apoya su cuaderno de notas; los quioscos de revistas son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés son sus balcones desde los que contempla su casa después de terminar de trabajar. (cit. a Herbert, 1989: 34)⁴⁰⁴

El terme *flâneur*⁴⁰⁵, que encarna tot allò contrari a la passivitat (Hazan, 2012: 377), prioritza l'observació apassionada. L'agudesa i la perspiciàcia de la seva mirada l'aproximen a la figura del voyeur, però el cert és que l'exhibició de la ciutat s'oferia obertament a l'expectació pública: <<Paris se convirtió en un teatro para él, y las calles eran sus principales escenarios>> (Herbert, 1989: 34).

⁴⁰³ Cfr. M. Victor Fournel. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, Adolphe Delahays, 1858.

⁴⁰⁴ Cfr. Walter Benjamin. *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres, 1973, p. 37. Vegeu també: Susan Buck-Morss. "The Flâneur, The Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering", a *New German Critique*, 39, hivern 1986, pp. 99-140.

⁴⁰⁵ Per a investigacions sobre el concepte, vegeu: Louis Huart. *Physiologie du flâneur*. Paris, Aubert et Compagnie/Lavigne, 1841.

Amb l'extensió de l'electricitat a la <<ciutat de les llums>>, el *flâneur* va començar a passejar per la ciutat durant la nit. *Les nuits de Paris* (1793) de Nicolás Edme Restif de la Bretonne va ser el primer en descriure el plaer del nocturn errant en un París poblat de mendicants, noies i bandits, <<l'ivresse qui s'empare de celui qui a marché longtemps tout seul, sans but, su hasard des rues>> (Hazan, 2012: 364). El van seguir *Les nuits d'octobre* de 1852 de Gérard de Nerval, una versió sublimada de la de Restif. Però el cert és que, des de mitjan segle XIX, continuaven sorgint exploradors solitaris de la vida nocturna parisenca: Villiers, Huysmans, Apollinaire, Breton, però sobretot Baudelaire, que es qualificava a si mateix de dandi i *flâneur* (Hazan, 2012: 366). Segons el poeta,

para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su incógnito. (Baudelaire, 1995: 358)

L'artista de la segona meitat del segle XIX va esdevenir a la vegada un *flâneur*⁴⁰⁶, en el sentit que passejava pels carrers parisencs tot caçant imatges al vol que transportaria de l'espai públic al seu taller. Essent Manet el primer artista *flâneur* per excel·lència, l'artista passejant i observador es distingia de la resta per la seva agudesa visual, les seves converses sobre elements estètics i elegants i per la ironia compresa entre el grup d'intel·lectuals, músics, escriptors i pintors en què es movia (Herbert, 1989: 34). Aquests són uns trets que el diferenciaven dels assumptes mundans i econòmics i que constituïen la major part de les converses dels aristòcrates. Vers el 1900, amb l'aparició de les teories d'historiadors o filòsofs com els alemanys Hegel i Marx, va emergir un interès per explorar el comportament dels homes i de les classes socials (Georgel, 2000: 7). A la vegada, van aparèixer els primers antropòlegs⁴⁰⁷, que, com els artistes, exploraven els llocs d'intercanvi i els espais fronterers, que posteriorment il·lustraven de manera objectiva o somniada.

En el context del món ociós parisenc, aquests artistes *flâneurs* sortien de nit per observar què succeïa en els espais d'oci nocturn. Conformaven l'audiència d'aquests espais; si els plaïa, passejaven pels locals, per cercar i observar amb deteniment la bellesa de l'estètica arquitectònica dels locals i de les dames que els poblaven. Anglada-Camarasa, acompanyat de Carlos Baca-Flor i altres artistes catalans, sortia des de 1897 en els locals nocturns de París, on observava detingudament l'estètica dels establiments i, sobretot, les dones que

⁴⁰⁶ L'associació de l'artista amb la figura del *flâneur* ja es fa palesa a *Le peintre de la vie moderne* de Baudelaire (Baudelaire, 1995: 81-91).

⁴⁰⁷ Les primeres societats antropològiques es van crear durant el fi de segle a Londres, amb William Edwards, i a Alemanya. A França van arribar més tard, de la mà de Paul Broca i Théodore Hamy.

els freqüentaven. Com Baudelaire⁴⁰⁸, es fixava en les belleses que es creuava pel carrer però sobretot dins els locals nocturns, per acabar-les plasmant en els seus quadres. En aquest sentit, l'artista esdevenia un *flâneur* invisible, un devorador visual que feia visible els decorats i els personatges femenins que el satisfien estèticament. Anglada, que <<llevaba unas abundantes barbas que le destacaban entre los paseantes>> i distingit <<por su señorío y generosidad>> (Sucre, 1963: 112), cercava el luxe i l'aristocràcia elegant, motiu pel qual preferia recórrer locals més distingits que els que freqüentaven els bohemis de Montmartre. Es dirigia als Champs Elysées i a les Tuilleries, al Jardin de Paris, però també en espais de luxe montmartrencs com el Casino de París o el Moulin Rouge. En la sèrie d'obres majoritàriament titulades *Nocturn a París* (fig. 108)⁴⁰⁹, l'artista sortia a l'espai exterior per trobar-se amb *cocottes* enmig dels passejos dels Champs Elysées (potser també del Bois de Boulogne), mentre observava el moviment i l'actitud de les cortesanes que aturaven possibles clients. Va presenciar nombroses prostitutes i les va plasmar, en termes baudelairians, com a éssers fantasmagòrics i borrosos en la nit, tal com les percebia. En realitat, es posava a la pell d'un client *flâneur* més i convertia l'espectador del quadre en el seu còmplice.



Figs. 59 i 60. H. Anglada, *El passeig*, c. 1904. Col. particular; T. A. Steinlen, *Les trieuses du charbon*, 1905. París, musée d'Orsay

Molt sovint les figures femenines d'Anglada passegen pels locals, <<se deslizen sinuosas, refinadas, conformando una danza>> (Pizarro, 2012: 64), fugen de les seves llotges o seients per exhibir la seva bellesa elegant i aconseguir algun protector. Aquestes figures refinades que observen l'espectador i s'acompanyen d'homes (fig. 59), mostren el seu ritme pausat, arrossequen els seus vestits elegantment en obres com *Fiori di notte* i caminen sumptuosament pels locals durant les hores que dura el seu treball nocturn. Ben diferent

⁴⁰⁸ A mitjan segle XIX, Baudelaire ja havia freqüentat diversos barris elegants parisencs, en els quals les dones adoptaven la lleugeresa de les figures femenines retratades per Constantin Guys (Baudelaire, 1995: 127-133).

⁴⁰⁹ Es fa referència a obres com *Dona de nit, a París* (1898, Oviedo, col. particular), *Paris la nit* (c. 1900, Col. Masaveu) o *Nocturn a París* (c. 1900, Diputació de Barcelona).

és la visió de les carboneres d'Steinlen o les comitives desfilant de treballadors i pobres de Käthe Kollwitz. A *Trieuses de charbon* (fig. 60), un grup de dones, abillades pobrament amb robes de colors foscos, lluiten contra les intempestivitats per arribar o marxar del seu lloc de treball. El passeig deixa de ser passeig quan Steinlein fa aparèixer la crua realitat, i quan l'agitació dels vestits i mocadors i la contenció de les dones es fa evident. Ambdós contextos són mineries, però mentre una és la mineria veritable, la del treball dur, la cara fosca de l'obrera, l'altra és la mineria de l'or i els diamants, on els personatges es poden permetre passejar pausadament mentre fan ostentació dels seus vestits i luxes artificiosos.

No només la dona de classe baixa quedava postergada al carrer i era exclosa de la mirada de l'espai públic, sinó que també el propi *flâneur* proclamava una exclusivitat característica de l'ésser masculí que, en el context ideològic burgès, dividia l'espai públic i el privat en clau de gènere (Pollock, 2003: 94). Més enllà de l'ocupació de l'espai públic per part de l'home, la mirada del *flâneur* articulava i produïa una sexualitat masculina que gaudia de la llibertat de mirar, avaluar i posseir, escriure o fantasiejar (Pollock, 2003: 112), mentre que a la dona li estava vetada⁴¹⁰ la *flânerie* per ser custodiada com l'aparador d'una botiga⁴¹¹.

Però quan la dona es convertia en la passejant observadora de l'espai públic, com algunes galants d'Anglada, l'etiqueta de la prostitució arribava immediatament⁴¹². Aquesta associació ja l'havia anotat Baudelaire en aquelles

mujeres que han exagerado la moda hasta alterar su gracia y destruir su intención, barren fastuosamente los pavimentos con la cola de sus vestidos y la punta de sus chales; van, vienen, pasan y vuelven a pasar, con una mirada sorprendida como la de los animales, con aire de no ver nada, pero examinándolo todo (...) Avanza, se desliza, baila, se mueve con su peso de faldones bordados que le sirve a la vez de pedestal y de balancín; clava su mirada bajo su sombrero, como un retrato en su marco. (Baudelaire, 1995: 128-129)

D'aquesta manera, concórrer sola els espais públics era per a la dona burgesa un sinònim de desvirtut femenina (Pollock, 2003: 97)⁴¹³. Aquest tipus de creences van acabar regulant

⁴¹⁰ La primera investigadora en remarcar la impossibilitat d'una *flâneuse*, degut al fet que se li va vetar la independència i la solitud en la societat de classes del segle XIX, és: Janet Wolff. "The invisible *flâneuse*: women and the literature of modernity", a *Theory, Culture and Society*, (2), 1985, p. 44. Per a Wilson, la pràctica de la *flânerie* també estava reservada a l'home, i no podia esdevenir una actitud pròpia de la dona perquè representava la masculinitat inestable, atrapada en les violentes dislocacions que han caracteritzat el procés urbanitzador. Cfr. Elisabeth Wilson. "The invisible *flâneur*", a *New Left Review*, (191), 1992, pp. 109. Per altra banda, Anne Friedberg va defensar primer l'existència de la *flâneuse* en el segle XIX, en situar la seva aparició en les dones de classe mitjana que visitaven soles els espais de consum. Cfr. Anne Friedberg. *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley, University of California Press, 1993, p. 35.

⁴¹¹ Cfr. Rachel Bowlby. *Still crazy after all these years. Women, writing and psychoanalysis*. Londres/Nova York, Routledge, 1992, pp. 6-7.

⁴¹² L'any 1860 Jules Michelet, a *La Femme*, comentava la problemàtica amb què es trobava la dona: <<How many irritations for the single woman! She can hardly ever go out in the evening: she would be taken for a prostitute! There are a thousand places where only men are to be seen, and if she needs to go there on business, the men are amazed, and laugh like fools>> (cit. a Pollock, 2003: 97).

els comportaments masculí i femení en les esferes públiques i privades, i van provocar que les dones no sortissin de casa sense la companyia dels marits⁴¹⁴, a no ser que fossin prostitutes que atacaven la moral dels homes correctes, vídues o víctimes d'assassinats⁴¹⁵. Per tots els racons de París, es trobaven teatres i passejos públics, i a l'interior dels teatres i bars el passeig es tornava a repetir, en un microcosmos urbà, un ambient clos i exclusiu per a homes, on les dones que s'hi trobaven no eren oficials. Les dones esdevenien passatges a punt d'ésser consumits visualment pels homes, i la compra acabava regulant una relació mercantil de poder. En un context ple de *flâneurs* i dones passants que no podien realitzar la pràctica de la *flânerie*, era remarcable la imatge de la dona que l'home va generar, absolutament contrària a la que ell mateix predicava en el món real.

2.2.2.1.2.- Llotges de teatre, cafès-concert i music-hall. *El voyeur desemmascarat.*

*Quand à la vertu des femmes (...)
elle ressemble fort aux rideaux des théâtres,
car leurs jupons se lèvent chaque soir plutôt trois fois qu'une.*
(Viel-Castel, 1883: 188)

En els anys seixanta del segle XIX, els impressionistes freqüentaven teatres, assistien a concerts, a l'òpera, a l'òpera còmica, mentre que alguns altres acudien també a circs i a cafès-concert (Herbert, 1989: 93). En els anys vuitanta i noranta, mig milió de parisencs acudien al teatre una vegada a la setmana, i més del doble hi assistien una vegada al mes (Weber, 1989: 209). El teatre, però, no va aparèixer en la representació plàstica fins als anys setanta. Per a Manet i Baudelaire, París era un teatre on s'havia de representar un paper, una idea que es va estendre entre els visitants estrangers que arribaven a la ciutat (Herbert, 1989: 37). Els propis parisencs tractaven la seva ciutat com un teatre ja que, segons Tuckerman, n'exaltaven allò transitori, sensual i artificial (Tuckerman, 1867: 156)⁴¹⁶. Especialistes de la història del teatre, com ara Richard Southern⁴¹⁷, han considerat

⁴¹³ Per exemple, una dona que anava a sopar en un restaurant fins i tot amb el seu marit era un fet escandalós, mentre que un home sopant amb una amant o una cortesana, encara que estigués a la vista dels seus amics, <<*was granted a fictive invisibility*>> (Sennett, 2002).

⁴¹⁴ Cfr. Jürgen Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004; Nancy Fraser. *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

⁴¹⁵ Cfr. Janet Wolff. "The invisible *flâneuse*: women and the literature of modernity", a *Theory, Culture and Society*, (2), 1985, p. 44.

⁴¹⁶ Tuckerman, que havia visitat la ciutat, subratllava l'artificialitat present en el París de la segona meitat del XIX: <<*so recognized is this indifference to Nature and inaptitude for rural life in France, that, when we desire to express the opposite of natural tastes, we habitually use the word "Frenchified"*>> (Tuckerman, 1867: 156).

⁴¹⁷ Cfr. Richard Southern. *The Victorian Theatre: a Pictorial Survey*. Nova York, Theatre Arts Books, 1970.

aquesta era com la de la il·lusió, encara que d'aquesta artificialitat se'n desprengui una certesa al darrere (Sennett, 2002: 176).

El clima que es trobava en els teatres parisencs de l'època està perfectament copsat en les primeres pàgines de *Nana*, d'Émile Zola, una novel·la publicada l'any 1880, on es descriu una seqüència en què diversos personatges del públic, principalment masculins, es troben en una llotja de teatre mentre esperen que Nana debuti amb l'obra *La Venus rossa*. Tot i la visió negativa de Zola sobre la prostitució⁴¹⁸, l'escriptor narrava els instants previs a l'estrena, on el públic es mostrava agitat per l'espera ansiosa de conèixer l'anomenada Nana, de qui en els últims dies s'havia parlat tant en l'alta societat parisenca. L'expectació generada per *Nana* és el retrat fidel del que realment ocorria entre el sector masculí de la burgesia (però també de la bohèmia) principalment entre la segona meitat del segle XIX i fins a l'esclat de la Gran Guerra. Així, no és estrany que, a partir de 1900, un cop descobert aquest món d'hipocresia i mediocritat⁴¹⁹, una temàtica que copsés l'atenció d'Hermen Anglada a París fos la presència de *madames* i *cocottes* en teatres i espais públics nocturns. Va tenir una predilecció, però, pel retrat de cortesanes en llotges de teatre o cafès-concert que generalment eren cobejades, de manera voluntària, per les butxaques més adinerades de la societat parisenca però també pels estrangers arribats a la ciutat.

La llotja de teatre era el lloc més apropiat per a representar la indefinició social que regnava en alguns escenaris de l'oci aristocràtic (López, 2006: 66). En esdevenir el centre del poder social, l'espai es va convertir en un motiu eminentment modern, que va atraure l'atenció de molts artistes, com Renoir, Cassatt, Gonzalès, Degas, i també Anglada. Una de les peces clau d'Anglada sobre la representació de les dones a la llotja és *La llotja blava*, que manté una connexió estreta, compositiva i iconogràfica amb *El balcó* (1868-69) de Manet i *Las majas al balcón* de Goya, que presenten una sexualitat perillosa (Garb, 2007: 82). Així mateix, connecta amb *Una llotja amb toros* (1904) de Ricard Canals, que pren també el model goyesc de representació del tema. No obstant, pel que fa al tractament de les figures, hi ha una analogia molt estreta entre *La llotja blava* (fig. 61) d'Anglada i *El balcó* de Manet. En primer lloc, perquè, tal com ocorre en l'obra del francès, hi ha una exterioritat que revela una prolongació de les arquitectures i una obertura del balcó que ofereix una visió fresca i un contacte directe amb l'observador, que s'ha desplaçat figurativament (Crary, 2008 b: 85). En segon lloc, perquè les tres mirades d'*El balcó* s'incomuniquen, miren cap a l'exterior, al carrer, i els personatges es mostren separats i en solitud. En Anglada, l'exteriorització expressada a través de l'arquitectura no existeix;

⁴¹⁸ Cfr. Jill Warren. "Zola's View of Prostitution in *Nana*", a *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. Nova York, Ungar, 1984, pp. 29-41.

⁴¹⁹ Cfr. Reinhart Koselleck. *Crítica y crisis del mundo burgués*. Madrid, Rialp, 1965.

en canvi, sí es fa plausible una indiferència entre els personatges, que adopten la mateixa posició i direcció de la mirada que les dues dones representades per Manet. Tot pregonant l'artificialitat per damunt de la naturalitat, aquestes figures apareixen distants i amb una buidor existencial que s'expressa a través de la seva mirada, propera a un estat de trànsit. Això mateix es percep en la mirada de Berthe Morisot en el balcó manetià, o bé en la dona asseguda en un banc d'*El hivernacle* de Manet. Aquestes dones, amb els ulls oberts però sense observar res, fixos però suspesos en la percepció, s'obliden que estan despertes i s'alliberen de qualsevol lligam amb la realitat. Col·locades davant d'un espectacle visual (en el cas de Manet, les reformes urbanístiques de París i la reconversió de la ciutat; en el cas d'Anglada, la representació teatral en una llotja de cafè-concert), aquestes dones deixen de reflectir el seu món interior i són petrificades com a noves consumidoras-observadores a través de la seva mirada.

Les representacions de dones d'Anglada, transformades en figures de porcellana (Francés, 1917: 224), s'atansen lleugerament cap a la llotja o balcó, i observen amb una mirada a cavall de la curiositat, l'atenció i la seducció. Una mira l'escenari; l'altra, l'espectador masculí que no veiem però que intuïm que les està observant. L'actitud de coqueteria elegant de la jove de la dreta es plasma en l'acte de desvelar el seu cos amb un xal que fins fa poc la cobria⁴²⁰. Per a Anglada, la llotja representa l'escenari preferit del *demimonde*, on les cortesanes, *cocottes* o *grues*⁴²¹, elegantment vestides i amb uns prominents escots, apareixen en companyia del seu protector en un espai indefinit, daurat, que sembla rodejar màgicament els personatges, i que es cenyeix sobre si mateix. Anglada recrea la sensació paradoxal d'un món protegit, de prolongació d'un saló on es pot mirar i ésser vist. Adoptant un tipus de format que recrea el ritme circular d'*El bany turc* d'Ingres, on l'artista insereix un subjecte invisible que observa un harem de dones banyant-se conjuntament (fig. 62), Anglada ens obliga a observar fantasiosament aquestes *cocottes* de la llotja a través de les lents dels seus binocles⁴²². Per altra banda, el cercle, l'esfera i el disc del format dels quadres d'Anglada i d'Ingres remetent a la idea de perfecció del tondo. Aquest format, que se solia pintar en sostres, sovint estava associat a un tipus de pintures

⁴²⁰ Segons Georg Simmel, el coqueteig modern es basa en la <<negación y retirada del yo>>, que <<se fusionan con el fenómeno de llamar la atención sobre uno mismo>> en un acte indivisible (cit. a Crary, 2008 b: 104). Cfr. Georg Simmel. *On Women, Sexuality and Love*. New Haven, Yale University Press, 1984, p. 137.

⁴²¹ El terme <<grue>> feia referència a la *cocotte* que començava la seva carrera de prostituta tot freqüentant els teatres. La proposta del mot la va fer Charles Virmaître l'any 1890. Vegeu: Charles Virmaître. *Paris-galant*. París, 1890, p. 25.

⁴²² Els artistes, en exercir de privilegiats voyeurs dels espais de la modernitat, van accedir a la contemplació eròtica de les escenes d'alcova que multiplicaven l'encant de la prostituta (López, 2002: 129). En aquells llocs, els viciosos i curiosos podien veure diverses escenes eròtiques d'estrangeres o altres prostitutes. Cfr. Taxil. *Corruption fin de siècle*. París, 1884, p. 29. Assegura Lily Litvak que <<el escritor y el artista se deleitan en mostrar al público las aberraciones disimuladas; pero siempre al alcance de la mano. Por medio de ellas se coquetea con la libertad total. (...) Se anhela no dejar este mundo sexualmente frustrado, y el deseo de poseerlo todo, indica el deseo de ser todo>> (Litvak, 1979: 85).

al·legòriques anomenades Apoteosis, que servien per a deïficar els més poderosos tot representant-los en l'aire. Així que era més freqüent veure'ls en frescos murals que no pas en quadres circulars. El tondo en Anglada, doncs, no és només l'expressió del propi plaer voyeuristic de l'artista (que a la vegada obliga l'espectador del quadre a convertir-se en voyeur), sinó també un mode de mostrar l'admiració per a un ideal femení, la deïficació d'una condició social d'un tipus de dones que treballaven en el sector de l'alta prostitució parisenca. És, doncs, una idea dual i latent que es fa present al llarg del moviment simbolista: la dona idealitzada i desitjada.



Figs. 61 i 62. H. Anglada, *La llotja blava*, c. 1904. Col. particular;
J. A. D. Ingres, *El bany turc*, 1862. París, musée Louvre

Tal com ocorre en moltes obres d'Anglada, hi ha casos de pintures de llotges on no es té la certesa de si la retratada és una parisenca casada i acompanyada pel seu marit o bé una amant cortesana, com a *La loge* (1874) de Renoir. Aquest és un dubte raonable, ja que era corrent que les *madames* i les prostitutes es barreassin en les elits socials de primera línia i en espais d'oci per a aquestes (Pollock, 2003: 104-105). En Anglada, però, és més fàcil reconèixer si es tracta de cortesanes, ja que l'interès que l'artista manifestava en les seves cartes personals cap a aquest prototipus de parisencques, a més de les actituds agosarades i directes de les *cocottes* i els títols d'algunes obres seves –com la tauleta *Teatre Marigny. París. Les grandes cocottes*–, ho indiquen. Anglada tenia un interès gairebé exclusiu per les *cocottes* i no per les burgeses i aristòcrates de la societat parisenca, ja que les primeres li servien per fantasiejar i representar els plaers mundans de la nit parisenca. Tal com indica López Fernández, les llotges –com a mínim a l'hivern– eren l'únic espai on es trobaven i conversaven ambdós sexes (López, 2006: 64). Els que en llogaven una, s'aïllaven en el compartiment mig clos i estaven a la vista de la gent asseguda a la part davantera, tot i que, si ho desitjaven, podien refugiar-se en la foscor (Herbert, 1989: 96). Entre acte i acte

de l'espectacle, la gent sortia als passadissos per conversar. Per als homes, era el moment idoni de cortejar una cortesana que durant la funció havien vist a través dels binocles. Les cortesanes acudien a retocar-se i exhibien els seus sumptuosos vestits, a través dels quals insinuaven la silueta dels seus cossos (Torrel, 1976: 10), a través d'un passeig galant a fi de generar expectació i obtenir el protectorat d'algun home ric (fig. 64). A partir de la segona meitat del segle XIX, els artistes es van apressar a mostrar les relacions amoroses que allà es podien establir⁴²³. És ben sabut que a l'època, a les llotges de teatre hi podien ocórrer diversos afers amorosos; era corrent oblidar-se de l'espectacle representat a l'escenari i centrar-se en els assistents, sobretot si es tractava de *madames* o *cocottes*. En altres casos, com a *A la llotja* (fig. 63) de Joan Brull, es corria la cortina⁴²⁴ i l'home ric es trobava amb la seva amant o cortesana en un encontre sexual mentre al seu darrere continuava la funció.



Figs. 63 i 64. J. Brull, *A la llotja*, c. 1904. Col. particular; H. Anglada, *Entre loge et promenoir*, 1903. Col. particular

Anglada convida l'espectador a descobrir la naturalesa de les retratades. La mirada que interpel·la, que cerca, que no se centra en l'escenari sinó en l'espectador, les delata: són *cocottes* que viuen del negoci del sexe. Essent idealitzades en la representació artística de la segona meitat del XIX, generalment eren dones de baixos fons que es convertien en cortesanes degut a la manca de diners. D'aquesta manera, la mirada d'aquestes dones buscava agudament el sexe i el diner, l'home idoni a qui devorar la fortuna. El seu plaer era el diner, les joies, els vestits, així com l'elogi dels homes. La seva mirada cap a l'espectador, doncs, s'havia de considerar una proposta comercial, una compra i venda de

⁴²³ Cfr. Paul Bourget. *Physiologie de l'amour moderne*. Paris, 1891.

⁴²⁴ Tant les cortines de les llotges de teatre com dels escenaris, com també la pista (de l'escenari o la pista de ball), eren sinònim de corteig. En un diccionari de l'època, l'expressió <<lever de rideau>> significa <<“la petite pièce, ce qu'on nomme vulgairement lever de rideau, celle qui fait vivre les vaudevillistes intimes et fricoteurs” (Phys. du théâtre, 1841)>> (Larchey, 1872: 164).

sexe i, pel que la seva insistència reflectia, l'artista espectador hi estava enormement interessat, i acabava essent el candidat elegit. Això és precisament el que pretenia plasmar Anglada, el coqueteig visual esdevingut entre cortesianes i clients⁴²⁵, col·locant l'espectador a la pell de l'home ric que compra i, a diferència de les llotges de Mary Cassatt, provocant un apropament físic i visual, directe i intrusiu.

Herbert ha observat que les dues dames de *La loge* (c. 1880) de Cassatt representen dues adolescents de classe social alta que tenen la necessitat de distingir-se de les *cocottes* (Herbert, 1989: 100). Això ho mostren a través d'una rígida posició del cos i uns modals exemplars propis de les joves de classe alta. Tan sols una cosa podria crear sospites sobre la seva identitat: el vestit de la jove de la dreta, que li deixa les espatlles nues; però a l'època, l'escot era acceptat com a símptoma elegant i adequat en les classes socials elevades. Contràriament al que podria semblar, les dues dames d'Anglada (fig. 61) difereixen a bastament de les joves de Cassatt. En primer lloc, per la mirada coqueta i dirigida cap a l'espectador extern, que l'intimida amb la seva actitud ansiosa d'esperar una resposta. En segon lloc, per les indumentàries luxoses, elegants i atrevides, que deixen al descobert les espatlles i el pit femení. I, finalment, per la posició física que adopten ambdues figures, pel seu caràcter seductor i atrevit que s'allunya del comportament d'unes amateurs en el món del teatre. Més similituds presenten les figures de Cassatt amb les de *La llotja blava*, ja sigui l'actitud rígida i formal o bé l'atenció que es dirigeix cap a l'espectacle. La posició estirada d'aquestes *cocottes*, situades entre el món de l'escenari i el dels clients, denota que un espectacle s'està esdevenint. En canvi, en altres obres on Anglada presenta figures més acomodades als seus seients, que contenen la presència d'homes a les llotges (fig. 65), denoten que estan entre acte i acte. Tanmateix, l'interès d'Anglada per allò que ocorria en els escenaris parisencs no era gaire gran.

A les llotges hi solien freqüentar personatges notables amb un patró similar⁴²⁶, i els espectadors estaven neguitosos per conèixer amb qui compartirien audiència. A banda de l'escenari, aquest era un segon al·licient, que esdevenia un segon espectacle dins del mateix teatre: <<uno estaba ansioso por ver quién estaba con quién, cuál era la última moda, y cómo recibían la actuación de los artistas los ocupantes de los palcos>> (Herbert, 1989: 96). Una ansietat que ja es fa present en obres com *La loge* (c. 1901-1903) d'Anglada. Durant el Segon Imperi, Napoleó III i la seva dona, Eugènia de Montijo, disposaven d'una situació

⁴²⁵ A inicis del segle XX la majoria de teatres importants de París presumien d'electricitat. A molts espectadors els agradava llegir el text d'una obra de teatre sota les làmpades o contemplar els seus veïns, a la vegada que els plaïa ésser vistos (Weber, 1989: 216-217).

⁴²⁶ Shirley Ardener comenta, a *Women and Space*, com un espai esdevenia un lloc on combregaven persones que reunien uns mateixos trets: <<A restricted area like (...) a theatre (...) has a set of rules to determine how its boundary shall be crossed and who shall occupy that space. Those who enter it will share certain defining features (...) they must be recognised>> (Ardener, 1997: 1).

indubtablement privilegiada a les llotges dels teatres parisencs. L'emperador utilitzava els seus binocles per localitzar dones boniques, motiu pel qual els seus contemporanis comentaven el desvergonyiment amb què sostenia l'instrument per mirar fixament alguna dona, produint un gran malestar a Eugènia (Herbert, 1989: 104)⁴²⁷. Com tants altres poderosos, l'emperador Lluís Napoleó va tenir *affaires* amorosos que van esdevenir gairebé públics, des d'Elizabeth-Anne Haryett d'Anglaterra, incloent <<la belle Nichia>> o la comtessa de Castiglione (Herbert, 1989: 104)⁴²⁸. Les vistes privilegiades dels homes més poderosos sovint derivaven, entre acte i acte, a la cerca de ballarines o actrius en els seus camerinos o darrere del teló de teatre, tal com va retratar Degas en nombroses ocasions. Era, per a tots ells, una forma de demostrar el seu poder⁴²⁹.

Una de les idees occidentals de la humanitat ha estat veure la societat com un teatre. Aquesta concepció del *theatrum mundi* ja existeix des del món grec amb la percepció de la vida humana com un teatre de titelles que serveix per acontentar els déus, com també en el cristianisme on el teatre d'un únic Déu observa angoixadament des del cel l'orgull i les màscares dels seus fills terrenals... fins arribar a la identificació del teatre amb la societat moderna, amb Balzac i la seva *Comédie Humaine*, Baudelaire, Mann i Freud (Sennett, 2002: 34-35). La imatge de la societat com a teatre té el propòsit d'introduir la il·lusió i l'engany com a qüestions fonamentals de la vida social com també de separar la naturalesa humana de l'acció social (Sennett, 2002: 35). Aquesta visió porta a considerar, en aquest cas, la falsedat i la hipocresia de la societat burgesa a la França del segle XIX, ja que la seva vida es regia per la norma i la correcció i, per contra, en el món de l'oci, actuava transgredint la moral. I si el bufó havia estat revelador de les mesquineses de la cort (Puelles, 1998: 103), la cortesana ho era de les classes benestants del París de la segona meitat del XIX i principis del XX. Tanmateix, la sexualitat va esdevenir una forma de control social a través del posicionament de normes. Aquest acte de control de la sexualitat, ja intuït per Bershad (Bershad, 1992: 102), Foucault l'esmenta perfectament a *Història de la sexualitat*:

in the city it was right that only men should exercise power (...) Self-mastery was a way of (...) being active in relation to what was by nature passive and ought to remain so. (...) It was by being a man with respect to oneself that one would be able to control and master the manly activity that one directed toward others in sexual practice. (...) The relationship of domination, hierarchy, and authority that one expected, as a man, a free man, (was) to establish over his inferiors (...). In the use of male pleasures, one had to be virile with regard to oneself, just as one was masculine in one's social role. (Foucault, 1990: 82-83)

⁴²⁷ Cfr. Alfred D. Vandam. *An Englishman in Paris*. Londres, Chapman & Hall, vol. 2, 1892, p. 116.

⁴²⁸ Per tal de conèixer la història de les amants de l'emperador Napoleó III, vegeu: Henri d'Alméras. *La vie parisienne sous le Second Empire*. Albin Michael, 1933, pp. 116-122.

⁴²⁹ Degas, de qui és coneguda la seva misogínia, considerava la dona <<amoral, animal-like and philistine>> (Bade, 1979: 22), i per això la representava, en moltes de les seves obres, com un ésser degradat, poc elegant i dominable.

El capitalisme consumista del segle XIX⁴³⁰ va generar noves formes i nous espais urbans on el voyeurisme va esdevenir el privilegi de l'home a través de la figura del *flâneur* (Pollock, 1992 b: 106). D'aquesta manera va néixer la ciutat moderna, a partir de la creació de l'espai públic⁴³¹, on el domini de l'home s'expressava a través de la vista, una acció que Sennett ha caracteritzat de <<paralítica>> (Sennett, 2002: 213). Al seu costat, la dona s'associava a l'espai interior, essent <<*the object of an intimate, possessive regard*>> (Pollock, 1992 b: 107). En qualsevol esdeveniment d'aquest tipus, on l'alliberació i el plaer eren permesos, la separació entre allò públic i allò privat va ser un aspecte important del període, ja que el poder de la mirada i l'estratificació social i sexual hi eren representats més enllà de l'escenari (Bershad, 1992: 102). La mirada esdevenia una metàfora del poder que exclouia el fet de compartir⁴³², a la vegada que dividia el món en una part activa i en una altra de passiva, com a metàfora de la sexualitat masculina on la mirada era reservada a l'home (Bershad, 1992: 102)⁴³³. Aquests espais d'oci nocturn esdevenien, doncs, un autèntic teatre on tothom era actor/actriu, tothom tenia un paper més enllà dels veritables actors i de l'escenari real, <<*a screen upon which the viewer reads imaginary bodies in fantasy scenarios*>> (Pollock, 1992: 25). Cap a finals del XIX, quan Anglada ja es trobava a París, l'acte de mirar va convertir-se en un acció perversa, coneguda com a voyeurisme (Bershad, 1992: 102). Anglada, doncs, tot i la seva mitjana posició social, era un voyeur més.

Tal com han demostrat els estudis feministes de Griselda Pollock, Linda Nochlin, Tamar Grab i Deborah Bershad, la llotja és un espai idoni per analitzar el tema de la mirada. Tant en les òperes com en els teatres es permetia mirar, però també eren espais on principalment la mirada es saturava amb significats sexuals basats en la mirada masculina cap a l'objecte femení. Des de les obres representades, les comèdies o balls fins a la interacció entre els actors i l'audiència, el tema subjacent era el sexe (Bershad, 1992: 100)⁴³⁴. En paraules dels germans Goncourt, que l'any 1851 descriuen l'estrena de *Rothomago* al Cirque de París,

⁴³⁰ Cfr. David Harvey. *Consciousness and the urban experience: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization*. Oxford, Blackwell, 1985.

⁴³¹ Els esdeveniments ocorreguts l'any 1848 a França van establir l'espai públic en el país com si es tractés d'un nou poder en la societat. Cfr. Eric J. Hobsbawm. *The Age of Capital*. Londres, Abacus, 1975.

⁴³² Si bé en la ficció artística francesa del segle XIX la dona ocupava l'espai del teatre i de l'oci públic, tot dominant-lo, en la realitat l'espai era dominat per l'home (Ardener, 1997).

⁴³³ En un diccionari d'argots publicat a París l'any 1898, apareix la frase <<*lorgner une femme*>>, que significava que <<mirar>> era un acte amb reminiscències sexuals que es realitzava vers la dona (Bershad, 1992: 99). Cfr. D'Hautel. *Dictionnaire du Bas-Langage*. Slatkine Reprints, 1808, p. 87.

⁴³⁴ El viatger americà J. McCabe va caracteritzar les interpretacions que va veure a París a mitjans del segle XIX com a <<*brilliant displays of immodesty*>>. Cfr. J. McCabe. *Paris by Sunlight and Gaslight*. Filadèlfia, 1868, p. 674.

in the boxes there was quite a pretty array of prostitutes. It is wonderful what a centre of debauchery the theatre is. From the stage to the auditorium, from the wings to the stage, from the auditorium to the stage, and from one side of the auditorium to the other, invisible threads criss-cross between dancers' legs, actresses' smiles and spectators' opera-glasses, presenting an overall picture of Pleasure, Orgy, and Intrigue. It would be impossible to gather together in a smaller space a greater number of sexual stimulants, of invitations to copulation... (cit. a Bershad, 1992: 101)⁴³⁵.

A mitjan segle XIX, Navarrete descriu també la multitud de mirades que, en aquesta ocasió, sortien dels ulls de les coquetes:

Situada en un palco bajo, echa los anteojos al lion de la décima fila de lunetas, dirige la vista al que ocupa la galería de enfrente, y de vez en cuando levanta los ojos hácia el infeliz á quien relega á la tertulia con cualquier especioso pretesto. Entonces es de verla gozarse con el imperio que ejerce; entonces, por último, es de verla repartir miradas y sonrisas á diestro y siniestro, hacer imperceptibles señas con la cabeza, ó moviendo ligeramente los dedos. Nada mas frecuente que escenas semejantes en los teatros: yo trocaria el nombre de estos, por el de oficinas telegráficas de coqueteos. Y forzoso es convenir en que las empresas de espectáculos públicos tienen mucho que agradecer á las Coquetas, y que debieran erigirlas estátuas y aun altares, en muestra de justa gratitud. (Navarrete, 1843: 75)

L'estimulació sensorial, doncs, es feia palesa en aquests espais públics. Les connexions de desig sexual entre les persones presents en el teatre conformava una xarxa entortolligada de mirades desitjoses. Degas, en obres com *Ballet de Robert le Diable* (fig. 68), presentava un grup de músics a primer pla, alguns dels quals observen quelcom o algú inaccessible a l'espectador del quadre. El mateix va realitzar Renoir a *La llotja* (1874), on l'home observa alguna dona anònima del pis superior del teatre.

Referent a la mirada elevada de l'home representat per Renoir, que revela la seva posició social, cal tenir en compte que, quan les *madames* miren frontalment, observen algun home que es troba en una altra llotja situada al mateix nivell. *La llotja* de Renoir, concebuda com el primer quadre impressionista rellevant sobre la temàtica, presenta una llotja frontal i molt propera a l'artista espectador. Potser la representació frontal tant en Renoir com en Anglada és així perquè no els interessa la dinàmica espacial pròpia de Degas, limitant-se a establir un escenari mancat d'arquitectures complexes per a les seves models (la indefinició, però, és molt més accentuada en Anglada). La llotja era una elecció sàvia per a aquells artistes que volguessin exhibir la bellesa de les seves models així com mostrar la seva destresa en la representació. Hi ha, però, una nota indispensable que convé matisar, ja que els espais que retrata Anglada-Camarasa, a diferència de Renoir, Cassatt i Degas, no són majoritàriament teatres ni òperes, sinó cafès-concert, *music-halls* i cabarets. Aquest era un aspecte corrent en els primers anys del segle XX, moment en què es realitzaven un tipus d'espectacles més moderns (Vergani, 2003: 63-64). A finals del XIX, Toulouse-Lautrec va rescatar el tema de la representació de la llotja, en aquesta ocasió en el món dels teatres populars (fig. 66), però les vistes de llotges teatrals ja eren un

⁴³⁵ Cfr. E. i J. de Goncourt. *Pages from the Goncourt Journals*. Londres, Oxford University Press, 1978, pp. 68-69.

tema central dels il·lustradors de mitjans del segle XIX, com Abel Damourette. L'espai del teatre i del cafè-concert en Anglada es fa perceptible des del moment en què hom s'adona de la pèrdua de les alçades, l'esquematzació de les línies dels espais, la perspectiva frontal i la multitud que ocasionalment rodeja les llotges (fig. 65). De vegades, s'intueixen algunes finestres al darrere, com a *A la llotja*.



Figs. 65 i 66. H. Anglada, *A la llotja*, c. 1901-1902. Oviedo, col. Masaveu; H. Toulouse-Lautrec, *Al concert*, 1896. Brussel·les, musée Communal d'Ixelles

El fet que les llotges i les figures es presentin de manera frontal, és indicatiu que la *cocotte* s'exhibeix conscientment. A diferència de *La primera sortida* (1876-77) de Renoir, on s'intueix el que Sennett denomina per a la dona victoriana, <<the stony feminine fear of being seen in public>> (Sennett, 2002: 167), les *cocottes* representades per Anglada exhibeixen les seves dots de coqueteria i busquen la valoració física de l'espectador. Tanmateix, l'exhibició pública de la dona en el teatre, com si fos una mena d'objecte preciós col·locat a la primera línia d'un aparador d'una botiga, no era promoguda únicament per la mateixa dona: <<la mujer a quien un hombre llevaba al teatro, fuera éste su esposo o un amigo, se sentaba en la parte delantera del palco como muestra de orgullo y de su posición social>> (Herbert, 1989: 96)⁴³⁶. Anglada, que provenia de la classe mitjana de la burgesia barcelonina, segurament tenia dificultats per tractar directament amb dones riques i, per tant, igual que Renoir, <<tenía que inventarse como la personificación de sus aspiraciones, como si estuviese mirando con la nariz apretada contra el escaparate del mundo de las clases elevadas>> (Herbert, 1989: 96)⁴³⁷.

⁴³⁶ En aquest sentit, oferir-se a la vista dels altres, donar-se a veure, és una forma de prostituir-se, de reduir-se en espectacle de desig i de possessió per part dels altres (Antich, 2007: 95).

⁴³⁷ Igual que el narrador proustià, Anglada volia tenir accés a l'alta societat sense formar-hi part: <<Se sirve de la literatura para lograrlo, de la cultura y el conocimiento de la simpatía y el atractivo personales...>> (Bozal, 2011: 21).

Si els pintors impressionistes, com Renoir, Cassatt o Degas, representen escenes de llotja amb personatges que dirigeixen una acurada atenció a l'escenari⁴³⁸, en Anglada el veritable espectacle es converteix en la *cocotte* del públic. Anglada no pot prestar atenció a l'escenari, en un moment en què les representacions teatrals i els espectacles són notablement sensorials i busquen l'efectivisme en l'espectador. S'ha produït, doncs, una fractura en la forma de percepció visual. Si abans l'espectacle era el centre d'atracció, en el període d'Anglada torna a emergir una crisi de la percepció, originant que se'n trenquin els patrons habituals. A això hi va tenir molt a veure la fenomenologia d'Edmond Husserl, que, a finals de la dècada de 1890, es va declarar contrari a les nocions imperants sobre l'atenció⁴³⁹. Husserl, que segons Derrida⁴⁴⁰ destriava tot allò no formal per centrar-se en els aspectes purament formals del món⁴⁴¹, va contribuir cap a l'emergència del *flâneur* posthausmanià, que, aïllat i distret, es movia per les noves rutes urbanes tot cedint a una corrent d'excitacions continuament canviant (Crary, 2008 b: 273 i 345). Vinculat a aquesta idea de distracció visual, en Anglada-Camarasa es pot parlar de voyeurisme i del mode amb què la dona és captada per l'ull masculí per doble partida, tant des de dins com des de fora el quadre⁴⁴². I, des de l'interior del quadre, és captada també doblement, tant pel client que la corteja com pels homes que l'observen des d'altres llotges o des de l'orquestra mateixa, amb binocles o sense, i amb «llavis secs i ulls ardents, tots ells cremant encara per la possessió» de la seva presa (Zola, 2002: 47). Veure és una forma de possessió, un acte de compulsió i pulsio, un acte eròtic basat en un caçador que escruta l'animal que vol matar (Antich, 2007: 95).

Anglada, a diferència de Degas, rarament mostrava part de l'espectacle –a excepció de les notes a l'oli *Nocturn* (c. 1898-1900), *La salutació de l'actriu* (c. 1898-1900) o *La cupletista*⁴⁴³

⁴³⁸ En aquest punt és convenient fer referència a la influència teatral de Richard Wagner durant la segona meitat del segle XIX. Wagner feia tot el possible perquè l'espectador se centrés exclusivament amb l'espectacle i no caigués en distraccions externes. Això mateix feia la hipnosi, que a finals del segle XIX captava l'atenció d'una massa distreta davant l'espectacle. A partir de mitjans del segle XX, aquest paper el prendria la televisió. En el camp de les arts plàstiques, va ser Seurat qui més va experimentar amb el control de l'acció i les tècniques d'atracció (Crary, 2008 b: 147-267).

⁴³⁹ Cfr. Edmond Husserl. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental*. Barcelona, Altaya, 1999.

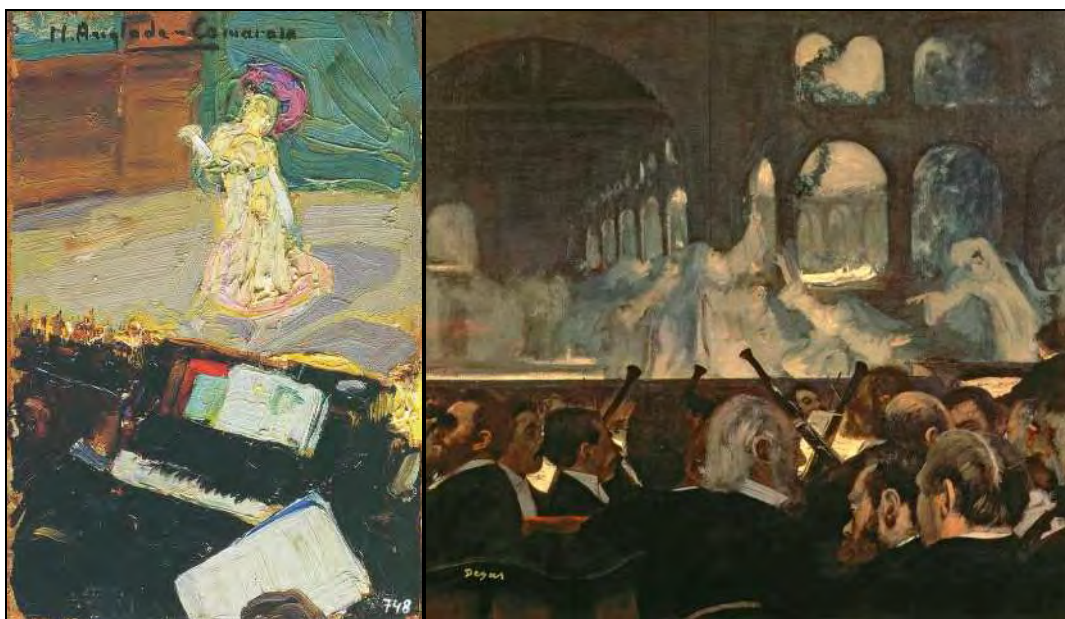
⁴⁴⁰ Cfr. Jacques Derrida. "Genesis and Structure and Phenomenology", a *Writing and Difference*. Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 155.

⁴⁴¹ A la fenomenologia de Husserl hi té molt a veure l'obra de Cézanne realitzada vers 1900, que cerca la purificació de les formes per tal de trobar-ne les essències (Crary, 2008 b: 270). Vegeu també: Maurice Merleau-Ponty. *L'Oeil et L'Esprit*. Paris, Gallimard, 1964.

⁴⁴² Una escena que recorda el següent fragment de Zola: «De retorn als seus llocs, Fauchery i la Faloise s'adonaren d'una dona molt bonica, vestida amb modèstia, que ocupava una de les llotges del segon pis. Anava acompanyada per un senyor d'aire seriós, un cap de departament del ministeri de l'Interior» (Zola, 2002: 41).

⁴⁴³ El cuplet era un gènere musical que combinava cançó, dansa i comportament escènic. «Les seves intèrprets –les cupletistes– van propiciar la metamorfosi de les prostitutes en actrius sentimentals, de dones anònimes a grans protagonistes de les revistes il·lustrades, del gènere *psicalíptic* (...) a la cançó de

(fig. 67), semblants a *El divan japonès* de Picasso (fig. 23), però sobretot a *La cantant* o a *L'artista* (c. 1900) de Baca-Flor. A través de primers plans fragmentats i escenes estretes, Anglada no feia elusió a un públic que remetés directament a l'escenari. Donada la desvinculació entre el món dels intèrprets i cantants i el propi Anglada, el pintor els va representar des d'una certa llunyania, ben diferent de la proximitat que mostrava Degas amb els artistes dalt l'escenari. Tampoc hi ha en Anglada personatges que utilitzin els binocles o mirin cap als laterals del quadre, fora del marc, sinó que la dona sempre es troba inserida dins del propi llenç. L'objecte d'atracció i de desig s'ha fet més accessible, ja que, a part de fer acte de presència, observa detingudament l'espectador extern i, sinó, mira els homes que la cortegen. Són, doncs, clarament prostitutes.



Figs. 67 i 68. H. Anglada, *La cupletista*. *Jardin de Paris*, c. 1900-1904. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; E. Degas, *Ballet de Robert Le Diable*, 1876. Londres, Victoria & Albert Museum

El fet de no centrar-se en els actors de l'escenari, tal com van fer tants altres artistes, com Eva Gonzalès a *Llotja en el Théâtre des Italiens* (1874), era una manera de no voler aprofundir en l'autoconsciència d'un mateix, ja que ben sovint l'actor s'associava a l'artista mateix (Herbert, 1989: 88). En comptes d'això, Anglada es va fixar, com molts, en la vida oculta dels parisencs, tal com Rudolf Arnheim s'asseuria uns anys més tard d'esquenes a una pantalla de cinema per observar l'actitud dels espectadors⁴⁴⁴. En aquest

protesta, de les anatomies femenines exuberants a l'empetitiment de les cintures, de les plomes de marabú a la cruesa de la pell nua>> (Albertí, 2012: 102). Per tant, si les cupletistes eren actrius que prèviament havien estat prostitutes, no ha d'estranyar que Anglada hagués executat notes pictòriques com *La cupletista*.

⁴⁴⁴ En paraules d'Arnheim: <<Es muy curioso estar por una vez en el cine de espaldas a la pantalla observando el patio de butacas. Sobre un fondo negro se ve un dibujo de lunares hecho de rostros lívidos, en los que sólo brillan los ojos. Los cuerpos están inmóviles en las cómodas butacas, como masas oscuras, las almas han salido a través de los ojos brillantes y retozan en la pantalla, en las praderas de Texas, en un patio trasero berlinés o en los antros del pecado. (...) Es muy divertido estar una vez de espaldas a lo esencial y observar. Aunque en realidad es inmoral>> (cit.

sentit, és molt diferent de Degas, que únicament va realitzar una obra centrada exclusivament en el públic dels locals d'oci, *Cafè concert (Espectadors)* (c. 1875-78). A Degas li interessava la interacció establerta entre ambdós sectors, actor i espectador, mentre que per a Anglada les visions desdibuixades de la cupletista cantant són escasses (fig. 67).

En aquest punt és convenient fer esment de la presència d'un espectador/observador que Anglada remarca en aquestes obres parisenques, i ja no només en les seves representacions de llotges. Es tracta d'un subjecte extern (nosaltres) que es fa present a partir de la seva absència física, però que és interpel·lat i mirat pels personatges del propi quadre, trencant el binomi d'objecte/subjecte i d'observador/observat⁴⁴⁵. Des de les pràctiques artístiques de finals del segle XIX, amb l'*Olympia* (1863) de Manet, que mira l'espectador del quadre descaradament i amb insolència, l'obra aconsegueix l'efecte de desvelar l'observador i retornar-lo al seu lloc (Clark, 1999: 135-136)⁴⁴⁶. Seguint el concepte lacanià de la mirada interpel·lada⁴⁴⁷, l'encontre entre l'obra d'art i una persona genera que una obra sigui activa i produeixi la figura de l'espectador⁴⁴⁸. Assegurava Luis Puellas Romero, a *Mirar al que mira*, que s'han de complir tres condicions perquè s'esdevingui la presència de l'espectador en una obra: la col·locació d'aquest en un espai entremig entre el personatge representat i la resta del públic⁴⁴⁹, l'homogeneïtzació igualitària de l'espectador entre el públic⁴⁵⁰, i la il·lusió de la individualitat en el teatre com a lloc de reunió però també d'aïllament⁴⁵¹ (Puelles, 2011: 30-44). L'espectador entra i participa en un joc virtualment plaent que es desenvolupa a través d'una ficció. En Anglada, la mirada intrusa de les *cocottes* delata l'espectador, encara que en el joc de veure i ser vist, com ocorre a *Dona amb binoculars* (1869-1872) de Degas, els espectadors poden

a Puellas, 2011: 14). Cfr. Rudolf Arnheim. "Stimme von der Galerie", a U. Berg-Ganschow i W. Jacobsen (eds.). ...*Film ...Stadt ...Berlin*. Berlín, 1947, pp. 44-45.

⁴⁴⁵ Cfr. David Michael Levin (ed.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, University of California Press, 1993, p. 13.

⁴⁴⁶ Sobre el fetixisme de la imatge i la mirada de l'espectador, vegeu: Laura Mulvey. "Placer visual y cine narrativo", a Karen Cordero Reiman i Inda Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Mèxic, Universidad Iberoamericana/PUEG, 2007, pp. 81-93.

⁴⁴⁷ Cfr. Jacques Lacan. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: 1964, Libros 11*. Barcelona, Paidós, 1987.

⁴⁴⁸ Cfr. Christian Ruby. *L'âge d'or du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. Brussel·les, La Lettre volée, 2007.

⁴⁴⁹ L'espectador és també un actor i requereix d'altres espectadors com a testimonis, ja que no és agradable estar sol en el teatre. Cfr. A. Ubersfeld. *La escuela del espectador*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

⁴⁵⁰ Cfr. A. Badiou. *Rhapsodie pour le théâtre. Court traité philosophique*. Paris, Imprimerie Nationale, 1990.

⁴⁵¹ Aquesta idea la il·lustra perfectament E. Canetti a *Masa y poder*: <<Como un rebaño dispuesto a pastar, así permanecen todos allí sentados, tranquilos y armados de una paciencia infinita. No obstante, cada uno es muy consciente de su existencia separada; ha pagado y se da perfecta cuenta de a quién tiene a su lado. (...) La igualdad entre los espectadores consiste únicamente en que todos se prestan por igual a lo que les llega desde el escenario>> (cit. a Puellas, 2011: 40-41). Cfr. E. Canetti. *Masa y poder*. Barcelona, Mondadori, 2005.

topar amb la pròpia imatge en el mirall. D'aquesta manera, nosaltres (espectadors) esdevindríem *cocottes*. Aquesta ambigüitat es presenta a *A l'emprovador* (fig. 97) d'Anglada, on no se sap si la figura s'està mirant al mirall narcisísticament o bé es dirigeix cap a l'espectador. O bé en diverses dones del *Casino de París* (com la morena de primer terme) (fig. 28), o a *La dame en noir*, on es dubta de si aquestes parisenques ens delaten o s'emmirallen en els cristalls de locals com el Moulin Rouge. El que està clar, però, és que en altres obres, com a *Fleurs de Paris* (fig. 85) o a *La droga* (fig. 112), la cortesana ens descobreix amb la seva mirada plena de significats sexuals.

En el primer capítol de *Las técnicas del observador*, titulat "La modernidad y el problema del observador" (Crary, 2008: 15-46), John Crary aborda la ruptura de l'observador clàssic o renaixentista en detriment de l'observador modern a partir de la dècada de 1820. La seva anàlisi, basada en una hermenèutica de tradició nietzscheana-foucaultiana, se centra en la nova mirada clínica, pedagògica i penitenciària⁴⁵², i en general, en el funcionament d'un engranatge col·lectiu en una societat vuitcentista que provoca que el subjecte de visió es fagi corpori i visible. Per primera vegada es produeix una alliberació de la visió mentre que a la vegada van apareixent diversos medis per recodificar l'activitat de l'ull, per intensificar la seva productivitat i evitar la seva distracció⁴⁵³. El sistema capitalista va generar tècniques per imposar l'atenció visual, racionalitzar la sensació i administrar la percepció, permetent que el món real no adquirís solidesa i que el subjecte que observava a través de la càmera fosca quedés desfasat. La felicitat s'havia de fer visible, a partir de criteris visibles i objectes materials. D'aquesta manera, va aparèixer un nou tipus de signe, el dels objectes idèntics i fabricats en sèrie, juntament el desenvolupament de les tècniques industrials i noves formes de poder polític⁴⁵⁴. D'entre aquests objectes, es trobava la fotografia i el diner, convertits en formes homòlogues de poder social al XIX⁴⁵⁵.

⁴⁵² Argumenta Foucault que al segle XIX es va constituir una societat de vigilància, i no d'espectacle. Cfr. Michel Foucault. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Mèxic, Siglo XXI, 1966; Michel Foucault. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 1976.

⁴⁵³ A principis del segle XIX, apareixen dispositius òptics que actuen com a punts d'intersecció en els que els discursos filosòfics, científics i estètics es combinen amb tècniques mecàniques, requeriments institucionals i potències socioeconòmiques (Crary, 2008: 24). D'entre aquests dispositius, destaca l'estereoscopi, consistent en una tècnica d'enregistrament d'informació tridimensional visual o la creació de la il·lusió de profunditat en una imatge.

⁴⁵⁴ Cfr. Jean Baudrillard. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Barcelona, Plaza & Janés, 1974. Per la seva banda, Adorno faria referència, igual que Walter Benjamin, a les mercaderies. Vegeu: Theodor Adorno. *In Search of Wagner*. Londres, Verso, 1981, p. 99.

⁴⁵⁵ En paraules de Jonathan Crary, la fotografia i el diner <<son formas mágicas que establecen un conjunto nuevo de relaciones abstractas entre individuos y cosas e imponen esas relaciones con lo real>> (Crary, 2008: 31). A través de la fotografia i el diner es representa tot un món social i constituït exclusivament com a signes. Cfr. John Tagg. "The Currency of the Photograph", a *Thinking Photography*. Londres, 1982, pp. 110-141; Alan Sekula. "The Traffic in Photographs", a *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax, 1984, pp. 96-101.

Després vindrien, com a conseqüència, la fotografia, el cinema i l'art dels impressionistes i dels artistes moderns en les dècades de 1870 i 1880. Així, els objectes escrutats –enfront la càmera o la mofa delatadora de la caricatura– es posarien en evidència davant del mirall. En aquest període, Manet, Baudelaire, Daumier i Bizet van fer, a la seva manera, present l'espectador. A partir d'*Olympia* (1863) de Manet, l'espectador comença a ser interpel·lat, a ser mirat, passa a ser víctima receptora però també responsable i botxí de l'obra. En paraules d'Antich: <<En el ver, en cierto modo, siempre se consume un cierto crimen, un cierto suplicio: la destrucción de la alteridad en el acto de la visión>> (Antich, 2007: 91). S'ha perdut completament la innocència en el mirar i ja no es pot contemplar un succés privadament (Puelles, 2011: 219-220). Essent la gestació de l'art de la provocació, l'espectador passa a ser posat en evidència, delatat davant del mirall enfront dels seus propis desitjos. <<La vergüenza me revela que yo soy este ser>>, dirà Sartre (cit. a Fernández, 2007 b: 21)⁴⁵⁶. Davant l'amenaça de ser desvelat i exposat a la mirada furtiva, l'espectador passa a ser vulnerable, perd la presa i presència la conversió de l'objecte que mirava en un primer moment en subjecte (Antich, 2007: 99-101). D'aquesta manera, l'artista aconseguix desvelar la falsa moral de l'espectador, que s'escandalitza quan se sent ofès. Això ocorre a l'*Olympia* de Manet, a les caricatures de Daumier, a les lesbianes de Courbet, com també en les obres dels burgesos assistents al teatre. Entre la multitud del públic, els espectadors poden aïllar-se. La llotja de teatre esdevé un espai de protecció confós amb la propietat privada, és un petit saló burgès que obre cap a un balcó on es mira i es pot ésser mirat. L'aïllament es produeix amb la finalitat de mirar i ser mirat, de produir el silenci i que els espectadors es centrin en la representació teatral.

Amb l'esteta decadent de la *fin-de-siècle*, la realitat es va convertir en un objecte estètic que no li pertanyia (Puelles, 2011: 232). Es van produir dos excessos de visualització: el de convertir-se en pur artífici racional i el de constatar-se de la impossibilitat d'acollir la realitat. El balanceig entre allò intel·lectual i allò sensual va acabar desembocant a la concepció de Kant sobre l'experiència de l'art com a una plaent actitud estètica. A finals del segle XIX, es va produir un abandonament de les normatives de la mimesi i de l'il·lusionisme. Es va fracturar, doncs, la correspondència entre representació i reconeixement a fi de prioritzar l'opacitat d'allò sensual. Per altra banda, l'art d'aquest període es caracteritzava per l'empatia afectiva i sentimental entre l'obra d'art i el seu receptor, i el rebuig a la contemplació en detriment de les sensacions com a actitud predominant per accedir a l'obra d'art (Puelles, 2011: 234-235). En un context on es prioritzava l'estetització, les representacions de *cocottes* d'Anglada també eren vistes com a personatges per a ser pintats. L'espectador del fi de segle va abandonar la llotja dels teatres per passejar pels carrers, on es trobava el gran espectacle. Caminava pels bulevards, les

⁴⁵⁶ Cfr. Jean-Paul Sartre. *El ser y la nada*. Barcelona, Altaza, 1993, p. 286.

Tuileries, parcs, i es dirigia al circ, al cabaret, a les carreres de cavalls, a la perifèria industrial, o bé es parava davant dels aparadors dels comerços. Els plaers també serien possibles per a les masses, <<placers de serie b que las artes de entretenimiento y evasión les proporcionan sin necesidad de invertir demasiado esfuerzo intelectual>> (Puelles, 2011: 243). Així, s'oferien espectacles intensos, inventius, excitants, novedosos i propis d'un entreteniment irresistible. Les obres de llotges d'Anglada són un reflex d'això, de la mescla entre el públic popular i les classes mitjanes i altes de París.

Anglada va ser partícip de l'espectacularitat i de l'entreteniment parisencs, però va trobar en els locals nocturns de París, i en les cortesanes i *madames* que hi desfilaven, la seva millor expressió estètica, tant de bellesa com de sensualitat. Per això les seves obres es basen en la plasmació sensorial dels plaers sexuals implícits, que són manifestats a través de les actituds i les mirades de les seves figures. El que veritablement interessa a Anglada, dins l'espai de la llotja, és el coqueteig de mirades sexuals entre els que participen en aquest joc. La llotja esdevé, encara a l'inici del segle XX, una capsa tancada en si mateixa que s'obre al flirteig visual d'espectadors i actors. Els binocles i *lorgnettes* han desaparegut i la mirada es presenta més directa, més neta, més clara, i l'al·lusió al sexe és més explícita. Potser no en totes les obres d'Anglada les dones a la llotja ens observen directament (fig. 69), però el joc visual esdevé el mateix. Com amb Cassatt, Anglada té un sentit repetitiu i obsessiu de la mirada dels seus personatges. Anglada, igual que aquests homes rics, és un voyeur més que freqüenta aquests espais públics per relacionar-se amb el *demimonde*, mentre la funció de teatre esdevé segon plat. Encara que potser era més tímid, com el jove client de galtes vermelles de *La llotja* (fig. 69), que contrasta vivament amb l'actitud desvergonyida i ansiosa de l'home vell que s'atansa des del fons de la llotja.



Figs. 69 i 70. H. Anglada, *La llotja*, c. 1901-1902. Col. particular; H. Anglada, *Avantillotja*, c. 1900-1904. Localització desconeguda (no inclosa en el catàleg raonat)

Certament han transcorregut uns quants anys entre les obres dels impressionistes i les d'Anglada, però el català, dins del tractament de subtilitat que planteja tota la seva obra⁴⁵⁷, es diferencia de la dels seus predecessors perquè emfatitza la idea de desig i possessió sexual de la dona a través de la mirada, primer, i el gest, després. Mentre les dones representades per Anglada no mostren cap rastre de timidesa o innocència, miren directament l'espectador tot expressant lliurement el seu anhel de sexualitat, mostrant una certa agressivitat en la seva mirada indiscreta (no arribant, encara, a les cotes altes de la mirada agressiva de *La droga*), els clients de les prostitutes adopten paral·lelament actituds intrusives. Els seus ulls oberts i els seus posats agitats que sempre es dirigeixen vers la *cocotte*, delaten una gran ansietat, una obsessió sexual i una mirada ardent i lasciva. Les dones que planteja Anglada no es mostren fertes de l'actitud masculina, ans el contrari, persegueixen i es deixen perseguir, s'idolatre i es deixen idolatrar, i, a diferència de les *madames* de Renoir i Cassatt, són conscients de l'espectacle deliciós que ofereixen al voyeur, que s'entusiasma igual que els espectadors masculins del concert de *La Pépinière*, representats al cartell *Ah! La Pé... La Pé... La Pépinière!!!* (1895) de Félix Vallotton. Aquestes cortesanes, que, a diferència de Toulouse-Lautrec, són refinades i exuberants, són sorpreses amb l'entrada d'un client a la seva llotja, i, just en el moment en què finalment han aconseguit un comprador, difícilment retornaran la mirada a l'espectador extern. En cas contrari, com a *La llotja* (fig. 69) o a *Avantlogge* (fig. 70), la dona galant ens convidarà, amb una torsió del seu cos cap a nosaltres, a entrar a la seva llotja, on es troba un altre client. No obstant, l'espectador haurà de tenir en compte que tota pulsio eròtica comporta una indeslligable pulsio de mort.

En una època en què els binocles s'associaven al control masculí, Mary Cassatt⁴⁵⁸, a *Dona de negre a l'òpera*, va caracteritzar la dona amb una mirada activa i agressiva (Nochlin d, 1991: 194)⁴⁵⁹. Pollock emfatitza el dret de l'espectador a mirar i a ser avaluat, una declaració d'intencions que Cassatt va realitzar a través de la figura d'una dona en una

⁴⁵⁷ La tendència simbolista decadentista considerava que una obra d'art no necessitava ser clara perquè resultés eficaç (Weber, 1989: 196). Per això la tendència va prosperar per la seva foscor i manca de claredat, per l'exhibició de les seves negacions més que no pas les seves afirmacions.

⁴⁵⁸ Cfr. Nancy Mowll Mathews. *Mary Cassatt and the "Modern Madonna" of the Nineteenth Century* (tesi doctoral). Nova York, New York University, 1980; Gilles Plazy. *La femme impressionniste*. París, Adam Biro, 2003.

Més endavant, cap al 1900, París va veure néixer una comunitat de dones franceses i estrangeres, anomenada *Left Bank*, que van participar en l'escena artística de la capital, demostrant que la dona podia ocupar el mateix rol social que l'home. Vegeu: Andrea Weiss. *Paris Was a Woman*. Londres, Pandora Books, 1996; Shari Benstock. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin, University of Texas Press, 1986.

⁴⁵⁹ El mateix insinuava Eva Gonzalès a *Une loge aux Italiens* (c. 1874), on una dama d'alta classe apareix amb uns binocles a la mà. Ambdues artistes incidien en la presentació d'una nova dona en les llotges de teatre. Vegeu: Ruth E. Iskin. "Was There a New Woman in Impressionist Painting", a Sidsel Maria Søndergaard (ed.). *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*. Milà, Skira, 2007, pp. 189-223.

l'otja observant activament a través d'uns binocles i privant que el seu subjecte es torni en objecte per a ser vist i admirat (Pollock, 2003: 109). El mateix insinuava Gonzalès l'any 1874 a *Una llotja al Théâtre des Italiens*, on una dona sosté uns binocles en una mà, trobant-se a mig camí de mirar i ésser (ad)mirada. Però la intencionalitat de Cassatt, com a dona, era plantejar la problemàtica que s'esdevé quan la dona parisenc de la segona meitat del segle XIX surt del seu àmbit privat i entra a l'esfera pública, que la converteix en objecte de vulnerabilitat (Pollock, 2003: 109). En Anglada, com en tants altres homes artistes, la perspectiva masculina va condicionar el poder de la mirada de l'home que convertia la dona en objecte. Les microhistòries del món del teatre que explica Anglada són un exemple més del poder masculí en aquests anys, perfectament representat en l'home dels binocles de Cassatt que observa detingudament la *madame* de negre mentre al seu costat es troba una altra dona, potser la muller, potser una amant, o una cortesana.

2.2.2.1.3.-*El cafè, la solitud i la marginalitat.*
Restaurants i altres locals nocturns: la dona, o
la compra de la companyia.

To go to Paris without seeing the Café,
would be like going to Egypt without seeing the Pyramids,
or like going to Jerusalem, without once tarrying at the Holy Sepulchre.
(Mitchell, 1847: 99)

Tal com s'ha observat prèviament, des dels seus orígens el cafè va esdevenir un espai emblemàtic de la cultura urbana parisenc que va ser fundat per la burgesia occidental. Igual que els restaurants⁴⁶⁰, després del segle XVIII oferien, a aquells que no podien permetre's disposar d'un saló particular, un espai de socialització respectable on podien divertir-se sense haver de patir per la <<promiscuïtat>> de les classes treballadores (Desbuissons, 2012: 68). Tanmateix, l'atracció de certs establiments populars i l'assiduitat dels bohemis en aquests espais revelen que aquests llocs de diversió escapaven a les temptatives d'aïllament. Els bohemis, artistes i escriptors⁴⁶¹ que vivien al marge de la burgesia, trobaven en els cafès un lloc de retrobament i d'experimentació, <<où les divisions, les normes et les signes sociaux pouvaient être brouillés et recomposés>> (Desbuissons, 2012 : 68).

⁴⁶⁰ Cfr. Rebecca L. Spang. *The Invention of the Restaurant. Paris and Modern Gastronomic Culture.* Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2000.

⁴⁶¹ Sobre la literatura abundant que es va generar en el si de la bohèmia artística del fi de segle a Montmartre, vegeu: Phillip Dennis Cate i Mary Shaw (dirs.). *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905* (cat. exp.). New Brunswick, Rutgers University Press, 1996; Gabriel P. Weisberg (dir.). *Montmartre and the Making of Mass Culture.* New Brunswick, Rutgers University Press, 2001.

A la segona meitat del segle XIX, els nous cafès parisencs que, segons Harvey, <<se derramaban por las aceras de los nuevos bulevares, hicieron más porosa la frontera entre el espacio público y privado>> (Harvey, 2008: 275). Amb l'aparició de l'espai públic, l'espai privat es va convertir en públic i va començar a estar a l'abast de tothom. La intrusió en la vida privada dels burgesos o classes més baixes que freqüentaven els cafès, podia ser efectuada per la resta de clients dels locals. En paraules de Benjamin, <<el burgués ha empezado a avergonzarse del trabajo. A él, para quien el ocio ya no es un sobreentendido, le gusta exhibir su ociosidad>> (Benjamin, 2009: 801). Així és com diferents artistes moderns del moment, que compartien l'afany d'observació profunda del *flâneur*, van representar nombroses escenes de cafè protagonitzades pels personatges que més els cridaven l'atenció.

Un dels trets més característics del subjecte modern és la solitud, la marginalitat i la consciència individual d'un mateix. Aquest és un aspecte que es fa latent en l'art de molts impressionistes de la segona meitat del XIX, sobretot de la dècada de 1870, com en els bevedors d'absenta de Manet o Degas, i que acaba arribant fins a principis del XX en l'obra d'Anglada i els seus prototipus femenins de bevedores (vegeu pp. 257-260). La primera condició de la dona heroïna era la solitud, que <<en su espera y su nostalgia>>, mostrava <<actitudes aparentemente pasivas>>, encara que en realitat <<hay un margen de autonomía e incluso de resistencia>> (Solana, 2011: 18). La bellesa i la *joie de vivre* emergeixen en les escenes de cortesanes fetes per Anglada, on el luxe recarregat dels locals manifesta la presència de *cocottes* a l'espera de clients. No obstant això, hi ha una fragilitat i una vulnerabilitat que subjuguen al darrere, una tristesa i una melangia de regust autobiogràfic que s'entreveuen observant aquestes atmosferes nocturnes parisencs. L'any 1900, Alfonso Valier Neira (pseudònim de Pere Llorc, amic d'Anglada) ja ho havia percebut:

hay un estado del alma, un sentimiento delicado, un análisis bello de la vida exterior poetizada por tenues vibraciones. (...) un no sé qué de tristeza que subyuga; algo delicado y sutil que no puede darnos el colorido: es el contraste que producen en medio de tanto bullicio y tanta riqueza y tanto derroche de luz, las figuras indolentes, enfermizas, anémicas, sin alegría comunicativa; aquellas caras pálidas paseando su aburrimiento y haciéndose la ilusión de la dicha, del amor placentero. (...) Ved á la enferma, á la mujer vana, á la niña (...); la tristeza siguiendo los pasos á los que salen en llamar mujeres alegres. (Valier, 1900: 6)

En algunes obres d'Anglada, l'economia descriptiva dels elements, el sintetisme de les línies i els pocs matisos de colors, propicien l'aparició d'un espai de solitud i de desolació, tal com ocorre a *Dona en un jardí, París* (fig. 72). En aquest sentit, més enllà d'una mera similitud física de la dona obrera, prostituta i espectral d'Steinlen⁴⁶² (fig. 71), Anglada s'aproxima a la línia estètica del cartellisme francès de finals del XIX i principis del XX, a

⁴⁶² A diferència d'Anglada, Steinlen llança una tendra mirada a les persones marginals, vagabonds, obrers i prostitutes que vaguen pels carrers de la ciutat (VV.AA., 2000 e: 88). En ell no existeixen notes de menyspreu o cinisme.

una obra mestra de Bonnard que, <<con su nueva concepción del espacio, su sintetismo y su carácter incitante, maravilló a Toulouse-Lautrec y fue uno de los incentivos que le llevaron a la práctica del género>> (Trenc, 2005: 57-58). El mateix es percep en Steinlen, gran il·lustrador gràfic i pintor del fi de segle francès, en qui es fa perceptible el gust pel sintetisme i la poca varietat de colors. En Anglada, el verd atorga un gust per allò mortífer i artificial; més enllà de la *femme fatale*, es tracta d'èssers descarnats del món d'ultratomba.



Figs. 71, 72 i 73. T. A. Steinlen, *Obrera jove al carrer, en una tarda de tempesta*, c. 1895. Ginebra, Petit Palais, musée d'art moderne; H. Anglada, *Dona en un jardí, París*, 1902. Abanca, Colección de arte; P. Bonnard, *La Revue Blanche*, 1894. Ginebra, Bibliothèque Publique et Universitaire

Però contràriament a l'obra *Dona en un jardí, París*, allò que destaca més la sensació de solitud dels personatges angladians, ja advertit pel crític Casellas l'any 1900, és la decoració dels locals, l'ornamentació dels vestits, els efectes de la llum elèctrica, la riquesa inesgotable de colors i la varietat d'arabescos. Totes les dones representades per Anglada duen indumentàries clares i vaporoses que destaquen sobre fons foscos i que s'il·luminen a la manera velazquiana. Aquest recurs crea una sensació de nuesa ambiental i de solitud de les cortesanes (López, 2006: 194). Darrere de tot aquest luxe estètic, hi ha una <<riquíssima vestidura de miseria humana, de dolor social i de luxuria trista>>, una <<expressió dolorosa de las tragedias del placer>>, que té lloc en determinats racons de la capital del món modern (Casellas, 1900: 1)⁴⁶³.

És en el context dels cafès amb les bevedores d'alcohol (com a *Le paon blanc*, *La morfinòmana* o *La dame de l'aigrette*) on la dona es presenta més sola. De fet, la figura de la bevedora d'absenta és indeslligable de la noció de solitud. A principis del segle XX,

⁴⁶³ Casellas s'havia fixat que hi havia fragments en la pintura d'Anglada <<que fan l'efecte de esmalts orientals; n'hi ha d'altres que semblen incrustacions de gemmas, com las que possava en Gustave Moreau en las corassas y túnicas dels seus angels y las sevas reinas>> (Casellas, 1900: 1). La sumptuositat de la pintura angladiana, doncs, aïllava encara més els personatges.

Anglada va representar moltes cortesanes, sumides en la droga i l'alcohol, en un ambient d'aïllament, algunes vegades absolutament soles, sense interactuar amb ningú del seu voltant (fig. 75)⁴⁶⁴. Es tractava de cortesanes que fregaven l'última línia del món de la galanteria, properes a la prostitució clandestina (Corbin, 1978: 202). Aquesta associació de l'alcohol amb la solitud, va ser inaugurada a Catalunya per Ramon Casas i el seu *Plein air* (fig. 74). Casas havia viatjat per primera vegada a París l'any 1881 i havia tingut la possibilitat de presenciar la tradició plàstica de bevedores d'absenta dels anys precedents (Coll, 1999: 65)⁴⁶⁵. A *Plein air*, la presència d'una única copa damunt de la taula que ocupa la dona, confirma la solitud de la protagonista, que no ha compartit taula amb l'home que s'entreveu al fons, fins fa poc assentat a la taula de primer terme. Per la seva banda, a la tauleta *Interior de music-hall*, la figura femenina, sense copa ni begudes a la vista, es presenta gairebé d'esquenes a l'espectador mentre al fons s'exhibeixen diferents focus de llums i caps que conformen una multitud de gent. La presència de cadires buides en ambdues peces⁴⁶⁶, remarca la idea de la solitud de la dona. Però si en Casas la solitud ve donada per la mirada de la dona cap a l'home del fons, en Anglada s'exhibeix a través d'una figura compacta i àmplia que es troba just al costat de tres cadires abandonades.



Figs. 74 i 75. R. Casas, *Plein air*, 1891. Barcelona, MNAC; H. Anglada, *Interior de music-hall*, c. 1900-1904. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

No obstant, la solitud de Casas no és de la mateixa naturalesa que la d'Anglada, ja que els personatges femenins del primer estan <<quebrados por el esplín>> (Bornay, 1992: 69).

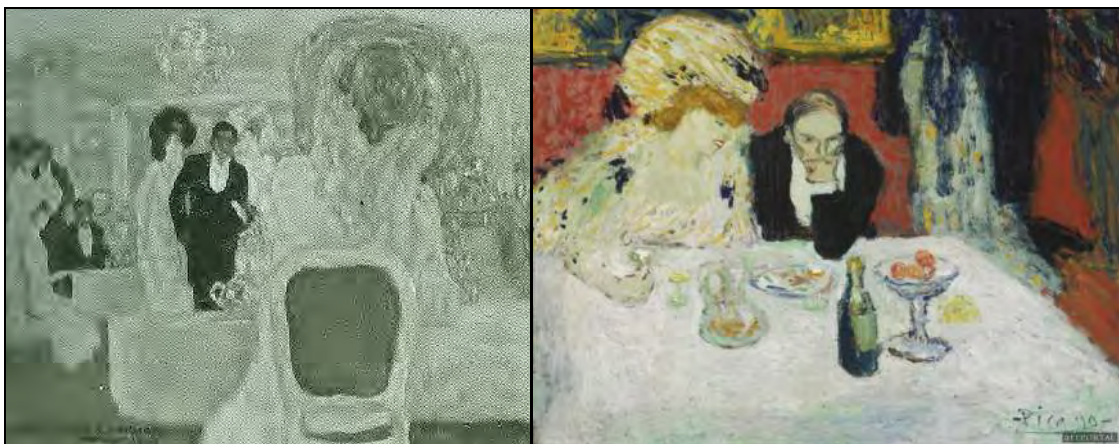
⁴⁶⁴ Tanmateix, en els casos en què aquesta pot comunicar-se, amb les seves companyes cortesanes o els homes que la cortegen, ella prefereix interactuar amb l'espectador extern.

⁴⁶⁵ Aquesta solució temàtica ja l'havien utilitzada prèviament Édouard Manet a l'obra *Bar del Folies Bergère* (1882) i Edgar Degas a *L'absenta* (1875-76), per citar alguns dels principals exemples.

⁴⁶⁶ La presència de cadires buides al·ludia a la necessitat de companyia masculina –fos per sobreviure econòmicament, fos per plaer o per trencar la solitud. L'any 1839 el comissari de París Béraud comentava aquest aspecte: <<Voulez-vous un autre genre de séduction? Allez aux Tuileries, au Palais-Royal ou au boulevard des Italiens; vous y apercevrez plus d'une sirène assise sur une chaise, les pieds sur l'autre, et une troisième vacante à côté d'elle. C'est une pierre d'attente pour l'homme à bonne fortune. Il prend place à côté de la belle solitaire, un mot sur le temps et la partie est engagée>> (Béraud, 1839: 2-3).

Anglada, en canvi, proposa un aïllament físic, però mai realitza una introspecció psicològica de manera voluntària. Potser a través de les figures sovint aïllades en el seu món «<diví>> hi ha, més enllà de la sexualitat, el plantejament d'una incomunicació amb els altres sectors de la societat. La solitud d'aquestes dones, doncs, acaba essent un retrat de la solitud i de la individualitat del mateix Anglada, que amaga una melangia assenyalada l'any 1908 per Monneret de Villard (Monneret, 1908). A la vegada, el color de Casas col·labora en l'aïllament de la dona, que s'accentua en obres on aquesta apareix acompanyada (Bornay, 1992: 76).

En la mirada concupiscent de la *cocotte*, s'amaga una mirada extraviada que denota, rere les aparences, que el color de la vida és un altre, i que en la intensa nocturnitat d'aquestes dames hi ha també una immensa solitud. És per aquest motiu que les figures es dissolen, es fusionen en l'atmosfera, perquè són ànimes fugisseres, éssers perduts i indefinits que viuen també en la decadència. Anglada intenta idealitzar-les, immortalitzar-les, però sempre hi ha quelcom de marginal en elles (Pizarro, 2012: 64), quelcom que les aparta de la resta de la societat⁴⁶⁷. El mateix ocorre a *Ver luisant* (fig. 119) o en la sèrie de nocturns de París (fig. 133), obres on la dona, en un entorn exterior, col·locada a primer terme i fragmentada a mig cos, camina sola i en direcció contrària a la multitud agitada del fons.



Figs. 76 i 77. H. Anglada, *Interior de cafè*, c. 1900. Madrid, col. José Fernández; P. Picasso, *Els comensals*, 1901. Providence, Risd Museum

La marginalitat característica dels personatges rics en els quadres d'Anglada remet alhora a la figura masculina de l'home aristòcrata i a la seva solitud, que el porta als plaers mundans de la nit parisenc. El *flâneur*, que a la vegada esdevé voyeur, es mou «<in silence, in isolated protection from each other, and release themselves through fantasy and daydreaming,

⁴⁶⁷ Aquest aspecte remet a una idea de la modernitat consistent en la individualitat de l'artista confrontat a la multitud de la població. La cortesana, en el context de les altes esferes, també es pot percebre com una figura que, més enllà del mercat sexual, es confronta a l'aristocràcia generalitzada femenina de la societat de la segona meitat del segle XIX i els primers anys del XX per reivindicar un espai d'emancipació i llibertat femenines.

watching life go by on the streets>> (Sennett, 2002: 196). En els locals nocturns, aquests homes del *grand monde* es rodejaven de dones belles a les que acabaven comprant el seu sexe. En els restaurants nocturns parisencs de la Segona i la Tercera Repúbliques, les *demimondaines* solien fer acte de presència, acompanyades d'homes rics als quals plaïa mostrar les seves cortesanies públicament, en taules reservades al Maxim's. En realitat, era una mena de demostració del luxe i l'ostentació personals, però també de jugar dins un teatre d'aparences on l'home d'alta classe pagava una quantitat de diners considerable per obtenir la companyia d'una bellesa adorada a l'època. El fanatisme de l'època per les màscares ja l'advertia Benjamin quan, fent referència a l'obra *París i els seus salons* de Ferdinand von Gall⁴⁶⁸, assegurava que la missió d'aquestes *cocottes* en els restaurants era aparentar ser noies de bona família: <<*en efecto, no estaban dispuestas a dejar caer tan rápidamente la máscara, sino que más bien se rodeaban de un interminable envoltorio de decencia y familiaridad que sólo podía desprenderse mediante un largo juego de intriga, que acababa por elevar su precio*>> (Benjamin, 2009: 494).



Fig. 78. H. Anglada, *L'aperitiu*, c. 1901-02. Col. particular

El contrast entre la solitud de la dona i la compra masculina de la companyia femenina s'exhibeix nítidament a *Interior de cafè* (fig. 76). En aquesta pintura, igual que a *Restaurant de nit* (c. 1900), la dona es situa d'esquenes a l'espectador, asseguda en una cadira i exhibint una gran pamelà amb plomes. La seva solitud accentua la noció de disponibilitat física i sexual per a l'home ric; per tant, es tracta d'una mercaderia que espera comprador. Recordem la figura solitària de la coqueta, luxosa i refinada *madame* d'*Au restaurant Le*

⁴⁶⁸ Cfr. Ferdinand von Gall. *Paris und seine Salons*. Oldenburg, 1844.

Doyen (1878) d'Ernest Ange Duez, que manté les postres intactes, un plat de raïms que òbviament eludeixen a la sexualitat de la dona i a l'oferiment que fa a l'home de la taula del davant. Per la seva banda, enfront la cortesana d'Anglada, circula un aristòcrata acompanyat d'una *cocotte*, que cada cop se li aproximen més. La confrontació física i visual de la parella amb la cortesana esdevé un reflex de la lluita entre les *cocottes* per apoderar-se dels homes rics, que provocava la victòria i la satisfacció d'algunes i la solitud i l'enveja de les altres. En altres casos, apareix la disputa entre els homes compradors que desitgen les mateixes cortesanes, com a *Cafè de nit* (fig. 123). Aquestes es fixen en l'home-espectador-artista (suposadament assentat en una taula davant d'elles), mentre ignoren l'home del seu darrere. Vestit gentilment amb barret de copa i una gavardina, es mostra impacient perquè el cambrer les hi faci arribar la nota que té a les mans. A *La droga* (fig. 112), la mirada de la cortesana es dirigeix cap a nosaltres per mostrar la seva elecció i el seu èxit assolit, o potser per ignorar el client que la corteja per escollir-ne un altre, en aquest cas l'espectador. Anglada juga, d'una manera irònica, amb la confrontació entre l'aristòcrata, elegant, madur i ben vestit, i l'artista bohemí, com era ell, jove i de classe més baixa, i amb uns ideals més transgressors. En tot cas, sigui quina sigui la preferència de la cortesana, l'objectiu sempre serà el d'un àpat copiosos com el d'*Els comensals* (fig. 77) de Picasso, que acabarà entre llençols.

El més freqüent en Anglada, però, és la representació de la relació extramatrimonial de l'aristòcrata i el coqueteig presexual que tenia lloc en els restaurants i altres locals parisencs de l'època. Una de les pintures més emblemàtiques de l'art francès que representa un aristòcrata i la seva cortesana en un restaurant, és *Sopar als Ambassadeurs* (1882) de Jean Béraud. Per la seva banda, Anglada va freqüentar nombrosos locals nocturns, com restaurants o altres espais d'oci diversificats, com bars i *music-halls*, on generalment la solitud d'aquestes dames deixava de cobrar sentit per convertir-se en companyia, un aspecte que simpatitza amb la noció de mercaderia⁴⁶⁹. Ja sigui per la companyia d'altres *cocottes* (com ocorre a *Papallones de nit*, del 1900⁴⁷⁰) o d'homes, en aquestes escenes poblades per tres o quatre personatges principals, Anglada apuntala a una significació dels retrats diferent a l'anàlitzada anteriorment. En aquests casos, com a *L'aperitiu* (fig. 78), la dona es multiplica per dues o tres *cocottes* que acompanyen el vell

⁴⁶⁹ Segons Walter Benjamin, la figura de la prostituta esdevé alhora venedora i mercaderia: <<el amor a la prostituída es la apoteosis de la empatia con la mercancia>> (Benjamin, 2009: 46 i 511).

⁴⁷⁰ Aquesta és una de les dues peces que Santiago Rusiñol va adquirir amb motiu de l'exposició d'Anglada a la Sala Parés de Barcelona l'any 1900 (Fontbona, 1982: 24). L'altra obra era *Nocturn parisenc* (1900). També li van adquirir obra Joan Llimona i probablement el vinater Pere Grau Maristany. Rusiñol, conegut per la seva estètica simbolista decadentista, va amistar-se amb Anglada pels volts d'octubre de 1899, amb motiu de l'exposició del primer a la galeria de Bing, una mostra titulada *Jardines de España*. És per aquest motiu que Fontbona ha considerat la possibilitat que Rusiñol hauria ajudat Anglada a realitzar una segona exposició a la Sala Parés de Barcelona (Fontbona, 1994: 25). Arrel d'aquesta exposició, Anglada va iniciar un contacte amb Els Quatre Gats, on un jove Picasso li va realitzar dos retrats (Fontbona, 1994: 26).

aristòcrata. Combregats a l'entorn d'una taula, en una disposició semblant a la de *A la llotja* (fig. 65), les figures adopten un posat escènic estudiat. En el cas de *L'aperitiu*, la cortesana de l'esquerra ens observa detingudament amb un lleu somriure, tot convidant-nos a entrar dins l'espai i a adoptar la posició de la dona de vermell (la figura de la dona d'esquenes i a primer pla serà una estratègia visual que l'artista utilitzarà sovint per introduir-nos a l'interior d'aquests espais i fer-nos partícips d'aquest coqueteig col·lectiu entre ambdós sexes). A la banda dreta del quadre, una *cocotte* amb pells i un vestit brodat, pren un cafè enmig d'un moment d'introspecció. Al fons, i entre les tres joves, es troba un home d'edat avançada que, amb el seu rostre gras i un semblant grotesc, recolza la mà esquerra al bastó. L'actitud dels personatges i els seus gestos permeten deduir que hi ha una comunicació, si més no visual, entre els personatges. És, però, el gest de les mans el que acaba demostrant el truc utilitzat per l'artista: per una banda, la dona vestida d'un roig passional, assenjala amb el dit delicadament cap amunt tot al·legant al món de les idees, mentre que l'home, que sembla haver-se encongit al costat d'aquests éssers <<divins>>, manté la mà premuda cap avall. L'obra d'Anglada representa la dualitat entre la idealització de la dona en el París del 1900 i el caràcter dominant de l'home, que frega el bastó. És l'home, doncs, el director d'orquestra i el creador de la imatge divinitzada d'aquestes dones, d'aquestes nines-maniquins-titelles que són mogudes a través d'uns fils manejats per l'home, tals com planteja l'obra dramàtica *Casa de nines* (1879) d'Ibsen.

El quadre, com bé anuncia el seu títol, representa l'aperitiu, l'inici de la relació entre l'aristòcrata i la *cocotte*, aquell primer coqueteig que es produeix abans de la consumació del sexe. A *Hereus i desheretats* (fig. 80), hi ha un simbolisme irònic al darrere⁴⁷¹. És

⁴⁷¹ Els termes <<desheretar>> i <<desheretat>> (entesos com a la desposseïció d'una herència), van ser utilitzats per escriptors del segle XIX com Balzac i Renan per a designar els pobres necessitats, miserables i desposseïts, uns mots que amb prou feines es trobaven en el llenguatge francès d'èpoques anteriors (Weber, 1989: 32). També en feia al·lusió, l'any 1897, Barrès a *Les Deracinés*, on descrivia les causes d'una decadència nacional. Els mots donaven fe de la importància de l'herència en l'economia moral de França en aquells anys, a la vegada que també indicava el que, segons l'opinió post-revolucionària, podien esperar les persones corrents. La mediocritat, de la mateixa manera que la misèria, ja no era un estat amb el que s'havien de conformar, sinó el resultat d'una desposseïció que els privava de posseir coses a les que tenien dret. En nombroses novel·les, es descriu el trajecte en picat de joves desarrelats, educats fora de la seva classe social, les ambicions dels quals excedeixen els seus medis. Anglada-Camarasa va transportar aquesta idea al món de les *cocottes*, aquelles dones que havien tingut uns orígens pobres que les feia anhelar uns nivells socials i econòmics que estaven per sobre de les seves possibilitats. Tanmateix, moltes d'elles van assolir-ho a través del <<desheretament>> de les fortunes dels seus clients, amants i protectors. D'altra banda, aquests termes tenen a veure amb una novel·la de l'escriptor espanyol Benito Pérez Galdós: *La desheredada* (1881). En aquesta novel·la, es descriu el personatge d'una jove d'orígens humils que decideix anar a Madrid i viure una vida de luxe i fantasia entre les elits socials, i reclamant l'herència d'una casa de la ciutat. Viu del luxe i del malbaratament econòmic, fins que un bon dia s'arruïna i no es vol creure que no pugui ser l'hereva de la casa de Madrid. Finalment, quan no pot caure més baix, es dedica a la prostitució. És probable que també Anglada-Camarasa pogués remetre a Isidora, el personatge principal de la novel·la de Pérez Galdós, com a model de referència per a les seves *cocottes* parisenques, que també provenien d'orígens humils i vivien del luxe i dels diners.

possible que el local representat per Anglada fos de l'estil del restaurant Maxim's⁴⁷², on els rics hereus enterraven la seva innocència, <<allongés dans un cercueil avec un jéroboam de champagne>> (Guignon, 2012: 102). La fama del local era coneguda, doncs, per l'actitud desenfrenada dels clients, on els homes poderosos eren objecte del batalló de les *demimondaines* (fig. 79). El quadre d'Anglada al·ludeix a la idea que les *cocottes* desheretaven els rics hereus de famílies benestants i es quedaven amb les seves possessions. Elles en podien ser les hereves, des del moment en què el contacte s'iniciava en aquests locals d'oci nocturn, i la solitud que abans les embriagava es convertia en picardia i avarícia. A la vegada, els clients esdevenien els hereus sexuals d'aquests cossos femenins, coberts d'or i ficció amorosa.



Figs. 79 i 80. Postal del restaurant Maxim's, on les *cocottes* competien per aconseguir els protectors més adinerats, 1910. Mary Evans/Rues des Archives; H. Anglada, *Hereus i desheretats*, c. 1902. Col. particular

Plasmar l'avarícia de la dona era una de les intencionalitats d'Anglada en aquests espais de la nocturnitat, motiu pel qual no és estrany que retratés el tema de la prostitució en les elits socials parisenques del 1900. De fet, aquesta fórmula ja l'havien explotada els

⁴⁷² Per a la història del restaurant Maxim's, vegeu: Jacques Barbary de Langlade. *Maxim's. Cent ans de vie parisienne*. París, Robert Laffont, 1990; Hugo. *Vingt ans maître d'hôtel chez Maxim's*. París, Amiot Dumont, 1951.

impressionistes a la segona meitat del segle XIX, però amb unes classes socials de rang inferior. Anglada selecciona les classes adinerades, les que el sorprenen, les diferents a la seva condició d'artista estranger establert a París, i en fixa una imatge no només de plaer sexual, sinó de plaer material pels diners i béns, pel luxe i l'elegància que se'n desprèn. És cert que Anglada sentia una certa obsessió per la figura de la *demimondaine*, però ho és també que, com s'interpreta en les seves cartes personals, li criticava l'actitud de murrria i mentidera, ja que entabanava homes apoderats per obtenir-ne beneficis econòmics.

2.2.2.1.4.- *L'espai extrafamiliar. L'espera, la posa, la bellesa i la coqueteria. El client, les flors i el coqueteig. L'entrega i la consumació sexual.*

La coquetería procura una solución al dilema, al permitir a la mujer entregarse potencial, simbólica o aproximadamente a un número grande de hombres, mientras que el hombre puede poseer de alguna manera a un gran número de mujeres.
(Simmel, 1999: 136)

L'existence ardente et tumultueuse n'est-elle pas le désir secret des médiocres vies bourgeoises?
(Carolina Otero)

Segons Linda Nochlin, Edgar Degas va realitzar a *La família Bellelli* (c. 1858-60) el retrat d'una família infelïç, amb les seves tensions i oposicions, jerarquies en concordança amb l'edat i el sexe, la classe social i l'aparença (Nochlin c, 1991: 154). Degas definia el que acabava conformant un ideal d'existència de la família burgesa al segle XIX. La separació entre els espais masculí i femení i les tensions que es generaven, ja es percep en obres seves com a *Joves espartans* (c. 1860-62) o *Interior* (c. 1868-69) (Nochlin c, 1991: 158-159). A l'altra cara de la moneda, les famílies burgeses representades per Renoir plasmaven l'harmonia de les classes mitjanes⁴⁷³.

En aquestes obres, es posa en qüestió la sexualitat en la burgesia francesa del segle XIX. L'any 1978 Mark Poster, a *Critical Theory of the Family*, una obra complexa i acurada que analitza l'estructura familiar del model burgès, ressaltava la sorprenent actitud de la burgesia sobre la sexualitat:

Like no other class before, the bourgeoisie made a systematic effort to delay gratification. This led to sexual incapacities for both men and women (...) Among the bourgeoisie, women were viewed as asexual beings, as angelic creatures beyond animal lust. When internalized, this image of women led to profound emotional

⁴⁷³ Segons el seu fill Jean Renoir, Auguste, que va néixer en el si d'una família de la petita burgesia, es mostrava contrari a la industrialització, motiu pel qual va acabar representant obres on l'harmonia familiar es manté viva. Cfr. Jean Renoir. *Renoir, my father*. Little, Brown, 1958.

conflicts (...) Prostitution was required by bourgeois males (...) because the "double standard", which originated with this class, made sexual fulfillment impossible for both spouses. (Poster, 1978: 168)

El burgès del XIX no comprenia la sexualitat dins l'estructura familiar⁴⁷⁴, així que era corrent que es dirigís als espais públics per satisfer-la amb amants o cortesanes. Així que, és en l'espai dels bordells i els espais d'entreteniment nocturns on es demostra la subversió dels valors familiars com a espais d'oposició a la família (Nochlin c, 1991: 172). En Degas⁴⁷⁵, el bordell va esdevenir la representació de l'últim refugi <<of living warmth and human contact; or the family as the place where women are sold for money as in the brothel, but with greater hypocrisy, under a veneer of social virtue, and above all, bourgeois respectability>> (Nochlin c, 1991: 174).

Les obres d'Anglada, com la de tants artistes moderns del 1900, defugen el retrat de la burgesa i les relacions matrimonials, per centrar-se en els vincles extramatrimonials que s'originaven en els locals d'esbarjo nocturn de París. El que és interessant, però, és que a través de les seves obres es pot traçar el procés de la cortesana per aconseguir un client, o a la inversa, el procés de l'home per assegurar-se una *cocotte*. És per aquest motiu que serà rellevant analitzar les obres d'Anglada segons les actituds dels personatges d'ambdós sexes, des de l'espera, la coqueteria i la posa de la *demimondaine*, passant per l'aparició del client i l'entrega de les flors, fins arribar al coqueteig entre home i dona, que anticipa l'entrega d'ella i l'arribada de la sexualitat, rarament representada per l'artista. És, en definitiva, el retrat de la necessitat de diferenciació sexual entre l'home i la dona: mentre l'home havia de mostrar la seva activa masculinitat, la dona havia de ser receptiva.



Figs. 81 i 82. H. Anglada, *L'espera*, c. 1904. Col. particular; E. Degas, *Dones a la terrassa d'un cafè* (detall), 1877. París, musée d'Orsay

⁴⁷⁴ El matrimoni burgès deixava de fer l'esposa desitjable, donat que era massa respectada o despreciada, o potser massa quotidiana, motiu pel qual deixava de ser un objecte eròtic pel seu marit (Beauvoir, 2013: 541-631).

⁴⁷⁵ Cfr. Heather Dawkins. *Sexuality, Degas and Women's History* (tesi doctoral). Leeds, University of Leeds, 1991.

La primera funció de la cortesana en el procés d'aconseguir un protector adinerat i que Anglada capta, és la d'esperar clients⁴⁷⁶. Anglada va representar en més d'una ocasió *cocottes* amb aquesta actitud, com a *L'espera al hall* (c. 1900). En aquesta obra, la cortesana, que presenta similituds físiques amb diverses gitanes representades per l'artista, apareix amb un pom de flors que recentment li ha regalat un client, mentre espera al *hall* d'un local, i amb una certa ansietat camuflada, l'arribada del «comprador». És, però, sens dubte, l'actitud de la figura frontal de *L'espera* (fig. 81), una de les més interessants en aquest sentit, especialment pel que fa a la seva posa, ja que dirigeix la mirada a l'espectador mentre col·loca un puny sobre una galta i recolza l'altre braç damunt de la taula del cafè. Amb el tors inclinat damunt la taula, el gest relaxat de la jove, i amb un aire de pesadesa, demostra l'avorriment i el tedi que viu en el moment de l'espera⁴⁷⁷. Però la posa acomodada d'aquesta dona cansada d'esperar es porta al límit a *Le paon blanc* (fig. 121), on la figura, gairebé estirada, es presenta entronitzada en el seu tro d'or, embotada en una cadira on relaxa el seu cos poderós. La mateixa actitud d'avorriment s'esdevé a *Dones a la terrassa d'un cafè* (fig. 82) de Degas, on quatre prostitutes esperen impacientment l'arribada d'algun client a qui puguin sorprendre mentre van de compres o bé van i vénen d'algun teatre proper (Herbert, 1989: 44). Aquestes dones generalment canvien de lloc per atreure clients, tal com estan a punt de fer les dues prostitutes de l'esquerra (en les representacions d'Anglada també s'intueix); altres vegades, es mostren impacients, neguitoses, amb el polze entre les dents, indicant avorriment⁴⁷⁸ o decepció⁴⁷⁹. El mateix sembla indicar la posició de la cortesana vestida de negre d'Anglada, que sembla esbufegar. Al seu darrere, una cortesana ha assolit amb èxit la cacera d'un client. Alguns esbossos preparatoris per a *L'espera*, indiquen que el grup inicial de cortesanes era de tres i que les posicions de les dones eren més agitada, desinflades i corbades que a l'obra final. Tant si «*se muestran postradas en actitudes desesperadas de tedio*» o bé «*fuman cigarrillos para matar el tiempo*» o, fins i tot, es recosten sobre canapès, estirades, «*pesadas, sombrías, estúpidas, extravagantes, con ojos vidriosos por el aguardiente*» (Baudelaire, 1995: 132), com a *Le paon blanc*, aquestes figures es vinculen a la noció del *dolce far niente*⁴⁸⁰, tan estesa entre les burgeses i les aristòcrates de l'època (vegeu pp. 588-602).

⁴⁷⁶ L'actitud d'espera ja era remarcada pels intel·lectuals de l'època. Nana, la protagonista de Zola, en alguna ocasió es queixa que «sempre és a mi a qui toca d'esperar els altres» (Zola, 2002: 173).

⁴⁷⁷ L'avorriment, tan present en l'experiència de les classes mitjanes del segle XIX, era per a Schopenhauer el terror més estès en la humanitat, mentre que Huysmans, a *À rebours*, feia morir el seu heroi d'avorriment. L'avorriment, doncs, va esdevenir el *leitmotiv* d'una època on l'oci es va multiplicar «*sin que aparecieran nuevas maneras de ocuparlo*» (Weber, 1989: 28).

⁴⁷⁸ L'actitud d'avorriment en la dona d'Anglada a París ja l'havia notat l'any 1900 el crític Alfonso Valier Neira i amic d'Anglada (Pere Llorca) a (Valier, 1900: 6).

⁴⁷⁹ El gest del polze entre les dents, segons Georges Rivière l'any 1877, significava el mateix que l'expressió «*¡ni esto!*», és a dir, que no havia aconseguit cap client aquella nit (Herbert, 1989: 40).

⁴⁸⁰ El *dolce far niente* era una actitud molt associada a la figura de la dona burgesa del segle XIX, com també de la cortesana. Igual que la Nana de Zola, la cortesana «només sortia d'aquella llangor cap al vespre, a l'hora en què s'encenien els llums de gas» (Zola, 2002: 284). La pintura també va trobar la

A banda d'aquestes cortesanes de tarannà fatigat, Anglada en representa d'altres que adopten poses d'elegància, sobrietat, refinament, distinció, rigidesa i una certa tibantor⁴⁸¹. És, novament, una posada en escena, un saber estar en un escenari ampli com un local nocturn, l'adopció d'un paper refinat que involucra la posada en marxa d'una tipologia de moviments delicats, elegants⁴⁸² i, en alguns casos, bergants. Tal és el cas del caps lleugerament tombats de les prostitutes solitàries de la sèrie de *Nocturns a París* (vegeu pp. 274-276); la tibantor de les figures alçades que exhibeixen els seus vestits sumptuosament, que contornegen les cues dels seus vestits arrossegant-los per terra amb elegància i passejant distintivament els seus abrics frondosos; la mirada de reüll i de múrria de *Parisenca* (fig. 431) i la rígida col·locació del seu cap que manté perfectament l'equilibri dels grans barrets, o bé la mirada de reüll que cerca escrupolosament de *La dame en noir* (c. 1900). És també el poderós ull ametllat que ens fita inquisitorialment de reüll a *Bar del Moulin Rouge. París* (c. 1900-1904), mentre el cos de la cortesana, acomodat i d'esquenes a nosaltres, i mostrant un braç nu i prominent que es recolza en un genoll amb un gest més aviat barroer, es gira cap a la taula del darrere, on es troba l'espectador. És també l'aire aparentment innocent d'algunes dones de les llotges que, en silenci, observen el que ocorre al seu entorn; o bé el cap de la cortesana que es torça cap a nosaltres a *Ver luisant* (fig. 119), sense interrompre el ritme del seu balanceig suau; el posat de serenor que transmeten sovint les *cocottes*; el delicat i alhora ambigu gest de les prostitutes que aixequen lleugerament les seves faldilles a *Champs Elysées* (fig. 128); les siluetes sinuoses de línia arabesca d'*Els òpals* (fig. 101) o *Mur céramique* (fig. 113), que mostren una fina cobertura dels vestits damunt la pell; el colze elegantment recolzat a *Escena de café concert* o a *La morfinòmana* (fig. 49); el cos suggestivament insinuat de *Fleurs de Paris* (fig. 85), o el canell que es doblega damunt la taula de *La droga* (fig. 112). Nombrosos colzes i línies angulars –una constant en l'obra plàstica d'Anglada– contrasten amb la sinuositat i la voluptuositat dels cossos femenins, als que dota d'una delicadesa decadent. Baudelaire no ho podria explicar millor: aquestes dames <<a veces encuentran, sin buscarlas, poses de una audacia y de una nobleza que fascinaría al escultor más refinado>> (Baudelaire, 1995: 132).

manera de plasmar que la dona elegant finisecular estava dominada pels seus instints més primaris. El tedi –l'*ennui* decadent– que tocava a l'aristòcrata ociosa es va representar en els retrats a través de la dona postrada, una dona lànguida que evidenciava plaers i pensaments il·lícits (López, 2006: 82). El terror masculí per aquesta dona finisecular amb una nova sexualitat emergent va concórrer fins a la *femme fatale*.

⁴⁸¹ Segons König, en la moda no existeix una diferenciació entre naturalesa i art: tot és posa, <<parure>> i convenció (König, 1972: 32).

⁴⁸² A diferència de la *cocotte*, la distinció i l'elegància pròpia de la dona burgesa no arribava a uns nivells tan elevats. Explica López Fernández que cap duquessa superava la dignitat i la conducta elegant amb què les *demimondaines* baixaven del seu cotxe amb els seus llebrers vinguts d'Afganistan perquè passegessin pel Bois de Boulogne (Beaton, 1990: 60).

Tot plegat conforma una escenografia on la coqueteria femenina va entrant en acció. En una carta que l'any 1894 Hermen Anglada va escriure al seu amic Llorc, l'artista, que havia observat atentament les cortesanes i *madames* durant la nit parisenca, exclamava:

no hablemos de las francesas, porque estas si que son artistas y de verdad, qué elegancia, qué distinción y qué amabilidad y qué putería tienen; esto último y la elegancia son las cualidades inseparables de las mujeres de aquí; todas parecen vírgenes y resultan luego refinadas putas, Dios nos libre de ellas. Amén. Tanto es así que según dicen los mismos franceses que para encontrar una mujer virgen se tendría que encargar ex professo. (Anglada, 1894 b)

La misogínia latent en aquest context bé es pot exemplificar amb el dibuix *El dimoni de la coqueteria* (segona meitat s. XIX) de Félicien Rops, il·lustratiu de les paraules d'Anglada: <<*más dejémonos de mujeres porque estas solo conducen a cal aputacari y tratemos de otra cosa inmensamente más positiva y de valor, esto es de los museos de pintura*>> (Anglada, 1894 b). La superioritat que Anglada exercia com a home és un aspecte que cal tenir en compte, ja que manifesta la marcada diferenciació sexual del moment. Tanmateix, el testimoni de l'artista serveix per analitzar la fascinació de l'home que freqüenta els locals nocturns cap a la *cocotte*, ja fos pels seus vestits, la seva bellesa artificiosa o la seva actitud coqueta. Aleshores, Anglada era un jove que aprenia a París i que emmudia davant les novetats parisenses. La coqueteria de les cortesanes⁴⁸³ va aconseguir atrapar-lo, una expectació que és similar a la que tindria el protagonista de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919) de Marcel Proust:

Estaba yo en uno de esos períodos de la juventud en que no se tiene ningún amor particular, períodos vacantes; cuando en todas partes ve uno a la Belleza, la desea, la busca, lo mismo que hace el enamorado con la mujer amada. (...) Por todas partes veía damas elegantes, debido a que nunca podía acercarme a ellas (...). Y si tenía que morir pronto, me habría gustado saber cómo estaban hechas, vistas de cerca, y en la realidad, las muchachas más bonitas que podía brindarme la vida, aunque fuera otro y no yo, o aunque no fuera nadie, el que se aprovechara de su belleza. (Proust, 1993: 414)

Anglada concebia les cortesanes de manera col·lectiva; li era impossible <<*referirlas a una sola muchacha separada y distinta de las demás*>>, ja que hi havia <<*una fluctuación armoniosa, la constante traslación de una belleza fluida, colectiva y móvil*>> entre elles (Proust, 1993: 317)⁴⁸⁴. Constituïen una processó de noies belles que, si bé eren representades individualment, era perquè esdevenien la imatge model de totes elles. Anglada cercava la bellesa, li obsessionava el retrat de les *cocottes*, tal com demostra la seva producció plàstica

⁴⁸³ Un dels matisos de la coqueteria és la semiocultació. L'evolució històrica del vestit ha ressaltat el motiu d'exhibició i negació simultànies, així com per a l'antropologia és indubtable que el vestit, que cobreix les parts íntimes, serveix per satisfer la necessitat d'ornamentació i exercir una atracció sexual a través de la indumentària (Simmel, 1999: 119; König, 1972: 78). L'adornament, que atreu la mirada, converteix la persona ornada en un ésser valuós i atractiu, mereixedor d'atenció, tal com ocorre amb les *cocottes*. Fins i tot en alguns pobles, segons comenta el filòsof, la gent del poble acostuma a anar despullada mentre que les prostitutes van vestides (Simmel, 1999: 119).

⁴⁸⁴ Cfr. Yae-Jin Yoo. *La peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust*. Nova York, Peter Lang Publishing, 2012.

des de l'inici del segle XX. Les cercava en els locals nocturns que freqüentava i les capturava en les seves instantànies plàstiques, ja que per a ell era una manera de posseir aquesta bellesa i aquest amor efimer. <<El encuentro posible con ellas era el único elemento delicioso de mis días>> (Proust, 1993: 465). I, quan aquest encontre s'acabava esdevenint, com la història amb la *cocotte* Odette relatada per Proust a *Un amour de Swann*, el protagonista acabava sentint-se desgraciat per una dona que no li corresponia i que havia de compartir amb altres clients adinerats: <<¡Y pensar que he echado a perder varios años de mi vida, que he querido morirme, que he sentido mi mayor amor por una mujer que no me gustaba, que no era mi tipo!>> (Proust, 2001: 327).



Figs. 83 i 84. H. Anglada, *Jardin de Paris* o *Jardin du théâtre* (detall), 1900. Col. particular; Ch. É. de Beaumont, *Pourquoi pas?* (detall), 1869. Mâcon, musée des Ursulines

Per tal de comprendre millor la visió d'Anglada sobre les cortesanes, en aquells anys de l'inici del segle XX, és convenient recórrer a Simmel, que, en el seu assaig sobre la coqueteria, (1909), assegurava que

el atractivo de un objeto comprable no sólo determina el precio que estamos dispuestos a pagar por él, sino el hecho de que se exige un precio, que su adquisición no es algo normal, sino algo que sólo se consigue con sacrificio y esfuerzo; eso, a menudo, hace que a nuestros ojos el objeto sea atractivo y deseable. La posibilidad de este giro psicológico conduce la relación entre hombres y mujeres a la forma de la coquetería. (Simmel, 1999: 116)

Anglada, però, no encaixava en el prototipus d'home burgès, en el ric *gentleman* que representava en els seus quadres, amb un aire grotesc i un barret de copa –un complement que Clark considerava <<a good sign of vulgarity>> (Clark, 1999: 216)–, el bastó, un cigarro i el vestit d'etiqueta (Garb, 1998: 12). Els artistes coincidien gairebé unànimement en representar aquests homes amb poca estatura, <<casi siempre usando sombrero de copa y, en muchas ocasiones, frac>> (Bornay, 2010 b: 254 i 256). Anglada no era un client més ja que la diferència de classe li impedia, encara que tampoc es pot

demostrar del cert quin paper jugava l'artista més enllà de la mera representació plàstica. El que sí és cert és que Anglada remarcava la diferència de gèneres, encaixant dins de les estructures de gènere del *fi de siècle*⁴⁸⁵. Tanmateix, una mica com féu Manet (que retallava les figures d'homes clients com a *Nana*) (Nochlin, 1991 c: 86), Anglada desdibuixava més els rostres i les figures dels homes, els n'esborrava més la identitat, els mostrava lleugerament indefinits. Tot i això, la majoria de les seves dones també presenten importants trets d'indefinició, però degut a l'experimentació plàstica de l'artista. Certament a Anglada, igual que Ramon Casas, no li interessava el retrat de l'home, i, quan ho feia, li agradava que fos còmic, semblant als dibuixos caricaturescs de Daumier. En paraules de Casas, en una carta que va escriure al seu amic Miquel Utrillo el 23 de juny de 1910, «Sarajevo em va semblar d'un color preciós; els vestits molt variats i sobre tot vaig trobar el que m'agradava tan: poder fer les dones molt boniques i els homes que facin riure» (cit. a Bornay, 1992: 66).

Tot i les poques ganes de representar figures d'homes, el perfil de client que plantejava Anglada era el d'un individu grotesc que remetia a l'episodi dels faunes i sàtirs perseguint les nimfes⁴⁸⁶, en la línia mallarmeliana del poema *L'après-midi d'un faune* (1876). Aquests homes «*viven del aroma de flores marchitas*», i els seus cossos, «*presentados con risueños tonos*», estan «*sorprendidos en el medio mismo en que se producen y tanta verdad atesoran*» (Valier, 1900: 6). Anglada només representava homes madurs, i no joves aristòcrates o bohemis assidus als locals nocturns⁴⁸⁷. Ho feia descaradament, caracteritzant-los amb actituds que fregaven la grolleria o amb trets físics deformats. La part física de l'home s'interpreta com una burla del seu perfil psicològic, i aquest és un tret que ja es començava a percebre en l'art francès de partir de la dècada de 1860, en obres com *Pourquoi pas?* (fig. 84) d'Édouard de Beaumont. Així ocorre en el detall de *Jardin de Paris* (fig. 83), on un home d'estatura baixa, assegut en una taula amb unes cortesanes, presenta una actitud curiosa, divertida i còmica alhora: es contorneja ràpidament cap a una banda i l'altra, i es frega les mans impacientment mentre observa altres cortesanes joves, altes, esveltes i belles que es troben al seu entorn. Zola va il·lustrar molt bé aquesta actitud masculina: «era la seva joventut que finalment es desvetllava, una pubertat goluda d'adolescent, encesa de cop en la seva fredor de catòlic i en la seva dignitat d'home madur» (Zola, 2002: 189). L'adopció d'aquesta actitud en homes distingits per la seva

⁴⁸⁵ La diferència sexual és una de les revelacions de la cultura de la modernitat. Durant el període de la *fin-de-siècle*, es va apostar per reafirmar encara més els sexes i les convencions del que ja estaven.

⁴⁸⁶ En una carta dirigida l'any 1900 a l'amic Llord, Anglada comentava que no allargava més la carta perquè «*estoy cansadísimo, son las cuatro de la mañana, he estado esta noche en el Jardin de Paris. Estaba admirable y he trabajado, he recogido muchos apuntes, dos viejos superiores, dos sátiros en conserva de primera*» (Anglada, 1900 b).

⁴⁸⁷ El fet que Anglada no retratés homes joves com a clients de les cortesanes parisenses, potser té a veure amb el fet que ell defugia l'autorepresentació d'un mateix i que, per tant, es restringia a fer retrats de clients en edat adulta.

correcció no resulta sorprenent a la *fin-de-siècle*, donat que la depravació estava de moda (König, 1972: 29). Aquesta mateixa burla es reflecteix ocasionalment en la novel·la *Nana*, on la protagonista de vegades demostra el seu fàstic cap a alguns clients. Nana creu que estimar és una bestiesa i, per tant, dorm sense gaudi amb comtes i aristòcrates; experimenta, doncs, la ràbia de la dona presonera que ha de mostrar-se dolça amb el client (Zola, 2002: 239). També Xavier Gosé (fig. 86), considerat un gran retratista del París de la Belle époque (VV.AA., 1999 b), va representar la idea d'una prostitució declarada o mig encoberta, amb els seus protectors, sempre amb una intenció satírica, tot denunciant el cinisme i el mercantilisme del seu món (Trenc, 1999: 42).

Amb l'entrada del client en el procés de seducció amorosa, apareixen les flors⁴⁸⁸. Des del segle XVII, amb *Paradise Lost* del poeta John Milton⁴⁸⁹, l'Eva bíblica es va començar a associar a les flors, motiu pel qual no sorprèn que els escriptors i artistes del tombant del XIX vinculin les franceses contemporànies –vistes com a filles d'Eva– a les flors⁴⁹⁰. Anglada no va abusar del motiu de la flor en el submón de les cortesanes parisenques, però en els casos en què apareixen, ho fan com a metàfora de la sexualitat i com a símbol de l'adquisició de la prostituta i de la seducció comercial del client. És el cas de *Teatre* (c. 1901-1903), en què una dona acaricia distintivament amb el seu dit índex una flor que li ha regalat un pretendent, rodejada d'altres homes d'edat avançada que la desitgen i busquen des d'altres llotges properes. O bé del dibuix *Dama de negre, amb flors* (fig. 87), on una inquietant *demimondaine* de perfil vestida rigorosament de negre sosté rigidament un ram de flors fresques que un client li acaba de regalar a l'exterior d'un local nocturn de París. Aquesta dama d'aparença macabra i fantasmal, fins i tot amb un regust grotesc proper als dibuixos d'Odilon Redon, apareix com una figura marcadament ambigua que s'accentua en l'obscuritat de la nit. El cas més paradigmàtic, però, és *Fleurs de Paris* (fig. 85), amb un títol que eludeix al ram de flors i a una dama flor que s'ofereix obertament, en la seva condició de cortesana, a l'espectador del quadre. Aquesta obra, que formava

⁴⁸⁸ Els protectors es gastaven una fortuna en pomells de flors per a les seves cortesanes, tal com es percep en el comentari irònic de la sra. Maloir a *Nana*: <<-Jo -digué la senyora Maloir- ja m'accontentaria cada dia amb el que els homes gasten en flors per a les dones, a París>> (Zola, 2002: 63).

⁴⁸⁹ Cfr. John Milton. *Paradise Lost*. Londres, 1667.

En l'associació de la dona flor també hi van contribuir les teories de Jean-Jacques Rousseau al segle XVIII, que va popularitzar la visió de la dona com a domèstica i natural, associant-la sovint a la flor (Menon, 2006: 129).

⁴⁹⁰ Al llarg del segle XIX, hi va haver una gran popularització de les flors i les seves simbologies, ja fos a través de tractats o diccionaris. Segurament el més significatiu de tots ells és *Les fleurs animées* de J. J. Grandville, publicat pòstumament l'any 1847. Aquest enorme interès per les flors va anar en increment a finals del segle XIX, fins a acabar desembocant en l'Art Nouveau, on l'associació de la dona amb la flor es va portar fins a un extrem. Cfr. Sigfried Wichmann. *L'Art nouveau floral*. París, Chêne, 1986; William Wheeler. *Art nouveau fleurs decoratives: d'après les planches de M. P. Verneuil*. París, l'Aventurine, 2002; *Kasvikirja = Flora book = Llibre de la flora*. Brussel·les, Réseau Art Nouveau Network, 2004. Tanmateix, la sexualitat inherent de la dona flor és exclusivament pròpia de la iconografia de finals del segle XIX (Menon, 2006: 139).

part del Salon parisenc del 1903 i va ser posteriorment reproduïda a la revista russa *Mir Iskusstva*, és una versió moderna de l'*Olympia* de Manet, amb la diferència que la cortesana d'Anglada va vestida i es posiciona gairebé d'esquenes a nosaltres. Tampoc va acompanyada de cap assistenta negra ni de cap gat que remeti a la seva condició felina. La prostituta d'Anglada encara no està nua, més aviat mostra una predisposició sexual al client-espectador que li ha regalat el pom de flors⁴⁹¹, però la mirada d'ambdues i la col·locació del cos, entre relaxat i a l'espera de quelcom, dóna indici del que està a punt de succeir. El context del quadre ha canviat: ara l'espai privat del camerino de la prostituta s'ha convertit en totalment públic i les escenes de lascívia i coqueteig presexual esdevenen visibles per a tots els assistents del local.



Figs. 85, 86 i 87. H. Anglada, *Flours de Paris*, 1902-1903. Col. particular; X. Gosé, il·lustració a *Le Rire*, 1901, n° 334, p. 1; H. Anglada, *Dama de negre, amb flors*, c. 1898-99. Col. particular

⁴⁹¹ Així mateix, el pom de flors és una al·lusió a les dones parisencs de finals del segle XIX, tal com es percep en una il·lustració a la premsa parisenc, on les flors del pom s'han convertit en belles i elegants dones nues que se sostenen sensualment i flotant al capdamunt de la tija. Vegeu: Artista anònim. "Bouquet de femmes", a *La Vie Parisienne*, 24 de març de 1883, pp. 160-161.

Però si hi ha quelcom important en la presència de flors en obres com *Fleurs de Paris*, és que la dona es vesteix i es maquilla per agradar, com una <<cultivated hot-house flower, carefully prepared for public exhibition, while flowers are plucked and arranged in hair and bodice to adumbrate the vision of a blossoming, fecund femininity which is brimming with promise>> (Garb, 1998 d: 155). En el cas de les *cocottes*, la flor esdevé símbol de la proposta sexual del client i de la disponibilitat i l'acceptació de la cortesana, tal com es percep a través del contacte de la mà femenina amb les flors, una actitud també present a *L'espera al hall*. De vegades, la resposta de la *cocotte* sembla ambigua, com a *Le paon blanc*, que sembla dipositar el ram de flors damunt la taula mentre observa el suposat client que es troba al seu davant. En obres com *Femme en rose*, s'esparceix l'aroma de les roses, com també la fragància dels perfums d'aquestes dones flor, l'elusió a l'època primaveral, quan la bellesa i el plaer augmenten. Tot plegat ajuda a recrear una atmosfera d'acusada voluptuositat i sensualitat. A *Fiori di notte*, la processó de quatre *cocottes* que ens observen i caminen en un sentit unidireccional, és presidida per un ram de flors que les guia fastuosament. A primer terme, a la banda dreta de *Cafè de nit* (fig. 123), un ram de flors apareix en una cadira mentre damunt la taula es troba una flor solitària que aviat serà desfullada, i, al seu costat, s'observa un recipient buit que assenyala l'alcohol ingerit per una parella d'amants que acaben de marxar cap a l'hotel de la cortesana. De vegades seran roses⁴⁹², altres vegades es tractarà de camèlies⁴⁹³, fent al·lusió a la cortesana parisenc de *La dama de les camèlies* (1848) d'Alexandre Dumas fill. La suavitat i les pinzellades circulars de les flors de totes aquestes pintures remetent a la corba femenina i creen un suggestiu sentit circular. A l'entorn de la figura de *Le paon blanc*, per exemple, cobertures de flors inunden i enjardinien la terrassa exterior d'un local. Aquests espais enjardinats són un símil de les cortesanes i de la seva diversitat floral, entesa col·lectivament. A *Jardin de Paris*, el títol, tot i ser el nom d'un local dels Champs Elysées, no deixa de ser simbòlic. Tot plegat no deixa de remetre a *Les fleurs du mal* enverinades de Charles Baudelaire⁴⁹⁴.

⁴⁹² La rosa, la <<lady killer>> de les flors, està associada a la figura de la Venus moderna (Menon, 2006: 137).

⁴⁹³ Les camèlies eludeixen a la bellesa artificial, considerada així per la seva manca de fragància (Menon, 2006: 137).

⁴⁹⁴ Tots els artistes que volien expressar la part negativa de la dona-flor, eludien a *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Baudelaire havia contret la sífilis, probablement arrel de les relacions que havia tingut amb l'actriu mulata Jeanne Duval. Cfr. F. W. J. Hemmings. *Baudelaire the Damned: A Biography*. Nova York, Scribner, 1982. És probable que arrel d'aquest fet, hagués escrit *Les fleurs du mal*, on la dona és vista com una autèntica *femme fatale*, perillosa i sensual com una flor enverinada. Cfr. Léon Bopp. *Psychologie des Fleurs du mal*. Ginebra, Droz, 1964; James R. Lawler. *Poetry and Moral Dialectic: Baudelaire's "Secret Architecture"*. Madison, N. J., Fairleigh Dickinson University Press, 1997.

Referent a la relació entre la poesia baudelairiana i la pintura angladiana, el primer crític en posar per escrit la relació entre la pintura d'Anglada-Camarasa i la poesia de Baudelaire va ser Pérez Jorba, que va escriure a *Las Noticias* amb motiu de l'exposició al Salon Nationale de París l'abril de 1904: <<Pone de manifiesto una imaginación enfermiza, que quiere someter el arte á su capricho, y su paleta ofrece una suntuosidad viciosa. Asistimos,

Si bé les flors es troben en pomells de flors o jardins de terrasses, aquestes també es presenten en els barrets i les pameles de les dones, segons les modes del moment. En altres casos, com en la figura central d'*Els òpals*, Anglada hi insereix una faldilla que anticipa els vestits tradicionals del folklore valencià que començarà a pintar a partir de 1904, amb motiu d'un viatge realitzat a la zona (vegeu pp. 498-503). Els motius florals d'Alphonse Mucha i els seus arabescos denoten que Anglada va absorbir alguns aspectes de l'Art Nouveau, amb un prototipus de dona rodejada d'una atmosfera suau i lleugera de tonalitats, amb motius decoratius vegetals i florals, i una estilització remarcada de la figura. Tanmateix, la idealització i la puresa de línies de les figures de Mucha difereixen subtilment de la cortesana d'Anglada, que defuig la innocència virginal per acollir un tractament irònic dels plaers sexuals en el context de les altes esferes.

Immediatament s'esdevenen les escenes de coqueteig entre protectors i cortesanes, i que recorden les escenes de seducció de les festes galants de Watteau. És, però, l'obra *En el Père Lathuille* de Manet (1879), una de les primeres que il·lustra obertament aquest tema en la modernitat. En aquesta peça, la dona burgesa menja sola, i és aclaparada per un jove pretendent que la corteja: es col·loca a la gatzoneta, acaricia la copa de vi blanc i abraça la cadira on reposa la dona. Essent la forma lúdica de l'amor (Simmel, 1999: 129), un joc en el qual res es pot prendre seriosament, l'acte del coqueteig és on resideix la provisionalitat de l'amor, momentani i impermeable. És, el que seria per a Kant l'essència de l'art, una finalitat sense fi (Simmel, 1999: 129). Així, la cortesana s'interessa momentàniament pel seu interlocutor.

A finals del segle XIX, la il·lustració gràfica va anar reconvertint el paper de la dona en el coqueteig, que va deixar de ser cortejada per actuar amb una agressiva sexualitat dirigida cap a l'home (López, 2006: 65). Enfront l'actitud de la dona acusada, la *demimondaine* es converteix en acusadora. Imposada aquesta imatge, no és d'estranyar que Anglada tractés la cortesana com un prototip femení devorador, encara que el paper de desig anhelant sigui interpretat per la figura de l'home. Anglada, com féu Toulouse-Lautrec a *L'anglès al Moulin Rouge* (1892), una de les pintures amb els personatges més refinats de l'artista, retratava homes cortejant *cocottes* en un flirteig elegant. El rostre de les dames dóna indici de la categoria de les *demimondaines* (Arnold, 2012: 49), que són cortejades pel client. La línia de Lautrec, igualment utilitzada per Anglada, denota la immediatesa de l'amor

*en sus telas, al espectáculo trastornador de la elegancia corrompida. Por sus cuadros parece que se desvanece un perfume venenoso. Pinta Anglada con la sutileza matizadora de un Baudelaire, al par que con una fantasía en borrachera de luz y de color artificiales. Se le puede considerar como un vicionario del vicio moderno>> (Pérez, 1904). D'altra banda, Gustave Robin afirmava que amb *Le paon blanc* d'Anglada <<Baudelaire habría entonado en su honor, por el amor de esa sola figura, el más vibrante de los hosannas>> (Robin, 1904). Parodiant les comparacions amb Baudelaire, Anglada va començar a titular els seus quadres amb noms com *Fleurs de Paris* o *Fiori di notte*.*

carnal. Com Lautrec, Anglada plasmava els plaers fugaços de la vida, les dones boniques, els colors i les llums centellejants dels locals... en definitiva, tot aquest món d'artificialitat. I com Lautrec, era en aquests espais on realment va aprendre a pintar, i no a les acadèmies. El mateix ocorria amb Degas. A *El client* (c. 1879), Degas presentava la selecció del client amb qui una prostituta de bordell passaria la nit⁴⁹⁵, mentre que a *Jardin de Paris* Anglada mostrava la selecció de la *cocotte* amb qui un aristòcrata mantindria afers sexuals. La misoginia romàntica de Degas, que era compartida amb la de Baudelaire, amagava la realitat de l'esclavatge de la prostitució⁴⁹⁶, i oblidava que aquestes prostitutes i cortesanes oferien el seu sexe per viure i que, en moltes ocasions, no ho feien per plaer. Anglada també ho oblidava i presentava irònicament les figures femenines com a devoradores del diner⁴⁹⁷.

Hi ha un voyeurisme inherent en aquests quadres de principis del XX, on apareixen homes que miren les dones a les que cortegen o pretenen cortejar. Un aspecte molt interessant a remarcar és com aquestes mirades íntimes de l'home cap a la dona es fan visibles, i com ella les traspasa cap a nosaltres, com si se'ns insinués, com si denegés la proposta de l'home del quadre per preferir-nos a nosaltres; o bé, per contra, com si ens observés per explicar-nos que ha trobat un altre home adinerat que la mantindrà. El mateix fan els homes en moltes ocasions, ens miren perquè ens adonem que han obtingut el seu <<premi>> i informar-nos del seu protectorat cap a una cortesana. És aquest coqueteig d'Anglada, doncs, el retrat d'una transacció comercial acabada de tancar, un encaix de mans que es reflecteix en les cares de satisfacció i de desig dels personatges, tan evident en el comprador com en la venedora⁴⁹⁸. Al final, aquesta transacció comercial acaba essent igual de plaent per al comprador que es troba dins del quadre com per a l'artista espectador suggerit pel pintor, dues figures equivalents.

⁴⁹⁵ Assegura Lucie-Smith que diverses pintures, dibuixos i aiguadorts, com els de Forain, que representen joves ballarines i els seus protectors entre els bastidors de l'Òpera, com també les escenes en menjadors privats dels restaurants de moda per a la conveniència dels seus clients... són com il·lustracions d'una novel·la no escrita. <<*En Francia, al menos, la hipocresía del siglo XIX estaba compensada por extremos de honestidad*>> (Lucie-Smith, 1992: 132).

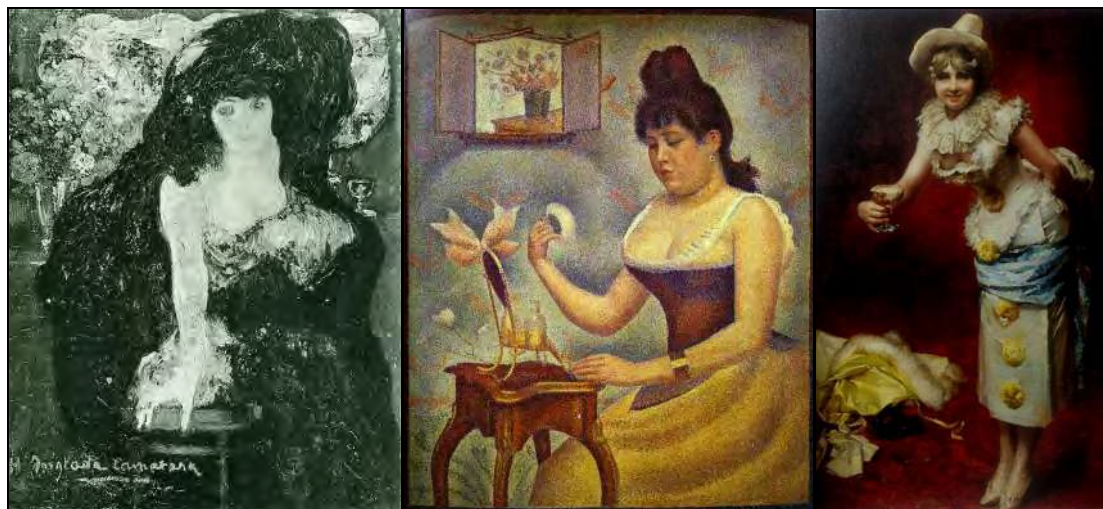
⁴⁹⁶ Segons Walter Benjamin: <<*Ciertamente, el amor de la prostituta se compra pero no la vergüenza de su cliente (...). Esa vergüenza busca un escondite para ese cuarto de hora, y encuentra el más genial: el dinero*>> (Benjamin, 2009: 493).

Mentre els homes tenien la llibertat absoluta de viure el plaer en aquests tipus de llocs urbans, les dones d'una certa classe social havien de treballar en aquests espais tot venent els seus cossos als clients o als artistes. Evidentment, es tractava d'intercanvis estructurats a través de relacions de classe social, de gènere i poder (Pollock, 2003: 75).

⁴⁹⁷ Molts artistes del tombant de segle van retratar el tema de la prostitució amb ironia i moralitat. Tanmateix, un dels pocs que es mostrava lliure de prejudicis va ser Toulouse-Lautrec (Zuffi, 2010: 151), donades les seves limitacions físiques que el van portar a aproximar-se a les prostitutes dels bordells i a altres éssers socialment marginats.

⁴⁹⁸ El mateix ocorre en les obres de Manet, com a *Ball de màscares a l'Òpera* (1874), on tant el comprador com la venedora mostren el plaer i el desig sexual (Nochlin, 1991 c: 87) (sigui un desig sexual sorgit de l'home o bé un desig pel luxe per part de la dona).

L'actitud d'entrega de la cortesana d'Anglada és un dels trets més distintius durant el procés de coqueteig. De la mateixa manera que en l'*Olympia* de Manet o en les prostitutes de Picasso, en les *cocottes* representades per Anglada hi ha latent un sentiment de superioritat, ja que presenten una mirada desafiant i una seguretat d'ésser admirades, malgrat el seu sexe i la nuesa del cos de l'*Olympia* (Lucie-Smith, 1992: 134-135). Existeix, però, una diferència psicològica entre l'*Olympia* i la cortesana d'Anglada, ja que la segona mostra una actitud d'entrega que il·lustra la seva predisposició sexual cap a l'home⁴⁹⁹. Tanmateix, no és el client el que té l'última paraula en aquesta compra sexual, sinó la mercaderia. L'amor venal adquireix, en l'era del capitalisme, un nou valor simbòlic en convertir-se en metàfora expressiva de totes les relacions socials (Hofmann, 1991: 56). El capitalisme converteix la carn i l'or en còmplices que es necessiten mútuament. Hi ha una subtilitat en Anglada; però, igual que Manet, l'artista fa parlar les seves dones, que són transparents i mostren un missatge nítid (sobretot en les obres *La droga* o *La morfíndomana*). El problema resideix en què <<cuando escritores y pintores de prestigio, como Zola y Manet, miran detrás de esa fachada y llaman a las cosas por su nombre, se les tacha de obscenos y se les acusa de socavar la dignidad del arte>> (Hofmann, 1991: 88).



Figs. 88, 89 i 90. H. Anglada, *Figura*, c. 1904. Col. particular; G. Seurat, *Jeune femme se poudrant*, 1888-90. Londres, Courtauld Gallery; F. Masriera, *La copa de champagne*, 1890. Fons d'Art de Crèdit Andorrà

⁴⁹⁹ Tanmateix, la *cocotte* angladiana dista de la Venus veneciana o de l'odalisca de l'harem, en el sentit que aquestes presenten una submissió remarcable mentre esperen l'home que les ha de posseir. La posició d'aquests prototips femenins anònims de regust clàssic diu que aquestes dones no es resistiran. En canvi, en les representacions de *cocottes* d'Anglada, la serenor de la dona i la seguretat en ella mateixa remarca la idea d'independència de la dona, malgrat hagi de sotmetre's al poder sexual de l'home per obtenir guanys econòmics. Amb l'*Olympia* de Manet es va un pas més enllà, ja que ella no se sotmet a cap home, es mostra orgullosa d'estar nua i, a la vegada, es tapa els seus genitals per tal de bloquejar la mirada sexual de l'home. Una cosa semblant ocorre a *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, on l'agosament de la dona i la consideració de la dona en igualtat de condicions vers l'home són elements remarcables (Lucie-Smith, 1992: 134).

Com ja s'ha advertit prèviament, un tret característic de la coqueteria d'aquestes cortesanes és la posa del cos. La col·locació d'aquest i els seus moviments generaven l'admiració del sector masculí present en els locals d'oci. En la majoria dels casos, la coqueteria de la posa fa evident la cerca de sexe. Les dones representades per Anglada exhibeixen cossos lleugerament inclinats cap endavant, mostren orgullosos elegants escots, descobreixen braços i espatlles, es maquillen els rostres exageradament i inciten l'espectador a tocar-les a través de textures suggerents (les plomes d'aus, la pell suau de la dona, les pells d'animal...) ⁵⁰⁰. Segons la perspectiva de l'època, la insinuació del cos femení adquiria una dimensió més purament sexual quan no es mostrava totalment nu (Reyero, 2009: 283). La predisposició del cos de la cortesana angladiana delata l'actitud d'entrega durant el coqueteig entre home i dona ⁵⁰¹, que remet a la iconografia simbolista de quadres com *L'ofrena* de Khnopff. Malgrat tot, era corrent que les elegants de l'època vestissin escotades en la nit, tant si eren burgeses com *demimondaines*. Per exemple, *Figura* d'Anglada (fig. 88) presenta una actitud eròtica i voluntària de la mateixa *cocotte*, que recorda la imatgeria eròtica del XIX, com *Pits amb flors roges* (1889) de Gauguin ⁵⁰² o la fotografia vuitcentista *Achetez des Pommes* (fig. 275), que Linda Nochlin ha analitzat profundament en els seus estudis sobre la representació de l'erotisme en la feminitat (Nochlin, 1972: 11-12) ⁵⁰³. A *La dame en noir*, l'entrega de la dona i l'escot són tals que el rol de cortesana no es pot fer més evident. Això porta a relacionar-ho amb el pit pronunciat que Seurat va destacar a *Jeune femme se poudrant* (fig. 89) i que, tal com ha advertit Tamar Garb, és una invitació sexual al contacte amb aquesta part del cos: <<*This woman, it seems, is for Seurat all breast (...) like a billowing wave (...), pulsating chest expanding and contracting with each breath*>> (Garb, 1998 c: 131 i 134) ⁵⁰⁴. La superfície ondulant i rodona del pit, tan remarcada per Seurat com per Anglada en nombroses *cocottes*, és un tret també molt comú en altres artistes del moment ⁵⁰⁵, i que es troba en sintonia amb el

⁵⁰⁰ Tanmateix, el sentit sensorial del tacte no és tan acusat en Anglada com sí ho és a *La gran odalisca* d'Ingres. Com ja s'ha advertit prèviament, és cap a mitjans del segle XIX, amb l'aparició de l'espai públic i la figura del *flâneur*, quan es desenvolupa el sentit de la vista.

⁵⁰¹ El dilema fonamental de la moda, que ha d'escollir entre oferir i posar de relleu el cos i salvaguardar el cos, és anotat per König (König, 1972: 65). A Anglada, però, no li interessa mostrar el pudor i la timidesa del cos femení. El desig de ser vist podia conduir a l'exhibicionisme en el joc eròtic de la moda, constituint un tret fonamental de la forma femenina de l'erotisme (König, 1972: 66).

⁵⁰² Cfr. Wayne Andersen. *Gauguin's Paradise Lost*. Nova York, 1971, p. 247.

⁵⁰³ L'associació dels pits amb les flors i les pomes, respectivament, és evident. Imatges com aquestes van conduir Linda Nochlin a realitzar l'any 1972 la fotografia *Buy Some Bananas*, en què un home jove ofereix una safata de plàtans a l'espectador-comprador, a l'alçada del seu penis revelat.

⁵⁰⁴ Cfr. R. Thomson. *Seurat*. Oxford, 1985, p. 196.

⁵⁰⁵ Pels volts de 1877, Degas va pintar l'obra *La cantant del cafè concert*, on apareixia una dona damunt l'escenari que mostrava insinuosament els seus atributs femenins a l'orquestra. Tanmateix, en moltes obres de Degas, s'emfasitza l'enfrontament entre el sector masculí i el femení; els homes músics, dominadors de l'espectacle i proporcionadors de la música que fan cantar i ballar les cantants-actrius damunt l'escenari, a la vegada dominen la vida (Herbert, 1989: 83).

significat que s'atorgava al pit femení a l'època⁵⁰⁶. A *Figura*, el pit insinuant d'una jove que es recolza en un tamboret d'una barra d'un local és indubtable; el mateix ocorre a *Fleurs de Paris*, on el cos de la prostituta escotada s'estén per tota l'horitzontalitat del quadre.

A diferència de Seurat, a Anglada no li interessava el retrat de l'espai íntim de la parisenca, sinó la realitat que veia quan freqüentava els locals de París, el producte final que ja estava embellit pel maquillatge i els vestits, la mercaderia que entrava directament en contacte visual amb l'home en els espais públics. Poc interessat en el nu femení (no va realitzar cap retrat conegut de *cocottes nues*), no va pintar temes de *toilette* femenina⁵⁰⁷, sinó que va observar amb una certa distància física la figura de la cortesana. En aquestes obres en què s'emfasitza el treball sexual, mai des del punt de vista de la realitat discriminatòria, del proxenetisme i de l'explotació de la dona, la figura femenina es presenta a través d'una actitud d'oferiment, físicament molt pròxima a l'espectador masculí. És, com ja s'ha insinuat, una venda directa al client, a l'artista i a l'espectador⁵⁰⁸. Potser, tot i ser de factura acadèmica, és *La copa de champagne* (fig. 90) de Francesc Masriera l'obra que suggereix tan bé com la pintura d'Anglada aquesta actitud d'oferiment a través d'una mateixa posició del cos, el braç cap endavant i el pit lleugerament descobert. A *Le paon blanc* (fig. 121), un pit de la cortesana sembla quedar al descobert; a diferència de *La sibil·la*, aquí el pit es mostra com a oferiment sexual i no com a revelació fatal. Però mentre que en Masriera la copa de cava s'ofereix a primer pla, en Anglada aquesta apareix al taulell de la barra del darrere. En Anglada, doncs, el pretext de la copa queda sollevat per un tors femení que és aproximat a l'espectador.

Aquesta és una idea que s'aprofunditzarà en el capítol de la representació de gitanes en l'obra d'Anglada i que remet a l'home gitano, dominador de la dona, que emet la música perquè les ballarines gitanes la dansin al seu ritme.

⁵⁰⁶ A la França del segle XIX, els pits femenins eren concebuts com atributs sexuals i, excepte poques dones que es podien permetre llogar una dida per alimentar els seus fills, la resta arruinaven la forma dels seus pits (Garb, 1998 c: 135). Però els pits de la dona constituïen, en el major dels casos, objectes eròtics per a l'home i no glàndules mamàries que alimentaven els fills. És així com es va desenvolupar en l'art la invitació masculina al contacte físic d'aquesta part femenina. Cfr. M. Yalom. *A History of the Breast*. Londres, 1997. L'interès sexual pels pits femenins a la França de finals del XIX va donar fruit a obres tan singulars com *Tetoniana*. En el món de la prostitució del fi de segle, va ser conegut el cas de <<l'homme qui pique>>, un individu lasciu que disfrutava punxant els pits de les prostitutes fins que els seus torsos quedessin tacats de punts de sang. Cfr. G. J. Witkowski. *Tetoniana. Curiosités médicales, littéraires et artistiques sur les seins et l'allaitement*. París, A. Maloine Éditeur, 1898.

⁵⁰⁷ L'únic cas que es coneix de representació de la *toilette* femenina en Anglada és *Femme qui se chauffe*, que és una còpia de l'obra original d'Albert Besnard. Anglada va realitzar la pintura quan va tornar a París per segona vegada, l'any 1897, en un moment en què es dedicava a visitar els museus parisencs per aprendre i realitzar còpies d'artistes rellevants.

No obstant això, queda clar que les representacions de dones d'Anglada, tot i no mostrar el procés d'embelliment, han de dedicar moltes hores del dia a la *toilette*: Anglada entén que <<la donna compie un dovere, una specie di funzione sociale, nel rendersi artificialmente bella: idolo deve dorarsi>> (Monneret, 1908: 92).

⁵⁰⁸ La relació establerta entre les dones venedores (tant de sexe com en botigues) i els parisencs com a consumidors s'estudia a: Ruth Iskin. *Modern women and Parisian consumer culture in impressionist painting*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Quan no és a través d'escots, la insinuació i l'actitud d'entrega i oferiment es produeix a partir de l'exposició d'altres parts del cos femení. A *Mur céramique* (fig. 113), la cortesana vestida de vermell ensenya l'esquena. Per la seva banda, a *Champs Elysées* (fig. 128), les cames són volgudament revelades per la prostituta que s'aixeca la faldilla⁵⁰⁹. El 1860 Alfred Delvau escrivia la impressió que li causaven les prostitutes sobre l'asfalt:

C'est plaisir à les voir marcher sur ce bitume, la robe retroussée lestement, d'un côté, jusqu'au genou, de façon à laisser étinceler au soleil une jambe fine et nerveuse comme celle d'un cheval arabe, pleine de frémissements et d'impatiences adorables, et terminée par un brodequin d'une élégance irréprochable! On ne s'occupe pas de la moralité de ces jambes-là! On ne demande pas leur passe-port à ces mignonnes bottines à talon qui font le pied si cambré et si aristocratique! Ce sont peut-être des jambes de criminelles et des bottines de coupables: on n'en sait rien, on n'en veut rien savoir. Ce qu'on veut, c'est aller où elles vont. (Delvau, 1860: 143-144)

En aquestes pintures en què apareix un espectador masculí que busca insistentment l'objecte femení, Griselda Pollock qüestiona: podia la dona burgesa del 1900 ésser representada amb una actitud d'ofertament i desvergonyida, per tal de ser negada, a través d'un imaginari de possessió com l'*Olympia* o la cambrera del Folies Bergère? (Pollock, 2003: 74). La freqüència de temes pictòrics sobre el tema de la sexualitat masculina relacionada amb el cos femení i la seva actitud d'ofertament i entrega és un reflex de l'asimetria històrica del moment, la plasmació d'una diferència social, econòmica, entre ésser un home i ésser una dona en el París de finals del segle XIX (Pollock, 2003: 76).



Figs. 91 i 92. H. Anglada, *La conquête*, c. 1901. Localització desconeguda; F. Vallotton, *La mentida*, 1898. Baltimore, Museum of Art

⁵⁰⁹ En relació al gest de mostrar les cames femenines, James Laver descriu l'atractiu eròtic del moment just en què la dona, a finals del segle XIX, havia de subjectar-se la faldilla amb la mà per tal de creuar el carrer: <<este gesto permitía ver el adorno de encaje de la enagua>> (Laver, 1900: 208). D'altra banda, la historiadora de l'art feminista Tamar Garb explica que les ballarines de ballet en el París de l'últim terç del segle XIX eren un reclam per al públic masculí, ja que oferien el seu cos seminu als espectadors (Garb, 2008: 20). Les cames de les ballarines s'exposaven al públic, un fet que, encara que no era permès a una dona de l'època, sí esdevingué un gran reclam.

Amb l'entrega física de la cortesana, arriba la conquesta. És l'obra *La conquête* (fig. 91) on s'observa més clarament l'orgull que senten ambdues parts, el triomf de la victòria. Per una banda, l'home, barbut, de més edat que la jove cortesana, es mostra triomfal, amb el seu barret de copa⁵¹⁰, prenent-la del braç com si fos una possessió. Per l'altra, la cortesana, sense perdre l'elegància i la distinció, es deixa portar pel seu protector. S'ha considerat que la retratada és Loie Fuller⁵¹¹, donat el títol que acompanyava l'obra reproduïda a la revista russa *Mir Iskusstva* l'any 1904 (Saveliev, 2006: 41). Aquesta famosa ballarina nord-americana va ser la creadora de la dansa <<serpentinata>>⁵¹², que havia arribat a nombrosos locals del París del tombant de segle. Essent també una coneguda mecenes de l'art, la majoria d'artistes la representaven ballant durant les seves *performances* de vels ondulants, com Toulouse-Lautrec⁵¹³, Maurin o Steinlen, enmig d'un espectacle enlluernador (Chapin, 2005: 142). Anglada, però, va preferir retratar-la en la seva faceta de cortesana, d'actriu de l'amor, encara que va emfasitzar-ne la silueta amb ondulacions sinusoidals pròpies de l'Art Nouveau. També l'havien retratada Casas, Rodin, Chéret, Roché o Larche. Segons Baudelaire, la cortesana entesa com un objecte de plaer públic i de bellesa professional, diferia de l'actriu en el sentit que amb la segona la conquesta i la presa eren de naturalesa més noble i espiritual (Baudelaire, 1869: 107). Certament Anglada semblava haver pres al peu de la lletra les teories del poeta.

L'artista va representar un prototipus de cortesanes dotades d'una gran seducció eròtica que defuig l'obsenitat. La tria de l'elegància i el refinament d'aquestes dones van ser fites per a l'artista, així com l'atreviment de les mirades i la posició sensual del cos, però mai va voler mostrar-se més explícit del que creia convenient, sense representar l'acte sexual descaradament com sí farien diversos pintors expressionistes o fauvistes. Tampoc va apostar completament per un tractament grotesc de la dona a la manera de Toulouse-Lautrec, o bé degradant a la manera de Degas, tot i que sí va aplicar la idea de degradació física i moral en una societat refinada, artificial i idealitzada. Anglada es va decantar per la representació d'una sensualitat que inunda l'escena i que pretenia diferenciar les seves cortesanes de les prostitutes de bordell. Era tanta la distinció que volia remarcar Anglada

⁵¹⁰ El barret de copa esdevé, en aquestes pintures de la prostitució moderna, un símbol de la desaparició de la religiositat i una mostra que la realitat es presenta sense pretextos d'indole religiosa o mitològica. Amb Manet això ja es fa perceptible.

⁵¹¹ Cfr. Giovanni Lista. *Loie Fuller, danseuse de la belle époque*. Ed. Somogy et Stock, 1994; Jo-Anne Birnie Danzker (ed.). *Loie Fuller-Getanzter Jugendstil*. Munic, Museum Villa Stuck, 1995; Margaret Haile Harris. *Loie Fuller: Magician of Light* (cat. exp.). Richmond, Virginia Museum of Art, 1979. Per a una autobiografia de la ballarina, vegeu: Loie Fuller. *Fifteen Years of a Dancer's Life*. Small, Maynard, 1913.

⁵¹² Per aquest motiu, Loie Fuller es va associar molt a la serp. Fuller va treure profit del rèptil, tot originant una producció original en la qual es presentava com un objecte de desig a través de la figura de l'animal (Menon, 2006: 265).

⁵¹³ Toulouse-Lautrec, que va mantenir relacions amb moltes de les seves models i ballarines que retratava, no va anar més enllà en el cas de Loie Fuller, potser perquè ella era més luxosa i es trobava més propera al món del teatre que dels estridents cafès-concerts (Chapin, 2005: 141).

en la cortesana, que, fins i tot, aquesta esdevindria un model de referència per a moltes dames d'alta classe que l'artista retrataria generalment per encàrrec més enllà de 1910, com *La gata rosa* (fig. 381). Però l'acte sexual no serà un tema clau en la seva producció pictòrica, que es limita a una parella de quadres i pocs dibuixos⁵¹⁴. Només es té coneixement d'un quadre i un dibuix que representen el final del procés de la relació cortesana-client⁵¹⁵, com *Els amants* o *Parella fent l'amor* (fig. 93). El dibuix, una explícita representació de l'acte sexual, el va dedicar al seu amic i deixeble González Garaño.

Des del tombant del segle XIX, l'erotisme i la seducció artificials van emergir com una sortida per evadir-se de la realitat de la crisi social europea. La pornografia apareixia en revistes, però també era freqüent trobar-la en l'obra de nombrosos artistes. Es va convertir, doncs, en l'espai idoni per a escenificar els instints primaris i animals de les dones (López, 2006: 185). El cas de Picasso és exemplar⁵¹⁶. Els seus nombrosos dibuixos eròtics realitzats a l'entorn de 1902 sobre burdells catalans, es creuen <<*bromas obsceno-satíricas sobre las visitas que hacía junto a sus amigos al barrio chino (...) su carácter jocoso y*

⁵¹⁴ Tanmateix, convé recordar que al llarg de la seva vida l'artista va realitzar nombrosos dibuixos eròtics, com van fer Klimt o Schiele. La vídua de l'artista va destruir-los segurament en èpoques de retorn de l'exili perquè la moral ultracatólica espanyola aconsellava desfer-se d'obres que fossin compromeses (Fontbona, 2006: 32). Aquestes destruccions no anaven en contra de la voluntat d'Anglada, que havia arribat a expressar el desig que tots els seus dibuixos fossin destruïts a la seva mort (Fontbona, 2006 b: 51). Per a un estudi sobre la repressió d'obres eròtiques a França i a Europa entre 1881 i 1914, vegeu: Annie Stora-Lamare. *L'Enfer de la IIIe république – censeurs et pornographes (1881-1914)*. Paris, Auzas/Imago, 1990. Es tractava, doncs, d'una expurgació dels <<pecats>> comesos en vida.

En quant a Klimt, prop d'uns 4.000 dibuixos seus mostren dones en actituds eròtico-sexuals, que simbolitzen la castració de l'home o bé l'accessibilitat de la dona (Partsch, 2008: 96-97). Klimt va tenir afers amorosos amb moltes d'aquestes models. Al seu estudi, l'artista tenia models disponibles per masturbar-se davant seu o participar en escenes d'amor lèsbiques o heterosexuales (Partsch, 2008: 98). Però les models no li servien únicament per als seus dibuixos eròtics sinó també per a <<relaxar-se>>. Per aquest motiu va retratar les seves models, com Mizzi Zimmerman, com a objecte de desig, mentre que temia les dames de l'alta societat vienesa que va retratar, a les que va pintar com a *femmes fatales*. Per a un estudi aprofundit sobre la sexualitat en l'obra de Klimt, vegeu: Rainer Metzger. *Gustav Klimt: Drawings and Watercolours*. Londres, Thames & Hudson, 2005; VV.AA. *Mujeres. Klimt 1902-1918* (cat. exp.). Madrid, Fundación Mapfre, 2006. En el cas d'Schiele, vegeu: Patrick Werkner. *Egon Schiele: art, sexuality, and Viennese modernism*. Stanford, Stanford University-Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1994.

Retornant a l'Anglada, es conserven alguns dibuixos de l'artista de dones nues i estirades amb unes actituds notablement sensuals, com *Dona despullada estirada* (c. 1911) o *Figura nua estirada* (c. 1910-1911), que coincideixen amb els retrats pictòrics de dones estirades en sofàs realitzats pels volts de 1911 (vegeu pp. 606-620), no exempts d'erotisme. Anglada esdevenia un voyeur d'aquestes escenes eròtiques en les que s'insinua l'acte sexual o la masturbació femenina; no obstant, la pèrdua d'aquests dibuixos impedeix portar la investigació més enllà. Presenciant aquestes models que dibuixava despullades i com a objecte de desig, existeix la probabilitat que, igual que Klimt, hi hagués mantingut afers amorosos.

⁵¹⁵ Cfr. Thomas Laqueur. *Making sex. Body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1990; Marcel Rouet. *Le Comportement sexuel de la femme et l'art de la séduction érotique*. Paris, Productions de Paris-N.O.É, 1972; James Grantham Turner (ed.). *Sexuality and gender in early modern Europe: institutions, texts, images*. Cambridge, Nova York/Melbourne, Cambridge University press, 1993; K. Linker. *Difference: On Representation On Sexuality*. Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1985.

⁵¹⁶ Cfr. VV.AA. *Picasso erótico* (cat. exp.). Barcelona, Museu Picasso, 2001.

superficial es evidente>> (López, 2006: 185-186). Anglada, doncs, es trobava en aquesta mateixa línia. Sense conèixer amb tota probabilitat si va testimoniar escenes sexuals en prostíbuls parisencs, va realitzar una sèrie de dibuixos eròtics que, tot i no haver-se conservat, devien il·lustrar, com la fig. 93, la idea d'una dona activament sexual, una *mangeuse d'hommes*. Uns dibuixos que, pel poc que se'n sap, s'aproximen als picassians, encara que són menys satírics i jocosos i presenten un traç més realista.



Fig. 93. H. Anglada, *Parella fent l'amor*, c. 1912. Madrid, M. Espel anticuario

2.2.2.2- La moda femenina en l'alta societat parisenca de la Belle Époque. La indumentària, o el modelatge de les formes femenines. Pameles i barrets. El luxe. L'actitud.

El sello distintivo de la moda de entonces: insinuar un cuerpo que nunca jamás conocerá la desnudez total.

(Benjamin, 2009: 96)

Je suis femme et je suis la mode.

(Liane de Pougy)

L'any 1885 James Tissot va presentar a la Galeria Sedelmeyer de París una sèrie de pintures titulada *Femmes à Paris*, en les que presentava una varietat de figures de dones d'alta classe vestides distintivament i acompanyades d'homes rics en espais públics⁵¹⁷. Aquestes dones, joves i elegants, representatives del tipus de la *Parisiennne*⁵¹⁸, es distingien

⁵¹⁷ Cfr. W. E. Misfeldt. *J. J. Tissot: A Bio-Critical Study*. Ann Arbor, 1991.

⁵¹⁸ Per a una història de la moda a París, vegeu: C. Bertin. *Paris à la mode*. Londres, 1956; Octave Uzanne. *Les modes de Paris: variations du goût et de l'esthétique de la femme, 1797-1897*. Paris, Société française d'Éditions d'art, L. H., 1898; Nestor Roqueplan. *Parisine*. Paris, 1869; Philippe Perrot. *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie: une histoire du vêtement au XIXe siècle*. Paris, 1981; J. Richardson. *Three centuries of*

pels seus vestits de setí, pell i plomes que despertaven la tactilitat en l'espectador, i que s'acompanyaven d'homes arrogants i intocables (Garb, 1998 b: 82). Aquestes dones, a més, representaven el *glamour*, la riquesa i el luxe, a través dels seus ornaments, i es convertien en un admirat objecte d'escrutini, a <<cherished jewel of which fantasies are made>> (Garb, 1998 b: 82). Si bé la riquesa material de l'home era percebuda gràcies al *glamour* i a la sofisticació de la companyia femenina, al mateix temps era un adorador de l'ídol femení que ell mateix havia creat⁵¹⁹.

Tal com assegura Tamar Garb, Tissot va ser el primer artista del segle XIX que va proposar-se capturar l'essència de la dona parisenca, un model femení que generava un <<alluring, eroticized spectacle centring on the fetishized, fashionable body and flirtatious address of the female figure>> (Garb, 1998 b: 84)⁵²⁰. D'aquesta manera, la dona era exposada pel reclam del públic masculí i era venuda pels seus encants físics⁵²¹. Hi ha una àmplia diversitat de tipus femenins⁵²² en l'obra de Tissot, sempre amb la mateixa voluntat de seducció. La ciutat n'és el seu estadi, l'espai on ésser vista⁵²³ i que l'ha creada. No obstant, aquesta dona de Tissot no presenta cap signe de fatalitat; ans el contrari, l'artista la va convertir en fetitxe, en un objecte luxós per posseir i amagar les ansietats i pors de l'home enfront la dona parisenca i la seva <<independència>> (Garb, 1998 b: 113).

L'aparició de la moda en les grans metròpolis com París va venir donada per la configuració vuitcentista d'un important centre de vida social a la ciutat, on es podia mirar i ésser vist, ja fos en bulevards, avingudes, teatres, òperes, carreres de cavalls o regates (König, 1972: 40-41). Les grans ciutats esdevenien l'espai idoni perquè la moda florís, donada <<la velocidad e infidelidad en el cambio de impresiones y relaciones, la nivelación y exacerbación concomitante de las individuales, la aglomeración, y la reserva y el distanciamiento a los que obliga>> (Simmel, 1999: 65). Degut a això, París va esdevenir, des de finals del XIX,

Women's Dress Fashion. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1940; *Encyclopedie illustrée du costume et de la mode*. París, Grund, 1973.

⁵¹⁹ Cfr. E. Lemoine-Luccioni. *La Robe: essai psychanalytique sur le vêtement*. París, 1983.

⁵²⁰ Per a una relació entre el fetitxisme i el desenvolupament d'una feminitat erotitzada i espectacular, vegeu: Abigail Solomon-Godeau. "The Other Side of Venus: The Visual Economy of Feminine Display", a V. De Grazia i E. Furlough (eds.). *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley/Londres, 1996, pp. 113-150.

⁵²¹ La història de la imatgeria popular francesa està plena d'imatges de dones parisenes que sedueixen l'home. Des de la *grisette* (pels volts dels 1820), la *lorette* (els 1830) i la *cocotte* (Segon Imperi), van ser algunes de les representacions de la parisenca que no necessàriament eren prostitutes però que sí estaven involucrades en el negoci del sexe. Es tractava d'un tipus d'imatges que va influenciar la manera de pintar dels artistes d'ençà de la segona meitat del XIX (Garb, 1998 b: 85-86). Cfr. B. Farwell. *French Popular Lithographic Imagery, 1815-1878*, vol. 2, pp. 12-17.

⁵²² Cfr. Octave Uzanne. *La femme à Paris: les Parisiennes de ce temps dans leur divers milieux, états et conditions*. París, 1894.

⁵²³ Sobre l'obsessió de les parisenes pel seu aspecte físic: A. Houssaye. *Les Parisiennes*. París, 1869.

un espai idoni per a la proliferació de la moda femenina en les elits socials⁵²⁴. L'estatus i el poder adquisitiu d'aquesta classe social era expressat a través de la moda com a quelcom distintiu (Tinterow, 2012: 18).

La moda, doncs, es vivia públicament i era utilitzada pels mitjans de comunicació, com diaris o revistes il·lustrades, per exhibir les novetats de les indumentàries femenines a la mateixa ciutat, però també en un àmbit nacional i internacional, essent necessària per a la subsistència de la seva economia (Garb, 1998 b: 87). Les botigues de roba van convertir-se en un espai simbòlic de la modernitat, on es combinaven dones i diners, però on les dones n'eren les úniques consumidores⁵²⁵. A través dels mitjans de difusió, es va configurar una imatge de la parisenca vinculada a la metròpoli moderna⁵²⁶, el plantejament d'una dona seductora, filla d'Eva, que vestia indumentàries luxoses i poc funcionals i que perseguia els béns materials. Aquestes característiques van funcionar com una carta d'identitat de la parisenca a l'estranger⁵²⁷. No obstant, els moralistes no ho veien bé. Max Nordau, a *Degeneration* (1892), assegurava que la moda era un símptoma malaltís del tombant de segle⁵²⁸.

⁵²⁴ Cfr. Philippe Perrot. *Fashioning the Bourgeoisie. A History of Clothing in the Nineteenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 63.

Tanmateix, sense les arrels econòmiques de l'antic règim, no s'hagués pogut produir el fenomen de creixement de la moda a la ciutat (König, 1972: 139). Des de mitjan segle XVIII, el món material havia adquirit una cabdal importància, a la vegada que es desenvolupava la societat burgesa, dividida en classes i no castes, i un nou sistema de propagació de la moda afectava sobretot la dona mentre l'home cristal·litzava el seu vestit d'etiqueta negre de forma permanent (König, 1972: 154). La moda femenina començava a presentar una extraordinària mobilitat i es convertia en un privilegi per a la dona, que li permetia representar la seva sexualitat amb un sentit completament nou, sense que els homes ja no lluitessin dins del torneig de la moda per dedicar-se al treball (König, 1972: 156). D'aquesta manera, es va crear l'ideal femení del segle XIX, que entronitzava la dona en un pedestal, <<sin tocar el suelo con los pies y asumiendo al propio tiempo, en representación de su marido, la función del consumo demostrativo>> (König, 1972: 157). Aquesta dama no vivia sola, necessitava alternar i tenir espectadors masculins ja que el seu home estava a la fàbrica o treballant, i trobava en el substitut del seu home el dandi que ho observava tot o els joves de la *jeunesse dorée* (König, 1972: 158-159).

⁵²⁵ Cfr. Rachel Bowlby. *Just looking. Consumer culture in Dreiser, Gissing and Zola*. Nova York, Methuen, 1985, p. 66.

⁵²⁶ Alguns artistes, com Jean Béraud, van establir paral·lelismes amb la figura erecta i encotillada de la *parisienne* amb el nou emblema del progrés estètic i tecnològic de la capital, la torre Eiffel (1889). L'associació entre la parisenca i l'edifici va aparèixer també a la premsa local del moment (Garb, 1998 c: 118). Així, el secret de la bellesa femenina anava paral·lel al progrés científic.

⁵²⁷ Cfr. P. Perret. *La Parisienne*. París, 1868, pp. 20-21. L'any 1886 Tissot va exposar la sèrie *Femmes à Paris* a Londres, on la sofisticació i el refinament de la parisenca, comparada amb la dona anglesa, va esdevenir llegendària (Garb, 1998 b: 88).

⁵²⁸ Els moralistes com Nordau creien que la moda encoratjava la vanitat i la coqueteria, i que els llocs de moda eren espais per a les temptacions sexuals. Cfr. Max Nordau. *Degeneration*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p. 8.

Un dels trets més distintius de la moda en períodes patriarcals, com va ocórrer al segle XIX⁵²⁹, és la voluntària diferenciació de la indumentària en ambdós sexes (Laver, 1990: 185). Aquesta característica es fa remarcable en Tissot, que manipulava els signes distintius de la moda entre gèneres, a través d'obres com *El guardarrobes* (c. 1885), on va presentar una filera d'abrics amb barrets per a homes sense la presència corporal de la masculinitat (Garb, 1998 b: 98-99). Aquesta voluntat de diferenciació entre sexes continuava ben present a finals del segle XIX i durant el procés de transformació de la indumentària femenina, que va perdre el polissó per donar pas a vestits que <<se ajustaban a las caderas con facilidad, al haber sido cortadas al biés>>, i amb faldilles llargues i acampanades i generalment amb cua (Laver, 1900: 208). L'objectiu, de naturalesa sexual, era ressaltar les formes del cos de manera sinuosa, a la vegada que servia per salvaguardar el pudor (König, 1972: 15).



Figs. 94 i 95. Autor desconegut. Vestit típic de la Belle Époque, c. 1900;
H. Anglada, *El Casino de Paris* (detall), 1900. Col. particular

Entre 1900 i 1914, l'era eduardina i la Belle Époque es van caracteritzar per l'ostentació, l'extravagància i el luxe⁵³⁰. La moda reflectia la seva època (fig. 94). Els homes preferien les dones madures, impertorbables i dominants, amb un bust prominent, que era emfasitzat amb unes cotilles anomenades <<salut>>, que estiraven i enrigidien el tors (Laver, 1990: 215). Amb el bust inclinat cap endavant i els malucs cap enrere, s'obtenia una silueta curvilínia en forma de <<S>>, que era acomodada en un vestit de vellut negre, tal com Charles Dana Gibson va realitzar amb les tres germanes Langhorne (Black, 1980: 223). La

⁵²⁹ Cfr. Philippe Perrot. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe siècle*. Paris, Complexe, 1981.

⁵³⁰ Cfr. Mercedes Pasaolodos. "Algunas consideraciones sobre la moda en la Belle Époque", a *Indumentaria: Revista del Museo del Traje*, 2007, pp. 107-112.

faldilla s'ajustava als costats i adoptava forma de campana conforme anava acostant-se al terra. Els vestits de nit emfasitzaven notablement l'escot femení (Laver, 1990: 218). Les mànigues s'ajustaven generalment al canell; eren bastant llargues i ocultaven mitja mà (Laver, 1990: 222). S'utilitzaven abrics d'hivern i capes per sortir al carrer, algunes de les quals tenien volants, com la que duu la protagonista de *Dona de nit a París* (fig. 133) d'Anglada.

Les indumentàries que vestien les dones del París de la Belle Époque es troba en concordança amb les que duen les *cocottes* i *madames* representades per Hermen Anglada. L'artista prenia nota de les modes del moment, que veia il·luminades sota els raigs de llum elèctrica dels locals⁵³¹. En una època en què els colors de la indumentària femenina reflectien el lluminós optimisme dels rics, Anglada emprava aquestes tonalitats per electritzar-les en la nit: tons suaus com el rosa pastel, el blau pàl·lid o el malva, o bé negres amb petits lluentons cosits per tot el vestit (Laver, 1990: 222). A la vegada, solia repetir aquests models femenins en les seves obres, tot alternant figures vestides amb tonalitats clares⁵³², colors blancs irisats depurats i refulgents, característics dels nabís i d'alguns retrats femenins de Whistler i Klimt –com ara *Retrat de Serena Lederer* (1899)–, que dotaven la figura de volatilitat, com a *Le paon blanc* o *Blanquita* d'Anglada. De les tonalitats vermelles també en feia ús, especialment per la connotació eròtica que se'n desprenia, i dels negres elegants també, tals com s'observen a *Mur céramique* o a *L'aperitiu*. Aquestes tonalitats a la vegada les utilitzaria per als vestits de les seves gitanes de principis del XX. També apareixen blaus simbòlics en teixits representats per Anglada, com a signe de societat ambigua i superficial –cal recordar el període blau de Picasso i la potencialitat emocional i psicològica del color–, amb les seves variacions de malves i turqueses. I, finalment, les tonalitats roses i porpres presents a *Els òpals* o a *Ver luisant...* Totes aquestes teles es remataven sota uns reflexos daurats, que recordaven el gust pel color groc en la dècada de 1890 –com es percep a la seva *La dama del vestit groc* (c. 1900)– i al sentit simbòlic de l'or que inundava aquests locals i aquests cossos en una ciutat <<folle de son or et de sa chair>>⁵³³.

Pel que feia als teixits, els preferits de l'època eren el *crêpe de chine*, el *chiffon*, la *mousseline de soie* i el tul (Laver, 1990: 222). Molts vestits de setí duïen dibuixos bordats de flors en petits grups de cintes o, fins i tot, pintats a mà, un treball que a l'època era tan laboriós

⁵³¹ König ha remarcat el fet que la llum elèctrica, tant en el teatre com en els concerts o cafès parisencs, va provocar un augment de la percepció en el públic (König, 1972: 164).

⁵³² El març de 1904, amb motiu de l'exposició col·lectiva berlinesa en què Anglada va participar, el crític del *Hamburger Correspondenz* admirava l'experimentació dels tons clars d'Anglada, que, segons ell, cap pintor encara no havia portat a la pràctica (Hamburguer, 1904).

⁵³³ L'expressió fa referència a la novel·la *La curée* de Zola, on es planteja la creació de la ciutat moderna i el naixement de l'urbanisme i l'especulació. Cfr. Émile Zola. *La curée*. París, 1871.

com el dels brocats de principis del segle XVIII (Laver, 1990: 222). Però el que realment va resultar atractiu en el vestit femení de l'època, i que Anglada descrivia a través de la seva pinzellada, eren els encaixos:

El cuerpo se llenaba de cascadas de encaje, y había una auténtica pasión por cubrir el traje de encaje por todas partes. Las mujeres que no podían permitirse el costoso encaje auténtico, muy costoso, optaron por el croché (labor de ganchillo) irlandés, que estaba muy en boga. (Laver, 1990: 218)

La indumentària femenina del 1900 parisenc va ser un dels motius pel qual Anglada va acabar retratant freqüentment el món de les *demimondaines* presents en els locals d'oci nocturn de la ciutat. Amb les decadents de París, ja intuïa la idea de la futura prosperitat de l'alta costura a la ciutat⁵³⁴. Aquests espais havien esdevingut per a diversos artistes un lloc idoni per a la diversió i l'observació de vestits cridaners (Herbert, 1989: 87), com el Casino de París, en una atmosfera <<*qui respire la virginité du vice, et dans laquelle se sont écoulés les meilleurs jours de leur enfance*>> (Delsol, 1893: 198). En paraules d'Anglada:

Si vieses tu los trajes que llevan estas zorras, quedarías admirado; yo, quedé con un palmo de boca abierta cuando me llevaron al Casino de París que es una especie de Folies Bergère donde solo van las grandes cocottes; allí sí que verías cosas preciosísimas, unos trajes que ya no se puede pedir más, unos abrigos de pieles que con seguridad habían de costar un ojo de la cara o dos; figúrate, que el brillante efecto que tienen que hacer estas colocadas en los preciosos salones de dicho Casino que por cierto son espléndidos; yo me volvía loco mirando hacia todos lados descubriendo cada vez detalles nuevos que llenabanme de admiración. (Anglada, 1894 b)

Tanmateix, la importància que Anglada manifestava en la indumentària no el convertia en un retratista de les modes femenines del moment. Aquest interès, que amb els anys aniria desenvolupant amb les pintures de folklòriques espanyoles i amb la seva col·lecció de robes d'arreu del món, es feia palès en aquest fragment de carta personal. Tal era la rellevància que atorgava a la indumentària femenina, que esdevindria el signe distintiu de classe d'aquestes cortesanes.

L'exclusivitat era una altra característica de la indumentària femenina parisenca del 1900. La moda posseïa una finalitat social, ja que era un intent de les classes altes per diferenciar-se de les mitjanes i baixes. La imitació⁵³⁵, entesa com un acte estètic i visual (Hollander, 1993: 315), era realitzada per part de les classes que s'ho podien permetre⁵³⁶ i,

⁵³⁴ Cfr. D. De Marly. *The history of haute couture, 1850-1950*. Londres/Nova York, Batsford, 1980.

⁵³⁵ En el seu assaig sobre la moda, l'any 1905, Georg Simmel assegura que aquesta <<*es imitación de un modelo dado (...), satisface la necesidad de apoyo social, conduce al individuo al camino por el que todos transitan, establece un plano general general que convierte el comportamiento de cada uno en mera ilustración*>> (Simmel, 1999: 38). Vegeu també: Gabriel Tarde. *Les lois de l'imitation*. París, 1890.

⁵³⁶ La moda era una gran aliada que mostrava l'exquísidesa de la seva portadora però, a la vegada, es convertia en una enemiga que l'esclavitzava i la condemnava a seguir essent <<*la dulce muñequita de su esposo*>> (López, 2006: 54). Simmel ha considerat que la posició de debilitat social que ha marcat la dona al llarg de la història, ha generat que aquesta mantingués una relació més estreta amb els <<costums>>, les <<convencions>> i el mode de vida universalment acceptat i vàlid. La vida de la dona mostra una uniformitat general que aquesta necessita, com a mínim en el terreny de la moda (que és el canvi per

a la vegada, comportava que la moda de l'alta aristocràcia s'anés renovant constantment⁵³⁷. Aquesta idea ja l'assenyalava Roland Barthes a *Sistema de la Moda*, on assegurava que la moda ensenyava a adaptar un vestit, i no a convertir-lo en perenne (Barthes, 1978: 223). La transitorietat⁵³⁸ de la moda obligava les dames a renovar-se constantment per diferenciar-se de la resta de la societat⁵³⁹, tot i el ressentiment⁵⁴⁰ generat pels avenços en la moda per a les classes mitjanes.

Si bé a mitjan segle XIX les modes de la cort continuaven essent un referent per a l'elit parisenc, a la segona meitat del segle serien les cortesanes les que van eclipsar les dones mundanes. Les *cocottes* van <<crear>> un tipus de moda femenina que seria imitada per la burgesia i l'aristocràcia parisenc, en un moment en què les forces del capitalisme van començar a dominar el món. La *cocotte* <<interpretava papers d'encantadora (...), exquisida elegància, d'una distinció nerviosa de gata de raça, d'una aristocràcia del vici, superba, revoltada, que trepitjava París a tall de mestressa totpoderosa. Ella donava el to, les grans dames la imitaven>> (Zola, 2002: 351). Fins al punt que, com va ocórrer a l'Anglada, va arribar a ser realment difícil distingir una <<dona honorada>> d'una cortesana únicament pel vestit⁵⁴¹. I més durant el Segon Imperi, quan els lligams familiars es van afluir considerablement. Aquesta idea de la creació de models referents per a les classes baixes, ja va ser insinuada l'any 1863 per Baudelaire a *Le Peintre de la vie moderne*:

autonomàsia), una major activitat per a proporcionar-se a si mateixa i a la seva vida algun alicient (Simmel, 1999: 53-55). El canvi continu de la moda que decreta una revisió constant de totes les parts de la figura obliga la dona a preocupar-se constantment per la bellesa. Cfr. Helen Grund. *Sobre la esencia de la moda*. Munic, 1935, pp. 7-8.

En el camp de la literatura, l'anhel d'imitació de models fixats, l'enveja i l'admiració de la dona parisenc, es reflecteix perfectament a *Claudine à Paris*, on una noia provinciana relata les impressions que té de París en un viatge realitzat a la ciutat. Cfr. Willy i Colette. *Claudine à Paris*. París, Paul Ollendorff, 1901.

⁵³⁷ Un cop adoptada la nova moda per part de les classes mitjanes, es perd el valor per a les altes; per aquest motiu la novetat esdevé la condició primera de la moda. Cfr. Rudolph von Jhering. *La finalidad bien entendida*. Leipzig, 1883, vol. II, pp. 234-238.

⁵³⁸ La creença d'una transitorietat mental de la dona esdevenia, segons alguns metges de l'època, un signe de debilitat del sistema nerviós femení que comportava que aquesta adoptés la frivolitat i la versatilitat referent a gustos i idees. Cfr. P. J. Moebius. *La inferioridad mental de la mujer (la deficiencia mental fisiológica de la mujer)*. València, F. Sempere y Ca Editores, c. 1904, pp. 43-44.

⁵³⁹ <<Un vestido que se ha lucido una vez no merece otra cosa que ser arrinconado>>, escoltava J. Worth dir a les seves clientes. Cfr. J. Worth. "Páginas para las damas. El arte de vestir bien", a *Por esos mundos*. Madrid, juny 1908, pp. 535-538.

Quan la majoria de les dones tenien dos vestits -un de diari, de colors sobris, i l'altre pels diumenges i les grans ocasions, que era el vestit de núvia reformat i tenyit de negre- les elegants necessitaven set o vuit *toilettes* diàries (Weber, 1989: 130). Cfr. H. Despaigne. *Le code de la mode*. Despaigne, 1866, p. 58. On l'ociositat triomfava, l'abillament de les senyores havia de proclamar que aquestes -o que els seus marits- podien permetre's allò frívol, banal, divertit, i inclús, escandalós. <<El derroche ostensible era evidente, pero formaba parte de la elegancia>> (López, 2006: 55). En el cas de les *cocottes*, el malbaratament era precís, ja que l'única obligació que tenien era no mostrar-se vulgars per tal d'evitar ofendre els homes que les sostenien.

⁵⁴⁰ Aquest és el cas del tractat de: Comtessa de Tramar. *La moda y la elegancia*. París, Soeurs Garnier, 1910.

⁵⁴¹ Cfr. Charles Blanc. *Considérations sur le vêtement des femmes*. Instituto de Francia, 25 octubre de 1872, pp. 12-13.

la moda debe (...) considerarse como un síntoma del gusto del ideal que flota en el cerebro humano por encima de todo lo que la vida natural acumula ahí de vulgar, de terrestre e de inmundo, como una deformación sublime de la naturaleza, o más bien como un ensayo permanente y sucesivo de reforma de la naturaleza. (Baudelaire, 1995: 123)

Enfront d'aquesta artificialitat, la modernitat parisenca apostava per <<los colores chillones de mucho contraste, también para el pelo: los cabellos rojo vivo son muy apreciados>>⁵⁴². Aquesta idea es vincula a l'assimilació de la societat vuitcentista a un teatre de les aparences⁵⁴³, on els burgesos vestien d'una manera que era imposada per actuar en aquest teatre⁵⁴⁴. Això provocava que el cos femení es convertís en un <<inanimate mannequin, on which wigs, elaborate hats, and other adornments were to be placed>> (Sennett, 2002: 42). Mentre es centrava l'atenció en barrets, abrics o pameles, la societat oblidava les peculiaritats dels rostres o les figures de les persones per centrar-se en tota l'artificialitat de la moda (Sennett, 2002: 69). La funcionalitat s'arraconava per ser substituïda per allò trivial, superflu, fins i tot divertit: teixits vaporosos, tocats inestables o calçats delicats (Weber, 1989: 130). Quanta més artificialitat hi havia en la portadora, més prestigi tenia.

Aquest tipus de moda femenina, basada en la poètica de l'ornament⁵⁴⁵, pretenia estendre's com a model de la gran dama que jugava a ser *cocotte*. Segons Garb, <<it was left to women to present themselves as gorgeous spectacles, adorned, bejewelled and gowned to perfection>> (Garb, 1998 b: 81)⁵⁴⁶. Qui l'abillava, però, era l'home, dissenyador i consumidor d'aquest tipus de robes per a les seves dones i amants:

Les magasins de modes, ou du moins quel-ques-un, présentent aussi bien des ressources aux amateurs. Vous marchandez le chapeau rose, vert, jaune, lilas, ou écossais; vous convenez du prix, vous donnez votre adresse, et, le lendemain à l'heure convenue, vous voyez arriver chez vous celle qui, placée derrière le chapeau, chiffonnait des ses doigts délicats, la gaze, le ruban ou quelque autre pompon qui plaisent tant à ces dames. (Béraud, 1839: 103-104)

L'exclusivitat dels vestits femenins no només servia per distingir classes socials i acceptar models femenins, sinó també per generar rivalitats i enveges entre les dames de l'alta esfera⁵⁴⁷. La moda exclouïa i incloïa⁵⁴⁸ persones i objectes en un determinat ambient

⁵⁴² Cfr. Egon Friedell. *Historia de la cultura contemporánea*. Munic, 1931, vol. III, p. 203.

⁵⁴³ Diu Barthes que <<las situaciones festivas son ricas; son las más socializadas: la distracción está ampliamente absorbida en el parecer (baile, teatro, ceremonia, cókteles, galas, fiestas, recepciones, noches, visitas)>> (Barthes, 1978: 215).

Per a l'estudi de la metàfora de la societat com a món teatral, vegeu: Richard Sennett. *The Fall of Public Man*. Londres, Penguin Books, 2002.

⁵⁴⁴ Aquest tret es feia més palès al segle XVIII a França, on el públic tendia a vestir-se com els actors teatrals de les òperes.

⁵⁴⁵ Cfr. Henri Focillon. *Vie des formes*. París, 1934, p. 4.

⁵⁴⁶ Cfr. Octave Uzanne. *The Modern Parisienne*. Londres, 1912, p. 27.

⁵⁴⁷ Segons König, la idea d'imitació de les classes inferiors està més que superada: classe social i moda no es desenvolupen paral·lelament; l'ordre social no és la causa primera de la moda, sinó que allò decisiu és la rivalitat entre els que ocupen la cima de les classes superiors (König, 1972: 88). És una lluita pel

(Barthes, 1978: 238), i l'elegància obligava que els gustos particulars conservessin un cert to de misteri i discreció (López, 2006: 54)⁵⁴⁹. Aquí s'iniciava el regnat de les *cocottes*, <<esas flores exóticas criadas en el invernadero del lujo>>, que <<con ademanes de princesa (...) lucían en Longchamps y Deauville los diseños más atrevidos>> (López, 2006: 55). Vestir-se, doncs, era la principal preocupació de la dona parisenca, tant de la *cocotte*⁵⁵⁰ com de la burgesa.



Fig. 96. Autor desconegut. Saló de provar del modista Paquin amb manequins vius, 1910.
Mary Evans/Rue des Archives

Les *demi-mondaines* eren les models preferides dels dissenyadors francesos que, com Redfern, Worth⁵⁵¹ i Doucet⁵⁵², van impulsar l'alta costura parisenca⁵⁵³. Quan arribaven a

poder. Vegeu també: Thorstein Veblen. *The Theory of the Leisure Class*. Macmillan, 1899; Ruth Benedict. *Patterns of Culture*. Nova York, Houghton Mifflin, 1934.

⁵⁴⁸ Quan falten dues de les tendències socials necessàries perquè es produeixi la moda, tant la necessitat d'agrupació com la de diferenciació, la moda desapareix, <<su reino termina>> (Simmel, 1999: 43).

⁵⁴⁹ Per exemple, els dibuixos de Boldini o de De la Gandara publicats a la revista parisenca *La Mode* retrataven grans senyores, la identitat de les quals quedava suggerida únicament per les seves inicials. Aquest anonimament aportava encara més refinament a la model.

⁵⁵⁰ En els seus dibuixos de *demi-mondaines*, Xavier Gosé va retratar les cortesanes com a dones exquisides, pròpies d'un estudiant aire de llibertat del que feien gala i amb la facilitat de barrejar-se amb la flor i la nata de la societat parisenca. Gosé va ser un excel·lent cronista i il·lustrador del *grand-monde* i el *demi-monde* parisenc amb el seu treball en revistes prestigioses com *Journal des Dames et des Modes* o *La Gazette du Bon Ton*.

⁵⁵¹ Charles Frédéric Worth, que va ser impulsat per l'emperadriu Eugènia, va alleugerir la silueta femenina i va establir els ritmes estacionals de la moda, preparant les seves col·leccions amb anterioritat. La presentació dels models amb maniquis vius també va ser una altra de les seves novetats.

un establiment de moda, podien ser rebudes per aquests dissenyadors (López, 2006: 56), però el cert és que en aquests salons emprovadors, com el del dissenyador Paquin, que va veure l'aparició de manequins vius, s'hi reunien les dones del *monde* i el *demimonde* (Guignon, 2012: 94). Jeanne Paquin, Jacques Doucet, Charles Frédéric Worth, les germanes Callot, Paul Poiret, Georgette Brama, Redfern, Madeleine Chéruit, Georges Doeuillet, Madeleine Vionnet... van ser alguns dels creadors de moda femenina de la Belle Époque, <<experts dans l'art du drapé, de la tournure, de la dentelle et autres falbalas>> (Guignon, 2012: 95). Aquests modistes van imposar als seus clients el seu propi estil, contractaven els serveis laboriosos d'artesans de la moda⁵⁵⁴ –tant brodadors, fabricants com venedors de plomatges o plegadors– i difonien la imatge de les seves models, fet que va comportar la consagració de París com a capital del bon gust. Tots ells van innovar la moda femenina a partir de la creació d'accessoris com sabates, guants, paraigües o barrets. Les seves botigues poblaven el carrer de la Paix, la plaça Vendôme, i els seus salons d'emprovador semblaven locals de cerimònies que mostraven vestits costosos dels quals cap *demimondaine* se'n privava. El modista Doucet va descriure en més d'una ocasió com les *demimondaines* s'agrupaven davant dels aparadors del seu local, adornant-se amb pells i plomes hiperbòliques: <<Cuando se les echa sobre los hombros una esclavina de chinchilla, se pone verdaderamente de relieve sus diez mil luises de valor>> (Beaton, 1990: 60). D'aquests adornaments també en va fer gala Anglada a *La morfinòmana* i en nombroses cortesianes que va pintar pels volts del 1900, tot atorgant una rellevància remarcable a la xinxilla. Les pells⁵⁵⁵, que a finals del segle XIX s'havien posat de moda tant en la indumentària parisenca masculina com femenina⁵⁵⁶, eren portades per les dones no només com a adornament, sinó també com a abrics sencers (Laver, 1990: 212).

A l'emprovador d'Anglada (fig. 97), s'exemplifica el lideratge de les *cocottes* en matèria de moda. La irrealitat del color groc, l'estilització de les figures, accentuada per l'estructura espacial, la verticalitat dels expositors de barrets i una manca de materialitat aconseguida a través d'una pintura pastosa i irregular, són factors que augmenten la sensació de frivolitat i de lleugeresa que transmetia la moda finisecular. Escenes com aquesta que

⁵⁵² Paul Doucet, que va heretar un magatzem de llenceria, l'any 1875 va transformar l'espai en un saló d'alta costura, vestint a grans dames com Sarah Bernhardt o Réjane, i marcant un gust exquisit per l'elegància.

⁵⁵³ Vegeu: Françoise Tétart-Vittu. "Who creates Fashion?", a Gloria Groom. (ed.). *Impressionism, Fashion & Modernity*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2012, pp. 63-83.

⁵⁵⁴ La laboriositat de les indumentàries i complements a l'època arribava a ser tal que, en alguna ocasió, Benjamin afirmà que hi havia xals que tardaven entre 25 i 30 dies en confeccionar-se (Benjamin, 2009: 506). Cfr. J. Rey. *Études pour servir à l'histoire des châles*. París, 1823.

⁵⁵⁵ Els esdeveniments polítics també van influenciar en les corrents estètiques de la moda parisenca (Laver, 1990: 212). A finals del segle XIX, el domini de París seguia essent inqüestionable i el govern francès s'inclinava a realitzar una aliança amb Rússia. L'any 1893 l'armada russa va visitar Touloun i l'any 1896 el tsar va fer una estada a París en la qual va posar de moda les pells en el vestir.

⁵⁵⁶ Anteriorment només havien estat utilitzades pels homes (Laver, 1990: 212).

reflecteixen la visita de les models al modista, van ser corrents en la pintura francesa de finals del segle XIX i principis del XX⁵⁵⁷. Essent visions modernes de la *vanitas* davant del mirall, de la luxúria, l'orgull i la vanitat, esdevenien trets propis de la feminitat, especialment quan es miraven al mirall (Álvarez, 2010: 96). Segons Sennett, aquest era un aspecte corrent ja que la cultura de la *fin-de-siècle* encoratjava el narcisisme⁵⁵⁸ (Sennett, 2002: 220). Manet i *La model*, Degas i *Chez la modiste* (fig. 98), Toulouse-Lautrec i *La modista* o Anglada i *A l'emprovador*, són algunes de les nombroses escenes que els pintors impressionistes van realitzar sobre la temàtica d'adquisició de la moda femenina a la segona meitat del XIX, contextualitzades en salons de provador de modistes⁵⁵⁹. És, però, la peça de Degas la que s'aproxima més a la d'Anglada, tant per la composició, per les figures distanciades respecte a nosaltres com per la presència de la modista que sosté alguns barrets, a l'espera que la clienta es tregui el capell que s'acaba d'emprovar per emprovar-ne un de nou.



Figs. 97 i 98. H. Anglada, *A l'emprovador*, inicis s. XX. Col. particular; E. Degas, *Chez la modiste*, 1882. Nova York, The Metropolitan Museum of Art

Si una cosa tenen en comú aquestes pintures contextualitzades en botigues de modistes, és el gust francès pels barrets i les pameles⁵⁶⁰. A l'època, les dames no sortien de casa sense barret. L'any 1890 Jeanne Paquin va innovar la pamela tot augmentant-la de volum amb una capa d'1,87 m d'envergadura (Guignon, 2012: 123). El cert és que hi va haver una

⁵⁵⁷ Cfr. Maura Feeney. *À la mode: women's fashions in French art, 1850-1900*. Sterling and Francine Clark Art Institute, 1982; VV.AA. *L'Impressionisme et la mode* (cat. exp.). Paris, musée d'Orsay/Skira-Flammarion, 2012.

⁵⁵⁸ Freud va teoritzar sobre el fet de mirar i fer-se mirar, a: Sigmund Freud. "Zur Einführung der Narzissmus", a *Gesammelte Schriften*. Leipzig/Viena/Zuric, vol. VI, 1925.

⁵⁵⁹ Cfr. *Les Reines de l'aiguille: modistes et couturières, étude parisienne*. T. Belin, 1902.

⁵⁶⁰ Cfr. Hilda Amphlett. *Hats: a history of fashion in headwear*. Mineola, Dover, 2003.

polèmica en la societat parisenca de la Belle Époque, que va provocar la ira i la torticolis dels espectadors masculins, que denunciaven la mida dels barrets de les dones que concorrien les sales de teatre. La polèmica, que a la vegada posava de manifest que l'objectiu del teatre era el lluïment de la dona elegant (López, 2006: 62), va generar opinions a favor i en contra. La cortesana Cléo de Mérode es va posicionar a favor: <<Nous sommes prêtes à tout! Nos chapeaux sont presque aussi importants pour nos têtes que pour nos coeurs>> (cit. a Guignon, 2012: 124)⁵⁶¹. En el bàndol contrari, molts cronistes i caricaturistes del moment van fer burla a la premsa local de l'època⁵⁶². La imaginació de barreterers com Lewis, Gélot, Fernand Fournier o Pouyanne no tenia límits –volien satisfer l'enigmàtica necessitat de sensació de la moda (Benjamin, 2009: 94)–, ja que configuraven barrets ornats de diverses flors i fruits artificials, que imitaven sostres xinesos o les ales dels molins de vent (Guignon, 2012: 124)⁵⁶³. En sintonia amb l'època, Anglada va sentir també un interès especial per la moda del barret parisenc, que va esdevenir una de les peces de la indumentària femenina a la que acabaria prestant més atenció. Per exemple, a *La morena del barret verd* (fig. 99), la presència del barret deixava gairebé a un segon terme el rostre de la *cocotte*. A *L'emprovador*, les dones s'estan emprovant barrets, i no vestits. Fins i tot, en molts dels seus títols, es fa referència irònica als enormes barrets d'aquestes dones poblats de plomes d'aus.

Recollia Walter Benjamin que <<difícilmente hay una parte del vestuario que pueda tanto expresar como disimular más variedad de tendencias eróticas que el sombrero femenino>> (Benjamin, 2009: 107-108). Durant la Belle Époque, els significats eròtics del tocat femení eren inabastables. Els pentinats es portaven molt alts, per damunt del cap i amb barrets esclafats en forma de coca, que sortien cap enfora per equilibrar la cua del vestit (Laver, 1990: 218). Les plomes feien furor i els barrets s'adornaven, com a mínim, amb una o dues. <<Se llevaban boas de plumas alrededor del cuello>> (com a *La dame de l'aigrette* d'Anglada), <<aunque había modelos más ricos, de plumas de avestruz que a veces llegaban a costar 10 guineas>> (Laver, 1990: 218 i 222). Tots els barrets que Anglada va representar duen flors, plomes i altres complements decoratius, tal com precisaven les modes de l'època.

⁵⁶¹ A l'Òpera, els homes remugaven perquè volien veure els espectacles, fins al punt que el març de 1897 uns homes armats amb tises van provocar a Nova York una matança de garses i plumes de paó (Guignon, 2012: 124).

⁵⁶² Entre aquestes burles, destaca *Les chapeaux au théâtre d'Abel Faivre*, on es retratava un escenari tapat pels alts tocats de les senyores. Va ser publicat a *Le Rire* el 4 de febrer de 1905. Per altra banda, en el bàndol contrari a les pameles agosarades de les dames, la comtessa Greffulhe va constituir la lliga dels barrets petits, convidant a les dames nobles a fabricar amb les seves mans pameles de teatre menys voluminoses i menys molestes per als espectadors masculins (López, 2006: 243).

⁵⁶³ La cortesana Émilienne d'Alençon, que apreciava a una jove Gabrielle Chanel, va ser una de les primeres *cocottes* en vestir els anomenats *canotiers*, uns barrets de palla amb una cinta negra que es posarien molt de moda (Guignon, 2012: 180).



Figs. 99 i 100. H. Anglada, *La morena del barret verd*, c. 1900. Col. particular; Yves Marevéry. Caricatura sobre la controvèrsia generada pels barrets femenins, c. 1900. París, Bibliothèque Nationale de France

A tot aquest atrezzo s'hi afegia el luxe de les joies i les pedreries –a les que Anglada remet a *Els òpals* (fig. 101). Junyent creia que els clients de les *demimondaines* representades per Anglada eren «esclaus del or que'ls hi sosté una hermosura artificial, mentidera, que necessita ser acentuada amb el coloret y que sols pot enganyar embolicada amb sedas riquíssimes, pells preciosas y brillants y perlas y esmeraldas» (Junyent, 1900: 250). El component exòtic i brillant dels diamants en les dones, que ja es feia present a *Dona amb un collaret* (1901) de Picasso, juntament amb la calidesa dels daurats d'Anglada, va portar l'any 1904 el crític Louis Vauxelles a considerar l'influx del món bizantí en l'obra de l'artista (Vauxelles, 1904). Justament Anglada remetia al sentit decoratiu de la tradició bizantina, a la vegada que, amb *Mur céramique* (fig. 113), ho feia al trencadís modernista que Gaudí estava donant a conèixer al món. A tal extrem arribava l'evocació al seu amic Gaudí –que va aconsellar-lo dirigir-se a Mallorca– que Anglada tenia la intencionalitat d'encarregar la seva obra *València* en suport ceràmic. El projecte no es va acabar duent a la pràctica, però Anglada ja havia pensat en una antiga fàbrica mallorquina on realitzar l'encàrrec (La Veu de Catalunya, 1916). Però si existeix una relació evident en aquestes obres és amb Klimt. Si bé Klimt utilitzava profusament l'or, sobretot des del seu viatge a Ravenna on va poder estudiar els mosaics, Anglada pintava els seus quadres com si fossin joies, a partir de petits tocs de color, motiu pel qual ambdós pintors estableixen una relació estreta amb l'art del mosaic (Vergani, 2003: 103).

Les vestimentes i els complements femenins de la dona del fi de segle van esdevenir claus per al modelatge de la seva aparença física i social. A mitjan segle XIX, Baudelaire ja havia concebut la indumentària femenina com a indeslligable del propi cos de la dona. La dona era una invitació a la felicitat, una harmonia general, no només en el seu posat i moviments, sinó també

en las muselinas, las gasas, las amplias y tornasoladas nube de telas con las que se envuelve, y que son como los atributos y el pedestal de su divinidad. (...) ¿Cuál es el hombre que, en la calle, en el teatro, en el parque, no ha gozado de la manera más desinteresada de un atuendo sabiamente compuesto, y no se ha llevado de él una imagen inseparable de la belleza de aquella a quien pertenecía, haciendo así de los dos, de la mujer y el vestido, una totalidad indivisible? (Baudelaire, 1995: 120-121)

Anglada reflectia perfectament aquesta idea de la indumentària femenina que dotava de bellesa a les cortesanes, donant una preeminència al paper de la moda, entesa com a símptoma que aporta el gust per a l'ideal. Fins i tot en algunes obres, com a *Els òpals*, donava la impressió que l'artista teixia i brodava la pròpia tela, a través de puntets i taques de color, damunt del cos femení. Tanmateix, en una cortesana també eren indeslligables la seva indumentària i la seva actitud. En el sentit baudelairià del terme, es creia que les modes havien d'entendre's com quelcom vivificat i animat per les dones belles que les portaven (Baudelaire, 1995: 77)⁵⁶⁴. Hi havia la percepció que el cos humà, en repòs, en moviment o en les seves expressions, estava modelat per la moda (König, 1972: 29), i això es fa visible en les dones copsades per Anglada. Així, la moda començava per modelar un cos, li imposava una actitud, i, després, s'estenia a totes les seves ocupacions, modes de comportament, idees i interessos (König, 1972: 32). L'actitud de la cortesana, al costat de les distintives indumentàries, propiciava una atmosfera de luxe ostentós en la seva vida: <<el contoneo de un pájaro, los ademanes de una reina y un magnífico porte de cabeza>> (Beaton, 1990: 60). Baudelaire ja havia accentuat que <<la vulgaridad de su vida, que es vida de astucia y de combate, se deja ver fatalmente a través de su atuendo de lujo>> (Baudelaire, 1995: 129). En les cortesanes més excepcionals, se les podia seduir a través de la compra d'un <<hôtel particulier, un véhicule loué, des fourrures, des colliers de perles et 1500 francs par mois pour les faux frais>> (Guignon, 2012: 73). Hi havia una connexió important entre la compra de vestits i el sexe (Garb, 1998 b: 108), que es va fer evident en l'art del XIX, especialment del període impressionista, com per exemple va aparèixer amb les dones devoradores i consumistes de *La Bonheur des dames* (1883) de Zola⁵⁶⁵. Moltes factures de modistes ascendien a desenes de milers de francs. En el cas de les grans *cocottes* com Otero o Liane de Pougy, els vestits podien costar de 900 a 1600 francs, molt més que el salari anual de les seves donzelles (Weber, 1989: 130).

Però el luxe en la vida de la *cocotte* anava molt més enllà de la indumentària. En una escena de *Nana*, la cortesana, en un moment en què té la intenció d'abandonar la relació

⁵⁶⁴ En aquest sentit, és convenient assenyalar com els models de la moda només podien ser aquelles persones que no temien cridar l'atenció, fos un esnob, un dandi, actors i actrius o personatges del *demimonde*, com les *cocottes*, que tenien a França un important paper (König, 1972: 145).

⁵⁶⁵ En aquesta època, hi ha la creença que la màquina de la moda ven la seducció de la dona i que actua com el dimoni modern temptant a l'Eva bíblica. Durant el període del Segon Imperi, a París, la moda va substituir la poma amb fantasies materialístiques (Menon, 2006: 59). Però es creia que les dones a les que acabaven seduïnt més eren les cleptomanes, les neurastèniques i les histèriques. Cfr. Rémy G. Saisselin. *The Bourgeois and the Bibelot*. New Brunswick, N. J. Rutgers University Press, 1984, p. 39.

amb un dels seus protectors, canvia radicalment d'opinió quan ell li promet que li aconseguirà tots els luxes que desitgi: «realitzaré tots els teus desigs. Per tenir-te només per a mi, donaria la meua fortuna» (Zola, 2002: 335). Un cop el comte li compra un hotel, el luxe que la rodeja és remarcable: «era d'estil Renaixement, amb un aire de palau, una fantasia de distribució interior, i tot de comoditats modernes dins un marc d'una originalitat volguda» (Zola, 2002: 351-352). Enmig d'aquesta atmosfera daurada, Nana comprava

vestits de deu mil francs, portats dues vegades, venuts per Zoé; joies que desapareixien, com esmenussades al fons dels calaixos; compres estúpides, les novetats del dia, oblidades l'endemà pels racons, escombrades al carrer (...) en sis mesos, el seu modista li presentà una factura de cent vint mil francs (...). Treia dels homes tot el que portaven a sobre, per poc que fos, amb un aire de plasereria (...). En els moments de crisi, no hi havia cap visita en la qual no deixés el portamonedes (...). Se'ls cruspí goludament, els uns després dels altres (...), netejava un home amb una sola mossada. (Zola, 2002: 470, 471-472 i 498).

Anglada va emfasitzar igualment tot aquest món d'opulència a través de les indumentàries femenines. Això es percep perfectament a *Champs Elysées* (fig. 128), amb uns vestits que presenten unes transparències suggerents. El mateix ocorre a *La morfinòmana*, a *Els òpals*, a *Jardin de Paris* o a *Le paon blanc* (fig. 121), on la figura sembla estar completament absorbida pel luxe. A *La dame de l'aigrette* (fig. 117), el plomatge que rodeja la cortesana li atorga molta distinció, mentre que a *Jardin de Paris* es desplega una autèntica desfilada de robes femenines en un local nocturn. Els teixits sumptuosos que representa l'artista delaten el seu luxe, com els brodats de les faldilles o els encaixos de les mànigues dels vestits negres. No necessita joies per retratar l'abundància econòmica d'aquesta societat, com tampoc la presència de l'home per emfasitzar la seva ornamentació física. Al seu costat, l'home ric havia de vestir d'etiqueta, amb barret de copa i gavardina (Laver, 1990: 223)⁵⁶⁶.

Les dones representades per Anglada són cossos revestits de luxe i sumptuositat, però també són sacs d'ossos que queden camuflats sota les capes interminables dels vestits. Per tant, la imatge del luxe s'associa a la idea d'excés i mort (Balsach, 1988: 88). L'última capa revela el veritable rostre de la societat aristocràtica de París, la seva hipocresia i materialitat, la vida de refinada superficialitat que permet exhibir les noves modes. Aquestes dones captades durant la nit, no van mai acompanyades de marits o fills, ni tampoc mostren actituds hermètiques o distants respecte a l'espectador; més aviat ofereixen la seva anatomia insinuant-la a través de les indumentàries. Anglada disfressa i

⁵⁶⁶ Cfr. Yvonne Deslandres. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona, Tusquets, 1985.

revesteix d'or i color aquests cossos malaltissos i agitats per la set de noves modes, en el fons dels quals es troba la buidor, la tristesa i la mort⁵⁶⁷.

2.2.2.3.- *Bellesa mortífera. Malalties venèries. El fantasma. Autòmats, maniquins i cossos de marbre. La màscara. La mirada.*

Beauty is not mortal. But men's creations are.

(Harris, 1929: 79)

Todo amor reclama la dualidad de un sujeto y de un objeto.

(Beauvoir, 2013: 791)



Fig. 101. H. Anglada, *Els òpals*, c. 1904. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

En l'afany simbolista, hereu del romanticisme, de cercar un escapisme de la realitat quotidiana, la mort va representar-se una mena d'alliberació en la plàstica i la literatura de partir de mitjan segle XIX (Caparrós, 1999: 163). L'any 1857 es publicava *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, que va envair les consciències masculines per un gust vers la dona de bellesa artificial i fatal, un ideal femení extremadament sexualitzat i escabrós. En aquesta recopilació de poemes, n'hi havia un, *Danse macabre*, on es connectava la bellesa

⁵⁶⁷ Walter Benjamin ja va anotar l'associació entre la moda i la mort: <<nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y aprendidas, con la descomposición. Eso es la moda. Por eso cambia con tanta rapidez: pellizca a la muerte, y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla>> (Benjamin, 2009: 92). En el mateix sentit Giacomo Leopardi va escriure l'any 1824 el text *Dialogo della moda e de la morte*.

amb el mal i amb el concepte de mort. El poema era un reflex del tractament que Anglada va aplicar a les seves *cocottes*, a qui va dotar d'una elegància decadent:

*Vit-on jamais au bal une taille plus mince?
Sa robe exagérée, en sa royale ampleur,
S'écroule abondamment sur un pied sec que pince
Un soulier pomponné, joli comme une fleur. (...)*

*Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher! (...)
En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire (...)*

(Baudelaire, 2002: 92-93)

El poeta era incapaç de concebre la bellesa separada del dolor i el decaïment (Baudelaire, 1949: 29-30), una idea que Paul Verlaine acolliria ràpidament sota la noció de decadència com a l'art de morir bellament⁵⁶⁸. Al segle XIX, doncs, sota la consigna de l'art per l'art, es va imposar la idea que la bellesa era un valor superior que s'havia de materialitzar. Això va provocar que l'art es separés de la moral i de les exigències pràctiques i apostés per allò inquietant en la vida: la malaltia, la mort, les tenebres, el dimoni, l'horror o el fantasma (Eco, 2010: 330). A partir de la primera mort femenina del simbolisme, Elizabeth Siddal (Jullian, 1969: 117), l'art va cercar amb la bellesa la redempció de tots els aspectes horribles convertint-los en fascinants i, en alguns casos, en model de vida. Així van entrar en escena una generació de «sacerdots» de la bellesa que van conduir la sensibilitat romàntica a les últimes conseqüències, centrant-se en la decadència de les civilitzacions antigues, com la romana, i la decadència de l'imperi bizantí (Eco, 2010: 330).

És per aquest motiu que hi va haver un sentiment de fi d'una època, de decadència i mort, que a la vegada comportava l'inici d'una nova etapa (Tablate, 1985: 11). El fet que els decadents admirassin les cultures antigues, cansades, envellides i refinades, representava per a ells poder explorar «*los dominios plutónicos, morbosos y letales*» de la vida (Bornay, 2010 b: 103). Però mentre va perviure aquesta estètica anomenada decadentisme, hi va haver una atracció pel *gouffre* i la mort⁵⁶⁹, una consciència de crisi, una de les raons per la qual –juntament amb la misogínia i la por a la dona– s'associava la figura de la dona a l'esquelet i al cadàver⁵⁷⁰. La mort va esdevenir, doncs, la veritable musa

⁵⁶⁸ Cfr. Philip Stephan. *Paul Verlaine and the Decadence 1882-90*. Manchester, University Press, 1974; *Les derniers jours de Paul Verlaine*. Paris, Mercure de France, 1922. Tanmateix, aquest era un tema molt present també en Gustave Flaubert, i que inspiraria a l'artista Odilon Redon.

⁵⁶⁹ Conegut és el cas de Sarah Bernhardt, que posseïa un taüt on solia dormir. El va comprar ella mateixa, ja que sentia una fascinació especial pels temes fúnebres. Va arribar fins i tot a deixar-se fotografiar a l'interior del taüt i fent-se la morta. Aquestes fotografies es van comercialitzar i van tenir un gran èxit. Cfr. Sara Bernhardt. *Mémoires. Ma double vie*. Paris, 1980, p. 62.

⁵⁷⁰ L'ideal de Walter Pater, basat en una «*pâleur inquiétante d'hostie, visage d'un ovale aminci, à l'expression spirituelle et souffrante, les yeux comme agrandis, d'un outremer tournant au noir, dans cernes bleus, meurtris, tachés de nacre*», va esdevenir la imatge de la parisenca finisecular (cit. a Jullian, 1969: 50 i 52).

dels decadents⁵⁷¹, vinculada al luxe i a la fastuositat estètica, i va ser <<imaginada plena de colors i tumults>>, a través d'imatges vinculades <<al luxe de l'ocàs>> i <<a la categoria d'allò que és rar i preciós>> (Balsach, 1988: 98).

En una època en què la fascinació per la necrofilia i l'autòpsia va ser molt acusada, va emergir la seva cara contrària: la por decadentista a la malaltia i a la mort⁵⁷². Les constants malalties de les dames van fer-ne sospitar el seu origen sexual i van introduir l'home en el traumàtic descobriment finisecular de l'existència d'instints sexuals en la dona, ja que <<para todos, esa ausencia de deseo y de excitación sexual en la mujer era la piedra angular de una sociedad sana>> (López, 2006: 81). Obres divulgatives com les de Francis Cooke (*Satan in Society*, del 1873) o Havelock Ellis (*Analysis of the Sexual Impulse, Love and Pain, The Sexual Impulse in Women*, del 1903) eren un avís als homes sobre la pèrdua irremeiable de l'àngel de la llar, que progressivament s'estava convertint en un ésser denigrant, atàvic i primitiu, a mig camí entre l'home i l'animal.

En el terreny de la prostitució, els homes del segle XIX van considerar que aquesta era una amenaça per a la sanitat pública i el futur dels pobles. La sífilis s'estenia amb les prostitutes, en <<l'edat d'or de l'angoixa venèria>>⁵⁷³ (Corbin, 1978: 386), fet que va generar la creació d'una imatgeria despietada com la de la *demimondaine* de *Mors Syphilitica* (c. 1892) de Félicien Rops. En els primers anys del segle XX, la sífilis i la prostitució constituïen un dels temes més preocupants en l'opinió pública (Corbin, 1978: 389). Les Conferències de Brussel·les de 1899 i 1902 sobre la cerca de mitjans per restringir la propagació de la sífilis i les malalties venèries, havien de servir per a difondre el perill (Bornay, 2010 b: 63-64). Paral·lelament, els nous descobriments pseudocientífics van voler veure en la sífilis símptomes degeneratius i transgeneracionals, associant la malaltia al concepte de degeneració de raça gràcies a l'escola capitanejada per Morel. La premsa en va fer un ressò tergiversat, fins al punt que va donar-ne la impressió que la prostitució, la sífilis i el crim ho envaïen tot (López, 2006: 34).

Essent similar al cas de la sida en l'actualitat, la societat va fixar la imatge de la prostituta com a transmissora de la sífilis: <<Cuando París oscurece, la sífilis y la cortesana se

Val a dir que la mort, obsessió d'aquest període pessimista, va ser rarament representada sota la forma precisa de l'esquelet, que tanmateix n'era l'al·legoria teòrica (Jullian, 1969: 118). Alguns d'aquests artistes que sí es van apropiari de la figura de l'esquelet, van ser Ensor, Rops o Klinger.

⁵⁷¹ Cfr. Marcel Guiomar. *Principes d'une esthétique de la Mort*. París, 1969.

⁵⁷² El que detestaven els decadentistes no era la salut de la vida, sinó la malaltia de la vida: <<la vida és una malaltia que resisteix a la mort per un curt espai de temps. I això és tot>> (Rosset, 1988: 69).

⁵⁷³ Molts dels que practicaven sexe fora de la relació conjugal veïen imminent i irremeiable el perill del contagi, així com molts altres creïen que patien aquesta malaltia, del que en va resultar una extesa forma d'hipocondria coneguda com a *syphilis imaginaria* (Bornay, 2010 b: 63). Cfr. Ronald Pearsall. *The worm in the bud. The world of Victorian Sexuality*. Londres, 1983, pp. 286-287.

confunden>>, assegurava P. Wald⁵⁷⁴. Era al carrer de la gran urbs on artista i prostituta es trobaven: <<se reconocen caídos, desclasados, siendo precisamente la sífilis la que exalta, la que afirma, este encuentro que suscita la vida moderna baudeleriana>> (Bornay, 2010 b: 66). Es creia que a Europa, a finals del XIX, un 66 % de les prostitutes la tenien⁵⁷⁵. La sífilis va causar alhora la repulsió i la fascinació masculina (fig. 102). L'any 1874, amb *Les diaboliques*, Jules Barbey D'Aurevilly escrivia sobre la prostitució i la sífilis com a vies d'autodestrucció de la sexualitat (Barbey, 1993). El 1900 va aparèixer, exclusivament per als lectors masculins, una novel·la d'André Couvreur titulada *Les Mancenilles*, considerada pel propi autor gairebé un estudi clínic de la sífilis. En aquesta obra, comparava les parisenses amb les metzines de pometa⁵⁷⁶, i les titllava de ser responsables de la ruïna moral i física dels homes (Corbin, 1978: 397). Per altra banda, la fascinació per la malaltia venèria també apareixia a *Les fleurs du Mal* de Baudelaire, que havia contret la malaltia⁵⁷⁷.



Fig. 102. Il·lustració “The Genitalia of the Female Syphilitic”, en el llibre de Jean-Louis Alibert, *Description des maladies de la peau observées à l'Hôpital Saint-Louis. Et exposition des meilleures méthodes suivies pour leur traitement Syphilis*. Paris, Chez Barrois l'ainé et fils, 1806

També Zola va mostrar una fascinació per la malaltia, la mort i la cortesana. Nana, que acabava morint de verola, acaba convertint-se en un ésser que es desintegra a poc a poc, com el mateix París del fi de segle: <<Venus es descomponia. Semblava com si el virus que havia recollit de les clavegueres, de les carronyes tolerades, aquell ferment amb què havia emmetzinat tanta gent, se li hagués apoderat del rostre i l'hagués podrit>> (Zola, 2002: 540). Per la seva banda, Baudelaire ressaltava <<la delgadez inflamada de la tisis>>

⁵⁷⁴ Cfr. Patrick Wald Lasowski. *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXe siècle*. Paris, Gallimard, 1982, p. 28.

⁵⁷⁵ Cfr. Roanald Pearsall. *The worm in the bud...*, p. 290.

⁵⁷⁶ Les metzines de pometa és una planta americana de la família de les euforbiàcies. El suc i el fruit són verinosos i, segons els indígenes, romandre una llarga estona sota la seva ombra també acaba conduint a l'enverinament.

⁵⁷⁷ Cfr. Léon Bopp. *Psychologie des Fleurs du mal*. Ginebra, Droz, 1964; James R. Lawler. *Poetry and Moral Dialectic: Baudelaire's "Secret Architecture"*. Madison, N. J., Fairleigh Dickinson University Press, 1997.

com a símbol d'una horrible salut d'aquestes <<ninfas macabras y muñecas vivientes cuya mirada infantil deja escapar una claridad siniestra>> (Baudelaire, 1995: 132). Els cossos esprimatxats i esquelètics d'Anglada, com també el maquillatge que converteix els rostres en màscares mortuòries, esdevenien un signe inequívoc de salut deteriorada i de descomposició del cos.

Totes aquestes referències literàries que involucraven la bellesa, la mort i la malaltia en les cortesanes, no van ser indiferents per a Anglada, que es trobava absolutament immers en el sentiment decadentista del moment (Caparrós, 1999: 204-211; Gras, 2009). El primer, però, en assenyalar per escrit el concepte de mort en les representacions de *cocottes* d'Anglada-Camarasa, va ser Raimon Casellas en una crítica publicada a *La Veu de Catalunya* amb motiu de l'exposició de l'artista a la Sala Parés de Barcelona l'any 1900. Les seves paraules ressonaven novament a l'estètica baudelairiana:

¡Quina impressió de plaer trágich, de vibració malaltissa produheix aquella pintura! (...) Donas fantasmas ó cadavras ballerinas, totas portan la mort marcada en la llangor dels cossos, en la palidesa dels semblants, en l'obertura desmesurada y horrible d'aquells ulls, ahont s'hi reflexan l'insomni, la febre, l'alcohol y la morfina. ¡Sort de les puntas, dels vels, de las sedas y dels brillants que adornan y enriqueixen als elegants cossos morts!
(Casellas, 1900: 1)

Casellas ja intuïa el toc inquietant i fantàstic de les dones cadàver d'Anglada. A partir del retrat d'una <<cabalcada á l'hora macabra y brillant, de monstres y espectros lluminosos, moventse y gesticulant en trets de sofre y de fósfor sobre la decoració bellugadissa d'un mal somni>> (Casellas, 1900: 1), Anglada va demostrar el seu interès pel tractament de la cortesana assimilada al fantasma i a éssers inanimats. El gust pel fantasma i les tenebres en l'era romàntica, tal com van emprar Lorenzo da Ponte amb la seva òpera *Don Giovanni* l'any 1787 o Goethe a *Faust* el 1808, era un aspecte remarcable. No obstant, el recurs plàstic de l'espectre ja apareixia en Shakespeare i en les seves tragèdies *Hamlet* i *Macbeth*, i en les seves comèdies *La tempestat* i *El somni d'una nit d'estiu*, a principis del XVII. La literatura, l'art i la cultura popular vuitcentistes van contribuir al desenvolupament d'aquesta iconografia de personatges perversos de la nocturnitat, esperits, vampirs, bruixes i zombis que retornen al món terrenal, recreant un món fictici on el receptor es submergeix en un complet estat de confusió. Aleshores, <<cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad>>, apareix el sinistre (Freud, 1976: 51).

L'ús encertat de la llum i el color, a través del qual Anglada va abandonar la lluminositat mediterrània per concebre unes criatures artificials, de pell blanca, una extrema pal·lidesa que de vegades s'arriba a confondre amb la blancor dels vestits, una fredor nòrdica... Anglada va aplicar aquestes tonalitats en unes textures planes i matisades a les pells, mentre que va adornar els seus vestits amb pintura setinada, irisada i matèrica. En altres casos, com a *Nocturn a París* (fig. 108), va servir-se de la dualitat de dos colors

simbòlicament contraris, el blanc i el negre, per suggerir una de les atmosferes més fantasmagòriques de la seva obra. Però en la majoria de les seves obres, va deformar i aniquilar les seves siluetes, com si fossin passejants sense cos, esquelets que, seguint les coordenades de James Ensor i els seus esquelets emmascarats, són coberts de grans vestimentes de pells (com a *Casino de París*), negres, blanques o rosades. No són dones de carn i os, però posseeixen una bellesa estranya i artificial que provoca torbació.

Per tal de recrear la sensació de visió fantasmagòrica i mortífera, Anglada va aplicar atmosferes i rostres verdosos en els seus personatges femenins. Per exemple, en els rostres de *La morfinòmana* (fig. 105) o *Paris la nuit* (fig. 103), l'atmosfera cadavèrica de les tonalitats verdoses remet a les verges medievals que, com la de Duccio (fig. 104), contenen una capa de color verdosa a sota de tot. El rostre de la verge recorda el de *La morfinòmana* d'Anglada, fins i tot en la galta rosada, i contrasta amb el verd pàl·lid que aporta un aire d'inorganicitat al semblant.



Figs. 103, 104 i 105. H. Anglada, *Paris la nuit* (detall), c. 1900. Oviedo, col. Masaveu; Duccio di Buoninsegna, *La verge amb el nen i els sants Domènec i Àurea*, c. 1315. Londres, National Gallery; H. Anglada, *La morfinòmana* (detall), 1902. Col. particular

Un altre recurs plàstic utilitzat per Anglada a fi d'inserir el motiu de l'espectre en les seves pintures, és l'aparença difuminada de la figura femenina, tal com ocorre a *Dona de nit a París* (fig. 133). L'aparició sobrenatural de la figura desdibuixada, col·locada al darrere de la protagonista, <<di cui è distinguibile solo il profilo dell'aura che la circonda>> (Vergani, 2003: 34), es presenta com un subjecte incorpori, volàtil i inquietant que paulatinament es va aproximant a l'espectador. O per exemple, també s'observa a *Llotja* (1902), on el contorn difós de les dues dones s'assimila a la iconografia del fantasma. Les dones de *Champs Elysées* també semblen fantasmes, especialment la de la dreta. La foscor absoluta, que les distancia de la resta de la gent que s'intueix al fons, les cames notablement primes, l'ús del verd, el negre i el blanc cadavèrics, la llum artificial utilitzada sense cap mena de

lògica... A *Els òpals* (fig. 101), la figura de la banda dreta es presenta aïllada, espectral, imbuïda enmig d'una llum verdosa.

La transitorietat és un altre dels trets que porta a connectar les representacions de cortesanes d'Anglada amb la iconografia del fantasma. Certament aquestes dones es presenten com estels fugaços que es mouen sovint, intentant evadir-se de la realitat nocturna en què es troben instal·lades (Pizarro, 2012: 64). Si no fugen, miren directament l'espectador abans de sortir del quadre, en busca d'aquest. Busquen una realitat exterior a la del propi quadre. Semblen imatges fotogràfiques captades al vol, fantasmagòriques, fugisseres, no fixes, o fixes tan sols per un instant. Caminen compassadament i se'n van. Amb motiu de l'exposició d'Anglada a la Sala Parés l'any 1900, el crític Alfredo Opisso ja havia remarcat <<la "espiritualización" extremada de los tipos, convertidos en vaporosas visiones, impalpables, fugitivas, fantásticas. (...) La materia desaparece para no dejar más que el movimiento y la expresión>> (Opisso, 1900: 5).

Vinculat a les figures fugisseres, imprecises i en moviment d'Anglada, convé afegir que hi havia un gust distintiu a l'època que es centrava en la fotografia de fantasmes, un gust per l'espiritisme i altres fenòmens similars (Weber, 1989: 214). Fotografies d'esperits, fluïts i mèdiums, van començar a emergir a l'entorn del debat de l'ocultisme (VV.AA, 2004 d). Des de mitjan segle XIX, la societat americana va mostrar-se apassionada amb l'espiritisme, de la mà de Mumler⁵⁷⁸, que va inaugurar la fotografia d'esperits (Cloutier, 2004: 20-23). Aquest tipus de fotografia, que feia visible allò aparentment invisible, va aparèixer a Europa durant la dècada de 1870 (Fischer, 2004: 29). Des de 1860, molts van percebre en les formes etèries d'aquestes fotografies una manifestació dels veritables esperits; d'altres, van mofar-se d'aquesta imatgeria, tot remarcant la impossibilitat de comunicació amb l'altre món (Chéroux, 2004: 46). A França, el primer fotògraf d'esperits va ser Édouard Isidore Buguet, que va realitzar retrats d'espectres a partir de la dècada de 1870. Després de 1875, la fotografia d'esperits a França va esdevenir recreativa i lúdica, un aspecte que es va generalitzar en el decenni de 1880 i, posteriorment, essent objecte de molts *amateurs* que experimentaven amb el mitjà fotogràfic (Chéroux, 2004: 52). La difusió d'aquestes imatges era àmplia, fet que porta a pensar en l'influx que devien tenir en artistes com Anglada.

A l'aparença d'escapisme de les figures representades per Anglada, s'hi afegia la noció d'immediatesa, fluïdesa i continuïtat, aspectes que cada vegada eren més característics de la vida moderna. La incessant mobilitat demanava noves maneres de representació

⁵⁷⁸ Cfr. William H. Mumler. *The Personal Experiences of William H. Mumler in Spirit-Photography*. Boston, Colby and Rich, 1875.

(Thomson, 2005: 20)⁵⁷⁹, motiu pel qual Anglada utilitzava una pinzellada fresca, unes llums avivades que donaven una sensació d'agitació, dinamisme i rapidesa: <<las vemos en París bullir y agitarse, brillar y desaparecer en el torbellino del vicio, en medio del fausto de una riqueza loca, de una alegría tétrica, en un antro infernal de esplendorosa luz>> (Valier, 1900: 6). Anglada va saber captar subjectivament el clima dels locals nocturns parisencs, on la música i la xerrameca de la multitud envaïen els espais, i ho va fer d'una manera semblant a un fotògraf que pretén obtenir impressions ràpides i difoses de la nit per a posteriorment arxivar-les. Tant en tauletes a l'oli com en obres considerades finals, la noció de transitorietat en aquestes figures femenines, explotada també per Degas (Herbert, 1989: 40) o per Lautrec a través d'una pintura que es belluga ràpidament, acaben essent una al·legoria moderna del París del fi de segle, un reflex del ritme de vida frenètic marcat al compàs del pinzell. Tanmateix, la felicitat i l'alegria que es perceben en obres com *Ball en el Moulin de la Galette* (1876) de Renoir no hi són presents.

El caràcter inexpressiu, inert i mecànic de moltes de les figures femenines pintades per Anglada les aproxima a les nocions d'autòmat⁵⁸⁰ –com *Los autómatas* (1907) de José Gutiérrez Solana– i de maniquí. Baudelaire, que creia que la moda era similar a l'art en el sentit que ambdós imiten la natura i reflecteixen la transitorietat de la modernitat, privilegiava la mirada masculina⁵⁸¹. La dona, doncs, es convertia en un objecte decoratiu que seguia les últimes modes, per tal de ser visualment delectada per l'ull masculí (Menon, 2006: 56-57)⁵⁸². Potser el cas més paradigmàtic del gust per la nina autòmat en la història de la cultura contemporània, és el d'E.T.A. Hoffmann, que va caracteritzar la figura d'una bella autòmat, Olimpia, que féu embogir el protagonista de la història, Nathanaël. Més tard Sartre, a la seva novel·la *La Nausée* (1938), narraria la història d'un historiador, convençut que els objectes inanimats i altres situacions envaeixen l'habilitat de definir-se a si mateix, impotent davant l'existència bruta dels objectes, les coses o dels

⁵⁷⁹ Un dels fets que va contribuir en la innovació del llenguatge del cos en la representació de la dona, que va adoptar un caràcter més expressionista, va ser l'estudi de Paul Richer de 1881 sobre la histèria, basat en Charcot, que incluïa nombrosos dibuixos, probablement extrets de fotografies, de dones histèriques manifestant els seus símptomes (Thomson, 2005: 20). Cfr. Paul Marie Louis Pierre Richer. *Études Cliniques sur la grande hystérie ou hystero epilepsie* V2. Kessinger, 2009; Georges Didi-Huberman. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.

⁵⁸⁰ Cfr. Gabriel Albiac. *Caja de muñecas. Figuras de la concepción inmaculada*. Barcelona, Destino, 1995.

⁵⁸¹ Vegeu: Aruna D'Souza i Tom McDonough (eds.). *The invisible flâneuse? Gender, public space and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester, Manchester University Press, 2006.

⁵⁸² Això ja s'adverteix en un article que Texier va publicar l'any 1877 a *La Vie Parisienne*, on argumentava que <<la femme est devenue une sorte de poupée artificielle>> (cit. a Menon, 2006: 173). Cfr. Edmond August Texier. "Les femmes et le fin du monde", a *La Vie Parisienne*, p. 40. La premsa va presentar sovint diferents tipus de dones com a nines, sobretot en el diari *La Vie Parisienne* (Menon, 2006: 175). En aquesta associació hi va contribuir el fet que a l'Exposició Universal de París de 1900 es van exposar noves modes femenines. Es considerava que el rol de les nines era educar les noies i vendre indumentàries a les dones adultes (Menon, 2006: 202).

arbres, que el condueixen a una sensació de nàusea. Més endavant, Hans Bellmer utilitzaria nines joves i dislocades mentre que Cindy Sherman empraria parts desmembrades i mutilades de nines per reconstruir nous cossos sense ordre ni identitat.

La nina es va assimilar no només a la parisenca de finals del XIX, sinó també a la prostituta (Menon, 2006: 176)⁵⁸³, tal com es fa present a la novel·la *Les belles poupées* (1888) de Théodore de Banville. A *Champs Elysées* (fig. 128) d'Anglada, la parella de prostitutes remet directament a la figura mecànica de la bella i inexpressiva Olimpia de Hoffmann i a tots els éssers inanimats que, segons Jentsch, van cobrant vida a mesura que les interpel·la la mirada de l'espectador (Freud, 1976: 32-33). El motiu del ninot posseeix en cert moment un significat crític i social que actua contra la modernitat urbana: <<No tiene usted idea de lo que repugnan estos autómatas y muñecos, cómo se respira hondo cuando en esta sociedad uno encuentra una naturaleza plena>> (cit. a Benjamin, 2009: 702)⁵⁸⁴. L'actitud més comuna entre els decadents, però, era la defensa de la modernitat urbana que predicava l'artificialitat, la màquina i els éssers inanimats.

En aquesta direcció, l'assimilació de la dona amb l'autòmat porta a pensar que les cortesanes representades per Anglada també són plasmades com a éssers inanimats. Amb les galtes lleugerament rosades i una expressió absent i vàcua també pròpia dels autòmats, les representacions de cortesanes d'Anglada són nines per a ser comprades, una idea que també es percep en l'autoretrat de Claude Cahun⁵⁸⁵ (fig. 107), maniquins que <<las ingeniosas parisinas se sirvieron, para difundir mejor sus modas>> (cit. a Benjamin, 2009: 701)⁵⁸⁶. Però la realitat era que les burgeses, com les *parisiennes* de Tissot, funcionaven com nines mecàniques que obeïen les ordres de l'home i vestien els seus dissenys elegants: <<Sospecho vivamente que en algunas carrozas no va sentada ninguna dama, sino que sus dueños ponen a un maniquí que ha de llevar los chales y tejidos de seda y tercipedo que les interesan>> (cit. a Benjamin, 2009: 702)⁵⁸⁷. Cap a finals del segle XIX, el gust pel maniquí continuava vigent. L'any 1869 Baudelaire, a *L'art romantique*, citava una frase de La Bruyère, en la qual assegurava que <<il y a dans quelques femmes une grandeur artificielle attachée au mouvement des yeux, à un air de tête, aux façons de marcher, et qui ne va pas plus loin>> (Baudelaire, 1869: 107). Per la seva banda, l'any 1886 Huysmans, a *Croquis Parisiens*,

⁵⁸³ Cfr. Gustave Coquiot. *Poupées de Paris. Bibelots de luxe*. Paris, Librairie de la collection des dix, 1912.

⁵⁸⁴ Cfr. Paul Lindau. *Der Abend*. Berlín, 1896, p. 17.

⁵⁸⁵ Vegeu: Barbara Mühlens-Molderings i Herbert Molderings. "Miralls, màscares i espais. Autoretrats de fotografies dels anys vint i trenta", a Gladys Fabre (coord.). *La dona, metamorfosi de la modernitat*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 2004, pp. 29-37.

⁵⁸⁶ Cfr. Karl Gröber. *Kinderspielzeug aus alter Zeit*. Berlín, 1927, pp. 31-32.

⁵⁸⁷ Cfr. Karl Gutzkow. *Briefe aus Paris*. Leipzig, vol. I, 1842, pp. 119-120.

també feia esment a aquests <<mannequins si vivants des couturiers>>, que cobren vida al costat de les apagades estàtues de Venus (Huysmans, 1996: 163).

Per tal de dotar la cortesana d'inorgànicitat, Anglada la va retratar amb una pell notablement blanca i sedosa, com una figura de cera o de porcellana, <<marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida>> (Trías, 1982: 34). La pell blanca les distancia de la realitat, les converteix en ídols que remetien al classicisme, pròpies d'una fredor mortífera que travessa el llenç i congela l'espectador, fent-li comprendre la impossibilitat de l'amor romàntic. Són dones de marbre, cariàtides per a ser contemplades en el temple de la luxúria, escultures clàssiques que sustenten l'edifici del plaer fugaç, hetaires de la Grècia clàssica⁵⁸⁸. L'any 1939 Benjamin ja prenia nota de la idea que el diner <<hace revivir a la chica de mármol>> (Benjamin, 2009: 513). Des de la comèdia *Les filles de marbre* (1853) de Théodore Barrière fins a *Frou Frou* (1869) de Ludovic Halévy, l'associació de la dona amb els cossos de marbre en la cultura parisenca del vuit-cents es fa palesa⁵⁸⁹. A *Nana* es descriu la protagonista sobre l'escenari, en la nit de la seva estrena, de la següent manera: <<restava victoriosa amb la seva carn de marbre, el seu sexe prou poderós per a destruir tota aquella gent sense resultar-ne tacat>> (Zola, 2002: 45).



Figs. 106 i 107. H. Anglada, *Blanquita*, 1902. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; C. Cahun, *Autoretrat* (fragment), c. 1929

⁵⁸⁸ Guignon assegura que les *cocottes* parisenques recordaven les cortesanes de l'Antiguitat: elles són mestresses de les seves prestacions, són educades, sovint molt riques, capaces d'animar les converses durant els banquets, com Aspàsia (Guignon, 2012: 13). Cfr. Sara B. Pomeroy. *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal, 1991.

⁵⁸⁹ Segons Kracauer, mentre *Les filles de marbre* donava pas a l'hegemonia de les cortesanes, *Frou frou* conduïa al seu final. Cfr. S. Kracauer. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Amsterdam, 1937, pp. 385-386.

El color blanc de la pell constituïa un tret característic de la iconografia de la *femme fatale*. En la literatura simbolista decadentista, el motiu es va associar a l'adjectiu <<nacrat>> i a la lluna (Moreno, 2012: 46). Les comparacions de les parts del cos femení amb l'alabastre, la neu, les pedres precioses i altres motius majoritàriament inorgànics, contribuïa a la consolidació del prototipus de dona de bellesa mortífera (Benjamin, 2009: 107). La pal·lidesa de la pell que emprà Anglada, propera a la d'un fantasma, provoca un efecte de brillantor en aquestes dones, com la plata, que contraresta amb els daurats opulents dels seus vestits. Aquestes dones brillen com cuques de llum, essent, com la llum elèctrica de les nits de París, un punt resplendent en la foscor de la ciutat. Aquest és un aspecte que, en els últims anys de la Belle Époque, Anglada reprendrà especialment en el retrat de *Sonia de Klamery estirada* (1913).

Tant si són autòmats, maniquins o escultures de marbre, les *cocottes* representades per Anglada es distingeixen de la prostituta de Manet perquè no tenen corporeïtat ni humanitat i, per tant, no són vulnerables ni éssers marginals com les treballadores de Toulouse-Lautrec. La seva és una corporeïtat perduda, invertebrada, que va augmentant a mesura que avança la nit, i s'apropen a la mort a través de l'alcohol, la droga o la promiscuïtat, que els genera malalties, però mai els arriba la mort per via masculina. En aquest sentit, Anglada les representa sense sentiments, com éssers que no viuen la realitat del patiment humà –encara que sí la tristesa– perquè està camuflada per la droga i l'alcohol. Són dones màquina, que no tenen res a veure amb les criatures vivents dels espais oficials de París, éssers semblants a les Mantis religioses⁵⁹⁰, caracteritzades per moure el cap amb uns reflexos i gestos robòtics i cridaners, així com devorar el mascle després de la consumació sexual.

La màscara és un altre dels aspectes que Anglada va utilitzar per remarcar la idea d'inexpressió, artificialitat i mort en les seves *cocottes*. Aquest motiu li servia per a resoldre els rostres femenins amb pocs trets facials, uns ulls desatents, unes grans pameles que li oculten el rostre i li atorguen un caràcter d'impersonalitat i d'anonimat. La màscara, un reflex de la pròpia voluntat de l'artista per ocultar-se i perdre la identitat –en el sentit d'una intencionalitat d'evasió de la realitat–, apareix també en les seves valencianes i retrats de dames de les elits europea i americana. En aquest capítol, però, és convenient analitzar el concepte de màscara entesa com una superfície artificial de maquillatge que servia a les cortesanes per a sollevar la realitat física dels seus cossos, alhora que era una metàfora de la mort. En aquest sentit, la màscara esdevé un <<*abismo que refleja la fragilidad del ser, la alteridad de su existencia, lo oculto de los significados, la precariedad de la*

⁵⁹⁰ Cfr. Roger Caillou. "La mante religieuse. Recherches sur la nature et la signification du mythe", a *Mesures*, III, 2, 15 d'abril de 1937, p. 110.

identidad, la incertitud de la apariencia, la metamorfosis de la imagen, lo aleatorio de la evidencia>> (García, 1997: 108). Els decadents van reclamar l'artificialitat de les màscares, que abunden en els poemes de Viélé-Griffin, Henri de Régnier, Marcel Schwob, Jean Lorrain o Oscar Wilde. Siguin màscares tràgiques o d'or, aquestes esdevenen un objecte que oculta quelcom que no vol ser descobert, una ocultació⁵⁹¹ o una reafirmació⁵⁹² – segons la perspectiva amb què es miri – de la condició de cortesana a través del maquillatge. En una època caracteritzada per l'oci i els plaers, com és la Belle Époque, la màscara que utilitza Anglada és d'una gran subtilitat.

Assegurava Lévi-Strauss que <<el rostro está predestinado a ser decorado, porque sólo por el decorado y mediante él el rostro recibe su dignidad social y su significación mística. (...) Esta es (...) la dualidad del actor y su papel, y la noción de “máscara” nos proporciona la clave>> (cit. a Pardo, 2011: 169)⁵⁹³. D'aquesta manera, les cortesanes representades per Anglada defineixen, a través dels seus vestits i el maquillatge, una imatge de la seva condició i una habilitat per transformar-se a través d'aquests per acabar manipulant l'home⁵⁹⁴. Es despullen de tota mena d'interioritats personals, com les prostitutes de Vlaminck i Nolde. Són dones sense atributs humans que guarden una relació preponderant amb la noció de primitivisme⁵⁹⁵ i el grotesc. La utilització del maquillatge, o la màscara, va anar associada, al llarg del segle XIX, a la figura de les *demimondaines* que, com Émilienne d'Alençon o La Bella Otero, eren expertes en l'ús de cremes i perfums (Sennett, 2002: 189) i apareixien en imatges publicitàries que les associaven a un producte de marca i a una feminitat desitjable. Però constituïa també, especialment en les obres de *toilettes*, una al·legoria de la pintura i l'artificialitat (Garb, 2007: 4 i 6). A finals del segle XIX, hi havia una consciència astuta del món de la comoditat i una associació entre sexe i bellesa artificial, que formaven part del vocabulari d'un pintor modern (Garb, 2007: 9). El maquillatge per a Anglada servia, a més, per dotar la cortesana d'un aire de decadència moribunda: una ratlla als ulls resseguida amb alcofol que n'encercla la seva forma ametllada, uns llavis pintats de vermell que, segons Baudelaire, eren símbol d'una vida sobrenatural i excessiva (Baudelaire, 1995: 126), una pell blanca com la porcellana, d'aparença suau, delicada i

⁵⁹¹ Ja durant la segona meitat del segle XIX, Baudelaire es preguntava: <<¿quién no ve que el uso del polvo de arroz (...) tiene como finalidad y como resultado hacer desaparecer de la tez todas las manchas que la naturaleza ha sembrado ahí ultrajantemente, y crear una unidad abstracta en el grano y el color de la piel, unidad que (...) asemeja inmediatamente el ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior?>> (Baudelaire, 1995: 124 i 126).

⁵⁹² Sennett assegura que una de les característiques de la cortesana era la utilització del maquillatge per atreure la mirada de l'home ric, una crida a la sensualitat a través de la qual es tapava el cos amb la vestimenta o bé el rostre mitjançant els cosmètics (Sennett, 2002: 189).

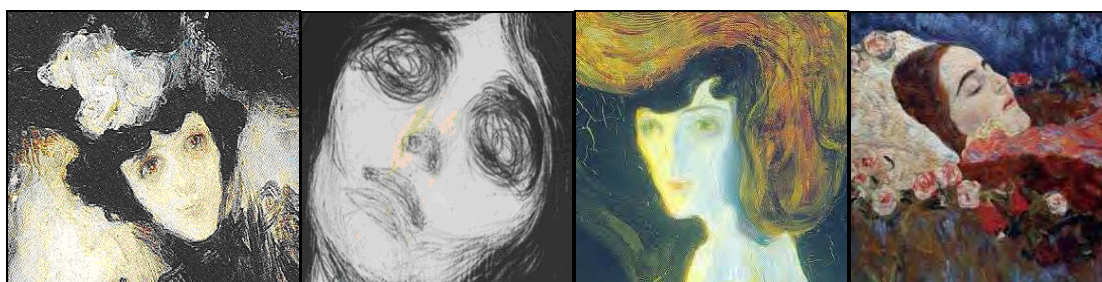
⁵⁹³ Cfr. Claude Lévi-Strauss. “Indian Cosmetics”, a *Tristes Trópicos*. Buenos Aires, 1970, p. 237.

⁵⁹⁴ Cfr. Catulle Mendès. “Antithèse ou nuance”, a *Gil Blas Illustré*, 5 de març de 1897, pp. 4-5.

⁵⁹⁵ Es fa referència a la gran connexió del primitivisme amb les màscares d'origen africà que van influenciar els cubistes com Picasso o molts altres artistes de l'inici del segle XX (Pardo, 2011). Tanmateix, en Anglada no hi ha una influència de la màscara africana.

transparent, i una nuesa estudiada que insinuarà les seves parts més femenines i les seves corbes més sinuoses. Amb aquest artifici, s'ofereix un regal a l'espectador⁵⁹⁶.

Per altra banda, la màscara associada a la mort va ser l'altre gran interès d'Anglada. La deformitat dels rostres i cossos pintats notablement de blanc, com si fossin éssers encerats, suggereix les formes i atmosferes fantasmagòriques recreades per Munch⁵⁹⁷. Per exemple, és el cas de *Madona* (fig. 109), on el ritme agitat de les línies de la litografia conformen un rostre malèvol i ambigu d'ulls closos –amb la mateixa forma i profunditat que els ulls de *Nocturn a París* (fig. 108)– i que sembla més aviat una calavera desintegrant-se que un rostre ple de vida. A través d'aquests rostres cadavèrics, hi ha la idea d'un petó suggerit que porta cap al mal, i que condueix cap a una atmosfera angoixant i sinistra. El rostre màscara de Munch, amb connotacions grotesques, serà de referència per a Anglada en el retrat de diverses gitanes que realitzarà a principis del XX. A *Ria Munk en el seu llit de mort* (fig. 111) de Klimt, una reinterpretació pictòrica d'Ofèlia, s'al·ludeix al gust de l'època per la màscara mortuòria. El rostre de la difunta, que ofereix una visió notablement pròxima a la dels rostres que a partir de 1904 Anglada va aplicar a les seves valencianes, mostra la mort a la pell, la pal·lidesa dels cossos que ja pertanyen al món d'ultratomba, el fi de la vida i de la naturalesa, l'elogi i l'inici de l'artificialitat.



Figs. 108, 109, 110 i 111. H. Anglada, *Nocturn a París* (detall), c. 1900. Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges. Museu Cau Ferrat, Sitges; E. Munch, *Madonna* (detall), 1895. Oslo, Munch Museet; H. Anglada, *Escena de càfè concert* (detall), c. 1901. Localització desconeguda (extret del llibre de Francesc Fontbona i Francesc Miralles, *Anglada-Camarasa. Dibujos. Catálogo razonado*. Barcelona, Mediterrània, 2006, pp. 24-25); G. Klimt, *Ria Munk en el seu llit de mort*, 1912. Viena, Klimt Museum

Finalment, convé fer esment de l'abisme de la mirada, directa i aniquilant, reveladora de la mort prematura de l'interlocutor, que introdueix Anglada en la majoria de les seves cocottes. Assegurava Eugenio Trías en el seu assaig *Lo bello y lo siniestro*, que el terme <<sinistro hace referencia (...) al efecto que resulta el ejercicio de un poder malévol que se ejerce,

⁵⁹⁶ D'una manera semblant, Anglada presentarà *Nu sota la parra*, datat pels volts de 1909, però amb la figura d'una jove gitana seminua (fig. 169).

⁵⁹⁷ L'any 1896 Edvard Munch va arribar a París. Va presentar tres obres a la galeria de Bing, *Madonna*, *Vampir* i *Dona (esfinx)*, en una exposició que comprenia una seixantena d'obres de diferents artistes (Zarobell, 2005: 10). Va generar una forta impressió en el París de l'època. Cfr. G. P. Weisberg. "S. Bing, Edvard Munch and L'Art Nouveau", a *Art Magazine*, vol. 61, setembre de 1986, pp. 63-64.

generalmente a distancia, por contacto o sustracción de objeto, o por simple arrojó de mirada, sobre un ser desprevenido>> (Trías, 1982: 30). Això mateix es fa present en la mirada fatal de *La sibil·la*, on no hi ha reüll, però també en nombroses cortesanes dels primers anys de l'inici del segle XX. La utilització d'aquesta mirada els hi confereix un signe marcadament cruel i macabre. Aquestes dones que marquen ulleres i que, de vegades, mostren una mirada estràbica, torçada i desviada, alhora sedueixen i petrifiquen l'espectador.

La set de l'espectador per presenciar la revelació del malson, però, és tan gran que s'acaba enfonsant en una inevitable caiguda. Segons Didi-Huberman, hi ha un poder de la mirada <<prestado a lo mirado mismo por el mirante: "Esto me mira">> (Didi-Huberman, 1997: 94). Es produeix, doncs, el caràcter fantasmagòric d'aquesta experiència. I recorda la fórmula a través de la qual Walter Benjamin relatava aquesta experiència: <<Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos>> (cit. a Didi-Huberman, 1997: 94)⁵⁹⁸. La dialèctica de la mirada, consistent en no atrevir-se a mirar perquè hom se sent mirat, <<no es más que un poder de la memoria⁵⁹⁹ lo que inviste aún más la visualidad de la ostentación por todas las imágenes virtuales ligadas al carácter de reliquia prestado al objeto>> (Didi-Huberman, 1997: 97). A més a més, existeix una <<potència de desig>> en l'objecte, un desig visual per excel·lència que expressa l'anhel de veure més enllà, que superi l'espai i el temps mundans.

Referent a les figures decadents d'Anglada que ens miren, com les dues dones de *Champs Elysées*, es presenta una doble distància de l'objecte cap a nosaltres, que és emfasitzada, com diria Benjamin, per la llengua de la calavera, consistent en una absència total d'expressió i l'expressió més salvatge⁶⁰⁰. Això mateix, juntament amb el domini que exerceix l'objecte sobre nosaltres mentre ens mira, parla del poder de la distància com a tal, d'un poder certament ocult, que no equival a diví (Benjamin, 2009). Es tracta de la <<distancia como choque>>, com a capacitat de tocar-nos, d'abastar-nos, capaç de convertir la visualitat en tangibilitat⁶⁰¹. Efectivament, el fet de mantenir-nos a distància per una obra d'art és una experiència invasora, que indica que ens produeix respecte (Didi-Huberman, 1997: 110).

⁵⁹⁸ Cfr. Walter Benjamin. "Sur quelques thèmes baudelairiens", a *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. París, Payot, 1982.

⁵⁹⁹ La noció de <<poder de la memòria>> fa referència a una expressió emprada per Walter Benjamin a: Walter Benjamin. "Sur quelques thèmes baudelairiens", a *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. París, Payot, 1982.

⁶⁰⁰ Cfr. Walter Benjamin. *Sens unique. Enfance berlinoise. Paysages urbains*. París, Les Lettres Nouvelles, 1978, p. 190.

⁶⁰¹ Cfr. Walter Benjamin. "Sur quelques thèmes baudelairiens", a *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. París, Payot, 1982.

La droga (fig. 112) és un quadre exemplar en quant a la reunió de transparències en les indumentàries, la resolució de la llum elèctrica, la configuració d'una posició relaxada però estudiada i, sobretot, una mirada indiscreta que convida a penetrar en el quadre. La intensitat de la mirada provoca que el rostre d'aquesta cortesana, de pell més bruna que la resta, es desdibuixi. La mirada, que s'ha resseguit amb un llapis d'ulls, és emmarcada a la manera arcaica. La mirada frontal⁶⁰², per intensa i anhelant que sigui, trenca amb tota la càrrega de coqueteria de la dona (Simmel, 1999: 117), ja que perd el caràcter de secretisme i ha revelat la voluntat de la dona, que a la vegada és revelada pel monocle de l'home del seu costat: és una prostituta drogodependent, que cerca i troba la presa. Vestides amb teles, gases i tafetans vaporosos i transparents que insinuen la pell blanca i sedosa per sota de la roba, les seves indumentàries els donen un aire espectral, en obres com *La droga* o *Casino de París*.



Fig. 112. H. Anglada, *La droga*, c. 1901-1903. Col. particular

El mateix ocorre a *Mur céramique* (fig. 113), on tres figures femenines ens observen detingudament, i creen una sensació angoixant en l'espectador, que se sent constantment observat. Constituint un tret característic de la *femme fatale* de la *fin-de-siècle*, la mirada de la cortesana torba, s'atansa vers nosaltres per observar-nos indiscretament i sense pèls a la llengua. A *Mur céramique*, utilitza el sistema de l'ocultació per dotar la seva figura d'una atmosfera encara més misteriosa. L'expectació que generen les quatre figures del quadre a través del joc de mirades es generalitza. L'espectador es troba imbuït en els seus ulls midriàtics, inexpressius i fixos, tot esperant que la quarta dona en discòrdia es giri cap a

⁶⁰² En canvi, en la mirada des de la cua de l'ull, amb el cap girat, apareix el gest a cavall de l'apartarse i l'entregar-se, que són dues de les constants de la coqueteria (Simmel, 1999: 117).

ell. Mostrant-se, però, per darrere de la figura de la cortesana d'esquenes, la prostituta de negre és el personatge clau de l'escena. Ella es troba al centre del quadre, i el seu cos, mig ocultat per la seva companya de vermell, es desfà en coqueteries malèvoles per captar l'atenció d'algun possible client, que, com en molts casos, és l'espectador. La figura recorda notablement la *femme fatale* de Manuel Rosé (fig. 114), que desvela únicament la mà i la mirada del seu cos revestit de robes negres. El fet d'ocultar i desvelar genera un contrast entre allò que s'amaga i allò que es descobreix i que condueix a una tensió visual i angoixant en l'espectador. Una atmosfera de misteri i inquietud fluctua pel quadre, mentre que els ulls de les protagonistes d'ambdues obres són el principal focus d'atenció.



Figs. 113 i 114. H. Anglada, *Mur céramique*, 1904. Oviedo, col·lecció Masaveu; M. Rosé, *Interior de cafè*, c. 1914 (extret del llibre de Bram Dijkstra, *Idols of perversity*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1986)

Altre cop Baudelaire, manifestava a *Danse macabre* la fascinació per la mirada femenina, associada a la fatalitat de la dona, en la segona meitat del segle XIX: <<*Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres (...). Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées*>> (Baudelaire, 2002: 92-93). El poeta remarcava, d'una banda, la tenebrositat i l'abisme de la mirada, i, de l'altra, la buidor existent en aquesta⁶⁰³. En aquest sentit, és necessari fer esment a la figura de Kees van Dongen, que va executar moltes obres de dones com *Dona amb els ulls blaus* (c. 1908), amb mirades sorprenents que, a través d'uns ulls de grans dimensions, originen la pròpia sensació d'observació indiscreta. La mida dels ulls en Anglada és bastant gran, i són un element que destaca per damunt de la resta, com a *La droga*. Tanmateix, no delaten cap tipus d'innocència com sí ocorre en les dones de van Dongen.

⁶⁰³ Segons les tesis evolucionistes, la mirada buida era reflex de la immaduresa mental de les dones, considerades en aquella època inferiors als homes (Dijkstra, 1986: 160-209).

Potser la referència més directa pel que fa a la tipologia d'ulls de la *femme fatale* que utilitza Anglada, és Odilon Redon. La seva *Dona amb flors silvestres* (c. 1890-1900), és un exemple de la mirada que no tem l'exterior ni l'espectador, una mirada que tot ho observa però que delata inexpressió, fixació i un cert primitivisme i monstruositat del personatge. L'onirisme dels ulls voladors, dels ciclops i dels personatges grotescs de Redon, penetra subtilment en aquestes figures realitzades per Anglada. La fixació de la mirada les converteix en éssers més propensos al món animal que a l'humà. La sensació de torbació augmenta quan, per exemple, la cortesana de *Le paon blanc*, aparentment abstreta en el client que es troba davant seu, presenta el seu ull dret guenyo i disparat cap a nosaltres, com si fos un animal que està a punt de devorar la seva presa.

2.2.2.4.- *La dona animal. Rèptils i aus. La cortesana negra. La cuca de llum.*

*Whenever we perceive an approach to the animal type,
the female is nearer to it than the male.*
(Vogt, 1864: 180)

Les vinculacions entre animals, sexualitat i erotisme vénen de temps enrere⁶⁰⁴, i han estat expressades a través de tòpics que han perdurat en el temps (Pedrosa, 2002: 125). A finals del segle XIX, la predilecció de les dones pels animals va portar a creure als intel·lectuals que es tractava d'un símptoma de la seva inhabilitat per adaptar-se a les condicions del món civilitzat (Dijkstra, 1986: 303)⁶⁰⁵. A més a més, els biòlegs, sociòlegs i antropòlegs del tombant del segle que es van centrar en el rol de la dona dins la societat, van ser fonamentals per a la consolidació de la creença que la dona era un ésser denigrant (Dijkstra, 1986: 163-164). La teoria evolucionista i la craniologia, que anaven agafades de la mà, van propiciar la regressió social de la dona. L'any 1864 el respectat craniòleg Carl Vogt, a *Lectures on Man*, va establir una comparativa entre el cervell masculí i el femení i va arribar a la conclusió que els <<salvatges>> i les dones eren científicament inferiors als homes occidentals. Per a Vogt, el cervell de la dona era semblant al dels infants (Dijkstra, 1986: 166-167). Si bé l'home era creatiu i intel·lectual, la dona era incapaç d'evolucionar i apareixia com un simple element de la natura, un animal domèstic, la tasca de la qual es destinava exclusivament a la reproducció de la raça. Aquesta aparent <<atròfia>> del cervell femení es va connectar, a finals de segle, a la histèria, a la neurastènia i a la

⁶⁰⁴ Cfr. Gregory A. Waller. "Sex and the Beast Within", a U. D. Radcliff. *Sex and Love in Motion Pictures*. Kent, Kent State University, 1984, pp. 9-13; Debra Hassig. "Sex in the Bestiaris", a D. Hassing. *The Mark of the Beast*. Nova York, Routledge, 2000, pp. 71-93.

⁶⁰⁵ En aquest sentit, tal com s'analitzarà més endavant, Anglada va plasmar la connexió entre els animals i les gitanes en obres com *Gitanes amb gossos*, o bé en les seves ballarines flamenques associades a aus (vegeu pp. 409-412).

debilitat de la dona. A la vegada, les teories del criminòleg Cesare Lombroso i Ferrero⁶⁰⁶, apuntaven que la dona tenia una inclinació cap a la perversitat devoradora i que era totalment incomprendible per a l'home: <<*The livid-eyed, snake-encircled, medusa-headed flower of evil, whose aggressively pointed breasts were as threatening as the fangs of a devouring animal*>>, era doncs, <<*the idol of perversity*>> representat en temptadores degenerades, traïdores criatures de mar, gats depredadors, serps aquàtiques, harpies, vampiresses, esfinxs i altres terribles criatures devoradores d'homes (Dijkstra, 1986: 325). Amb la consideració que la capacitat cerebral de la dona era inferior a la de l'home⁶⁰⁷, simbolistes i decadents es van veure temptats d'animalitzar-la, i la van convertir plàsticament en una dona esfinx, una nimfa rodejada de sàtirs, una dona gat, també tractada com a felina o pantera, o bé representant-la com un ésser pelut i híbrid (Pedraza, 2011: 88-89).

A finals del segle XIX, l'associació sexual entre la dona i els animals ja s'havia convertit en un fet social. Tant en l'art com en la literatura, les fantasies relatives a la similitud entre les dones amb els animals van augmentar considerablement i amb freqüència, anant des de simples comparacions a elaborades caracteritzacions psicològiques (Dijkstra, 1986: 288). Va ser, però, principalment la prostituta qui va acabar assimilant-se a l'animal, ja que <<*parecía muy fácil relacionar su supuesta sexualidad desenfrenada con los instintos animales*>> (López, 2006: 298). Segons Baudelaire, la prostituta <<*dirige su mirada hacia el horizonte, como el animal de presa; el mismo extravío, la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma fijeza de atención*>> (Baudelaire, 1995: 129). En quant a les cocottes, hi havia la creença que eren propenses a la bestialitat⁶⁰⁸. D'aquesta manera, al segle XIX es va començar a representar la dona com un ésser amenaçador, propi d'una bellesa horrible, una vitalitat animal i una vulgaritat carnal; una imatge de bestialitat que s'acabaria prolongant en les prostitutes de fauvistes com Maurice Vlaminck i d'expressionistes alemanys com Emil Nolde.

A més de la connexió entre *La morfinòmana* i la figura de l'esfinx, la dona representada per Anglada presenta una gran similitud amb els rèptils i la paradoxal fascinació i repulsió que generaven aquests animals. L'any 1889, l'antropòloga russa K. Tarnowsky va publicar

⁶⁰⁶ Cfr. Cesare Lombroso. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Roma, Editori L. Roux e C. Torino, 1893.

⁶⁰⁷ La ciència evolucionista assegurava que la dona es trobava en un estadi intermig de l'escala evolutiva, a mig camí de l'home i l'animal, mentre que la frenologia considerava que la dona era menys intel·ligent que l'home perquè tenia un cervell més petit, més pròxim al de les races primitives. D'aquesta manera, la dona era més propensa als instints primaris: <<*el instinto hace a la mujer semejante a las bestias (...) Como los animales, obran lo mismo desde tiempo inmemorial, y así el ser humano se hallaría estacionado en un estado originario si no existieran más que mujeres*>> (cit. a López, 2006: 298). Cfr. Paul Julius Moebius. *La inferioridad mental de la mujer*. València, s/f, c. 1904. p. 40. Vegeu també: Olive Schreiner. *La mujer y el trabajo: reflexiones sobre la cuestión feminista*. Barcelona, Montaner y Simón, 1914, pp. 52-53.

⁶⁰⁸ Cfr. Edouard Siebecker. *Physionomies parisiennes: Cocottes et petits crevés*. París, 1867, p. 113.

el volum *Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses*, on plantejava dos models de prostitutes. Per una banda, hi havia la d'intel·ligència feble⁶⁰⁹, tediosa i que vivia en una nuvolosa de somni. Aquesta vivia als baixos fons de la ciutat i esperava els clients al carrer. Tenia el rostre demacrat i la mirada buida. L'altre prototip el constituïa la prostituta de constitució neuropàtica, que manifestava una exagerat instint sexual i tenia connotacions malignes i bestials que acabaven mostrant-se a través d'un cos invertebrat que adquiria els moviments ondulants d'una serp (López de Prado, 1999: 44-45). En concordança amb aquest segon prototip, Anglada va plasmar nombroses cortesanes amb corbes sinuoses i arabesques i similars a les d'un rèptil, com serps que s'ondulen i que estan a punt d'atacar la seva presa, com ocorre a *Les elegants* (1900-1901). El tractament de la cortesana com a serp significava que la prostituta no només era temptada per aquest animal, sinó que també s'hi convertia, arrossegava i es deixava arrossegar pel vici i el diner (López, 2002: 123). Les postures de les cortesanes representades per Anglada són dinàmiques i, de vegades, es presenten crispades i retorçades, sense seguir un sentit harmònic ni frontal. En algunes, com a *La morfinòmana* o a *La sibil·la*, va dibuixar el rastre de sang als llavis, que oculten unes dents afilades com les d'una vibra o una vampiressa. A la vegada, els va pintar uns ulls hipnòtics com els d'una cobra, uns ulls que també es fan presents a *Le paon blanc* i a *La droga*. També va inserir unes mans que semblen tenir membranes, com la cortesana de *Le paon blanc*. El mateix tractament ondulat i reptilià van realitzar en aquests anys G. de Feure a *Dame au chapeau noir* (1898-1900), l'holandès Tot Babberich en obres com *Passejant* (1902), Josep Maria Junoy a *Demimondaine observant el fermall d'un comte* (c. 1900) o *La senyora del crisantem* (1911) de Lorenzo Viani⁶¹⁰. Tots tenien en comú les similituds amb el sintetisme i el grafisme de les línies de Beardsley.

Les cortesanes finiseculars d'Anglada remetien a l'episodi d'Eva i la serp al paradís⁶¹¹. Al segle XIX, molts artistes van representar imatges d'Eva seduïnt el rèptil (Menon, 2006: 231). Cap al tombant de segle, l'Art Nouveau va adoptar les formes sinusoïdals de

⁶⁰⁹ La debilitat mental que l'antropòloga creia pròpia de la prostituta, emergia de les teories evolucionistes d'Spencer, que assegurava que aquesta no podia concebre pensaments racionals originals (López, 2002: 132).

⁶¹⁰ La relació entre les figures femenines de Viani amb Anglada ja la va posar en relació Veronica Vergani l'any 2003 (Vergani, 2003: 33). Vegeu també: Rossana Bossaglia. "A proposito di Lorenzo Viani", a *Il giglio, l'iris, la rosa*. Palermo, Sellerio Editore, 1988, p. 310.

⁶¹¹ A la França moderna, l'associació de les filles de l'Eva bíblica amb la serp ve donada per tres motius diferents. En primer lloc, es produeix al segle XIX un *revival* de la història de l'antiga mare deessa amb les seves serps. En segon lloc, la tradició de la dona serp que tempta Eva, en l'art renaixentista continua vigent. I, finalment, la més recent associació patriarcal entre la serp i el membre fàl·lic genera que la parisencs s'associï a la serp (Menon, 2006: 227). Cfr. Balaji Mundkur. *The cult of the serpent: An interdisciplinary survey of its manifestations and origins*. Albany, State University of New York Press, 1983; Erich Neumann. *The Great Mother: An analysis of the archetype*. Nova York, Bollingen, 1955; Buffie Johnson. *Lady of the Beasts: Ancient images of the goddess and her sacred animals*. San Francisco, Harper and Row, 1988; Elpis Mitropoulou. *Deities and Heroes in the form of snakes*. Atenes, Pyli, 1977.

l'animal en les siluetes femenines de pintures i joies, mentre que diferents il·lustradors populars van satiritzar la tendència de les boes a suggerir serps (Menon, 2006: 227 i 245), tal com es percep a *La morfinòmana*. Les boes, furs i altres accessoris serpentins aportaven un toc de sensualitat i voluptuositat a la dama, i li incrementaven el poder de seducció⁶¹². De fet, en el fi de segle la boa va ser l'accessori més important vinculat a Eva, que va ser popularitzat a principis de la dècada de 1890 (Menon, 2006: 247)⁶¹³. Entre 1890 i 1891, les boes de plomes van arribar al pic de la seva popularitat, tal com es percep a *Retrat de Sonia* de Fantin-Latour (1890)⁶¹⁴. La boa, que suggeria la dualitat entre la sexualitat i la captura, es podia col·locar de la manera que la portadora desitgés, en concordança amb el seu humor i allò que volia expressar. Per exemple, la dama drogada de *La morfinòmana* d'Anglada, a qui una serp-boa rodeja el coll, és l'Eva pecadora que pren el fruit prohibit – que en aquesta pintura és substituït pel cap d'un ésser monstuós– i l'ofereix a l'home. Aquesta és la dona incivilitzada i desvergonyida, i per això es presenta entre innocent i salvatge, inconscient i irracional. La vergonya i el pecat l'oferirà a l'home espectador, mentre que ella continuarà vivint de la temptació sexual i oferirà l'elixir mortal a les seves víctimes. En aquesta obra misògina, la prostituta –la dona independent desitjada per l'home de l'època⁶¹⁵–, apareix com el verí que pot enderrocar l'estructura patriarcal. La dona es troba en un estat al·lucinatori, posseïda per la droga i per la mateixa serp, per després apoderar-se de nosaltres, que presenciem la seva degradació física i moral⁶¹⁶. La deformitat del seu rostre, els seus ulls hipnòtics i verds –un color associat a la bellesa fatal–, la seva aparença de camaleó –molt propera a *La noia del ventall* (c. 1913-14) del

⁶¹² En la segona meitat del segle XIX, els vestits de les dones ajudaven les seves portadores a augmentar els seus poders de seducció. Les bones relacions amb els costurers eren necessàries, sobretot per a una cortesana, ja que aquests esdevenien els seus confidents. A través dels vestits, les dones expressaven les seves emocions i desitjos (Menon, 2006: 244). A Violette, per exemple, li preocupava enormement el poder de seducció que tenien els vestits femenins. Cfr. Violette. *L'art de la toilette chez la femme*. París, 1885, p. 4. Així és com les filles d'Eva de finals del segle XIX són descrites com a més perilloses que les seves precedents perquè la seda i el cotó de les seves robes revelen la seva veritable naturalesa (Menon, 2006: 247).

⁶¹³ Ja Ingres va pintar una boa en el *Retrat de Mlle. Rivière* (1808). A mitjan segle XIX, les boes no estaven tan de moda, però pels voltants de 1880 aquest accessori es va tornar a recuperar. Cfr. Octave Uzanne. *Les ornements de la femme*. París, Quantin, 1892.

⁶¹⁴ Vegeu també la il·lustració a la premsa de Maurice Marais titulada “À l'ombre des grands boas”, on apareixen diferents dones acompanyades d'aquest accessori, com si fossin serps que s'enrotllen pels seus cossos vestits a la moda del moment. De vegades, les boes rodegen els homes. Cfr. Maurice Marais. “À l'ombre des grands boas”, a *L'art et la mode*, 31 de gener de 1891.

⁶¹⁵ Simone de Beauvoir considerava que la dona cortesana aconseguia, amb la seva professió, adquirir una certa independència (Beauvoir, 2013: 728). D'una banda, es lliurava a diversos homes; de l'altra, posseïa autonomia econòmica. Tanmateix, la cortesana requeria l'home, ja que << *perde todos sus medios de existencia si deja de ser deseada* >> (Beauvoir, 2013: 729).

⁶¹⁶ L'estat al·lucinatori provocat per la serp a *La morfinòmana* d'Anglada, remet al cartell *Jane Avril* de Toulouse-Lautrec, de 1899. En aquest, la famosa ballarina apareix perfilada amb unes línies corporals ondulants, mentre al seu vestit una serp dibuixada i enroscada s'enfila des de les cames fins al pectoral de la dona. La serp s'ha apoderat d'ella, motiu pel qual la ballarina dansa en un estat gairebé de trànsit. Cfr. Jean Adhémar. *Toulouse-Lautrec: His complete Litographs and Drypoints*. Nova York, Abrams, 1964; Russell Ash. *Toulouse Lautrec: The Complete Posters*. Londres, Pavilion, 1991.

mateix artista-, la seva simplicitat física i els seus braços reclinats, la separació dels ulls o la pèrdua del nas, són algunes de les característiques que coincideixen amb altres dones animals que Anglada representa a principis del segle XX.

Un altre dels aspectes que delata la condició salvatge de les cortesanes representades per Anglada, és la imitació de la pell i el plomatge d'alguns animals en les seves indumentàries. Aquest és un tret que ja es percep en obres com *La morfinòmana*, on el braç recolzat damunt la taula presenta la delicadesa i l'elegància de la textura de la tela, amb els seus brodats ornamentals, sota la qual transparenta la superfície epidèrmica. La tela sobreposada a la pell femenina genera un efecte que recorda la pell d'una salamandra. Ben diferent és el vestit d'una cortesana d'*Els òpals* (fig. 115), on el teixit reproduïx el plomatge de la cua d'un paó reial, o bé de *La dame de l'aigrette* (fig. 117), la indumentària de qui es converteix en un vestit de plomes negres que embolcalla la figura femenina. L'interès pels animals i les aus en l'obra d'Anglada queda palès en una sèrie de quadres que va pintar en els primers anys de París i que retraten cavalls i galls.

Algunes dones representades per Anglada remetien al paó reial⁶¹⁷. Artistes com Degouve de Nuncques, que va ser molt admirat en les exposicions de la *Livre Esthétique* de Brussel·les i en les mostres de París (Jullian, 1969: 147), on Anglada també exposava, van realitzar quadres com *Els paons* (1896), amb una atmosfera a bastament inquietant. Per als simbolistes, el paó representava l'esplendor de l'ànima, i es contraposava al cigne, que expressava les aspiracions en el seu últim cant. Si bé el cigne, d'arrels nòrdiques, era un ocell d'aigua, el paó provenia de les Índies i representava el sol (Jullian, 1969: 181). En l'art dels artistes modernistes, el paó també havia tingut una presència important, com a *La femme aux paons* (1897) de Louis Rhead, on una dona elegant passeja amb dos paons en un espai enjardinat. Al mateix temps, Bresdin retratava paons entre branques mortes mentre Whistler va pintar *Peacock room* (1876-1877). En el camp de la literatura, Verlaine, Gérard de Nerval o Gustave Kahn, havien escrit poesia eludint a aquest animal. L'exotisme del paó va generar que les dones de la Belle Époque s'ornamentessin amb les seves plomes i les col·loquessin als barrets. En l'art, alguns artistes van representar tocats de paó reial als caps de figures orientals, com a *Salambó* (1896) de Mucha. Però, abans que res, els paons remetien als mosaics romans i bizantins de Santa Constanza i Ravenna,

⁶¹⁷ La mitologia grecoromana assegura que quan Zeus va demanar a Hermes que salvés a Ío –a qui Hera havia convertit en vaca–, li va ordenar matar Argos, el gegant dels cent ulls, que vigilava la jove. Un cop mort, Hera va clamar venjança, i va col·locar tots els ulls del seu servent en un paó reial, el seu animal preferit.

representats com aus picotejant entre branques i fruits, de vegades amb serps, amb una cua estranya i doblegada, sense desplegar, i rodejats de motius geomètrics i decoratius⁶¹⁸.



Figs. 115 i 116. H. Anglada, *Els òpals* (detall), c. 1904. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; G. de Feure, *Flor de tardor*, 1901. Sotheby's

Una de les pintures d'Anglada que remet al motiu del paó reial és *Els òpals* (fig. 115). En l'obra, apareix una figura femenina, a la banda esquerra, que duu un vestit on nombrosos ulls espargits semblen observar-ho tot, causant un efecte inquietant en l'espectador, mentre que la cua de la indumentària sembla la d'un paó. El gust per les indumentàries amb motius ornamentals, geomètrics, vegetals i, en alguns casos animals, com els ulls de paó reial que apareixen a *Flor de tardor* (fig. 116) de Georges de Feure, era una característica pròpia dels artistes de l'Art Nouveau. Però sí hi ha una obra d'Anglada que fa referència a aquest animal és *Le paon blanc* (fig. 121), on l'artista utilitza un tipus de llum fluorescent similar a la de *La sibil·la*. «Haciendo gala de una artificiosidad sin límites, este “pavo real” que ha cambiado sus plumas por gasas y tafetanes, se recuesta lánguidamente sobre su trono» (López, 2006: 80). És evident l'associació de les cortesanes i dames riques en els locals nocturns parisencs amb els animals que, com la garsa o el paó reial, posseeixen connotacions d'ostentació, orgull, vanitat, luxúria, engany i fragilitat en les aparences. En el cas del paó reial, s'hi afegeix una esplendor de la bellesa, que Anglada ràpidament associa a la figura de la *cocotte*. Com en moltes imatges femenines creades per l'artista, a *Le paon blanc* s'observa una imatge de poder, bellesa i comoditat d'una posa que deixa entreveure la forma sinuosa del pit esquerre, d'una dona que ha deixat el ram de flors que

⁶¹⁸ Després de l'imperi romà i el bizanti, els paons reials van continuar essent representats, en fermalls i sivelles visigodes en el món musulmà, fins que la iconografia del paó, sense perdre el seu sentit decoratiu, ha perdurat fins als nostres dies.

li ha regalat un client damunt la taula. No obstant això, sota la indumentària (o <<disfressa>>) ostentosa i de tonalitats daurades i brillants, s'entreveu una figura pàl·lida, d'aparença fantasmal, aparentment hipnotitzada (potser per l'alcohol, potser per la droga) que mira fixament al seu davant, potser el seu client. Sota aquest vestit de color d'or, aconseguit gràcies als efectes innovadors de la llum elèctrica, s'amaga la figura d'un paó, orgullós en el seu tro, en el reialme del plaer. En aquest sentit, es troba propera a *La princesa Cigne* (1900) de Vroubel.

L'al·lusió al plomatge de les aus en les cortesanes és un aspecte que es vincula a l'exotisme i a l'orientalisme, i que fa referència explícita al mot *cocotte* (vegeu p. 112). La seva presència s'observa en algunes figures femenines d'Ingres, com *La gran odalisca* (1814), on apareix un ventall de plomes de paó reial. En algunes obres d'Anglada, com s'analitzarà en l'apartat de les ballarines gitanes (vegeu pp. 468-400), el plomatge de gallines i altres aus s'assimila als seus vestits. En el cas de les *cocottes*, Anglada utilitza títols irònics⁶¹⁹, com en el dibuix *Palomas esperando el gavilán* (c. 1900-1904). En altres, se serveix dels barrets, que a l'època acostumaven a estar decorats amb flors i plomes d'au. És el cas de la pamela de *La dame de l'aigrette*, o bé de la cresta en el tocat de la jove ígnia de *La llotja blava*. A *La dame de l'aigrette* (fig. 117), la cortesana es converteix en una garsa, un corb o una au negra que decora el seu cap amb una *aigrette*⁶²⁰. A més de representar tota la figura femenina de negre, Anglada l'ha vestida amb una indumentària constituïda a partir de plomes també fosques que, sota l'efecte de la llum elèctrica del local on es troba, presenta tocs guspirejants de color daurat. La seva mà intenta reproduir la sinuositat de les membranes d'una au. Indefinida en la foscor de la seva pell, i amb els ulls coberts per l'ombra del barret, presenta un únic punt de llum al llavi inferior.

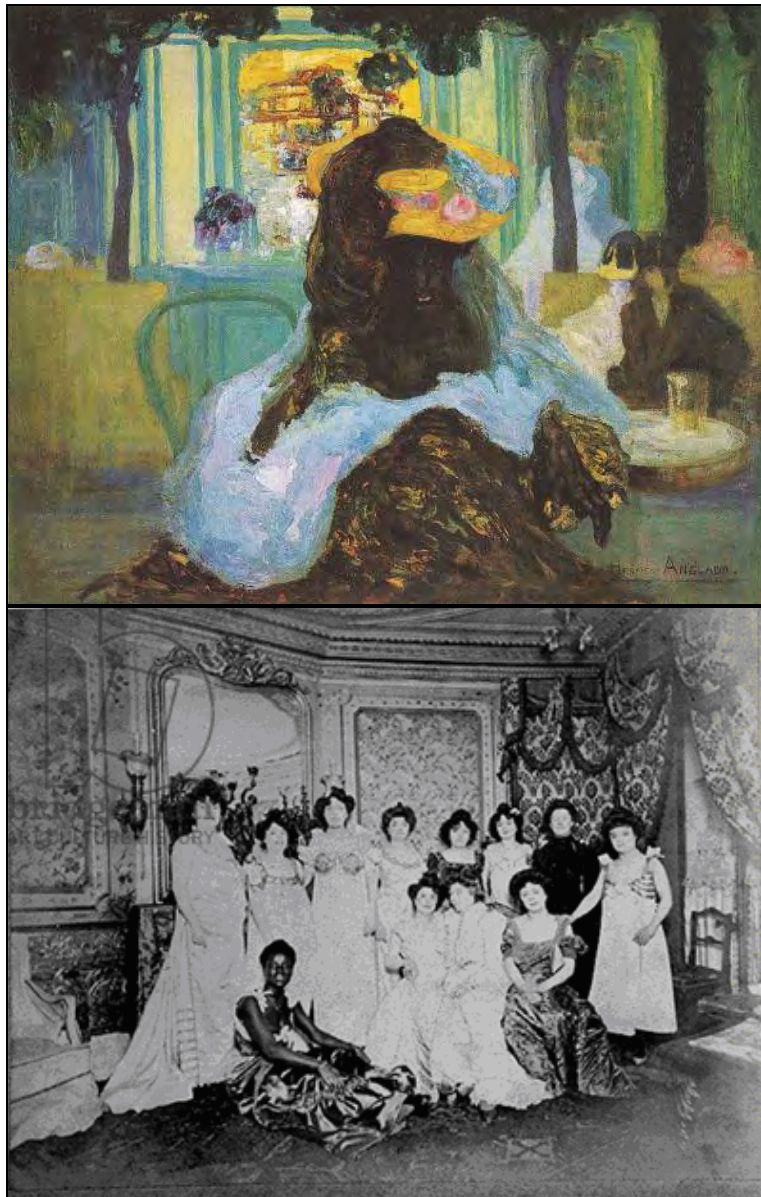
La garsa, característica d'un bec negre i lleugerament corbat, és, en les dites populars catalanes, un animal propi de l'engany⁶²¹. Ser una garsa, doncs, és equivalent a una persona que tendeix a robar i que únicament pretén arreplegar béns i avantatges per a si mateixa. Per la seva banda, el corb es considerava, en època clàssica, una au gelosa, lladregota i no gaire intel·ligent. El plomatge negre del corb també era indissociable de la

⁶¹⁹ La llibertat de premsa, instaurada l'any 1881, i els avenços tècnics referents a la reproducció de la imatge, van suposar l'expansió de cròniques paròdiques, il·lustracions, caricatures, permetent recuperar la ironia i l'humor com a recursos expressius (Stoullig, 2000: 62-63). Aquesta alegria burlesca propera al sarcasme va fer front al pessimisme abrumador de finals del segle XIX, i acabaria anticipant el dadaisme.

⁶²⁰ El terme *aigrette* fa referència a la cresta o al plomatge de la zona del cap de les espècies d'ocells pelicaniformes, utilitzats per adonar barrets. A finals del segle XIX i principis del XX, la moda femenina es basava en la indumentària d'*aigrettes* extravagants i fantasioses, que conduïa al sacrifici de moltes aus per a la indústria de la barreteria. La reacció del públic i el govern van intervenir i van posar fi a la gran demanda de plomes d'animals per part del sector de la moda.

⁶²¹ En la llengua catalana, hi ha una dita popular, <<donar garsa per perdiu>> o bé <<donar garsa per colom>>, que s'utilitza per expressar quan es vol enganyar a algú tot donant-li quelcom que sigui de qualitat inferior a allò que espera.

mort –a l'Alcorà va ensenyar a Caïm a enterrar el seu germà– i al pecat –és l'únic animal que va intentar reproduir-se a l'Arca de Noè. En aquest sentit, es podria assegurar que Anglada va realitzar una associació dels trets racials d'aquesta cortesana negra amb la delinqüència (un tema en el que s'entrarà amb profunditat en el capítol de les gitanes, vegeu pp. 394-397). La negror de la pell, oposada a la blancor com a símbol de coneixement i de civilització, esdevé el temps remot abans de la presa de consciència, un espai on, si realment hi existeix la civilització, el blanc europeu hi ha imposat la seva racionalitat, modernitat i cristianisme (Pollock, 1999 e: 257)⁶²².



Figs. 117 i 118. H. Anglada, *La dame de l'aigrette*, 1902. Oviedo, col. Masaveu; Autor desconegut. Fotografia d'unes prostitutes treballadores de la Maison de rue du Londres, n° 2, París, c. 1900. París, musée Carnavalet

⁶²² A diferència del discurs orientalista, la diferència del color de la pell hi juga molt, donat que l'occidental sobreentén que la blancor és possibilitat mentre que la negror és nul·litat (Pollock, 1999 e: 257). El mateix ocorre amb els gitanos que Anglada representa en aquests anys.

Segons Dijkstra, la idea psicòtica i neuròtica de la suprema idealització de l'home blanc i de l'assumpció que la resta són races degenerades, va començar a plantar les llavors del que seria el genocidi antisemita de mitjan segle XX (Dijkstra, 1986: 160). La noció de determinisme racial s'havia iniciat a França l'any 1749, quan Georges-Louis Buffon havia afirmat que el clima influenciava el color de la pell i el caràcter, però en realitat no va ser fins a la primera meitat del XIX quan es van incrementar els estudis pseudocientífics que atemptaven una sistematització de les tipologies racials⁶²³. Alguns sociòlegs van apuntalar la idea d'una escala moral i intel·lectual de races i que algunes posseïen uns trets físics menys afavoridors, fent referència al color, al rostre o a la mida del cos⁶²⁴. A mitjan segle XIX, la qüestió de la diferència racial va coincidir amb la consolidació de diversos estats-nacions europeus. L'any 1871 el criminòleg Cesare Lombroso havia emfasitzat la diversitat racial de l'espècie humana a *L'uomo bianco e l'uomo di colore*:

El cráneo del europeo se distingue por su espléndida armonía de formas (...). En su frente, plana, ancha y recta, se ve claramente la fuerza y el predominio del pensamiento (...). El hotentote constituye una variedad más singular aún de la raza humana, es, si se me permite, el ornitorrinco de la humanidad (...); si un barbero afeitase a un bosquimano se encontraría con una cabeza veteada como una mesa de caoba, sembrada de granos de pimienta. (cit. a Eco, 2007: 196)

L'any 1892, Max Nordau va escriure la seva major obra, *Entartung (Degeneració)*, en alemany, on atacava moralment contra l'art <<corromput>>, propi dels moviments de finals de segle, i contra una sèrie de problemes socials de l'època, com ara la ràpida urbanització i els seus efectes per al cos humà. Identificant el fenomen com un mal de segle, Nordau rebutjava ferotgement l'actitud de la població, que havia afectat totes les esferes socials, una actitud que per a ell era indicatiu de degeneració, decadència i histèria, especialment a la França de l'època. Les races modernes patien un declivi fisiològic i psicològic cada vegada més acusat, un fet que anava paral·lel a l'auge de la burgesia industrial en detriment de l'aristocràcia. Es feia evident, doncs, que Nordau jerarquitzava les races, que les persones negres eren considerades inferiors i que el mestissatge anava contra la seva moral d'època.

El color de la pell i la constitució física de la persona negra, endimoniada, exotitzada i bestialitzada per Lombroso, Baudelaire i diversos artistes i escriptors contemporanis, van esdevenir, en els bordells parisencs del 1900, un reclam que resultava atractiu i exòtic per als clients masculins (Pollock, 1999 e: 258 i 271) (fig. 118). Molts acudien a prostíbuls on

⁶²³ En la segona meitat del XIX hi havia la creença que les característiques podien ser adquirides a través d'una combinació de mitjans fisiològics i climatològics, tal com assegurava Prosper Lucas a *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1874).

⁶²⁴ Tot i això, hi havia moltes nocions romàntiques que es recolzaven en genealogies bíbliques i que coexistien amb aproximacions més antropològiques.

hi havia prostitutes negres, on eren considerades unes Venus negres⁶²⁵. El tema de les africanes en el món de la prostitució⁶²⁶, va aparèixer en l'art⁶²⁷ en obres com *Olympia* o en orientalistes francesos⁶²⁸ com Gérôme, en el rol de serventa-esclava o bé essent erotitzada, com a *Retrat d'una dona africana* (1800) de Marie-Guillemine Benoist. No obstant això, l'*Olympia* de Manet n'és un dels casos més il·lustratius. A *Differencing the Canon*, Griselda Pollock comentava que, a més de la sexualitat d'*Olympia*, hi ha un segon eix igual d'important en l'obra, que és Laure, la dona negra, que hi apareix com un element crucial i il·lustratiu del context en què s'ha produït (Pollock, 1999: 295). Tot i no ser una prostituta ni tractar-se d'una obra de temàtica orientalista, la serventa negra continua essent sexualitzada, ja que el context en què es troba la converteix com a tal:

Ignoring the painting's relation to Orientalism means ignoring the modernity of this representation of a black woman as a working-class woman in the metropolis, a black Parisienne, a black faubourienne. It produces an implicit and uncritical prostitutionalization of Laure by the conflation of servitude and its sexualized setting. It means maintaining the artificial divide between the works canonically celebrated as the founding texts of modernism, i.e. paintings by 'Manet and his followers', and those dismissed by that canon as Salonier academic realism in the service of corrupt colonial fantasy, i.e. works by Gérôme and others who fashioned the Orientalist theme in the Salons of the Second Empire and Third Republic. By acknowledging the reference in this painting to Orientalist texts, another dimension of its strategic difference, differencing its current canons –whether you call that move modernism or not– can be discerned. But the main point is that it gives us a way to locate this figure modelled by Laure within metropolitan modernity and not as either blank darkness (Zola) or exotic attribute of venal sexuality (Gilman, Clark, Reff), which is where she stands in typical art histories. (Pollock, 1999: 285)

Enmig de l'era colonial, l'associació de les classes treballadores i africanes amb la noció d'animalitat va ser freqüent. En el canvi de segle, França era un creixent imperi colonitzador que va estendre les seves possessions principalment a l'Àfrica⁶²⁹, des d'Argèlia fins al sud, pràcticament fins arribar al Congo francès i a l'est de Madagascar. Una de les principals conseqüències va ser-ne la destrucció de milions d'africans⁶³⁰.

⁶²⁵ Cfr. Stephen Jay Gould. "The Hottentot Venus", a *Natural History*, 91, 1982, pp. 20-27.

⁶²⁶ Cfr. Alain Corbin. "Commercial Sexuality in Nineteenth Century France: A System of Images and Regulations", a *Representations*, 14, primavera de 1986, pp. 209-219.

⁶²⁷ Cfr. Albert Boime. *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Londres, Thames & Hudson, 1990; Frantz Fanon. *Black Skins/White Masks*. Londres, Pluto Press, 1986, pp. 109-115; Sander Gilman. "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature", a Henry Louis Gates. "Race", *Writing and Difference*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.

⁶²⁸ Cfr. Philippe Jullian. *The Orientalists*. Oxford, Oxford University Press, 1977; Christopher Millar. *Blank Darkness: Africanist Discourse in French*. Chicago, University of Chicago Press, 1985.

⁶²⁹ Cfr. William B. Cohen. *The French Encounter with Africans: White Responses to Blacks, 1530-1880*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

⁶³⁰ Cfr. Gayatri Spivak. "Imperialism and Sexual Difference", a *Oxford Literary Review (Sexual Difference)*, 8, 1-2, 1986.

A més a més, cal fer esment que a mitjan segle XIX el color negre simbolitzava el dimoni i la degradació, mentre que el blanc era símbol de castedat (Pitter, 2000: 45)⁶³¹. Aquesta teoria, construïda en funció de l'ideal clàssic i grec de bellesa, va establir la seva pròpia jerarquia. A finals de segle, Carl Linnaeus⁶³² i el zoòleg francès Georges Louis Leclerc, comte de Buffon⁶³³, van categoritzar la raça africana com a la més lletja. A aquesta conclusió hi van arribar gràcies a les ciències de la craniometria i la frenologia de Blumenbach, Retzius i Petrus Camper. Amb una llargada de braços anormal, una mandíbula excessivament desenvolupada, un cervell lleuger i un nas i una boca lletjos, el negre es trobava en el graó inferior de l'escala de l'evolucionisme. El capità Richard F. Burton el va identificar, en els seus relats de viatges, amb el goril·la⁶³⁴. Així, els africans eren els que es trobaven més allunyats de l'escala de bellesa occidental, de manera que se'n va reforçar la diferència. No obstant això, el teòric més poderós de l'època en temes de raça va ser Gobineau, que assenyalava que els europeus i els seus descendents eren els més bells, mentre que les races procedents d'Àfrica produïen formes incorrectes, proporcions defectuoses, i, en resum, una lletjor excessiva⁶³⁵.

Per altra banda, en l'era victoriana hi havia una fascinació mòrbida per la sexualitat de la dona africana, que era públicament deplorada i privadament viable (Pitter, 2000: 46)⁶³⁶. La nuesa de l'africana explicava la seva gran predisposició a la sexualitat, que era signe del seu estatus animal⁶³⁷. Les africanes, més que els africans, van ser objecte de curiositat per als europeus. Hi havia la creença que tenien els genitals més grans que les europees, així

⁶³¹ La metàfora de la llum i la foscor va conduir a una classificació sistemàtica de les races, a través dels seus trets físics, llenguatge i intel·ligència. Cfr. C. Bolt. *Victorian Attitudes to Race, Studies in Social History*. Londres, 1971, p. 133.

⁶³² En la primera edició de *Systema Naturae*, Linnaeus va dividir l'espècie humana en quatre varietats en funció del continent i el color de la pell: <<Europæus albus>> (l'europeu blanc), <<Americanus rubescens>> (l'americà vermell), <<Asiaticus fuscus>> (l'asiàtic marró) i <<Africanus Niger>> (l'africà negre). En la desena edició del volum, va detallar unes característiques determinades de cada varietat, basades en el concepte dels quatre temperaments. Cfr. Carolus Linnaeus. *Systema naturae, sive regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*. Leiden, Haak, 1735.

⁶³³ El comte de Buffon va proposar un concepte d'espècie molt pròxim al concepte biològic modern, fonamentat en la permanència dels caràcters a través de les generacions i en la impossibilitat d'obtenir descendents fecunds entre dues espècies diferents. Cfr. Georges Louis Leclerc. *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, vol. *Histoire naturelle de l'homme*. París, Imprimerie Royale, 1749.

⁶³⁴ Cfr. Richard Francis Burton. *Two trips to gorilla land and the cataracts of the Congo*. Londres, Sampson Low, Marston, Low, and Searle, 1876.

⁶³⁵ Cfr. Gobineau, Joseph Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines: Tome II, La Civilisation occidentale*. París, Chez Firmin-Didot, 1856.

⁶³⁶ Cfr. C. Bolt. *Victorian Attitudes to Race, Studies in Social History*. Londres, 1971, p. 136.

⁶³⁷ Des de finals del segle XIX en endavant, el físic i la sexualitat en els éssers humans van ser estudiats per molts psicòlegs i antropòlegs culturals com a part de la psicopatologia del sexe. (Pitter, 2000: 48). En l'obra *Psychology of Sex* (1905), Havelock Ellis assegurava que els humans civilitzats buscaven signes sexuals secundaris mentre que els més primitius, els africans, estaven vinculats als òrgans sexuals primaris. Deia també que els primers tenien graus d'espiritualitat mentre que els segons tendien a una gran animalitat.

que l'africana despertava alhora desig i por. Alguns pensadors d'influència van establir la connexió entre les figures marginals, les dones africanes amb les prostitutes europees degut a la seva propensió a despertar el desig sexual (Pitter, 2000: 47). En la patologia de l'«Altre», s'hi van trobar paral·lelismes en la desviació de la raça i en la descategorització social. Sens dubte, en ambdós casos es tractava de figures marginals. I si les africanes o prostitutes eren atractives, no era per l'ideal platònic de bellesa sinó per la seva materialitat. Prostitutes i africanes, doncs, van ser col·locades en el mateix sac, alhora temorós i desitjable⁶³⁸. Ambdues despertaven una atracció animal.

No és rar, doncs, que Anglada, imbuït pel discurs hegemònic d'Occident, tractés, per doble partida, la *cocotte* negra de *La femme de l'aigrette* amb uns trets propis d'un animal. Tal com era costum a l'època, en va exagerar una irracional animalitat i en va demonitzar el rostre i la figura. La va acomodar entorn d'una taula d'un establiment nocturn de París, on era freqüent trobar-hi *cocottes*. Per tant, i de la mateixa manera que la serventa negra de l'*Olympia*, la va situar en un context amb connotacions clarament sexuals, encara que ho va fer d'una manera més subtil que Manet. Tot i això, és convenient remarcar que aquest tractament no el va emprar únicament en aquesta cortesana negra, sinó que ho va fer en totes les europees de pell blanca. Per tant, el pensament racista propi de l'època estaria, en aquest cas, lleugerament mitigat.

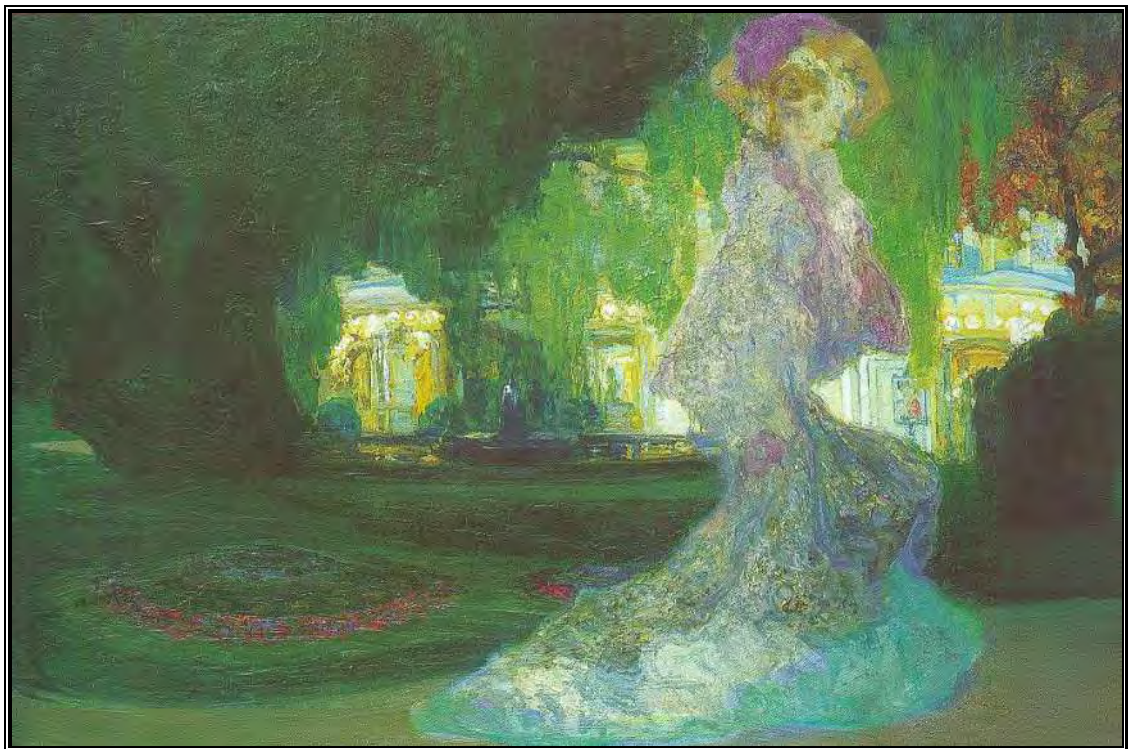


Fig. 119. H. Anglada, *Ver luisant*, 1904. Estocolm, Thielska Galleriet

⁶³⁸ Cfr. S. Gilman. *Difference and Pathology; Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca, 1985, capítol 3.

Finalment, en les representacions de cortesanes d'Anglada també es produeix una associació amb el món dels insectes. Aquesta analogia probablement remeti a la sexualitat d'aquests animals, que viuen de l'aliment de les flors⁶³⁹. El moviment de cap que mecànicament es gira cap a nosaltres, i la col·locació dels braços angulosament reclinats damunt d'una taula, propis d'una Mantis religiosa, són trets que s'observen a *La morfinòmana*. El caràcter volàtil d'aquestes dones que passegen lleugerament per aquests espais nocturns, amb grans barrets alats, les assimila a insectes que es mouen ràpid i constantment. Les papallones són a la vegada una al·lusió a aquest món femení, al que Picasso també va remetre en alguna ocasió en el seu dibuix *Mariposa de alas quemadas* (c. 1901). Anglada va realitzar algunes obres que adopten el nom d'aquest insecte, com *Papallones de nit* (c. 1900), o el personatge amb vestit folklòric de *Papallona de nit* (c. 1913). L'al·lusió a la papallona nocturna no era casual, donada la seva activitat dedicada a la recol·lecta de nèctar. L'any 1900 Pere Llotja ja va adonar-se del moviment d'aquestes dones angladianes, com es desenvolupen <<entre sombras y como cruzan ligeras aquellas crisálidas en busca de la luz en la que se pierden vaporosas, aburridas>> (Valier, 1900: 6). A Llotja es fa referència a un altre insecte, la cuca de llum, expressada a través de dos punts de llum extremadament blancs i refulgents que adopten una artificiositat groga nocturna pròpia d'aquest animal. És, però, *Ver luisant* (fig. 119) la figura que il·lustra més bé el concepte de dona insecte, ja que es passeja per un jardí exterior d'un local, solitària i enlluernadora, com una cuca de llum que desprèn llum artificial en la foscor. L'obra, exposada al costat d'obres de cortesanes parisenques en la seva majoria, com *Champs Elysées*, *Mur céramique*, *Fleurs de Paris*, *Le paon blanc* o *Fiori di notte*, va escandalitzar el públic femení quan va ser presentada a la Bial de Venècia de 1905, donada la seva temàtica agosarada. Essent ja un artista reputat de fama internacional que començava a aparèixer en revistes europees rellevants com *Grande France*, *Die Kunst*, *Kunst für Alle*, *The Studio* o *Gil Blas*, i comentat per crítics prestigiosos com Elie Faure, Vittorio Pica, Hans Rosenhagen o Louis Vauxcelles (Fontbona, 2002: 15), Anglada va generar un gran escàndol a la mostra veneciana:

Tutte le signore, a Venezia, stimano necessario scandalizzarsi davanti ai quadri di Hermen Anglada Camarasa. (...) Ma perchè tante avversioni femminili contro il povero Anglada? (...) Le signore odiano la pittura dell' Anglada, appunto perchè la comprendono benissimo: l'odiano, anzi, per un legittimo spirito di rappresaglia. (...) Nell' ombra fitta degli alberi una figura violacea, pallida, quasi immateriale cerca un asilo, forse un nascondiglio: oltre il verde cupo del boschetto nella radura della natura, il sole meridiano trionfa. Tale il quadro intitolato Lucciola: il vizio ha bisogno di tenebre di silenzio e di mistero. (Arte a Venezia, 1905)

⁶³⁹ Cfr. Filippo Picinelli. *El mundo simbólico: serpientes y animales venenosos, insectos*. Zamora, Mic, El Colegio de Michoacán, 1999.

Aquestes <<larve>>, aquestes <<creature di una fantasia malata>> que ja anuncia el crític italià, posen de manifest la consideració de la cortesana com un animal nocturn. Aquesta evidència es confirma amb el títol de la mateixa obra: *Ver luisant*, o *Lucciola*, tal com es va presentar a la mostra veneciana, que signifiquen <<cuca de llum>>. La noció de cuca de llum s'estén a altres obres anglades, com per exemple *Jardin de Paris*, on una munió de cortesanes i *madames* són il·luminades amb blancs irisats i uniformes. Al seu costat, alguns personatges masculins, vestits de negre, trenquen el caràcter il·luminista de la dona. Val a dir que la consideració de les cortesanes representades per Anglada com a cuques de llum és tan rellevant que, fins i tot, quan se'n parla en l'actualitat, se les anomena com a tal.

2.2.2.5.- Paradisos artificials⁶⁴⁰: la droga, l'alcohol i el vici.

Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant.
(Baudelaire, 1869: 296)

*A veces unos ojos miran entre plumas y blondas,
y sentís hasta lo más hondo del sér
el escalofrío aterciopelado de la morfina.*
(Eduardus, 1904)

La droga era un dels espais que il·lustrava més bé l'espai de decadència dels cosmopolites i les elegants finiseculars, i que enllaçava clarament amb les nocions de frivolitat, vici i mort. A mitjan segle XIX, alguns metges interessats en el deliri i les al·lucinacions van publicar diferents articles en què comentaven la seva experimentació amb l'haixix, la marihuana i altres drogues al·lucinògenes, un fet que va despertar l'interès d'artistes i intel·lectuals que cercaven noves sensacions⁶⁴¹ (Weber, 1989: 47). El consum de drogues va augmentar progressivament des de la dècada de 1870, i cada vegada eren més accessibles, principalment a les classes altes⁶⁴²:

El opio, el hachís, el éter, que consumían Maupassant o Jean Lorrain, el alcanfor, o la cocaína que tomaba Freud para soltar la lengua se introdujeron rápidamente en los ambientes intelectuales de moda, obsesionados con buscar nuevas sensaciones. (López, 2006: 78)

Tanmateix, a Montmartre, la droga no va començar a generalitzar-se veritablement fins al 1907, quan l'absenta, <<le gros rouge>> i el brandi van començar a ser habituals (Warnod,

⁶⁴⁰ El mot <<paradisos artificials>> remet a un assaig de Baudelaire titulat *Les Paradis artificiels*, de 1860, on el poeta narra la seva experiència amb el hachís i l'opi. Des de finals del segle XIX, la droga es va utilitzar per estimular la creativitat poètica i la invenció d'imatges inèdites, unes experiències que s'incorporarien en la concepció decadent dels <<poetes maldits>>.

⁶⁴¹ Paul Valéry considerava que el ritme de la vida moderna era per si mateix una intoxicació: hom es veia obligat a augmentar la dosi o canviar de verí (Weber, 1989: 48). Cfr. Karl Löwith. *Paul Valéry: rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Buenos Aires/Madrid, Katz, 2009.

⁶⁴² Tanmateix, donat que les drogues eren massa cares, igual com el sexe, es van reservar a uns pocs privilegiats, als que s'anomenava *voluptés de luxe* (Weber, 1989: 56-57).

2012: 105). Explicava la filla d'André Warnod que <<la coco se consommait aisément et la chambre de Max Jacob sentait l'éther. De petites fumeries d'opium et de haschich s'organisaient dans les ateliers>> (Warnod, 2012: 105). La cocaïna, refinada a partir de 1880, es va posar de moda immediatament (Weber, 1989: 48). La morfina, però, va ser la droga que va acabar estenent-se més entre la societat parisenca del moment. Els novel·listes i escriptors escrivien sobre la morfina i la seva addicció, com Santiago Rusiñol, que va posar de manifest com li permetia accedir a una vida superior però, a la vegada, disfressada d'una elegància decadent que acabava amb la vida⁶⁴³. Diversos artistes prenen drogues, però Rusiñol va ser un dels que va rebre'n les conseqüències negatives. Escrivia l'artista:

Ja no et deixaré, morfina: ja sóc ben teu; ja em tens ben teu; ja, encara que volgués, no podria. Ja sé que em tens de matar, que m'aniràs matant de mica en mica... Me faràs patir molt, ja ho sé, però moriré besant-te, adorant-te, idolatant-te. I com més mal me vagis fent menos me podré passar de tu... (Rusiñol, 1905)

Donada la seva addicció, Rusiñol va haver de sotmetre's a un tractament de desintoxicació a la clínica del doctor Albert Sollier. El tractament, que era el més acreditat a tot Europa, es basava en l'abstinència de la droga sense substitutius que poguessin crear-li una nova addicció (Laplana, 1995: 297). Sembla ser que això li va salvar la vida.

Les drogues preferides a l'època eren l'opi⁶⁴⁴ i el seu derivat, la morfina (Weber, 1989: 47). No obstant això, la morfina⁶⁴⁵, considerada per Alexandre Dumas fill com a <<l'absenta de la dona>>, era indubtablement una de les drogues més elegants i una de les preferides per les senyores⁶⁴⁶, que va provocar l'addicció i la mort d'algunes, com Madame Strauss o Jane Avril (López, 2006: 78). L'any 1892 la morfina estava totalment en auge entre les dones d'alta classe, ja que semblava ser el millor refugi per aplacar l'avorriment i invertir en les seves pràctiques malgastadores (López, 2003: 23). Rere una imatge refinada de la dona, la morfina causava estralls terribles. Maurice Talmeyr, a *Les possédés de la morphine*, recordava com les elegants morfinòmanes adquirien finalment una indiferència que fregava el mal gust i que les feia semblar fins i tot desarreglades: <<Ils en arrivent tous à une inconscience sordide, a une indifférence affalée et dégoûtante, aux chemises sales, aux mains noires, a l'avilissement et à la crasse...>> (Talmeyr, 1892).

⁶⁴³ Cfr. Santiago Rusiñol. "La casa del silenci", a *Pèl & Ploma*, setembre de 1901, pp. 103-107.

Ben coneguda és l'addicció a la morfina que va patir Santiago Rusiñol. El març de 1899 va ingressar al sanatori de Boulogne-sur-Seine per seguir la teràpia del doctor Paul Sollier i sotmetre's a un tractament de desmorfinització. Cfr. Josep de C. Laplana. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 297-300.

⁶⁴⁴ Cfr. Arnould de Liedekerke. *La Belle époque de l'opium: anthologie littéraire de la drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau*. París, Éditions de la Différence, 1984.

⁶⁴⁵ La morfina va aparèixer durant la guerra de 1870, en la qual es va emprar com a anestèsic, convertint en addictes a molts veterans, i no va tardar en introduir-se en els cercles d'elegants (Weber, 1989: 47).

⁶⁴⁶ Fins i tot les dames de l'alta societat es reunien per intercanviar-se injeccions (Weber, 1989: 47) i mostrar les xeringues d'or i plata que havien encarregat als joiers més exquisits (López, 2006: 78).

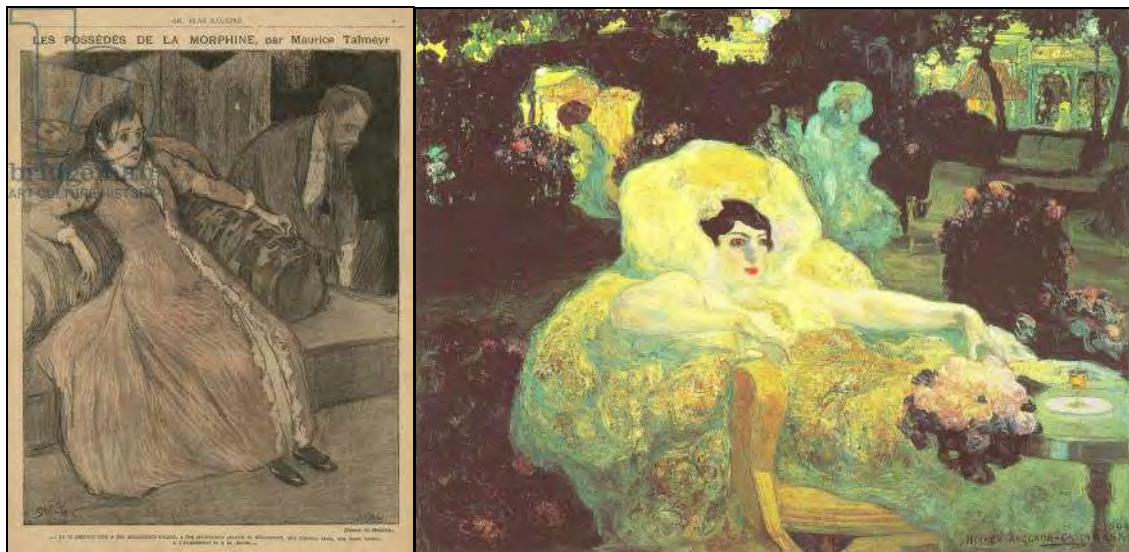
Tal era el consum de morfina que bona part de la fatalitat de les heroïnes decadents radicava en la seva addicció. Nombrosos escriptors i novel·listes van tractar el tema de l'addicció, com Silvio Lago, que a *La Quimera* descrivia la descoberta de l'addicció d'Espina Porcel d'aquesta manera:

¡Allí estaba la fatalidad (...), el estigma del vicio maniático, la señal de las picaduras de la morfina! Se disipaba el misterio de aquel alma, al ver sin velos su prisión de carne: la insaciabilidad, el tedio, tal vez el ensueño nunca realizado, la enfermedad de toda una generación, el lento suicidio, en la aspiración a momentos que hagan olvidar la vida, y que sólo proporciona la droga de muerte! (...) La ponzoña que corría por sus venas era la de las civilizaciones avanzadas en su corrupción, el idealismo prisionero de la materia, el ansia que busca, allende la realidad, flores de más ancho cáliz, placeres desconocidos... Era la Quimera también, la Quimera mortal. (Pardo, 1991: 423-424)

L'interès per la relació entre la dona i la droga va anar més enllà del terreny literari i va arribar a la premsa popular i, sobretot, a les arts plàstiques, en obres d'artistes com Eugène Grasset (*La morfinòmana*), Gaetano Previati (*Dones fumant haixix*), Daniel Sabater (*La cocaïna*), Santiago Rusiñol (*La morfina* i *Abans de l'alacoide*) i el mateix Anglada. La morfina va ser l'addicció femenina més representada. Els ulls fixos i al·lucinats de les dones eren els trets que els artistes destacaven més (López, 2006: 80), com Steinlen, que va remarcar els ulls inexpressius de la protagonista en la il·lustració que va realitzar per a *Les possédés de la morphine* de Talmeyr (fig. 120). Aquesta il·lustració guarda relació amb *Le paon blanc* d'Anglada, tant per la mirada fixa i penetrant com per la posició extasiada i embotada en el seient de la dona drogada. Els braços subjectes al seient, el tors inclinat enrere i lleugerament estirat, la tensió que es desprèn de l'escena... són trets comuns. L'interès pel retrat dels efectes recents de la droga en la prostituta es percep també a *La morfinòmana* i a *La droga* d'Anglada, en l'última de les quals l'artista insereix un home que amb una lent -i com si d'un metge es tractés- examina la metamorfosi de la refinada cortesana en un ésser invertebrat. Anglada presenta les dones sota els efectes al·lucinògens de la morfina, endinsades en el món de Morfeu, on tot és fantasia, lleugeresa i suspensió. Tanmateix, les seves figures es troben rodejades de teles o vestimentes que acullen tonalitats grogues, que en el simbolisme significa malaltia.

L'any 2003 Lily Litvak (Litvak, 2003: 73) ja va remarcar, de tot l'art espanyol contemporani, el motiu de les dones drogades d'Anglada-Camarasa, una idea reiterada posteriorment per Maria López Fernández (López, 2006: 80). Però l'any 1900, amb motiu de l'exposició d'Anglada a la Sala Parés, Raimon Casellas (Casellas, 1900: 1) i Sebastià Junyent ja havien comentat la impressió que oferien aquestes dones, que segons el segon eren semblants a «ánimas mortas enterradas dintre de cossos decayguts, languits, neurótichs, posehits per tots els refinaments de la vida viciosa y elegant, picats de morfina, malaltissos de esplin y de luxo, inútils pera propagar una rassa» (Junyent, 1900:

250). En aquestes obres, en què l'artista destaca els ulls al·lucinats de les seves protagonistes, especialment a *La droga* i a *Le paon blanc*, es mostra com l'artista tractava amb tota naturalitat aquestes pràctiques del vici que s'introduïen en el món de l'elegància i de la indefinició social del moment. Mentre els ulls de *La droga* delaten la seva excitació i s'obren enfocats directament cap a l'espectador, els ulls vidriats de *Le paon blanc* són el reflex del color de l'alcohol que es troba dins la copa de sobre la taula. Els seus rostres pàl·lids i malaltissos, demacrats i amb uns ulls sobresortits, mostren les conseqüències al·lucinatòries de la droga⁶⁴⁷.



Figs. 120 i 121. T. A. Steinlen, il·lustració per al llibre de Maurice Talmeyr *Les possédés de la morphine*. París, Librairie Plon, 1892; H. Anglada, *Le paon blanc*, 1904. MNAC, dipòsit col. Carmen Thyssen-Bornemisza

En el cas català, els primers en representar el tema de les morfinòmanes van ser Francesc Masriera, Ramon Casas i Santiago Rusiñol. És interessant, però, el cas de Casas i Rusiñol, que van realitzar imatges de morfinòmanes carregades d'humanitat i vulnerabilitat, dones de carn i ossos que pateixen els efectes de la droga i que s'endinsen en un estat ambigu d'èxtasi i dolor alhora, com a *La morfina* (1894) de Rusiñol. La mà de la dona, que pressiona els llençols en un estat de tensió, centra tota l'atenció del quadre. Contràriament a aquesta actitud, *La morfinòmana* d'Anglada gaudeix del plaer ocasionat per la morfina, mentre que, amb els seus llavis brillants (de maquillatge, saliva o morfina), convida a provar l'elixir mortal de la morfina, que sembla córrer per les venes del seu braç cobert per una màniga transparent. L'associació entre la droga i el plaer, el vici i la luxúria, s'observa perfectament en les cortesanes representades per Anglada. Si bé Rusiñol

⁶⁴⁷ Per als simbolistes, l'ús de drogues era fonamental i, tal com anomena Litvak, es creia que es podia submergir en un somni al·lucinatori a través de narcòtics, «consiguiendo imágenes de un subconsciente difuso al estimular el proceso de concentración en sí mismo que llevaba al despertar espiritual» (Litvak, 2003: 73). Anglada estava interessat per la dimensió de l'inconscient, que va representar a través de les seves demimondaines drogades.

copsa els efectes de la morfina en una figura sola, malaltissa i estirada al llit, a Anglada li interessa remarcar els efectes de la droga que recauen sobre l'home i la manera com aquest vici es mostra públicament i d'una manera directa. Aquest últim aspecte va conduir un crític italià a declarar, amb motiu de la participació de l'artista a la VI Bienal de Venècia l'any 1905, que <<la sua visione cromatica può parer quella di un allucinato dall'haschisch>> (Arte a Venezia, 1905).



Figs. 122 i 123. R. Casas, *Madeleine*, 1892. Monistrol de Montserrat, Museu de l'Abadia de Montserrat; H. Anglada, *Café de nit*, c. 1900. Pushkin Fine Arts

Però per a la realització de *La morfinòmana*, Anglada va prendre la composició i el motiu de les bevedores d'absenta de Ramon Casas, tals com *La Madeleine* (fig. 122) i *Moulin de la Galette* (1902). La col·locació del cos, que es recolza cap endavant, damunt d'una taula rodona de café on s'hi troba una copa d'alcohol, i els miralls del fons –encara que Anglada es fixi més en l'arquitectura dels locals en comptes de la multitud–, són alguns trets comuns. No obstant això, la peça d'Anglada presenta les seves particularitats, ja que fa un pas més enllà en la concepció del decadentisme. És a dir, la seva obra *La morfinòmana* presenta un tipus de dona que defuig la humanitat i no expressa cap càrrega psicològica ni cap inquietud nerviosa, com sí ho fa la dona de Casas⁶⁴⁸, pròpia d'una estructura òssia considerable i amb una mirada desafortunada que no es deté en l'espectador. Casas no ofereix, a diferència d'Anglada, una imatge <<de seres frívols o cortesanas de lujo camufladas bajo un cierto barniz intelectual>> (Bornay, 1992: 42), ni històries tèrboles o amb malícia, sinó que pretén proposar un model de bellesa femenina i

⁶⁴⁸ *La Madeleine* correspon a un prototipus femení de Casas d'una dona amb mirada melancòlica i unes ulleres profundament marcades, amb un sentiment de distanciament espiritual i d'incomunicació (Bornay, 1992: 67-68). En aquest sentit, Anglada es diferencia moltíssim de Casas perquè li interessa plasmar la sensualitat com Renoir amb les seves dones. Anglada no pretén captar la psicologia de la dona, sinó captar la bellesa de la cortesana, associada als vicis nocturns.

un nou rol a la dona dins la societat espanyola i catalana del moment⁶⁴⁹. Casas expressa la seva solidaritat amb la víctima femenina, motiu pel qual no seria incongruent qualificar-lo de pintor feminista, ja que, en quant a la dona, traspasa <<los umbrales que la sociedad le ha asignado>> (Lomba, 2003: 18).

Madeleine, que havia estat model de Toulouse-Lautrec i d'altres artistes, duu <<un havà, ja força consumit, que sosté entre els dits de la mà dreta i amb la copa d'absenta damunt el vetllador, mentre mira gelosa com una altra dona que es reflecteix al mirall, abillada amb un barret insinuator, atreu l'atenció del seu home>> (Palau-Ribes, 2007: 79). Palau-Ribes, però, sembla haver oblidat la naturalesa de la prostituta en les parisenques de Casas, com bé recorda el crític Raimon Casellas sobre el quadre *Després del ball*: <<és una bèstia del plaer, davant els ulls tèrbols i glacials de la qual semblen haver passat en huracà desenfrenat tots els espectacles de l'obscenitat més delirant>> (Casellas, 1893: 2). Tanmateix, la melangia i la introspecció de la Madeleine l'aproxima més a l'abatiment dels personatges femenins de Degas, com es percep a *La bevedora d'absenta* (1876), un prototipus de dones de plaer que fumen obertament i que adopten una posa certament acomodada pel que es considerava una dona <<correcta>>.

Al finalitzar el segle XIX, França era el primer país del món en consum d'alcohol i tenia la taxa més alta d'alcoholisme⁶⁵⁰, que va derivar en moltes ocasions a la bogeria, a la violència i a les malalties hereditàries (Weber, 1989: 44). No tan sols va augmentar considerablement el consum domèstic del vi, sinó també d'altres begudes alcohòliques com el vermut i l'absenta, que només es bevien en tavernes i cabarets, principalment per homes de classes baixes. L'embriaguesa pública no danyava la reputació de la persona, però sí podia ser motiu de divorci (Weber, 1989: 44). No cal dir que els moralistes i metges s'hi van oposar i van advertir dels perills del consum d'alcohol i drogues, que conduïen al vertigen i a la degradació de la raça⁶⁵¹. En canvi, per a Émile Duclaux, director de l'Institut Pasteur i de L'École des Hautes Études Sociales, l'alcoholisme no era una malaltia sinó una passió que tenia conseqüències socials visibles⁶⁵².

⁶⁴⁹ Per aquest motiu pintava lectores, esportistes, dones independents, soles i segures, en un moment en què els índexs d'analfabetisme entre el sector femení a Espanya eren elevats i les dones no podien sortir soles de casa seva (Bornay, 1992: 53). <<El Casas maduro asume toda una manera progresiva y antiburguesa de entender la sociedad y las relaciones hombre-mujer dentro de ella>> i lluita pels prejudicis en contra de la dona (Bornay, 1992: 57).

⁶⁵⁰ Cfr. A. J. Devoisins. *La Femme et l'alcoolisme*. París, 1885.

⁶⁵¹ Cfr. Louis-François-Etienne Bergeret. *De l'abus des boissons alcooliques; dangers et inconvenients pour les individus, la famille et la société; Moyens de modérer les ravages de l'ivrognerie*. París, 1870; Dr. Etienne Lancereaux. "De l'alcoolisme et de ses conséquences au point de vue de l'état physique, intellectuel, et moral des populations", a *La Tempérance*, 6, 1878, pp. 270-308; Mathieu-Jules Gaufres. "L'alcoolisme", a *Conférences pour les adultes*, 1899, pp. 49-58; Patricia E. Prestwich. *Drink and the politics of social reform: Antialcoholism in France since 1870*. Palo Alto, Califòrnia, Society for the Promotion and Scholarship, 1988.

⁶⁵² Cfr. Émile Duclaux. *L'hygiène sociale*. París, F. Alcan, 1902, p. 192.

Des de mitjan segle XIX, les primeres begudes alcohòliques que apareixen en l'art francès tenen a veure amb personatges de la bohèmia i dels baixos fons parisencs, com a *El bevedor d'absenta* (1859) o a *La Pruna* (1878) de Manet. El bevedor o la bevedora solitària⁶⁵³ és una de les figures modernes que es troba més freqüentment en aquest període de partir 1860 (Bakker, 2012: 302). És, però, sobretot cap a finals de segle quan, amb casos com *L'absenta* de Degas o *Bohemis al café* de Jean-François Raffaëlli, *Agostina Segatori al café Tambourin* de Van Gogh, les bevedores de Ramon Casas, entre altres, quan el tema es va consolidant. <<Si le café identifie le bohème, c'est aussi parce qu'il le qualifie>> (Desbuissons, 2012: 69).

Així va ser com va néixer la tradició de retrats de bevedores d'absenta⁶⁵⁴. Essent una beguda pròpia dels obrers a principis del segle XIX, l'absenta va esdevenir molt popular en el Segon Imperi i, en el tombant de segle, es va consumir moltíssim (Herbert, 1989: 74)⁶⁵⁵. Fossin prostitutes o models professionals, aquestes bevedores d'alcohol formaven part dels baixos fons, ja que a les dames de la burgesia no els era permès beure ni fumar en públic, encara que fos una pràctica comuna en altres llocs (Bakker, 2012: 302)⁶⁵⁶. Però cap a 1876, les bevedores d'absenta es van estendre com un prototipus femení molt comú en totes les classes socials (Herbert, 1989: 74), i es van associar a aquest licor verd i perillós que causava al·lucinació, aïllament i estimulació sexual (Menon, 2006: 91). En Anglada, es percep l'evolució del retrat de la bevedora d'absenta que va des de la segona meitat del segle XIX fins a inicis del 1900. No obstant això, les seves representacions de cortesanes pertanyen al *demimonde*, un món a cavall entre l'aristocràcia i la burgesia parisencs del moment, i no han d'ocultar-se per drogar-se, beure una copa d'alcohol o fumar un cigarret⁶⁵⁷, tal com ocorre a *La droga*.

⁶⁵³ Cfr. Didier Nourrisson. *Le buveur du XIXe siècle*. Albin Michel, 1990.

⁶⁵⁴ Val a dir que en el sector de la premsa popular, es va utilitzar la figura de la dona per promocionar l'alcohol i les drogues, dels quals els més grans consumidors n'eren els homes (Menon, 2006: 69). D'aquesta manera, es temptava als clients masculins tot venent-los les dones com a begudes alcohòliques o drogues que transportaven els homes a un espai de fantasia.

⁶⁵⁵ En part va ser per les plagues que van afectar les vinyes en la dècada de 1870. Cfr. Marie-Claude Delahaye. *L'absinthe: Histoire de la fée verte*. Paris, Berger-Levrault, 1983; Barnaby Conrad III. *Absinthe History in a bottle*. San Francisco, Chronicle Books, 1988; Doris Lanier. *Absinthe: The cocaine of the nineteenth century*. Jefferson, N. C., McFarland, 1995. No obstant, ja abans de 1870 es consumia bastant: Henri Balesta. *Absinthe et absintheurs*. Paris, 1860.

⁶⁵⁶ La presència de dones fumant a partir de la segona meitat del segle XIX provocava la sorpresa de molts clients, tal com Louis Veuillot descriu en la seva impressió sobre el Café Bataclan: <<Through the smoke we saw two or three empty seats which we reached not without difficulty. What an atmosphere! What a smell of tobacco, spirits, beer, and gas all mixed together! It was my first time in this place, the first time I had seen women in a café with smoking permitted. All around us were not just women, but Ladies>> (cit. a Clark, 1999: 208). Cfr. Louis Veuillot. *Les Odeurs de Paris*. Paris, 1867, p. 147. Hi havia una associació estreta en les dones fumadores i els bordells (Menon, 2006: 80).

⁶⁵⁷ Les dones <<respectables>> s'abstienien de fumar soles en cafès (Herbert, 1989: 72), però a partir de 1890 es comença a parlar de l'acte de fumar d'aquestes dones, que pretenia afirmar la igualtat

Anglada, però, no es focalitza en la beguda alcohòlica que prenen aquestes *cocottes*, sinó en els efectes que les hi provoca: l'assoliment d'un estat d'inconsciència que deixa aflorar els instints més primaris, motiu pel qual la dona en aquests ambients és associada a l'animalitat. Les dones reben els estralls d'aquestes addiccions, amb un semblant pàl·lid i de vegades miserable. No se sap què prenen exactament, ja que a l'artista no li interessa remarcar-ho. L'ampolla de *La droga* i la copeta de *Le paon blanc* ressonen a l'absenta, mentre que el gran got gairebé buit de *La dame de l'aigrette* remet a la cervesa, una beguda apreciada a l'època però que no era considerada alcohol, sinó un símbol dels bohemis (Desbuissons, 2012 b). També era apreciat el vi, que s'insereix a través d'una ampolla col·locada dins una glaçonera a *Cafè de nit* (fig. 123). En canvi, les cortesanes de *La morfinòmana* i *L'aperitiu* semblen beure cafè.

A diferència de les dones de Degas i Toulouse-Lautrec, l'alcohol no converteix les cortesanes representades per Anglada en éssers absents. L'espectador se sent proper a aquests éssers que resulten estranys i desconeguts⁶⁵⁸. Anglada pretén causar-nos commoció a través del contacte amb aquestes figures que ens són tan diferents, pròpies d'un món artificial. La dona ocupa bona part del quadre, i la taula de cafè es queda petita al seu costat, coberta pel cos reclinat de la protagonista. No obstant això, el més curiós de tot plegat és que la droga i l'alcohol (especialment el segon) serveixen a la cortesana per convidar l'espectador a asseure's amb ella⁶⁵⁹. La dona el mira i el deixa en estat de xoc; ja no observa l'home del fons de l'escena que, com a *Plein air* de Casas, esdevé el focus del quadre. En certa manera ens sentim perseguits, exposats a un convit incòmode on s'espera una resposta immediata i afirmativa. Tal com ocorre a *Cafè de nit*, l'ampolla espera ser oberta, el vi servit, la cadira de primer terme ocupada per l'home espectador i, finalment, l'alcohol begut.

Tot plegat condueix a parlar de la noció moralitzant del vici en la prostituta, contraposat a la noció de virtut. Els esperits decadents com Huysmans, consideraven que el vici

il a affiné et rendu désirable la laideur effrontée de son visage. Sans rien perdre de la grâce fabourienne de son origine, la fille est devenue avec ses parures enfatiques et ses charmes audacieusement travaillés par les pâtes, apéritive et tentante pour les appétits blasés, pour les sens alentis qu'émoussillent seulement les véhémences des maquillages et les tumultes des robes à grand spectacle. (Huysmans, 1996: 103)

entre ambdós sexes (Weber, 1989: 47). Però ràpidament aquestes es passaven a drogues que els resultaven més interessants que la nicotina. Cfr. Didier Nourrisson. *Histoire sociale du tabac*. Paris, Christian, 2000; Spire Blondel. *Le livre des fumeurs et des priseurs*. Paris, 1891.

⁶⁵⁸ Cfr. Lyn Lofland. *A World of Strangers. Order and Action in Urban Public Space*. Nova York, 1973.

⁶⁵⁹ Cfr. Michael Marrus. "Social Drinking in the Belle Epoque", a *Journal of Social History*, , nº 7, hivern de 1974.

2.2.2.6.- La parella d'amigues. Blanc i negre.

*Toutes deux regardaient s'enfuir les hirondelles:
L'une pâle aux cheveux de jais, et l'autre blonde
Et rose, et leurs peignoirs légers de vieille blonde
Vaguement serpentaient, nuages, autour d'elles.*

(Verlaine, 1868: 5)



Figs. 124 i 125. H. Anglada, *Amigues*, c. 1900-1901. Col. Montes-González; Portada de la revista *Le Plaisir*, amb les cortesanes i artistes Suzanne Derval i Liane de Pougy en una actitud acaramel·lada, 1906

A partir mitjan segle XIX, es va popularitzar en les potències emergents d'Occident un tipus d'imatgeria eròtica en què hi eren representades les dones dels dominis colonials⁶⁶⁰. Moltes d'aquestes imatges, ja fossin pintures o fotografies⁶⁶¹, van ser consumides massivament pels colonitzadors, i presentaven odaliskes i dones nues o amb poca roba amb unes poses absolutament erotitzades (Peltre, 2011: 164; Thornton, 1985: 114-137). D'aquesta manera, la dona oriental, constituïda com a l'Altra, era convertida en paradigma de desig per part de l'home europeu, fet que va generar un augment de la demanda de pintura orientalista de nus i seminus femenins. Una de les versions eròtiques d'aquesta imatgeria hedonista era la representació de to pornogràfic de l'aparellament entre dones, que va assolir un gran èxit en aquest període (Bonnet, 2000: 127), ben bé fins a la dècada de 1920. La temàtica permetia representar imatges de sensualitat femenina, de passions desenfrenades, i sense cap tipus de prohibició. La parella de dones es situava en un lloc llunyà, un espai que es concebia com a lloc de llibertat sexual, un

⁶⁶⁰ Cfr. Reina Lewis. *Gendering Orientalism: race, femininity, and representation*. Londres, Routledge, 1996.

⁶⁶¹ Cfr. VV.AA. *L'Orientalisme: l'Orient des photographes au XIX siècle*. Evreux, Centre national de la photographie, 1995.

harem on s'esdevenien carícies lèsbiques i on l'espectador del quadre (sempre masculí) podia esdevenir el colonitzador d'aquestes figures (Bonnet, 2000: 128).

En quant al context parisenc que s'ocupa, hi va haver, a partir de 1900, un important auge de l'homosexualitat al barri de Montmartre (Wilson, 1991: 202)⁶⁶². Alguns artistes del sector de la bohèmia van començar a declarar obertament la seva condició homosexual, com ara Jean Lorrain. Montmartre era la zona parisenca amb més restaurants i cafès per a lesbianes, que oferien a les dones noves oportunitats per socialitzar-se, encara que també eren espais coneguts per la policia i pels turistes com a <<curiositats patològiques>>⁶⁶³. Els bohemis, que lluitaven pel privilegi masculí⁶⁶⁴, sentien incòmodes davant la creixent presència de locals per a lesbianes, generant de vegades algunes disputes per fer-se amb els llocs (Wilson, 1991: 210). Altres vegades, els bohemis visitaven els llocs de lesbianes incitats per la curiositat. Mentre el discurs científic es basava en l'homosexualitat, la literatura d'aquests anys estava obsessionada amb el lesbianisme⁶⁶⁵. Van ser moltes les obres escrites i pintades sobre amor i sexe entre dones, presentades com a fantasies voyeurístiques. En les arts plàstiques europees dels segles XIX i XX, una de les <<desviacions>> sexuals més representades era el lesbianisme⁶⁶⁶, principalment per dos motius. El primer era d'una gran obvietat, donat que es tractava d'art eròtic, ja que en la seva major part anava dirigit als homes; per tant, existia l'intent de satisfer la curiositat masculina mitjançant les activitats de les dones en la seva intimitat sexual. En segon lloc, les teories freudianes s'inclinaven cap a les hipòtesis que l'interès voyeurista pel lesbianisme estava directament relacionat amb la por a la castració del propi voyeur: <<una mujer que actúa como si ella realmente tuviera un pene es, para el

⁶⁶² Cfr. Charles Virmaître. *Paris impur*. París, 1900; Ali Coffignon. *La corruption à Paris*. París, 1889; Francis Carco. *La Belle Époque au temps de Bruant*. París, 1954.

⁶⁶³ Cfr. *Guide des Plaisirs à Paris*. París, 1899, p. 116. Les guies del *demimonde* parisenc tenien bastant d'interès en els llocs per a lesbianes. Vegeu també: *Guide complet des plaisirs mondains et des plaisirs secret à Paris*. París, s/d, pp. 74-76; Rodolphe Darzens. *Nuits à Paris*. París, 1889, p. 91; J. R. Cicerone. *À travers les plaisirs parisiens: guide intime*. París, 1900, p. 105; Victor Meusy i Edmond Depas. *Guide de l'étranger à Montmartre*. París, 1900, pp. 57-58.

⁶⁶⁴ És conegut que els homes bohemis de Montmartre veien les dones en els mateixos termes que els homes burgesos. La sexualitat femenina, doncs, la veien per satisfer el desig masculí i per a la maternitat (Wilson, 1991: 215).

Per altra banda, els bohemis de Montmartre consideraven que les dones artistes eren asexuals, que no tenien absolutament res característic de la feminitat (Wilson, 1991: 199). Per a ells, les dones veritables no podien ser artistes, però sí podien proveir-los les seves necessitats. Per aquesta raó presentaven la dona en rols sexuals i convencionals: com a musa, com a objecte de desig, com a amant... (Wilson, 1991: 197).

⁶⁶⁵ Cfr. Jean-Paul Aron i Roger Kempf. "Triumphs and Tribulations of the Homosexual Discourse", a George Stambolian i Elaine Marks (eds.). *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts / Critical Texts*. Ithaca, 1979, p. 150; Jeanette H. Foster. *Sex Variant Women in Literature*. Baltimore, 1975; *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin, 1986.

⁶⁶⁶ Cfr. Laura Doan i Jane Garrity. *Sapphic modernities: sexuality, women, and national culture*. Nova York, Palgrave Macmillan, 2006.

observador, un espectáculo tranquilizante, de esa manera es menos probable que ella ponga a prueba, o le robe, el de él>> (Lucie-Smith, 1992: 203).

El cert és que els homes del segle XIX estaven horroritzats al pensar que la sexualitat desbordada de les dones podia excloure'ls de l'acte sexual, i consideraven que la masturbació paralitzava el desenvolupament del cos i acabava aniquilant les races (López, 2006: 86). L'home de classe mitjana volia creure's la puresa i la santa trinitat de la dona, la volia veure com a mare, dona i filla, tal com demostrava la investigació científica del moment. Nicholas Francis Cooke, a *Satan in Society* (c. 1870), revelava els hàbits xocants de la vida privada de les noies, igual com feia el quadre moral de William Lindsay Windus a *Too Late* (1858). Val a dir que aquest fet coincidia amb el moviment emergent i emancipador per a la igualtat i els drets de la dona.

Malgrat el temor masculí a la castració i a l'aïllament de la sexualitat femenina, paral·lelament es va produir en l'home un desig i una atracció profunda cap a una suposada sexualitat desbordada i activa de la dona que, a la vegada, els alliberava de l'«obligació» de demostrar la seva virilitat (López, 2006: 86). La mentalitat autoeròtica, l'agressivitat i la independència sexual que els homes creien descobrir en moltes dames, introduïa l'elegant en els àmbits ideològics reservats a la *femme fatale*, motiu pel qual algunes dones riques com Sonia de Klamery o Luisa Casati volien ser retratades amb una condició de quimèrica i maleïda. Aquest va ser un tema que en el fi de segle es va representar sense pudor entre el sector de la bohèmia francesa, en artistes com Courbet⁶⁶⁷, Degas, Toulouse-Lautrec, Rodin, Klimt, Pascin o Lovis Corinth. El tractament de les anomenades «invertides» i «viciosos», no es tractava amb respecte sinó més aviat amb morbositat, i amb l'objectiu del gaudi per a l'home i per a satisfer les seves fantasies personals, però també per temor a la dona o per la voluntat de ridiculitzar-la. Així és com les fantasies masculines van començar a determinar el món de la imaginació eròtica i la seva imatge femenina. Amb la imatge lèsbica, es va trencar la identitat entre el sexe i el gènere, instituït pel patriarcat del segle XIX (Bonnet, 2000: 173). A partir de 1905, el desenvolupament del tema va ser propi de la modernitat (Bonnet, 2000: 173). A la dona elegant se li atribuïa una desbordant sexualitat (López, 2006: 82). La santedat del matrimoni i la impermeabilitat de la societat, doncs, es posaven en qüestió. Aleshores, els novel·listes van popularitzar un model de dona insatisfeta que pertanyia a l'alta burgesia, i van analitzar els seus pensaments més íntims, com a *Madame*

⁶⁶⁷ Al segle XIX, els pretextos mitològics de Diana i les nimfes o Júpiter i Calisto van desaparèixer per donar pas a obres com *El somni* de Courbet, una de les més cèlebres representacions del lesbianisme en els segles XIX i XX. Cfr. Maura Reilly. *Le vice à la mode: Gustave Courbet and the vogue for lesbianism in the Second Empire* (tesi doctoral). Nova York, Institute of Fine Arts, New York University, 2000.

Bovary, *Anna Karénina* o *La Regenta*. El sexe estava present a través de l'adulteri que cometien les protagonistes d'aquestes novel·les⁶⁶⁸.

Associades al món de la prostitució i de l'addicció a les drogues, les relacions homosexuals de les dones van estendre's no només en les obres d'art del segle XIX en endavant, sinó també en textos literaris, en alguna novel·la de Gautier i en poemes de Swinburne, Baudelaire o Verlaine. A *Nana* de Zola, es descriu una amistat que uneix dues *cocottes* (Nana i Satin), que s'intensifica fins que acaba convertint-se en una relació homosexual, que contraposa la tendra i dolça relació entre les dones i el fàstic i la brutalitat que se sent pel sexe masculí: «Nana tingué una passió que l'ocupà. Satin fou el seu vici. (...) I començaren tot de tardes de tendresa entre les dues dones, amb mots acariciadors, i petons tallats per rialles» (Zola, 2002: 369). La literatura realista qüestionava l'idíl·lic àngel de la llar que els romàntics havien assimilat a la burgesa⁶⁶⁹.

A finals del segle XIX, els salons de París van acollir el tema del lesbianisme⁶⁷⁰ (Bornay, 2010 b: 336). Molts artistes van il·lustrar els amors sàfics: Gustave Moreau va pintar Safo; Rodin, Khnopff, Klimt, Schiele, de Feure i Segantini van pintar temes lèsbics⁶⁷¹, i Jean Lorrain va exaltar els amors de les *femmes maudites* en nombrosos poemes. Baudelaire i Verlaine van afegir també el seu granet de sorra. En els anys finals de segle, Le Chat Noir oferia recitals sobre el tema homosexual; al cafè La Souris s'esdevenien amors lèsbics⁶⁷²; la revista *Fin de Siècle* incorporava una secció permanent titulada "Croniques Perverses", signada per Sappho, i els assidus al Moulin Rouge sabien que La Goulue vivia amb Môme Fromage (Weber, 1989: 54). La pallassa Cha-U-Kao, retratada per Toulouse-Lautrec, també era lesbiana. L'homosexualitat va començar a estendre's en els cercles de la gent elegant (Weber, 1989: 54). En l'àmbit de les grans *cocottes*, estava documentat que moltes d'elles, a excepció de Carolina Otero, tenien amors sàfics (Guignon, 2012: 129). El cas

⁶⁶⁸ Cfr. Ciplijauskaitė. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona, Edhasa, 1984; B. Vias Mahou. "La mujer insatisfecha", a *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid, Anaya, 2000.

⁶⁶⁹ Per a un estudi sociocultural de la dona burgesa del segle XIX al nord de França, vegeu: Bonnie G. Smith. *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoises of Northern France in the Nineteenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

⁶⁷⁰ Cfr. Nicole G. Albert. *Saphisme et Décadence dans Paris Fin-de-Siècle*. Paris, Martinière, 2005; Catherine van Casselaer. *Lot's Wife. Lesbian Paris, 1890-1914*. Liverpool, 1986; Maura Reilly. *Le vice à la mode: Gustave Courbet and the vogue for lesbianism in the Second Empire* (tesi doctoral). Nova York, Institute of Fine Arts/New York University, 2000; Ashley Bruckbauer. "Flânerie and the Lesbian Gaze: Female Spectatorship in the Work of Toulouse-Lautrec", a *The Larrie and Bobbi Weil Undergraduate Research Award Documents*. Paper 3, 2009. Accessible a: http://digitalrepository.smu.edu/weil_ura/3; Richard Thomson. "À propos du lesbianisme clandestin en plein Paris. La Décadence et Le Rond-Point des Champs-Élysées de Louis Anquetin", a *Histoire de l'art*, n° 50, juny de 2002, pp. 77-84.

⁶⁷¹ Cfr. Tobias G. Natter i M. Hollein. *The Naked Truth: Klimt, Schiele, Kokoschka and Other Scandals* (cat. exp.). Munic, Prestel, 2005.

⁶⁷² Cfr. J. Bouret. *Toulouse-Lautrec*. Paris, Aimery Somogy, 1977, p. 177.

més exemplar va ser el de les conegudes Liane de Pougy i Émilienne d'Alençon (fig. 125), que van actuar conjuntament en alguns espectacles. L'any 1901 Pougy va escriure una novel·la sobre aquesta història d'amor, titulada *Idylle saphique*, donada la voluntat d'exhibir el vici a l'època. La premsa va fer ressò, no sense ironia, de la relació entre ambdues cortesanes, a qui s'associava el gust per allò picant i prohibit⁶⁷³. Per altra banda, la lesbiana Renée Vivien va traduir les obres de Safo, a la vegada que va escriure poemes a la seva amant, Nathalie Clifford Barrey (Weber, 1989: 56).

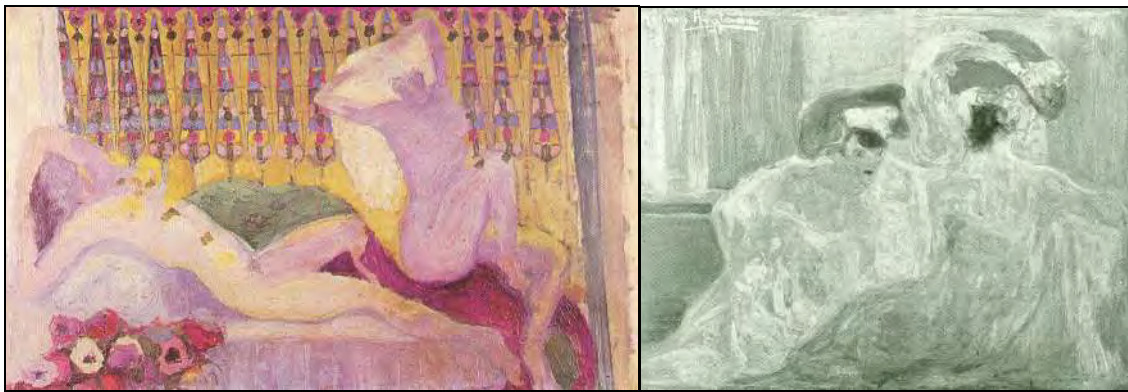
Un dels motius iconogràfics que Anglada planteja en les seves representacions de cortesanes és la parella d'amigues⁶⁷⁴, el lesbianisme implícit entre cortesanes que en la seva producció s'insinua d'una manera subtil (fig. 124). El tema ja es trobava present en artistes com Corbineau, Rops, Guys, Degas i Toulouse-Lautrec⁶⁷⁵, els últims quatre dels quals van centrar-se en el món dels bordells. Als bordells hi abundaven les relacions lèsbiques (Corbin, 1978: 107), motiu pel qual molts artistes van representar el tema, molts –a excepció de Lautrec– amb ironia. La relació homosexual que Anglada planteja en algunes ocasions no és sexual sinó sensual, no capta nus femenins durant l'acte sinó figures vestides que cortegen amb homes abans de l'acte sexual, el tracte social amb el client, la fantasia, les relacions comercials, el luxe dels colors i l'artifici, que es diluiran després del sexe. En Anglada, l'associació de la cortesana amb el lesbianisme remet al tipus de relacions com la de Nana i Satin i a la fantasia sexual de l'home per aquest tema que generava tanta morbositat. L'any 1901, Anglada va realitzar alguns dibuixos de parelles de dones ballant al Moulin Rouge –com féu Lautrec en algunes obres de l'entorn de 1897. Per altra banda, en algun cas concret, l'artista va despullar les seves figures i va realitzar *Les hurís* (fig. 126), una obra on dues dones nues romanen sobre un llit: una, reclinada en una posició que remet a la tradició de venus i odalisques; l'altra, també en una posa sensual, que es troba asseguda als peus de l'altra dona. Són hurís, dones que, segons la religió islàmica, posseeixen una gran bellesa que habita al paradís que hi ha després de la mort, i que recompensen als homes que han estat bons creients amb plaers sensuais. Potser per això mateix, Anglada hi inclou un escenari semblant al d'una tenda

⁶⁷³ Per a Liane de Pougy, que tingué nombroses amants, l'homosexualitat era una manera de revenja contra els homes, als que considerava descendents dels micos, mentre que les dones ho eren dels àngels (Guignon, 2012: 140). Liane de Pougy, divorciada el 1889 del seu marit i abandonant després el seu fill, va dirigir-se a París per viure una vida de plaers (Guignon, 2012: 31-33). Assegurava que: <<J'ai vécu très librement. Sauf voler et tuer, j'ai tout fait>>. En els últims anys de la seva vida, es va convertir al catolicisme.

⁶⁷⁴ El tema de les amigues remet als personatges de Marcel Proust, Mademoiselle Vinteuil i la seva amiga a *Du côté de chez Swann* (1913). Cfr. Philippe Jullian. *The Symbolists*. Oxford, Phaidon Press, 1977, p. 231.

⁶⁷⁵ Toulouse-Lautrec solia visitar bordells on abundaven amors sàfics, molts dels quals eren regentats per *madames* homosexuals (Bornay, 2010 b: 332). Cfr. Ashley Bruckbauer. "Flânerie and the Lesbian Gaze: Female Spectatorship in the Work of Toulouse-Lautrec", a *The Larrie and Bobbi Weil Undergraduate Research Award Documents*. Paper 3, 2009. Accessible a: http://digitalrepository.smu.edu/weil_ura/3.

amb motius geomètrics i ornamentals, anticipant-se als arabescos i als motius curvilinis i florals que emprerà a partir de 1904⁶⁷⁶. Els cossos de les hurís estan físicament separats l'un de l'altre, però l'al·lusió a la sexualitat i a la fantasia masculina del propi artista és clara. En un esbós previ per a *Les hurís*, les figures es presenten més entrelaçades, més voluptuoses, i la presència d'aliments i fruites a primer pla denota novament les connotacions sexuals. A la pintura final, les fruites desapareixen per donar pas a un pom de flors. Les figures d'ambdós quadres es troben ambientades en una habitació indefinida, però exòtica i amb reminiscències orientals. Ambdues obres semblen estar realitzades pels volts de 1900, en un moment en què l'artista freqüentava espais d'oci nocturn parisencs amb Carlos Baca-Flor⁶⁷⁷.



Figs. 126 i 127. H. Anglada, *Les hurís*, c. 1900. Christie's; H. Anglada, *Les elegants*, 1900-1901. Madrid, col. particular

En altres obres del període, Anglada al·ludeix a la relació suposadament homosexual de les cortesanes parisencs mitjançant els títols, com a *Amigues* (fig. 124)⁶⁷⁸. No sense ironia, tots els títols de les seves obres sobre París contenen un simbolisme implícit al darrere i cal descodificar-los per comprendre el significat real de l'obra. L'artista no mostra carícies ni actituds summament afectuoses o sexuals entre les dones que portin a entreveure una relació sexual evident. Tampoc, i a diferència de Toulouse-Lautrec, té interès en mostrar la relació que s'estableix entre les prostitutes, ja que aquestes sempre ens miren a nosaltres o a altres homes; mai parlen ni es comuniquen entre elles, tan sols s'acompanyen. No hi ha erotisme en aquestes figures, però sí seducció (Moreno, 2012: 36-59). Tot i això, els escots pronunciats, les siluetes de les cortesanes amb vestits cenyits, les mirades bergants i descarades d'aquestes dames, les poses agosarades... contribueixen a

⁶⁷⁶ Peg Weiss ha vist en aquesta obra d'Anglada una semblança colorística i estructural amb *Bright Air* (1902) de Kandinsky (Weiss, 1985: 77).

⁶⁷⁷ Ambdues obres formen part del grup d'obres procedents de l'estudi parisenc de Carlos Baca-Flor (Fontbona, 1981: 235).

⁶⁷⁸ Marie-Jo Bonnet assegura que en el tombant del segle XIX les obres que representaven parelles de dones abraçades, de cop es van començar a titular *Les Deux Amies*, un títol que perviuria durant més de mig segle (Bonnet, 2000: 159). Anglada no representa dones abraçades, però sí obres amb aquests títols connotatius.

incrementar el reialme de fantasia que l'artista ha creat. Hi ha, doncs, una ambigüitat declarada en aquestes dones i en les seves actituds, que transporta l'espectador a obres com *Les dues germanes* de Chassériau –que eren les veritables germanes de l'artista– o el *Retrat de Gabrielle d'Estrées i la seva germana la duquesa de Villars* (c. 1594), el primer dels quals va conduir a una pluja de sarcasmes provinents d'una crítica terroritzada per la temàtica (Bonnet, 2000: 162). Les figures entrelaçades de Chassériau a través de mans i braços, és un dels aspectes que Anglada va utilitzar per suggerir la unió física i a la vegada distant de les dones. A *Les elegants* (fig. 127), ambdues figures es sobreposen; mentrestant, semblen estar a l'expectativa d'algun client. A *El Casino de París* (fig. 28), les indumentàries de les dues figures de primer pla es confonen, mentre la mirada coqueta de la cortesana de la dreta apareix com una figura reveladora. A *L'aperitiu*, tres dones rodegen un sol home al centre d'una taula d'un local nocturn. Les cortesanes apareixen de dos en dos, de tres en tres, com a visió fantasiosa de l'home. Per la seva banda, a *Champs Elysées*, els cossos femenins es fusionen mitjançant una sobreposició gairebé monstruosa, que revela dos caps i tres peus, mentre que la proposició sexual de les dues dones revela la fantasia sexual de bigàmia de l'home a qui es dirigeixen. La unió física d'aquestes elegants, doncs, suggereix la idea de sexualitat més enllà del món heterosexual.

Partint d'aquestes figures femenines que es presenten com a «amigues», s'observa un tret distintiu que Anglada utilitza reiteradament, com és el de la dualitat, que a la vegada remet a la categoria estètica del sinistre. La noció de doble, o bé el positiu i el negatiu, s'intueix en algunes obres que plantegen que, en un mateix «jo», conviuen el «jo» i l'«altre», els conceptes de llum i foscor, allò conegut i desconegut d'un mateix ésser humà. És a *Champs Elysées* (fig. 128), on Anglada va accentuar més clarament la doble projecció del «jo», encara que les seves dones generalment acostumen a aparellar-se en duets. L'obra, realitzada l'any 1902, transporta l'espectador al món del sinistre, teoritzat per Freud en la seva obra *La interpretació dels somnis* (1899) i a *El caminant i la seva ombra* (1880) de Nietzsche. L'obra adopta, a més, una evident similitud formal i temàtica amb *Clar de lluna* (fig. 129) de Munch. Representada l'any 1893, aquesta dona escandinava de pell pàl·lida que manté un posat i una expressió serenes, no s'adona que des del seu darrere s'aproxima una ombra pertorbadora, fosca i tenebrosa, com una missatgera de la mort⁶⁷⁹. Banyada per la llum de la lluna i l'ambigüitat de la nit, aquesta dama solitària suggereix un encontre fatal. Les figures de *Champs Elysées* i *Clar de lluna* conformen el positiu i el negatiu d'una mateixa peça: si en la primera, la figura mortífera del darrere ja ha eclipsat la cortesana de primer pla, en la segona l'espera inquietant del presumpte atac està a punt de succeir. Totes les figures sofreixen l'inquietant poder de l'ombra i de la foscor que, al mateix temps, oculta i desvela l'autèntica personalitat de les dones.

⁶⁷⁹ Cfr. Charles Wright. *Una breve historia de la sombra*. DVD Ediciones, 2009.



Figs. 128 i 129. H. Anglada, *Champs Elysées*, 1904. Monistrol de Montserrat, Museu de l'Abadia de Montserrat; E. Munch, *Clar de lluna*, 1893. Oslo, National Gallery

A més a més, Anglada acostumava a diferenciar els seus prototipus femenins a partir de l'ús del blanc i el negre –o bé amb colors antitètics–, col·locar les seves figures en direccions oposades –una observa l'espectador mentre que l'altra es manté d'esquenes–, o bé situar-les una just darrere l'altra, com si conformessin la cara i la creu d'una mateixa moneda. *Champs Elysées* és el quadre que expressa millor aquesta dualitat femenina. A la peça, s'hi observa una dona rossa, de cabell color panotxa, i una altra de morena, i que miren l'espectador com si no els importés res més que la seva presa. La figura rossa, virginal i pura, es mostra a primer pla, més tímida i innocent que l'altra, mentre que la morena, perversa, malèvola i seductora, atansa el cos cap a nosaltres d'una manera intimidadora. Mentre que la figura rossa, de llavis de color carmesí, mira de reüll i es presenta més difosa per la llum elèctrica, com una massa aforma, inflada i il·luminada, la figura de negre, que roman a la foscor i ofereix detalls més precisos, subjecta elegantment una pell que li cobreix part dels braços, amb la pell fosca tacada de tonalitats verdoses, i amb uns ulls extremadament foscos. El binomi ros-negre a la vegada fa al·lusió a dues de les cortesanes més cèlebres del 1900 parisenc, Carolina Otero i Liane de Pougy, i a la seva coneguda rivalitat en el món de la galanteria. Considerades les dues *cocottes* més espectaculars del 1900, la seva competència va esdevenir objecte de burla per part de l'escriptor Jean Lorrain a la premsa de l'època (Guignon, 2012: 112).

Darrere de la dualitat colorística, s'amaga una fascinació d'època pel món de l'inconscient, contraposat al del conscient⁶⁸⁰, la fantasia contraposada a la realitat, l'art

⁶⁸⁰ L'any 1900 Freud va publicar *La interpretació dels somnis*, fundant així la psicoanàlisi. Molts artistes hi trobarien la corroboració a la seva interpretació del món exterior com una projecció fantasmagòrica de l'interior (Litvak, 2003: 71). No obstant, ja en la dècada de 1880, la importància de l'inconscient va ser àmpliament reconeguda i va interessar als artistes (Litvak, 2003: 61). Cfr. Henri F. Ellenberger. *The Discovery of the Unconscious*. Nova York, Basic Books, 1970; Deborah Lea Silverman. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style*. Berkeley, University of California Press, 1989. En el simbolisme, la racionalitat quedava descartada per la filosofia del subconscient.

contrari a la naturalesa. En el simbolisme, però, la realitat i l'esperit, que havien estat separats en el romanticisme, es fonen (Litvak, 2008: 24), tal com Baudelaire pregonava a les seves *Correspondances*. Són els dos cavalls, el blanc i el negre, de *Cavalls sota la pluja* (1902) d'Anglada, que galopen elegantment en un carrer de París durant la nit. Böcklin, Schiele, Frida Kahlo i Warhol s'interessarien també pel retrat del jo i de l'altre jo, que conduiria a la recerca de la pluralitat d'identitats del subjecte modern. A *Pierrot et la danseuse* de Picasso, del 1900, la part del subconscient humà és representada pel personatge de la Commedia dell'arte. Amb el seu rostre emmascarat, Pierrot s'atansa vers una ballarina alegre que agita la seva faldilla. La composició picassiana ressona enormement a *Champs Elysées* d'Anglada, on Pierrot és substituït per una luxosa prostituta vestida de negre i amb una pell de reflexos verdosos⁶⁸¹. El que amaga *Champs Elysées*, però, és el desig masculí de l'època per les figures antitètiques de la dona: d'una banda, el model de la verge, associada al ros dels cabells, als ulls clars i a la pal·lidesa de la pell; de l'altra, la dona fatal, morena i cadavèrica, que enverina l'home i el duu a la mort⁶⁸². La iconografia simbolista està present en l'obra d'Anglada, però l'artista va fer un pas més enllà: va fusionar ambdós prototipus femenins, els dos models femenins per excel·lència del segle XIX europeu, per acabar conformant una unitat indivisible. El desig de l'home d'unificar els dos models propiciava la producció d'obres fantasioses com aquesta, que no requerien elements explícits per remetre al món de les relacions lèsbiques.

2.2.2.7.- Jardins i espais exteriors.

Un dels espais que reivindica més clamorosament l'estètica decadentista és, com ja s'ha vist, el de l'artifici. El gust per l'art i la consideració que aquest és «artificial per naturalesa», va ser una idea proclamada paral·lelament pels compositors Maurice Ravel i Igor Stravinsky. El desencant que existia vers la natura i la realitat, reconeixia els artistes com a enemics (Rosset, 1988: 58). El món de l'artifici es va iniciar amb Baudelaire i Mallarmé, que coronava aquest tipus de literatura; va ser, però, Baudelaire el predicador de l'artificiositat, considerant que en la naturalesa es trobaven coses horribles i que «la natura o la realitat és massa forta, massa sòlida, massa robusta, té massa salut» (Rosset, 1988: 60). La salut era el símbol del problema i, per això, els decadentistes i els simbolistes van practicar el culte a la malaltia, ja que per a ells la decrepitud, l'envelliment i la putrefacció eren signes esperançadors (Rosset, 1988: 60).

⁶⁸¹ Moltes obres de Picasso, que va arribar a París l'any 1900, recorden notablement diverses obres de cortesanes d'Anglada realitzades a l'inici del XX. Picasso admirava profundament Anglada, de qui havia realitzat un retrat l'any 1900 a Barcelona, amb motiu d'una exposició a la Sala Parés. Pel que sembla, però, ambdós artistes es van influenciar mútuament, com s'observa entre *Champs Elysées* i *Pierrot et la danseuse*.

⁶⁸² El mateix realitzaria Julio Romero de Torres a la pintura *Amor sagrado, amor profano*, l'any 1908, presentant dos tipus d'amor, el pur i el venal.

Aquest gust per l'artificiositat es fa perceptible a les pàgines de *À rebours*. Aquesta Bíblia del decadentisme és l'expressió del pur artifici (Balsach, 1988: 91). El protagonista, Des Esseintes⁶⁸³, decideix viure enmig d'un artifici absolut i alhora absurd, aïllat del contacte humà i en una casa on el mobiliari i la decoració generen un sentit il·lusori de la realitat. No obstant, es tracta, tal com ha anotat Balsach, d'un artifici que es contradiu amb el marc ideal per a l'habitatge del decadent: «un medi que, per la seva nostàlgia, es voldria amb la llangor que produeix la pàtina del temps, la memòria energètica de castells d'antics esplendors o vestigis decrepits com a presència melancòlica del passat» (Balsach, 1988: 91).

Enmig d'aquests jardins artificials propugnats pel decadentisme⁶⁸⁴, tant en l'obra de Huysmans com en els quadres d'Anglada-Camarasa, l'únic aspecte de la naturalesa que sobreviu és la flor i el seu perfum, que fins i tot acaben prenent un caràcter verinos que eludeix a les *fleurs du mal*, a les roses verinoses associades a la mort, i que es presenten no només en Baudelaire, sinó també en Mallarmé, Materlinck, Albert Samain, Pierre Lièvre, etc. En Zola, la flor és vista com un element propi de l'orfebreria natural, i va unida a un sentit de fragilitat i corrupció que envaeix el món vegetal, novament situant l'home entre la vida i la mort (Eco, 2010: 342):

En bas, des rangées de roses trémières semblaient barrer l'entrée d'une grille de fleurs rouges, jaunes, mauves, blanches, dont les bâtons se noyaient dans des orties colossales, d'un vert de bronze, suant tranquillement les brûlures de leur poison. (...) Chevelure immense de verdure, piquée d'une pluie de fleurs, dont les mèches débordaient de toutes parts, s'échappaient en un échevellement fou, faisaient songer à quelque fille géante, pâmée au loin sur les reins, renversant la tête dans un spasme de passion, dans un ruissellement de crins superbes, étalés comme une mare de parfums. (Zola, 1893: 251-252)

Tanmateix, la noció que tenien els decadentistes sobre la naturalesa, divergia en alguns aspectes de la concepció angladiana. En el manifest teòric que el 1900 l'artista va publicar conjuntament amb Sebastià Junyent a *Joventut, La honradesa en l'art pictòric*, Anglada declarava que l'art subsistia per si mateix i que «es superior á la Naturalesa, perque es producte del Esperit, y aquest es superior á la materia» (Anglada, 1900: 615). Qualsevol fragment de la naturalesa, doncs, ja fos un paisatge, una figura, una llum o un color, no tenia qualitats artístiques fins que l'artista transmetés la seva bellesa pictòrica a la tela, representant-la tal com l'havia sentida. Però malgrat que l'Art servís per crear belleses que

⁶⁸³ Cfr. Elio Mosele (dir.). *Joris-Karl Huysmans e l'immaginario decadente*. Fasano, Schena, 1992.

⁶⁸⁴ Tanmateix, en els cercles burgesos parisencs del XIX, es va prendre el costum de freqüentar espais enjardinats o situats als afores de París. El creixement arquitectònic i especulatiu de la ciutat va conduir a la creació de l'espai públic i a la realització de nombrosos espais enjardinats per a l'oci dels ciutadans. A fi de comprendre el binomi de la ciutat urbana, i artificial, amb la recerca de la naturalesa, vegeu: Nicholas Green. *The Spectacle of Nature, Landscape and bourgeois culture in nineteenth-century France*. Manchester, MUP, 1990.

no es trobaven en la realitat, aquest –i a diferència dels decadents– no podia existir sense la *Naturalesa*:

Es imprescindible aquest apoyo, com al nostre cos es necessari l'apoyo de la terra que trepitjém. L'artista s'apoya sòlidament en la *Naturalesa*, però s'aixeca dret sobre d'ella, y mirant las cosas desde un punt més elevat, las hi infiltra un esperit que no tenian; vibra al contacte de las impresions que reb del exterior, exalta la vida y fa veure als demás bellesas que sens ell els hi foran desconegudas. (Anglada, 1900: 615)

No obstant això, les obres de cortesanes que l'artista va realitzar cap al 1900 denoten aquest gust baudelairià i huysmanià per l'artificialitat i per una bellesa que ha estat volgudament manipulada. Com ja s'ha mencionat prèviament, en els anys del regnat del *demimonde*, la figura de la cortesana estava associada a un tipus de bellesa artificial, de la que feia gala en els diferents estadis de la seva vida: <<ce monde de fantaisie, de paillettes et de rêves restera pour elles le meilleur moyen (...) de gagner leur indépendance et de la conserver tant que le public voudra bien les ovationner>> (Guignon, 2012: 39). En aquest espai de fantasia, les elegants hi van entrar a través d'indumentàries luxoses, que reproduïen brodats preciosos o simulaven la brillantor dels diamants o les pedres precioses –és convenient recordar que hi ha un quadre de l'artista que es titula *Els òpals*, però és a *Ver luisant* on l'artista presenta una visió efímera d'una bellesa femenina vestida a mode de princesa divuitesca⁶⁸⁵. No tan sols es percep aquest gust divuitesc en la *cocotte*, que recorda *La duquessa de Sutherland* (fig. 374) de Singer Sargent, sinó també es veu en l'espai boscós i misteriós que remet a l'art del segle XVIII, a Fragonard, a Watteau i a Gainsborough, a Remney i a Reynolds, i als jardins de Versalles. També els conceptes de la droga i l'alcohol, el món urbà i el nocturn, la corrupció de l'home i el plaer pel diner, van ser elements associats a la cortesana parisenca que es perceben perfectament en l'art d'Anglada d'aquest període. És, però, la llum artificial que substitueix la natural, la que acaba dotant les escenes angladianes d'un aire de més artificialitat. Un dels casos més il·lustratius és *La droga*, on el reflex de la llum elèctrica recau damunt la taula, la pamela i el genoll de la jove, mentre que el seu rostre roman a l'ombra.

Dins d'aquest context d'artificiositat estètica, que és reproduïda en els locals nocturns del París del fi de segle, es troben espais enjardinats on la *cocotte* representada per Anglada mostra les seves preferències per l'espai exterior i públic abans que l'espai interior i clos. La cortesana es troba pròxima a l'ambient festiu que s'entreveu al fons de l'escena, com a

⁶⁸⁵ Hi ha, a més de la influència decadentista i del fi de segle francès en aquestes obres d'Anglada que presenten cortesanes en espais exteriors enjardinats, una influència cada vegada més latent de l'art simbolista rus d'inicis del segle XX. Un halo màgic emergeix en algunes obres com *Ver luisant* o *Champs Elysées*, que remet al món de Versalles i al rococó. A *Ver luisant*, per exemple, es recrea un aire divuitesc molt propi del rusos (Faxedas, 2004: 39-40). No obstant, a diferència dels simbolistes russos, Anglada no s'ancla en el passat, sinó en un present immediat, encara que, a partir de 1914, amb la seva residència establerta a Mallorca, practiqui un art d'evasió tot refugiant-se en la naturalesa.

la sèrie de nocturns de París, i passeja lliurement pels jardins exteriors i terrasses dels locals. El seu caminar lleuger, suau i compassat, denota la llibertat de moviments que pot adoptar en aquests espais. La llibertat, doncs, és notable i difereix d'algunes de les pintures d'interiors de locals nocturns que Anglada va realitzar a principis de segle, com a *Jardin de Paris* (fig. 83) o a *Casino de París* (fig. 28), en l'última de les quals l'artista introdueix dues figures femenines a primer pla –compositivament extretes d'*El ball en el Moulin Rouge* (1890) de Lautrec– que esdevenen intermediàries i introdueixen l'espectador a l'espai del fons, el jardí. A partir de 1900, a les dones ubicades en terrasses de locals, jardins o espais exteriors, Anglada arracona les figures obstacle per cedir llibertat a les cortesanes. En algunes ocasions, la dona sembla sortir del marc del quadre lliurement, sense cap tipus de pressió social o visual. Absolutament contràries són les visions de dones al jardí de Mary Cassatt, on a *Lydia fent ganxet en el jardí a Marly* (fig. 130) la dona es presenta col·lapsada, creant una sensació de compressió, contenció i certa claustrofòbia. Mentre que les cuques de llum d'Anglada, dretes, difuses, imprecises, efímeres i fugisseres, passen pels jardins nocturns (com a *Ver luisant*), entrant i sortint del marc sempre que ho desitgen, en les obres Cassatt –i també Berthe Morisot– la seva condició social i sexual porta a representar imatges fixes d'una dona que senzillament posa al ritme de les hores (Pollock, 1998: 140). Aquesta dona està paradoxalment obstaculitzada en un espai obert d'un ambient de clausura (la llar), que era l'espai que oficialment havia d'ocupar la burgesa al segle XIX.



Figs. 130 i 131. M. Cassatt, *Lydia fent ganxet en el jardí a Marly*, 1880. Nova York, Metropolitan Museum of Art; H. Anglada, *Finestra al jardí*, c. 1900-1904. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Si bé l'espai exterior del jardí en l'art francès de la modernitat s'ha associat a la festivitat, a la multitud i al ball⁶⁸⁶, com ocorre en Manet (*Música al jardí de les Tuileries*, del 1862) o en

⁶⁸⁶ En el moment de la gran voga dels cafès-concert a París, va ser en els jardins parisencs on es van concentrar els locals més luxosos, on Anglada hi va acudir, com l'Alcázar d'été i els Ambassadeurs, immortalitzats per Degas i Toulouse-Lautrec.

Renoir (*Ball en el Moulin de la Galette*, del 1876), en Anglada és un espai que progressivament es va convertint en un espai de solitud i aïllament, com es percep a *Jardin de Paris* (fig. 132). Ara les figures ja no dansen, no s'entrellacen entre elles com a *Ball en el Moulin de la Galette* de Picasso (1900), sinó que s'aïllen en grups de cortesanes que ocasionalment són cobejades per homes. Parlen, passegen, descansen, però sempre enmig d'un ambient frívol i decadent. Les figures caminen individualment, no semblen mantenir cap tipus de comunicació amb la resta com tampoc expressar la felicitat i la diversió que hauria de ser present en aquesta atmosfera. En realitat, l'única alegria present es troba en el groc electrizant del fons, que banya lleument l'escena amb calidesa. Són, com ja s'ha advertit prèviament, visions inhumanes i fantasmagòriques que, en la seva indefinició i ambigüitat, denoten l'ambient hostil del cosmopolitisme del moment. D'aquí la malenconia que desprenen les festes nocturnes representades per Anglada.



Fig. 132. H. Anglada, *Jardin de Paris*, 1900. Col. particular

Quan aquestes cortesanes abandonen completament els locals nocturns per passejar en els espais exteriors, com als Champs Elysées o al Bois de Boulogne, tornen a posar a la pràctica les seves dots laborals. Cap a mitjan segle XIX, Baudelaire ja havia advertit que el carrer pertanyia enterament al *flâneur* i a la prostituta, que oferien un autèntic espectacle a la resta de passejants (Baudelaire, 1995). Però especialment cridaven l'atenció les prostitutes del carrer. Els Champs Elysées, que dona el títol a una obra important d'Anglada, eren en aquests anys el barri de l'aristocràcia, encara que també els seus jardins <<furent pendant tout le XIXe siècle l'un des grands lieux du plaisir parisien>> (Hazan, 2012: 373 i 131). A finals de la dècada de 1910, una de les entregues de *À la recherche du temps perdu* de Proust relatava les vivències d'amors turmentosos del protagonista en

aquests jardins. En l'obra *Champs Elysées* d'Anglada, es remet a la fatalitat de l'amor de la cortesana, que sembla interrompre un probable client –potser les prostitutes l'aturen caminant, assegut en un banc, potser deturen el seu carruatge o fiacre⁶⁸⁷, sol·liciten la venda del seu cos a través d'una finestra o bé s'ajupen per observar-lo millor en la seva curta estatura. L'actitud de les dones, entregades a la proposta sexual després de la sortida del ball, semblen voler enfilarse al carruatge, tot aixecant-se les faldilles⁶⁸⁸, o bé creuar un carrer per trobar-se cara a cara amb el client. Un local il·luminat s'entreveu al fons de l'avinguda, el Jardin de Paris (Montorgueil, 1898: 197-206), mentre altres figures de *cocottes* corren entre els arbres dels Champs Elysées.

A Anglada li va interessar plasmar com aquestes cortesanes es movien per l'espai exterior que rodejava els locals i les actituds que adoptaven⁶⁸⁹. En el seu cas segurament les ubicava al Jardin de Paris, situat als Champs Elysées, a tocar el Sena, on les prostitutes, il·luminades per làmpades, esperaven els clients a la sortida dels locals. Les prostitutes aprofitaven per fer-los proposicions sexuals. Les carreristes d'Anglada, banyades sota l'espectacular artificialitat que desencadenen les llums dels bulevards, mostren una *toilette* cridanera i duen una espessa capa de maquillatge, a més de jugar a un fals erotisme que es fa present (López, 2002: 135). En alguns quadres de Joaquim Sunyer, com *Passeig del Luxemburg* (1900), apareixen parelles de prostitutes oferint-se als clients en el mateix carrer. En Anglada, tot i intuir-se, no s'observa cap client. La solitud d'aquestes dones, com a *Dona de nit a París* (fig. 133), pren força i el seu oferiment s'expressa principalment a través d'una mirada directa i un cap lleugerament tombat. Algunes cortesanes que es troben a l'exterior són retallades a l'alçada del tors, mentre que d'altres –com a *Ver luisant*

⁶⁸⁷ Cap a finals del segle XIX, es desenvolupa l'activitat de les prostitutes que sol·liciten clients en fiacres, cotxes o en automòbils aparcats en un algun carrer de la nit parisenc (Corbin, 1978: 211). Cfr. A. Coffignon. *Paris vivant. La corruption à Paris*. Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 119. Anglada va realitzar, a l'inici del segle XX, moltes notes pictòriques de fiacres esperant els clients a la sortida dels locals nocturns de París.

⁶⁸⁸ Aquest gest d'aixecar les faldilles era indicatiu de la vida de vici que duia la portadora (Menon, 2006: 107). L'artista Henri Gerbault ho va plasmar perfectament en les seves il·lustracions a la premsa parisenc del moment, com a “Comment elles retroussent leur robe”, publicat a *La Vie Parisienne* l'agost de 1897 (nº 28, pp. 494-495). En aquest article il·lustrat, Gerbault va dibuixar la figura d'una prostituta de carrer que s'aixeca la faldilla mentre mira detingudament un probable client. Al peu de la imatge, una inscripció: <<Quel être charitable se laissera tenter?>>. Aquest gest servia, doncs, per mostrar als hipotètics clients que la prostituta estava disponible. Això mateix és el que fan les dues prostitutes de *Champs Elysées* d'Anglada.

⁶⁸⁹ L'any 1874 Flévy d'Urville deixava escrita quina era l'estratègia d'aquestes prostitutes: <<L'industriuse hétéaire qui flaire un homme sérieux commence à le suivre et trahit sa présence en raclant le sol avec son jupon empesté, en faisant entendre le frou-frou de sa toilette, le coudoie en passant, prend les devants et s'arrête comme un cheval qui se dérobo, de façon à embarrasser sa route. Forcé de se détourner, l'homme la regarde nécessairement. C'est alors que, par un signe rapide, elle lui fait comprendre en souriant le genre de bonheur dont elle fait sa spécialité puis, sans attendre de réponse, elle disparaît et se dissimule derrière un kiosque soit pour laisser au daim le temps de réfléchir et de peser sa bourse, soit pour l'intriguer par son brusque départ>>. Cfr. Flévy d'Urville, *Les ordures de Paris*. Paris, Librairie Sartorius, 1874, pp. 158-159.

o a *Champs Elysées*– la dona apareix de cos sencer. D'obres com *Dona de nit a París*, Anglada en va realitzar vàries, reproduint el mateix model d'una cortesana que s'apropa a l'espectador i, mostrant mig cos, li proposa unencontre amorós efímer i nocturn. Aquestes dones són el prototipus d'una bellesa dolorosa i malaltissa, però també d'una melancònia animal que les redimeix encara que les acusa amb el dit burgès (López, 2006: 135-136). No obstant, aquesta és una melancònia enganyosa perquè, en obres com *Champs Elysées* o *Ver luisant*, la seva naturalesa es mostra atterradora i agressiva (López, 2006: 136).



Figs. 133 i 134. H. Anglada, *Dona de nit a París*, 1898. Oviedo, col. Masaveu; H. Toulouse-Lautrec, anunci publicitari *P. Sescou Photographe* (fragment), 1896. Wikimedia Commons

A la vegada aquest prototipus femení remet a les figures de Toulouse-Lautrec i Jules Chéret. És coneguda la influència que va exercir el segon en el mateix Anglada: en una carta de l'artista escrita a París l'any 1895 a Llord, li anunciava que rebria la visita de l'escultor Damià Pradell, que li portaria dos cartells de Chéret (Anglada, 1895). Inventor de la modalitat artística del cartell il·lustrat modern, Chéret treballava amb una gamma restringida de colors vius i contrastats, i construïa composicions bidimensionals amb grans taques de colors, tot remetent a l'estampa japonesa (Trenc, 2005: 41). Anglada no emmarcava les figures amb un contorn gruixut de color negre; no obstant això, i de la mateixa manera que l'estampa japonesa i el cartell, enfocava la figura i aportava punts de vista agosarats, descentrats, amb personatges tallats, per donar sensació de moviment i de llibertat a la protagonista. També els colors, a cavall dels taronges, grocs i vermells, tenien molt a veure amb el cartellisme, però a la vegada anaven associats a les tonalitats lumíniques de la nit sobre els cossos i en locals⁶⁹⁰. Aquests són alguns dels trets més

⁶⁹⁰ L'interès d'Anglada pel cartellisme es percep des que va iniciar-se en el món de la litografia, en els anys de París, entre 1900 i 1903, amb el prestigiós mestre Albert Belleruche (Fontbona, 2006 b: 469). Una de les pintures de cortesanes representades per Anglada que presenten més similituds amb la tècnica i l'aparença formal del món litogràfic és *Nocturn a París* (c. 1900) (fig. 108), on una cortesana d'aparença

característics d'Anglada en aquesta sèrie de nocturns a París, que l'aproximen al cartellisme francès del fi de segle. I si l'objectiu de la iconografia dels cartells publicitaris mostrava missatges diversos del paradigma del disseny del cos femení per a un públic masculí (Trenc, 2005: 41), Anglada a la vegada recreava el prototipus de dona associada a l'espai públic i que el trepitja lliurement, a diferència del model de l'àngel de la llar. Tanmateix, la llibertat de la prostituta en aquests espais era relativa, ja que a l'època la persecució policial era preponderant⁶⁹¹.

2.2.2.8.- *Les quadrilles de cancan.*

Una nova quadrilla feia balancejar lleugerament el terra del saló (...).
De tant en tant, enmig de la pal·lidesa boirosa dels caps,
es destacava un rostre de dona, enduta per la dansa,
amb els ulls brillants i els llavis entreoberts,
sota la llum de l'aranya que queia damunt la pell blanca.
(Zola, 2002: 459)

L'any 1800, Louis Mercier, cronista de la vida parisenca, assegurava que <<después del dinero, hoy en día el baile es lo que más éxito tiene entre los parisinos, sea cual sea su extracción social: aman el baile, lo veneran, lo idolatran... Es una obsesión a la que nadie escapa>> (cit. a Klüver, 1990: 14)⁶⁹². Per als parisencs de la segona meitat del XIX, el ball⁶⁹³ era un dels espais més celebrats en els moments d'oci, tant en els cercles mundans com en les classes populars⁶⁹⁴. L'assiduïtat dels ciutadans en els espais populars durant les tardes i vespres de dies festius era un tret comú. Des de la segona meitat del segle XIX, aquest fet es va començar a fer palès en les arts plàstiques, en obres com *Jardin des Tuileries* (1860) i *Ball de màscares a l'Òpera* (1873-1874) de Manet, *Ball en el Moulin de la Galette* de Renoir (1876), *Ball del 14 de juliol* (1889) d'Steinlen o *Moulin de la Galette* de Picasso (1900). Les sales de ball s'omplien de gom a gom fàcilment, esdevenint <<un territori propici per al despertar sexual, per a l'intercanvi de mirades, per als rituals d'iniciació>> (Balló, 2000: 159). Però

fantasmal es troba embolcallada en una atmosfera de blanc i negre que reproduceix els contrastos dels colors com si es tractés d'una litografia.

Per altra banda, els cartells es realitzaven amb colors vius, molt visibles i amb un gran format per tal d'impactar les masses i arribar al gran públic. Pretenien oferir una visió de felicitat i bellesa de la societat de finals de segle, en un moment de naixement del capitalisme a partir de la Segona Revolució Industrial (Trenc, 2005: 40-41), una idea present en l'actual món publicitari. Vegeu: Valérie Dupont. "Publicité, art et société à la Belle Époque", a *Les fonds Dutailly, collections de la Médiathèque de Chaumont*, suplement al nº 220 de la revista *Arts & Métiers du Livre*, 2000, pp. 6-11.

⁶⁹¹ Diferent era en les cortesanes, que rarament eren cercades per la policia (Corbin, 1978: 197).

⁶⁹² Cfr. Louis-Sébastien Mercier. *Le Nouveau Paris*. París, Brunswick, 1800.

⁶⁹³ Cfr. Georges Montorgueil. *Paris dansant*. París, 1898; L. Bloch i Louis Sagari. *Paris qui danse*. París, c. 1890; Alfred Delvau. *Les Cythères parisiennes, histoire anecdotique des bals de Paris*. París, E. Dentu, 1865.

⁶⁹⁴ Cfr. Alain Montandon. *Paris au bal. Treize physiologies sur la danse*. París, Honoré Champion, 2000.

eren, sobretot, un espai on allò públic i allò privat s'enfrontaven en una col·lisió paradoxal.

No només existia un plaer profund pel ball sinó que també als parisencs els fascinaven els espectacles de música i de dansa, tant si es realitzaven en òperes com en teatres –tal com mostren els quadres de ballarines amb tutús de Degas–, com si s'interpretaven per ballarines famoses com Carolina Otero o Jane Avril en espais més populars. En l'últim quart del segle XIX, els cabarets, *music-halls* i els *bals musettes*⁶⁹⁵ –on es ballava llicenciosament l'anomenat *quadrille naturaliste*, altrament conegut com a cancan⁶⁹⁶–, exercien una enorme atracció a Montmartre (Bakker, 2012: 302). A mitjan segle XIX, Adolf Stahr assegurava que un tal Chicard havia estat el pioner del cancan⁶⁹⁷ al Bal Melville, ballant davant l'atenta mirada de dos policies <<*que no tenian otro cometido que vigilar su danza*>> (Benjamin, 2009: 498)⁶⁹⁸. Però no va ser fins a l'any 1889, amb l'obertura del Moulin Rouge, quan el cancan va revolucionar la ciutat. El *music-hall*, que estava especialitzat en el cancan francès, acollia les estrelles locals que interpretaven les últimes modes del moment, com la versió eròtica del popular cancan anomenada *le chahut*. Les ballarines –i prostitutes– La Goulue⁶⁹⁹, Jane Avril –motejada com a Jeanne la Folle–, Môme Fromage, Grille d'Égoût, Nini Pattes en l'Air, Yvette Guilbert, entre moltes altres, van dansar aquest ball ràpid i frenètic en *quadrilles*⁷⁰⁰, i rivalitzant entre elles⁷⁰¹.

⁶⁹⁵ El *bal musette* fa referència a un estil de música i dansa franceses que va esdevenir popular a París en la dècada de 1880. Essent l'acordeó l'instrument principal d'aquest tipus de música, els establiments on s'interpretava el *bal musette* eren espais freqüentats sovint per l'alta burgesia francesa que cercava la diversió entre els pobres i oprimits. Cfr. Amandine Dewaele. *Les origines du bal musette*. Paris, Mémoire de maîtrise d'anthropologie, 1995. Les formes de la dansa *musette* van sorgir de passos fàcils, ràpids i sensuals, que es podien realitzar en espais que no disposaven de grans sales. Cfr. Roger Chenault. *La danse musette*. Courbevoie, 1995.

⁶⁹⁶ El cancan o *coincoin* és una dansa, un galop executat en parella, en els balls i cabarets, inventat a principis del segle XIX, que va aparèixer originàriament sota el nom de *chahut* o *chahut-cancan*. Va ser a Londres el 1861 quan Charles Morton, gran mestre del *music-hall*, inspirat per la *quadrille*, va inventar el cancan francès, fent al·lusió a un caràcter estrepitos d'aquesta nova dansa.

⁶⁹⁷ David Price. *Cancan!*. Londres/Nova Jersey, Cygnus Arts/Fairleigh Dickinson University Press, 1998.

⁶⁹⁸ Cfr. Woldemar Seyffarth. *Wahrnehmungen in Paris 1853 und 1854*. Gotha, 1855, p. 136. Tanmateix, el cancan va aparèixer en els salons de ball de la classe treballadora de Montparnasse a París, pels volts de 1830.

⁶⁹⁹ Cfr. Michel Souvais. *Moi, La Goulue de Toulouse-Lautrec. Mémoires de La Goulue*. Paris, Publibook, 2008.

⁷⁰⁰ Vers 1850, Céleste Mogador, la ballarina i *vedette* del *quadrille* de Bal Mabille –que esdevindria més endavant el cancan francès del Moulin Rouge (Warnod, 1922: 143)– va inventar una nova dansa, la *quadrille*.

⁷⁰¹ Durant el ball del cancan en el Moulin Rouge, <<el moment culminant era quan executaven llurs danses realistes al bell mig del públic i de les taules, moltes de les quals eren reservades als clients de categoria. Aquest espectacle era sorprenent perquè les balladores de quadrilla, amb els vestits i els capells d'anar pel carrer, cada una al seu gust, no es distingien de les espectadores fins que s'agrupaven per aixecar plegades el volt de llurs faldilles i enagos amb les cames àgils en extrem. (...) El ball finia deixant-se caure a terra amb les cames obertes, fent el *grand écart*, o el *grand disloque*>> (Canyameres, 1959: 176 i 177).

Vestien faldilles blanques que agitaven i aixecaven animadament tot mostrant les seves calces, les mitges negres i els lligacames que posseïen elevades connotacions sexuals. El cancan simbolitzava l'alliberació sexual i l'emancipació de la dona.

Malgrat la gran acceptació del cancan per part de les classes populars, el ball era molt mal vist per les autoritats i els defensors de la moral tradicional⁷⁰². El motiu era que aquest ball cristal·litzava la imatge d'una societat parisenca frívola i canalla, que l'any 1866 va ser descrita caricaturescament a *La vie parisienne* d'Offenbach. Per la seva banda, l'any 1898 la *Guide des plaisirs de Paris* oferia la següent descripció de les ballarines:

une armée de jeunes filles qui sont là pour danser ce divin chahut parisien comme sa réputation l'exige... avec une élasticité lorsqu'elles lancent leur jambe en l'air qui nous laisse présager d'une souplesse morale au moins égale... (Guide, 1898)

Tot i els esforços per a denigrar-lo, el cancan va generar furor entre la societat parisenca. Es van crear les primeres revistes sobre aquesta dansa, es van organitzar concerts de ball cada dia a les deu de la nit, es va celebrar anualment el *Bal des Quat'zarts*⁷⁰³, etc. Durant els primers deu anys del Moulin Rouge i fins a la Primera Guerra Mundial, el local va convertir-se en un veritable temple de l'opereta. Inspirats encara per la música d'Offenbach, els espectacles es caracteritzaven per la lleugeresa, el bon humor i l'alegria, i els espectadors hi acudien per somiar, riure o plorar.

En el tombant de segle, nombrosos artistes acudien principalment al Moulin Rouge i a altres locals nocturns on es realitzaven espectacles de cancan. Entre ells, Toulouse-Lautrec, Seurat, Rouault, Pere Ysern, Picasso i el mateix Anglada, captaven en dibuixos i tauletes la silueta agitada de les ballarines en plena actuació. Indubtablement, Toulouse-Lautrec constitueix el testimoni més rellevant del retrat d'aquesta dansa frenètica en aquest període⁷⁰⁴. Lautrec va encarnar, sobretot, el model d'artista a seguir per als més joves que plantejaven la temàtica dels espectacles de Montmartre, dels personatges ballant, de la

⁷⁰² Per aquest motiu, la dona de Josep Oller repassava les ballarines de cancan abans de sortir en escena, <<per evitar que se'ls veiés ni un mil·límetre de pell entre la vora de les mitges i la dels pantalons>> (Canyameres, 1959: 176).

⁷⁰³ Organitzat per primera vegada l'any 1892 a Montmartre, el *Bal des Quat'z'Arts* va ser organitzat pels alumnes d'arquitectura, pintura, escultura i gravat de l'École nationale des beaux-arts de Paris (Warnod, 1922: 159-203). Es tractava d'una gran festa carnavalesca preparada cada primavera pels estudiants de l'École, que havia estat iniciativa d'Henri Guillaume. Els participants, obligatòriament disfressats, acabaven sovint immersos en una festa que la moralitat de l'època va considerar orgiàstica. El primer ball va realitzar-se a l'Élysée-Montmartre mentre que els vuit següents –comprentent el de 1900– van tenir lloc a la sala de ball del Moulin Rouge. L'any 1893, Mona, una model artística, va improvisar un lent *strep tease* amb música, inventant així aquest ball eròtic. Aquest esdeveniment va provocar la constitució d'una *Société générale de protestation contre la licence des rues*, que denunciava l'extrema gravetat i el desvergonyiment inadmissible del fet. Manon va ser condemnada a presó durant quinze dies.

⁷⁰⁴ Va ser juntament amb Degas que Toulouse-Lautrec va esdevenir un dels primers artistes en representar el tema de la dansa en les arts plàstiques del període modern.

cançó i del plaer fugisser. Però no només va ser un referent temàtic sinó també tècnic: la pràctica del *gouache* i la litografia, regides per una estètica japonesa que ja havia despertat a París un interès col·leccionista com el que hi practicaria Anglada⁷⁰⁵ (VV.AA., 2006 b: 168-185), plantejarien una nova dimensió estètica dins el món de les arts plàstiques.



Figs. 135 i 136. H. Toulouse-Lautrec, *Jane Avril ballant*, 1893. París, col. Stavros Niarchos; H. Anglada, *Ballarina de cancan*, c. 1903-1904. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Poques vegades Anglada va retratar les artistes de cabaret i els actors dels locals parisencs. Entre 1900 i 1903, però, va realitzar una àmplia sèrie de dibuixos de ballarines de cancan, dansant individualment, i configurades a partir de línies ràpides i nervioses, sintètiques i ondulades (fig. 136). Aquesta aparença d'immediatesa, de ball frenètic i carnavalesc, el connecta amb el grafisme de les dansaires de Toulouse-Lautrec, que va produir molts cartells publicitaris on anunciava els espectacles de cancan, amb ballarines com La Goulue, Jane Avril (fig. 135) o bé el *quadrille* de Mlle. Églantine. Però el que veritablement els connecta és que ambdós són destres en captar perfectament el gest de les dansaires en moviment, tot subratllant l'arabesc d'unes figures sense volum (VV.AA., 1995: 210). En Lautrec, la manifestació plàstica del ball es converteix en un gest excessiu, trepidant; trenca amb l'harmonia del gest i crea un ritme de moviments angoixants i desestructurats (Balló, 2000: 169). Anglada opta pel frenesí del ball, amb una estètica de l'excés que acaba mostrant la seva cara oculta: el ball entès també com un ofici de competitivitat. Per això, la gestualitat en les figures de cancan esbossades per Anglada acaba essent agressiva i excessivament aguda, encara que l'elegància no es perdi mai.

⁷⁰⁵ Des de l'època de París, Anglada va començar a reunir diferents objectes i peces d'art, com ara obres de pintors i escultors amics, mobles orientals, estampes japoneses, teixits manifestant un <<horror vacui>> del color i un conjunt d'indumentària popular valenciana. Per a més informació, vegeu: (Navarro, 2006: 170-179; Martín, 2006, 180-185).

No es disposa d'informació sobre una hipotètica relació artística o amistosa que Anglada podria haver mantingut amb Lautrec⁷⁰⁶. Ambdós, juntament amb Degas, compartien ambients i interessos artístics, retrataven interiors de cafès, balls i dones del París nocturn, i a la vegada tenien una model comuna, Lily Grenier⁷⁰⁷. Fins i tot els tres van representar el tema de la prostitució. Però si Lautrec va representar aquest món de l'oci nocturn des de l'interior, integrant-s'hi, en Degas hi ha un caràcter marcadament psicològic; en Anglada, en canvi, hi ha una notable càrrega de sensualitat (Pizarro, 2012: 64). Però just en el moment en què Anglada va començar a emergir artísticament, a partir de l'any 1900, Toulouse-Lautrec i Degas es trobaven en declivi. D'una banda, Lautrec, deteriorat per la desordenada vida noctàmbula i l'alcoholisme⁷⁰⁸, d'ençà de 1897 va començar a patir manies, depressions, neurosis i paràlisi a les cames. Malgrat això, l'any 1899 seguia pintant de forma ràpida i convincent, tornant a ser recollit del carrer a causa de l'alcohol. Internat en un sanatori mental, va realitzar una sèrie de pintures sobre el tema del circ a fi de demostrar que no estava boig. Va morir el 1901. Per la seva banda, en la dècada de 1890, Degas, gairebé cec, es va dedicar exclusivament a l'escultura. Va continuar exposant: l'any 1898, a Londres i a Pittsburgh; el 1903, a Berlín; el 1904, a Brussel·les. L'any 1900 Picasso va conèixer Degas, que freqüentava bordells per fer de les prostitutes unes models, optant per una nuesa dura enlloc de models amb nus acadèmics. Segurament Anglada va establir contacte amb tots ells, ja que freqüentaven els mateixos espais i utilitzaven els mateixos temes en l'art, tal com ja s'ha anat analitzant en el transcurs del capítol. Per aquest motiu, s'estableix una gran analogia entre l'art d'Anglada amb el de Toulouse-Lautrec i Degas.

A més de la vuitantena d'apunts que Anglada va realitzar de ballarines de cancan, l'artista va fer algunes pintures amb aquest motiu, que ja es comença a intuir en el gest de les dames de *Champs Elysées*. Tal és el cas de *Le bal blanc* (fig. 137), que guarda una gran similitud amb *Jardin de Paris*⁷⁰⁹. En aquesta peça, apareixen diverses figures femenines ballant el cancan, tant a primer pla com al fons de la sala de ball. Enmig de l'atmosfera decadent que caracteritza aquestes obres d'Anglada, aquesta escena de cancan presenta un marcat refinament de les figures del *demimonde*, que agiten les seves faldilles vaporoses, difoses i amb transparències. El ball és l'expressió de la festa, manifestada a través de

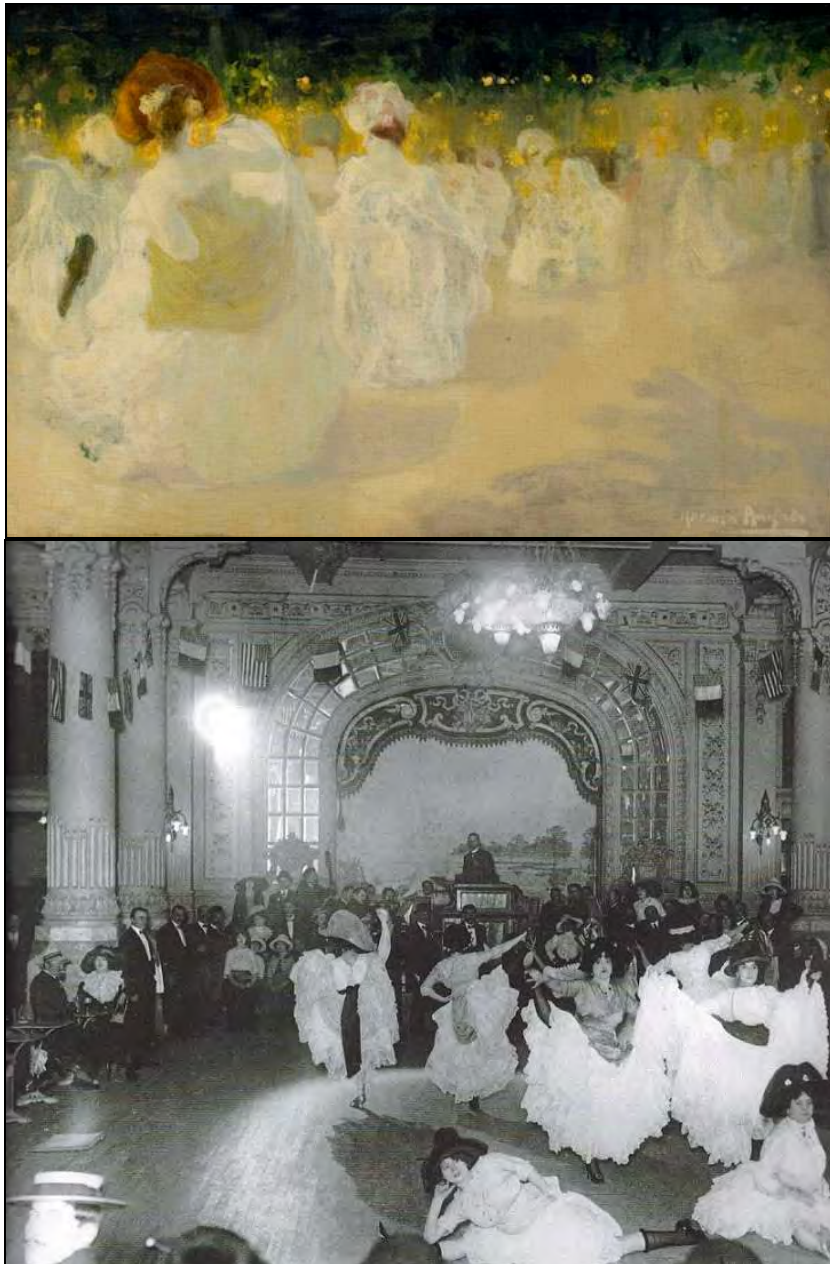
⁷⁰⁶ En la biografia *Josep Oller i la seva època*, Canyameres posa per escrit com Joaquim Sunyer assegurava haver vist molts cops a Toulouse-Lautrec en el Moulin Rouge, però que no hi havia tingut mai una conversa (Canyameres, 1959: 201).

⁷⁰⁷ Cfr. André Warnod. *Lily, modèle*. París, L'Édition Française Illustré, 1919.

⁷⁰⁸ L'any 1897, en una nit de borratxera sonada, va haver de ser recollit del carrer i, poc després, enmig d'una crisi delirant, va disparar a les parets de casa seva creient que estaven plenes d'aranyes.

⁷⁰⁹ Assegura Montorgueil que el local *Jardin de Paris*, <<rendez-vous élégant des amours des passages>> s'hi va transplantar la <<quadrille naturaliste>> inaugurada prèviament a l'Elysée (Montorgueil, 1898: 173).

moviments enèrgics dels cossos i de les faldilles, una idea que s'accentua amb els punts de llum elèctrica que cremen vivament al fons de l'escena. Però tret del daurat del quadre, aquesta sala de ball és sinistra; transmet infelicitat i solitud, com les sales de ball de Toulouse-Lautrec. Però més enllà de Lautrec, la d'Anglada presenta una atmosfera premonitòria de mort i fatalitat, que exclou el caràcter de gran festivitat –com sí ocorrerà en les seves representacions de danses gitanes. Amb aquest objectiu, Anglada acaba mostrant el rostre ocult i tribal d'una societat que s'està descomponent, d'un París, com diria Jordi Balló, que «planteja el misteri dels espais infernals, uns paisatges sembrats de cadàvers vivents» (Balló, 2000: 171).



Figs. 137 i 138. H. Anglada, *Le bal blanc*, c. 1900. Barcelona, MNAC; Autor desconegut. Fotografia de dones ballant el cancan francès al Moulin Rouge, entre elles La Goulue i Môme Fromage, 1906. Farabola/Leemage

El que destaca més en aquestes ballarines d'Anglada, és la seva harmonia dins d'una atmosfera de decadència, el refinament dels seus vestits i gestos, la manca d'obscenitat en el gest d'enlairar la cama, i que desplega els vestits il·luminats per la llum elèctrica. Aquestes dones no són pròpies d'una degradació física ni moral, de la mateixa manera que Lautrec (Torrel, 1976: 12-13)⁷¹⁰, ni funcionen com a un autoretrat d'ell mateix; més aviat són un model de fascinació per a l'home, un ball per ser delectat per la mirada masculina. El cancan era un ball dansat per la dona en els escenaris parisencs de la Belle Époque, i que s'expressava a través de gestos atrevits i desvergonyits que emfasitzaven les diferències sexuals⁷¹¹. Essent un model d'admiració i observació per a l'ull masculí, les ballarines –igual que les *cocottes*– generaven rivalitats i enveges, com es percep en un extrem d'*Escena de ball. Interior* que Anglada va realitzar pels volts de 1911⁷¹². A finals del segle XIX, no totes les dones es podien exhibir amb aquesta lleugeresa pròpia de les ballarines, ja que sinó ràpidament passaven a ser titllades de prostitutes.

⁷¹⁰ Segons Thomson, Toulouse-Lautrec no se serveix de prejudicis, encara que <<invites viewers to use our knowledge, or prejudices, about Parisian low-life to specify those types: probably old-hand prostitute, petty criminal or pimp, and cruising lesbian>> (Thomson, 2005: 16).

⁷¹¹ Per un debat sobre els usos del cos en la imatge a fi de destacar la diferència de classe, vegeu: P. Stallybrass i A. White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres, Methuen, 1986.

⁷¹² En aquesta obra, més tardana que les ballarines de cancan que Anglada va dibuixar i pintar a l'inici del segle XX, s'ha perdut ja tota la pàtina decadentista de les ballarines.

3.- La gitana.

*D'où vient cette race indélébile dont on retrouve des échantillons identiques dans tous les coins du monde,
parmi les populations différentes qu'elle traverse sans s'y mêler?*
(Gautier, 1854: 338)

*Parce qu'ils appartiennent à ces sociétés qui n'ont pas tenu le journal de leur enfance,
on croit tout savoir d'eux.*
(Asséo, 1994: 13)

Qui estudia els gitanos i arriba fins a l'extrem de la seva acció,
què fa sinó introduir inquietud pertot arreu?...
Per sostenir-se només ha d'atendre la seva feina.
Per tant, ha d'acceptar l'escàndol (...)
l'inesgotable i meravellós escàndol de la presència dels gitanos.
(Williams, 1989: 32)

Si realment existeix una problemàtica pel que fa a la investigació de la història de l'ètnia gitana és que el que se'n sap, com ocorre en nombroses ocasions, ha estat facilitat pels seus <<enemics>> o gent externa a aquesta cultura que ha estat víctima d'innombrables persecucions i atemptats. Segons Wim Willems, hi ha un problema afegit en el món de la investigació sobre l'ètnia gitana, i és que en els últims dos-cents anys s'ha intentat col·lapsar-la en una identitat monolítica que aparentment no ha rebut cap alteració en el temps (Willems, 1998: 19). Un fet que s'incrementa quan els gitanos es perceben com a ètnia invasora i no conqueridora; es tracta, doncs, d'un poble que viu en el mateix territori que el dels <<vencedors>>, dels protagonistes que han escrit la Història (Malik, 1996: 42). El que es pretén corroborar en aquest capítol, doncs, és que la majoria d'estudis que engloben la temàtica gitana no s'ha proposat conèixer amb profunditat ni comprendre aquesta cultura com tampoc arraconar tots els prejudicis que s'hi han abocat al damunt. Tot i això, en les dues últimes dècades del segle XX, Isabel Fonseca, a *Bury me Standing*, (Fonseca, 2009), i Teresa San Román, a *La diferència inquietant* (San Román, 1998) i a *Gitanos de Madrid y Barcelona*, han estudiat amb profunditat la cultura gitana. No obstant, Lou Charnon-Deutsch ha advertit recentment del perill que l'objectivitat característica d'aquest tipus d'estudis tendeixi a generalitzar sobre el poble gitano (Charnon-Deutsch, 2004: 14).

Atesa la manca d'informació referent als primers temps dels gitanos a Europa, s'ha estès una imatge errant i nòmada de l'ètnia, malgrat que hi hagin hagut períodes en què els gitanos es van establir de manera permanent (San Román, 1998: 11). En l'actualitat hi ha un consens pel que fa a la localització dels primers gitanos a l'Índia, concretament a la

zona nord-oest del Punjab (Rodríguez, 2011: 55)⁷¹³. Les hipòtesis apunten que Grècia va acollir-los durant un llarg període i que, paral·lelament, es van instal·lar en terres sèrbies, dels búlgars i els romanesos (San Román, 1998: 12). La realitat, però, és que hi ha una enorme quantitat de reconstruccions lingüístiques sobre el viatge primigeni dels gitanos⁷¹⁴. Les fonts que tracten el tema gitano no comencen a ser fiables fins a partir del segle XIV, tot i que encara contenen alguns aspectes de dubtosa fiabilitat (San Román, 1998: 12)⁷¹⁵. No obstant això, a partir de finals del XVIII i, sobretot cap a mitjan XIX, els diaris de viatges dels viatgers il·lustrats i romàntics principalment francesos van difondre àmpliament molts estereotips i prejudicis establerts que afectaven l'ètnia gitana: la sensual gitana, la jove ballarina, el comerciant bergant, l'anciana que diu la bonaventura, el nen trapella, el gitano itinerant... (Charnon-Deutsch, 2004: 58). Unes imatges estereotipades que els propis gitanos van propagar entusiàsticament, i que els viatgers francesos i anglesos van aprofitar per provar la vida bohèmia i escapar de la claustrofòbia burgesa.

Per tal de contextualitzar la figura i obra plàstica de temàtica gitana d'Hermen Anglada, aquest capítol se centrarà principalment en els marcs geogràfics més pròxims a l'artista. En primer lloc, caldrà situar-se a la segona meitat del segle XIX, a l'Europa oriental, a fi de comprendre com la fi de l'esclavatge a Moldàvia i a Valàquia va determinar que les corrents migratòries gitanes circuïssin cap a diferents destins europeus. En segon lloc, s'estudiarà la presència gitana a l'Europa occidental durant els últims anys del segle XIX i principis del XX, amb especial incidència a França, on Anglada va començar a pintar

⁷¹³ Cfr. Donald Kenrick. *De la India al Mediterráneo: la migración de los gitanos*. Madrid, Ministerio para la Administración, 1995.

⁷¹⁴ Hi ha la creença que el poble gitano viatjava en grups de deu, trenta o, fins i tot, un centenar de persones, que parlaven una llengua pròpia i es manifestaven sovint com a pelegrins amb un cap del grup que els guiava i adoptava el títol de duc o comte (San Román, 1998: 13). Manifestaven provenir d'Egipte Menor o del Petit Egipte –així és com es coneixia Egipte en certes àrees de Grècia i Àsia Menor– i que eren cristians. Al segle XIV, els europeus ja els veïen gent estranya per la seva llengua, els vestits, els costums, els ornaments, música i danses, i acompanyats de cavalls i llebres, i se'ls considerava cristians penitents, bruixots i fetillers (San Román, 1998: 13). Tal com anunciava el *Journal d'un bourgeois de Paris*, un document que recull la impressionant arribada de gitanos a la ciutat el 12 d'agost de 1427, se'ls descriu com a persones d'aspecte estrany i miserable, que endevinen el futur llegint el palmell de la mà i que es dediquen als petits robatoris; un cop els visita el bisbe de París, els obliga a marxar el setembre del mateix any. Es tracta d'una crònica que conté tots els elements indispensables que han anat forjant l'estereotip de la societat gitana que ha perdurat fins a l'actualitat (Sánchez, 1994: 324). La Dieta d'Augsburg de 1500 i la prèvia Pragmàtica dels Reis Catòlics van ordenar-ne l'expulsió. Des de finals del segle XV i al llarg del XVI se'ls va acusar cada cop més de robatoris, d'encantaments i de practicar costums estranys que es creia que podien pertorbar la moral cristiana. A mitjan s. XVI, els gitanos ja s'havien expulsat d'Espanya, del Sacre Imperi, de França i Anglaterra, i de Roma. No obstant, l'intent de liquidació sociocultural i física dels gitanos va acabar essent un fracàs, fruit de la xenofòbia, que s'aniria repetint al llarg dels segles.

⁷¹⁵ L'any 853 les *Cròniques Bizantines* situen un poble gitano a Anatharlos, Cilícia; cap al 1100, un monjo del mont Athos, a Grècia, esmenta la presència d'*atzincani*, que alguns estudiosos han considerat gitanos; el 1322 apareixen a Creta i, a la segona meitat del s. XIV, s'escampen per Europa. A finals del XV, i després d'una llarga estada als Balcans, la majoria de la població va sortir cap a altres zones europees, com Alemanya, Hongria, Suïssa i la Provença. En diversos llocs, com Romania, van esdevenir esclaus i, en un intent de fugir, van dirigir-se a l'oest, empesos també per l'entrada dels turcs a Constantinoble.

temes gitanos. Finalment, s'analitzarà el genocidi nazi, que, a fi d'evitar la <<intoxicació>> de la raça ària, va acabar amb la vida de milers de gitanos arreu d'Europa. Es tracta d'un episodi crucial de la història que coincideix amb els anys de residència d'Anglada a Mallorca i que no es pot passar per alt donada la magnitud de la tragèdia.

3.1.- La història del poble gitano durant la segona meitat del segle XIX i la primera del XX. Un marc històric per a la contextualització de la figura i obra d'Hermen Anglada-Camarasa.

Les filles sauvages. (...) Je me souviens qu'un jour, ayant sur le coeur quelque gros chagrin d'écolier, je fis le rêve de monter dans une de ces voitures qui partaient, de m'en aller bien loin, au bout du monde, roulant à jamais le long des routes.
(Zola, 1982: 121)

3.1.1. La fi de l'esclavatge a Valàquia i Moldàvia i les migracions gitanes per Europa oriental en la segona meitat del segle XIX.

Entre 1844 i 1865 s'esdevé un canvi profund en les societats gitanes de l'Europa de l'est: la fi de la seva esclavitud, que desencadenarà onades migratòries de població gitana cap a Europa occidental i Amèrica (Asséo, 1994: 71). Els codis legals que fins aleshores havien governat els esclaus gitanos de Valàquia i Moldàvia durant les primeres dècades del XIX, es diferenciaven ben poc de les mesures que s'havien aplicat quatre segles enrere (Fraser, 2005: 225)⁷¹⁶. Al llarg del temps s'havia anat desenvolupant un sistema classificatori molt definit en la societat gitana de l'Europa oriental. D'una banda, hi havia els gitanos de la Corona⁷¹⁷ (en romanès *tsigani domnești*) i, de l'altra, els esclaus que pertanyien als monestirs *tsigani mănăstirești* o als boiars⁷¹⁸ (*tsigani boierești*, o nobles terratinents esclaus) (Fraser, 2005: 225-226).

⁷¹⁶ Cfr. Mihail Kogălniceanu. *Esquisse sur l'histoire... des Cigains*. Berlín, 1837; A. Colocci, *Gli Zingari*. Torí, 1889, pp. 126-146; C. J. Popp Serboianu. *Les Tsiganes*. París, 1930, pp. 45-53; G. Potra. *Contributuni la istoricul Tiganilor din România*. Bucarest, 1939; I. Hancock. *The Pariah Syndrome*. Ann Arbor, 1987, pp. 11-48; F. Remmel. *Die Roma Rumäniens*. Viena, 1993.

⁷¹⁷ Els gitanos que pagaven el tribut a la Corona estaven distribuïts en diverses classes: *lingurari* (<<culleraires>>), que fabricaven utensilis de fusta; els *ursari* (<<domadors d'ossos>>), ferrers i calderers, a més d'ensenyar trucs als ossos; els *rudari* (<<miners>>) o *aurari* (<<orfebres>> o <<buscadors d'or>>), que treballaven en l'àmbit de la mineria i en el rentat de les sorres auríferes, i els *lăieși* (<<membres d'una horda>>), sense ofici fix i que podien deambular pels principats. Aquests últims es dedicaven a nombroses tasques, especialment a la metal·listeria, mentre que les seves dones s'aturaven a les cases per dir la bonaventura i demanar almoïna. Alguns d'ells van poder escapar i formar comunitats als Carpats i, sota el nom de *netotsi*, van acabar adquirint una reputació bastant sinistral (Fraser, 2005: 225-226).

⁷¹⁸ Els veritables esclaus, anomenats *vătrași*, exercien de mossos de quadra, cotxers, cuiners i criats domèstics dels seus amos; alguns podien viure en els pobles com a barbers, sastres, sabaters apedaçadors o ferradors. Era entre aquest col·lectiu on es trobaven els millors músics (Fraser, 2005: 226).

Durant la primera meitat del segle XIX, els senyors de Valàquia i Moldàvia podien donar mort als seus esclaus gitans amb impunitat; també, escarmentar-los per a qualsevol falta comesa podia ser origen de terribles i freqüents càstigs (Fraser, 2005: 226). Mihail Kogălniceanu, reformador romanès que es va posicionar a favor de la llibertat gitana, va descriure, l'any 1837, unes escenes que havia presenciat anys enrere a Jassy (Iași), capital de Moldàvia, quan era un infant:

...los seres humanos llevaban cadenas en brazos y piernas, otros cepos de hierro en torno a la frente, y aún otros collares de metal en el cuello. Crueles azotes y otros castigos, tales como la inanición, ser colgado sobre un fuego humeante, la incomunicación, y ser arrojado desnudo a la nieve o a un río helado, tal era el tratamiento que se imponía al desdichado gitano.

La santidad del matrimonio y los lazos familiares eran asimismo puestos en ridículo: se separaba a la esposa del marido, se arrebatava la hija a la madre, se arrancaba a los niños del pecho de aquellas que los trajeron al mundo, y se los vendía a diferentes compradores de todos los rincones de Rumanía, como ganado. (cit. a Fraser, 2005: 225)⁷¹⁹



Fig. 139. Cartell publicitari d'una subhasta d'esclaus a Valàquia, 1852⁷²⁰

Tal com s'anunciava a l'inici del capítol, amb l'abolició de l'esclavatge a partir de la segona meitat del XIX, nombrosos grups gitans van començar a adquirir un pes significatiu a nivell internacional, ja que alguns dels seus membres van fugir dels Balcans i Hongria cap a diversos destins europeus (Fraser, 2005: 229). De l'esclavatge gitano a la regió (fig. 139), que havia perdurat durant cinc segles, també n'havia sigut partícip l'Església, que havia posseït milers d'esclaus (Asséo, 1994: 76). Va ser amb el retorn de nombrosos estudiants d'Occident, que havien adquirit idees liberals, quan es va començar a desenvolupar el moviment antiesclavatge a la zona, juntament amb el suport de senyors com Alexandre Ghika o els germans Golescu; tots junts van propiciar la revolució de Valàquia de 1848, que va proclamar oficialment l'abolició de l'esclavatge (Asséo, 1994: 76). El 22 de desembre de 1855, el nacionalista romanès Grégoire Ghika féu adoptar definitivament la llei d'emancipació gitana a Moldàvia, seguida poc després per la de Valàquia (Asséo, 1994: 77).

Entre els grups gitans que van marxar dels Balcans, destacaven els anomenats *rom*, entre els quals hi havia grups que treballaven el coure (els *kalderașa*), d'altres que eren firaires (els *lovara*), i uns tercers que fabricaven coladors i garbells (els *úrasa*) (Fraser, 2005: 229). Hi havia també altres grups menors que van abandonar els Balcans en aquells anys. Les

⁷¹⁹ Cfr. Mihail Kogălniceanu. *Esquisse sur l'histoire, les moeurs et la langue des Cigains*. Berlín, Librairie de B. Behr, 1837.

⁷²⁰ El cartell diu el següent: <<En venda, un lot de primera d'esclaus gitans, es vendran en subhasta en el Monestir de Sant Elies, el 8 de maig de 1852, consistent en 18 homes, 10 nens, 7 dones i 3 nenes: en bones condicions>>.

posteriors migracions dels *rom* van causar el desmembrament del grup. El gran gruix dels *kalderaşa*, per exemple, es va moure cap a Rússia, Sèrbia, Bulgària i Grècia. Més endavant, molts gitanos *kalderaşa* van desplaçar-se cap a l'oest. A inicis del decenni de 1860, alguns grups gitanos van arribar a Alemanya i a Polònia, on van intentar establir una posició dominant entre la seva ètnia i, inclús crear, en el cas de la família Kwiek, una dinastia reial de gitanos polonesos (Fraser, 2005: 229 i 231)⁷²¹. Des de Polònia, els grups *kalderaşa* i *úrasa* van dirigir-se cap a Rússia i als països escandinaus, mentre que alguns *rom* amb passaport austríac van moure's el 1866 de Berlín per Bèlgica i fins a França, encara que aviat se'ls va obligar a retrocedir per la frontera francobelga (Fraser, 2005: 231)⁷²².

Dels grups gitanos que van marxar de la zona balcànica d'ençà del seu alliberament, una part important va dirigir-se a Rússia. La societat russa acceptava el poble gitano però, d'altra banda, també el temia. El contacte dels autòctons russos amb els gitanos era freqüent: <<Le goût pour la musique, le chant et le jeu, mais aussi pour les femmes était partagé par une fébrile jeunesse militaire que le service prolongé du tsar contraignait à une camaraderie exaltée en des rares moments de distraction>> (Asséo, 1994: 77-78). L'any 1856 León Tolstói, amb la seva obra *Dos híssars*, donava fe d'aquest contacte. Un dels oncles de Tolstói, Féodor Tolstói, es va acabar casant amb una cantant gitana, Audotia Tougalev, reina d'un cor moscovita, mentre que un dels seus germans tenia una amant gitana (Asséo, 1994: 78-79). Els casaments mixtes en l'alta societat russa començaven a ser vistos amb bon ull, un fet que s'observa a la novel·la *Guerra i Pau*, on un propietari té per esposa una gitana.

Segons Fraser, la immigració gitana es va veure afavorida en una època en què diversos factors van contribuir a l'acceleració progressiva dels corrents migratoris en la segona meitat del segle XIX, com ara les oportunitats econòmiques d'Europa occidental i els Estats Units, les millores de les xarxes de comunicacions ferroviàries i el fet que els viatges cada cop fossin més ràpids i econòmics (Fraser, 2005: 238)⁷²³. A banda d'això, sovint s'ha connectat l'important moviment migratori de la segona meitat del XIX amb el final de l'esclavitud gitana a Valàquia i Moldàvia, tot i que això, en paraules de Fraser, no explica la clara cronologia com tampoc el patró migratori o l'organització social dels *rom* (Fraser, 2005: 238)⁷²⁴.

⁷²¹ Cfr. J. Ficowski. *Cyganie na polskich drogach*. Cracòvia, 1985, pp. 78-107.

⁷²² Cfr. F. Vaux de Foletier. *Les Bohémiens en France au 19^e siècle*. París, 1981.

⁷²³ Va haver-hi, però, diverses desigualtats en els diferents grups gitanos que navegaven cap a Amèrica del nord.

⁷²⁴ Cfr. A. M. Fraser. "The Rom migrations", *JGLS*(5), 2, 1992, pp. 131-145.

3.1.2.- La presència gitana a l'Europa occidental de finals del segle XIX i principis del XX.

Extraña ironía del destino, esos hombres a los que se intentó exterminar (...), esas víctimas de un despiadado proyecto de destrucción al que tantas generaciones consagraron tantos esfuerzos durante cinco siglos, esos sobrevivientes milagrosos perviven hoy dándonos una lección de dignidad y de humanidad.
(Leblon, 2001: 168-169)

L'arribada de grups gitans a diversos països de l'Europa occidental durant la segona meitat del XIX i principis del XX⁷²⁵, no va deixar les societats autòctones indiferents. L'any 1868 els Països Baixos van començar a rebre l'arribada de treballadors de coure de l'Europa central, i ho van fer amb els braços oberts, ja que el govern holandès els considerava una novetat exòtica per al país, fins al punt que molts gitans acabaven cobrant diners per tal que els holandesos que ho desitgessin poguessin visitar els seus campaments (Fraser, 2005: 231)⁷²⁶. A l'Europa occidental, els gitans oferien un suplement festiu a les societats europees benestants, que els acollien amb entusiasme, com el cas del músic gitano hongarès Janos Bihary, que tocava a les festes del Congrés de Viena (Asséo, 1994: 79). Amb el temps, la música gitana⁷²⁷ aniria envaint cafès, jardins i establiments públics.

En el context francès de la segona meitat del segle XIX, concretament durant el Segon Imperi governat per Napoleó III, el poble gitano va ser rebut amb una tolerància ambivalent propera a la de la societat russa vuitcentista (Asséo, 1994: 79). No obstant això, a França les coses van anar diferents que a la resta de països europeus, ja que els canvis decisius van ocórrer durant les dues dècades prèvies a la Primera Guerra Mundial⁷²⁸. Els treballadors del coure d'ètnia gitana que van arribar a França l'any 1867, a través d'Alemanya i Itàlia, van tenir pocs problemes i van poder viatjar per tot arreu en grups de trenta, quaranta o inclús cent-cinquanta persones, en carros de quatre rodes oberts i tirats per cavalls i muntant grans tendes per passar-hi la nit (Fraser, 2005: 231). Els viatges eren llargs i les seves robes esparracades contrastaven amb l'or i la plata que utilitzaven per engalanar-se. En alguns casos hi havia recel entre els grups gitans de diferents procedències que es trobaven pel camí⁷²⁹.

⁷²⁵ Cfr. Leonardo Piasere. *Roms, une histoire européenne*. París, Bayard, 2011.

⁷²⁶ Cfr. L. Lucassen. *En men noemde hen Zigeuners*. Amsterdam/La Haia, 1990. Lucassen parla de la història gitana en els Països Baixos des de 1750 fins a 1944.

⁷²⁷ Cfr. Bálint Sárosi. *Gypsy music*. Budapest, Corvina, 1978.

⁷²⁸ Cfr. François de Vaux de Foletier. *Les Bohémiens en France au 19e siècle*, cap. 10. París, 1981. Vegeu també, del mateix autor: *Les tsiganes dans l'ancienne France*. París, 1961.

⁷²⁹ L'any 1868, un grup de *kalderaşa* va fer una incursió a Anglaterra i va muntar les seves tendes en els ravals de Londres, on no van ser gaire ben vistos pels gitans anglesos (Fraser, 2005: 231). Cfr. T. W. Thompson. "Foreign Gypsy Coppersmiths in England in 1868", *JGLS*(3), 6, 1927, p. 144.

Si bé Espanya era vista com a la porta que obria cap a Orient, les Vosges franceses representaven la porta que donava entrada a França al *bohémianisme*⁷³⁰, ja que el seu bosc espès oferia als grups gitans la possibilitat d'acampar-hi clandestinament, tant si fossin qualificats d'hongaresos com d'orientals (Du Crest, 2012: 192). Així és com durant maig i juny de 1867, una trentena de calderers hongaresos, proveïts de papers de l'ambaixada austríaca, van plantar les seves tendes a Normandia (Asséo, 1994: 82). Els gitans orientals arribaven a França per la frontera del Rin, molts dels quals s'hi acabarien concentrant. Els grups gitans que hi arribaven van generar una gran expectació, que va originar nombrosos judicis a favor i en contra. Un cronista contemporani que estava de pas per Moselle, va publicar el març de 1867 un article a *Le Monde Illustré* tot afirmant que <<ces gens, originaires de la basse Hongrie, ne sont pas ce que l'on nomme vulgairement des bohémiens>> (cit. a Du Crest, 2012: 192)⁷³¹. El cronista considerava que aquells gitans recent arribats semblaven més estrangers que els gitans que ja coneixien, i que els seus trets físics, costums, música i vestimentes resultaven més estranys del que era habitual. A aquests nous grups provinents d'Hongria, especialment després de la guerra de 1870, se'ls va acusar de ser agents al servei d'Alemanya.



Figs. 140 i 141. Dibuix d'una escena del cens francès de 1895. *Le Petit Journal*, 5 de maig de 1895; Autor desconegut. Fotografia de Vania Reinhardt, una gitana de 97 anys, que afronta les mirades dels curiosos en ser retinguda amb la seva caravana a la frontera franco-suïssa, juliol de 1907 (imatges extretes del llibre d'Henriette Asséo, *Les Tsiganes, une destinée européenne*. París, Gallimard, 1994)

Noves bandes de gitans *rom* van arribar a França a principis de la dècada de 1870, a través d'Alemanya i Itàlia, i van atraure novament multituds de curiosos (Fraser, 2005:

⁷³⁰ En aquest context, s'entén *bohémianisme* com a sinònim de gitanitat.

⁷³¹ Cfr. Article a *Le Monde illustré*. París, 2 de març de 1867, p. 129.

231). No obstant, a poc a poc les autoritats administratives van anar restringint la llibertat de circulació i d'instal·lació dels gitanos a França, i els van començar a excloure de diferents paisatges urbans i rurals on prèviament havien pogut «residir» (Hudowicz, 2012: 176). L'any 1895, un cens francès va demostrar la diversitat ètnica de la població itinerant de França (fig. 140). A partir de 1907, el govern va ordenar a la policia francesa la realització de fotografies dels vagabunds, nòmades i gitanos sempre que fos possible (fig. 141) i que s'enviés la informació al registre central de París, al mateix temps que els parlamentaris estaven fent campanya dels estralls que presumptament ocasionaven els gitanos. El resultat de tot plegat va ser una llei aprovada el juliol de 1912, que introduïa un *carnet anthropométrique* per a les persones itinerants de qualsevol nacionalitat (Fraser, 2005: 255). Es tractava d'un document d'identitat que contenia informació personal, fotografies, empremtes dactilars i el número de llicència del vehicle; i cada individu n'havia de tenir un. A més, el cap de família necessitava també un carnet col·lectiu que cobrés tots els membres de la família, d'unes cent pàgines, que s'havia de segellar a cada municipi tant a l'arribada com a la partida⁷³². Moltes poblacions van començar a col·locar senyals en els seus límits territorials amb el següent text: «*Interdit aux nomades*», configurant un sistema de control que acabaria prolongant-se a França quasi una seixantena d'anys (Fraser, 2005: 256). El cens general dels nòmades i gitanos, prescrit pel 20 de març de 1895, va aportar una vasta quantitat d'informació referent a l'ètnia gitana. Segons els policies, els mitjans de transport havien canviat respecte uns anys enrere: els carros de vímet i les tendes havien desaparegut i, al seu lloc, hi havia caravanes (Asséo, 1994: 85). Es tractava de veritables cases de fusta amb rodes (fig. 142), portes, finestres i tubs que rodejaven el sostre; una escala per a pujar-hi s'hi afegia al darrere i, les caravanes que tenien lona, anaven pintades de verd o de varis colors (Asséo, 1994: 85). El cens francès de 1895 va servir per vigilar estretament els vagabunds. L'any 1898 n'estimava a més de quatre-cents mil la xifra global de persones que viatjaven en grup, i a vint-i-cinc mil el nombre de «*nomades en bande, voyageant avec roulotte*» (Asséo, 1994: 88), fet que denotava la diversitat ètnica de la població itinerant de França. El diari francès *Le Petit Journal* afegia, l'any 1907, «*qu'il nous faille subir les nomades de nationalité française, passe encore, mais qu'on débarrasse au moins nos campagnes de tous ces gens sans aveu, sans état civil, sans patrie, qui terrorisent nos villages et grugent nos paysans*» (cit. a Asséo, 1994: 88). Els gitanos, però, no van ser els únics grups itinerants que van rebre una vigilància extrema per part de les autoritats locals franceses, ja que els maçons, venedors ambulants, comerciants de paraigües de Cantal, drapaires, venedors d'herbes i plantes... eren igualment motiu de sospita. El resultat, com assegura Asséo, va ser l'abandonament de la

⁷³² El carnet va conduir a tot tipus d'abusos de poder, ja que es podien citar judicialment les persones que no el duguessin a sobre mentre deambulaven (Fraser, 2005: 256).

vida nòmada per part de moltes famílies gitanes i no gitanes que circulaven pel món des de més d'un segle enrere (Asséo, 1994: 89).

Els gitanos vivien a les afores de la capital francesa:

The banlieue was the place where autumn was always ending on an empty boulevard, and the last traces of Haussmann's city – a kiosk, a lamppost, a cast-iron pissotière – petered out in snow. It was the territory of ragpickers, gypsies, and gasometers, the property of painters like Jean-François Raffaëlli and Luigi Loir. (Clark, 1999: 26)

Stéphane Mallarmé assegurava que, amb el projecte haussmannià de redistribució de la <<ciutat de les llums>>, <<we have built within Paris two cities, quite different and hostile: the city of luxury, surrounded, besieged by the city of misery>> (cit. a Clark, 1999: 29)⁷³³. Un artista com Van Gogh pintaria les seqüeles del projecte de Haussmann (Clark, 1999: 30).



Fig. 142. Eugène Atget. Zoniers. Porte de Choisy, zone de fortification. París, 1913.
Col. Abbot-Levy, donació parcial de Shirley C. Burden

Pel que fa a les activitats a les que els gitanos es dedicaven a França en les últimes dècades del XIX, aquestes consistien en segar els camps del Midi cap al nord, segons el cicle tradicional dels segadors, treure les males herbes dels jardins, recollir els fruits de cada estació, vendre a domicili, freqüentar fires i mercats, vendre cavalls... Es tractava d'un tipus d'activitats que no distingien els gitanos d'altres immigrants (Asséo, 1994: 83). El sedentarisme es va començar a introduir entre el col·lectiu de gitanos francesos. Per exemple, al País Basc francès ja s'hi començaven a trobar gitanos pastors i llauradors,

⁷³³ Cfr. Stéphane Mallarmé. "The Impressionists and Edouard Manet", a *Art Monthly Review*, 30 de setembre de 1876, p. 222.

després d'haver arrendat les terres davant de notari, encara que serien molt mal vistos (Asséo, 1994: 83-84). A partir de 1872, van començar a aparèixer domadors d'ossos a les carreteres franceses (Fraser, 2005: 231). Sovint eren expulsats amb l'excusa que eren <<conducteurs d'animaux féroces>>, però sovint tornaven per oferir l'emoció d'una atracció original a la població francesa (Asséo, 1994: 84).

Per altra banda, és ben documentada l'arribada de gitanos a Gran Bretanya⁷³⁴. Dels primers grups que hi van entrar, n'hi havia un de noranta-nou <<grecs>>, treballadors del coure, que l'any 1886 van arribar a Liverpool en tren i que provenien, segons els seus passaports, majoritàriament de Grècia i Turquia occidental, però també de Sèrbia, Bulgària i Romania (Fraser, 2005: 233). Havent desembarcat a Millwall procedents de Corfú, havien abandonat el país l'any següent⁷³⁵. Entre 1895-1897 i 1907-1908, es tenen notícies dels gitanos *ursari* al sud d'Escòcia i al nord d'Anglaterra, però a la primera dècada del segle XX van ser precisament els *lovara* d'Alemanya els que van cridar l'atenció a Gran Bretanya⁷³⁶. Més commoció social van causar, però, les peregrinacions de *kalderaşa*, que uns anys més tard van recórrer diversos països de l'Europa occidental. A Gran Bretanya, algunes famílies gitanes van viatjar en tren entre 1911 i 1913, després de desfer-se dels seus carros a França, tot i que continuaven carregant les tendes de campanya per diverses ciutats britàniques (Fraser, 2005: 233)⁷³⁷. Aquest grup, que havia estat voltant per la major part d'Europa, en el moment que estava de pas per Gran Bretanya va aportar un toc d'esplendor oriental a l'estètica urbana (fig. 143):

Las mujeres, con monedas de oro intercaladas en las trenzas y enlazadas en torno al cuello y pecho, presentaban un espectáculo formidable, bastante diferente de las galas de su contraparte inglesa (...); y los hombres, con pantalones bombachos metidos en botas de campaña, camisas de colores brillantes, y abrigos y chalecos con filas de enormes botones de plata (algunos tan grandes como huevos de gallina) eran igual de deslumbrantes. (Fraser, 2005: 233-234)

⁷³⁴ Per a més informació, vegeu: David Mayall. *Gypsy-Travellers in Nineteenth-Century Society*. Cambridge, 1988; B. Vesey-FitzGerald. *The Gypsies of Britain*. Londres, 1944.

⁷³⁵ Cfr. D. MacRitchie. "The Greek Gypsies at Liverpool", a *Chamber's Journal*, 11 de setembre de 1886; "Greek's Gypsies", a *JGLS*(3), 1934, pp. 124-132; A. A. Marchbin. "Gypsy immigration to Canada", a *JGLS* (3), 13, 1934, pp. 134-144.

⁷³⁶ A finals de 1904, una gran banda amb passaports alemanys que havia estat expulsada d'Holanda va causar un gran rebombori a la policia i al Ministeri d'Interior fins que van anar a Hamburg després d'estar dos mesos a Anglaterra. Hi va haver una segona onada l'any 1906 i, des de la primavera a la tardor d'aquell any, la premsa es va unir amb la policia per fer campanya contra ells (Fraser, 2005: 233). Cfr. C. Holmes. "The German Gypsy question in Britain, 1904-06", a *JGLS*(4), 1, n° 4, 1978, pp. 248-267. A França, Alemanya i Suïssa van ocórrer fets semblants.

⁷³⁷ Cfr. E. O. Winstedt. "The Gypsy Coppersmiths' invasion of 1911-13", a *JGLS*(2), 6, 1912-13, pp. 244-303.

Per la seva banda, els homes dedicaven la major part del seu temps a la recerca de recipients de coure per reparar a les fàbriques, cerveseries, hotels, restaurants, entre d'altres (Fraser, 2005: 234)⁷³⁸.



Fig. 143. Fred Shaw. Fotografia de dones *kalderaşa* caminant per Anglaterra, 1911 (extreta del llibre d'Angus Fraser, *Los Gitanos*. Barcelona, Ariel, 2005)

De la mateixa manera que en el cas francès, a la Gran Bretanya de finals del segle XIX van haver-hi pressions per registrar la població gitana, que va ser víctima de lleis ja no tan específiques sinó més generals, i que afectaven per exemple els venedors ambulants, vagabunds, la salut pública i els camps i tancats (Fraser, 2005: 256). Els gitanos s'havien anat tornant més vulnerables a mesura que el procés d'urbanització anava avançant i ningú ja n'acceptava la seva assimilació⁷³⁹; el govern anglès, doncs, se centrava més en l'assimilació dels viatgers que no volien ser sedentaris. Tot i això, s'ignorava el vincle intrínsec entre un grup i altre⁷⁴⁰. Va ser realment important el paper de George Smith,

⁷³⁸ A Gran Bretanya, els gitanos van caure en discussions sobre la categoria de raça. Si bé els proletaris eren <<urbans salvatges>>, exclosos de la civilització, els gitanos de Gran Bretanya es veien sense categoria ni orígens misteriosos o bé eren vistos més salvatges que els proletaris degut a la seva ferma contraposició al treball pagat (Miles, 1991: 47). A més a més, la presència gitana en una Anglaterra victoriana i industrialitzada era intolerable als ulls dels valors de la civilització moderna. Cfr. George Behlmer, "The gypsy problem in Victorian England", a *Victorian Studies*, núm. 28, hivern de 1985, p. 231. Els gitanos itinerants d'Anglaterra, doncs, eren vistos com una cultura pària d'un grup no indígena que emigrava cap a algun lloc, forçada a emigrar per les autoritats locals ja que no eren capaços d'assimilar-los al laboriatge capitalista.

⁷³⁹ En les societats capitalistes, els gitanos eren els inadaptats socials més manifestos. Eren menyspreats una mica més que els aborígens australians, els africans i els indis americans en les tipologies racials del segle XIX. La seva resistència a l'assimilació va ser un repte per a les societats burgeses que mesuraven la superioritat racial en funció de la capacitat de saber civilitzar, dominar i absorbir grups més febles.

⁷⁴⁰ Cfr. T. Acton. *Gypsy Politics and Social Change*. Londres, 1974; David Mayall. *Gypsy-Travellers in Nineteenth-Century Society*. Cambridge, 1988.

que des de 1870 va pressionar per a la reforma de nens rajolers, habitants dels canals i, finalment, gitanos, a qui comparava amb animals salvatges mancats de moral (Fraser, 2005: 256). Smith va tenir molta difusió a la premsa del moment, fins al punt que diversos projectes de lleis sobre vivendes mòbils van arribar al Parlament anglès entre 1885 i 1894, amb la voluntat de registrar tots els habitatges mòbils, inspeccionar-los i obligar els nens gitanos a assistir a un mínim d'hores setmanals a l'escola. L'any 1895 el seu projecte va fracassar, tot i que el 1936 la majoria dels seus objectius van ser introduïts en diverses actes.

L'oposició a les idees d'Smith van venir fonamentades emparant-se en les llibertats civils i en la por que els nens autòctons es contaminessin a l'escola. La major resistència, però, va ser encapçalada pel gremi d'artistes, que tenia la voluntat de vetllar pels interessos dels professionals que actuaven en fires (Fraser, 2005: 257). Entre ells es trobaven alguns artistes gitanos, però el gremi estava dirigit per paris que buscaven distanciar-s'hi. El 1888 diversos *gadzé* van fundar la societat Gypsy Lore Society (GLS), però els temes polítics contemporanis van rebre en un primer moment poca expectació a les pàgines de la revista (Fraser, 2005: 257). La societat, amb l'objectiu de reunir material especialitzat, va perdurar fins a 1892 i va reaparèixer l'any 1907, sobrevivint amb algunes interrupcions fins a l'actualitat. No va ser fins al 1908 –moment en què s'intentava aprovar la llei sobre vivendes mòbils– quan la GLS va posicionar-se sobre la manera com s'havien de tractar els gitanos⁷⁴¹.

Pocs dels gitanos recent arribats al país a la primera meitat del XIX es van quedar a Gran Bretanya, ja que la majoria tenia la voluntat de dirigir-se a Amèrica o tornar al continent; però en molts països europeus, els *rom* es van convertir en un nou i perdurable estrat de la població gitana⁷⁴². El moviment va anar arribant als Estats Units a mesura que es van anar

⁷⁴¹ Per a més informació sobre la història primerenca de la GLS, vegeu: A. M. Fraser. "A rum lot", a M. T. Salo (ed.). *100 Years of Gypsy Studies*. Cheverly, Maryland, 1990, pp. 1-14.

Al costat de la GLS, va aparèixer, l'any 1874, una societat de folkloristes gitanos anomenada *Romany Rye* i fundada per l'orientalista britànic E. H. Palmer. Es va crear una revista que professava <<*devotion, hobbyism, affinity with Gypsies*>> (Charnon-Deutsch, 2004: 134). Cfr. Wim Willems. *In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*. Psychology Press, 1997, p. 174. El coneixement i la preservació eren els dos principals propòsits d'aquest grup que acollia aproximadament un centenar de gitanòfils que es reunien sota el títol d'una novel·la del viatger George Borrow. Van viatjar per Europa, Brasil, Àfrica, buscant informació per a la seva revista. El més radical del grup, Francis Hindes Groome, va viure uns anys entre gitanos i, fins i tot, es va casar amb gitanes. La majoria dels primers *Romany Rye* van adreçar les seves investigacions a la cultura gitana d'Hongria, Romania o de l'Europa de l'Est; Espanya era una important destinació turística per als gitanòfils britànics, en part pels treballs de George Borrow, com també per la seva accessibilitat (Charnon-Deutsch, 2004: 137).

⁷⁴² Els que van creuar l'Atlàntic conformaven un grup més important, ja que els gitanos que van arribar a Amèrica del nord en època colonial van deixar una petjada poc perdurable (Fraser, 2005: 234).

succeint els moviments migratoris⁷⁴³. La immigració massiva als Estats Units des d'Europa, però, va començar l'any 1815, i acabaria determinant la població gitana actual (Fraser, 2005: 234 i 236). Durant el decenni de 1880, i a mesura que l'economia americana anava en augment, el model d'immigració nord-americà va canviar radicalment, i va provocar que a finals del XIX i fins a l'inici de la Primera Guerra Mundial, l'origen dels gitanos que arribaven fos principalment austrohongarès, italià, grec, rus, romanès i turc⁷⁴⁴. Alguns van arribar a través de Cuba o, a partir de 1900, de Canadà, Mèxic o Amèrica del Sud, on les regulacions d'entrada al país eren menys severes (Fraser, 2005: 237). La immigració directa que anava d'Europa als Estats Units va acabar l'any 1914 amb la Primera Guerra Mundial, degut al reforçament dels controls americans.

El ressorgiment de la migració d'est cap a oest a finals del segle XIX no va desplaçar molts gitanos, però va ser un esdeveniment que va tenir un ressò important⁷⁴⁵. El resultat va ser un increment de mesures restrictives. En alguns llocs, com als Països Baixos⁷⁴⁶, es van reinstaurar sistemes d'agressió que ja estaven en desús (Fraser, 2005: 250)⁷⁴⁷. A Suïssa es va pretendre suprimir la vida nòmada tot enduent-se els nens gitanos a cases d'acollida sense el consentiment dels seus pares, canviant-los posteriorment el nom (Fraser, 2005: 254). A les fronteres germàniques, hi continuava havent unes mesures restrictives molt importants amb els gitanos, ja que els Estats alemanys no havien deixat mai de sospitar dels itinerants (Fraser, 2005: 251)⁷⁴⁸. L'any 1886 el canceller imperial Bismarck va cridar l'atenció als governs dels *Land* sobre el recent augment de queixes amb referència als danys causats per grups de gitanos que viatjaven pel Reich, i va remarcar que, per a resoldre el problema, s'havia de distingir entre els gitanos alemanys i els estrangers (Fraser, 2005: 251)⁷⁴⁹. La política de Bismarck permetia l'obertura a dues solucions: d'una banda, excloure o lliurar-se dels gitanos estrangers i, de l'altra, obligar els gitanos nacionals a adoptar una vida sedentària en cas que encara visquessin en el nomadisme

⁷⁴³ Cfr. M. T. Salo i S. Salo. "Gipsy immigration to the United States", a *Papers from the Sixth and Seventh Annual Meetings, Gipsy Lore Society, North American Chapter*. Nova York, 1986, pp. 85-96.

⁷⁴⁴ Sembla que els primers en arribar havien estat *roms* d'Àustria-Hongria que havien desembarcat a Nova York l'any 1881, seguits l'any 1882 per *ludar* (o *rudari*, que eren artistes, comedians i domadors d'animals, la majoria dels quals van arribar amb els seus óssos o micos ensinistrats), que deien tenir nacionalitat búlgara i espanyola; finalment, l'any 1883 van arribar un grup de músics austrohongaresos (Fraser, 2005: 237).

⁷⁴⁵ Molts nouvinguts tenien un aspecte i un nom estafolaris i, difícilment, podien passar desapercebuts en els sectors oficials (Fraser, 2005: 250).

⁷⁴⁶ Per a més informació sobre el pas dels gitanos en els Països Baixos, vegeu: P. Hovens i R. Dahler (eds.). *Zigeuners in Nederland*. Nijmegen/Rijswijk, 1988; L. Lucassen. *En men noemde hen Zigeuners*. Amsterdam/La Haia, 1990.

⁷⁴⁷ Cfr. L. Lucassen. "En men noemde hen Zigeuners". Amsterdam/La Haia, 1990.

⁷⁴⁸ Inclús després de la formació del nou imperi alemany i de l'annexió d'Alsàcia i Lorena el 1871, els *Länder* que van constituir el Reich no van abandonar els seus controls fronterers interns.

⁷⁴⁹ Cfr. R. Hehemann. *Die "Bekämpfung des Zigeunerwesens" im Wilhelminischen Deutschland und in der Weimarer Republik 1871-1933*. Frankfurt del Main, 1987, pp. 246-250.

(Fraser, 2005: 251). A la vegada, Alemanya s'assegurava que els països veïns possessin els seus gitanos a ratlla. La directiva sobre *Bekämpfung des Zigeunerunwesens* («Combatre la molèstia gitana») emesa pel Ministeri de l'Interior prussià l'any 1906, enumerava nou acords bilaterals amb Austrohongria, Bèlgica, Dinamarca, França, Itàlia, Luxemburg, els Països Baixos, Rússia i Suïssa⁷⁵⁰.

Amb el temps, Baviera va anar adquirint progressivament la posició més destacada pel que feia als controls nacionals, especialment a partir de la segona meitat del XIX, quan la preocupació per no deixar entrar els gitanos estrangers va anar en augment i el sistema de llicències dels oficis ambulants es va convertir en un instrument d'agressió (Fraser, 2005: 252). L'any 1885, un decret de Baviera ordenava l'execució d'un examen de consciència dels papers dels gitanos, la retirada dels permisos de treball i la inspecció minuciosa de cavalls en busca de malalties contagioses (Fraser, 2005: 252-253). L'any 1899 es va establir a Munic una cambra de compensació per encarar informes d'aparicions gitanes i les accions posteriors a emprendre contra ells, iniciant-se un registre especial. Es va arribar a la conclusió que els autèntics gitanos començaven a ser pocs i que les bandes que cridaven l'atenció eren aquelles que viatjaven per totes parts a la manera de l'ètnia gitana i amb el pretext de dedicar-se al món dels cavalls, els perfums o la música, però que en realitat vivien de demanar almoïna i robar; es creia que principalment venien d'Hongria, o bé que eren alemanys sense llar, tot i que també hi havia domadors d'òssos bosnis i músics bohemis (Fraser, 2005: 253).

La cambra de Munic va conduir a dues iniciatives importants. L'any 1905 Alfred Dillmann, que estava al capdavant, va escriure *Zigeuner-Buch* per ajudar les autoritats policials de Baviera i dels Länder a eradicar el que repetidament anomenava *die Zigeunerplage* («la plaga gitana»), entre la qual es calculava prop d'uns 3.350 individus gitanos i altres nòmades⁷⁵¹. Dos anys més tard, el nombre de gitanos registrats a Munic va augmentar a més de sis mil. La segona gran iniciativa que es va dur a terme des de la cambra, va ser la convocatòria d'una reunió el desembre de 1911 amb altres sis Länder per coordinar l'acció i estendre la cobertura del registre de Munic a fi que també poguessin fer ús del seu banc de dades, malgrat que l'inici de la Primera Guerra Mundial va retardar el procés (Fraser, 2005: 253). Després de la celebració d'una nova conferència el 1925,

⁷⁵⁰ Prússia es va concentrar molt en els gitanos que s'aferraven a formes de vida nòmades. Els gitanos requerien una llicència per a la pràctica de l'ofici itinerant, i el govern afogava les peticions tot reclamant dades que aparentment els gitanos no els podien donar (proves de domicili fix, l'absència d'antecedents penals greus, factures, etc.). El més sorprenent va ser que molts gitanos van aconseguir obtenir els papers necessaris (Fraser, 2005: 252).

⁷⁵¹ Se'n sabia el lloc d'origen de menys de la meitat, però dels que es coneixia, la majoria eren d'Àustria-Hongria (principalment Bohèmia i Àustria), i una vintena provenien d'altres llocs com Bòsnia, Croàcia, Eslovènia, Galítsia (al nord dels Carpats) i Hongria (Fraser, 2005: 253).

l'any següent Baviera va tirar endavant amb una llei que autoritzava l'enviament de gitanos i altres ganduls sense treball regular durant dos anys en els asils de pobres emparant-se amb la seguretat pública⁷⁵². L'abril de 1929, l'oficina de la zona de captació de Munic va acollir tot Alemanya i la Comissió de la Policia Criminalista Alemanya la va rebatejar com a Oficina Central per Combatre la Molèstia Gitana (Fraser, 2005: 254).

Pel que fa a Espanya, a la primera meitat del segle XIX les relacions entre els gitanos espanyols i els païos eren mitjanament fluides i acceptables (San Román, 1998: 35). La majoria de gitanos s'havia instal·lat definitivament, encara que hi continuava havent alguns nòmades⁷⁵³. Molts d'ells realitzaven activitats considerades prohibides, com vendre i comprar bestiar, la farga i esquilar animals; d'altres eren captaires, bruixots, firaires, músics o deien la bonaventura; i uns últims, s'ajuntaven en quadrilles de bandolers que a la llarga acabarien desapareixent. «La imatge que, en general, es rep d'aquest moment és favorable a una convivència pacífica i a una interpretació cultural, fins i tot són moda alguns costums i elements culturals dels gitanos» (San Román, 1998: 35)⁷⁵⁴.

Cap a mitjan segle XIX, però, les lleis espanyoles van apuntar fonamentalment als gitanos que comerciaven amb animals (Leblon, 2001: 76). La del 22 d'agost de 1847, signada per la reina Isabel II, estipulava que els gitanos havien de posseir, a més dels seus papers personals, un document que indiqués el número i les característiques dels seus animals, així com un altre on hi figurés totes les compres, vendes i intercanvis de bestiar (Leblon, 2001: 76). L'any 1878, però, Alfons XII va anul·lar aquesta llei i totes les anteriors per acabar decretant que els comerciants de bestiar, gitanos o no, havien de tenir en possessió una patent i un document particular per a cadascun dels seus animals («La guía»), que indiqués la seva classe, procedència, edat, marca i senyals particulars (Leblon, 2001: 76).

A l'Espanya de començaments del XX, l'article 2 del reglament del 24 d'abril de 1905 sobre el règim d'animals sense propietari, preveia que els que estaven a favor dels gitanos i altres traficants d'animals en els mercats, mancats d'un document que certifiqués la seva legítima propietat i sense amo conegut, serien considerats com a béns vacants (Leblon, 2001: 76). Els gitanos, doncs, deixaven de ser objecte de cap legislació concreta. Les lleis posteriors com la del timbre del 18 d'abril de 1932 o les disposicions del 24 de juliol i 2 de setembre de 1942 sobre el comerç de bestiar, no feien referència directa als gitanos

⁷⁵² L'assemblea legislativa de Baviera ho justificava amb els següents termes: «*Esta gente se opone por naturaleza a todo trabajo y halla especialmente difícil tolerar cualquier restricción de su vida nómada; nada, por lo tanto, les duele más que la pérdida de la libertad, junto con los trabajos forzados*» (cit. a Fraser, 2005: 253).

⁷⁵³ Cfr. Karol Dembowski. *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil, 1838-1840*. Madrid, Espasa Calpe, 1931.

⁷⁵⁴ Cfr. Carlos Clavería. *Estudios sobre los gitanismos del español*. Madrid, Patronato Menéndez Pelayo, 1951.

(Leblon, 2001: 77). No obstant això, els articles 4 i 5 del reglament de la Guàrdia Civil aprovats el 14 de maig de 1943⁷⁵⁵, recomanaven l'estreta vigilància dels gitanos i, especialment, el control del seu estil de vida i dels seus desplaçaments (Leblon, 2001: 77).

Tant a finals del segle XIX com a mitjans del XX, els gitanos van haver de recórrer novament al nomadisme tot desplaçant-se cap a altres llocs on poder sobreviure o continuar el seu viatge (San Román, 1998: 37). Tant al camp com a la ciutat, molts combinaven les activitats sedentàries amb la resta d'oficis itinerants que encara es podien realitzar⁷⁵⁶. La Revolució Industrial va desbaratar el procés d'integració pacífica, iniciada a finals del segle XVIII, i es va reprendre una nova adaptació marginal molt extensa en què la cultura gitana seria inadequada per fer front a les noves condicions dures i exigents (San Román, 1998: 38). El procés de marginalització i racisme continuaria, tot i ser més encobert en els anys posteriors.

3.1.3.- Porraimos, el genocidi gitano.

Cadascú té el seu lloc a les ombres.
(proverbi gitano)

Diversos factors històrics van acabar desembocant en el que seria el genocidi més terrible del segle XX. Un dels efectes de les noves migracions va ser

el de agudizar las posiciones de los gobiernos de Europa occidental respecto a los gitanos, y en algunos casos despertar ideas que estaban latentes. Estas ideas ganaron terreno rápidamente y, al iniciarse el siglo XX, se pusieron en práctica de forma más rigurosa hasta que, durante la época nazi, las puertas de los campos de exterminio asumieron el papel del Averno de los antiguos como entrada al infierno. (Fraser, 2005: 249)

A finals del segle XIX, es va produir l'auge de les teories del determinisme biològic i de les obsessions amb el concepte de puresa de raça i ascendència. L'*Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855) del comte francès Joseph Arthur de Gobineau, va impactar a bastament en el pensament filosòfic i polític d'Europa, especialment a França i a Alemanya (Charnon-Deutsch, 2004: 46)⁷⁵⁷. Gobineau creia fermament que la raça era el

⁷⁵⁵ L'article 4 deia: <<Se vigilará escrupulosamente a los gitanos, cuidando mucho de reconocer todos los documentos que tengan, observar sus trajes, movimientos y ocupaciones, indagando el punto a que se dirigen en sus viajes y el objeto de ellos>>. Per la seva banda, l'article 5 afegia: <<Como esta clase de gente no tiene por lo general residencia fija, se traslada con mucha frecuencia de un punto a otro en que sean desconocidos, conviene tomar de ellos todas las noticias necesarias para impedir que cometan robos de caballerías o de otra especie>> (cit. a Leblon, 2001: 77). Cfr. Estanislao de Aranzadi. *Diccionario de legislación*. Pamplona, Aranzadi, vol. VIII, n° 9577, 1951, p. 659.

⁷⁵⁶ Cfr. Alain Reyniers. "Le nomadisme des Tsiganes", a Patrick Williams. *Tsiganes: identité, évolution; actes du colloque pour le trentième anniversaire des Études Tsiganes*. Paris, Études Tsiganes, 1989.

⁷⁵⁷ Cfr. Joseph Arthur de Gobineau. *Essai sur l'inégalité des races humaines: Tome II, La Civilisation occidentale*. Paris, Chez Firmin-Didot, 1856.

factor decisiu en el desenvolupament de la història i que n'hi havia de superiors a altres, motiu pel qual va realitzar una classificació de tres varietats primàries: les races negres, amb facultats animals molt desenvolupades i indiferents a la por; les races grogues, sensuales, violentes, cruels, pràctiques i inimaginatives; i les blanques, a qui s'assignava el lloc d'honor com a «raça ària», pròpies d'unes facultats mentals més elevades, un sentit de l'ordre i la justícia, de llibertat i patriotisme (Charnon-Deutsch, 2004: 46). Les teories de Gobineau sobre les races humanes van tenir una forta incidència en escriptors com Prosper Mérimée i en la societat romàntica francesa, i a la vegada van ajudar a fixar una imatge del gitano espanyol absolutament exòtica (Charnon-Deutsch, 2004: 46-47). No és estrany que Gobineau considerés també que el mestissatge era un signe d'inferioritat racial (Fraser, 2005: 249). A finals del segle XIX, els discursos sobre la diferència racial es van anar aguditzant progressivament, i el terme «racisme popular», tal com Todorov el va utilitzar (Todorov, 1993: 106), reflectia les relacions polítiques i econòmiques entre les nacions europees. Amb el creixement dels nacionalismes europeus i el sistema capitalista de producció, les divisions dins la raça blanca van ser necessàries i els científics debatien en els termes d'indogermànic, indoeuropeu, ari i semític (Miles, 1991: 45). Ràpidament, el terme «raça» es va començar a emprar per explicar els diferents conflictes nacionals i internacionals de la història. Al mateix moment que les classes dominants burgeses van anar racialitzant els grups ètnics que estaven explotant, van anar construint favorablement els mites dels seus orígens (Charnon-Deutsch, 2004: 47). Cada nació, doncs, havia de ser pròpia d'una distinció racial, una composició i una història (Miles, 1991: 45).

L'anglès Houston Stewart Chamberlain, gendre de Wagner, va escriure l'any 1889 la seva obra principal, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, que el va configurar com un dels precursors ideològics del nazisme. D'ençà, «*sólo se necesitaba un pequeño paso más en esa línea de pensamiento para conseguir que ya no fuese posible para pueblos como el gitano zafarse de las cadenas del origen racial*» (Fraser, 2005: 249). Per a Fraser, el pas es va acabar donant amb *L'uomo delinquente* (1876) del criminòleg italià Cesare Lombroso, que posava de relleu el caràcter atàvic i hereditari del crim i que considerava el poble gitano, fàcilment predisposat al crim, com a vanitós, descarat, imprevisible, gandul, sorollós, violent i llicencios, menjador de carronya i sospitós de canibalisme; i elogiant, només, les seves arts musicals originàries d'Hongria (Charnon-Deutsch, 2004: 13)⁷⁵⁸. Les conseqüències d'aquest tipus de creences sobre els gitanos⁷⁵⁹ acabarien essent nefastes.

⁷⁵⁸ En el cas espanyol, l'afinitat entre el poble gitano i la delinqüència també va ser reafirmada per Rafael Salillas a *El delincuente español. El lenguaje*, datat del 1896. Cfr. Salillas, Rafael. *El delincuente español. El Lenguaje*. Madrid, Suárez, 1896.

⁷⁵⁹ Cfr. Nicholas Saul. *Gypsies and Orientalism in German Literature and Anthropology of the Long Nineteenth Century*. Londres, Legenda, 2007.

A la vegada, la depressió dels anys 20 i l'esclat de la Segona Guerra Mundial van provocar un revifament del racisme que va portar el poble gitano, al costat del jueu, a esdevenir-ne la víctima principal⁷⁶⁰. L'any 1933, amb l'arribada del partit nazi al govern alemany, es va desenvolupar un sistema de control de molts grups socials i ètnics considerats <<indesitjables>>, els *sinti* alemanys que conformaven un problema racial que calia resoldre i que ja s'havia començat a fer en els anys previs (Fraser, 2005: 257-258)⁷⁶¹. Es considerava que els jueus i els gitanos eren els dos únics grups ètnics indesitjables per part de la ideologia nacionalsocialista⁷⁶², motiu pel qual <<era convenient exterminar-los>>. Calia, doncs, precisar quins eren els afectats sota la descripció de <<Zigeuner>> i com se'ls havia de distingir racialment de la resta de ciutadans del Reich. Aquesta necessitat es va tornar més urgent amb la instauració de les lleis de Nuremberg el 1935 i, especialment a partir del moment de la denominació dels gitanos i jueus com a <<peril·losa raça estrangera>> (*Fremdrasse*), ja que la seva sang suposava una amenaça per a la puresa racial alemanya (Fraser, 2005: 258)⁷⁶³.

La persecució nazi i la deportació de gitanos als camps de concentració i d'extermini es va fer immediatament latent⁷⁶⁴. L'any 1936 el doctor Hans Globke, cap del Ministeri d'Interior alemany, advertia que <<seuls en Europe les Juifs et les Tsiganes sont d'un sang étranger>> (cit. a Asséo, 1994: 95). L'any 1937 es va obrir la porta a l'experimentació mèdica del tercer Reich: el Dr. Robert Ritter, psicòleg i psiquiatra que havia estat realitzant investigacions sobre la qüestió gitana, va assumir la direcció del recent fundat Centre d'Investigació per a la Higiene Racial i Biologia de la Població de Berlín. El centre, que era una agència del Departament de Sanitat del Reich, es va convertir en la principal institució creada per a la identificació i classificació de gitanos. A la vegada es dedicava a

⁷⁶⁰ Cfr. Henriette Asséo (ed.). *De la "science raciale" aux camps, Les Tsiganes en Europe sous le régime nazi*, vol. 1. Tolosa, CRDP Midi-Pyrénées/Centre de Recherches Tsiganes/Université de Paris-V René Descartes, 1996; Donald Kenrick (ed.). *The Gypsies during the Second World War*. Hertfordshire, University of Hertfordshire Press, 1999; Guenter Lewy. *La persécution des tsiganes par les nazis*. Paris, Les Belles Lettres, 2003.

⁷⁶¹ Cfr. R. Vossen. *Zigeuner*. Frankfurt del Main, 1983, p. 70.

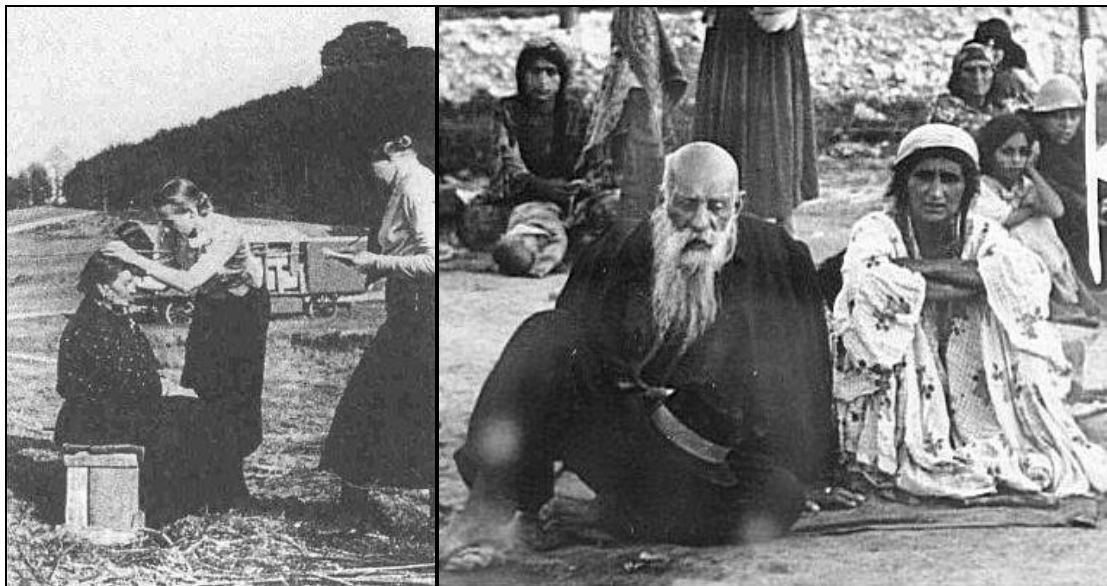
⁷⁶² Cfr. Guenter Lewy. *La Persécution des Tsiganes par les nazis*. Paris, Les Belles Lettres, 2003; G. Tyrnauer. *Gypsies and the Holocaust*. Mont-real, 1989; D. Kenrick i G Puxon. *The Destiny of Europe's Gypsies*. Londres, 1972; B. Müller-Hill. *Murderous Science*. Oxford, 1988; M. Zimmermann. "From discrimination to the 'Family Camp' at Auschwitz: National Socialist persecution of the Gypsies", a *Dachau Review*, 2, 1990, pp. 87-113; S. Milton. "The context of the Holocaust", a *German Studies Review*, 13, 1990, pp. 269-283; S. Milton. "Nazi policies towards Roma and Sinti, 1933-1945", a *JGLS*(5), 2, 1992, pp. 1-18; H. R. Huttenbach. "The Romani Pořajmos: The Nazi genocide of Europe's Gypsies", a *Nationalities Papers*, 19, 1991, pp. 373-394; H. R. Huttenbach. *The Gypsies of Eastern Europe*. Londres, 1991; C. Bernadac. *L'Holocauste oublié*. Paris, 1979.

⁷⁶³ El matrimoni amb gitanos o la relació amb aquests fora de les relacions extramatrimonials estaven, òbviament, prohibides i penalitzades, i eren considerades extremadament peril·loses per a la raça alemanya (Asséo, 1994: 96).

⁷⁶⁴ Cfr. Guenter Lewy. *The Nazi persecution of the Gypsies*. Nova York, Oxford University Press, 2000.

la investigació de la connexió entre l'herència i la criminalitat, a través de genealogies, empremtes dactilars i mesures antropomètriques per tal de determinar tots els individus portadors de sang gitana i el seu grau de mestissatge racial (Fraser, 2005: 258-259). Amb aquest propòsit, diversos metges nazis es van desplaçar als campaments i camps de concentració on s'aplegaven els grups de gitans per a prendre'n mostres de sang i obtenir-ne dades antropomètriques (fig. 144). Un decret del 1938 de Heinrich Himmler, amb el nom *Bekämpfung der Zigeunerplage* («Combatent la plaga gitana»), declarava que els gitans de sang mestissa eren més propensos al crim i ordenava que la policia enviés estadístiques de tots els gitans a l'Oficina Central del Reich (Fraser, 2005: 259-260)⁷⁶⁵. El gener de 1940, en un informe, Ritter assegurava:

Hemos podido establecer que más del noventa por ciento de los llamados gitanos nativos son de sangre mestiza... Posteriores resultados de nuestras investigaciones nos han permitido caracterizar a los gitanos como un pueblo de origen etnológico completamente primitivo, cuyo retraso mental lo hace incapaz de una verdadera adaptación social... La cuestión gitana sólo podrá resolverse cuando se reúna junto al grupo principal de individuos gitanos asociales e inútiles de sangre mestiza en grandes campos de trabajos forzados y se los mantenga allí trabajando, y cuando se detenga de una vez por todas la reproducción de dicha población de sangre mestiza. (cit. a Fraser, 2005: 260)⁷⁶⁶



Figs. 144 i 145. Autor desconegut. Fotografia d'Eva Justin, ajudant del doctor R. Ritter, prenent dades antropomètriques d'una gitana en un camp nazi, abril de 1938. German Federal Archives; Jerzy Ficowski. Fotografia d'una parella gitana al camp de concentració de Belzec, c. 1939-1945. United States Holocaust Memorial Museum

Les normes d'evaluació biològica i racial dels gitans es van anar elaborant més detalladament per part de Himmler en un decret de l'agost de 1941: el sistema de notació anava de la Z (de *Zigeuner*, és a dir, gitano pur), passant per ZM+, ZM i ZM- (de

⁷⁶⁵ Cfr. H.J. Döring. *Die Zigeuner im NS-Staat*. Hamburg, 1964, pp. 58-60.

⁷⁶⁶ Cfr. Benno Müller-Hill. *Murderous Science. Elimination by Scientific Selection of Jews, Gypsies, and Others in Germany, 1933-1945*. Reinbek, 1984, p. 57.

Zigeunermischling, és a dir, gitano parcial) a NZ (*Nicht-Zigeuner*, és a dir, no gitano) (Fraser, 2005: 260). Alhora, el decret classificava les tribus que es trobaven a Alemanya i en distingia sis grups. El març de 1943 Ritter informava a l'Associació Alemanya per a la Investigació que s'havia completat el registre de gitanos i gitanos parcials, tot i els problemes ocasionats per la guerra, amb un número de 21.498 (Fraser, 2005: 260-261)⁷⁶⁷. Totes aquestes decisions van rebre el suport incondicional del món científic alemany, com el catedràtic E. Fischer, director de l'Institut d'Antropologia Kàiser Guillem, que l'any 1943 expressava a *Deutsche Allgemeine Zeitung* la seva benvinguda (Fraser, 2005: 261).

A partir de 1937 en endavant, les pressions cap als gitanos i altres grups considerats asocials pel govern germànic, van augmentar ràpidament. El desembre de 1937 el Ministeri d'Interior del Reich va ordenar controlar el crim preventiu per part de la policia, tot justificant que l'únic remei era deportar els gitanos en camps de concentració (Fraser, 2005: 262). El juny de 1938 Himmler ordenava en una carta urgent dirigida als districtes de policia que enviessin una quota de com a mínim dos-cents gitanos i altres grups en els camps de concentració. El març de 1939 es realitzaven papers d'identificació especials per distingir aquells gitanos considerats racialment purs, els gitanos mestissos i els vagabunds no gitanos. Una ordre berlinesa del juny de 1939 demanava el procés de captura d'una gran part dels vuit mil gitanos que vivien a Burgenland (Àustria), per a posteriorment conduir-los als camps de concentració de Dachau, Buchenwald, Ravensbrück (de dones), Mauthausen o en altres camps de treball (Fraser, 2005: 262). El novembre de 1940 es va obrir un camp exclusiu per a gitanos a Lackenbach, a Burgenland, on immediatament hi van anar a parar uns dos mil presoners (Fraser, 2005: 262). Les accions que carregaven contra els gitanos, però, ben sovint no es podien aplicar amb la immediatesa i la capacitat que s'esperava⁷⁶⁸. El torn dels gitanos restants del Reich va arribar el desembre de 1942, quan Himmler va ordenar que s'enviessin tots els gitanos de sang mixta a Auschwitz; paral·lelament, s'estava preparant una secció especial de càmeres de gas i crematoris a Auschwitz-Birkenau per als gitanos (Fraser, 2005: 263). El camp d'Auschwitz era el que albergava la major part de la població gitana, on eren <<hostatjats>> dins de barracons de fusta on se'ls mantenia en grups familiars, en un intent d'evitar problemes fins que els arribés el moment final (fig. 145) (Fraser, 2005: 265). El camp gitano d'Auschwitz-Birkenau (*Zigeunerlager*), obert el 1942, tenia 42

⁷⁶⁷ Cfr. Benno Müller-Hill. *Murderous Science...* p. 57.

⁷⁶⁸ El setembre de 1939, un congrés convocat per Heydrich va decidir que tots els gitanos que vivien al Reich havien de traslladar-se a Polònia. La maquinària de l'Estat no estava preparada per afrontar aquesta decisió massiva, però una carta de Himmler de l'abril de 1940 ordenava la deportació de mil cinc-cents gitanos de l'oest i nord-oest d'Alemanya per a realitzar treballs forçats, seguint-los altres d'Àustria i Txecoslovàquia a la tardor, per morir després en camps i guetos. El pla no va arribar mai a realitzar-se d'una manera total. Una proposta alternativa era, segons Eva Justin, la de portar els gitanos alemanys al Mediterrani i bombardejar els barcos (Asséo, 1994: 262-263).

barraques separades per filferros i agrupava vint mil persones (Asséo, 1994: 100-101). El metge cap d'Auschwitz, el doctor Mengele, va procedir a l'execució d'experiments humans atroços amb els gitanos (Asséo, 1994: 100-101).

Es calcula que es van exterminar prop de 250.000 gitanos entre els anys 1940 i 1945 en els camps de concentració d'Auschwitz, Treblinka, Stutthof, Txelmno, Grossrosen, Belzec i Sobibor (San Román, 1998: 39). De les 23.000 persones del camp de gitanos d'Auschwitz-Birkenau, van morir-ne 20.078; la resta va ser traslladada cap a altres camps (Fraser, 2005: 265). Una nit d'agost del 1944, el camp gitano es va quedar en silenci i desert, ja que 2.897 dones, nens i homes van ser conduïts a les càmeres de gas, i cap en va sobreviure (Fraser, 2005: 265). A banda del Reich, la majoria de pèrdues numèriques de gitanos es van donar a Iugoslàvia, Romania, Polònia, la URSS i Hongria (Fraser, 2005: 265). La política nazi en els territoris ocupats era internar els gitanos en camps de concentració i transportar-los a Alemanya i Polònia per ser utilitzats com a mà d'obra esclava o massacrats en camps d'extermini (Fraser, 2005: 266). França, els Països Baixos, Bèlgica, els protectorats alemanys de Bohèmia i Moràvia, Sèrbia, Grècia... tots ells van establir dures restriccions contra els gitanos, però va ser a Iugoslàvia on va morir el major nombre, després que el jove estat fos desmembrat per Alemanya, Itàlia, Hongria i Bulgària (Fraser, 2005: 267). Durant l'agost de 1942 es va informar que Sèrbia podia considerar-se el primer país on la qüestió jueva i gitana s'havia resolt (Fraser, 2005: 267).

3.2.- *La representació de la gitana en l'art de la segona meitat del segle XIX i la primera meitat del XX.*

*When asked to picture in their mind the Gypsies,
many people, especially those with little or no contact with real Romany people,
conjure up images of flamenco dancers, colourful wagons,
dark-eyed fortune-tellers, horse traders, tinkers,
a panoply of picturesque figures that invoke the stereotypes of the Romantic era.
(Charnon-Deutsch, 2004: 1)*

Per als artistes i viatgers, els nòmades evocaven la naturalesa salvatge, la insubmissió, l'autonomia, la independència respecte als béns materials, la resistència als valors burgesos, així com el desarrelament i la marginalitat; eren vistos com a esperits totalment lliures que vivien lluny de l'estrès de la civilització (Pirsig-Marshall, 2012: 334). Per aquest motiu, els nòmades es presentaven estranys, seductors, misteriosos i inquietants als ulls dels artistes, escriptors i viatgers occidentals dels segles XIX i XX, i es van acabar convertint en una font d'inspiració rellevant per a ells. Van aparèixer sovint en l'art, essent tractats exòticament, passant per un primitivisme atàvic fins arribar al lligam estret amb la natura, la creativitat espontània i la sexualitat desinhibida (Pirsig-Marshall, 2012:

334). Fins i tot molts artistes volien assimilar-se al seu estil de vida. Tot i això, cada cop que els artistes i escriptors representaven els gitanos com a metàfora de les seves pròpies preocupacions socials i estètiques, la realitat històrica del gitano reculava en profit del mite artístic. Altres nòmades, com els vagabunds, músics ambulants, saltimbanquis i diversos nòmades urbans, van ser assimilats als gitanos, alguns fins i tot confosos amb aquest poble.

A finals del segle XIX, els gitanos eren vistos d'igual manera que els subjectes orientals, en part per les teories racials de Gobineau i successors i pels viatgers il·lustrats i romàntics que es van desplaçar cap a altres països on hi haguessin membres de l'ètnia gitana, com ara la Península ibèrica. Si bé Occident els representava exòticament per presumir de la seva superioritat cultural –i com a estratègia colonialista– (Said, 2010), els gitanos estaven destinats a perpetuar el domini d'Europa. Els gitanos entraven en la categoria de l'orientalisme⁷⁶⁹, que per a Linda Nochlin <<*can encompass a wide variety of visual objects and ideological strategies, extending from regional genre painting down to the photographs of smiling and dancing natives in the National Geographic*>> (Nochlin, 1991 b: 51). La política ideològica dominant va fer que els artistes generessin un tipus d'imatgeria sobre Orient que va ser manipulada, mistificada i clarament irreal, intemporal, tot generant un espectacle de diversos tipus orientals eternament exòtics (Nochlin, 1991 b: 33-59). Occident va exercir, a través de la pintura, la seva mirada dominant i jeràrquica, tant en clau cultural com de gènere.

Així va ser com es va començar a estendre una iconografia sobre la gitanitat, especialment del gitano espanyol, i sobretot la gitana. Però després de la representació visual i literària del mite del gitano d'Espanya, van ser els països de l'Europa central, especialment Alemanya i Hongria, els que van convertir la temàtica en una qüestió primordial. Espanya i França continuaven propagant el mite folklòric del gitano espanyol, encara que cadascun d'una manera diferent. És per això que, per comprendre el tipus de representació de gitanes per part d'Hermen Anglada-Camarasa, és convenient analitzar prèviament la representació plàstica de la gitanitat a l'Europa de finals del segle XIX i principis del XX.

⁷⁶⁹ Amb el creixement del flamenquisme durant la segona meitat del XIX, l'individu gitano va començar a ocupar l'espai que abans, en la imaginació popular, pertanyia al morisc. Cfr. Enrique Baltanás. "La gitanofilia como sustituto de la maurofilia: Del romancero morisco al *Romancero gitano* de Federico García Lorca", a *Flamenco y nacionalismo*. Sevilla, Fundación Machado, 1998, p. 210.

3.2.1.- De la representació del mite romàntic al tractament realista de la gitana en la segona meitat del segle XIX.

Al segle XIX els gitanos van deixar nombroses traces en la pintura francesa i, d'una manera general, en l'europea (Du Crest, 2012: 190)⁷⁷⁰. Tal com va anunciar Théophile Gautier l'any 1839, <<la bohème est à la mode>>⁷⁷¹. La representació pictòrica i teatral dels gitanos es va imposar en el mateix moment que les autoritats van començar a controlar-los de més a prop (Du Crest, 2012: 190). <<Les bohémiens représentaient, en regard du familier, l'étranger, un certain exotisme, l'Orient en marche>> (Du Crest, 2012: 190). Era feina dels artistes plasmar-los en l'art, <<l'allure, les traïts, la physionomie, la forme caractéristique, en un mot, de cette race qui s'éteint, qui ne sera bientôt plus>> (L'Artiste, 1840: 36). El poble gitano encarnava tot allò que s'havia perdut respecte als anys precedents i tot allò que encara era remeiable per a una vida millor com la que hi havia hagut just abans de la Revolució Industrial. El gitano representava també el no convencionalisme, la llibertat de moviments, l'elecció d'unes creences religioses i un llenguatge desestructurats... Totes aquestes característiques van perpetuar en la societat occidental la idea esperançadora que la vida existia més enllà del món industrial i urbà, encara que al darrere apareixia la por a la contaminació i a la regressió social (Charnon-Deutsch, 2004: 242). Paral·lelament, l'ètnia gitana era la personificació de la manca d'homogeneïtzació en les societats capitalistes, un fet que generava una gran ansietat a les races blanques dominants, que *per se* rebutjaven la multiculturalitat (Charnon-Deutsch, 2004: 241). No obstant això, el tema gitano va ser d'especial predilecció per als artistes academicistes propis d'un estil més orientalista que realista, encara que retratessin els gitanos enmig de la naturalesa (Hudowicz, 2012: 176). En la mentalitat occidental, l'home gitano era un ésser ambigu mentre que la gitana representava l'encant de l'addició i el franqueig de les convencions sexuals (Pirsig-Marshall, 2012: 334)⁷⁷². Vista com a un perill intern i extern, la dona gitana es va tractar a Europa com un animal inevitablement endut pels instints. Com a símbol de primitivisme i d'irracionalitat, gradualment va ser associada als enemics dels estats desenvolupats. Essent la reproductora biològica d'un grup ètnic que generalment era menyspreat, la gitana va ser col·locada sota sospita per part d'historiadors i antropòlegs, però també se'n va fer un tractament ambivalent tant en la literatura com en l'art (Charnon-Deutsch, 2004: 241). Les gitanes mai van ser qualificades de ciutadanes; malgrat tot, van esdevenir una icona nacional, sobretot a l'Espanya del segle XIX i principis del XX (Charnon-Deutsch, 2004: 241-242). Amb tot, la poderosa atracció que

⁷⁷⁰ Cfr. Marilyn Ruth Brown. "The image of the bohémien from Díaz to Manet and Van Gogh" (PhD dissertation). Yale University, 1978.

⁷⁷¹ Cfr. Théophile Gautier. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris, Hetzel, 1858-1859, vol. I, p. 223.

⁷⁷² Cfr. Pascale Auraix-Jonchière i Gérard Loubinoux (dirs.). *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*. Clément-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2006.

desprenien les gitanes revelava el missatge de la improbabilitat de convivència entre ambdós móns. L'estereotip literari i artístic va insistir en la diferència, però, igual que el fetitxisme, assenyalava el desig d'uniformitat (Charnon-Deutsch, 2004: 242).



Figs. 146 i 147. Gustave Bourgain, Jean Richepin posant per a *Romanitchels*, publicat a *Le Figaro illustré*. Paris, abril de 1890, p. 6; Achille Zo, *Gitanos en ruta*, c. 1861. Bayonne, musé Bonnat-Helleu

Des de la infància de Jacques Callot, passant per Jean Richepin (*La chanson des gueux*), Charles Baudelaire (“Les Vocations”) o Émile Zola (*Nouveaux contes à Ninon*), nombrosos escriptors i artistes, com ara Courbet⁷⁷³, van estar temptats de viure a l'estil dels gitanos (Du Crest, 2012: 190) (fig. 146). No obstant això, no va ser fins a partir de Courbet i Manet quan es van atorgar notes de noblesa i humilitat als gitanos (Hudowicz, 2012: 176). Sempre, però, des d'una visió retrògrada, representant-los com un poble exòtic, estancat i propi d'unes pràctiques tradicionals⁷⁷⁴.

Es calcula que entre 1801 i 1883 més de tres-centes obres, majoritàriament pintures, que tractaven el tema gitano d'una manera exòtica, es van exposar al saló parisenc (Du Crest, 2012: 191). El tema en qüestió es va convertir en un fenomen burgès⁷⁷⁵. Les obres de temàtica gitana es classificaven en tres grans categories: en primer lloc, la gitana que deia la bonaventura; en segon lloc, la posada en escena de danses i campaments gitanos que omplien més de la meitat dels temes; i, finalment, una última categoria on s'hi encabien nòmades (fig. 147), saltimbanquis, vagabunds, etc. (Du Crest, 2012: 191). Els gitanos nodrien la pintura francesa del segle XIX perquè habitaven i freqüentaven el paisatge (Du

⁷⁷³ Gustave Courbet assegurava en una carta escrita l'any 1850 al seu amic Francis Wey: «<Dans notre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage; il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies; il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science, et qu'il me fasse vivre. Pour cela, je viens donc de débiter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien>>. Cfr. Petra Ten-Doesschate Chu. *Correspondance de Courbet*. Paris, Flammarion, 1996.

⁷⁷⁴ El mateix ocorria amb les representacions d'Orient i de pagesos o zones rurals, els personatges dels quals eren tractats per artistes i escriptors europeus al llarg del XIX amb una intemporalitat i un exotisme característics. Vegeu: (Nochlin, 1991 b: 51).

⁷⁷⁵ Cfr. Marilyn Ruth Brown. *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1985, p. 4.

Crest, 2012: 191). Obres com *L'estació de gitanos, prop del pont du Gard* d'Alexandre-Marie Colin, exposada al Salon de 1835, *La parada dels gitanos* (1848) de Félix Haffner al Salon o *Campament gitano* (1868) de Diodore Rahoult, són alguns dels nombrosos exemples que s'imposaven en el gust estètic pel tema gitano fins pràcticament a finals del segle XIX, i que es podien realitzar gràcies a la parades de campaments gitanos (Du Crest, 2012: 191).

Segons Charnon-Deutsch, és probable que la popularitat del tema vingués donada per l'influx de gitanos a l'Europa de l'est (Charnon-Deutsch, 2004: 71), però és a la vegada convincent l'argument que els gitanos representaven la resistència a la societat moderna que tant cridava l'atenció d'artistes i compradors d'art⁷⁷⁶. Certament era socialment injust que la població gitana es convertís en un tema manejable per a aquells que formaven part d'un sector social cada vegada més estructurat. Malgrat la voluntat d'integració per part d'alguns artistes bohemis, el contacte entre els gitanos i la bohèmia era mínima. La moda gitana es presentava no com una forma de protesta social, sinó més aviat com l'expressió d'un malestar artístic que, al capdavall, no va tenir cap impacte en la realitat dels gitanos. Per exemple, en les representacions romàntiques com les dels salons francesos de la dècada de 1830, els gitanos eren representats sovint en països estrangers o en espais dels afores de París, sobretot a Espanya i al sud de les províncies franceses; generalment se'ls hi donava un tractament remot, exòtic, llegendari, respecte a la real vida urbana que duïen (Charnon-Deutsch, 2004: 71). Els gitanos representats en aquells temps practicaven un estil de vida bastant semblant als models parisencs de bohèmia, als artistes que estaven fascinats pels gitanos, amb excepció que aquells últims no vestien indumentàries exòtiques ni locals (Du Crest, 2012: 191). Per exemple, en la dècada de 1840, Narcisse Díaz de la Peña s'havia fet famós pintant nimfes adormides i imatges imprecises de gitanes espanyoles, imatges d'una gitanitat despreocupada que es distanciava a bastament de la realitat gitana⁷⁷⁷. Adolphe Leleux també havia tipificat el tractament idealitzat del gitano, de la mateixa manera que Charles Auguste Steuben havia fet a *L'Esmeralda* (1839), on va col·locar una jove gitana davant d'un tocador francès, amb les espatlles, les cames i els pits gairebé nus, i un xai al costat amb una actitud provocadora mentre al darrere s'hi entreveu la figura de Quasimodo lleument deformada.

Molts estereotips errants sobre la societat gitana, com el del segrest de nens, es van estendre també en el camp de la pintura, com és el cas d'Henri Schlesinger a l'obra *Nen segrestat*, un reflex de la propagació del racisme i de les pors envers els gitanos. Aquesta era una manera de mostrar la necessitat compulsiva de definir l'Altre i de neutralitzar l'amenaça de la diferència racial o el mestissatge (Dearing, 2010: 174). Però l'estereotip

⁷⁷⁶ Cfr. Marilyn Ruth Brown. *Gypsies and Other Bohemians...* p. 6.

⁷⁷⁷ Cfr. Marilyn Ruth Brown. *Gypsies and Other Bohemians...*, p. 51.

gitano més estès entre la pintura europea del XIX, igual que en la literatura, va ser, sens dubte, la bella gitana, que havia estat convertida en espectacle com a forma de control de l'Altra⁷⁷⁸. Julien Viaud (Pierre Loti), un adolescent recent arribat a casa la seva germana, que vivia a prop de Rochefort, havia sentit a parlar d'una <<belle gitane, farouche et inabordable, dont la petite tribu était depuis deux jours campée à l'entrée de la forêt>> (Loti, 1919: 134-135)⁷⁷⁹.

Per altra banda, en la segona meitat del XIX diversos artistes, després de retratar els gitanos del seu país, <<de la forêt de Fontainebleau aux rives du Bosphore en passant par la forêt des Vosges>>, van viatjar per Europa i van descobrir nous tipus de *bohémiens* que podien transportar al seu art: <<Gitans d'Espagne, Tsiganes de Hongrie, "Tchinghianés" de Turquie, etc.>> (Du Crest, 2012: 191). Aquests artistes van seguir els passos d'aquells viatgers romàntics que havien pintat escenes gitanes⁷⁸⁰. Igual com feren els seus predecessors, Alfred Dehodencq, Gustave Doré, Edouard Manet i Henri Regnault van omplir els seus blocs de notes amb imatges de gitanos espanyols que eren cridats en el creixent gust francès que pretenia oferir una visió més realista dels llocs visitats (Charnon-Deustch, 2004: 72). Aquest tractament realista no significava que els retrats dels gitanos fossin menys idealitzats: quan més indesitjables eren pel sistema legal francès, més els representaven els artistes francesos, un fet que va perpetuar l'idealisme que els romàntics havien injectat en els primers retrats de gitanos (Charnon-Deustch, 2004: 72). A l'inici de la segona meitat del XIX, el pintor i aquarel·lista Théodore Valerio va viatjar a Hongria. Va realitzar un conjunt de dues-centes obres gràfiques que esdevenen una crònica excepcional del poble gitano hongarès, una part de les quals es va exposar a l'Exposició Universal de París de 1855 (Du Crest, 2012: 192). L'obra, amb un transfons clarament etnogràfic, divergia a bastament del grafisme de Doré⁷⁸¹.

Un dels artistes viatgers europeus més exemplars que va retratar temes gitanos amb més insistència a mitjan segle XIX, va ser Alfred Dehodencq, qui, ferit durant la revolució burgesa de 1848, va aprofitar la convalescència⁷⁸² per dirigir-se a Espanya, on hi estaria fins a 1853⁷⁸³ (Du Crest, 2012: 191). Primer va anar a Madrid⁷⁸⁴; posteriorment als barris

⁷⁷⁸ Cfr. James Smalls. " 'Race' as spectacle in late nineteenth-century French art and popular culture", a *French Historical Studies*, vol. 26, núm. 2, 2003, pp. 351-382.

⁷⁷⁹ Cfr. Pierre Loti. *Fantômes d'Orient* (cat. expo.). París, musée du Montparnasse, 2005.

⁷⁸⁰ Entre els artistes viatgers més significatius del segle XIX, es trobaven Louis Boulanger, Alexandre Laborde, Girault de Prangey, Adrien Dauzats, Pharamond Blanchard, Adolphe Desbarolles, Alexandre Dumas i Eugène Giraud.

⁷⁸¹ Cfr. Jean-Charles Davillier. *L'Espagne (...), illustrée (...) par Gustave Doré*. París, Hachette, 1874.

⁷⁸² El metge li havia indicat que, per tal de curar-se, era favorable dirigir-se cap a un país de clima més càlid.

⁷⁸³ L'any 1853 Dehodencq es dirigiria al Marroc, on hi residiria fins al 1863.

⁷⁸⁴ Cfr. Gabriel Séailles. *Alfred Dehodencq, Histoire d'un coloriste*. París, Paul Ollendorff, 1885, p. 44.

gitanos d'Andalusia, on es va concentrar a Triana en comptes de Granada. La seva impressió de Sevilla va ser la d'una ciutat oberta al plaer. Escrivia a la seva mare que les passejades, les danses, les *serenatas* i les processons semblaven ser les úniques preocupacions dels habitants del sud espanyol⁷⁸⁵. Fascinat per Andalusia, va voler realitzar dues obres en què hi va barrejar el caràcter religiós i voluptuós que considerava propi dels espanyols: una peça d'un recital de dansa gitano i una altra d'una processó religiosa amb els portals de la catedral de Sevilla. El duc de Montpensier, patró de l'artista, li va presentar dues gitanes que recentment li havien ofert recitals privats i que van posar per a l'artista. En tot el temps que va estar a Espanya, i aprofitant les exigències del duc de Montpensier, que li avantatjava la concurrència de contemplar les escenes gitanes⁷⁸⁶, Dehodencq va pintar curses de braus, danses gitanes i altres marxes processionals gitanes, sempre basant-se en models gitanos reals. Les obres de Dehodencq mostraven clarament el romanticisme hispanista que a la segona meitat del XIX encara continuava latent arreu d'Europa, especialment a França. Artistes com Rougeron o Dehodencq estrenyien el seu talent tot etnicitzant els gitanos, capturant-ne l'essència en el paper o en el llenç i buscant una familiaritat amb el tema.

Durant la dècada de 1860, Édouard Manet va viatjar per la península Ibèrica: <<Quelles rues! Quel peuple! Dehodencq a vu et très bien vu; avant d'aller là, il était aveugle. Il y a des gens qui ne croient pas au miracle; eh bien, quant à moi, depuis Dehodencq, j'y crois>> (cit. a Du Crest, 2012: 191)⁷⁸⁷. Els pintors d'aquell decenni van continuar pintant la temàtica del gitano espanyol a partir de la reiteració dels estereotips dels pintors romàntics i realistes. Els pintors naturalistes van executar dones més sensuals i *femmes fatales* inspirades en Carmen de Mérimée, tot i que la majoria de les seves models eren parisenques que posaven als tallers dels artistes (Charnon-Deutsch, 2004: 76). Manet, en canvi, executava les pintures a partir d'esbossos que havia realitzat d'alguns gitanos hongaresos que vivien a Batignolles (París), coneguda com a <<Little Poland>>, on es trobava el seu estudi. Henri Reugnault es va centrar en la realització de figures gitanes de cos sencer que competien en els salons amb els retrats més sensuals d'Esmeraldes o gitanes més modernes, com *Dona espanyola* (1855) de Courbet, o *Gitana* d'Ernest Hébert (Charnon-Deutsch, 2004: 76).

Els gitanos també van acabar essent l'especialitat de Gustave Doré, artista i viatger, del qual es van utilitzar nombroses imatges per il·lustrar llibres de gitanos espanyols

⁷⁸⁵ Cfr. Gabriel Séailles. *Alfred Dehodencq...* p. 48.

⁷⁸⁶ Assegurava Gautier: <<Il faut que (...) M. Dehodencq parle calo comme M. Mérimée, qu'il ait vécu de longues années à Triana, et se soit accroupi dans les cryptes du Monte-sagrado, à Grenade, pour connaître si familièrement sa Bohème>> (cit. a Du Crest, 2012: 191). Cfr. Théophile Gautier. "Salon de 1853", a *La Presse*. París, 20 de juliol de 1853, p. 2.

⁷⁸⁷ Cfr. Véronique Prat. *Alfred Dehodencq (1822-1882)* (tesi doctoral). París, 1977.

(Charnon-Deutsch, 2004: 78). L'any 1862 Doré va viatjar fins a Espanya per col·laborar amb la revista il·lustrada *Tour du Monde*, que, des de 1862 havia començat a publicar els seus gravats. L'any 1873 la revista havia publicat 164 pàgines completes de gravats seus i 160 vinyetes per a *L'Espagne*⁷⁸⁸. L'any 1874 Hachette havia adquirit 306 dels seus 324 gravats i els havia publicat conjuntament a *Voyage en Espagne* de Davillier. Poc després, l'any 1876, les sèries serien traduïdes a l'anglès per J. Thomson i publicades a Nova York per Scribner's. Les vinyetes i els gravats de Doré a *Tour du Monde* van continuar essent reproduïdes com a exemples de la veritable gitanitat espanyola, quan en realitat moltes de les representacions de gitanos espanyols de Doré s'havien realitzat a partir de models parisencs. Segons Marilyn Brown, Doré va retratar el pintoresquisme espanyol que idealitzava la pobresa i el nomadisme⁷⁸⁹. Malgrat tot, es va convertir en un gravador molt popular entre els hispanòfils. Els seus gravats van aparèixer en trenta textos diferents, inclosos els d'Émile Bégin, Alexandre Dumas, Théophile Gautier i Edmondo de Amicis (Charnon-Deutsch, 2004: 79). El text que acompanyava les obres de Doré emfasitzava els estereotips gitanos que Dehodencq, Dumas, Gautier, Davillier i altres havien popularitzat en la literatura i la pintura de les dècades precedents.



Figs. 148 i 149. V. Van Gogh, *Caravanes en un campament gitano prop d'Arles*, 1888. Paris, musée d'Orsay; Jules Rougeron, *Zambra de gitanos*, 1883, reproduïda a *La Il·lustración artística*, 14 de maig de 1883, n° 72, p. 4

Tot i la popularitat de la revista *Tour de Monde*, la moda gitana va minvar durant la dècada del 1870 a França, encara que multituds de gitanos van anar arribant a París degut a les guerres prussianes (Charnon-Deutsch, 2004: 85). Les ocasionals pintures de camps gitanos, com les de Van Gogh (fig. 148), van començar a donar fe que els temes gitanos ja no eren espanyolitzats. L'any 1888 Van Gogh, tornant d'Arles, va decidir dirigir-se a Saintes-Maries-de-la-Mer per acudir al final del peregrinatge gitano tradicional; durant el

⁷⁸⁸ Cfr. Dan Malan. *Gustave Doré. Adrift on Dreams of Splendor*. Saint Louis, Mo., Malan Classical Enterprises, 1995, p. 129.

⁷⁸⁹ Cfr. Marilyn Ruth Brown. *Gypsies and Other Bohemians...*, p. 89.

camí va retratar les caravanes aturades, amb cavalls i nens corrent, la imatge universal de la <<bohèmia>> i el *bohémianisme*, viscuts i somiats⁷⁹⁰ (Hudowicz, 2012: 178). En certa manera, era una actitud equivalent a la que adoptaria el català Hermen Anglada-Camarasa, que, durant els anys de residència a Mallorca, s'interessaria pe la representació de romeries populars que, en alguns casos, es tractarien d'èxodes gitanos (vegeu pp. 428-433).

Paral·lelament, cap a la dècada de 1880 les gitanes van començar a ser el tema principal de les il·lustracions de les revistes espanyoles de gran popularitat (Charnon-Deutsch, 2000: 209-216). L'any 1883 la *Zambra de gitanos* de Jules Rougeron (fig. 149) va ser escollida per l'editor de la *Ilustración artística*. En les interpretacions més ètniques, el retrat de la gitana feia referència a la seva disponibilitat sexual (Charnon-Deutsch, 2004: 76). Per exemple, a *Gitanos en ruta* d'Achille Zo (fig. 147) es representava un grup de gitanos viatjant, molt idealitzats, que rodegen una mare i un nen damunt d'un burro (evocació de la verge amb el nen); al davant, però, la nena gitana mostra el pit. Per altra banda, el 1882 John Singer Sargent triomfava al saló amb *El Jaleo. Une danse de gitane* (1882)⁷⁹¹. El tema exòtic del ball flamenc era una garantia positiva per a la recepció de l'obra (Labanyi, 2008: 96-98), i el fet que Sargent prengués apunts sobre aquests temes durant el seu viatge per Espanya, esdevingut el 1879, servia per avalar la puresa etnogràfica de la representació (López, 2006: 264). L'obra, no obstant, va ser realitzada al seu taller de París amb models francesos i italians, encara que igualment transmetés la lascívia i la passió de la dansa de les espanyoles.

És obvi que els artistes francesos del XIX, molts immersos en l'esperit romàntic del moment, fossin els que principalment tractessin la qüestió gitana. No obstant això, no només van ser els francesos els que van insistir en la temàtica, sinó que també ho feren altres autors europeus des de mitjan segle XIX. L'austríac August von Pettenkoffen, per exemple, amb les seves obres *Nens gitanos* (1855) o *Bust de gitano* (1860-1870), feia gala d'un cert realisme líric. Més cap al tombant del segle i a principis del XX, també van treballar el tema els hongaresos Sándor Bihari, Lajos Kunffy i Károly Ferenczy, que mostraven la quotidianitat gitana al costat de la seva dura realitat (Du Crest, 2012: 192). L'expressivitat d'aquests tres artistes, juntament amb l'obra de Lajos Tihanyi, marca una tendència pròxima a les obres de temàtica gitana d'Hermen Anglada i Isidre Nonell, i

⁷⁹⁰ Segons Van Gogh, <<deux violons peuvent sembler plus ou moins les mêmes en apparence (...). La craie naturelle a beaucoup de sons ou de ton (...). La craie naturelle a une véritable âme bohémienne>>. La frase dóna fe de la fascinació dels artistes moderns de finals del XIX pels gitanos, vinculats a la natura. Cfr. Leo Jansen, Hans Luijten i Nienke Bakker (dirs.). *Vincent Van Gogh. Les Lettres*. Arle/Amsterdam/La Haia, Actes Sud/Van Gogh Museum/Huygens Institute, 2009.

⁷⁹¹ Cfr. VV.AA. *Sargent/Sorolla* (cat. exp.). Madrid, Fundación Col·lección Thyssen-Bornemisza, 2006.

s'inscriu dins d'un estil artístic que abraça des del realisme fins a l'expressionisme, passant també pel postimpressionisme.

3.2.2.- L'Exposició Universal de 1889 i l'òpera Carmen de Bizet.

Tot i les noves vies plàstiques que conduïen els impressionistes i postimpressionistes a experimentar tècnicament, a finals del segle XIX va ressorgir un interès per l'exotisme dels ballarins flamencs, que va ser projectat principalment a l'Exposició Universal de París de 1889 i restaurat posteriorment amb l'òpera *Carmen* de Bizet (Charnon-Deutsch, 2004: 85). A l'Exposició, s'hi podien veure festes espanyoles, representacions de *cante jondo* i ball flamenc amb decorats especials per a l'ocasió, com *bailaores*, *tocaores* i *cantaores*⁷⁹². El ball espanyol era molt apreciat a la França del fi de segle degut el seu exotisme i originalitat, com també pels seus punts comuns amb les tradicions àrab i hindú⁷⁹³. En els últims decennis del XIX, els artistes bohemis que havien caigut en desgràcia consideraven que el gitano era una metàfora temàtica per als afamats (Charnon-Deutsch, 2004: 85). Tot i això, la imatge del gitano espanyol de Gautier, propi d'una existència lliure i fora de la civilització, amb l'ànima innocent de l'animal salvatge, continuava viva:

Their great Oriental eyes, oblique, deep, a somber flame against a mother of pearl whiteness, are shaded by thick, long lashes; their forehead is small, the oval of the face thick-set, the nose aquiline, very white teeth. Their visage expresses both cunning and audacity. They have a strong gait, the frank allure of the wild animal. The women, with their curved shape, very well set on their haunches, have the grace of "bodies softened by walking and dance" with the flirtatiousness of savages and a fondness for vivid colors: red, orange, yellow, blue, tawdry finery, veils, flounces. (cit. a Charnon-Deutsch, 2004: 85-86)⁷⁹⁴

Amb aquesta Exposició Universal, que presentava en societat la Torre Eiffel, les exposicions d'art es van dedicar a recordar als 28 milions de visitants que els tresors del món es mostraven immunes al progrés humà. La secció d'art espanyol va presentar obres amb ballarines i músics flamencs que les mentalitats franceses ràpidament van identificar amb els gitanos espanyols. Això es va fer palès en els textos escrits per Catulle Mendès i Rodolphe Darzens, titulats *Les Belles au monde: Gitanas, Javanaises, Egyptiennes, Sénégalaise* (1889), que atemptaven inscriure les quatre categories de dones més exòtiques del món (fig. 150). A la portada, <<*the Gypsy, partially obscured by a large fan, executes a contorted dance step that seems to defy gravity*>> (Charnon-Deutsch, 2004: 130). Mendès sabia que el públic de la fira sentia una immensa atracció pels temes gitanos i que ell mateix va propiciar la

⁷⁹² Cfr. J. L. Ortiz Nuevo. *¿Se sabe algo? El flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX*. Sevilla, Ediciones El Carro de Nieve, 1990, pp. 330-331.

⁷⁹³ El coneixement de cultures llunyanes per part de la societat parisenc a es percep en el gust per a les danses de ballarines de l'època, com Isadora Duncan (que ballava danses inspirades en el món grec), Loïe Fuller (que dansava amb tuls i gases d'una manera poc acadèmica) o Mata Hari (amb unes exòtiques danses inspirades en el folklore de l'Índia i la Indonèsia).

⁷⁹⁴ Cfr. Gabriel Séailles. *Alfred Dehodencq, Histoire d'un coloriste*. París, Paul Ollendorff, 1885, p. 60.

identificació entre gitanitat i espanyolitat a una generació que encara continuava propera a les visions romàntiques d'Espanya (Charnon-Deutsch, 2004: 130). Mendès, doncs, va reconfigurar una imatgeria on hi predominaven ballarines espanyoles (Macarona, Soledad, Juan, Matilda, Lola i Pepa), dimonis, gats, aus rapinyaires, bèsties salvatges i altres animals més exòtics com salamandres i micos. Tot i això, Mendès no imaginava les ballarines gitanes com a vestigis decadents d'una «raça» en extinció, sinó que les interpretava com a un antídote contra la societat decadent. Esperava que, en comptes de sucumbir a la banalitat i a la repetició de la vida parisenca, aquestes «*savage daughters*» trobessin el camí de tornada a Albaicín: continuarien, doncs, donant la bonaventura, ballant, casant-se amb lladres de cavalls, exposant els seus vestits verges a la finestra la nit abans del seu casament, i essent mares reproductores de noves generacions de belles gitanetes (Charnon-Deutsch, 2004: 130).



Figs. 150 i 151. Lucien Métivet, il·lustració de la portada del llibre de Catulle Mendès i Rodolphe Darzens, *Les Belles au monde*. París, Plon, 1889; Henri Lucien Doucet, Celestine Galli-Marié com a *Carmen*, 1884. Marsella, musée de Marseille

Malgrat que els temes gitanos en l'estètica francesa de finals del XIX s'havien apaivagat lleugerament, l'entusiasme per la gitana andalusa va continuar alimentant el gust francès per allò exòtic fins a l'inici del segle XX, en part per la premsa il·lustrada francesa que es va encarregar de popularitzar tots els tòpics espanyols que mantenien viva la imatge romàntica d'Espanya (López, 2006: 267-268). A més a més, el 1898 l'òpera *Carmen* de Bizet es va reestrenar a l'Opéra Comique de París sota la direcció d'Albert Carré

(Charnon-Deutsch, 2004: 130)⁷⁹⁵. Ja s'havia estrenat l'any 1875 a la capital, però després de la mort imprevista de Bizet, esdevinguda el 1876, l'òpera va atraure l'atenció de molts (López, 2006: 366). A partir de 1881, va haver-hi una campanya a favor de la reestrena de l'òpera, que finalment es va aconseguir el 1883 amb un gran èxit⁷⁹⁶. A la reestrena de 1898, l'actriu francesa Celestine Galli-Mari (fig. 151) aparentava una reencarnació atàvica de l'original Carmen de l'escriptor Prosper Mérimée, i els seus vestits reproduïen en menor detall les aquarel·les inspirades en les andaluses d'Édouard Detaille i Georges Clairin. Probablement Carmen sigui la gitana més cèlebre de la història de l'òpera, posseïdora de tots els atributs propis de la seducció tràgica (Bartoli, 2012: 52). A banda d'aquestes interpretacions sobre gitanos, però, Andalusia havia deixat d'existir com a referent més enllà de la cultura francesa: <<If Andalusia existed at all, it was thanks to the music of Bizet, the fiction of Mérimée, the images of Clairin, Regnault, and Édouard Detaille, or the staging genius of Albert Carré>> (Charnon-Deutsch, 2004: 132). El producte més autèntic d'Espanya, que eren les seves ballarines, havien estat apropiades per França com a quelcom valuós, mentre que Espanya es mostrava indiferent als propis tresors nacionals. Convé ressaltar que va ser França el país on exclusivament els ballarins flamencs van rebre el reconeixement i les adequades indumentàries per ajustar-se, irònicament, a l'imaginari d'Andalusia creat uns anys enrere pels artistes i escriptors francesos (Charnon-Deutsch, 2004: 132). Així és com els ballarins gitanos que Carré va contractar per a l'òpera *Carmen*, en la versió de 1898, incloent la famosa Trinidad la Gata, van ser rescatats de l'oblit per a recordar la ficció romàntica (Charnon-Deutsch, 2004: 129).

En comentar l'òpera *Carmen*, Larroumet assegurava que veia la ballarina Trinidad com una jove en el seu hàbitat original, el districte d'Albaicín, ballant sota les ordres del cap gitano. La nena, de cinc anys i seminua, era tan pobra que emprava pots de ceràmica en comptes de castanyoles, però, malgrat tot, provocava una resposta erotitzada:

When I saw her down there, on the banks of the Daro, she was half-naked and beneath her sordid, tattered clothes, this small, golden bronze body offered the slender, pure lines of a Florentine statue. Her eyes shown like jade marbles, through a crop of black hair, and her white enamel teeth traversed the dark coral of her lips. She sang and danced, with shards of crockery in her hands, instead of castanets, her head to one side and her leg outstretched, her look full of innocent provocation. It was painful and charming. (cit. a Charnon-Deutsch, 2004: 132)⁷⁹⁷

Igual que per a Mendès, per a Larroumet l'encant dels gitanos es trobava en la seva salvatgeria, la malícia juganera i la seva afinitat amb els animals àgils i altres races

⁷⁹⁵ Cfr. Gerhard Steingress. ... y *Carmen se fue a París*. Còrdova, Almuzara, 2006.

⁷⁹⁶ Cfr. B. Thiemann. "El estereotipo de la mujer española: las imaginaciones de Ignacio Zuloaga en comparación con su prototipo francés", a *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*. Madrid, CSIC, 1997, p. 402.

⁷⁹⁷ Cfr. Gustave Larroumet. *Nouvelles Études et de critique dramatiques*. Paris, Hachette, 1899, pp. 309-310.

primitives. No era conscient, doncs, que els gitanos no eren els únics espanyols. Per a Catulle Mendès i els milers de visitants de la fira parisenca de 1889, de la mateixa manera que per al públic de *Carmen* de Bizet, la gitana representava l'emblema d'Andalusia, i Andalusia era a la vegada la representació d'una Espanya idealitzada (Charnon-Deutsch, 2004: 133):

the violent, passionate Spain, the Spain that plays the guitar and the knife, the Spain of vast routes where are heard the sound of mule hoofs and bandits' gunshots, the Spain of bloody corridas with flashing swords and the red of wounded bulls illuminating the eyes and hearts of its beautiful daughters. (cit. a Charnon-Deutsch, 2004: 133)⁷⁹⁸

La fusió de l'andalús i el gitano en la identitat espanyola va comportar serioses repercussions a Espanya tant per a uns com per als altres (Charnon-Deutsch, 2004: 133). Si bé els gitanos espanyols s'imaginaven passionals, misteriosos, físicament atractius, estranys, primitius, tràgics, musicals, pintorescos, demoníacs, anàrquics, mandrosos, moribunds, un símbol de creativitat i imaginació i de llibertat poètica –per esmentar només alguns dels estereotips més comuns–, els gitanos com a grup van ser incompresos, tractats amb condescendència, infantilitzats o negats quan ells no corresponien a la imatge estereotipada. La literatura de viatges del moment donava fe que quan els viatgers estrangers comprovaven que el gitano real no corresponia a la seva imatge estereotipada, s'enduien una decepció enorme⁷⁹⁹. Tot i això, l'Espanya finisecular continuava essent un espai exòtic, aventurer, lliure, misteriós i sensual en el qual encara es podia somiar i idealitzar a l'Altre.

⁷⁹⁸ Cfr. Gustave Larroument. *Nouvelles...* p. 9.

⁷⁹⁹ L'any 1897 Enrique Gómez Carrillo comentava la decepció de Jean Lorrain que, igual que la resta de francesos, era incapaç de creure que <<tras los montes>>, pogués existir una ciutat sense guitarres, sense personatges espanyols vestits de torero, sense <<chulas>> ni duquesses disfressades de <<manolas>>, en adonar-se de la inexistència d'aquests arquetips a Barcelona, on, <<para colmo de horror, las muchachas (...) no llevaban ni claveles encarnados, ni flores de grana en la oreja, ni mantilla en la cabeza>> (cit. a López, 2006: 261).

La mateixa desil·lusió va ocórrer al viatger John Augustus O'Shea, que argumentava que a Andalusia no hi havia Carmens ni Esmeraldes, i que els gitanos tenien més amor pels diners que per a la música: <<Your hopes of assisting at a gipsy dance at Seville will be disappointed. If you give a courier two pounds sterling, he may be able to improve you one; a pack of filthy, bony men and women will execute epileptic saltatory movements before you not the Esmeralda dance, but lewd swaying of the body from the hips, and vehement contortions; and finally one creature will throw her handkerchief at your feet. A well-bred caballero will fill the handkerchief with shining dollars, and han dit back to her with a bow. This dance is work, downright hard work; but it is a dance for money. Mammon, not Terpsichore, is the genius to whom worship is paid>> (cit. a Charnon-Deutsch, 2004: 128-129). Cfr. John Augustus O'Shea. *Romantic Spain*. Londres, Ward and Downey, vol. II, 1887, p. 309.

De totes maneres, és cert que a partir de 1880-1900, els gitanos van anar trobant maneres de treure profit dels turistes, no només a través de l'entreteniment sinó també a partir de l'organització de *tours* locals. Un cop els turistes van començar a adonar-se d'això, l'atracció pels gitanos es va anar afeblint i es va convertir en desencís (Charnon-Deutsch, 2004: 139).

3.2.3.- La gitanitat en l'avantguarda alemanya.

Entre els artistes de l'avantguarda alemanya, els que més es van consagrar a la temàtica gitana van ser Otto Mueller, August Sander i Otto Pankok, que van retratar principalment grups de gitanos en campaments o bé aïllats, i amb especial èmfasi dones que diuen la bonaventura i maternitats (Pirsig-Marshall, 2012: 334). L'avantguarda alemanya va utilitzar els estereotips gitanos per donar una imatge a la bohèmia, l'antiburgès marginal. Un mode de vida cada cop més industrialitzat i burocràtic va incitar molts intel·lectuals a viure com molts nòmades, amb una simplicitat material prominent. El naturalisme, l'expressionisme i la Nova Objectivitat van tractar aquest tema. Per a Emil Nolde, que vivia en una zona rural del nord d'Alemanya, <<mon coeur bat plus vite quand je peins un Sibérien, un Chinois, un Mélanésien ou un Tsigane>>⁸⁰⁰. L'any 1921 Nolde, que cercava el passat edènic d'aquests pobles, va fer una estada a Granada, on va viure durant diverses setmanes al barri gitano de la ciutat (Pirsig-Marshall, 2012: 335). Allà hi va pintar nombrosos retrats, sovint de maternitats o joves ballarines flamenques enmig d'una dansa fogosa, aparentment alliberadora i primitiva.

Va ser, però, Otto Mueller l'artista alemany del període que va insistir més en la representació del subjecte gitano. S'ha especulat molt sobre l'interès de l'artista pel poble gitano, des de múltiples perspectives, des de romàntiques, etnogràfiques, socials fins a identitàries (Pirsig-Marshall, 2012: 335). Mentre que Alfred Schmeller hi ha vist una proclamació artística dels drets de l'home⁸⁰¹, d'altres⁸⁰² hi han trobat uns lligams personals entre la societat gitana i el propi Mueller, que compartien el mode de vida simple, aïllant-se de la civilització. Per a Marilyn Brown, en canvi, l'artista s'assimila al gitano perquè és un bon salvatge i vol escapar a la temporalitat de la història⁸⁰³. Les nou litografies en color de l'*Àlbum gitano* de Mueller (fig. 152) són considerades les millors obres gràfiques de l'artista, on es percep una sensualitat latent en les seves gitanes de pits nus i d'una mirada directa a l'espectador, moltes de les quals les va traspasar a la tela, com *Gitana assegurada* (c. 1926) o *Gitanos al voltant d'una tenda* (c. 1925). Mueller va utilitzar sovint els codis habituals de la iconografia gitana: les dones amb vestits de colors vius i ratlles diagonals, faldilles fins als turmells i camises amples que descobreixen el pit o les espatlles (Pirsig-Marshall, 2012: 335). A més a més, també és habitual en la seva manera de representar la figura gitana tot afegint-hi un cigarro (com també havia fet Manet unes dècades enrere)

⁸⁰⁰ Cfr. E. M. Benson, "Emil Nolde", a *Parnassus*, t. V, n° 1, gener de 1933, pp. 12-14.

⁸⁰¹ Cfr. Alfred Schmeller, "Postface", a Otto Mueller, *Mädchenbilder und Zigeunerleben*. Munic, Piper, 1959, p. 37.

⁸⁰² Cfr. Horst Jähner. *Otto Mueller*. Dresden, Verlag der Kunst, 1974, p. 25; Werner Schmalenbach. *Otto Mueller* (cat. exp.). Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1956, p. 9.

⁸⁰³ Cfr. Marilyn Ruth Brown. *Gypsies and Other Bohemians...* p. 99.

com a símbol de la bohèmia i la llibertat sexual en adequació amb la figura de la gitana com a alteritat exòtica i eròtica (Pirsig-Marshall, 2012: 335).

Moltes obres de Mueller i Nolde van ser presents a la secció d'art degenerat de la Gran Exposició d'art alemany de 1937. En el discurs inaugural, Hitler va emfasitzar la degeneració de l'art d'alguns artistes⁸⁰⁴, la depravació patològica i el seu *modus vivendi*, que, com havia dit Max Nordau l'any 1894⁸⁰⁵, vivien propers a l'egoisme, a la impulsivitat, a l'alcoholisme i a l'emotivitat. Els nazis consideraven que les races fosques eren un ideal de raça per als artistes <<degenerats>> d'Alemanya (Pirsig-Marshall, 2012: 336), motiu pel qual van exposar les obres d'artistes com Mueller en un saló a part de l'oficial⁸⁰⁶.

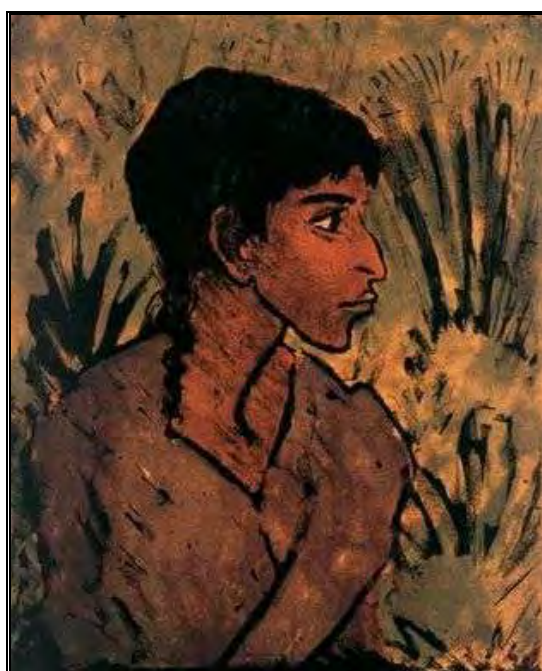


Fig. 152: Otto Mueller, *Gitana de perfil (Album tsigane)*, c. 1926-27. Berlín, Brücke-Museum

Però a Alemanya, la representació dels gitanos no es va limitar exclusivament a les arts plàstiques sinó que també es va estendre al camp de la fotografia, fos per raons artístiques, etnogràfiques, sociològiques o polítiques (Pirsig-Marshall, 2012: 336). Els primers clixés que retrataven la societat gitana alemanya van ser de músics o, més freqüentment, de gitanos salvatges i exòtics. En el decenni de 1920, sobretot, es va posar l'èmfasi en la misèria i les injustícies socials, mentre que en plena expansió dels anys 30 van aparèixer

⁸⁰⁴ Cfr. Anna-Lena Sälzer. "Arme, Asoziale, Außenseiter. "Zigeuner" - und Künstlerdiskurse von 1900 bis zum Nationalsozialismus", a Herbert Uerlings i Iulia-Karin Patrut (dirs.). "Zigeuner" und Nation, Repräsentation - Inklusion - Exklusion. Frankfurt, Peter Lang, 2008, pp. 217-219.

⁸⁰⁵ Cfr. Max Nordau. *Dégénérescence*. París, Alcan, vol. I, 1894, pp. 35, 36 i 39.

⁸⁰⁶ Cfr. Joan L. Clinefelter. *Artists for the Reich: Culture and race from Weimar to Nazi Germany*. Nova York, Berg, 2005.

els gitanos en el món laboral a fi de dreçar un panorama dels oficis tradicionals (Pirsig-Marshall, 2012: 336)⁸⁰⁷. August Sander, representant de la Nova Objectivitat, va copsar a *Homes del segle XX* la particularitat de diferents tipus humans de l'Alemanya del moment, retratant fins i tot antics combatents, saltimbanquis o mendicants, però d'una manera pretensiosament objectiva, context en què s'inscriuen les seves imatges de gitanos.

A més de Sander, els carbons, xilografies i litografies de gitanos d'Otto Pankok tenen també un alt valor històric. Pankok va representar sovint els individus considerats marginals, els desheretats, i va manifestar una especial predilecció pels nòmades i, en concret, els infants gitanos (Pirsig-Marshall, 2012: 336)⁸⁰⁸. L'any 1948 Pankok va realitzar una segona sèrie de dibuixos i gravats sobre temes gitanos, unes obres tenyides de gris i dolor, ambientades en els camps de concentració nazi; unes peces on s'emfasitza la idea de la destrucció dels valors gitanos⁸⁰⁹.

Sovint s'ha associat el gitano a l'exotisme i el primitivisme. Els artistes bohemis han tendit a reivindicar la seva figura com a part integrant de la bohèmia, provocant que l'estereotip gitano emergís i que, conseqüentment, es desenredés la persecució de la societat gitana (Pirsig-Marshall, 2012: 336). És per aquest motiu que moltes obres del segle XX, especialment del context alemany, posseeixen un potent valor històric i polític, que augmenta quan succeeix el genocidi del poble gitano.

3.2.4.- *La representació de la gitana en l'art espanyol de finals del XIX i principis del XX.*

Encara que la por al mestissatge entre gitanos i païos va perviure en els textos espanyols del segle XX, l'encant del gitano espanyol va continuar inspirant retrats erotitzats que provocaven sentiments ambigus en la població autòctona (Charnon-Deutsch, 2004: 191). Diversos pintors espanyols es van mostrar entusiastes amb l'atractiu de la gitana, molt més que el xenòfob De los Ríos o el naturalista Blasco Ibáñez. Artistes espanyols com Carlos Vázquez, Mariano Pedrero, Francesc Masriera, José Casado del Alisal, José García y Ramos, Joaquín Araujo, Antoni Torres Fuster, Antonio Larraga, Juan Sala, Antonio Fabrés i Costa, els esbossos de *Blanco y Negro* de José Llovera, Cecilio Plá i Angel de Huertas, van il·lustrar nombroses revistes amb innumerables versions de Carmen, Preciosa o Esmeralda, els encants de les quals eren captades pels editors de les revistes

⁸⁰⁷ Cfr. Péter Szuhay. "Zur Darstellung der Roma und Sinti in der "Zigeunerfotografie" des 19. und frühen 20. Jahrhunderts", a *Roma & Sinti, "Zigeuner-Darstellungen" der Moderne* (cat. exp.). Krems, Kunsthalle Krems, 2007, pp. 24-29.

⁸⁰⁸ Cfr. Bernhard Mensch i Karin Stempel (dirs.). *Otto Pankok (1893-1966), Retrospektive zum 100. Geburtstag* (cat. exp.). Oberhausen, Plitt, 1993, p. 19.

⁸⁰⁹ Cfr. Otto Pankok. *Zigeuner*. Düsseldorf, 1958.

(Charnon-Deutsch, 2004: 191-192). Tot i ser notablement estetitzades, com la coqueta Gitana d'Ángel de Huertas (fig. 153), aquest tipus d'imatges va ser la base per a un art modernista i decadent a principis del XX que erotitzaria i/o divinitzaria la gitana.



Figs. 153 i 154. Á. de Huertas, *Una gitana*, a *Blanco y Negro*, nº 466, 18 de novembre de 1899; J. Romero de Torres, *Cante jondo*, 1929. Còrdova, Museo Julio Romero de Torres

Durant la dècada de 1890, la iconografia de la gitana va patir una transformació similar i va esdevenir *femme fatale*⁸¹⁰. El 1908, el mateix any en què la *Il·lustración artística* serialitzava *La gitanilla* de Cervantes⁸¹¹, la novel·la *Morena y trágica* d'Isaac Muñoz exagerava el retrat repulsiu de la gitana moderna andalusa, essent gairebé l'antítesi de la Preciosa cervantina (Charnon-Deutsch, 2004: 192), i oferia la imatge d'una dona associada a la mort, a la perversitat i a l'animalitat⁸¹². A un nivell plàstic coincidien, al costat del retrat difamatori de Muñoz, les pintures erotitzades de Julio Romero de Torres, que va difondre el tema andalús en un refinat treball de motius populars, amb obres inspirades en els clàssics italians com *Musa gitana* o *Cante jondo* (fig. 154), que es vinculaven amb les nocions de destí, fatalitat, gelosia, amor i mort, temes que apareixerien en la generació de poetes del 1927, com Federico García Lorca o Rafael Alberti.

⁸¹⁰ Cfr. Marilyn Ruth Brown. *The Image of the Bohémien from Diaz to Manet and Van Gogh* (Ph.D.). Yale, Yale University, 1978, p. 461.

⁸¹¹ A mitjan segle XIX, el prototipus de gitana de la Preciosa de Miguel de Cervantes que apareixia a *La gitanilla*, va revifar amb una càrrega d'atracció fatal (Charnon-Deutsch, 2004). No obstant això, tot i que des de 1613 *La gitanilla* de Cervantes havia deixat un record inesborrable en les mentalitats romàntiques, molts gitanos van rebre un tractament romàntic gràcies a la imaginació d'escriptors com Victor Hugo o Gérard de Nerval.

⁸¹² Cfr. Isaac Muñoz. *Morena y trágica*. Madrid, Balbañón y Moreno, 1908, p. 115.

En investigar la insistència d'alguns artistes espanyols per la temàtica gitana, convé plantejar-se quina va ser la veritable raó que els va conduir a l'execució d'aquest motiu iconogràfic⁸¹³. La realitat era que Europa reclamava temes de l'Espanya diferencial; com a conseqüència, va comportar que molts artistes espanyols joves visquessin la modernització de la pintura espanyola estant condicionats per una mirada estrangera (López, 2006: 261). En aquest sentit, el cas més paradigmàtic va ser el d'Ignacio Zuloaga, que va introduir la temàtica del tipisme i el folklore gitanos a un àmbit internacional (López, 2006: 263). El seu èxit mundial es va esdevenir a partir de 1895 quan, instal·lat a Sevilla, enviaria a París obres d'exòtiques gitanes, com *Ball gitano en una terrassa de Granada* (1903), representativa de la culminació de la seva primera etapa primitivista, quan va proposar-se embrutir per pintar <<España en español>>⁸¹⁴. La sensualitat i la posa estudiada de les gitanes representades per Zuloaga ha conduït molts crítics a veure aquestes obres com a una recerca de l'artista jove; però certament aquestes *españoladas* van ser fonamentals per a la recepció de la seva obra i li van valdre una fama i un prestigi suficients per acabar retratant clientes estrangeres, com Lucienne Breval, disfressades de *manolas* (López, 2006: 263). Zuloaga desplegava un desbordant erotisme que es manifestava en tots els aspectes del quadre:

La atracción por la mujer gitana mostraba, sin duda, la atracción por la otra, por esa mujer que, al ser de otra etnia, podía transgredir la norma y, al contrario que la mujer burguesa esclavizada por las reglas sociales, podía vestirse de atrevidos colores, soltarse el pelo, sonreír, mirar directamente a un hombre y embriujarlo con su baile. (López, 2006: 265)

La dona seductora i perversa del tombant del segle es va transformar en gitana i va ser representada pels artistes en posicions molt semblants a les de les prostitutes⁸¹⁵. Pel simple fet de pertànyer a una altra ètnia, la gitana no podia contaminar les maneres púdiques de la burgesa decent⁸¹⁶. No obstant, les dones de raça que el públic considerava eren tals com *La Oterito* o *La gitana del lloro* de Zuloaga. Tots aquests artistes realitzaven aquest tipus d'art per a majories burgeses que el consumien àvidament i, per tant, aquesta era la mentalitat de les societats que pagaven per a fabricar aquest tipus d'art (López, 2006:

⁸¹³ Cfr. Eduardo Quesada i Antonio Gallego. *Gitanos. Pinturas y esculturas españolas 1870-1940*. Granada, Fundación Caja de Granada, 1995.

⁸¹⁴ Zuloaga, escriu en aquells anys, a Maxime Dethomas: <<La mienne (vie) est vraie gitane depuis mon départ de Paris (...) je me fait Espagnol et je tache de peindre en Espagne et l'Espagne (bien beau pays)>> (cit. a López, 2006: 366). Cfr. M. Milhou. *Zuloaga et la France*. Loubes, 1981, p. 112.

⁸¹⁵ Cfr. María López Fernández. "La imagen de la prostituta a través de los pintores andaluces", a *Las mujeres en la historia de Andalucía, Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, Cajasur, 2002, vol. II, pp. 259-276.

⁸¹⁶ Per exemple, a *Día de fiesta* (c. 1912) de López Mezquita es presenta a quatre gitanetes rient dins d'un interior andalús en una composició que recorda molt a la d'un burdell, com també a *La gàbia* del mateix autor o a *Vividores d'amor* de Romero de Torres o a *Andaluses* de Rodríguez Acosta, o a *La Gavilana* de Manuel Benedito (López, 2006: 265).

265), temes que la premsa il·lustrada i les novel·les s'encarregaven de popularitzar fins a un extrem (Charnon-Deutsch, 2000: 209-216).

Enfront d'aquest tipus d'imatges per a masses que llegien la premsa, alguns pintors elitistes residien en les seves ànsies primitivistes amb imatges que no deixen de semblar folklòriques, com Émile Bernard, que va residir a Sevilla el 1897, o bé Henri Rousseau amb la seva *Gitana adormida* de 1897. <<Para muchos pintores de vanguardia ni siquiera era necesario viajar a España para pintar gitanas; las realizadas por Matisse antes de su viaje a Sevilla en 1910 así lo demuestran>> (López, 2006: 269). Anys més tard, el 1947, Matisse diria en una carta a l'amic André Rouveyre: <<...escuchando una Córdoba de Albéniz, me pregunto por qué no estamos los dos viendo girar sobre el ombligo sabrosas gitanas en algún barrio de Sevilla>>⁸¹⁷. A Espanya, aquest primitivisme es percep en pintures d'Iturrino o Echevarría (com *El baño. Sevilla*, del primer). La recerca del sud per part d'Iturrino és comparable a la fugida de Gauguin als mar del Sud (López, 2006: 269); ambdós es van refugiar en escenaris tractant d'aconseguir un paradís incontaminat, amb una atmosfera de llum i sensualitat, retratant grups de dones seminues que inunden les teles mentre deixen caure les seves bates de volants. Per la seva banda, l'interès d'Echevarría per l'ètnia gitana <<conectaría en parte con el afán erudito que en ciertos momentos dominó el interés por el exotismo en la época finisecular>> (López, 2006: 270). Echevarría buscava una raça diferent, <<con frío análisis de naturalista>>⁸¹⁸, tot i que els trets de les seves gitanes recorden les tahitianes de Gauguin, amb el rostre més dur per expressar la força, la passió o la intensitat pròpia de la seva raça (López, 2006: 270). Però Echevarría es va desil·lusionar quan va passar per Granada: <<He sacado de esta tierra una impresión muchísimo más dolorosa que de la que de Castilla traje, y aquella estaba lejos de ser buena... Las cuevas del famoso Sacromonte son otra filfa. Los gitanos que de verdad hay en Granada pueden contarse con los dedos de una mano>>⁸¹⁹.

A Catalunya, diversos artistes catalans van excel·lir dins el món artístic parisenc del canvi de segle. L'obra d'Anglada-Camarasa, Ricard Canals, Isidre Nonell i tants altres artistes catalans del canvi de segle, també es veuria afectada per aquest condicionant, ja que pintaven per a satisfer el gust del públic parisenc (Laplana, 2007: 127). Tanmateix, aquests personatges gitanos i les escenes de *tablaos* i *fandangos* que es continuaven celebrant en els locals de París, els artistes catalans van representar-los de manera absolutament diferent. Segons López Fernández, el cas de Ricard Canals i Isidre Nonell va ser molt significatiu, ja que just arribar a la capital francesa van exposar els seus olis i

⁸¹⁷ Cit. a González de Durana. *Gitanos. Pinturas y esculturas españolas 1870-1940* (cat. exp.). Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1995, p. 112.

⁸¹⁸ Cfr. Juan de la Encina. "Juan de Echevarría", a *Hermes*. Bilbao, febrer de 1917.

⁸¹⁹ Cit. a González de Durana. *La mirada del 98. Arte y literatura en la Edad de Plata* (cat. expo.). Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p. 163.

dibuixos en una exposició conjunta celebrada a la galeria Le Barc de Bouteville el mes de gener de 1898 (López, 2006: 261-262). Nonell hi va presentar nombrosos dibuixos de cretins i miserables i Canals temes típicament espanyols, obtenint un èxit que seria inimaginable a Barcelona (VV.AA., 2000 b: 22). En el cas d'Anglada, passaria el mateix des de l'inici del segle XX, tot i que la fama no li arribaria d'immediat. Les crítiques franceses sobre Canals i Nonell marcaven la distància que hi havia entre el seu art amb les *españoladas* que s'exposaven al Champ de Mars i que exaltaven els homes de raça inspirats en Velázquez, Ribera o Goya, i que continuaven mostrant la imatge lúgubre i inquietant d'Espanya (López, 2006: 261-262). Nonell reconeixia, en una de les diverses cartes que va escriure a Casellas⁸²⁰, que el seu èxit era degut a que pintava temes espanyols (VV.AA., 1981: 22). Per continuar enlluernant els francesos, va preparar per al Salon del Champ de Mars de 1898, una dotzena de dibuixos que ell mateix definia com a <<gitanos vistos por el lado trágico>> i que descrivia de la següent manera:

Un gitano que se mata clavándose un cuchillo en el cuello, otro que sigue a una pareja con el cuchillo en la boca y con los ojos malintencionado, gitanos que pasan corriendo por delante de un cementerio, muertos de miedo, un gitano loco y jorobado bailando con un mal de espíritu, gitanos celosos, gitanos ladrones.. . (VV.AA., 1981: 23)



Fig. 155. Francesc Serra i Dilmas. Fotografia d'Isidre Nonell amb dues gitanes al seu estudi, durant una jornada laboral, 1904. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Per la seva banda, Canals va establir contacte amb el marxant Durand-Ruel, que li va patrocinar diversos viatges a Andalusia entre 1900 i 1903, i que van donar lloc a una reeixida exposició de quadres de cigarreres a Nova York, amb obres com *Course aux*

⁸²⁰ Cfr. Ll.-E. Bou. "Les anades de Nonell a París", a *D'Art*. Barcelona, nº 2, maig de 1973.

tauroux, *La Danse*, *Cigarières à Seville* o *Cigarières* (López, 2006: 262). La producció de Canals i Nonell, doncs, formava part dels gustos estètics espanyolitzats que s'imposaven a París.

Cap al 1900, artistes com Milcendeau obtenien èxits per exemple presentant una imatge d'Espanya allunyada de les *manolas* i centrada en la misèria de les gitanes i el paisatge espanyol (López, 2006: 262). Els joves artistes espanyols no podien desaprovechar l'oportunitat, així que l'any 1902 Canals, Regoyos, Iturrino, Gonzalo Bilbao, Uranga i Manuel Losada van participar a l'exposició *Jeune École Espagnole*, organitzada en els locals del marxant Silberberg, on van voler presentar-se com a grup artístic consolidat (López, 2006: 262). Ja en l'any 1887 es parlava, en els cercles artístics parisencs, d'una invasió espanyola caracteritzada per la seva brutalitat, i Ramiro de Maeztu es lamentava que <<hoy España es bárbara porque así lo exige el paladar francés>>⁸²¹. Així és com els artistes que més èxit van obtenir a París, van ser aquells que de manera més evident van contribuir a l'elaboració de la *España Negra*⁸²², des de propostes estilístiques que oscil·laven entre les gitanes decorativistes d'Anglada-Camarasa o Iturrino, les tràgiques i eròtiques andaluses de Romero de Torres fins a les figures de Zuloaga (López, 2006: 262-263). Tots ells provocaven polèmica a Espanya mentre que eren exaltats constantment per la premsa parisenca. Segons la revista *Plume*, tots aquests artistes demostraven que <<el alma de la vieja España no había muerto del todo>> (cit. a López, 2006: 366)⁸²³. L'any 1912, el crític J. Causse de la prestigiosa revista *L'Art et les artistes*, es lamentava que Espanya no donés suport als seus genis, com Zuloaga o Anglada, que, quan rebien grans premis com a l'Exposició Internacional de Roma de 1911, havien hagut d'exposar fora del pavelló espanyol⁸²⁴.

Contràriament a la imatge estereotipada de la gitana, després de segles de persecucions i prohibicions, altres artistes espanyols van construir una imatge de la seva ètnia com a societat marginada. Consideraven els gitanos com uns delinqüents nats, però es prestava atenció a l'estudi de la gitana que, en principi, semblava menys perillosa, encara que per a Gil Maestre era com trobar-se <<en presencia de las terribles brujas de Macbeth>>⁸²⁵. <<La

⁸²¹ Cfr. J. Tussell. "Historia y arte en la época regeneracionista", a *La Mirada del 98. Arte y literatura en la Edad de Plata* (cat. exp.). Madrid, Sala Julio González/Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p. 22.

⁸²² El nom de *España negra*, imbuït per l'atmosfera de decadentisme finisecular europeu, es va originar amb la publicació de les experiències d'un viatge per Espanya relatades pel poeta Émile Verhaeren i il·lustrades per Darío de Regoyos l'any 1899 (Calvo, 2008: 19). Cfr. Émile Verhaeren. *España negra*. Palma, José J. de Olañeta, 1999.

⁸²³ Cfr. Henri Frantz. "Une exposition de Maîtres Espagnols", a *La Plume*. París, nº 303, 1 de desembre de 1901.

⁸²⁴ Cfr. J. Causse. "Espagne", a *L'art et les artistes*. París, nº 88, juliol 1912.

⁸²⁵ Cfr. Gil Maestre. *La criminalidad en Barcelona y en las grandes poblaciones*. Barcelona, Leodegario Obradors, 1886, p. 59.

descripción minuciosa de sus rasgos físicos se sustentaba en la teoría del criminal nato, reconocible por su aspecto>> (López, 2006: 271). Tots els estudis descriuen la gitana com una dona bella, de pell fosca, cabell negre i brillant, rostre llarg i estret a l'alçada dels pòmuls, front estret, nas agut, llavis gruixuts i dents blanques. Es deia que acostumaven a ser boniques malgrat que la misèria en destruïa la complexió física⁸²⁶. Tots coincidien en assenyalar que <<cuando sus penalidades y miserias son muy grandes, la juventud desaparece pronto y, en las mujeres sobre todo, la vejez es horrible y repugnante>>⁸²⁷. Solien anar vestides de colors brillants però generalment es creia que anaven despentinades i cobertes de parracs de colors cridaners perquè solien repugnar la primera condició, que era la neteja⁸²⁸.

Però la veritable repugnància que suscitaven els gitanos es devia a que es consideraven una banda de lladres. Gil Maestre, en el seu llibre *La criminalidad en Barcelona y en las grandes poblaciones*, del 1886, dedicava un capítol als gitanos on es limitava a l'estudi del gitano criminal, <<baja cuya denominación habrán de entenderse casi todos>>⁸²⁹. Però el veritable perill no es trobava en el gitano, sinó en la gitana, molt més temible que l'home, potser perquè el perill no s'esperava tant de <<esa espléndida rosa de Egipto que al cogerla suelta las hojas y deja clavadas las espinas>>⁸³⁰. De la dona, <<se esperaba dulzura, gracia, discreción y honestidad, y la gitana era considerada como una timadora consumada, una ladrona, una embaucadora y una bruja>> (López, 2006: 271). A *Los españoles pintados por sí mismos*, Sebastián Herrero insinuava que les gitanes eren educades des de petites per a ser <<birlaoras>>⁸³¹. La premsa gràfica va popularitzar fins a l'extrem aquests conceptes. Les revistes informaven puntualment sobre els crims comesos per gitanes; les il·lustracions més costumistes les mostraven estafant els transeünts a través de la quiromància, restaurant els burros per vendre'ls posteriorment... és a dir, es creia que sempre estaven en contacte amb la delinqüència⁸³². Les representacions de gitanes de Nonell, executades en olis entre 1902 i 1906, diu López Fernández, mostren en els seus títols que no sempre estaven callades -*Malos negocios*, *A la espera*, *Quién caerá*-, i que ell mateix pensava el que la majoria de burgesos creien (López, 2006: 272).

⁸²⁶ Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Barcelona, Hijos de Espasa Editores, vol. 26, 1925, p. 220.

⁸²⁷ Cfr. Pabanó. *Historia y costumbres de los gitanos. Colección de cuentos viejos y nuevos, dichos y timos graciosos, maldiciones y refranes netamente gitanos*. Madrid, Editorial Giner, 1980, p. 48.

⁸²⁸ Cfr. Pabanó. *Historia y costumbres...*, p. 69.

⁸²⁹ Cfr. Gil Maestre. *La criminalidad en Barcelona y en las grandes poblaciones*. Barcelona, Leodegario Obradors, 1886, p. 59.

⁸³⁰ Cfr. Gil Maestre. *La criminalidad...*, p. 66.

⁸³¹ Cfr. S. Herreo. "La gitana", a *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid, Libra, 1971.

⁸³² Cfr. María López Fernández. "Aproximación a la mujer marginada: las gitanas de Nonell", a *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Málaga, Servicio de Publicaciones/Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, vol. II, 2001-2002, pp. 341-360.

En contra de totes aquestes acusacions racistes, els olis de gitanes de Nonell destaquen per l'absència de narració, tot i haver escandalitzat els burgesos, que van rebutjar-ne el seu contingut⁸³³. No obstant això, Nonell s'allunyava del to narratiu per cedir el protagonisme a les qüestions plàstiques (López, 2006: 273). Segons Bozal, a l'obra de Nonell hi ha <<una especial sobriedad, una economía de medios para que las sensaciones producidas surjan de los factores plásticos>>⁸³⁴. El mateix passaria amb Anglada, en qui la plasticitat trauria protagonisme a la narració.

3.3.- Les representacions de gitanes d'Anglada-Camarasa.

The body of what is strange must not disappear.

(Cixous, 1996: 70)

D'entre tots els personatges marginals que Hermen Anglada va representar al llarg de la seva trajectòria artística, el poble gitano conforma el grup humà més persistent. Anglada va mostrar un interès prolongat i constant per la temàtica gitana, però l'època de més esplendor d'aquest motiu abraça des de 1901 fins a 1904. En aquest període, residint a París, va aprofitar l'oportunitat per prendre contacte amb diferents moviments artístics i esdeveniments culturals dels quals va extreure'n el profit necessari per a la creació d'un llenguatge plàstic, únic i molt personal, a cavall entre el postimpressionisme, l'expressionisme i l'esteticisme rus⁸³⁵.

Per diferents motius s'ha optat per analitzar la temàtica gitana a banda del capítol de les representacions de dones del folklore espanyol d'Anglada-Camarasa. En primer lloc, aquesta temàtica és cabdal en la seva obra, fins al punt que és l'única que continua pintant al llarg de la seva vida. En segon lloc, l'abundància de peces de gitanes condueix a analitzar l'apartat de manera individual. I, en últim terme, és important assenyalar que hi ha un cert tipisme en els gitanos d'Anglada però que és certament diferent de les seves representacions de dones de l'Espanya regional i que conformen el gust de l'època. El poble gitano no forma part de cap territori concret, motiu pel qual no es pot encasellar dins del capítol del folklore hispànic. Tot i això, convé tenir present el problema d'alteritat i identitat en la representació de la gitanitat en la pintura espanyola i catalana.

⁸³³ Cfr. Alfredo Opisso. "Notas de arte", a *La Vanguardia*. Barcelona, 13 de novembre de 1903.

⁸³⁴ Cfr. Valeriano Bozal. "La crisis del 98 y las artes plásticas", a *Los 98 ibéricos y el mar* (cat. exp.) Lisboa, 1998, p. 42.

⁸³⁵ Aquests són els principals moviments preavantguardistes que van tenir més vinculació amb l'obra d'Anglada de temàtica gitana. No obstant, també es poden trobar punts de contacte amb el fauisme, els nabís, el simbolisme, entre altres, amb obres d'altres temàtiques d'Anglada.

L'interès d'Anglada pel tema gitano espanyol venia motivat, d'una banda, per un viatge que va realitzar l'any 1897 a Andalusia, on va poder presenciar el món dels «autèntics» gitanos. Va visitar Sevilla, Granada i probablement també Còrdova (Benet, 1936: 7), ciutats on ambientaria més d'una vegada les seves composicions de gitanos. Tot aprofitant l'estada per terres andaluses, Anglada hauria pintat paisatges i escenes costumistes, en l'actualitat difícils de trobar perquè els anava venent a mesura que els anava acabant, els donava o els enviava al seu oncle Marc Rocamora, que en feia donació a les escoles on estudiaven els seus fills (Torrel, 1976: 6). Més tard, però, la Guerra Civil Espanyola en va destruir moltes. Tanmateix, el viatge d'Anglada per terres andaluses s'havia de produir amb anterioritat a 1897, just abans del seu retorn a París.

Per altra banda, va ser precisament estant a París, on des de l'inici del segle XX els temes folklòrics i de tipisme espanyol estaven i continuaven molt en voga⁸³⁶, quan Anglada va començar a realitzar representacions plàstiques de temàtica gitana⁸³⁷. Atret pel món de la bohèmia, que mantenia diversos punts de contacte amb l'estil de vida dels pobres, els gitanos, els vagabunds i els nòmades⁸³⁸, Anglada va quedar fascinat amb els temes gitanos a la vegada que va tenir l'oportunitat de presenciar molts espectacles d'aquest tipus en els locals d'oci que freqüentava de nit. Va ser, però, l'any 1900, aprofitant l'avinentsa de l'Exposició Universal de París, quan el gènere de les «espanyolades» i les ballarines de flamenc es va posar molt de moda a la ciutat, rebent una gran acceptació entre el públic⁸³⁹. Per exemple, el pavelló hongarès ofería espectacles militars però també de gitanos. En bona part, però, va ser gràcies a Carolina Otero, que havia interpretat la pantomima *Une fête à Séville* de René Bréviaire al teatre Marigny i que va tornar a interpretar el 1901 a l'Olympia. L'any 1902 Otero va representar *L'Impératrice* de Jean Richepin a l'Olympia i el 1903 *Rêve d'Opium* al Mathurins⁸⁴⁰. Era gairebé inevitable,

⁸³⁶ Cfr. Eliseu Trenc. "L'Espagne dans la peinture française au XIX siècle", a *Les peintres français et l'Espagne. De Delacroix à Manet* (cat. exp.). Castres, musée Castres, 1997.

⁸³⁷ Es desconeixen els estímuls que van portar Anglada a pintar temes gitanos, però el cert és que els marxants de París «pedían sistemáticamente a todos los pintores del sur de los Pirineos, fueran o no andaluces, que se dedicaran a esta temática que perpetuaba entre ellos el mito ya tópico, desde el Romanticismo, de la España "de pandereta"» (Sonseca, 2002: 110).

⁸³⁸ Per a l'estudi de la bohèmia artística dels segles XIX i XX, vegeu: Elizabeth Wilson. *Bohemians: The glamorous outcasts*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2000; Mary Gluck. "Theorizing the cultural roots of the bohemian artist", a *Modernism/modernity*, vol. 7, núm. 3, pp. 351-378. Per a l'estudi de la bohèmia artística vinculada a la representació de la gitanitat en l'art europeu des del segle XV fins al XX, així com els vincles entre la figura de l'artista i l'ètnia gitana, vegeu: VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso* (cat. exp.). París, Grand Palais, 2012.

⁸³⁹ L'any 1889, diversos grups de flamenc van interpretar a l'Exposició Universal de París i, donat l'èxit que van assolir, l'any 1900 es va decidir tornar a organitzar espectacles d'aquest tipus.

⁸⁴⁰ Més endavant, l'any 1907, Otero va representar el mimodrama *Giska, la bohémienne* al Marigny; el 1909 *La Dominicaine* de Verdellel al Parisiana... però va ser l'any 1912 quan va obtenir el més gran triomf amb *Carmen* de Bizet (Guignon, 2012: 54).

doncs, que Anglada acabés representant aquesta temàtica, associant en molts casos la figura de la gitana a la dona espanyola, que li concedia un doble toc d'exotisme⁸⁴¹.

Des de 1860 els balls gitanos i espanyols es podien veure en diferents locals d'oci de París, on eren tot un esdeveniment, com en el Folies Bergère, el Trianon, l'Olympia, l'Òpera còmica, el Moulin Rouge, l'Elysée-Montmartre i l'Alhambra (Álvarez, 2006: 302)⁸⁴². Aquest gust per l'espanyolada a la ciutat de París ja l'havia fet latent Rusiñol l'any 1894, quan descrivia les cançons espanyoles que s'interpretaven al Moulin Rouge:

en todas las sesiones salen a lucir su garbo dos chulas de "Batignoles", por lo menos, vestidas a lo Carmen de ópera cómica, con su calañés inverosímil y su fantástica chaqueta: tocan la pandereta a puñetazo limpio, hablan (con elogio) de los ojos españoles o sacan el puñal de la liga (que no es agraria); bailan la danse du v... y acaban lanzando algunos olés tan ibéricos como les permite su garganta parisiense. (Rusiñol, 1976: 83)

A París, on Anglada va poder presenciar també grups gitanos practicant la transhumància, és probable que l'artista hagués establert contacte amb algunes famílies a fi de retratar-les al seu estudi. És possible que les famílies gitanes acudissin al seu taller –en algunes obres parisenques s'intueix el retrat de gitanos en un estudi–⁸⁴³ (fig. 155) o, en altres casos, que el mateix Anglada les retratés a través de notes i esbossos en els seus campaments i caravanes mòbils situats als afores de París –o de Mallorca, en els anys posteriors–, tals com els que havia retratat Eugène Atget a principis del XX. També, tal com realitzava Isidre Nonell, podria haver recorregut de nit tavernes i locals de *cantaores* espanyols que passaven per París, on hauria pres apunts del natural de la gent que gaudia d'aquells llocs on s'oferien vetllades de cant flamenc (VV.AA., 2000: 28)⁸⁴⁴. En aquells anys, i entorn del brollador de la plaça Pigalle, es reunien vells, gitanes i tipus pintorescos per tal de ser presos com a models (Canyameres, 1959: 199). Se sap que hi havia també una circulació important de fotografies sobre la temàtica, considerada aleshores folklòrica i de marca hispànica (figs. 156, 157). Des de la segona meitat del XIX, la fotografia va ser una eina imprescindible per a viatgers i excursionistes que, a més de paisatges i monuments, fotografiaven els tipus populars espanyols amb els que es trobaven; se centraven, però, principalment en les dones: pageses, pescadores, gitanes o prostitutes (Sougez, 1997: 550). Anglada, com un viatger més, devia realitzar fotografies durant el seu viatge per Andalusia. En el cas que els grups gitanos s'adrecessin al seu taller, però, devia disposar

⁸⁴¹ Quan es va instal·lar a la rue Ganneron, Anglada va acudir amb assiduitat a Le Bullier, un local on a les nits es ballava flamenc (Torrel, 1976: 16).

⁸⁴² Cfr. Sandra Álvarez Molina. *Paris "mecenas" del flamenco finisecular*. París, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle (<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3alvarezmolina.pdf>).

⁸⁴³ El mateix ocorreria en el cas d'Isidre Nonell que, a l'inici del segle XX –sobretot des de 1903– i degut al seu estrepitós fracàs en les exposicions de 1902 i 1903 a la barcelonina Sala Parés, acollia gitanos al seu taller com a models per una quantitat mòdica de diners (VV.AA., 2000: 28).

⁸⁴⁴ Segons Théophile Gautier, després d'haver visitat Espanya, decepcionat, assegurava que <<los bailes españoles no existen más que en París>> (VV.AA., 2008 d: 32).

d'un espai prou gran com perquè aquests poguessin realitzar els seus espectacles de música i dansa en directe⁸⁴⁵. En altres casos, va realitzar fotografies de ballarines possiblement parisenses al seu taller i que li van servir per a prendre apunts i utilitzar-les per a les representacions de gitanos dels seus quadres (fig. 158). No obstant això, no se sap amb exactitud d'on provenen els gitanos que va representar, si del sud espanyol, de París o bé d'altres indrets d'Europa, tot i que és suposable que siguin models reals parisencs o mallorquins -en funció del període en què els va representar. Malgrat tot, a l'artista no li va interessar remarcar-ne la seva identitat geogràfica, sinó la d'un poble que creia exòtic, vistós, festiu i incivilitzat.

Tot i la influència de París en Anglada, alguns estudiosos com Veronica Vergani han considerat que l'artista va representar el tema gitano degut al moviment de *reiberización de España* empès per la Generació del '98, a fi de cercar un redescobriment de l'Espanya tel·lúrica en l'autenticitat de la raça gitana <<*che per fierezza e orgoglio rifiuta di mescolarsi alle altre*>> (Vergani, 2003: 94). Per a Vergani, els gitanos representats per Anglada manifestaven el desig de l'artista de retornar als orígens, un primitivisme que ja havia estat predicat per l'Art Nouveau o Gauguin. En el catàleg de la Hispanic Society of America de l'any 1938, es feia referència a l'artista tot indicant que era un irrepetible d'aquesta temàtica: <<*No painter interprets the Spanish gypsies better*>> (The Hispanic Society of America, 1938: 48). Anglada es va interessar per la dansa gitana, pels rituals ancestrals que constituïen l'essència de l'ètnia gitana, com el ritual de virginitat a *El Tango de la Corona*. Per aquest motiu, va representar danses gitanes d'una manera endiablada, tortuosa, amb violències cromàtiques i amb una explosió passional, on, a través de la dansa, l'home acabava posseint la dona. I ho va fer com a demostració de la feresa animal que creia pròpia dels gitanos, a fi de remarcar la jerarquia de l'home occidental vers les races que es trobaven a l'escala inferior de l'evolució humana, com la gitana. Aquests balls Anglada els va representar de manera desenfrenada, amb una certa indecència i bestialitat que el fascinaven, un aspecte que reafirmava la puresa i superioritat que creia pròpies de la seva raça blanca.

Tanmateix, mentre alguns intel·lectuals espanyols de finals del segle XIX van menysprear el gènere del folklore espanyol, els intel·lectuals francesos van reivindicar l'estereotip de *la España de pandereta*, del cant i del ball flamencs, de les castanyoles i de les guitarres, un clixé àmpliament difós d'ençà dels relats dels viatgers romàntics. En un article a *Vida Nueva* del 4 d'agost de 1898, titulat "Espanolerías cargantes", un periodista anònim es

⁸⁴⁵ El taller d'Anglada a París devia ser molt gran, ja que entorn l'any 1910 hi pintaria el quadre *València*, de 580 x 612 cm.

lamentava de <<la visión tópica, corta y populachera que se tenía de España allende las fronteras>> (Álvarez, 2006: 300). En canvi, a París es creia que:

Todo lo que es completamente nacional y popular en España, ha sentado aquí a las mil maravillas. En España se avergonzaban de enviar estas costumbres semibárbaras y en Francia criticaron y se hizo la guerra a las corridas de toros, pero gitanos y toreros tuvieron un éxito de público sin precedentes. (cit. a Martí, 1999: 24)⁸⁴⁶

Tot i les reticències de diferents artistes espanyols i catalans i l'imposició dels marxants parisencs sobre el tema folklòric espanyol (Martí, 1999: 23), Anglada va representar voluntàriament el tema de la gitanitat femenina al llarg de la seva trajectòria artística⁸⁴⁷, en un moment en què les cortesanes de París deixarien d'existir en la seva obra un cop establís residència a Port de Pollença⁸⁴⁸. És cert que Anglada intentava buscar una singularitat i una experimentació plàstica amb el motiu de la gitanitat a fi d'assolir la fama internacional, i que va haver de servir als gustos de la clientela artística i pintar temes gitanos per a la burgesia i aristocràcia parisenca del 1900. Anglada hi va afegir tipisme i folklorisme, no d'una manera romàntica que recreés obertament el mite exòtic del gitano, sinó que va aprofitar el motiu per experimentar plàsticament i aproximar-se a tendències artístiques que, com l'expressionisme alemany, estaven començant a emergir. No obstant això, tot i que es considera un motiu folklòric i un tòpic provincià espanyol *-la española-*, és necessari matisar que no és en la temàtica gitana on Anglada desplega amb més intensitat el seu <<folklorisme>>, que en canvi sí es percebrà en obres futures de l'artista sobre *majas, manolas, chulas* i valencianes.

La societat gitana que Anglada va representar no s'allunya del mite vuitcentista basat en la sensualitat i l'exotisme de l'individu gitano. Tanmateix, hi ha una lleugera diferència entre les gitanes representades per Anglada i les dels romàntics francesos. L'artista català les presenta com a puntals integrants d'una societat que viuen de manera comunitària i que, en molts casos, es guanyen la vida treballant en el món de l'espectacle, de l'associació entre la dansa i la música. A més a més, són presentades com a éssers fascinants i reben, en alguns casos, un fetitxisme i un tractament exòtic propers a l'orientalisme⁸⁴⁹. A Anglada no li interessava emfasitzar la marginalització social ni el patiment de la gitana en

⁸⁴⁶ Cfr. Castro y Serrano. *La Ilustración Artística*, 1900.

⁸⁴⁷ D'altra banda, però, Anglada devia continuar pintant temes gitanos estant a Mallorca, conscient que eren temes que continuaven agradant al gran públic.

⁸⁴⁸ Segons Baranda Icaza, en els primers anys del segle XX, Anglada no claudicava davant de marxants ni adoptava tendències que no sentia (Fontbona, 1981: 30), motiu pel qual el tema gitano hauria estat escollit personalment per ell.

⁸⁴⁹ El fet que Anglada representés la gitana de manera exòtica no era rar, ja que els pintors andalusos i no andalusos del canvi de segle van utilitzar aquest prototipus folklòric com a exercici de modernitat, tot i ser discutible per a alguns. Aquests artistes van fer de l'ambigüitat, de l'exotisme i de la marginació un exercici decadentista i realista, tot cercant uns signes d'identitat en un <<casticismo de rancio origen barroco y posteriormente goyesco>> (Sauret, 1997: 381).

un moment en què la seva realitat era la d'una persecució ferotge per part dels creixents nacionalismes europeus, sinó que més aviat va extreure'n l'alegria i la festa i la manera com les gitanes s'expressaven lliurement mitjançant una plàstica esteticista i brillant –en el rerefons hi havia també un acte de reivindicació professional per part de l'artista. Va realitzar, segons Torrel, un exercici de dignitat d'una raça que no volia barrejar-se amb la resta (Torrel, 1976: 16), i que era absolutament diferent a la raça blanca.



Figs. 156, 157 i 158. Gustave de Beaucorps. *Granada, gitana asseguda amb un tambor*, c. 1857-59. París, musée d'Orsay; Gustave de Beaucorps. *Granada, gitano assegut tocant la guitarra*, c. 1867-59. París, musée d'Orsay; H. Anglada. Fotografia de ballarina flamenca, c. 1910. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

Amb l'ètnia gitana, doncs, Anglada prenia consciència que es tractava d'una ètnia diferent a la seva, tot observant-la, com era freqüent per part de l'individu occidental del moment, des de la lupa de la diferència cultural. Al mateix temps, sentia una fascinació estranya per aquells que no li eren aliens. Però més enllà d'aquesta atracció, es fa visible la relació de poder del mateix artista cap al gitano i, sobretot, la gitana, un vincle constituït per un subjecte dominant i una víctima. Aquesta noció pròpia de la relació colonitzador-colonitzat, en els gitanos espanyols es produeix en un mateix país, donat que la comunitat gitana no està arrelada a cap territori concret. La representació de l'Altra dona, la no occidental, remet a una lectura postcolonial basada en les relacions de classe i gènere. És per aquest motiu que Anglada, quan representa la gitana, converteix l'home gitano en anecdòtic. Anglada, però, no converteix la gitana en víctima, sinó que, com Julio Romero de Torres, n'extreu tot el potencial eròtic.

Hélène Cixous, a *La Jeune Née*, assegurava que no és possible extingir la matèria diferent a la d'un mateix (Cixous, 1996: 70). No obstant, sí ho és remarcar-ne aquesta diferència o modelar-la a la visió d'un mateix. Pel que fa a l'ètnia gitana, Anglada va efectuar un exercici d'apropament, no a la manera antropològica o positivista, ja que no pretenia

remarcar-ne la pobresa, la marginalitat o la persecució que ha rebut al llarg dels segles. Ans al contrari: de la mateixa manera que els viatgers romàntics, que passaven per alt la pobresa extrema i la vida sòrdida dels gitanos d'Andalusia, Anglada tenia la voluntat d'estudiar i expressar plàsticament l'esperit lliure, primitiu, atàvic⁸⁵⁰, lligat a la naturalesa, que considerava característic de l'ètnia⁸⁵¹. Aquesta creença estereotipada es fa palesa en les obres de gitanes de l'etapa mallorquina d'Anglada, quan les seves representacions de maternitats gitanes remarquen la idea d'un primitivisme que remet directament a l'obra de Paul Gauguin o Otto Mueller. Durant el fi de segle, hi va haver un interès profund per la comunió entre l'home i la natura (Salé, 2000: 314-325). L'any 1893 Paul Signac va pintar *Au temps d'harmonie*, on va remarcar la mateixa idea que Charles Malato havia escrit el mateix any a la *Revue anarchiste*: <<l'âge d'or n'est pas dans le passé: il est dans l'avenir>>⁸⁵². En el primer saló de la Rose+Croix, el 1892, Charles Maurin va exposar el tríptic *L'Aurore* i el mateix any, a la Société nationale des beaux-arts, Léon Frédéric va presentar *Le peuple verra un jour le lever du soleil*, que estava en concordança amb les teories cristianes de l'adveniment. El mateix 1892, Hodler va pintar obres com *Communication avec l'infini*, presentant la idea de l'harmonia entre l'home, la natura i el cosmos. En la línia de la pintura arcadiana d'Ingres i Puvis de Chavannes, Matisse va abordar els temes hedonistes en obres com *La joie de vivre* (1905-1906). Pels volts de 1907, Anglada va començar a pintar gitanes belles i joves, mares o recol·lectores, enmig d'una naturalesa bucòlica i fantasiosa, com a *Fra le rose*, on el jardí constituïa l'espai ideal i allunyat de la lletjor de la realitat; no obstant, també apareixia la noció d'evasió i de somni en les seves danses gitanes del període, rodejades d'emparrats exòtics. L'harmonia entre l'home i la natura, doncs, esdevenia un reflex de la concepció de l'artista entre l'art i el món.

De tots els personatges gitanos que Anglada va plasmar, la gitana pren un paper significatiu en la seva obra, fins al punt que n'esdevé la protagonista, la principal portadora de la llum, el color, l'expressió, la passió i la sensualitat. Anglada la presenta més aviat com a una heroïna seductora abans que una víctima de la marginalització social, i vivint íntegrament dins una definida estructura familiar. Si bé a cavall del segle XIX i principis del XX la societat occidental es caracteritzava pel caràcter individualista i el subjectivisme de l'ésser humà, que caminava sol enfront la multitud –una idea perfectament exemplificada a *Nocturn del carrer Karl Johan 03* de Munch (1892)–, en

⁸⁵⁰ La consideració d'Anglada que l'ètnia gitana és atàvica, és a dir, que no ha evolucionat des de temps immemorials, es fonamenta en la teoria de l'evolució darwiniana, que considerava que hi havia espècies superiors i inferiors. Òbviament, l'ètnia gitana es classificava en les inferiors, consideració que es trobava en la ment d'Anglada i que va plasmar en les seves obres de temàtica gitana.

⁸⁵¹ Aquesta és una creença que era àmpliament estesa entre les societats de l'Europa occidental d'ençà de l'aparició del romanticisme.

⁸⁵² Cfr. Charles Malato. "Le rêve d'Humanus", a *Revue anarchiste*, nº 6, novembre de 1893, p. 78.

aquells temps, i des del coneixement de la seva existència, el poble gitano representava socialment tot allò oposat, ja que era en el grup familiar on l'individu cobrava sentit.

Si bé en les cortesanes i *madames* de la nocturnitat parisenca Anglada havia declarat una oberta fascinació sexual, en el cas de la gitana no es poden obrir debats profunds sobre com l'artista la considerava (ni a la seva ètnia), ja que no s'ha trobat documentació que en faci referència. Tanmateix, sembla ser que Anglada demostrava més respecte per a la gitana que per a la prostituta parisenca, a qui atribuïa una sexualitat fatal⁸⁵³. També és convenient remarcar que la gitana és vista com a un prototipus femení més exòtic i més tangible per a l'artista, un aspecte que s'accentua a través de la manifestació sensual del ball flamenc, essent vestida amb indumentàries cenyides, mantons i volants⁸⁵⁴.

Les pintures i dibuixos de gitanes realitzats per Anglada oscil·len a un total aproximat d'una setantena de pintures i centenars de dibuixos i es distingeixen en quatre blocs temàtics principals, que varien en funció del període i el lloc de residència de l'artista. El bloc més destacat el conforma la dansa i la música flamenques, que des de l'inici del segle XX s'anirà repetint fins pràcticament la mort de l'artista, esdevinguda el 1959. El segon bloc, iniciat a partir de 1907 i que tindrà un paper rellevant durant els anys de residència de l'artista a Mallorca, es tracta de maternitats gitanes vinculades al nomadisme, dos motius iconogràfics que estaven molt en voga en la pintura europea del segle XIX. Un tercer grup es caracteritza per retrats de gitanes, assegudes, posant o nues, en unes obres que majoritàriament pertanyen a l'època mallorquina. I, un darrer, amb menys volum d'obra però no menys important, se centra en la representació de la gitana al mercat i en la venda ambulat.

⁸⁵³ No obstant això, en l'art de finals del canvi de segle la gitana és sovint associada a la figura de la prostituta, a les actituds lliures i inconformistes, desafiants, com l'*Olympia* i la *Nana* de Manet, amb el cap alçat, la mirada fixa i escrutadora, segura; així són éssers intemporals associats a allò exòtic, encisadores del panorama espanyol que juguen a l'ambigüitat (Sauret, 1997: 378-379). Moltes d'elles, gitanes andaluses, adoptaran poses com les de les prostitutes, com ara *La nieta de Trini* o *Musa gitana* de Julio Romero de Torres, *María la guapa* o *Café Novedades* de Joaquín Sorolla, *Andaluzas* de Joaquín Rodríguez Acosta, *Cante jondo* de George Apperley, *Las cigarreras* de Gonzalo Bilbao, o *Marta y María* de Ramón Carazo. Però en diversos casos hi ha una ambigüitat que dificulta reconèixer si són gitanes, andaluses o prostitutes, com ocorre a *Doña Paca y su prenda*, de Francisco Soria Aedo.

⁸⁵⁴ En els moviments europeus del fi de segle que interpreten el prototip femení de l'espanyola, nombrosos artistes espanyols, principalment andalusos i catalans (com Zuloaga, Iturrino, Solana, Chicharro, Anglada, Casas...) elaboraran, en clau exòtica, <<lo ambiguo y lo marginal, un esquema iconogràfic que aplican a la mujer andaluza (a veces entendida como española) que funden dos iconografías diferentes: la de la gitana (...) y el de la prostituta>> (Sauret, 1997: 378). Per tant, exotitzar la gitana a la manera de les folklòriques espanyoles era un fet comú a l'època.

3.3.1.- El retrat de la gitana. Entre el sinistre i la bellesa.

Quan s'analitza la iconografia de la gitana en l'obra d'Anglada-Camarasa, és fàcil adonar-se del tractament entre el sinistre i la bellesa, l'última categoria estètica de les quals va en augment a mesura que s'apropen els anys de la instal·lació definitiva de l'artista a Mallorca. No obstant, les primeres gitanes representades per Anglada estant a París, datades de l'entorn del 1900⁸⁵⁵, presenten un caràcter marcadament grotesc⁸⁵⁶, i, en algunes ocasions, apareixen com a figures misterioses que emergeixen de les tenebres. En aquest context s'ha d'entendre el terme «sinistre» tal com el va teoritzar Freud l'any 1919 a *Das Unheimliche*⁸⁵⁷, on feia referència a allò que es caracteritza per posseir una naturalesa inquietant, esgarrifosa, esglaiadora o que causa por⁸⁵⁸. Per tal d'acotar-ho més, l'*unheimlich* de Freud, antònim del *heimlich*, és allò insòlit i incòmode que provoca espant, desconcert, incertesa, desorientació i un terror atroç perquè suggereix l'aparició sobtada d'alguna cosa que no és coneguda ni familiar en un ambient de quotidianitat o, segons la creença d'Schelling, perquè revela un secret que hauria d'haver restat ocult⁸⁵⁹.

Un dels recursos literaris vuitcentistes vinculat al terme «sinistre» i més utilitzat per Anglada en les primeres obres de temàtica gitana, és la nocturnitat. A partir de 1897 – data del seu segon viatge a París– Anglada va començar a fer ús d'aquest recurs plàstic. Va dedicar-se a estudiar insistentment els efectes de la llum elèctrica sobre la corporeïtat femenina. En el cas de les seves figures gitanes realitzades a París, aquestes es debaten entre el món de la llum i les ombres, però sempre ambientat en la nit. En alguns casos, les figures emergeixen d'una profunda obscuritat física per acabar ballant una dansa de clarobscur (com a *Dansa gitana*, 1902) mentre que en altres la nocturnitat permet que

⁸⁵⁵ L'Exposició Universal de París de 1900 va provocar que Anglada-Camarasa comencés a pintar dones gitanes, molt del gust de l'època.

⁸⁵⁶ És important ressaltar que cap a la segona meitat del segle XIX hi ha una visió del gitano fins i tot més repulsiva que en els anys precedents.

⁸⁵⁷ Al llarg del segle XX, s'ha teoritzat amb freqüència sobre aquest concepte estètic en el camp de la literatura, però no ocorre el mateix en l'àmbit de l'art. Tot i això, Louis Vaux, que va ser un dels primers en investigar entorn del surrealisme artístic, va publicar durant la dècada de 1960 un parell d'estudis teòrics entorn allò fantàstic, titulats *L'art et la littérature fantastique* (París, PUF, 1960) i *La seduction de l'étrange* (París, PUF, 1965). Potser sigui Eugenio Trias l'investigador que s'ha endinsat més en l'estudi de la relació entre art i sinistre, a *Lo bello y lo siniestro*, publicat el 1881, on reflexiona entorn els conceptes estètics del bell, el sublim i el sinistre.

⁸⁵⁸ Freud adverteix que el terme *unheimlich* és intraduïble a altres llengües, ja que moltes d'elles manquen d'un terme que expressi el matis particular d'allò espantable que ofereix la paraula alemanya (Freud, 1976: 11). De totes maneres, s'ha traduït *unheimlich* en diferents llengües: en anglès, *uncanny*; en francès, *inquiétante étrangeté*; en italià, *il perturbante*. En canvi, en espanyol s'ha traduït com a *siniestro*, encara que en realitat el sinònim que més s'aproxima al terme alemany és el d' «inquietant», ja que la paraula «sinistre» posseeix un significat més aviat negatiu.

⁸⁵⁹ Freud recull la definició que Friedrich Schelling dona sobre l'*unheimlich*: «Se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado» (Freud, 1976: 17-18).

emergeixi un espectacle festiu, tot allò que durant el dia no es pot desvelar, que eludeix al concepte de ritual i, en el seu sentit arcaic, de cerimonialitat (Balló, 2000: 155), com a *El Tango de la Corona* (c. 1910). A *Démarche gitane*, per exemple, les figures desapareixen enmig de la foscor, després de suspendre l'activitat a la que s'estaven dedicant les gitanes. I, a *Fra le rose* (fig. 164), es fa palesa la pèrdua de la identitat de la gitana, tal com ocorre en diferents obres de l'artista, de la mateixa manera que s'introdueix un segon recurs literari vinculat al «sinistre»: el de la dualitat del «jo». És en aquesta última obra on s'observa la presència d'una ombra damunt del rostre de la gitana. El positiu i el negatiu s'intueixen en aquesta peça que planteja que en un mateix «jo» existeix el «jo» i l'«altre», els conceptes de claror i foscor, allò conegut i allò desconegut de l'ésser humà.



Figs. 159 i 160. H. Anglada, *Dansa espanyola* (fragment), 1901. Sant Petersburg, The State Hermitage Museum; Károly Ferenczy, *Tsiganes*, 1901. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

Aquestes primeres gitanes representades per Anglada properes al grotesc, generalment es dediquen al món de l'espectacle. Apareixen concentrades en el ball, entès des d'un punt de vista folklòric. No les preocupa tant el seu entorn ni plaure l'espectador, i en moltes ocasions mostren rostres generalment agressius o angulars i amb perfils aguts -un tret físic que es percep més aviat en els quadres de figures gitanes amb unes línies més definides⁸⁶⁰. En aquests casos, els rostres de les gitanes, com a *Vella gitana amb nen* (1910) (fig. 188), presenten una expressió turmentada, violenta i angoixant, d'una manera similar a com Munch havia fet a *El crit* (1893). Aquest tipus de rostres torbadors desapareixeran a mesura que Anglada vagi substituint la nocturnitat per la diürnitat en els seus quadres de

⁸⁶⁰ En els anys de París, Anglada va utilitzar en algunes ocasions la mateixa model gitana per a produir algunes de les seves obres, com la ballarina central de *Dansa espanyola* (1901) i la figura de la dreta de *Démarche gitane*.

temàtica gitana; això serà a partir de 1907, uns anys abans de la instal·lació definitiva de l'artista a Mallorca.

Si bé Anglada aplica a la ballarina flamenca o gitana un tractament que frega el grotesc i l'aproxima a la tradició goyesca i barroca de l'escola pictòrica espanyola, quan representa la gitana d'una manera individual, ja no en el seu rol de ballarina, sobretot a partir de 1907, aquesta acostuma a rebre un tractament absolutament contrari. En aquest cas, les figures s'aproximen a la noció de bellesa, i presenten generalment uns rostres dolços, riallers, amb una expressió agradable i amistosa, i amb una connotació sexual accentuada. Així és com apareixien moltes gitanes en l'art de finals del segle XIX i principis del XX: somrients, perquè pretenien il·lustrar l'alegria i el festeig del ball així com la seva sensualitat i predisposició sexual. El prototipus de la gitana somrient representada per Anglada, sol aparèixer generalment a primer pla, i ja no mostra interès per exhibir el desplegament dels seus moviments expansius o el colorisme vistós dels seus vestits i mantons, sinó que es centra en la interpel·lació visual i sexual de l'espectador masculí a través del seu rostre bell i estimulants. Això es fa molt evident sobretot en les representacions de maternitats gitanes, realitzades a partir de 1907. En aquests casos és indissociable la figura de la gitana amb el paisatge, una relació que es farà evident en l'obra d'Anglada a partir de 1914, quan resideixi a Mallorca. Aquest vincle entre la gitana i la naturalesa fa evident la noció d'Adorno sobre la «història estancada en el temps» (Adorno, 2004). Tot i que l'any 1863 Manet, amb *Le Déjeuner sur l'herbe*, havia posat fi a la noció de temps deturat a partir d'un paisatge que deixava de mostrar-se heroicament (Nochlin, 2006: 57), en Anglada es produeix una regressió a la idealització i a la bellesa, una fugida de la modernitat urbana i de tot allò que l'artista havia viscut a París en els anys precedents.

Tanmateix, tant en les gitanes, principalment ballarines, tractades com a éssers sinistres i enigmàtics com en les gitanes on destaca la noció de bellesa, es produeix una exotització per part d'Anglada. El que l'artista va fer, tal com diria Edward Said, és «orientalitzar lo oriental» (Said, 2010: 81-109)⁸⁶¹. Anglada va marcar no només la frontera dels gèneres

⁸⁶¹ Segons Edward Said, Occident s'havia dedicat a orientalitzar allò oriental des de 1312, any en què el Concili de Vienne va establir la creació d'una sèrie de càtedres d'estudis àrabs, grecs, hebreus i siríacs a París, Oxford, Bolònia, Avinyó i Salamanca. Cfr. R. W. Southern. *Western Views of Islam in the Middle Ages*. Cambridge, Harvard University Press, 1962, p. 72. Aquesta concepció sobre l'oriental es va transmetre a Occident durant l'Edat Mitjana i el Renaixement. Durant el segle XVIII, però, hi va haver, segons Said, un conjunt d'elements que van conduir a la conquesta posterior (i moderna) d'Orient: en primer lloc, Orient s'estava obrint més enllà dels països islàmics; en segon lloc, hi havia més informació -val a dir que subjectiva- sobre allò estrany i exòtic, generalitzada per viatgers i exploradors però també per historiadors; en tercer lloc, alguns pensadors van iniciar un corrent historicista, basat en dur a terme una teoria de la història que buscava la simpatia amb Orient; en quart lloc, es van establir unes classificacions de la

sinó també dels grups interètnics. En aquest sentit, la gitana apareix com a l'Altra, com un objecte que ha estat exotitzat i erotitzat per la mentalitat occidental –i masculina– del segle XIX i principis del XX. Per això apareix abillada amb indumentàries de colors rutilants que les dones occidentals no podien vestir segons les modes de l'època, i adopta actituds desenfrenades durant el clímax d'una dansa⁸⁶², o bé es vincula a la funció biològica de la reproducció a través de la sexualitat. Aquestes gitanes apareixen associades a allò exòtic, que a la vegada combrega amb els éssers considerats subalterns i, per tant, de rang inferior segons els occidentals vuitcentistes. Per això apareixen vinculades a la naturalesa⁸⁶³, per tal de demostrar que són éssers atàvics, incivilitzats i amb poques facultats intel·lectuals.

En quant a la iconografia de les figures gitanes, Anglada manté diversos punts de similitud amb altres artistes europeus del canvi de segle. Precisament estant a París, és quan es troben més vincles entre els moviments artístics europeus de l'inici del segle XX i les seves obres de temàtica gitana (fig. 159). El cas del pintor hongarès Károly Ferenczy⁸⁶⁴ (fig. 160) és exemplar, ja que expressa la mateixa idea que es troba latent en les primeres gitanes representades per Anglada. Ambdós artistes van formar-se a l'Académie Julian de París (Ferenczy l'any 1887, Anglada el 1894); ambdós van mantenir des de l'inici del segle grans similituds amb l'expressionisme alemany (Ferenczy va residir a Munic de 1893 a 1896; Anglada va viure l'expressionisme estant a París, i des de l'any 1901 va començar a exposar en els salons alemanys). Ambdós presenten la vida gitana amb una tècnica innovadora, però sense deslligar-se completament de l'estereotip gitano: amb Ferenczy es fa al·lusió a les tiradores de cartes (a la dreta), a la música (amb el violí), a la venda als mercats (amb el gall) i a la sexualitat oberta de la jove gitana, mentre que en Anglada les taques de color i les contorsions corporals de ressò expressionista no s'acaben de deslligar de la tradició romàntica del gust pels espectacles gitanos. Per altra banda, el cartell que Toulouse-Lautrec va realitzar l'any 1900 per a l'obra "La Gitane" de Jean Richepin, interpretada al Théâtre-Antoine, presenta una figura també molt semblant a les gitanes que Anglada va representar pels volts de 1900. El traç senzill de la figura, amb el cabell

naturalesa i de l'home en diferents tipus (Said, 2010: 165-171). Aquests quatre elements van ser crucials per a una primera fase d'apropiació territorial d'Orient per part d'Occident.

⁸⁶² Alguns viatgers romàntics es mostraven escandalitzats en els seus diaris de viatges per la prematura actitud d'algunes joves gitanes que ballaven descalces i picaven l'ullet als viatgers (Charnon-Deutsch, 2004: 133). Es tractava d'un odi i una atracció cap a la dona gitana que s'esdevenien al mateix temps.

⁸⁶³ En aquest sentit, la vinculació de la dona gitana en Anglada té a veure amb l'esquema social expressat per Jean-Jacques Rousseau. Rousseau considerava que la dona havia d'estar exclosa de l'àmbit públic, ja que es caracteritzava per adoptar sentiments <<naturals>> de la vida privada i perquè la seva funció principal era la maternitat (Carro, 2010: 23). Així, la dona era entesa com a l'expressió de les necessitats primàries i les passions. Cfr. Jean-Jacques Rousseau. *Emilio o la educación*. Madrid, EDAF, 1964.

⁸⁶⁴ VV.AA. *The Retrospective Exhibition of Károly Ferenczy (1862-1917)*. Budapest, Hungarian National Gallery, 2011.

recollit amb un monyo alt, un *lam* moltes vegades insinuat i l'expressió goyesca del rostre de la jove, marca la tendència d'aquesta gitana del fi de segle. No obstant, la gitana de Lautrec era en realitat Marthe Mellot, una actriu francesa que es va vestir de gitana i va dansar sobre l'escenari en nombroses ocasions (VV.AA., 2005 c), per tal de respondre a la demanda d'un públic que demanava a crits el tòpic del gitano espanyol.



Figs. 161 i 162. H. Anglada, *Ballarina espanyola*, 1906. Barcelona, col·lecció de la Galeria Lleonart; H. Regnault, *Gitana*, 1868. París, Galerie Normand

Ben diferent és la representació de la gitana en l'art d'Isidre Nonell⁸⁶⁵. Si bé en aquest es prioritzava la representació de la solitud de la gitana a fi de mostrar la marginalització que estava sofrint la seva ètnia, en Anglada –distanciat del folklorisme del seu amic Zuloaga– es donava pas a l'expressió corporal i temperamental d'aquests personatges a través dels seus gestos circulars i expansius i els colors vius dels seus vestits⁸⁶⁶, que meravellen a l'espectador. Alexandre Cirici ja havia advertit la diferència que separava el retrat d'una gitana de Nonell amb una d'Anglada (Cirici, 1982: 15). Mentre que les de Nonell estan executades a partir de tonalitats fosques i masses compactes, amb el cap cot, es mostren tristes, ensopides i solitàries, les mans amagades, passen gana i fred i es tapen amb

⁸⁶⁵ Per a una aproximació feminista a les gitanes de Nonell, vegeu: María López Fernández. "Aproximación a la mujer marginada: las gitanas de Nonell", a *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Málaga, CEDMA, 2002, vol. II, pp. 341-360.

⁸⁶⁶ En un article del diari francès *La Plume*, el crític Henri Frantz comentava que Anglada «*a vu les danses passionnées des filles de Séville et de Grenade, et a su fixer avec beaucoup d'habilité leurs gestes frénetiques*» (cit. a López, 2006: 366). Cfr. Henri Frantz. "Une exposition de Maîtres Espagnols", a *La Plume*. París, n° 303, 1 de desembre de 1901.

mantes⁸⁶⁷, les gitanes representades per Anglada es vesteixen de festa amb els seus vestits vermells, grocs o de tonalitats intenses, que delaten la capacitat de reproducció d'aquestes figures a través de la sexualitat, amb mantons de Manila, ballen fent gestos expansius, es maquillen els rostres, que mostren sempre elevats, i gairebé sempre van acompanyades de guitarristes i *jaleadores* (Ribot-Bayé, 2009: 146). La singularitat de les gitanes angladianes, doncs, com diria Harris, rau en el seu incipient sensualisme decoratiu i en la seva bellesa d'aparença salvatge (Harris, 1929: 35).

De tots els retrats individuals de gitanes realitzats per Anglada, un dels més autèntics i singulars –i que es pot considerar una obra pròpia del gènere del retrat– és *Ballarina espanyola* (fig. 161). Es tracta d'una imatge de poder i autoritat, expressats a través de la volumetria i la corpulència d'un cos d'una dona de mitjana edat, semblant al poder expressat a *Retrat de Katherine Kelso* de Cassatt (1889) o a *Retrat de Tilla Durieux* (1914) de Renoir. El seu poder va associat a l'edat adulta de la representada, en part endevinada per la seva respectabilitat, humanitat i proximitat que desprèn. Constituïnt pràcticament l'única representació d'Anglada d'una ballarina espanyola que no apareix interpretant una dansa, constitueix la figura d'una gitana monumental i poderosa, com la *Ballarina gitana* de Joan Miró (1921), encara que la representada per Anglada es mou amb naturalitat dins el marc. La figura recorda l'espontaneïtat de Manet a *Gitane à la cigarette* (c. 1862), que ofereix una posició atípica de les gitanes representades en l'art francès d'aquells anys⁸⁶⁸. Manet, que practicava una bohèmia més distant i civilitzada que la de Courbet (Hudowicz, 2012: 177), va il·lustrar amb aquella peça la idea de modernitat, transitorietat i fugida d'una porció de l'art, contraposada a l'altra porció, basada en allò etern i immutable⁸⁶⁹. Al darrere es troba, doncs, una idea de poder vinculada al saber estar, al saber posar⁸⁷⁰, al saber mantenir-se entre ambdues tradicions, el pes de la cultura pròpia i les seves costums i la mirada cap al futur, tal com presenta Regnault (fig. 162). El cigarro de la gitana de Manet és l'atribut que condueix la seva societat cap a la modernitat –comprent també la modernitat de la dona–, però, per altra banda, la mirada introspectiva de les gitanes, la volumetria de les robes i el creuament de mans de la gitana representada per Regnault mostren la reticència envers el progrés urbà. En el cas de la ballarina d'Anglada, desapareix la mirada interna de la gitana, que acaba essent

⁸⁶⁷ Cfr. María López Fernández. "Aproximación a la mujer marginada: las gitanas de Nonell", a *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2001-2002, t. II, pp. 341-360.

⁸⁶⁸ Cfr. Rozanne Stringer. "Manet's Gypsy with a Cigarette", a *Hybrid zones: representations of race in late nineteenth-century France Visual Culture*. Kansas, University of Kansas, 2011, pp. 74-131.

⁸⁶⁹ Cfr. Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*. Múrcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.

⁸⁷⁰ Vinculada als conceptes de saber estar i saber posar, és de gran rellevància l'obra *Gitana d'Albaicín* (1898) de Santiago Rusiñol, que, detinguda en la contemplació d'un paisatge a través de la finestra, ocupa àmpliament l'espai del quadre, mostrant el seu cos sencer, d'una manera semblant a Manet.

substituïda per una interpel·lació alegre a l'espectador, a fi de mostrar-li mitjançant un orgull humil, i mentre aixeca lleugerament el vestit per mostrar una porció de cama nua, el caràcter festiu del seu poble expressat a través dels colors vistosos del seu vestit.

3.3.1.1.- *L'eròtica*⁸⁷¹ dels atributs femenins: la cabellera negra, el lam, el ris, el monyo i la rosa. Els colors i els volants.

Un dels agents fetixistes que més ha incitat la creació d'imatges prototípiques de la dona en la imaginació masculina, ha estat el cabell femení, que ha originat una multitud de narracions orals, literàries i plàstiques (Bornay, 2010). L'opulenta cabellera femenina sempre ha simbolitzat la força vital de la dona i l'atracció sexual cap a ella, motiu pel qual al llarg de la història s'ha representat de maneres molt particulars⁸⁷². En Anglada, el cabell de la gitana és un dels trets més destacables de la seva aparença física, i el que més en remarca és la negror i l'espessor.

Des dels seus orígens, el cristianisme va establir un cànon a fi de valorar el color blanc com a pur i associar el negre a la maldat⁸⁷³. És per aquest motiu que, en la història occidental, s'ha apreciat més la dona de pell blanca i cabellera rossa o clara que la dona de pell i cabells foscos⁸⁷⁴. Tanmateix, amb la descoberta d'Orient al llarg del XIX i la posada en escena dels diferents romanticismes en el camp de l'art, es va produir una moda, ja ben avançat el vuitcent, especialment latent a França, basada en un retorn al cabell negre i un gust per l'exotisme oriental, crioll i andalús (Bornay, 2010: 110). Aquest nou gust, present en obres capdavanteres com *La mulata Aline* (1824-26) de Delacroix o *Jeanne Duval* (1862) de Manet, ja es percebia en alguns poemes de Baudelaire com *La chevelure*:

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
Ô bloucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir! (...)

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé. (...)*

(Baudelaire, 2002: 29-30)

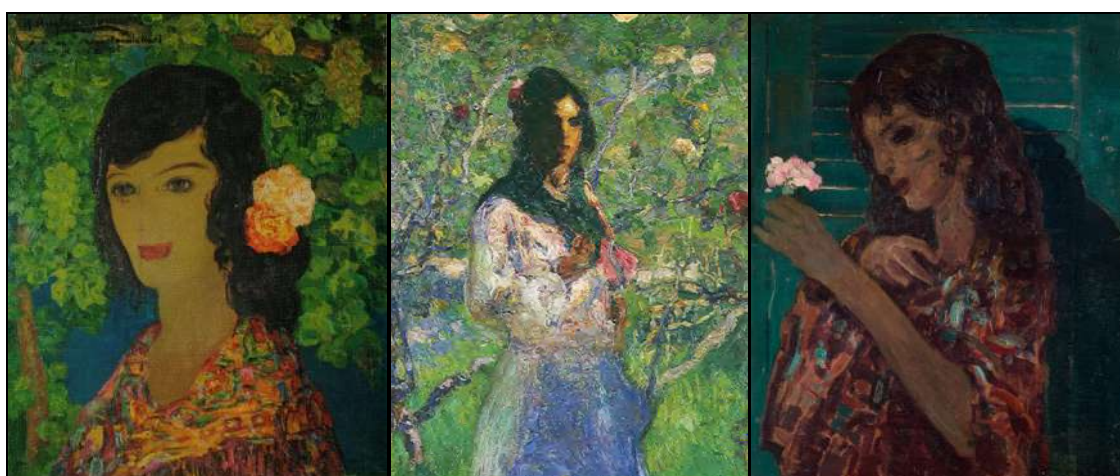
⁸⁷¹ S'entén <<eròtica>> com a un terme que designa un tipus de contingut sexual lliure de connotacions pornogràfiques. Vegeu: (Clark, 1981).

⁸⁷² Cfr. Charles Berg. *The Unconscious Significance of Hair*. Londres, G. Allen & Union Ltd., 1951.

⁸⁷³ En *l'Apocalipsi de Sant Joan*, per exemple, s'empra el terme <<blanc>> com a sinònim de puresa i bondat.

⁸⁷⁴ En el cèlebre poema bíblic *Cantar de los Cantares*, s'expressa la consideració de la dona de cabellera rossa i pell clara com a superior a la dona morena: <<Morena soy, más bella en lo escondido / oh hijas de Sión, y muy hermosa; / porque allá en lo interno no ha podido / hacerme daño el sol, ni empecer cosa>> (cit. a Bornay, 2010: 109).

Amb la redescoberta de Goya i els seus retrats de dones morenes –com la duquessa de Alba– durant el romanticisme francès, i amb la progressiva i creixent presència de viatgers forans a Espanya, especialment al sud, es va anar imposant paulatinament una estètica a favor de la cabellera negra⁸⁷⁵. El gust pel cabell negre va conduir moltes dones a buscar tota mena de solucions per enfosquir-se els cabells (Bornay, 2010: 116-117)⁸⁷⁶. Gautier, a *Carmen*, ressaltava la qualitat sinistra de la cabellera fosca⁸⁷⁷. Així és com els cabells foscos van passar a ser d'una importància cabdal en moltes obres de temàtica femenina en artistes com Edvard Munch, Franz von Stuck o, més tardanament, Frida Kahlo. Però en Munch i von Stuck s'emfasitzava el concepte de sinistra i de *femme fatale* i, només en von Stuck, l'erotisme pronunciat de la mort, que el poeta Cravan ja havia assenyalat⁸⁷⁸.



Figs. 163, 164 i 165. H. Anglada, *Cap de manola*, c. 1940-47. Col. particular; H. Anglada, *Fra le rose* (detall), 1907. Palma, col·lecció Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Esbós de dona*, c. 1900 (?)⁸⁷⁹. Alcalá subastas

En la iconografia de la gitana, va ser molt destacada la representació del *lam*, que era un ris ondulat del cabell que trencava amb la superfície llisa del rostre (Bornay, 2010: 156). *La bella Zélie* (1806) d'Ingres, *Oterito en su camerino* (1936) de Zuloaga, *Ballarina espanyola* (1921) de Miró o bé les imatges de l'actriu Raquel Meller, són exemples de com aquest gust estètic es va anar imposant a la moda femenina. El *lam* constituïa un motiu ornamental del pentinat femení que va acabar essent totalment identitari de la dona

⁸⁷⁵ En aquest fet hi va ajudar molt que les heroïnes literàries vuitcentistes Madame Bovary, Anna Karenina i Carmen de Mérimée tinguessin una cabellera negra.

⁸⁷⁶ Cfr. Philippe Perrot. *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIIIe-XIXe siècle*. París, Le Seuil, 1984, p. 261.

⁸⁷⁷ Cfr. Théophile Gautier. "Carmen", a *Oeuvres complètes*. Ginebra, Slatkine Reprints, 1972, p. 157.

⁸⁷⁸ <<Plus sinistrement noirs qu'une nuit d'embuscade>>, escrivia Cravan, referint-se a la cabellera negra de la dona. Cfr. VV.AA. *Arthur Cravan. Poeta i Boxador*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1992.

⁸⁷⁹ La presència de finestrons al darrere de la figura gitana porta a pensar que la peça estaria realitzada pels volts de 1900, en la mateixa època que *Dansa gitana*, executada en el seu taller dels primers anys a París.

espanyola i, fins i tot, pintors internacionals com Toulouse-Lautrec l'havien utilitzat per accentuar la picardia del rostre femení en algunes de les seves obres (Bornay, 2010: 158-159). El *lam*, aquest ris, petit bucle o fragment de cabell ondulat, evocava una època del romanticisme en què hi havia el desig de tallar-ne un tros de la persona estimada, per a guardar-lo posteriorment en un medalló⁸⁸⁰ que, en cas de mort, adquiria connotacions de reliquiari (Bornay, 2010: 159). No obstant això, el ris també es va convertir en un element d'incitació eròtica, com es percep a la "Sonata de otoño" de Ramón del Valle-Inclán, en la poesia de A. Ch. Swinburne o en el dibuix de Rossetti titulat *Delia* (1853).



Figs. 166, 167 i 168. Man Ray. Fotografia de la marquesa Casati, 1922; H. Anglada, *Dansa espanyola* (detall), 1901. Sant Petersburg, The State Hermitage Museum; Adolph de Meyer. Fotografia de la marquesa Casati, 1912. Wikimedia Commons

En Anglada, les representacions de gitanes es caracteritzen per aquesta eròtica del *lam*, encara que en grau menor, ja que aquestes perden lleugerament la forma del bucle ondulat per un fragment de cabell amb forma de ris més indefinit (fig. 163). En la majoria dels casos, el cabell està recollit, al lateral o al darrere, en un monyo o acompanyat d'una rosa. El denominador comú, però, és la ratlla lateral del pentinat i la textura suaument ondulada de la cabellera arrissada. En algunes ocasions, com a *Nu sota la parra* (fig. 169), el ris es desdobla al front a fi d'emfasitzar l'eroticisme de la gitana nua. En altres casos, quan la gitana es troba de perfil, com a *Esbós de dona* (fig. 165), el ris apareix a la zona de la patilla i s'acaba cargolant graciosament. Hi ha algun cas on la gitana duu un barret, com a *Jove sota una parra* (s/d). Altres vegades, com a *Ballarina espanyola* (fig. 161), el recollit es lliga amb un llaç i una pinta al darrere, a diferència de les ballarines gitanes majoritàriament de l'inici del segle XX que dansen i duen monyos alts que permeten

⁸⁸⁰ En alguna ocasió, Arthur Rimbaud havia esmentat el medalló en la seva poesia: <<C'est là qu'on trouverait les médaillons, les mèches / De cheveux blancs ou blonds, les portraits, les fleurs sèches / Dont le parfum se mêle à des parfums de fruits>> (Rimbaud, 2011: 137). Per la seva banda, Lord Byron havia deixat, a la seva mort, diversos paquets amb fragments de cabell (Bornay, 2010: 159). El tema del ris es repetia en dues novel·les romàntiques que van recol·lectar molts èxits: *La dama de blanc* (1860) de W. W. Collins i *Maria* (1867) de Jorge Isaacs.

veure les seves abundants i incorporïes cabelleres negres. Aquesta estètica de la gitanitat femenina que Anglada emprà a París recorda les fotografies de la marquesa Luisa Casati (figs. 166, 168), promotora i mecenes de l'art que, durant les primeres dècades del XX va esdevenir musa de diversos artistes, com Giovanni Boldini, Kees van Dongen, Man Ray, alguns futuristes, entre d'altres⁸⁸¹.

Si hi ha, però, una característica comuna en els pentinats de les gitanes representades per Anglada, aquesta és un element que s'anirà repetint insistentment al llarg de la seva obra: la rosa. És ben sabut que a la Grècia clàssica s'admirava la cabellera negra –Homer recordava Nike amb la cabellera negra–, i que en època jònica es valorava la cabellera llarga i fosca adornada amb una flor, segons la poesia d'Arquíloc de Paros i Sèmonides d'Amorgós⁸⁸². En les representacions del segle XIX, Renoir havia tractat el tema amb obres com *Gabrielle amb roses* o *Noia recollint flors*, tot generant una sensació d'*horror vacui* en les seves obres (Garb, 1998 d: 157). Encara que en el cas d'Anglada sigui un complement recurrent, la rosa no és un motiu que aparegui freqüentment en les seves representacions de ballarines gitanes –i menys en les que va retratar durant els anys parisencs–, sinó que més aviat es reserva als retrats de busts de gitanes. *Cap de manola* (fig. 163) és un exemple modèlic d'aquest tipus de pentinat que Anglada emprà reiteradament a partir dels anys mallorquins. Si bé pràcticament en totes les seves obres la gitana apareix amb la rosa col·locada entre els cabells, a *Gitana* (c. 1908-1909) o a *Gitana posant-se flors* (c. 1907) es presència l'acció d'adornar-se el tocat o el pentinat. A *Nu sota la parra* (fig. 169), en canvi, la figura despullada tanca la posició dels braços al damunt del cap, mentre sosté les roses del seu pentinat. És en aquesta peça on l'erotisme de la figura nua és emfasitzat pel tocat de flors que la gitana acarona amb les mans. La mateixa acció es repeteix a *Gitana*, que reproduïx la mateixa posició dels braços. A *Figura amb mantó* (c. 1907), en canvi, una de les roses és sostinguda per la mà de la gitana.

En altres ocasions, però, les flors es desplacen del tocat de la gitana –encara que de vegades es mantinguin– per acabar conformant el decorat del fons de la gitana, constituït principalment per emparrats de fruits i roses, com a *La gitana de les flors* (c. 1907). És, però, a l'obra *Fra le rose* (fig. 164) on es porta l'associació de la dona amb la rosa a unes cotes elevades. Com bé s'analitzarà en el capítol dels retrats femenins (vegeu pp. 603-604), en Anglada es va despertar un sobtat interès per la floricultura en els anys de residència a Mallorca, motiu pel qual va representar moltes gitanes amb fons florals en diversos

⁸⁸¹ L'any 1914 Anglada-Camarasa va realitzar un apunt per a un possible retrat de la comtessa Casati, que finalment no es va acabar realitzant (Fontbona, 2006 b: 283), i que evidencia la connexió que tenia l'artista amb l'esfera artística parisenca del moment. El més probable és que l'esbós l'hagués realitzat a Venècia, amb motiu de la seva participació a la Biennale de 1914.

⁸⁸² Cfr. Sarah B. Pomeroy. *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal, 1987, p. 63.

retrats, que tornen a aparèixer en les valencianes i les cortesanes parisenques, però que també ho faran en alguns retrats d'encàrrec dels anys posteriors⁸⁸³.

A la vegada, els colors són un signe distintiu de la simbologia eròtica de la gitana. L'any 1901 Élie Faure assegurava que les teles d'Anglada <<son d'une violence et d'une richesse de couleur qui indiquent un artiste hors de pair>> (Faure, 1901). Generalment, Anglada representava les seves ballarines gitanes amb tonalitats càlides, majoritàriament de color vermell i groc o bé blanc trencat. En realitat, però, aquests eren els colors que pràcticament utilitzava per a les indumentàries de les seves representacions de gitanes. Si bé hi ha molts atributs que denoten la sensualitat d'aquestes gitanes –sense oblidar el carmesí dels llavis–, Anglada n'emfasitza el seu erotisme a partir de vestits on es remarca la presència de volants (Worth, 1990: 22). El vestit de volants, també conegut com a vestit de flamenca o de gitana, era considerat des del segle XIX com el vestit popular andalús⁸⁸⁴. Durant la primera meitat del XIX, en un moment d'influència de la moda burgesa en els vestits populars, es van incorporar volants a les faldilles, i es va imposar aquest vestit com el vestit burgès de tot Europa (Descalzo, 2006: 35). Anglada va inserir volants a les seves figures de gitanes, que molt sovint s'identifiquen amb les andaluses, però també vestiria les seves representacions de folklòriques del decenni de 1910 amb aquest mateix vestit, tals com *La dama negra* (fig. 311), *Malaguena* (fig. 327) i *Sevillana* (fig. 326). No obstant això, el fet que Anglada vestís les figures femenines gitanes d'aquesta manera comportava que aquestes adoptessin una patina d'artificialitat, ja que al segle XIX les gitanes vestien robes europees i no teles brillants o de colors (Dearing, 2010: 173). Pintar, però, una europea com una gitana no es podia fer, ja que la identitat gitana vulnerava com una malaltia infecciosa els blancs europeus (Tebbutt, 2004: 162).

⁸⁸³ Els codis de gènere que associen la naturalesa amb la feminitat tenen els seus orígens segles enrere. Cfr. Carolyn Merchant. *Eartchcare: Women and the Environment*. Nova York, Routledge, 1995. És, però, al segle XVII, amb l'obra poètica *Paradise Lost* (1667) de John Milton, quan es comença a parlar d'Eva com a flor i com a símbol de la caiguda de l'home al pecat. El poeta anglès assegurava que les flors de l'Edèn tenien una cara fosca i que estaven lligades a la sexualitat. Cfr. Herman Rapaport. *Milton and the Postmodern*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1983. Després de Milton, l'ambigüitat d'Eva i les flors va ser un tema comú en la literatura (Menon, 2006: 128).

⁸⁸⁴ Des de la dècada de 1890 i fins a principis del segle XX, el vestit de gitana va caracteritzar-se pels estampats llisos a la tela, de tonalitats brillants, que s'alternaven amb altres dissenys d'estampats (Worth, 1990: 112). Les flors en els vestits es van fer molt populars entre 1900 i 1920 i, fins a la dècada de 1930, van continuar utilitzant-se. Cfr. Madge Hamilton Lyons MacBeth. *Over the Gangplank into Spain*. Ottaway, Graphic Pub. Ltd., 1931.

Complementat amb el vestit, el mantó de Manila va ser l'accessori més rellevant del vestit de gitana en aquest període. Fets de seda i amb decoració brodada de flors i ocells, els mantons van ser igualment importants en les *majas*, *manolas* i *chulas* de finals del segle XIX i principis del XX. Cfr. Katherine Lee Bates. *Spanish Highways and Byways*. Nova York, Macmillan, 1900; Arthur C. Michael. *An Artist in Spain*. Londres/Nova York, Holden and Stoughton, 1914.

3.3.1.2.- Nuesa gitana, aigua i classicisme.

A nude (...) is a picture for men to look.

(Clark, 1999: 131)

*Pasé ayer un rato extraordinario contemplando cómo se bañaban las señoras:
¡Vaya cuadro!
(Flaubert)⁸⁸⁵*

En Anglada hi ha molt poques pintures finals on la dona apareix físicament despullada. La més exemplar és, indubtablement, *Nu sota la parra* (fig. 169), que va ser emprada com a portada de l'edició de 1976 de la *Enciclopedia del Erotismo* de Camilo José Cela. En la pintura s'observa un tors escultòric, arcaïtzant, destapat fins als malucs i amb un lleuger contraposat; recorda una deessa de l'antiguitat clàssica, molt propera a la *Venus de Milo* (fig. 170). Amb la diferència, emperò, que la gitana d'Anglada conforma un tipus de bellesa contrària a la clàssica –la pell d'un marró fosc, i els ulls i els cabells negres–, encara que adopta característiques del classicisme grecoromà⁸⁸⁶. En la gitana, la línia que marca la seva silueta es torna més sinuosa, lleugerament més ondulada; la mirada es deté en l'espectador del quadre (masculí) i els braços, que es clouen per damunt del cap, sostenen unes flors que decoren el seu cabell⁸⁸⁷. La seva posició és hermètica, però suggerent i sensual alhora, i remet als balls gitanos i flamencs⁸⁸⁸, en una total entrega al subjecte masculí. La posició sensual recorda *Salomé* de Franz von Stuck, *Voluptas* de Franz von Lembach, *Madonna* d'Edward Munch... és a dir, tota la tradició de *femmes fatales* de l'art del tombant del segle XIX, un aspecte que Anglada va subratllar tot enfosquant la tonalitat del rostre de la gitana nua. En certa manera, Anglada va retornar als torsos suggestius i immersos en llums i ombres de les Salomé dels seus primers anys a París, datades de l'entorn de 1898. Anys més tard, pels volts de 1949, l'artista pintaria *Figura sortint del bany* amb un nu femení cobert parcialment per una tovallola i flanquejat per

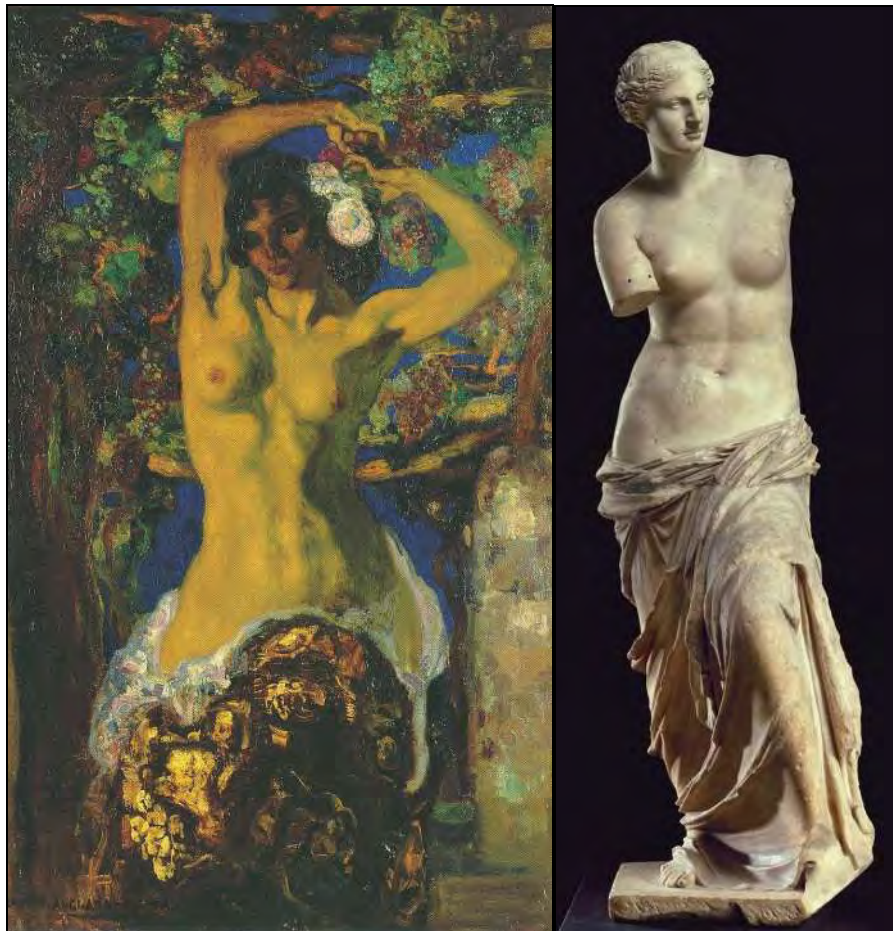
⁸⁸⁵ Aquestes són les paraules que va escriure Flaubert en una carta a Louise Colet (cit. a Reyer, 2009: 136). Cit. a Philippe Perrot. *Le travail des apparences. Le corps féminin, XVIIIe-XIXe*. París, Éditions du Seuil, 1984, p. 165.

⁸⁸⁶ No cal dir que les gitanes remetien a la concepció que es tenia a l'època de les dones africanes, mestisses, criolles, mulates, etc. (vegeu pp. 65-66).

⁸⁸⁷ De la mateixa manera que la fruita, la presència de flors en un nu femení provoca interferències sensorials: <<las flores se asocian con la frescura, el bienestar y, sobre todo, con una feminidad que se ve pero se estropea, si se toca, si se posee>> (Reyer, 2009: 294).

⁸⁸⁸ No obstant, aquesta col·locació dels braços remet a les posicions de les ballarines de ballet, que Degas va representar a finals del segle XIX. A diferència de Degas, però, que plasmava la vulnerabilitat i l'accessibilitat sexual de les ballarines (Garb, 2008: 8), les ballarines gitanes representades per Anglada es projecten com a imatges de poderosa sexualitat. Els cossos seminus de les ballarines de ballet atreïen adeptes dels espectacles. Cfr. Abigail Solomon-Godeau. "The Other Side of Venus: The Visual Economy of Feminine Display", a Victoria de Grazia i Ellen Furlough (eds.). *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley, University of California Press, 1966, pp. 113-150. Pel contrari, la gitana nua d'Anglada es mostra i s'ofereix volgudament.

dues columnes florals; unes escenes amb un important ressò clàssic. En aquesta obra de temàtica desfasada, que evoca *Tardor* (1864) de Puvis de Chavannes i el seu classicisme, la figura és de pell pàl·lida, i la fesomia de la cara segueix els cànons de bellesa occidentals. Precisament en aquesta època, Anglada havia estat fent visites al taller de Baca-Flor a Neuilly-sur-Seine, que encara conservava obra del pintor Puvis de Chavannes, de qui temps enrere havia estat el taller (Canyameres, 1960: 12).



Figs. 169 i 170. H. Anglada, *Nu sota la parra*, c. 1909. Bilbao, Museo de Bellas Artes; *Venus de Milo*, c. 130-100 a.C. París, musée Louvre

No obstant això, en els anys d'inicis del segle XX, el prototipus de la gitana representa per a Anglada un ideal de bellesa femenina. Per aquest motiu, a *Nu sota la parra* li col·loca flors al cabell i li desvesteix el tors. En paraules de Carlos Reyero, <<el desnudo moderno es el resultado de un desvelamiento>> (Reyero, 2009: 115)⁸⁸⁹, raó per la qual la gitana es mostra

⁸⁸⁹ El descobriment del cos comporta que la figura tingui consciència d'estar desvestida. El procés de desvestir la dona constitueix un imaginari sexual –entès a l'època com a propi de la masculinitat–, a la vegada que és una transgressió de l'artista que trenca amb la generalització del cos vestit (Reyero, 2009: 115).

com un regal que s'està desembolicant⁸⁹⁰. Anglada la situa en un fons paisatgístic absolutament paradisiac, rodejat d'arbres, emparrats⁸⁹¹ i un fons marí que s'intueix al darrere. Anglada construeix una mirada femenina que interpel·la l'espectador i insereix un <<fruit prohibit>> que s'insinua lleugerament amb una ombra fosca. A la vegada, la sensualitat es troba en les tonalitats rosades dels mugrons, en la carnositat matisada del tors, en el pèl de les axil·les⁸⁹²... D'aquesta manera, es fa palesa la completa receptivitat i predisposició sexual de la jove gitana, que s'ofereix obertament a l'home. A més a més, el jardí del fons està representat d'una manera oberta i desprotegida, feréstega i silvestre, com a metàfora d'una virginitat qüestionable i d'una vida sexual lliure i desordenada –és just el contrari de l'*hortus conclusus*⁸⁹³. És el que representa per a Valeriano Bozal la dona de Klimt a *La faula* (1883): <<el erotismo que los vestidos ocultan aparece cuando se quita la indumentaria y los salones son jardín o paraíso, bosque en el que la mujer convive, como en un sueño, con los animales, a cuya naturaleza pertenece también>> (Bozal, 1993: 61-62). L'acte de desvelar dota els quadres d'Anglada i Klimt d'una pàtina d'artificialitat deguda a l'ocultació prèvia que ofería el vestit femení⁸⁹⁴.

La noció de perdurabilitat en el temps, la connexió del cos nu amb allò que no és històric, així com l'emplaçament bucòlic, són indicis de la política tradicional del cos (Nochlin e, 1991: 220). Anglada, així com Renoir féu amb les seves figures de banyistes, en va fer ús. La manca de naturalitat i la mistificació de la figura són característiques que concedeixen a la figura gitana una certa artificialitat i contemporaneïtat⁸⁹⁵. Aquesta és la

⁸⁹⁰ Cfr. V. Molina Foix. "Disfraces del desnudo (paganismo, exotismo, nudismo, voyeurismo)", a *El desnudo en el Museo del Prado*. Madrid, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 229-243.

⁸⁹¹ Tal com indica el títol, *Nu sota la parra* manifesta el culte a Dionís, déu grec del vi i la vinya, el teatre, la festa, els banquets i les orgies, que sovint és representat en l'art amb raïm o acompanyat d'una pantera negra. La gitana nua d'Anglada és l'expressió d'aquest deixar-se anar, del plaer sexual i la irracionalitat humana. Fins i tot, tal com era costum representar el déu Dionís en l'escultura grecoromana, el propi déu adopta faccions i una silueta més aviat andrògines, per tal de representar la idea contrària a l'harmonia i a la mesura significades per Apol·lo.

⁸⁹² Tal com indica Carlos Reyero, el pèl en el cos femení acostuma a posseir un considerable valor eròtic, es trobi on es trobi (Reyero, 2009: 202).

⁸⁹³ L'expressió *hortus closus*, entesa com a <<jardí tancat>>, constituïa una de les representacions marianes en la baixa edat mitjana, desenvolupada per a ser més informal i íntima que la imatge tradicional de la Verge entronitzada i hieràtica adoptada de les icones bizantines o la Coronació de la Mare de Déu. En el segle XV, a Alemanya i als Països Baixos va tenir una gran popularitat, mitjançant la representació de la Mare de Déu, generalment amb el Nen i sovint amb un grup d'àngels, sants i donants; per contra, la representació en el jardí i el propi jardí com a representació de la Verge van ser molt més singulars. Cfr. Rob Aben i Saskia de Wit. *The enclosed garden: history and development of the hortus conclusus and its reintroduction into the present-day urban landscape*. 010 Publishers, 1999.

⁸⁹⁴ En el mateix moment que cobreix el cos, el vestit suscita <<la irresistible necesidad de descubrir>>, segons la qual no es perd la intensitat del joc eròtic (König, 1972: 78). Això mateix és el que ocorre en la gitana nua representada per Anglada.

⁸⁹⁵ El nu gitano d'Anglada reuneix moltes característiques de l'ideal de bellesa femenina de Renoir (Garb, 1998 c: 144-177). A *Nu al sol* (1875-1876) de Renoir, s'observa com el nu exposat al sol, amb les seves formes corporals arrodonides, difereix de la coqueteria urbana de la parisença. La banyista de Renoir, com la d'Anglada, està pintada en un paradís, en un espai que sembla intemporal. Cfr. John House.

percepció d'Anglada sobre la dona gitana, com a mínim de la jove i, per a ell, com per a tants artistes internacionals de la mateixa època –no per Nonell–, la repressió social i ètnica de la gitana real passava desapercibuda.

Si a la Grècia antiga el nu femení en l'art s'afirmava com a paradigma de bellesa ideal pel que feia a les proporcions del cos –una idea que ha transcorregut tota la història d'Occident fins a l'actualitat–, per a Anglada continua existint aquest paràmetre estètic, però a través d'una dona que s'ha estilitzat⁸⁹⁶. Si *La gran odalisca* és per a Ingres l'ideal predilecte de bellesa femenina –tot i presentar unes deformacions físiques reals–, la figura nua pintada per Anglada funciona com una Venus gitana, és a dir, la gitana més bella del seu panteó. Més descarat, però, és Julio Romero de Torres en obres com *La Venus de la poesia*, *La musa gitana* o *La dona gitana*, i amb figures de dones completament nues i estirades que reproduïen a la perfecció la posició de la Venus de Ticià⁸⁹⁷. Tanmateix, Anglada presenta un cos extremadament sensorial i tàctil⁸⁹⁸, una obra on es pot oïr la fragància de la rosa i el cos de la jove, assaborir els raïms del fons, escoltar l'aigua que suposadament brolla a prop de la banyista i observar un tors escultòric que actua d'interlocutor amb l'espectador i el convida a desvestir-lo (Reyero, 2009). En aquesta llibertat sensual i eròtica del plaer i del cos, en aquest estat primitiu i participatiu dels humans en la naturalesa, hi té quelcom a veure *La pastorale* i *La joie de vivre* de Matisse, del 1905, i *L'harem* de Picasso, d'un any després (Salé, 2000: 319).

Els nus mitològics femenins que van triomfar en el parisenc «Saló de les Venus», l'any 1863, eren una il·lustració del sentit voyeurista propi de l'època (Barón, 2004: 124). Les Venus de Cabanel i Paul Baudry van ser les que van recol·lectar-hi més èxits. Hi havia, però, altres peces com *El naixement de Venus* d'Eugène-Emmanuel Amaury-Duval, que presentava un cos d'una jove sensual i voluptuosa que, recollint-se els cabells i marcant un

“Renoir and the Earthly Paradise”, a *Renoir* (cat. exp.). Londres, Hayward Gallery, 1985. Tanmateix, la superfície corporal del nu de Renoir, matisada amb mil i un colors diferents, difereix lleugerament del nu angladià, que presenta un tors més matisat però amb més contrastos. A diferència de Renoir, Anglada atorga un caràcter menys tàctil, menys vulnerable i, per tant, menys humà (i mortal) al seu nu, fet que no evita que desprengui una carnalitat suggestiva. En aquest sentit, s'allunya lleugerament del caràcter arcaïtzant de les escultures clàssiques i dels cossos matisats d'Ingres.

⁸⁹⁶ Vegeu: VV.AA. *Forma: El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Caja Madrid, 2001.

⁸⁹⁷ Tal com s'analitzarà en l'apartat dels retrats d'encàrrec de dones aristòcrates, Anglada, en molts d'ells, reproduirà la posició clàssica de la Venus estirada –i que tanta fortuna va tenir durant el Renaixement–, encara que no acabarà despullant completament la figura femenina (vegeu pp. 606-620). Només en alguna ocasió, com a *Noia anglesa* (fig. 383), la dona roman estirada damunt un sofà i aparentment amb el cos completament nu.

⁸⁹⁸ En les odaliques, banyistes i aiguaderes, Ingres ofereix «a variety of sensory experience»: l'olor dels perfums, el soroll de l'aigua o les joies de les noies, el gust de les fruites, el tacte de la pell... però sobretot la mirada voyeurista de l'home (Connolly, 1972: 21). A *La font*, per exemple, el sentit de l'oïda s'accentua amb l'aigua vessant del gerro. Les dones que proposa Ingres, però, a diferència d'Anglada, són inaccessibles, immaterials, properes a la temptació masculina de l'harem.

contraposat compassat, mostrava el seu cos perfectament perfilat i que serviria d'inspiració per a la gitana nua d'Anglada.

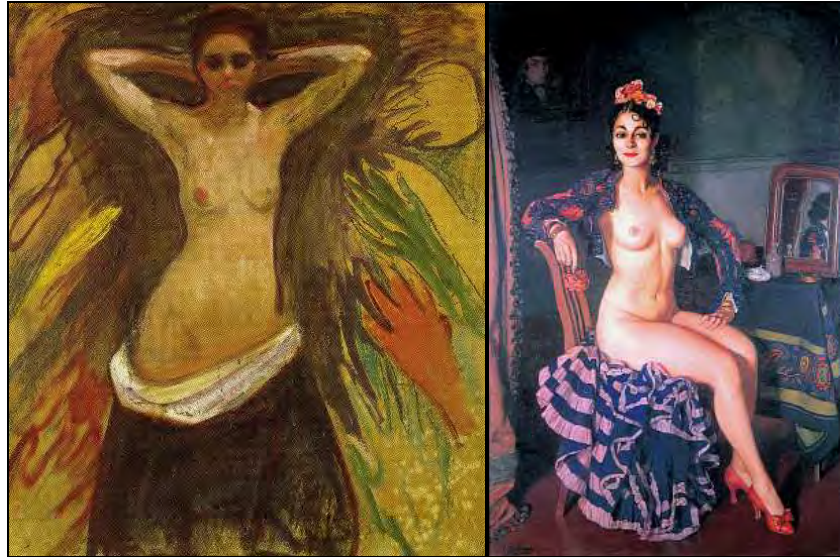
Tanmateix, per òbvia que sigui l'associació de la gitana representada per Anglada amb les deesses clàssiques, convé subratllar que el pintor occidental, quan representa la gitana, abandona l'excusa de la mitologia grecoromana. Com a conseqüència, no li és necessari filtrar una gitana com a deessa per tal de despullar-la i mostrar-la públicament sense reticències ni moralitats cristianes⁸⁹⁹. En les obres de nus femenins, <<el artista es, esencialmente, un mirón>> que no s'implica (Reyero, 2009: 135). El desig masculí de possessió femenina –perfectament expressat a *Nimfa i sàtir* (1869) d'Alexandre Cabanel–, que és el mateix desig sexual que Anglada experimenta cap a la dona gitana, s'adverteix inequívocament a *Nu sota la parra*. En aquest cas, la justificació basada en què Anglada emprava el motiu gitano per experimentar plàsticament i descobrir la potencialitat del color ja no és útil; el quadre guanya en rellevància temàtica i exòtica sensualitat. En Anglada, doncs, només hi manca la presència del sàtir (home) que desitja posseir la dona (com en Cabanel⁹⁰⁰), i que, a més a més, s'ha apropiat de la seva rosa per col·locar-se-la entre els seus cabells. En aquest sentit, *Nu sota la parra* recorda les obres de Munch titulades *Hands* (fig. 171), en les quals una munió de mans –se sobreentén masculines– rodegen el tors nu d'una jove, amb la voluntat de magrejar-lo i posseir-lo⁹⁰¹.

És conegut que, des de l'inici del segle XX, Anglada se servia de fotografies. En el seu arxiu particular es conserven imatges que va realitzar a París d'una model que va posar parcialment nua i on mostra eròticament la part superior del cos, amb els braços al cap (fig. 55). La utilització de la fotografia eròtica era molt comuna a l'època, i va gaudir d'un auge important en el camp de la fotografia pictorialista, que se centrava, entre altres aspectes, en el cos nu de la dona jugant d'una manera artística amb les ombres, clarobscur i formes voluptuoses. Però entre aquestes fotografies de nus femenins realitzades per Anglada, no es troben imatges de gitanes despullades, un fet que resulta d'obvietat donades les circumstàncies socials de la seva ètnia.

⁸⁹⁹ En aquest sentit, la nuesa és un elevat signe de classe (Clark, 1999: 146). Només cal recordar la nuesa de la prostituta *Olympia*, les dones de la mitologia grecoromana, les dones orientals i colonitzades, les pròpies d'altres ètnies o les que no formen part de les classes burgeses i oficials.

⁹⁰⁰ Artistes com Alexandre Cabanel són els generadors dels discursos acadèmics en l'art, que equival a dir els discursos burgesos de la societat occidental (i masculina), en aquest cas francesa, del segle XIX. Tanmateix, fora de l'academicisme també es percebien les diferents mirades masculines envers el cos de la dona –que en cap cas era una visió femenina–, tal com ocorre amb Cézanne i *L'etern femení*.

⁹⁰¹ Per a Cézanne, el gènere del nu femení era un terreny de lluita, on es podia satiritzar el voyeurisme implícit en els modes de mirar del XIX. Vegeu: Tamar Garb. "Paul Cézanne's *The Eternal Feminine* and the Erotics of Vision", a *Bodies of Modernity*. Londres, Thames and Hudson, 1998, pp. 178-195. En quant a l'expressió <<etern femení>>, Simone de Beauvoir s'hi va oposar donat que pressuposava una corporeïtat femenina precultural que havia de constituir l'essència de la dona.



Figs. 171 i 172. E. Munch, *Hands*, 1893-1894. Oslo, Munch Museum;
Ignacio Zuloaga, *La Oterito al seu camerino*, 1936. Zumaya, Museo Zuloaga

La representació del nu femení en l'art ha estat majoritàriament indissociable d'una càrrega sexual associada a una temptadora fatalitat de la dona. Durant l'Edat Mitjana, es va representar com a pecat a través de la figura d'Eva, els condemnats a l'infern i les personificacions dels pecats capitals, mentre que en el Renaixement es va tornar a la recuperació de cànons clàssics amb les figures de Venus, Susanna o Bethsabé representades d'una manera seductora (Álvarez, 2009: 139). Al segle XIX, i amb el permís de representar la dona mortal nua, es van poder mostrar els seus encants d'una manera oberta, que va causar més d'un escàndol en els salons d'art oficials. La paradoxa es produeix quan s'observa que una *Olympia* o *Un déjeuner sur l'herbe* podien causar un gran escàndol mentre que *El naixement de Venus* de Cabanel, un quadre absolutament erotitzat, va tenir una gran rebuda al saló parisenc de 1863, i essent comprat per Napoleó III per a la seva col·lecció privada. En el cas de les gitanes, l'excusa requeria sobre la pàtina orientalista, que, al considerar la gitana diferent de la dona occidental, no ocasionava cap daltabaix. Tanmateix, en autors com Apperley o Zuloaga (fig. 172), els límits de la sexualitat explícita de la gitana semblen sobrepassar-se a través d'una mirada directa i un oferiment sexual i irremeiable, un estereotip al que ha hagut de sobreviure la dona gitana sobretot des de l'era romàntica. La gitana nua d'Anglada és un referent directe a l'Eva bíblica, una criatura del bosc fantàstica, en un jardí de l'Edèn que ja ha estat corromput per la mà de la dona i, que, per tant, comporta que la culpabilitat de la temptació recaigui damunt del gènere femení. La gitana d'Anglada, mig nua o mig vestida, ja ha pres la poma, o la rosa.

Per altra banda, l'onirisme es fa present en la gitana nua representada per Anglada, especialment en l'esbós preparatori de *Nu sota la parra* (figs. 173, 174), que, a més de

sorprendre l'espectador amb el seu caràcter acadèmic i gairebé fotogràfic i amb els contrastos lumínics del tors i el rostre, presenta un tercer ull a la flor de la gitana que evoca directament el món oníric i primitiu dels ciclops d'Odilon Redon (fig. 175), amb ulls monstruosos que guaiten l'espectador grotescament, i el transporten a una atmosfera suggestiva situada entre el paradís i l'infern. El mateix ocorre a *Nu sota la parra*, on la flor conté un ull tricolor, artificial, brillant i enlluernador i que mira desafiant l'espectador⁹⁰²; una flor que combina la bellesa eròtica amb un subtil caràcter grotesc. Un ull acusador que denota la naturalesa indiscreta de l'espectador, que Anglada ha transformat en *voyeur*. Es tracta d'un tipus de mirada que encaixa dins els cànons «pornogràfics» dels salons parisencs, especialment del segle XIX, i que convidava els encuriosits, els homes burgesos, a la idealització del cos femení (Kendall, 1996: 152 i 153). La intrusió de la mirada en el quadre d'Anglada no amaga cap missatge moral al darrere –la dona s'obre obertament a l'espectador, amb els braços enlaire i darrere del cap, malgrat la presència de l'inquietant ull del seu cabell–, sinó una determinada visió d'època de l'home sobre la dona.



Figs. 173, 174 i 175. H. Anglada, estudi preparatori per a *Nu sota una parra*, c. 1909. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació «la Caixa»; H. Anglada, estudi per a *Nu sota una parra* (detall), c. 1909. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació «la Caixa»; O. Redon, *Ciclop* (detall), c. 1898. Otterlo, Kröller-Muller Museum

Tanmateix, quan s'analitzen els esbossos preparatoris de *Nu sota la parra*, s'obre la porta cap a una nova dimensió temàtica del quadre. En un d'aquests esbossos (fig. 176),

⁹⁰² Això recorda la presència monstruosa de l'animal aparentment dissecat (de la pell de la dona) de *La morfinòmana* d'Anglada. Els ulls inquietants de l'ésser guaiten l'espectador des de la foscor.

s'observa quina era la voluntat compositiva de l'artista en un principi: Anglada pretenia introduir tres figures femenines distribuïdes per l'espai i configurar amb elles un sentit piramidal. Els tres cossos nus havien de ser tres banyistes –una pentinant-se, l'altra amb alguna cosa a les mans i, una tercera, amb la pell més bruna, estirada i actuant d'interlocutora amb la figura central. Totes tres –una es cobreix amb una tela– remetien a la tradició de les banyistes en la història de l'art, molt especialment a les vuitcentistes de Renoir i a les de principis del XX de Cézanne i Matisse. En aquest esbós previ que no va acabar transportant al llenç, Anglada va traçar unes banyistes amb els cabells desenredats –fins i tot sembla haver-hi un fragment de *toilette* femenina a la banda dreta. En canvi, a la versió definitiva de *Nu sota la parra*, la cabellera es va acabar recollint, un aspecte que denota un distanciament de l'artista respecte a la temàtica de les banyistes. L'esbós i la pintura de Cézanne (fig. 177) presenten similituds amb l'apunt d'Anglada que van més enllà de la temàtica, la composició⁹⁰³ i la pinzellada. Hi ha una semblança compositiva entre els arbres que emmarquen el quadre cezannià i que són reproduïts en l'esbós d'Anglada per a ser convertits en emparrats de fruita que onegen per l'espai superior del paper, i que aporten més suavitat i sensualitat que en l'escena de Cézanne⁹⁰⁴. Cézanne, però, es diferencia d'Anglada –i també de Renoir– perquè refusa la recerca de la sensació⁹⁰⁵ –tal com buscaven la resta d'artistes del moment– i fa una referència mínima a les característiques sexuals dels cossos, desdibuixant-ne els contorns que generalment delimiten els cossos ideals de la feminitat (Garb, 1998 e: 204)⁹⁰⁶. A més a més, els cossos de Cézanne són sòlids i estàtics, les parts corporals de les banyistes s'entrecreuen les unes amb les altres, no hi ha una clara diferència sexual entre els cossos dels seus homes banyistes dels de les dones (Garb, 1998 e: 208), que són integrats completament en la natura; per tant, no cerca l'element visualment eròtic⁹⁰⁷. Aquesta manera moderna de mirar els cossos de les banyistes de Cézanne, estilísticament i formalment més propers als

⁹⁰³ Les composicions triangulars de Cézanne en les seves representacions de banyistes és un tret remarcable (Garb, 1998 e: 216), i probablement està vinculat a la sèrie de pintures que va realitzar de la muntanya Sainte Victoire.

⁹⁰⁴ A diferència de les banyistes de Renoir i Anglada, les de Cézanne no juguen ni parlen entre elles. Els límits dels cossos i de la natura desapareixen; la seva obra escapa de la mirada masculina vers el sexe femení. Cézanne elimina, doncs, el discurs tradicional sobre el nu femení en l'art (Nochlin, 2006: 47-48).

⁹⁰⁵ Cfr. Richard Shiff. *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago/Londres, 1984.

⁹⁰⁶ Cfr. L. Mulvey. "Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You don't know what's happening, do you Mr Jones?'" , a *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke, 1989, pp. 6-13.

⁹⁰⁷ El nu femení, al llarg del segle XIX francès, es va basar principalment en dues tipologies de representació, consistents en l'al·legoria (com a *La Llibertat guiant el poble* de Delacroix) o bé en imatges que actualment es considerarien pornogràfiques (Nochlin, 1997 b: 8), amb l'objectiu de plaure la sexualitat masculina, com *El bany turc* d'Ingres.

cànons clàssics, difereix àmpliament del cos idealitzat i sensorial de *Nu sota la parra*, que pretén provocar sensacions i emocions en l'espectador⁹⁰⁸.



Figs. 176, 177 i 178. H. Anglada, esbós per a *Nu sota una parra*, c. 1907. Palma, col·lecció particular; Paul Cézanne, *Cinc banyistes*, 1877-1878. Filadèlfia, The Barnes Foundation; Henri Matisse, *Pastoral*, 1906. París, Centre George Pompidou

A principis del segle XX, els banyistes cezannians semblaven el millor paradigma per a vincular la naturalesa i la pintura (Llorens, 2001: 82). En aquella època, aquestes pintures es podien veure a la galeria Vollard o en diverses exposicions col·lectives de París i d'altres ciutats europees⁹⁰⁹. Entre els artistes que van rebre amb més força l'impacte de l'obra de Cézanne, es trobaven Henri Matisse o André Derain. Matisse posseïa una petita tela de banyistes de l'artista, una composició de tres figures (Llorens, 2001: 82), així que no ha de sorprendre que el fauve s'hagués endinsat en el tema classicista de l'home en harmonia amb la naturalesa. Les composicions de banyistes de Matisse (fig. 178) reflecteixen l'empremta de Cézanne, que en els primers anys del segle XX, ja en la seva vellesa, continuava pintant el tema. No és estrany, doncs, que pels volts de 1907, Anglada, establert a París, estigués al corrent d'aquests temes arcàdics de Cézanne i Matisse i que realitzés esbossos amb el mateix plantejament temàtic i compositiu.

Cap a finals del segle XIX i principis del XX, s'intensifica la representació del tema de la banyista⁹¹⁰ en l'art de les pre-avantguardes (Llorens, 2001: 152). El bany constituïa un dels motius preferits en la representació de la feminitat vuitcentista occidental (Garb, 1998)⁹¹¹,

⁹⁰⁸ Tot i així, algunes representacions de figures femenines d'Anglada, com es parlarà més endavant, entre elles gitanes realitzades en els anys de París i alguns retrats folklòrics, adopten un caràcter lleugerament andrògin. No és el cas, però, de les seves gitanes nues.

⁹⁰⁹ L'any 1903 Cézanne va exposar a la Sezession vienesa i a Berlín. El 1904 ho va fer a la Libre Esthétique de Brussel·les i al Salon d'Automne de París. El 1905 a Londres i novament al parisenc Salon Automne. El 1906 va exposar altra vegada al Salon d'Automne on, l'any següent, després de la seva mort, se'n va fer una retrospectiva que l'homenatjava i que mostrava la seva obra *Les Grandes Baigneuses* (c. 1906).

⁹¹⁰ Per a una història de les banyistes en la història de l'art, vegeu: Anne de Marnhac. *Femmes au bain: les métamorphoses de la beauté*. París, Berger-Levrault, 1986.

⁹¹¹ Per a un debat entorn de la història de les imatges del bany i la transformació contemporània dels seus hàbits, vegeu: Linda Nochlin. "Bathtime: Renoir, Cézanne, Daumier and the practices of bathing in nineteenth-century France", The Gerson Lectures Foundation. Groningen, 1991.

que s'havia secularitzat després dels pretextos bíblics de Dianes i Susanes banyant-se executats d'ençà de la pintura renaixentista⁹¹². La inserció del nu femení en la pintura de paisatge s'ha entès sempre com a expressió d'un passat harmoniós i intemporal, fins i tot sacralitzat en alguns casos (Salé, 2000: 321). A principis del segle XX, quan Europa va retornar a la depuració clàssica de les formes i de la moral –a Catalunya, el moviment va cobrar forma amb el noucentisme–, es va començar a presentar la dona nua en la naturalesa d'una manera positiva, ja no d'una manera degradant o primària, sinó que aquest motiu plàstic es va anar deslliurant de la misogínia finisecular. El nou model femení de dona corpulenta i poderosa, amb amples malucs i pits turgents, desvestida i sense cap mena d'adorn, va entrar en escena⁹¹³. Aristides Maillol o Manolo Hugué van començar a representar figures que demostraven la plena salut de la raça, ja no lànguida ni malalta, ni tampoc luxuriosa com les decadents del fi de segle, sinó una dona preparada per a la maternitat i per a viure en plena comunió amb la naturalesa. En essència, es proposava un retorn a l'Arcàdia que posava de relleu la importància del culte hel·lènic a l'absoluta nuesa (Clark, 1981: 22). Molts artistes van representar la integració completa del cos femení en el paisatge⁹¹⁴, com les banyistes de Cézanne, i van convertir els cossos en un element més de l'escena. A *Pastoral* (1910-1911) de Joaquim Sunyer, els colors del cos femení concorden amb els de la natura, fent present l'equilibri i la plenitud del vincle entre la dona i la natura. Ja no hi ha propostes sexuals ni significats eròtics⁹¹⁵, sinó un ideal formal i moral absolutament contrari sobre la dona (López, 2006: 275-317). Es considera que les dones, al estar en contacte amb la naturalesa, esdevenen més pures, més morals, i guien el camí a seguir. En el noucentisme, la dona s'identifica amb la catalana, lligada únicament i eternament a la naturalesa del seu paisatge local.

Però el nu femení, a més de ser un mode d'agermanament amb els antics grecs, era per als artistes un model etern al que podien dotar de continguts que ells mateixos volien expressar (López, 2006: 299). Anglada no va seguir la tradició noucentista ni a *Nu sota la parra* ni en els seus esbossos de banyistes, sinó que va escollir el camí que havia iniciat en el París de principis del XX, el del decadentisme. Així, va continuar tractant el cos femení com un objecte d'excitació i ofert al plaer del voyeur. La dona, que acaba essent reduïda a

⁹¹² Per a l'anàlisi del tema del bany en l'art com a motiu generat en el període modern a França, vegeu: Linda Nochlin. "The Invention of the Avant-Garde", a *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Londres, Thames and Hudson, 1991, pp. 1-18.

⁹¹³ Cfr. Teresa Camps Miró. <<Ecce mulier nostra>>. *El model de figura femenina en l'art català de 1906 a 1936* (tesi doctoral). Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1989, p. 64.

⁹¹⁴ El concepte que la dona es troba pròxima a la naturalesa té a veure amb l'Eva bíblica (Menon, 2006: 12). Per això no ha de sorprendre que després d'Eva, la resta de *femmes fatales* representades en l'art del segle XIX i part del XX es trobin integrades en la naturalesa.

⁹¹⁵ A fi de contrarestar aquesta opinió, l'estudiós Kenneth Clark considera que no hi ha cap nu que no despertí en l'espectador un sentiment eròtic, encara que de la forma més apagada, ja sigui a través d'una pintura abstracta o poc naturalista (Clark, 1981: 22).

la pura carnalitat per al gaudi de l'home⁹¹⁶, manté una connexió insana, instintiva i sexual amb la naturalesa. La seva gitana despullada és impúdica i luxuriosa, i és conscient que s'està exhibint a un espectador que l'està mirant amb delit.

Hi ha altres lectures que es distancien del concepte d'idealització i adoració del nu femení en l'art i que a la vegada són convenientes per analitzar l'obra d'Anglada. A *Bodies, bathers and beauties*, Linda Nochlin utilitza una aproximació feminista a través de la qual estudia acuradament el rol de la banyista en l'art: <<*The bather theme (...) far from being natural, it is a highly artificial and self-conscious construction at that*>> (Nochlin, 2006: 15). En una època en què la societat està acostumada a una abundant representació de burgeses vestides amb cotilla a sota dels seus elegants vestits, intentant delimitar la silueta femenina per adaptar-la a uns canons estètics restringits, els nus a l'aire lliure de Renoir –i en contacte amb la natura i l'aigua⁹¹⁷– apareixen com a una fantasia de l'alliberació del cos femení (Nochlin, 2006: 9). No obstant això, a diferència de la visió femenina i la connotació homosexual de les obres de Renoir⁹¹⁸, en Anglada –tot i la interacció aparentment impenetrable de les dones nues de l'esbós preparatori de *Nu sota la parra*, que no s'atansen a l'espectador– la percepció del desig que s'obté és clarament masculina⁹¹⁹. La presència física masculina és absent: l'home és voyeur però no participant actiu.

Si bé en l'era impressionista el tema del bany, com també el de la navegació i les regates, generalment estava associat a les activitats contemporànies, amb Renoir –també amb Anglada– hi ha una excepció, ja que la seva voluntat és recordar un passat nostàlgic i idíl·lic de pastorals preindustrials⁹²⁰. Al seu costat, artistes totalment diferents com Honoré Daumier, però encasellats dins el mateix sac, tractarien el tema del bany amb personatges anticlàssics i grotescos banyant-se al Sena (com a *Nàïades del Sena*, 1847). Daumier creia, igual que Karl Marx, que l'antiguitat podia ser repetida en la modernitat però només com a farsa (Nochlin, 2006: 23). Tot l'idilisme angladià es confronta amb la

⁹¹⁶ Cfr. Otto Weininger. *Sexo y carácter*. Barcelona, Península, 1985, pp. 282-289.

⁹¹⁷ Tal com assenyala Young-Bruehl, l'aigua és un mitjà simbòlic propi de la feminitat (Nochlin, 1997 b: 12).

⁹¹⁸ En els quadres de banyistes de Renoir, Young-Bruehl considera que <<*women are being invited to enjoy female nakedness in the role of boyish girls, and men are being welcomed not just as men, but as women as well, that is, in both the masculine and the feminine 'positions'*>> (cit. a Nochlin, 1997 b: 12).

A més a més, la idealització de la banyista en Renoir és propera a les figures sensuais de Rubens, Fragonard i Ingres (Ehrlich, 1972: 166-181).

⁹¹⁹ Nochlin comenta l'aparició de la tendència del gaudi de la bisexualitat en l'art i la literatura europeus durant les dues últimes dècades del segle XIX. Dos casos exemplars són Oscar Wilde i George Sand (Nochlin, 1997 b: 13). Cfr. Maura Reilly. *Le vice à la mode: Gustave Courbet and the Vogue for Lesbianism in Second Empire France* (tesi doctoral). Nova York, New York University/Institute of Fine Arts, 2000.

⁹²⁰ Cfr. Ambroise Vollard. *Renoir: An Intimate Record*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1934, p. 49.

realitat de les piscines parisenques de l'inici del segle XX⁹²¹. *Nu sota la parra* d'Anglada, doncs, emergeix sota la mateixa concepció idíl·lica, intemporal i idealitzada de la figura femenina, tot i que amb un cos físic ben diferent al que proposava Renoir. En Anglada desapareix l'excessiva voluptuositat de la figura, la mirada perduda, els cabells solts, la naturalitat de la dona, de la posa i del color, el nu exposat al sol... En ambdós casos, però, es percep la idea latent d'una *joie de vivre* matissiana⁹²² i del retorn d'un *rappel à l'ordre* propi de la dècada de 1880 a França i que es distancia a bastament de la *Nimfa sorpresa* (1860) de Manet, que es tapa immediatament tan bon punt adverteix la presència masculina exterior⁹²³.

En el cas de la representació de la nuesa gitana en l'art europeu de finals de segle XIX, dos dels exemples més destacats són *L'été* o *Nena gitana* de Renoir (1868) (fig. 19) i *Réverie tsigane* de Courbet (1869). No obstant, no es pot parlar de nus en aquests casos. Anglada fa un pas més enllà, ja que no solsament pinta un pit que es descobreix entre la brusa, sinó que despulla el tors de la seva gitana i el presenta amb una actitud atrevida i desenfadada. Malgrat això, en ambdues obres de Renoir i Courbet, hi ha una sensualitat imminent, que <<reprend les codes vestimentaires du stéréotype gitan, même si on ne peut reprocher à Courbet, au regard de l'ensemble de sa production, d'emprunter ce type de poncif pour peindre la sensualité féminine>> (Hudowicz, 2012: 177). En el cas de *L'été*, que en realitat és un retrat de Lise Tréhot –la primera companya i model de Renoir–, encara que presenti un tret modern com és la integració de la figura en el paisatge, s'hi percep una brusa entreoberta, una mà suggestiva, les arracades, la calor estival... és a dir, un conjunt d'atributs físics que acaben conformant el prototipus de gitana que s'esperava per al Salon de 1868 (Hudowicz, 2012: 178).

Tanmateix, malgrat la predisposició sexual de totes aquestes joves gitanes, el nu gitano representat per Anglada divergeix de l'erotisme accentuat de les gitanes i franceses de Renoir i Courbet⁹²⁴, per aproximar-se més a les tahitianes de Gauguin, que són més intemporals, més universals, i que porten els valors de la seva societat inscrits en la seva

⁹²¹ Cfr. *Deux siècles d'architecture sportive à Paris: Piscines, gymnases...* (cat. exp.). París, Mairie du XXe arrondissement, 1984.

⁹²² Cfr. Margaret Werth. "Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse's *Bonheur de vivre*", a *Genders*, nº 9, tardor 1990, pp. 50-74.

⁹²³ A Catalunya, la idea de retorn a la naturalesa es vincula amb el moviment noucentista, que va aparèixer l'any 1906. En els retrats de gitanes, i especialment a *Nu sota la parra*, es percep aquesta idea de reivindicació de la mediterraneïtat i de l'alegria de viure en la natura. Són, però, dos conceptes que apareixen en la majoria de retrats i danses gitanes dels anys que Anglada va viure a Mallorca.

⁹²⁴ Malgrat no s'hagi entrat amb profunditat en la figura de Courbet, és necessari recordar l'erotització de les seves dones no només en el retrat de la gitana, sinó en el bany, en obres com *Banyistes* (1853) o *Dona a les ones* (1868). Cfr. Beatrice Farwell. "Courbet's 'Baigneuses' and the Rhetorical Feminine Image", a Thomas B. Hess i Linda Nochlin. *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nova York, Newsweek, 1972, pp. 64-79.

pell colrada. De manera semblant com va ocórrer amb el *rappel à l'ordre* després de la Primera Guerra Mundial⁹²⁵, durant la dècada de 1880 a França alguns artistes del grup impressionista com Renoir van desenvolupar un sentiment de restaurar un sentit de permanència, de manca de temps, d'harmonia a *plein air*, etc⁹²⁶. En el cas d'Anglada, va ocórrer un fet similar. Amb l'inici de la Primera Guerra Mundial, es va establir a Mallorca. En ell hi va haver una voluntat de retorn al «primitivisme»⁹²⁷, com amb Gauguin, i va entrar en un terreny on la societat gitana es considerava primigènia, atàvica, en comunió amb la natura, sense lleis ni una cultura civilitzada, vinculada al ritual... Gauguin, que mostrava la llibertat i la disponibilitat sexual de les tahitianes amb qui convivia, expressava una relació de poder basada en un colonitzador masculí i desitjós de sexualitat amb les tahitianes colonitzades i convertides en objectes passius i subjugats (Solomon-Godeau, 1992: 313-329). En això hi tenia a veure la percepció de Gauguin sobre la tahitiana com a Altra⁹²⁸, que formava part d'una cultura forana a la seva -la francesa- i que, a més, estava en mans del seu país. D'una manera semblant, Anglada va representar la dona gitana com a Altra. Tot i no ser una ètnia colonitzada per Europa, el poble gitano va viure en el continent sempre a desgrat dels europeus. Els gitanos van ser perseguits constantment, rebutjats arreu, tractats com un poble subaltern que enlloc era tolerat. El fet que Anglada representés una gitana nua i en posició frontal i propera a l'espectador, porta a confirmar que l'artista es regia per una relació de poder construïda a partir dels binomis home-dona i europeu-gitano.

Les gitanes representades per Anglada, com es percep nítidament a *Nu sota la parra*, també clouen els braços d'una manera semblant a la tradició iconogràfica d'aiguaderes, com les d'Ingres. Les escenes de proveïment d'aigua conformen una temàtica freqüent en la pintura de gènere des del segle XVII, essent el càntir un símbol de vulnerabilitat de la virtut femenina (VV.AA., 2001 e: 144). El gerro, un objecte de fang cuit que pot esmicolar-se fàcilment, va aparèixer insistentment en l'obra d'Anglada⁹²⁹, en dones que sostenen fermament el càntir per tal que no es trenqui -la seva virtut- ni es vessi l'aigua - la seva sexualitat- que han anat a recollir als afores del poble. Ja des dels seus inicis,

⁹²⁵ Cfr. Jean Cocteau. *Le Rappel à l'ordre. 1918-1926*. París, Librairie Stock, 1926.

⁹²⁶ Cfr. John House. "Renoir's *Baigneuses* of 1887 at the Politics of Escapism", a *Burlington Magazine*. Londres, 134, 1074, setembre de 1992, pp. 636-642.

⁹²⁷ Potser seria millor optar per un retorn a l'«etnologia» i no al primitivisme, ja que, s'entén etnologia com a essència natural o salvatge d'una cultura o societat. Per a un estudi sobre el paper del primitivisme, jugat en forma d'exotisme, en l'art contemporani, vegeu: William Rubins (ed.). *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. Nova York, The Museum of Modern Art, 1984.

⁹²⁸ Per a una altra perspectiva sobre els cossos nus de les tahitianes de Gauguin, vegeu: Peter Brooks. "Gauguin's Tahitian Body", a Norma Broude i Mary D. Garrard (eds.). *The Expanding Discourse*. Nova York, 1992, pp. 331-345.

⁹²⁹ En cas que el gerro no aparegui, convé ressaltar que la posició dels braços closos a la part superior es repeteix en nombroses dones representades per Anglada (principalment gitanes i valencianes).

Anglada va realitzar l'obra *Paisatge amb una nena amb càntir* (1894) (fig. 10). No serà, però, fins a l'any 1904, amb les aiguaderes valencianes, que reprendrà la temàtica de la dona a la font i, posteriorment, cap a 1913, crearà una simbiosi entre l'aiguadera i la dona gitana (fig. 180), tot recreant la posició dels braços expansiva i sensual que recorda algunes posicions d'*El bany turc*⁹³⁰ o *La font* (fig. 179). Aquesta col·locació de les extremitats superiors permet exhibir amb més generositat el cos femení. En l'etapa mallorquina, Anglada tornarà a reprendre el motiu, reinventat en la figura de la samaritana⁹³¹, però observant la dona amb més distància. Per una banda, l'any 1925, realitzarà diversos esbossos i una pintura on apareix la dona recollint aigua en un pou, que és interrompuda per Crist; de l'altra, cap a 1942, realitzarà nombrosos apunts titulats bíblicament *La font del Bon Pastor* o *La font freda*, on diversos personatges es dediquen al subministrament d'aigua. Tanmateix, Anglada no era una persona religiosa (Pujol, 2007: 114). Per a la realització del tema, se servia de fotografies que realitzava a les seves models (fig. 181). El resultat final va ser el d'una figura que remet a les cariàtides clàssiques i que sustenta la societat gitana, no només pel subministrament d'aigua i per la cura dels fills i la família, sinó també perquè esdevé el motor d'aquesta ètnia.



Figs. 179, 180 i 181. J. A. D. Ingres, *La font*, 1856. París, musée d'Orsay; H. Anglada, *La gitana del càntir*, c. 1913. Col. particular; H. Anglada. Fotografia que va servir per a l'obra *La gitana del càntir*, c. 1910. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

⁹³⁰ Tanmateix, *El bany turc* destaca pel sentit visual que desperta en l'espectador, que és confrontat amb <<no less than 25 pneumatic ladies who amuse themselves by petty diversions of the harem>> (Connolly, 1972: 27). Cfr. Hélène Toussaint. *Le Bain turc d'Ingres*. París, 1971.

⁹³¹ L'any 1897 Sarah Bernhardt va interpretar *La samaritana* a París, convertint-se en la musa mística del fi de segle (Jullian, 1969: 219).

Abans de cloure aquest subapartat, és convenient parlar de la construcció dels cossos de les ballarines gitanes representades per Anglada en els seus dibuixos. És aquí on es percep més el tractament escultòric de la gitana, com a l'estudi preparatori de *Nu sota la parra*. Tanmateix, convé preguntar-se quin va ser el motiu que va conduir l'artista a construir reiteradament el cos de la ballarina gitana a partir de la seva nuesa. Anglada tenia interès per la suggestió i la intuïció del cos, i no per la seva exhibició com tants altres artistes havien fet prèviament. Pretenia codificar correctament el moviment a través de la nuesa dels cossos femenins. Després, els ocultava amb vestits exuberants i poderosos, tan sols mostrant uns braços musculats -gairebé masculins-, unes mans crispades i un cap ben endolat que denotaven que la seva anatomia estava en acció.



Figs. 182 i 183. H. Anglada, *Bailaora*, c. 1903-04. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada; E. Degas, *Estudi de ballarina nua a la barra*, 1895-98. Nova York, Herbert and Nell Singer Foundation

A diferència de les pintures de gitanes, és en aquests esbossos executats a llapis on Anglada remarca més les parts del cos femení. El traç del cos predomina per damunt de les indumentàries, que funcionen com un complement perfecte que s'acaba adaptant al cos, i no a l'inrevés. En aquests casos es revela l'anatomia oculta de les ballarines gitanes i flamenques, i s'observa la seva musculatura treballada i llisa, sense arrugues (fig. 182). El pintor donava importància al coneixement de l'anatomia humana fins al punt que afirmava la impossibilitat d'afegir plecs al vestit sense conèixer el cos amb profunditat (Pizarro, 2012: 68-69). Això és il·lustratiu en el dibuix preparatori d'*El Tango de la Corona* (1910), on quatre figures femenines dansen -algunes amb els braços elevats- amb el tors despulat i cobertes de roba únicament de cintura per avall. El mateix realitzava Degas amb els seus apunts de ballarines de ballet mentre feien estiraments abans o després de la classe de dansa (fig. 183). Degas va realitzar nombrosos estudis de peus de ballarines de ballet, d'una manera gairebé obsessiva (Garb, 2008: 25). A la vegada se servia, com

Anglada, de la pràctica acadèmica consistent en construir les seves ballarines a partir de cossos nus, per després ajustar-les i pintar-les en pastels o obres. El treball previ a les obres finals els servia d'intens exercici de coneixement del cos femení, un exercici que de vegades era provocat per una compulsió irracional. Si per a Degas els peus de les ballarines eren tractats gairebé com un fetitxe, en Anglada els nombrosos estudis de ballarines gitanes denoten l'interès obsessiu de l'artista pel tema de la ballarina flamenca. La indumentària era, doncs, per a ambdós, una última capa corporal, que en el cas d'Anglada era la més exuberant, la més luxosa i refinada, i que s'havia d'exhibir únicament en les pintures finals que s'exposarien a l'estranger⁹³².

3.3.1.3.- Masculinització, emmarcament i contenció.

Els artistes i escriptors francesos de l'últim terç del segle XIX van oferir dues imatges estereotipades de la dona: la bella, absolutament femenina, servidora de la llar o prostituta, i la dona masculinitzada, amb una aparença física ambigua (Menon, 2006: 203). Aquestes dues imatges conformaven alguns dels rostres de la *femme fatale*, però si l'elegant i bella parisenc sovint s'associava a la prostitució, la dona masculinitzada ho estava a les feministes que començaven a penetrar en els àmbits que fins aleshores havien estat de domini masculí.

Una característica de les primeres gitanes representades per Anglada és que majoritàriament posseeixen un aspecte d'aparença masculina, que en alguns casos es fa bastant evident⁹³³. A *Dansa gitana* (fig. 218), s'observa una ballarina amb una androgínia portada a l'extrem. La figura presenta una considerable amplitud d'espatlles, una esquena poderosa, un tors més aviat de línies rectes i poc voluptuoses, unes mans de dimensions considerables que recorden les membranes de les potes de les gallines, uns bíceps lleugerament musculats, un coll amb un gruix rellevant i un rostre de perfil que denota una pronunciada mandíbula i unes faccions que, entre la foscor del fons i l'artificialitat de la llum del local, aporten una doble ambigüitat al personatge. Observant aquest cos en detall, es percep que ha desaparegut la línia estilitzada i ondulant de moltes de les

⁹³² Mereix una atenció, encara que no es parli de nus gitanos, esmentar els nus femenins de caràcter acadèmic que Anglada va realitzar per a complementar les seves exposicions de pintura i fer callar els crítics que declaraven que l'artista no dominava la tècnica del dibuix. Anglada va presentar diversos estudis de nus, tant masculins com femenins, amb una minuciositat i un detallisme gairebé fotogràfics i amb unes posicions de vegades agosarades i sovint originals, a l'exposició a la Sala Parés l'any 1900, en un saló reservat (figs. 24, 25). L'artista va anar exposant acadèmies en les exposicions dels anys següents, fins al punt que en un determinat moment no va tenir la necessitat de contrarestar les opinions de la crítica. Però com que es tracta de nus acadèmics que l'artista va realitzar *ex professo* i no de manera voluntària, és a dir, no per a gust seu, serà convenient no endinsar-s'hi.

⁹³³ En les danses gitanes executades per Anglada a París durant la dècada de 1910, abunda més la masculinització que la feminització.

representacions de gitanes d'Anglada; en aquest cas, ha estat substituïda per una figura volumètrica i apersonada, constituent d'una imatge de poder, igual que *Ballarina espanyola*. No obstant això, es tracta d'una imatge poderosa que remet més aviat al món del transvestisme i que en Anglada apareix en alguna altra ocasió⁹³⁴.



Figs. 184 i 185. H. Anglada, *Démarche gitane* (detalls), 1902.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

La caracterització de la gitana amb unes qualitats físiques a l'època considerades pròpies del gènere masculí (corpulència, línies rectes, perfils angulars...)⁹³⁵, fa que es qüestionï el motiu pel qual l'artista va donar-li aquest tractament, especialment en els anys que va residir a París. Tal com s'anunciava en l'anterior paràgraf, la masculinitat en la gitana és una manera d'expressar el poder que aquesta té en la seva ètnia i cultura, dins i fora del món de l'espectacle, dins i fora de l'àmbit familiar. Ja s'ha analitzat prèviament el pes que va tenir la figura de la gitana en la representació artística i literària al llarg del segle XIX, a qui es va donar una àuria romàntica de seducció i exotisme fins ben entrat el XX, especialment en el context francès. Per una banda, es pot afirmar que Anglada va reproduir el tòpic de la ballarina espanyola, flamenca i gitana; de l'altra, convé assenyalar que no ho va realitzar d'una manera tan estereotipada com els precedents romàntics, ja que no va portar la sensualitat, l'exotisme i la bellesa temptadora fins a un extrem. És l'ambigüitat tenyida de misteri, plasmada durant els primers anys del 1900, el que defuig el mite romàntic de la bella i eròtica gitana. A *Démarche gitane*, es repeteix novament la brusquedat de les faccions en un rostre de perfil encorbat, de pòmuls i barbets definites i un prominent nas sense pont (fig. 184). Les mans també denoten l'androgínia de moltes figures de gitanes d'Anglada, ja que generalment la identificació es fa difícil (fig. 185).

⁹³⁴ Aquí es fa referència a *L'idol* d'Anglada, que s'analitzarà més endavant i que presenta, igual que Manet a *Mme. Victorine Meurent amb vestit de torero*, una figura femenina vestida de torero. Cfr. VV.AA. Manet/Velázquez. *La manière espagnole au XIXe siècle*. París, réunion des musées nationaux, 2002. L'interès d'Anglada, però, no apunta a la qüestió identitària dels gèneres.

⁹³⁵ Sens dubte, la masculinització de la gitana angladiana ressuscita les Atenes romanes, musculades i poc esveltes, gens femenines ni estilitzades, abillades amb vestits drapats i cenyits. Atena és una imatge clau del poder femení.

Una altra pista que dóna indici de la masculinització de la gitana en l'obra d'Anglada, és la sensació d'emmarcament i hermetisme que es produeix a través de la col·locació dels braços. Aquest és un dels aspectes que es fa present en nombroses figures femenines de l'artista, especialment en les valencianes i folklòriques, però també en les gitanes. Una actitud física closa en les representacions de dones constitueix, segons Lynda Nead, una manera de blocar la mirada masculina amb la finalitat de buidar la imatge de la dona d'erotització i de sexualitat i posar fi a les connotacions pornogràfiques de la feminitat (Nead, 1998). Aquest ha estat l'objectiu de diferents formes, convencions i posicions de l'art pel que fa al cos femení: <<cerrar los orificios⁹³⁶ y evitar que la materia marginal vulnere las fronteras que dividen el adentro del cuerpo del afuera, el yo del espacio del otro>> (Nead, 1998: 19). Una de les maneres que la modernitat artística ha emprat per reforçar els límits del cos femení envers el voyeur, ha estat el *bodybuilding*, propiciant un tipus d'imatgeria corporal femenina diferent a la convencional que pot convertir en borroses les definicions acadèmiques de la identitat dels gèneres⁹³⁷ (Nead, 1998: 21-22). En mencionar les fotografies de Mapplethorpe sobre Lisa Lyon, Wagstaff⁹³⁸ apunta a la noció de <<camisa de força>>, que a la vegada eludeix a la noció de <<funda>> proposada per Kenneth Clark (Clark, 1981), i que pretén subjectar, controlar i contenir el mateix cos (Nead, 1998: 22), a fi que aquest sigui inaccessible a l'espectador⁹³⁹.

En Anglada es produeix, doncs, un emmarcament de les figures de gitanes a fi d'emfasitzar la distància entre l'objecte (la gitana) i el subjecte (l'artista/espectador). A *Nu sota la parra* i en algunes ballarines d'Anglada, com la protagonista de *Tango* (fig. 192), es fa present un hermetisme que converteix les figures en inaccessibles. A *Nu*, la rigidesa i la fermesa de les línies divisòries del cos, així com els claroscurs que impregnen el tors despullat de la gitana, contribueixen al control estètic del cos femení. Això provoca que el cos recordi una escultura i, per tant, sigui el resultat de la recerca d'un ideal físic i estètic⁹⁴⁰. La gitana nua d'Anglada ha estat emmarcada dins d'una armadura metafòrica;

⁹³⁶ S'entenen els orificis corporals com a punts marginals que permeten la sortida de sang, llet, excrements o llàgrimes, i que, pel fet de sortir, han travessat la frontera del cos. Cfr. Mary Douglas. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres, Routledge/Kegan Paul, 1966, p. 121.

⁹³⁷ No obstant, és fàcilment absorbible l'estereotip del cos bell de la dona per el d'un altre que propugna un tipus de dona més vigorosa.

⁹³⁸ Cfr. Samuel Wagstaff. "Foreword", a *Lady: Lisa Lyon by Robert Mapplethorpe*. Nova York/Londres, Viking/Blond & Briggs, 1983, p. 8. Vegeu també: Susan Butler. "Revising femininity? Review of *Lady*, Photographs of Lisa Lyon by Robert Mapplethorpe", a Rosemary Betterton (ed.). *Looking on. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Londres, Pandora, 1987, pp. 120-126.

⁹³⁹ Per la seva banda, assegurava Jacques Derrida, a *La Verité en peinture*, que el marc és el lloc on transcorre el significat, on es creen les distincions vitals entre el que ocorre a l'interior i a l'exterior, que sense marc no pot existir un objecte artístic com tampoc un espectador coherent (Derrida, 2001: 74).

⁹⁴⁰ <<Su ojo cuando mira un cuerpo (es) el de un escultor clásico que busca un 'ideal', y ella es 'un escultor cuya materia bruta es su propio cuerpo'>> (cit. a Nead, 1998: 23). Cfr. Bruce Chatwin. "An Eye and Some Body", a *Lady: Lisa Lyon by Robert Mapplethorpe*. Nova York/Londres, Viking/Blond & Briggs, 1983, pp. 9-11.

està posant i s'ofereix com a una imatge d'alliberació i de feminitat revisada, tot i que en realitat reforça una idea fronterera de la feminitat esculpida. El nu angladià està triplement emmarcat, tant pel propi marc del quadre com pels límits del seu cos i la silueta sinuosa dels arbres del fons. Tot i això, encara existeix la presència d'un quart enquadrament, que és el vestit de la gitana, que, en ser despullada d'una manera progressiva, reflecteix els límits corporals reals de la feminitat així com la part interna de la indumentària, de colors clars i irisats, com a símbol del propi cos despullat.

Per altra banda, en les representacions de gitanes d'Anglada els braços esdevenen una poderosa arma que afegeix hermetisme, enquadrament, contenció i masculinitat al propi cos de la gitana. A *Dansa espanyola* (fig. 187), predomina la força de les formes angulars per sobre de les línies ondulants. Les ballarines del sector esquerre es mostren i alhora s'oculten rere el mantell groc que oneja al centre de la composició. Com ja s'ha anat anunciant, es genera una sensació de contenció de la feminitat que arriba tímidament a l'espectador del quadre. A *Dansa gitana* (fig. 218), l'hermetisme del cos s'accentua a través del protagonisme d'uns braços angulars situats a l'alçada del pit de la dona i que obstaculitzen la mirada de l'espectador. A *Tango* (fig. 192), el cos es clou per damunt del cap, d'una manera semblant a *Nu sota la parra*, que, malgrat que es presenti en una actitud d'oferiment sexual, reforça la idea d'inaccessibilitat amb uns braços que reproduïen la mateixa posició que les portadores d'aigua representades al llarg de la història de l'art. És precisament en aquestes gitanes aiguaderes on Anglada ressalta més la imposició de límits físics (fig. 180). En aquests casos, el gerro apareix com a metàfora del cos femení, hermètic i inaccessible, a mode d'una armadura que protegeix l'exterior de l'interior però que no deixa de provocar una pertorbació en l'espectador respecte al cos femení. El cos femení acaba essent contingut, però en el temps que perdura la seva contenció, l'alteració voyeurista de l'home es manté sota control; més tard, però, la pulsació eròtica i sexual del voyeur vers el cos torna a emergir (Nead, 1998: 21).

En les representacions de gitanes en les quals Anglada va defugir la caracterització masculina o ambigua dels seus cossos, l'artista va utilitzar altres maneres d'obstaculitzar el cos femení i blocar la mirada masculina. Tal és el cas de les maternitats gitanes, la majoria de les quals estan col·locades de perfil o bé protegides pels seus infants; però també d'altres gitanes reproduïdes per l'artista, com les figures centrals de *Flamenc* i *Gitanes amb gossos*, que es dobleguen cap a la part inferior dels seus cossos. En cap d'aquests casos, les gitanes es presenten frontalment o sense elements físics de contenció dels seus cossos o de bloqueig visual del voyeur. Per tant, l'actitud de les gitanes representades per Anglada acaba diferint de les seves cortesanes parisenques, que s'oferien sense fronteres físiques al plaer del voyeur masculí.



Figs. 186 i 187. Albert Dürer, *El dibuixant realitzant un nu*, 1538; H. Anglada, *Dansa espanyola*, 1901. Sant Petersburg, The State Hermitage Museum

Una de les obres de la història de l'art on s'assenyala més l'oposició entre el món masculí i el femení, és el gravat *El dibuixant realitzant un nu* de Dürer (fig. 186). A *Dansa espanyola* (fig. 187) d'Anglada ocorre una cosa semblant. Si bé en Dürer el contrast entre les corbes i les línies ondulants de la secció femenina contrasta notablement amb l'àmbit masculí, reservat a les formes més angulars, en la peça d'Anglada hi ha lleugeres diferències. Les formes angulars ara pertanyen a la secció femenina, encara que la dona presenta la mateixa contenció i està també emmarcada per una retícula –l'armari encastat– que en aquest cas s'ha transportat al fons de l'escena. La matèria lasciva del cos femení, doncs, acaba essent regulada a través de l'art: a través del dibuix en el cas de Dürer, a través de l'espectacle en el cas d'Anglada. Aquesta idea de contenció és un aspecte que es percep nítidament en l'obra més emblemàtica de temàtica gitana d'Anglada, *El Tango de la Corona* (vegeu pp. 403-409). Per altra banda, cal tenir en compte que a *Dansa espanyola*, Anglada col·loca a un mateix nivell els gèneres femení i masculí, i els atorga la mateixa importància dins del conjunt festiu. La ballarina no és, en aquest cas, un eix vertebrador de l'escena, sinó que ho és el grup en el seu conjunt. Aquest és un aspecte que difereix bastant de les obres de balls gitanos executades per Anglada més enllà de 1914, on el grup d'homes i dones *cantaors* i *palmsers* es reserva a un segon pla, sempre al darrere de la

ballarina principal. Ben diferent és el cas de l'obra *Baile gitano* (c. 1897) de Gonzalo Bilbao. En aquesta peça, els homes són col·locats al fons de l'escena, construïts gairebé com a personatges anecdòtics. Dues dones apareixen a primer terme, assegudes i acompanyant amb palmes la ballarina que es mostra al seu darrere. Aquestes tres figures principals, amb els seus gestos, conviden l'espectador a entrar en l'espectacle. És just tot el contrari del mètode de bloqueig visual que emprà Anglada, que foragita tot espectador extern a fi de preservar la vulnerable virginitat de la gitana.

3.3.1.4.- *Vellesa gitana.*

El motiu iconogràfic de la vella gitana en l'obra d'Anglada apareix tímidament en algunes peces, escasses, de la dècada de 1910, i sempre es reserva a la companyia dels infants en el seu rol d'àvia⁹⁴¹. A Anglada no li interessava representar la vellesa femenina, donat que era la jove gitana qui el fascinava com a element estètic. Les seves figures de gitanes d'edat avançada prenen un paper passiu en les composicions de dansa, ja que Anglada associava el món de la música i el ball a la jove ballarina gitana, en l'esplendor de la seva bellesa. A més, l'artista no tendia a representar el rostre de les gitanes ancianes frontalment, sinó de perfil, ja que no pretenia emfasitzar el seu paper en el conjunt ètnic, tot i ser-hi present. De totes maneres, les gitanes velles representades per Anglada s'allunyen notablement de *Gitana vella* (1905) de Nonell, que defuig completament els paràmetres de bellesa a fi de plasmar el concepte de marginalitat social⁹⁴².

La dona gran ha estat representada de diverses maneres en l'art (com a vídua, àvia, intermediària i senyora), algunes vegades de manera positiva encara que en la major part se l'ha tractada com a símbol de rebuig físic i moral (Álvarez, 2009: 23). Aquest fet denota la incapacitat de les societats per reconciliar-se amb la vellesa i acceptar-la com a una etapa del procés de la vida. En la pintura holandesa del segle XVII, la figura de la vídua era un tema insistent, que propagava la imatge de solitud femenina a partir d'ancianes closes en les seves cases ordenades, dedicades a la pregària, a la lectura o a la costura, i com a un model de virtut proposat pels reformadors protestants i difós àmpliament en els manuals populars de vida domèstica (Álvarez, 2009: 23). En aquest període es van realitzar nombroses imatges d'ancianes lligades a la solitud i a la pobresa, especialment en una societat basada en la dependència de la dona al pare i al marit, un fet que generava que

⁹⁴¹ En tota la història de l'art, el rol femení familiar menys representat és el de l'àvia, possiblement perquè no vivien gaires anys i perquè també hi ha una manca d'interès en representar temes de vellesa en l'àmbit familiar (Álvarez, 2009: 190).

⁹⁴² Aquelles gitanes de Nonell van ser repudiades per la crítica barcelonina del moment, que en remarca la repulsió que causaven aquelles mitges figures de dones <<deixades anar sobre una cadira amb el cap caigut i l'esquena encorbada, els ulls caiguts, com sumides en un son de marmota, que constitueix una representació de la bestialitat humana>> (Maragall, 1975: 94).

fos difícil guanyar-se la vida per elles mateixes, que acabaven essent condemnades a la misèria i a la marginalització social (Álvarez, 2009: 23)⁹⁴³. Si bé les dones grans en l'art holandès anaven acompanyades de menjars frugals, per no evocar el despertar del desig carnal⁹⁴⁴, en altres casos s'emfasitzava la degradació física, com a fugacitat de la vida però també com a vici lligat al gènere femení, a partir de dones decrepitades, sense dents, o davant del mirall, com a homenatge a la vanitat a la que la dona no podia escapar, com a *Anciana arreglant-se davant del mirall* (c. 1615) de Bernardo Strozzi. En el cas d'Anglada, la gitana anciana es presenta sola, possiblement en condició de vídua, i es manté distant de la joventut, sempre en el seu paper d'àvia. Però quan es representa al costat de la bella i jove gitana, com a *El Tango de la Corona*, Anglada n'emfasitza la degradació física provocada pel pas del temps.

Des de l'Edat Mitjana i fins ben entrat el Barroc, la vellesa femenina va estar vinculada al concepte de lletjor (Eco, 2007). Segons Patrizia Bettella⁹⁴⁵, en l'Edat Mitjana hi havia nombroses representacions d'ancianes com a símbol de decadència física i moral, oposades a la dona jove, bella i pura⁹⁴⁶. En el Renaixement, la lletjor femenina es va convertir irònicament en un objecte de diversió burlesca i, més tardanament, en el barroc, es va aconseguir la revalorització positiva de les imperfeccions femenines com a elements d'atracció (Eco, 2007: 159). En l'era romàntica, el concepte de la vellesa va continuar associant-se al dolor i a la maldat de la dona. Gairebé un segle més tard, Hermen Anglada va emprar un tractament en alguns casos sinistre per a les seves representacions de gitanes ancianes, recreant una atmosfera que predomina per tot el quadre. En una de les dues versions de velles gitanes amb nens d'Anglada (fig. 188), l'àvia duu un cistell de fruites –algunes visiblement són pomes– a la vegada que realitza un gest ambigu a cavall de l'acte de petonejar i mossegar o devorar. Amb la boca entreoberta i mostrant una part de la seva dentadura, la gitana sosté amb fermesa el seu nét/presa. La mà recorda moltes de les extremitats de gitanes que va realitzar Anglada en nombrosos esbossos, i apareix aquí com a una mà protectora de l'infant i de l'espai íntim de la família, com també una mà

⁹⁴³ És el cas de *La profetessa Anna* (1631) de Rembrandt, una dona vídua que viu al servei de Déu, que, després d'un casament que va durar set anys, es va retirar al temple de Jerusalem –un tema inconcebible en la societat catòlica, ja que la lectura de la Bíblia estava prohibida a la massa popular (Álvarez, 2009: 24). Tal és el cas de *Anciana pregant* (c. 1656) de Nicolaes Maes.

⁹⁴⁴ En el cas d'Anglada, els fons d'emparrats i fruites, que es podrien caracteritzar de <<dionisiacs>>, presenten unes al·lusions sexuals que acompanyen a la vellesa gitana, però sobretot a les joves gitanes i als retrats realitzats durant l'època mallorquina de l'artista.

⁹⁴⁵ Cfr. Patrizia Bettella. *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto, University of Toronto Press, 2005.

⁹⁴⁶ A l'Edat Mitjana, la *vituperatio* (entesa com a blasfèmia) contra la dona apareix en molts textos com a *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme (dona calba i extremadament lletja) o bé a *De secretis mulierum* de Pseudo Alberto (dona vella i mortífera). En algunes ocasions, l'antifeminisme apareix com a reacció de la *donna angelicata*, com les dones lletges descrites per Rustico di Filippo o Cecco Angiolieri que acaben convertint-se en anti-Beatrius (Eco, 2007: 163).

maternal i passional que vol posseir i devorar el seu descendent. Amb tot plegat, l'obra s'acaba vinculant a la tradició iconogràfica simbolista del bes i a les connotacions mortíferes de la dona: unes mans sarmentoses, unes urpes pròpies d'ocellots depredadors que es corben diabòlicament... Es tracta d'una tradició iconogràfica que, sens dubte, remet a Munch i a les seves vampiresses de finals del segle XIX, que s'arrapen a l'home indefens al que estan a punt de mossegar, o bé a les harpies, ocells carronyaires i esfinxs devoradores del simbolisme nòrdic. Tanmateix, en Anglada hi ha un gest ambigu iniciat per la vella gitana, que la distancia de la idea de la irremeiable mort dels homes representats per Munch. No obstant això, la peça d'Anglada podria al·ludir a un prejudici que a principis del segle XX continuava afectant els gitanos, consistent en la pràctica del canibalisme (Borrow, 1843: 29-30).



Figs. 188, 189 i 190. H. Anglada, *Vella gitana amb nen*, c.1910. Col·lecció particular; E. Munch, *Herència* (detall), 1897-1899. Oslo, Munch Museet; H. Anglada, *El tango de la Corona* (detall), c. 1910. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Més enllà del gest aparentment agressiu de la vella gitana representada per Anglada, és el nen qui desperta un misteri més profund i qui rep un tractament més sinistre⁹⁴⁷, una mica en la línia del text *D'un enfant monstrueux* (1595) de Michel de Montaigne. La monstrositat del nen, utilitzada per diversos artistes europeus de finals del segle XIX, va ser perfectament expressada per autors com Edvard Munch que, a *Herència* (fig. 189),

⁹⁴⁷ El nen és en general el símbol preferit per a reflectir un estat d'inconsciència en l'art simbolista, ja que es troba en l'edat més sensible i vulnerable i, d'altra banda, està més obert a la veritable comprensió del món (Hoffmann, 2005: 27).

oferia una visió d'horror d'un infant sifilític. Tanmateix, Anglada no presenta un infant a qui la pròpia mare (o àvia) tem, sinó un infant que aquesta més aviat estima i vol posseir. El conjunt conforma una imatge d'unió entre la vella gitana i el nen –certament no es distingeix entre la roba d'un i l'altre– i sobretot de poder, que és remarcat per la volumetria dels cossos i l'espai àmpliament ocupat per aquests. La dona, però, no té l'esquena corbada, ni una dentadura descurada, ni el cabell blanc ni tampoc un rostre amb arrugues profundes. En aquest sentit, i deixant de banda l'ambigüïtat de la seva actitud, es tractaria d'una imatge positiva de l'edat avançada de la dona, tal com va realitzar Mary Cassat de la seva mare a *Le Figaro* (1878).

Les gitanes ancianes d'Anglada, però, no sempre són tractades com a éssers sinistres i deformats amb connotacions malèfiques. En alguns casos, tal com ocorre en la poesia barroca –on s'elogia les figures de la nana, de la tartamuda, de la geperuda o de la guerxa, com també les cabelleres negres en detriment de les rosses (Eco, 2007: 171)–, la vellesa gitana es presenta sota unes formes físiques belles. La vella gitana que tanca el triangle compositiu d'*El Tango de la Corona*, és una figura amb una fisonomia suau i afable, una barbata afilada però elegant, i una cabellera grisa ornada amb una rosa (fig. 190). Aquesta dona actua de símbol del final de la vida, una representació de l'última etapa vital, presentada a partir d'un rostre bonic, agradable, amb una expressió de serena saviesa i contenció alhora. Una expressió de mirada melancòlica també hi és present: arraulida a l'angle inferior dret d'un quadre de grans dimensions, l'anciana dirigeix una mirada reflexiva al vèrtex de l'obra, on les joves ballarines celebren el casament de la gitana. La seva mirada abstreta, amb un infant gitano entre els seus braços mentre observa atentament un altre infant, nu, al seu davant, indiquen l'actitud melancòlica de la dona i el caràcter fugisser de la vida. Aquesta gitana vella d'Anglada torna a aparèixer novament en el seu rol d'àvia, com a transmissora del coneixement de les generacions futures i com a companya dels més joves durant el procés de la vida⁹⁴⁸. Però a *Vella gitana amb nen*, la transmissió intergeneracional es produeix a través de la presència ambigua d'una poma, un recurs que ja va emprar Mary Cassatt l'any 1893 a *La dona moderna*.

⁹⁴⁸ La dona gran en la cultura gitana és sinònim de respecte i autoritat, ja que la dona gitana en general sol viure millor a mesura que va envellint. Les velles gitanes, <<no sólo han superado el estigma sexual de ser hembras, sino que también pueden cruzar las barreras sexuales>> (Ortiz, 2005: 39). Aquest és un dels motius pels quals hi ha poc temor envers l'envelliment en la societat gitana. Hi ha en la cultura gitana una concepció de viure la vida dignament, que suposa un mode d'envellir dignament; d'aquí prové la protecció cap als nens o el respecte vers els més grans (Rodríguez, 2011: 198). Per altra banda, el paper de la sogra dins la família gitana és destacable (Asséo, 1994: 119), com bé Anglada il·lustra.

3.3.2.- La ballarina gitana.

Como en la mano un fósforo blanco,
antes de llegar a ser llama hacia todos los lados
extiende lenguas palpitantes: empieza el círculo
de cercanos espectadores; rápida, clara y ardiente,
su redonda danza se extiende vibrando.

Y de pronto todo es llama.

(Rilke, 2008: 29)

La cultura gitana es sonora y muy visual.

(Rodríguez, 2011: 103)

<<Los bailes fascinaron a Anglada-Camarasa>>, assegurava l'any 2012 la seva néta Silvia Pizarro: <<para un bailador aficionado y entusiasta como él, esa fiesta de movimiento transmite algo brujo, intuitivo y sensual, como la magia de las danzas rituales, y su protagonista es un personaje femenino>> (Pizarro, 2012: 63). La dansa com a activitat humana ancestral ha estat present en les arts plàstiques de manera diversa, des de la representació del món diví –com amb les imatges de Shiva Nataraja–, passant per l'efecte catàrtic que absorbeix en l'antiga Grècia fins a ser considerada un espectacle a partir del segle XV, alliberada de la religiositat. La representació artística del ball, però, no apareix fins a Degas i Toulouse-Lautrec, que van deixar una gran influència en l'obra d'Anglada. L'interès d'Anglada pel ball no cessarà, ni amb París ni sense; tal fet ho demostren els centenars de dibuixos de gitanes i de grups que realitzarà al llarg de la seva carrera.

És indissociable el paper del gitano amb la dansa i la música i el món de l'espectacle en general. Segons Fraser, <<se había asociado esporádicamente a los gitanos con la música en los primeros informes de su presencia en Europa, ya fuese como instrumentistas, cantantes o bailarines. El talento musical podía ser un factor poderoso para obtener un poco de tolerancia>> (Fraser, 2005: 204). Aviat es va fer evident arreu d'Europa l'habilitat innata de la població gitana per a l'actuació, però concretament a Hongria, Rússia i Espanya, on va aconseguir una posició prestigiosa com a professional de la música, gairebé arribant a convertir-se en part de la identitat nacional del país (Fraser, 2005: 205). Val a dir que a França, on Anglada residia des dels anys finals del segle XIX, es va estendre la imatge del gitano espanyol exòtic des de l'expansió del romanticisme francès (Charnon-Deutsch, 2004) i que, per tant, la música també va passar a ser inseparable del poble gitano que estava de pas pel país⁹⁴⁹.

No obstant això, quan es parla de música gitana, cal tenir en compte la problemàtica de distinció entre aquesta i la música flamenca i andalusa, que en nombroses ocasions han

⁹⁴⁹ Cfr. Bernard Leblon. *Musiques Tsiganes et Flamenco*. París, L'Harmattan Flamenco, 1990.

estat interpretades erròniament⁹⁵⁰, i que en l'obra d'Anglada també han estat fruit de confusió⁹⁵¹. Navarro i Pablo, en el seu estudi *El baile flamenco: una aproximación histórica*, ha resseguit els orígens dels espectacles gitanos d'ençà del segle XV, quan els cants i els balls es van anar modulant per part dels gitanos com a una de les formes més rentables per guanyar-se la vida, que consegüentment va comportar noves formes de vida sedentària (Navarro, 2010: 13). Els seus repertoris es van anar constituint a mesura que anaven aprenent els balls populars de cada lloc, tot introduint-hi la seva idiosincràsia fins a convertir-los en mercaderia pròpia. <<Formaban compañías familiares o troupes, con las que se bastaban para crear sus funciones, repartiéndose entre ellos los distintos papeles: unos cantaban, otros tocaban y las jóvenes bailaban, encandilando con su voluptuosidad y su exotismo al público que se arremolinaba a su alrededor>> (Navarro, 2010: 13). Al seu càrrec hi havia la *capitana*, una gitana generalment vella i experimentada, que s'encarregava de buscar la rentabilitat dels espectacles i organitzava els balls als carrers o places dels pobles, causant una gran expectació, encara que també es prestaven serveis a domicili o en salons de gent influent. Des dels seus inicis, els balls gitanos es dansaven generalment en parella, tot i que també es realitzaven <<solos>> femenins. S'utilitzaven diversos instruments com castanyetes, sonalls, panderetes, guitarres i tambors, i es ballaven passos, *mudanzas* i *zapateados* al compàs de les guitarres (Navarro, 2010: 14). Es realitzaven voltes circulars, voladissos, llaços, creuats i *zapateados*, i sovint els ballarins cantaven i animaven al mateix moment que dansaven.

Els quadres d'Anglada d'aquesta temàtica donen fe que, des del segle XV i fins a principis del XX, l'evolució del ball gitano va patir pocs canvis. En les últimes dècades de finals del XIX, hi havia una línia divisòria entre el que es consideraven balls masculins i femenins, ja que mentre l'home es lluïa de cintura cap avall amb *zapateados*, a fi d'expressar la força, a la dona es reservava el ball de cintura cap amunt, amb la gràcia que requeia en la figura, els moviments de malucs, els girs i els bracejos, els jocs de mans, breus apunts de peus i una expressivitat remarcable al rostre (Navarro, 2010: 59). La diferència sexual estava molt emfasitzada, no només pels moviments que condicionaven un sexe i l'altre, sinó

⁹⁵⁰ Per tal d'aprofundir en la qüestió, vegeu: Bernard Leblon. *El cante flamenco: entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid, Cinterco, 1987; A. Álvarez Caballero. *Historia del cante flamenco*. Madrid, 1981 i Á. Álvarez Caballero. *Gitanos, payos y flamencos, en los orígenes del flamenco*. Madrid, 1988.

⁹⁵¹ A més, cal tenir en compte que l'art de finals del segle XIX i principis del XX va fusionar el prototip de la dona andalusa (de vegades entesa com a espanyola) amb el de la gitana i, sovint també, el de la prostituta (Sauret, 1997: 378). La gitana generalment adoptava la indumentària de l'andalusa, de colors brillants i variats, d'àmplies formes i vol i adorns específics: flors als cabells i de vegades mantellina d'encaix, mantó de Manila amb llargs serrells i cabells pentinats amb un monyo o bé en frívols melenes (Sauret, 1997: 378). Cfr. Margarita Torrión. "El traje antiguo de los gitanos: alteridad y castigo", a *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1995, n° 536. Per tant, en moltes obres del canvi de segle és difícil saber si es tracta d'espanyoles o gitanes.

també per les vestimentes, que, en el cas de la dona, havien d'evitar mostrar parts del cos, ja que eren enteses com a llocs de resistència.



Fig. 191. Autor desconegut. *El Tango*, postal de finals del segle XIX

En Anglada, però, com s'ha esmentat prèviament, es fa palès el problema de confusió entre música gitana, flamenca i andalusa, ja que l'artista va inserir models gitanos en balls flamencs en nombroses ocasions⁹⁵². Val a dir que en el París del 1900, on Anglada residia, els balls gitanos andalusos eren un espectacle freqüent des de feia anys; per tant, no ha de sorprendre aquesta associació entre gitanitat, Andalusia i flamenquisme (Álvarez, 2006: 300-308). En les seves pintures, això es percep clarament mentre que, en els apunts i dibuixos, va centrar-se en l'estudi de ballarines flamenques, algunes de les quals ballaven el *garrotín*⁹⁵³. Tanmateix, no és convenient estendre's més en el tema de la música flamenca i andalusa, ja que tot i que Anglada va realitzar nombrosos dibuixos de ballarines flamenques –algunes d'elles conegudes a França, com Amparito de Medina⁹⁵⁴ o Anita de la Feria– o va emprar títols com *Dansa espanyola* per a alguns dels seus quadres –

⁹⁵² S'ha de comprendre el ball flamenc com a un fill de diverses cultures que han passat per terres andaluses i que s'han arrelat a la zona amb diverses formes d'entendre la dansa. És, doncs, el fruit de molts mestissatges (Navarro, 2010). És per aquest motiu que en l'obra d'Anglada es percep aquest mestissatge de diferents procedències del món de la música i la dansa.

⁹⁵³ A principis del segle XX es va ampliar el repertori de balls flamencs amb estils com el *garrotín*, la *farruca* i la *guajira*. El primer, creació personal de Francisco Mendoza Ríos de Triana, va tenir un èxit immediat (Navarro, 2010: 85-86).

⁹⁵⁴ Ballarines com Amparito Medina no eren les úniques que tenien fama a París en l'inici del segle XX, sinó també Nati la *Bilbainita*, Teresina Boronat, Carmen Salazar, María Albaicín, Emma Matelas, Lolita Mas o Lolita Osorio (Álvarez, 2006: 305). Els seus noms circulaven en els diaris locals i apareixien en les cartelleres teatrals, malgrat no ser gaire conegudes a Espanya. Va ser, però, Antonia Mercé, la *Argentina*, qui va predominar com a ballarina de flamenc en els escenaris internacionals, actuant, l'any 1910, en una aparició fugaç en l'opereta *El Amor en España* representada al Moulin Rouge i al Jardin de Paris.

però amb models gitanos-, és el retrat conjunt de l'espectacle gitano el que centra l'atenció en la seva obra.

En molts casos la dansa genera, segons Jordi Balló, «un moment de reagrupament, d'exaltació del sentiment de pertànyer a una comunitat» (Balló, 2000: 165), com en el cas gitano. En les obres d'Anglada es mostra la identitat gitana com a grup ètnic, en espais aïllats de la civilització que s'emparenten amb la cultura grotesca. «El ball comunitari dóna presència als grups aïllats, o minoritaris, que prenen consciència del seu sentit de cohesió a través dels encontres coreogràfics» (Balló, 2000: 166). En molts casos, la dansa anuncia l'arribada a un lloc determinat després d'un viatge llarg i amb dificultats, una idea que emfasitza el sentit de reafirmació i de voluntat de superació, com «volent assegurar la supervivència a través del ball» (Balló, 2000: 166). És per això que es balla després del perill. En aquest sentit, el ball dels oprimits (els gitanos) pren la forma de solidaritat i resistència enfront de l'opressor, malgrat que aquesta darrera idea no es reforci en les danses gitanes d'Anglada. Per a l'artista, la música i la dansa gitanes van funcionar com a un intermediari perfecte per establir un vincle entre ell i l'ètnia gitana. Van fer de pont entre dues cultures i societats absolutament diferents, que eren coetànies però que es veien obligades a conviure conjuntament com a conseqüència de diversos factors històrics. Tanmateix, l'espectacularització de l'ètnia gitana que va dur a terme, especialment a través de la representació de balls, emfasitzava la diferència cultural i funcionava com a una extensió d'un racisme fetitxista, tal com, segons Dearing, era corrent en la representació de la gitanitat a França a finals del XIX (Dearing, 2010: 174).

Després d'un viatge a Andalusia i València l'any 1897, on va poder veure de primera mà la cultura gitana andalusa, i coincidint amb l'inici de la seva consolidació artística a inicis del XX, just quan va començar a tenir una profunda fixació en les cortesanes i locals d'esbarjo nocturns de París, Anglada va introduir la temàtica gitana en la seva obra. El motiu de la ballarina gitana es va anar arrelant gradualment en la seva obra, tot i que en cap pintura la va representar ballant individualment, sinó que la va concebre com a una part integrant del conjunt plàstic -que és el tipus d'espectacles gitanos que s'oferien al públic-, on es produeix una comunió entre dansa i música interpretada per diferents personatges, masculins i femenins⁹⁵⁵. Així és tal com s'ha d'entendre la concepció d'Anglada sobre la dansa gitana i flamenca, com un conjunt on, tot i el paper

⁹⁵⁵ Davant del plantejament d'una possible intencionalitat de l'artista de representar la dona gitana de manera individual, es podria argumentar que aquesta no podia ser retratada aïllada pel simple fet que la família gitana no ho podia permetre i, per tant, havia de retratar la família en un conjunt. No obstant, la hipòtesi deixa de ser factible quan s'observa que Anglada va pintar algunes gitanes soles, encara que fora de la temàtica d'espectacles de dansa gitanos. Així doncs, caldria reiterar que a Anglada li interessaven els gitanos com a grup ètnic i que els comprenia, com a mínim dins del món de la música i la dansa, com a un grup indivisible.

protagonista de la ballarina –i a diferència de nombrosos artistes, que havien insistit i recreat insistentment el tòpic de la gitana dansant individualment–, tots els personatges tenen un rol cabdal en una escena pintoresca. La ballarina és col·locada al centre de la composició, va vestida amb faldilles de farbalans i indumentàries típicament andaluses, generalment blanques, grogues, vermelles o d'altres colors vistosos que culminen el clímax de la representació visual, i acaba atraient completament la mirada de l'espectador. I en part és així perquè Anglada remarca la seva alteritat ètnica i cultural respecte a Occident.

Per altra banda, les ballarines gitanes representades per Anglada divergeixen en funció del període en què han estat executades. Si bé les realitzades a París s'aproximen a la modernitat plàstica i a la subjectivitat expressionista, les de Mallorca van evolucionant progressivament cap a models més tradicionals i menys expressius, fins i tot menys coloristes i menys exòtics. Anglada, doncs, es situa en un espai a cavall de la modernitat i l'experimentació plàstica i la tradició pictòrica espanyola (Lorandi, 2009), encara que acaba trobant la solució per conciliar ambdues tradicions artístiques.

La societat russa va acollir obertament les composicions de dansa gitana d'Anglada, possiblement perquè des de l'inici del segle XX el seu art estava estretament vinculat a la modernitat plàstica russa. A finals del XIX, un grup de joves intel·lectuals de Sant Petersburg va crear l'associació El Món de l'Art, encapçalada per Diaghilev, Filosofov, Benois i Bakst, on apostaven per l'Art i es vinculaven a la cultura refinada de la ciutat (Saveliev, 2006: 37). Amb aquesta intencionalitat, es van exhibir a la capital russa diverses obres d'artistes europeus, especialment provinents de París. L'any 1900 s'havia exhibit a Sant Petersburg una mostra de pintura espanyola⁹⁵⁶. El mateix Diaghilev, en els anys finals del XIX, havia viatjat sovint per Europa, sobretot per França, i estava al corrent del que ocorria al Saló. Havia visitat molts estudis d'artistes i afirmava que havia pogut contemplar algunes petites peces d'Anglada, unes ballarines executades talentosament i a la manera de Besnard (Saveliev, 2006: 37)⁹⁵⁷. El promotor artístic rus admirava enormement Anglada, que era un dels seus pintors preferits –juntament amb Maurice Denis i Antonio de la Gándara–, i li va dedicar nombrosos articles a la secció d'art de la seva revista *Mir Iskusstva*, òrgan de difusió de la modernitat artística russa (Fontbona,

⁹⁵⁶ El gust dels artistes i intel·lectuals russos per la pintura espanyola era tal que, en ocasió de la participació d'Anglada al Salon parisenc de 1902, l'historiador Igor Grabar havia comentat sobre l'artista: «L'únic retret que li podem fer consisteix en la seva excessiva afeció per la manera francesa de veure i entendre les coses, una manera que en fa un artista més parisenc que espanyol» (cit. a Saveliev, 2006: 41). Cfr. Igor Grabar. "Per Europa. Cartes sobre l'art contemporani", a *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg, nº 7-12, 1902, p. 14.

⁹⁵⁷ Cfr. Serguei Diaghilev. "Exposicions parisenques", a *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg, nº 7, 1901, pp. 59-60.

2002: 15)⁹⁵⁸, de la que n'era corresponsal. Fins a 1904, any que es va posar fi a la revista, hi van aparèixer els artistes més ben valorats per Diaghilev i companyia, entre els quals Anglada hi feia acte de presència. Anglada i Diaghilev pertanyien a una mateixa generació artística i tenien els mateixos ideals artístics, tals com el rebuig al mercantilisme burgès o la valoració de l'art com a superació de vida. L'any 1901, la revista va publicar per primera vegada una reproducció d'un quadre d'Anglada exposat al Salon parisenc, *Dansa espanyola*. Des d'aleshores, *Mir Iskusstva* va anar publicant nous treballs de l'artista i noves crítiques de la seva obra (Saveliev, 2006: 39). El 1902 el col·leccionista moscovita Ivan Morozov⁹⁵⁹ va adquirir, juntament amb *Féerie intime* d'Albert Besnard, *Dansa espanyola* (1901) d'Anglada, que aquell any havia estat exposada a París i Berlín (Saveliev, 2006: 39).

3.3.2.1.- Composicions gitanes. La tradició estètica de Goya i l'escola barroca espanyola. El grotesc.

Una composición pictórica sin ritmo musical es una birria.
(Hermen Anglada)

*Lo que se presenta es más una manera de ser
que formas de hacer (...) el espíritu de un conjunto cultural.*
(Liégeois, 1987: 22)



Fig. 192. H. Anglada, *Tango*, 1901. Lilla, col. particular

Resoldre la qüestió de la representació plàstica i bidimensional de la dansa no és fàcil, ja que, segons Giorgio Agamben, «el baile no se desarrolla en el tiempo cronológico, sino que

⁹⁵⁸ Cfr. Richard Buckle. *Diaghilev*. Madrid, Siruela, 1991, pp. 84 i 99; Michelle Potter. “*Mir Iskusstva*: Serge Diaghilev’s art journal”, a *NLA News*, vol. XV, juliol de 2005, p. 10.

⁹⁵⁹ Morozov, juntament amb Schutkin, era un dels dos grans col·leccionistes que van portar a Rússia obres d’art de qualitat dels artistes contemporanis que tenien un contacte directe amb l’art occidental, i que no forçosament es trobessin a París (Faxedas, 2004: 32).

representa el tiempo que el tiempo tarda en acabarse, el tiempo que el tiempo emplea en cumplirse. Por eso el flamenco no tiene lugar>> (Agamben, 2004). I de la mateixa manera que és impossible veure el llenguatge, no es pot veure el ball, motiu pel qual caldrà conformar-se en invocar-lo en el record. Anglada va desafiar aquesta problemàtica de la representació tot realitzant obres d'espectacles gitanos i flamencs, i la seva solució va ser, d'una banda, la configuració d'una determinada distribució de l'espai compositiu, i, de l'altra, una expressivitat manifestada en les actituds, expressions facials, gestos i moviments corporals dels personatges, tant ballarines com músics, tant palmers com *jaleadores*.

Tal com ocorria amb les seves representacions de cortesanes parisenques, les obres de dansa gitana d'Anglada tendeixen a la repetició de models compositius i motius iconogràfics que divergeixen lleugerament. A *Tango*⁹⁶⁰ (fig. 192), una de les primeres peces de temàtica gitana de l'artista, Anglada organitza la composició i distribueix els personatges a partir d'una figura femenina central que pren el rol de ballarina. La gitana, que es mostra en el seu apoteosi, desplega el vestit de volants i de tonalitats vistoses mentre tanca els braços alçats damunt del seu cap. Entorn seu, es troben algunes figures femenines repartides per l'espai i, en un extrem del quadre, un grup de gitanos amuntegats que canten i toquen música. En alguns casos -pocs, com es percep en un esbós acolorit per a *Dansa espanyola*- hi afegeix una pandereta que sosté la ballarina central. Una altra de les pintures de dansa gitana que Anglada va realitzar a principis de segle, titulada *Flamenc* (c. 1904), reproduïx el mateix sistema compositiu i piramidal que la majoria d'obres de dansa flamenca de l'artista. En aquesta peça, però, la figura central, vestida de groc, no clou la composició amb les mans a dalt, sinó que les recull cap avall mentre desplega moviments sinuosos.

No obstant això, el que més destaca d'aquestes representacions de danses gitanes és el vincle, ja remarcat per alguns crítics del moment com Pica (Pica, 1902), que guarden amb algunes *pinturas negras* de Goya⁹⁶¹. I això és el que precisament distancia Anglada del tractament pintoresc i castís de molts artistes del tombant del segle XIX. L'any 1947 un articulista de *La Prensa* assegurava que Anglada no es trobava dins del <<convencionalismo

⁹⁶⁰ Convé assenyalar que, a finals del segle XIX, el tango era un ball vingut d'Amèrica molt popular entre els repertoris de danses flamenques, i s'havia convertit en un més dels balls andalusos, i es ballava, es cantava i es realitzaven composicions per a ser interpretades a la guitarra, al violí o per bandes de música (Ib.: 28-30). Juntament amb les *alegrías*, les *soleares* i els *zapateados*, el tango eren dels balls flamencs que es realitzaven en cafès de cant durant les últimes dues dècades del XIX, i era considerat un ball viu i rítmic d'una incitant sensualitat i moviments indecents (Navarro, 2010: 59 i 64-65). En una entrevista, assegurava Georgette Leroy de López Buchardo, alumna i model d'Anglada, que el seu marit, A. López Buchardo, i Ricardo Güiraldes, també deixebles d'Anglada, van participar en la introducció del tango a París. Cfr. S. Leonardo. "Verdad y leyenda del Tango en París", a *La Prensa*. Buenos Aires, 15 de març de 1953. No seria estrany, doncs, que Anglada hagués representat aquesta dansa en les seves peces de balls gitanos.

⁹⁶¹ L'any 1929 Stephen H. Harris ja va assegurar que en Anglada hi havia l'esperit picaresc i irreprimible de Goya (Harris, 1929: 69).

lamentablemente risueño del lienzo de exportación, que difunde por el mundo la trivialidad de una España de pandereta, sino la imagen inquietante, trágicamente bella en sus oposiciones violentas, que se inmortaliza en los caprichos de Goya, como la tierra negra del color, de la pasión y de la sangre, donde el amor es terrible como la muerte>> (La Prensa, 1947)⁹⁶². Algunes obres de Goya i d'Anglada guarden algunes analogies compositives significatives. A *Flamenc* (fig. 194), per exemple, una peça realitzada durant l'etapa parisenca d'Anglada, es remet clarament a la composició d'*El conjur* (fig. 193) de Goya. El sentit piramidal del grup de persones, amb la seva actitud agitada en una atmosfera nocturna, la figura groguenca de la ballarina/bruixa mig arraulida i en un moviment expansiu, rodejada de músics/bruixes que acompanyen l'acció de la protagonista... són punts comuns.



Figs. 193 i 194. Goya, *El conjur*, 1797-1798. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano; H. Anglada, *Flamenc*, c. 1904. Oviedo, col·lecció Masaveu

Més enllà de les analogies compositives entre Anglada i Goya, existeixen uns paral·lelismes evidents i profunds pel que fa al tractament dels personatges⁹⁶³, on l'angoixa i l'horror propis del pintor de la Quinta del Sordo entren en joc. A banda de l'expressió del propi drama interior dels artistes, és aquí també on entra en acció la categoria estètica del grotesc ja anunciada prèviament. En Anglada, l'espai del grotesc no apareix amb la finalitat d'emprendre una crítica feroç d'una societat i una cultura

⁹⁶² Rafael Benet, afegia, a més, que dels tres grans pintors del tombant del segle que gaudien de més fama internacional (Sorolla, Zuloaga i Anglada), el que més lluny es trobava del pintoresquisme i el casticisme era Anglada: <<El mismo Sorolla, que tan ópticamente objetivo se nos presenta en sus paneles en loor del etnos español, los de la Hispanic Society de Nueva York, recarga lo descriptivo regional de un modo que podríamos calificar de ilustrativo. Y no hablemos de la forma premeditada en que Zuloaga recarga, en sus tipos, a su parecer nacionales, el patetismo. En cambio, Anglada, en sus mismos paneles en loor de lo étnico hispánico, convierte su arte en pura forma suntuosa y soslaya todo lo ilustrativo expresionista que pudiera comprometer el fausto y, sobre todo, la alegría de su pintura>> (cit. a Miralles, 2003 b: 61).

⁹⁶³ En l'obra de Manet ja es percep un gran interès per la pintura barroca espanyola de Velázquez i l'obra de Goya a través de les seves pintures de ballarines espanyoles i toreros. Manet havia tingut l'oportunitat de conèixer veritables espanyols en les companyies de ball que freqüentaven París, tan lloades pels seus amics Gautier, Baudelaire o Zacharie Astruc. A Madrid, igualment, va visitar cafès d'aficionats al flamenc i als toros del carrer Sevilla, acompanyat de Théodore Duret, un comerciant francès que coneixia bé el país (Romero, 2008: 72). Cfr. Théophile Gautier. *Écrits sur la danse*. París, Actes Sud, 1986.

diferents a la pròpia, sinó com a una voluntat d'experimentació plàstica a partir d'un motiu, en aquest cas una ètnia subalterna, i mirant artísticament el passat, concretament a la tradició pictòrica barroca i romàntica espanyoles. Anglada, que havia vist créixer el concepte de *la España negra* tant en la literatura com en l'art espanyols del moment, va absorbir tota aquesta tradició que, tal com havia apuntat la revista *Le Moniteur des Arts* l'any 1898⁹⁶⁴, havia recaigut en l'obra de nombrosos artistes espanyols de finals del XIX presents a París. D'altra banda, el crític de *La Fronde* remarcava la singularitat d'alguns artistes espanyols, com Isidre Nonell i Ricard Canals –de seguida que van arribar a París van recollir importants èxits–, que no s'havien limitat a evocar l'escola pictòrica espanyola:

Con ellos (Nonell i Canals), estamos lejos de España y de Théophile Gautier, e incluso de los españoles mundanos o semimundanos de los Champs-de-Mars. Son sin duda de su raza y entroncan con la tradición de Velásquez, de Ribera y de Goya por medio de la imaginación áspera y audaz de abordar las deformidades físicas y morales (...). Siguiendo en esto a los pintores españoles de la gran época, no han retrocedido ante los tipos de cretinos de las montañas, los mutilados, los mendigos de los que nos dan una serie lúgubre, inquietante, con una audacia inaudita de factura y de idea. (cit. a VV.AA., 1981: 26)⁹⁶⁵

A partir de l'observació de les pintures de gitanes d'Anglada, és fàcil arribar a la tesi que, en quant a la composició, temàtica i color⁹⁶⁶, aquestes s'emparentaven més amb l'escola espanyola que amb els artistes contemporanis catalans i espanyols, com Nonell o Canals, que treballaven els mateixos motius que ell.

Retornant al paral·lelisme pronunciat entre *El conjur* de Goya i *Flamenc* d'Anglada, s'observen també similituds en el tractament grotesc dels personatges, especialment els masculins. Si bé en Goya els personatges que rodegen la bruixa del centre d'*El conjur*⁹⁶⁷, vestida de groc, conformen un grup de bruixes amb indumentàries negres i pròpies d'uns rostres notablement expressius, en Anglada els acompanyants de la ballarina s'han convertit en guitarristes, *jaleadores* i palmers que animen la figura central i romanen closos en l'ombra de la foscor. L'actitud dels personatges de l'escena angladiana, però, s'ha convertit en la mateixa que es presenta en l'obra de Goya: tots els que es troben a l'entorn de la bruixa tenen la funció d'animar-la a fi d'arribar al sacrifici del jove i beure'n la sang; actuen d'una manera menys dinàmica, malgrat que sigui el grup i l'ambient tètric de

⁹⁶⁴ Cfr. Article a *Le Moniteur des Arts*. París, 14 de gener de 1898.

⁹⁶⁵ Cfr. Article a *La Fronde*. París, 16 de gener de 1898.

⁹⁶⁶ Durant el mes de desembre de 1904, en un certamen organitzat per la Wiener Secession, la participació d'Anglada va causar un impacte extraordinari entre la crítica i el públic de la capital austríaca. Anglada hi va presentar un conjunt de sis obres de gitanes i nocturns parisencs que van provocar que el crític Zuckerkandl el considerés un «Goya ebri de colors que viu la vida com una fira» (Zuckerkandl, 1904).

⁹⁶⁷ Cfr. Julio Caro Baroja. *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza, 1979.

l'exorcisme el que acabi <<embruixant>> l'espectador⁹⁶⁸. En Anglada, la figura femenina pren més rellevància, es contorneja d'una manera desmesurada, i l'interès se centra més en la deformitat i l'expressió del seu cos, l'experimentació plàstica de la peça i els tocs de llum i ombra que juguen amb el protagonisme de la ballarina, i que, amb les guitarres – associades al cos femení – conformen pràcticament els únics punts de llum del quadre. La víctima masculina de Goya ha desaparegut i ha sortit del quadre per acabar essent l'espectador que observa l'espectacle alhora fascinat i horroritzat. Com a foraster que és, Anglada plasma plàsticament l'actitud semblant a la dels viatgers romàntics que en el segle XIX i principis del XX viatjaven fins a Andalusia a fi de trobar-hi l'exotisme dels seus tipus humans, com ara els gitanos.

Un altre tret característic d'ambdues obres de Goya i Anglada és l'ambientació nocturna. Val a dir que, a excepció de les danses gitanes representades per Anglada posteriorment a Mallorca, la majoria de composicions parisenques d'ambient gitano transcorren de nit⁹⁶⁹. A més d'això, és evident que la ballarina flamenca d'Anglada funciona, compositivament i simbòlicament, d'igual manera que la bruixa protagonista de Goya, però ja no en un sentit completament obscur del terme. El propòsit de la ballarina és el mateix que el de la bruixa: captivar/capturar la seva presa, acompanyada del seu seguici que l'ajuda a desenvolupar els seus rituals.

Des dels inicis dels temps, s'ha vinculat d'una manera directa la bruixeria amb la figura de la dona, degut a una misogínia arrelada que identificava els éssers malèfics a la feminitat (Eco, 2007: 203). Mentre que en l'Edat Mitjana, tot i representar les dones amb trets diabòlics, no hi havia una iconografia consolidada de la bruixa, no va ser fins al segle XV quan el model es va fixar degut a la presència de dones que van començar a ser jutjades per bruixeria, un fet que va generar l'emergència d'un prototipus femení en l'art constituït per una dona físicament decrepita, desdentada i que durant la nit acostumava a realitzar pràctiques rituals obscures (Álvarez, 2009: 124)⁹⁷⁰. El model va canviar ràpidament quan la cacera de bruixes es va intensificar entre els segles XV i XVI, després de la publicació de *Malleus Maleficarum* (1486)⁹⁷¹, escrit per dos dominics alemanys que van posicionar-se en contra d'aquells que negaven l'existència de les bruixes (Álvarez,

⁹⁶⁸ En la literatura de viatges europea del segle XIX ja apareix la consideració de la ballarina gitana com a bruixa. Richard Ford, en el seu *Handbook for Travellers in Spain* (1845), deia que a Sevilla <<here always resides some old hag who will get up a funcion, or gipsy dance>> (Ford, 1855: 201).

⁹⁶⁹ No és un fet aïllat ja que, durant els anys que Anglada va residir a París, només va pintar temes nocturns i de personatges <<marginals>> però sense el tractament de marginalitat.

⁹⁷⁰ Contràriament al que s'ha cregut en la història d'Occident, les bruixes van ser processades a partir de l'època moderna i no en l'era medieval; prova d'això n'és la representació de bruixes en l'art a partir del segle XV (Eco, 2007: 205).

⁹⁷¹ El manual va esdevenir una obra de referència per als inquisidors i lligava la bruixeria amb les dones de naturalesa libidinosa que, consegüentment, manifestaven una propensió a Satanàs.

2009: 124). És a partir d'aquests fets històrics quan va néixer el model iconogràfic d'una bruixa vella i monstruosa que seria reiterat en la pintura dels segles XVII i XVIII, però que aniria perdent protagonisme a mesura que la creença popular de les bruixes s'anés afeblint. El tractament de les ballarines gitanes per part d'Anglada (fig. 196) es troba lluny d'aquest prototipus iconogràfic malèfic i monstruós en l'art, malgrat que aquestes adoptin una similitud amb Goya pel que fa als trets formals, compositius i al simbolisme de la figura central. La seva presència és adorada com la figura del Gran Cabró de pèl negre de *L'Aquelarre* (fig. 195). No obstant això, si en la pintura de Goya l'adoració de la dona (bruixa) és envers el dimoni que adopta una forma masculina, en les representacions de danses gitanes d'Anglada l'adoració prové gairebé sempre del sector masculí (*jaleadores* i guitarristes), i es projecta en la ballarina les nocions de bellesa, passió i sexualitat implícita⁹⁷². En aquest sentit, ambdues pintures d'ambdós artistes es vinculen al concepte de ritual⁹⁷³, que en el cas de l'aquelarre, consistia originàriament en una reunió de bruixes que s'aplegaven entorn d'un cabró negre per celebrar ritus que algunes fonts han considerat orgiàstiques⁹⁷⁴.



Figs. 195 i 196. Goya, *El aquelarre*, 1797-1798. Madrid, Museo Lázaro Galdiano; H. Anglada, *Ball gitano*, 1914-1936. Col·lecció particular

Les dues figures centrals de Goya i Anglada comparteixen altres punts en comú, com per exemple les seves siluetes, que es mostren llargues i creixen en un sentint ascendent, amb els braços de la ballarina i les banyes del cabró enfilant-se cap al cel –en Goya la invocació

⁹⁷² La majoria de viatgers romàntics creien que la passió dels gitanos al ballar s'estenia a les seves vides privades.

⁹⁷³ S'entén el ritual, des d'una perspectiva antropològica, com a una pràctica establerta de caràcter sagrat o simbòlic. Cfr. Arthur M. Hocart. *Mito, ritual y costumbre: ensayos heterodoxos*. Madrid, Siglo veintiuno de España, 1975.

⁹⁷⁴ Cfr. M. Guardia. "El Gran Cabrón del Aquelarre en Goya", a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. Saragossa, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, nº 4, 1981, pp. 23-37.

a la lluna és evident-, en actitud de tocar l'emparrat sota el qual està ballant la figura d'Anglada. En Goya, en comptes de braços hi ha banyes, que són símbol de la força, el poder sexual i la virilitat del mascle. Aquest prototipus de ballarina gitana d'Anglada, que en va representar diverses durant l'etapa mallorquina, reproduceix a la perfecció la silueta ondulant i amb una alçada i estilització considerables semblants a la del mascle cabró de Goya. Les similituds d'ambdues siluetes van des del cos, els braços, fins al rostre. A *Ball gitano*, el rostre de la gitana ha pres els ulls ametllats, rogencs i malèfics de l'animal goyesc, que emfasitza aquesta expressió d'animal mitjançant unes celles lleument arquejades que donen un aire d'inexpressió monstruosa i d'èxtasi a la figura angladiana⁹⁷⁵. Hi ha la impressió que aquestes figures principals estan absortes pel ritual/dansa. La presència dels ulls ametllats, que remetent a l'antic Egipte, és un tret característic d'Anglada, que també es repeteix en les obres de temàtica valenciana i, sobretot, en el gran quadre *València*.

És en el vincle entre Anglada i Goya on es percep el caràcter grotesc que s'insinua en les figures del català⁹⁷⁶, tant femenines com masculines, com per exemple l'obra *Dansa espanyola*. L'any 1905 el crític Arturo Mattei afirmava que la ballarina protagonista de l'obra «*contonea monstruosamente al sonido de los instrumentos, componiendo su cuerpo, su vestido y sus ademanes una visión lasciva, mientras tres hombres, sentados á su alrededor, la miran y revelan entre risas el estupor bestial*» (Mattei, 1905). Tant en els gitans com en les gitanes dels quadres de dansa, Anglada hi solia aplicar un tractament grotesc, fins i tot còmic, en alguns casos proper a la caricatura⁹⁷⁷. Tot i això, convé afegir que la intenció d'Anglada no era aproximar-se al món de la caricatura, ja que la caricatura moderna, tal com s'entén en l'actualitat, funciona com un instrument polèmic i d'atac cap a una persona real basat en l'exageració d'un aspecte corporal (generalment el rostre) de l'altre per burlar-se'n o

⁹⁷⁵ Borrow considerava que «*aunque se vistiese de rey, de cura o de militar, los ojos brillantes seguirían delatando al gitano*» (Borrow, 1979).

⁹⁷⁶ El concepte de grotesc deriva de l'italià *grottesco* (de les grutes) i designava, en els seus orígens, un estil arquitectònic romà que va ser redescobert i imitat a Roma en el segle XV i que pretenia simular l'asprositat de les roques, encara que en l'actualitat s'aplica als gestos ridículs, vulgars o absurds d'algunes persones o personatges de ficció. El dramaturg italià Luigi Pirandello va utilitzar el terme a cavall dels segles XIX i XX per a designar el seu estil teatral naturalista que reflectia una realitat entre còmica i tràgica. Cfr. Wolfgang Kayser. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2010; VV.AA. *El factor grotesco* (cat. exp.). Màlaga, Museo Picasso Málaga, 2012; Julia Kristeva. *Les pouvoirs de l'horreur: un essai sur l'abjection*. París, Seuil, 1980; G. Lascaut. *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*. París, Klincksieck, 1973.

⁹⁷⁷ Vers l'any 1951, Anglada va realitzar algun dibuix, com *Paròdia de composició folklòrica*, on la representació del ball gitano va ser portat a un caràcter marcadament grotesc, còmic i caricaturesc. Aquest fet pot donar pistes de la mirada que tenia l'artista sobre el poble gitano, al que percep com a exòtic, sensual i grotesc.

denunciar un defecte moral (Eco, 2007: 152). La caricatura, doncs, no embelleix l'objecte sinó que el converteix en lleig i n'emfasitza els trets físics fins arribar a la deformació⁹⁷⁸.

En plantejar-se per què Anglada va representar l'ètnia gitana en el món de l'espectacle – encara que també en la seva quotidianitat– d'una manera ocasionalment grotesca, en el sentit de l'exageració de les seves formes i els seus moviments físics, una hipòtesi idònia seria pensar que el motiu n'era la diferència ètnica i cultural que el distanciava del poble gitano:

para defender la misión civilizadora del hombre blanco, se representó al africano de forma despiadada, no solo en la narrativa y en la pintura sino incluso en textos de carácter científico como los de Lombroso. La ideología del "fardo hombre blanco" alentó a buena parte de la narrativa a crear personajes taimados pertenecientes a cualquier etnia no europea. (Eco, 2007: 197)

Segons Eco, doncs, s'insistia en la caricatura com a forma de plasmar la identitat de l'enemic, tot i que, com ja s'ha anunciat prèviament, aquest no era el cas d'Anglada, que sembla ser que sentia fascinació pel poble gitano. Tanmateix, Anglada sí considerava, com es creia en la societat occidental del seu temps, que l'ètnia gitana estava poc evolucionada i que era característica de la irracionalitat i d'uns instints més aviat propis d'una societat incivilitzada. Aquesta concepció paternalista dels gitanos tenia a veure directament amb les teories evolucionistes de Darwin i *L'origen de les espècies* (1859), que a la vegada estaven vinculades a les teories del criminòleg italià Cesare Lombroso. Segons Darwin, les poblacions anaven evolucionant amb el transcurs de les generacions a través d'un procés consistent en la selecció natural⁹⁷⁹. La teoria que l'espècie humana provenia dels simis va generar intensos debats científics, filosòfics i religiosos. El llibre va ser escrit per a lectors especialitzats, i va suscitar un gran interès a tots els públics. Darwin, que aleshores era un científic imminent, va ser pres en consideració. Cap al tombant del XIX, les teories darwinianes seguien tan vigents com en la dècada de 1860. El darwinisme tenia molts adeptes: <<His words became law and were repeated everywhere as if they were based on the most absolute of scientific truths>> (Dijkstra, 1986: 168). No era estrany, doncs, que diferents artistes com Böcklin o von Stuck –fins i tot ocasionalment el mateix Anglada (vegeu pp. 143-144)– s'interessessin pel tema dels centaures. Aquests artistes presentaven aquests éssers mig humans, mig animals, amb trets simiescos. El racisme i la xenofòbia entrava en joc quan, en aquests éssers considerats irracionals i poc evolucionats, se'ls representava amb la pell més fosca i amb un rostre amb els trets facials característics de les persones negres. Lombroso havia estès, en el tombant del segle, que els hotentots conformaven una

⁹⁷⁸ Cfr. Charles Baudelaire. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Antonio Machado libros, 2001; Werner Hofmann. *La Caricatura: da Leonardo a Picasso*. Costabissara, Vicenza, A. Colla, 2006; Francis Grose. *Principios de la caricatura: seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica*. Madrid, Safekat, 2011.

⁹⁷⁹ Segons Charles J. Sprague a "The Darwinian Theory", publicat l'octubre de 1866 a *The Atlantic Monthly*, <<the largest and strongest get the best food or the most attractive females, and then transmit their strength or their peculiarities to their progeny>> (cit. a Dijkstra, 1986: 164).

de les races humanes menys evolucionades (Eco, 2007: 196). En aquest context, no resulta sorprenent que a inicis del segle XX Anglada representés els seus gitanos amb trets simiescos i la pell fosca. El discurs racista cap als gitanos estava molt estès en aquells anys, en una atmosfera de creixent xenofòbia que derivaria en l'extermini de milers de gitanos en els camps de concentració nazi.



Figs. 197, 198, 199 i 200. H. Anglada, *Figura femenina rient*, c. 1901-02. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Estudi de gitana*, c. 1901. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, esbós per a *Dansa espanyola* (detall), c. 1900-1901. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; J. Callot, *The Two Pantaloons*, 1616

No obstant això, en la concepció grotesca dels gitano representats per Anglada hi van tenir a veure altres analogies més enllà de l'obra de Goya. Per exemple, existeixen paral·lelismes entre els éssers grotescos d'Anglada i d'Odilon Redon, però també amb l'escola barroca europea i espanyola. Al segle XVI el gravador francès Jacques Callot, que va viatjar temporalment a Itàlia i que influenciaria àmpliament a artistes com Rembrandt o Goya, va crear un imaginari de personatges en el rol de soldats, pallassos, gitanos, mendicants, així com escenes de la cort. Estant, però, a Roma, va realitzar un conjunt d'estampes de festes, comèdies i del bullici del poble a la *kermesse*⁹⁸⁰, on predominava el

⁹⁸⁰ El mot designa les festes populars a l'aire lliure on s'hi celebren balls, rifes, concursos, entre altres activitats.

caràcter grotesc i còmic de les figures. A *The Two Pantaloons* (fig. 200), per exemple, les dues figures centrals masculines ballen una dansa sinuosa i singular que porta a enllaçar-les amb les ballarines gitanes representades per Anglada (fig. 199). Per altra banda, amb *El triomf de Bacus* de Velázquez (fig. 201) també hi ha similituds amb algunes ballarines gitanes representades per Anglada⁹⁸¹. En quant a la composició, ambdues figures centrals es troben lleugerament desplaçades del centre del quadre i són adorades pel seguici d'homes –en Velázquez, es tracta de borratxos; en Anglada, són personatges que canten i toquen música– mentre que resten sota un emparat de fruites en al·lusió a l'adoració que professen al vi, a la festa i a l'espectacle (fig. 202). Anglada, que sentia una gran admiració per Velázquez (Fontbona, 1981: 24), tenia a la seva biblioteca el llibre *Papeles sobre Velázquez y Goya* d'Ortega y Gasset, anotats i subratllats profusament, a la vegada que considerava que Velázquez era l'únic artista que tenia completament un ritme musical (Fontbona, 2002 b: 90), obtingut a través dels colors, el moviment de la llum i dels personatges, que adopten actituds severes, notablement expressionistes, en alguns casos violentes i agressives. Altra vegada, retorna l'eco a les teories evolucionistes, que consideraven que l'ètnia gitana es trobava a mig camí del món dels homes i del <<submón>> animal.



Figs. 201 i 202. D. Velázquez, *El triomf de Bacus*, 1628-1629. Madrid, Museo del Prado; H. Anglada, *Ball gitano*, c. 1914-1921. Col·lecció Museo Thyssen-Bornemisza

Si bé algunes obres de l'escola espanyola barroca⁹⁸² i algunes pintures de Goya de la Quinta del Sordo van servir de model compositiu així com per al tractament de les figures de les danses gitanes d'Anglada, no es pot dir el mateix de l'escola espanyola contemporània a l'artista català. És per aquest motiu que s'han de cercar analogies en la modernitat del moment, quan Anglada es troba a París. En els salons parisencs de finals

⁹⁸¹ Un dels primers crítics en captar les influències de Velázquez en l'artista català va ser un articulista de *La Tribuna*. Cfr. M. "Gaceta de arte. Anglada Camarasa. Un sucesor de Velázquez", a *La Tribuna*. Barcelona, 6 d'abril de 1909.

⁹⁸² Així mateix, Anglada professava una admiració per Murillo i Ribera, però també per Rembrandt i van Dyck (Fontbona, 1981: 24).

del segle XIX, els quadres de danses gitanes hi van triomfar, però va ser especialment significatiu l'èxit que l'americà John Singer Sargent va assolir l'any 1882 amb *El Jaleo* (fig. 203). Pintures amb una significació tan important com aquesta van ajudar Anglada a fixar una composició per a les seves danses gitanes de la primera meitat del XX. A diferència d'Anglada, però, Sargent diferenciava molt el sector de la ballarina amb el dels homes i altres ballarines acompanyants, atorgant un protagonisme absolut a la ballarina central, que desplega amb el seu gest un moviment expressiu i expansiu que fa tremolar tot el seu entorn. Tot i això, l'autenticitat dels models de Singer Sargent era falsa, donat que eren occidentals. En Anglada, la innovació respecte al pintor americà venia donada per la fugida del costumisme dels tòpics espanyols per acabar introduint en aquest tema tan típic de finals del XIX i principis del XX la voluntat d'experimentació plàstica i colorista. És precisament aquest caràcter decoratiu el que dona un aire etnològic i atàvic als personatges gitanos d'Anglada, que en els anys de Mallorca s'ambientaran en una natura ja no verge, sinó més domesticada, plena d'emparrats i algunes estructures arquitectòniques on s'integraran perfectament (fig. 204). El caràcter primitiu inherent a les gitanes dansant d'Anglada les vincula al món clàssic i a les mènades (fig. 205), a aquelles humanes que embogeixen al ritme de la música i de la beguda i que es deixen endur per la part més instintiva de l'humà i que identifica a les espècies animals.



Figs. 203, 204 i 205. J. Singer Sargent, *El Jaleo* (detall), 1882. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; H. Anglada, *Ball gitano* (detall), 1914-36. Col. particular; Scopas, *Mènade ballant*, c. 450 a.C. Dresden, Albertinum

S'estableixen altres punts de contacte entre Anglada i altres artistes contemporanis que treballaven la temàtica gitana d'una manera insistent i absolutament diferent, com és el cas d'Isidre Nonell, i que mantenen un vincle estret amb el caràcter grotesc d'alguns personatges de Goya: *Escena gitana* (fig. 206) i *Pobres esperant la sopa* (fig. 207). En aquest

cas, les similituds entre ambdues obres es materialitzen en la composició, l'enquadrament i el tractament grotesc dels personatges. Si bé en la peça de Nonell els pobres presenten uns rostres decaiguts mentre esperen el repartiment de la sopa i fan cua a l'exterior de l'edifici, en Anglada les dues velles de l'exterior caminen en direcció a un interior on s'hi troba un grup de gitans, un dels quals toca una guitarra, i una jove gitana asseguda que es gira cap a l'espectador. Ambdues peces s'apropen substancialment al *desastre* nº 52 *No llegan a tiempo* (c. 1815-1820) de Goya. Nonell, representant del miserabilisme en l'art de principis del XX a Catalunya, va centrar-se en la temàtica gitana des de la crítica social i presentant la realitat del poble gitano. La misèria humana de Nonell també es fa palesa en Goya, però no en Anglada. Nonell plantejava una visió propera a la d'una Espanya vella i miserabilista, la noció de *la España Negra* que havia teoritzat Darío de Regoyos. Tot i això, aquestes obres d'ambdós artistes catalans coincideixen en la delineació de les figures, el tractament dels personatges proper al grotesc de Goya com també la proximitat que se'n deriva amb l'obra de Daumier⁹⁸³. És, però, Nonell, l'artista que mantindrà estilísticament una connexió més directa amb el caricaturista francès⁹⁸⁴.



Figs. 206 i 207. H. Anglada, *Escena gitana*, c. 1901. Col. particular; I. Nonell, *Pobres esperant la sopa*, 1899. Monistrol de Montserrat, Museu de l'Abadia de Montserrat

⁹⁸³ L'any 1903 el crític Hans Rosenhagen afirmava que l'art d'Anglada, encara que d'una suavitat colorista com la d'Émile Bernard, s'apropava al caràcter demoníac i grotesc de Daumier (Fontbona, 1981: 34). Cfr. Hans Rosenhagen. "Von Ausstellung und Sammlungen", a *Die Kunst / Freie Kunst der Kunst für Alle*. Munic, , nº 10, 15 de febrer de 1903.

⁹⁸⁴ És sabut que Nonell admirava molt Honoré Daumier, un aspecte que ja es percep en les seves obres del tombant del segle XIX, un cop ja ha passat per París (VV.AA, 2000: 100), concretament pel que fa a la sèrie de cretins.

3.3.2.2.- *Expressió i expressionisme. El gest i el protagonisme de les mans. La contorsió del cos. Anglada i l'expressionisme alemany.*

–¡El diablo tienen estas gitanas en el cuerpo!
–dijo a esta sazón el tiniente.
(Cervantes, 2005: 113)

*El flamenco implica un desafío grotesco
en la concepción clásica de la representación del movimiento.*
(García, 2008: 128)

La dansa és una forma d'expressió, de representació simbòlica;
és <<una forma de pensar amb el cos>>.
(Balló, 2000: 155)

Si hi ha una temàtica amb la qual Anglada-Camarasa va poder aprofundir en l'expressionisme i modular al seu gust els moviments corporals d'unes figures que es contornegen a la manera sinusoidal de Loïe Fuller, aquest va ser el món gitano, i especialment el que refereix a les arts de l'espectacle. De la mateixa manera que pintava les parisenques com unes dones sensuais banyades de colors irisats perquè era el que aquelles dones li transmetien, l'ètnia gitana representava per a Anglada un espai de llibertat i expressió⁹⁸⁵ –també amb connotacions sexuals– que no trobava en cap més àmbit temàtic. Per tant, a partir de la seva plasticitat en certa manera es pot entreveure què opinava l'artista del poble gitano⁹⁸⁶.

Parlar de l'espai de l'art flamenc comporta parlar de la gestualitat, <<*intesa come un complesso di movimenti consci e inconsci, di movimenti facciali e del corpo innati o volontari*>> (Bertelli, 1995: 9)⁹⁸⁷. Parlar del gest no és només parlar del cos sinó també de la comunicació que s'estableix en una determinada cultura i que és semànticament caracteritzat i amb una dependència cenyida a un context (Bertelli, 1995: 9 i 15). A finals del segle XIX, va començar a emergir entre la burgesia occidental la percepció de la pèrdua del gest, que contràriament es pretenia recuperar i reinventar en altres contextos artístics com en les danses interpretades per Isadora Duncan, les novel·les de Marcel Proust, el cine mut o el ball flamenc (Agamben, 2004), per citar alguns exemples del moment. Per a Agamben, el gest constitueix <<*algo que no ocurre ni pasa, que no se puede*

⁹⁸⁵ L'any 1913 el crític Atl deia a *Mundial Magazine*, que totes les figures representades per Anglada <<*han surgido espontáneamente de la observación profunda de una actitud, de un gesto*>> (ATL, 1913: 359).

⁹⁸⁶ Aquest caràcter expressionista no només l'atorgava als seus personatges gitanos sinó que també a d'altres de folklòrics o provincians, com els homes aragonesos de *Els enamorats de Jaca*, una de les peces que conté més gestualitat de tota la seva producció artística. Tanmateix, els prototipus físics recorden l'aparença física dels homes dels seus balls gitanos.

⁹⁸⁷ Cfr. Irenäus Eibl-Eibesfeldt. "Les universaux du comportement et leur genèse", a Edgar Morin i M. Piattelli Palmarini (eds.). *L'unité de l'homme. Invariants biologiques et universaux culturels*. París, Seuil, 1974, pp. 233-245.

hacer y actuar, sino solamente deshacer e inactuar>>, és a dir, un mitjà que no té una finalitat concreta, un <<*medio puro*>> (Agamben, 2004). La consideració de la dansa com a gest ve donada a partir de la idea que aquesta actua com a un mitjà dels moviments corporals. Ballar suposa quedar suspès entre el record, l'esdeveniment i el potencial, un llinar on es fonen i es confonen el passat, el present i el futur, motiu pel qual <<*la danza es inagotable*>> (Agamben, 2004)⁹⁸⁸.

Però si realment hi ha un atribut que caracteritza el gest en la representació artística, aquest és que la seva potència expressiva provoca que la pròpia obra d'art parli per si mateixa sense la necessitat de la dimensió sonora en la pròpia obra; o, contràriament, que en ressalti la incapacitat verbal (Agamben, 2004). En el cas d'Anglada, la potència expressiva dels gestos de les seves ballarines gitanes i flamenques i dels gitans acompanyants especialment representats en els anys de París juguen al seu favor, ja que recreen un ambient d'espectacle festiu i distès sense que emergeixi la necessitat de reclamar i escoltar el so de la música que el grup gitano està cantant i ballant. Anant un pas més enllà, el que té el poder del cant (i de la parla) en els seus quadres i en la societat gitana és l'home, en aquest cas gitano, mentre que la ballarina gitana es limita al gest, a la comunicació no verbal, ja que li és privada la part oral.



Figs. 208 i 209. Caravaggio, *Sant Mateu i l'àngel* (detall), 1602. No localitzada;
H. Anglada, *Dansa espanyola* (detall), 1901. Sant Petersburg, State Hermitage Museum

Tal com ocorre en els personatges del Renaixement, <<*en la representación de la figura humana, el gesto expresivo es el portador privilegiado de la carga psicológica, o, más exactamente, es el gran responsable de la capacidad afectiva de la composición*>> (Chastel, 2004: 18). Els personatges gitans d'Anglada –sobretot els de l'època de París– semblen reproduir

⁹⁸⁸ No obstant, Agamben ofereix una segona definició del gest, consistent en la consideració d'aquest com a buit expressiu que roman en el nucli de tot discurs, la impossibilitat d'obtenir una comunicació plena (Agamben, 2004). Per al filòsof, el gest és equivalent al terme *gag*, que en la seva acepció original remet a quelcom que s'introdueix a la boca per tal d'impedir la paraula, i que en el món del teatre fa referència a la improvisació de l'actor per a omplir el buit de la seva memòria o amagar la pròpia impossibilitat de la parla.

l'expressivitat renaixentista, concentrada concretament en els braços i les mans, com a *Sant Mateu i l'àngel* de Caravaggio (figs. 208, 209). Hi ha, doncs, una relació gestual entre els personatges del quadre, reduïda a una disposició de l'espai a partir de figures unides entre si a través d'unes diagonals traçades per gestos i actituds. El gest és el que defineix la ballarina, però en Anglada no hi ha la teatralitat ni l'artificialitat gestual pròpia del Renaixement. A més a més, a diferència del gest renaixentista, el gest angladià no serveix per relatar una narració sinó per expressar el caràcter i la personalitat d'una societat diferent a la de l'artista. No hi ha narració, sinó una expressivitat buida de contingut.



Fig. 210. H. Anglada, esbós per a *Dansa espanyola*, c. 1900-1901. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Les composicions pictòriques de temàtica gitana d'Anglada posseeixen una forma simbòlica, llurs gestos expressius, com asseguraria Chastel, conformen una de les maneres que el pintor utilitzaria per a suscitar reaccions comparables a vivències reals (Chastel, 2004: 22). Anglada capta l'instant del gest, atrapat en un contingut moviment propi dels balls andalusos, la relació entre les diverses parts del cos, la forma de ballar o picar de mans: <<he give the flexible movements in dance and walk with rare skill>> (Macfall, 1911: 275). Segons assegurava un crític alemany l'any 1904, en les danses gitanes representades per Anglada <<cada nervio, cada músculo está tenso>> (Hamburger, 1904: 13). A *Dansa espanyola* (fig. 187), el moviment de les mans del gitano de la dreta es propaga; és d'on emergeix l'expressió, que es dirigeix cap al centre amb un moviment pseudoesvàstic de les dues gitanes i el guitarrista, per acabar propagant-se en l'últim pla, amb les gitanes del fons, que també piquen de mans. Des d'aquí, el moviment acaba arribant fins a l'espectador i el fa vibrar. La força, la passió i l'energia inunden l'escena. Les ballarines, <<sont d'un mouvement endiablé (...) des visions où se traduit toute la frénésie de la danse>> (Pellier, 1901). El sentit espiral de la dansa i el drama expressat per la ballarina central són embriagadors. Fins i tot es poden percebre els ritmes de la música de les guitarres, les veus

masculines i les palmes. Predominen els gestos angulars i sinuosos dels colzes i mans, respectivament, contraposats al sentit rectilini i a l'horizontalitat i verticalitat de les línies dels mobles de la sala on es troben –el taller d'Anglada, potser?–, de la porta i del moble del lateral dret. Tot aquest ritme musical acaba propagant-se en el fragment de tela de primer terme que es mou a través d'ones i plecs. Les mans del gitano de primer pla són enormes i es mouen amb la voluntat de recollir o engrapar quelcom; una de les seves mans sembla reproduir el gest *indicatrice*⁹⁸⁹, com mostrant i convidant l'espectador a contemplar l'espectacle, a la vegada que l'exageració i la deformitat de les seves mans condueix el subjecte extern a un sentiment d'ambigüitat proper a la categoria estètica del grotesc. La contorsió accentuada dels cossos no es limita únicament a les mans i braços dels gitanos, ja que el peu de la gitana central es doblega extremadament. El gest més significatiu de l'escena, però, és el moviment esvàstic que conformen les ballarines, i que separa els mons masculí i femení. Anglada va realitzar aquesta escena gitana inserint-se invisiblement dins l'espai masculí, a la vegada que donant fe de la seva posició d'artista.

En Anglada no es pot parlar de gestos únics i singulars que contenen un significat concret –com el gest sagrat de l'índex de Crist o bé els *mudres* orientals–, sinó més aviat d'una gesticulació espontània sense un significat determinat. Més enllà de les teories darwinianes que defensaven una explicació fisiològica segons la qual els gestos eren moviments reflexos de la persona⁹⁹⁰, convindria analitzar el gest en Anglada com a la incorporació d'un llenguatge visible basat en una eloqüència muda, és a dir, <<un silencio parlachín>>⁹⁹¹. El gest consisteix, doncs, en una retòrica de la comunicació no verbal, l'expressió del cos que substitueix la paraula.

Tal com ocorria en la pintura renaixentista, hi ha una relació estreta entre el moviment del cos i el moviment de l'ànima i de la ment en l'obra de temàtica gitana d'Anglada. Alberti ja ho havia escrit l'any 1435 al tractat *De pictura*: <<Los movimientos del alma son reconocidos por medio de movimientos del cuerpo (...). Los pintores (...) usamos sólo los movimientos de un sitio a otro>> (cit. a Baxandall, 2000: 82). Pel que fa al moviment en la dansa, el 1463 Guglielmo Ebreo considerava, a *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, que

la virtud de la danza es una acción demostrativa de movimiento espiritual, conformándose a las consonancias medidas y perfectas de una armonía que descende placenteramente a través de nuestro sentido del oído hasta las partes intelectuales de nuestros sentidos cordiales; allí genera ciertos dulces movimientos que, como si fueran retenidos contra su propia naturaleza, se esfuerzan por escapar y manifestarse en el movimiento activo. (cit. a Baxandall, 2000: 82)

⁹⁸⁹ El gest *indicatrice* indica l'acció d'indicar.

⁹⁹⁰ Cfr. Charles Darwin. *The Expression of Emotions in Man and Animals*. Londres, John Murray, 1872.

⁹⁹¹ Cfr. Giovanni Bonifacio. *L'arte de' cenni, con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non e' altro che un facondo silentio*. Vicenza, Francesco Grossi, 1616.

En aquest sentit, doncs, es considerava que el moviment físic provenia de les ordres que la ment i l'esperit enviaven al cos.

En el ball flamenc, hi ha dos elements sonors imprescindibles que acompanyen la part visual i gestual de la *performance*: la guitarra i el cant (Torre, 2008: 240). No es pot oblidar, però, la presència del compàs, que es marca tot utilitzant les palmes de les mans, i que és realitzat pels palmers, el *cantaor* o el *bailaor*, que mentre balla també marca el compàs (Torre, 2008: 242). Això mateix s'observa a *Tango d'Anglada* (fig. 192), una peça on la ballarina central marca amb les mans el ritme del compàs. En el ball flamenc no hi ha un terme mig, ja que es produeix una oscil·lació entre moviments suaus, ondulants, lents i subtils, que evoluciona cap a d'altres de bruscs, ràpids i violents, tot creant una sensació de brusquedat que no és res més que la recerca incessant de l'execució d'accents en el ball (Torre, 2008: 243 i 251), que són marcats amb moviments d'espatlles i caderes. En Anglada es perd la mesura, l'ordre, la proporció i la simetria de la dansa projectada per Ebreo en el seu tractat, perquè pretén centrar-se en el moment culminant de l'espectacle gitano, on s'acumula més tensió i brusquedat, com també en les sensacions que li proporcionen la dansa mateixa. Anglada va estudiar profusament els moviments de les ballarines gitanes, des d'un gir, un cop de cul, l'agitació d'una faldilla de farbalans o de les capes al vol... I, a fi d'obtenir un component sensorial en les seves obres, va dur a terme un estudi previ analític de tots aquests moviments de dansa; els va sintetitzar en els seus esbossos a fi de dominar-los i expressar-los adequadament en gestos, bolcades i espirals (Pizarro, 2013: 64). Finalment, l'efecte que va aconseguir és similar al que el viatger Richard Ford va descriure després d'observar una ballarina gitana en activitat:

The ladies, who seem to have no bones, resolve the problem of perpetual motion, their feet having comparatively a sinecure, as the whole person performs a pantomime, and trembles like an aspen leaf; the flexible form and Terpsichore figure of a young Andalucian girl –be she gipsy or not– is said by the learned, to have been designed by nature as the fit frame for her voluptuous imagination. (Ford, 1846: 328)

Però és el moviment de les mans, que té origen en el canell, un dels més distintius del ball flamenc i d'altres balls d'origen andalús: <<*Para responder a la estética flamenca el espectador que contempla el baile flamenco debe ver un continuo surgir de dedos*>>, de la mateixa manera que els colzes s'han de flexionar incessantment (Torre, 2008: 247-248 i 250). En les representacions de ballarines gitanes i flamenques, Anglada remarca els moviments sorgits dels dits de les mans, les figures que es recullen a baix amb els braços, com a *Flamenc*, la rellevant posició dels colzes, que sempre estan flexionats, l'expressió en els rostres dels *cantaors* i la presència de palmers que inunden l'escena.

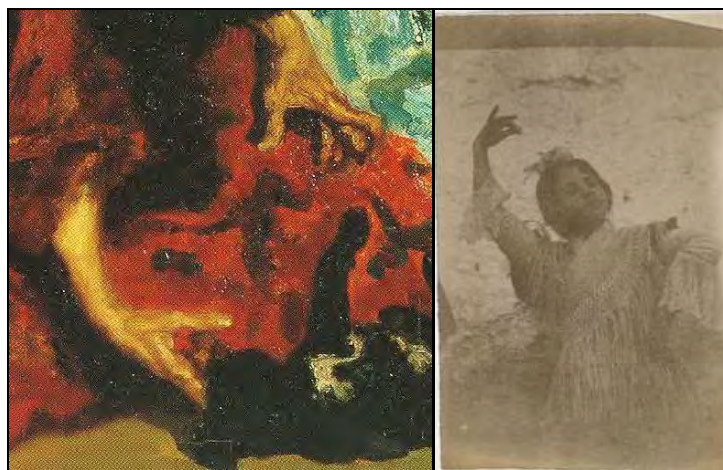
L'expressivitat de les mans, braços i peus és un tret característic de les dansaires gitanes representades per Anglada, i una bona prova d'això és la remarcable quantitat d'estudis de mans i braços que es conserven a l'arxiu familiar de Port de Pollença⁹⁹². És, però, en les dones, ballarines i acompanyants palmers, on es concentra principalment l'expressió. L'expressivitat de les mans recorda diverses obres d'Egon Schiele, concretament els seus autoretrats, on l'artista centra tota l'atenció a les mans i dits, que són llargs, prims i sinuosos. En alguns casos, com a *Self-portrait with raised arms* (fig. 211), les mans prenen més protagonisme que el propi rostre i reflecteixen la veritable personalitat de l'autoretratat. Schiele porta l'expressió de les mans fins a un extrem mentre que Anglada, encara que proper a l'expressionisme alemany, ho accentua especialment en el cas gitano. No obstant això, convé tenir en compte que el gest en el ball flamenc comporta per si sol una càrrega d'expressió profunda. En nombrosos artistes espanyols i internacionals del moment que realitzen temes de dansa gitana, com Singer Sargent o espanyols com López Mezquita, també s'observa la càrrega expressiva del ball flamenc. Tot i això, en el gest d'Anglada s'hi uneix la manca de definició de la matèria pictòrica i l'adquisició d'un potent i vistós colorisme que contribueix a subjectivitzar i aportar expressió a l'obra.



Figs. 211, 212 i 213. E. Schiele, *Self-portrait with raised arms*, 1914. Col. particular;
H. Anglada, *Dos estudis de mà dreta*, c. 1908 i c. 1906. Palma, col. Anglada-Camarasa,
Fundació <<la Caixa>>i Port de Pollença, col. Beatriz Anglada

⁹⁹² Roberto Levillier, deixeble i amic d'Anglada, va ser un dels que va aprofundir més en la personalitat de l'artista català. Levillier, que s'havia quedat bocabadat davant del quadre *Els enamorats de Jaca* (c. 1910) del seu mestre, considerava que aquell quadre, amb o sense guitarres, tenia música. Tot parlant-ne amb l'Anglada, el mestre li va explicar: <<¿Sabe usted a qué se debe este concierto?... al crítico del Soir, pues escribió que yo escondía las manos de mis modelos porque no sabía dibujarlas. ¡Pues allí son dieciséis! Y se reía, pensando en la buena broma>> (cit. a Sanjuán, 2003: 96). Cfr. Roberto Levillier. "Anglada Camarasa", a *Lyra*. Buenos Aires, nº 192-194, 1964. Aquesta anècdota dóna fe, d'una banda, de la importància que el pintor donava a les opinions dels crítics, i, de l'altra, de la inserció del gest i l'expressivitat i d'un ritme musical a través de les mans dels seus personatges –en aquest cas gitanos.

Les mans que Anglada projecta en les seves ballarines i acompanyants (figs. 212, 213), presenten unes formes angulades i allargades, amb uns dits rarament col·locats i les venes i músculs emfasitzats. Denoten que són unes mans que han viscut una dura realitat i que estan marcades pel pes del treball físic així com per la flexibilitat adquirida en l'habilitat de tocar les guitarres i dansar. Les mans de les gitanes representades no són elegants ni típicament femenines, i en nombrosos esbossos de l'artista no s'arriba a reconèixer si es tracta de mans d'home o de dona. En moltes pintures angladianes, les mans de les ballarines es presenten com si pretenguessin engrapar quelcom –com la figura de la dreta de *Démarche gitane* (fig. 185), que recorda *Autoretrat amb les mans al pit* d'Schiele. En altres casos, es contornegen cap endins, causant un efecte de desfiguració que no passa desapercebut, com en la figura central de *Dansa espanyola*. En altres ocasions, s'assimilen a membranes d'aus que difícilment separen els dits, com a *Dansa gitana*. També s'assimilen a arrels d'arbres que creixen cap a una direcció indeterminada i amb unes suaus deformacions al traçar la silueta dels dits, com a les ballarines d'*El Tango de la Corona*. Els dits també poden aparèixer sota la forma d'agulles rectes, rígides i afilades, que semblen glaçar l'espai on dansen les ballarines, com ocorre en nombroses *zambras* de l'etapa mallorquina. I, finalment, com a l'obra *Gitanes amb gossos* –que no pertany a la temàtica de dansa–, la mà de la gitana que recull el gosset del terra després a la vegada un gest elegant, delicat i contundent que, sense ballar, genera la sensació que les seves mans segueixen el compàs d'un ritme musical⁹⁹³ (fig. 214).



Figs. 214 i 215. H. Anglada, *Gitanes amb gossos* (detall), 1904. Oviedo, col. Masaveu; Pierre Bonnard. Fotografia de gitana dansant, 1901. París, musée d'Orsay

Aquest espectacle de gestos, majoritàriament violents i contundents, agradava molt als artistes i promotors de l'art rus, que predicaven el color per sobre de la forma. En el Salon

⁹⁹³ És, de fet, el moviment de doblegar el cos cap als peus un dels més comuns en les ballarines flamenques (Navarro, 2010).

parisenc de 1902, on Anglada, en condició d'associé, hi va exposar *Dansa gitana* (1902) i *Démarche gitane* (Torrel, 1976: 9), l'historiador Igor Grabar, personatge clau del món artístic rus del moment, comentava que el que a primera vista cridava més l'atenció eren els quadres d'Anglada:

Les seves millors obres, *Dansa gitana* i *Passes gitanes* són atrevides i fins i tot insolents, pels colors i pel moviment. (...) No hi ha una Espanya fosca, en blanc i gris, l'Espanya de Zurbarán, Velázquez i Goya; ben al contrari, en l'obra d'Anglada apareix el temperament desenfrenat, sense límits. Millor que altres artistes, ell va poder transmetre aquell ball furiós que hem admirat veient Otero i les seves seguidores. (cit. a Saveliev, 2006: 39 i 41)⁹⁹⁴

En una altra ocasió, durant l'exposició d'Anglada a Berlín, l'any 1902, la crítica russa comentava la novetat de la *Dansa gitana* de l'artista, de la qual «les cares i els gestos són intensament expressius i plens de l'ardent temperament nacional» (Saveliev, 2006: 39)⁹⁹⁵.

Però en aquells anys d'inicis del segle XX, el moviment que realment s'aproximava a l'estil i tècnica d'Anglada-Camarasa era l'expressionisme alemany⁹⁹⁶. Una de les obres de l'artista més properes a aquesta estètica –com també a les tendències fauvides– és *Ritmes* (fig. 216), de 1904. Tot i les seves dimensions reduïdes (40 x 54,5 cm), la peça presenta dues ballarines dansant en unes posicions absolutament contornejades, crispades i gairebé deformatades, construïdes a partir de taques de colors pràcticament pures, que conformen una llibertat del color molt propera al fauvisme. Les pells de les ballarines adquireixen tonalitats grogues de gran vistositat, i el sector masculí del fons es confon en una massa incorporada majoritàriament negra. El que més destaca de l'obra, però, és com Anglada ha plasmat la pròpia visió del ball gitano en uns pocs centímetres de tela. Paral·lelament a aquestes danses gitanes de to expressionista, Anglada va realitzar tauletes a l'oli de temàtica parisenca que també coincideixen o, fins i tot, s'anticipen al moviment expressionista alemany, com *Caps i figures* (c. 1900-1904)⁹⁹⁷. El mateix ocorre amb l'esbós sobre paper per a *Dansa espanyola* (fig. 210), on s'intueix més el caràcter expressiu i la subjectivitat del pintor que no pas la realitat objectiva que els impressionistes obtenien de la realitat. Les mans ossudes, el tractament del rictus del rostre de *Vella gitana amb nen*, la mirada intensa i misteriosa de l'infant en els seus braços (fig. 188)... El punt culminant de l'expressió en l'art de l'artista arribaria amb *Els enamorats de Jaca* (c. 1910), on la

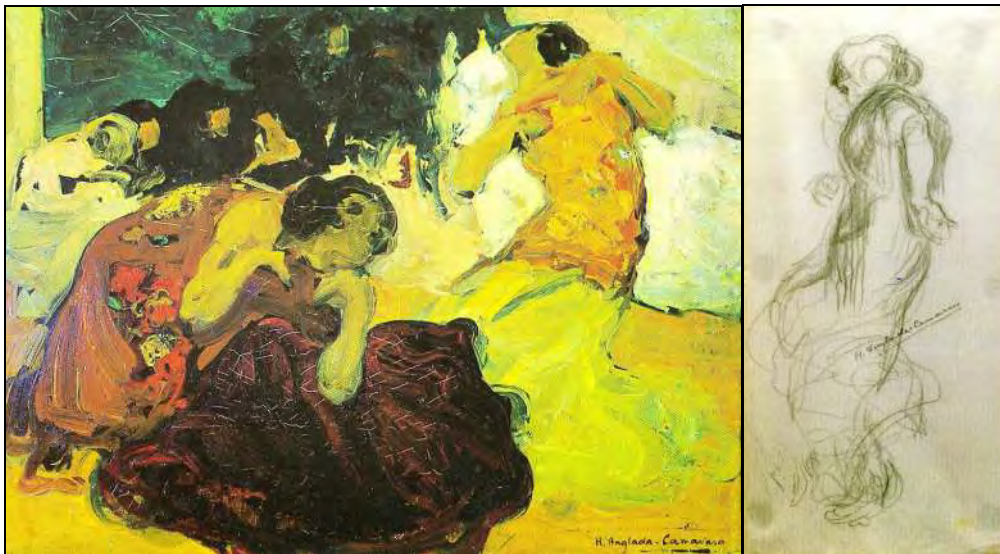
⁹⁹⁴ Cfr. Igor Grabar. "Per Europa. Cartes sobre l'art contemporani", a *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg, nº 7-12, 1902, p. 14.

⁹⁹⁵ Cfr. *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg, nº 2, 1902, p. 40.

⁹⁹⁶ Per aprofundir en el moviment expressionista alemany, vegeu: Dietmar Elger. *Expresionismo*. Taschen, Colònia, 2007; VV.AA. *Brücke. El naixement de l'expressionisme alemany*. Barcelona, MNAC, 2005; Gabriele Crepaldi. *Expresionistas*. Madrid, Electa, 2002.

⁹⁹⁷ S'ha de tenir en compte, però, que aquestes tauletes de poques dimensions de temàtica principalment parisenca reben un caràcter expressionista en part per la immediatesa de la seva execució com també per la llum elèctrica que daurava els locals parisencs a la nit.

composició goyesca explota els límits de l'expressionisme en la representació d'una serenata en una plaça d'un poble i sota un cel estrellat. És una oda al cant i a la música, al gest i a la tradició goyesca, a l'expressió del sentiments dels intèrprets, tots homes. L'expressionisme, defensor de la llibertat individual, la primacia de l'expressió subjectiva, l'irracionalitat, l'apassionament i la temàtica prohibida, el gust per allò morbós, demoníac, sexual, fantàstic i pervertit, pretenia reflectir una visió subjectiva, una deformació emocional de la realitat, a través de la capacitat expressiva de la plasticitat, que acabava cobrant un significat metafísic i obria els sentits al món interior⁹⁹⁸. Les obres d'Anglada de l'inici del segle XX presenten una forta inclinació vers aquest moviment artístic, i cerquen la distorsió de la realitat a fi d'impactar l'espectador i generar-li una determinada emoció. El rebombori interior de l'artista, tal com ocorria amb Munch o Van Gogh, es fa present a través d'uns empastaments violents i agressius. Alguns dibuixos d'Anglada de gitanes també tenen una aparença crispada, deformada i certament grotesca, en alguns casos demoníaca, propers al tractament d'*El dimoni assegut* (1890) i *El dimoni abatut* (1901) del rus Vrubel. La posada en marxa d'uns gestos emfasitzats, com els de les seves ballarines frenètiques i apassionades, que revelen unes mans deformades com les de Schiele, són aspectes que remetent directament a l'expressionisme alemany.



Figs. 216 i 217. H. Anglada, *Ritmes*, 1904. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>;
H. Anglada, *Apunt de bailaora*, c. 1910. Port de Pollença, col. Silvia Pizarro

Finalment, on més es percep l'expressió en Anglada és en els apunts i dibuixos de ballarines flamenques⁹⁹⁹, properes al traç enèrgic i nerviós de les dansaires de cancan de

⁹⁹⁸ A la vegada el moviment va revelar una preocupació per la vida i la mort en la societat, el pessimisme de la vida, l'angoixa existencial de l'individu que, en la modernitat, se sentia alienat.

⁹⁹⁹ Dins de la temàtica de dansa gitana, Anglada només va pintar ballarines gitanes. En canvi, en els esbossos previs, les models eren ballarines flamenques, algunes de les quals eren famoses dansaires folklòriques hispàniques.

Toulouse-Lautrec. Entre aquests dibuixos, destaquen els moviments arrabassats i apassionats que l'artista va plasmar sobre paper de diverses *bailaoras* famoses, com Amparito Medina¹⁰⁰⁰ o Anita de la Feria¹⁰⁰¹, que van anar a París per expandir la moda dels balls flamencs (Álvarez, 2006: 300-308)¹⁰⁰². Aquests apunts, que tenen un important predomini en el conjunt de tots els dibuixos de l'artista, servien a Anglada per definir algunes de les seves figures femenines en els quadres finals. Algunes d'elles capten l'instant d'un arabesc agitat; d'altres, senzillament se centren en la posició de la ballarina. És indubtable, però, el valor incalculable de tots aquests dibuixos en el seu conjunt.

3.3.2.3.- *L'animalització de la ballarina gitana.*

Una característica que Anglada utilitza reiteradament en la representació de danses gitanes, és l'animalització de la ballarina. L'any 1916 José Francés ja assegurava que Anglada convertia les figures gitanes en <<*animalejos graciosos*>> (Francés, 1917: 224), però és principalment en la ballarina gitana on es percep més aquesta caracterització. Ja des de l'inici del segle XX es percep en l'obra angladiana l'interès per la representació de cavalls i galls -vinculats al món del mercat- que va guanyant terreny en la seva producció artística realitzada a París. És també en aquests anys quan l'artista comença a endinsar-se en la representació de la temàtica gitana vinculada al món de l'espectacle, on es percep un freqüent tractament animalitzant en les seves ballarines, que adopten trets d'aus, com gallines o paons reials que mouen i exhibeixen amb orgull la seva cuaicolorida, com a *Dansa gitana* (fig. 218), essent probablement influenciat pel *Cocorico* (1899) d'Steinlen. En moltes obres de dansa gitana, es percep el tractament de les mans de les ballarines com si volgués simular les membranes de les potes d'una gallina, però és a *Dansa gitana*, exposada al Salon parisenc de 1902, on probablement Anglada duu al límit les característiques animals de la ballarina gitana, a qui gairebé atribueix una depravació moral. En aquesta pintura, on <<*nous y voyons comment la lumière (...) fait ressortir le côté souvent bestial de la danse espagnole*>> (Pica, 1902), la ballarina dansa tot desplegant sensualment el vestit vermell de tocs grocs i verds en els volants onejants, en els quals la factura

¹⁰⁰⁰ Amparito Medina, que va debutar pels volts de gener de 1913, seria una ballarina espanyola molt coneguda a Espanya. En els anys inicials del segle XX, Anglada la va captar ballant en els locals parisencs, d'una manera que porta a pensar en la seva extremada passió en el ball (Pizarro, 2012: 69).

¹⁰⁰¹ Per la seva banda, també va retratar la ballarina Anita de la Feria, que era molt famosa en el París de 1900, sobretot des de les seves actuacions a l'Exposició Universal, tal com demostra el retrat que en va fer el reconegut pintor de la *Belle Époque* Giovanni Boldini. Anglada va prendre notes dels seus balls espanyols, com la *farruca* o el *garrotín*.

¹⁰⁰² Pels volts de 1898-1899, Anglada també va realitzar algun retrat de la ballarina espanyola Carolina Otero, coneguda popularment com a La Bella Otero (Fontbona, 2006: 76 i 78). Aleshores Otero ja era famosa per les seves interpretacions de *music-hall* al Folies Bergère de París com també per la seva faceta d'amant de personalitats riques i importants. No obstant, es tractava d'un retrat i no del dibuix d'una ballarina dansant.

postimpressionista concedeix a la figura un moviment continu i circular i aproxima la indumentària a les plomes d'una au: <<son trémoussement lui donnait l'air d'un immense coq qui ferait bouffer lascivement ses plumes>> (Marcel, 1909: 109). A més a més, les ballarines d'Anglada semblen passejar enmig d'un galliner fosc i tèntric ubicat en la penombra –tot i que elles llueixen i brillen amb la llum artificial que les il·lumina la pell i els vestits–, un galliner que és capitanejat per un gall, l'home, que les controla. D'aquesta obra, Stephen H. Harris va dir-ne que la ballarina <<might be that of a female centaur, ravishing the stranger>>, de la mateixa manera que George Borrow descrivia els gitanos andalusos en el seu llibre de viatges com si fossin animals (Harris, 1929: 33)¹⁰⁰³. El cos de la gitana es fusiona amb el vestit, que sembla ser la seva autèntica pell, i la seva cua de volants es mou de tal manera que recorda el plomatge d'un ocell.



Figs. 218 i 219. H. Anglada, *Dansa gitana*, 1902. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Astúria; G. B. Della Porta, *De humana physiognomania*, 1586. Vico Equense, Cacchio

En aquest punt és convenient parlar de la fisiognomia, una pseudociència que associa els trets facials a les característiques morals, emocions i sentiments de l'individu. Aristòtil, a *Analítics Primers* (s. IV aC), ja havia observat que les grans extremitats d'una persona eren un signe extern del valor del lleó, i que un home de peus grans havia de ser forçosament valent (Eco, 2007: 257). Durant el Renaixement, Barthélemy Coclès dibuixava a

¹⁰⁰³ Stephen Hutchinson Harris feia referència al llibre *The Zincali* de George Borrow, un autor que va tenir transcendència en la segona meitat del segle XIX i part del XX pel seu llibre de viatges *The Bible in Spain*. En un moment donat de *The Zincali*, Borrow descrivia la singularitat de la dona gitana: <<As she stands erect before you, she appears like a falcon about to soar, and you are almost tempted to believe that the power of volition is hers; and were you to stretch forth your hand to seize her, she would spring above the house-tops like a bird>> (Borrow, 1843: 36). Sembla ser, doncs, que la visió de la gitana com a animal va ser en gran part estesa pels viatgers vuitcentistes que passaven per la península Ibèrica.

Physiognomonica (1533) rostres en els quals representava característiques de la personalitat humana; Giovanni di Indagine, a *Chiromanzia* (1549), afirmava que, observant els ulls de la persona, es podia reconèixer la luxúria, la traïció i la mentida, i que les dents rafegudes eren símbol de crueltat; Giovanni Battista Della Porta, a *De humana physiognomia* (1586) (fig. 219), comparava rostres humans amb els d'animals. En el mateix segle, va aparèixer la frenologia¹⁰⁰⁴ de Franz Joseph Gall, i l'any 1807 ho va fer Hegel i la seva *Fenomenologia de l'esperit*. L'any 1876 Cesare Lombroso identificava, dins el terreny de l'antropologia criminal, els trets dels tipus humans delinqüents tot afirmant la seva associació a anomalies somàtiques:

Muchos de los rasgos que presentan los hombres salvajes, las razas de color, aparecen con gran frecuencia entre los delincuentes natos. Tales serían, por ejemplo, la escasez de pelo, la exigua capacidad craneal, la frente hundida, los senos frontales muy desarrollados, la mayor frecuencia de los huesos wormianos, especialmente epactales, las sinostosis precoces, especialmente frontales, la prominencia de la línea arqueada del temporal, la simplicidad de las suturas, el mayor grosor de los huesos del cráneo, el enorme desarrollo de las mandíbulas y de los pómulos, el prognatismo, la oblicuidad de las órbitas, la piel más oscura, el cabello más espeso y rizado, las orejas voluminosas (...). (cit. a Eco, 2007: 260)¹⁰⁰⁵

En quant a les dones, Lombroso i Ferrero consideraven que les que eren criminals tenien trets virils i cares dures i cruels: <<A morbid activity of the physical centers intensifies the bad qualities of women and induces them to seek relief in evil deeds>> (cit. a Dijkstra, 1986: 289)¹⁰⁰⁶. De tal manera s'identificaven les dones gitanes, que els viatgers romàntics van afanyar-se a descriure de manera prototípica:

Her face is oval, and her features are regular but somewhat hard and coarse, for she was born amongst rocks in a thicket, and she has been wind-beaten and sun-scorched for many a year, even like her parents before her; there is many a speck upon her cheek, and perhaps a scar, but no dimples of love; and her brow is wrinkled over, though she is yet young. Her complexion is more than dark, for it is almost that of a mulatto; and her hair, which hangs in long locks on either side of her face, is black as a coal, and coarse as the tail of a horse, from which it seems to have been gathered.

There is no female eye in Seville can support the glances of hers, so fierce and penetrating, and yet so artful and sly, is the expression of their dark orbs; her mouth is fine and almost delicate, and there is not a queen on the proudest throne between Madrid and Moscow who might not, and would not, envy the white and even rows of teeth which adorn it, which seem not of pearl but the purest elephant's bone of Multan. (...) Through tender of age it looks wicked and sly, like a veritable imp of Roma. (Borrow, 1843: 36)

El següent pas va ser, en la representació artística i literària, l'enlletgiment dels delinqüents i l'associació de la criminalitat a tots els individus que la societat no aconseguia integrar o no pretenia redimir, com els pobres, els homosexuals, els dementes,

¹⁰⁰⁴ La frenologia és una antiga teoria que afirmava la possible determinació del caràcter i els trets de la personalitat, així com les tendències criminals, basant-se en la forma del crani, el cap i les faccions.

¹⁰⁰⁵ Cfr. Cesare Lombroso. *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza e dalla psichiatria*. Torí, Fratelli Bocca Editori, 1897.

¹⁰⁰⁶ Cfr. Cesare Lombroso i Guglielmo Ferrero. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Torí, L. Roux, 1893.

les prostitutes i els lladres (Eco, 2007: 261). Certament, els gitanos se'ls identificava amb aquests trets físics i morals i, per tant, eren vistos com a uns delinqüents¹⁰⁰⁷.

No obstant això, la línia que va seguir Anglada en les seves figures gitanes va ser la d'una animalització ben diferent a l'antisemita. Des de la iconografia simbolista, era comú tractar la figura femenina com a un ésser a cavall de la humanitat i l'animalitat, amb el propòsit de mostrar la cara torbadora de la feminitat; aquest era un fet que validava la misogínia de la societat victoriana propagada posteriorment en les societats principalment nòrdiques de finals del segle XIX i principis del XX (Bornay, 2010 b). Així, parlar de la dona animal representava parlar de la dona esfínx, la dona serp, la medusa, la sirena o el ratpenat, un tipus de dona sempre associada a la irracionalitat dels instints i a la seducció fatal d'una víctima que sempre és masculina. És obvi que Anglada ofereix una visió lleugerament fatal de la ballarina gitana, una barreja de seducció i sinistre que denota un tractament ambigu de la feminitat que, com s'ha analitzat prèviament, es troba a cavall del sinistre animal i la bellesa seductora. I si bé en alguns casos converteix la ballarina gitana en una au exòtica que desplega la seva cua acolorida, en altres, com a *Gitanes amb gossos*, remarca l'animalitat i els instints primaris de les dones d'aquesta ètnia a través de les manyagueries i del contacte afectuós i freqüent amb uns gossos cadells, que a la vegada són símbol de fidelitat.

3.3.2.4.- Zambras i balls gitanos (1914-1948).

Des de l'inici de la Gran Guerra, i coincidint amb el canvi de residència de París a Mallorca, Anglada va començar a representar un important nombre d'escenes típiques de balls gitanos i *zambras*, de *tablaos* o *fandango* i de cantors de *jondo* en plena funció. Originàries de les coves granadines de Sacromonte, cap a la dècada de 1860 es té notícia que les *zambras* van començar a ocupar teatres andalusos sota la denominació de <<*zambra de gitanos*>>, <<*la nueva zambra*>> o <<*zambra gitana*>> (Navarro, 2010: 77). Era habitual que aquest tipus de balls es realitzessin al Sacromonte, però amb la presència de viatgers adinerats, i es feien en hotels i cases particulars. Entesos com uns balls de fertilitat, estaven formats per un elevat nombre d'intèrprets –en ocasions s'arribava a la vintena de persones. Dirigits pel *capitán* o *capitana*, uns ballaven, altres cantaven i uns tercers acompanyaven amb guitarres, tambors, panderetes, violins o castanyoles (Navarro, 2010: 77-78).

¹⁰⁰⁷ En el cas dels jueus, l'associació entre lletjor i maldat va anar un pas més enllà, encara que més feroç va ser l'antisemitisme dels segles XIX i XX, basat en el concepte de raça (amb les figures de Wagner, Hitler, Céline o la revista feixista *La difusa della razza*), quan el rostre, la veu, els gestos del jueu –considerat lleig– es van convertir en signes inequívocs de la deformitat moral de l'antisemita (Eco, 2007: 267).

A diferència de les danses gitanes executades durant els anys 1901 i 1914, en les *zambras* efectuades durant l'exili polític d'Anglada al poble termal de Pougues-les-Eaux, a prop de París (1940-1947), l'artista va ressaltar el ball en conjunt i no tant la ballarina de manera individual. Els seus balls gitanos van perdre la força expressiva i colorista dels anys anteriors. Es percep, doncs, un lleuger gir en la producció artística d'Anglada, segurament motivat per un defalliment de l'exili al qual, com a condició de republicà progressista i maçó¹⁰⁰⁸, es va veure forçat a fer per la presència franquista a l'illa de Mallorca. També va realitzar alguna altra versió de *zambras* en el seu retorn a l'illa, com la titulada *Ball gitano* (1949-1953), una de les últimes obres que va pintar.



Figs. 220 i 221. H. Anglada, *Zambra II*, 1940-47. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>;
H. Anglada, *Zambra I*, 1914-36. Màlaga, Museo Carmen Thyssen

Molts aspectes han canviat respecte a les danses gitanes dels anys de París. En primer lloc, les *zambras* de la dècada de 1940 s'ambienten en espais diürns. Els colors s'aclareixen i, com a exemple, apareix el blanc, de vegades irisat, en la ballarina gitana. En segon lloc, les formes perden progressivament nitidesa i claredat. A la vegada els personatges es tornen més impersonals, més anecdòtics, com també perden expressivitat. Tot i això, les formes del cos femení –especialment pel que fa al tors– conserven les formes angulars que caracteritzaven les ballarines gitanes dels anys parisencs; els cossos també perden volumetria. En quart lloc, la figura femenina continua essent la protagonista de l'escena, però en aquestes danses es contempla més aviat dins d'una comunitat. En aquest context mallorquí, les figures de ballarines gitanes s'han estilitzat, com si fossin cariàtides que creixen cap amunt i semblen sostenir quelcom –l'expressió de la ballarina com a la base fonament de la família gitana, potser?– i els acompanyants han abandonat la penombra per entrar en una atmosfera de llum. Els vestits cenyits, els mantons i els volants del vestit

¹⁰⁰⁸ Tot i mantenir una gran amistat amb el líder de la Lliga Regionalista, Francesc Cambó, de tendència més conservadora, Anglada tenia una ideologia republicana de tendència progressista.

continuen contribuint a la sensualitat de la figura femenina. A més, el paisatge va prenent cada vegada més rellevància¹⁰⁰⁹, i predominen les nuvolositats de fantasia que poblen la part superior de les *zambras*. Val a dir que també hi deixa d'haver un caràcter grotesc accentuat com el que definia molts dels seus gitanos de l'inici del 1900.

Si hi ha, però, una característica significativa en aquestes danses gitanes del decenni de 1940 i de principis de 1950, és que els personatges generalment estan aïllats de la població autòctona; en moltes ocasions estan situats a l'altra banda del mar, però ja no aparenten ser una societat tan marginal. En certa manera podria tractar-se de quadres amb components autobiogràfics: és el retrat de l'exili forçat i del moviment migratori que va obligar Anglada i la seva família a estar lluny de Mallorca. Al fons de *Zambra I* (fig. 221) i *Zambra II* (fig. 220), s'observa un poble anònim (potser Port de Pollença?) amb una església al capdamunt d'un turó¹⁰¹⁰. El cristianisme i la gitanitat, dos pols oposats, Anglada els presenta com a dos mons diferenciats: d'una banda, l'espai de la moral i la contenció; de l'altra, l'espai de la diversió salvatge, dels instints, del color i d'una aparent llibertat. Però, tot i que a *Zambra I* s'hi observa, a la banda esquerra, una caravana, que dóna fe del nomadisme gitano, a les *zambras* realitzades a Mallorca Anglada presenta una ètnia més vinculada a la naturalesa i que conviu de manera més harmònica amb la societat mallorquina de la primera meitat del XX. La idea d'integració gitana dins la comunitat mallorquina, es percep més bé a *Zambra II*, on el poble es mostra físicament més pròxim al grup gitano, malgrat que les distàncies siguin del tot irremeiables¹⁰¹¹. Probablement aquesta idea reflectia un fet de la vida personal de l'artista. I és que Anglada-Camarasa s'estimava Mallorca: «no tan sols n'estimava la natura, sinó la gent; estava totalment integrat en la seva vida social i cultural» (Rosselló, 2006: 35). Tot i això, en les obres de temàtica gitana continuen guardant-se les distàncies¹⁰¹². El seu exili no

¹⁰⁰⁹ L'etapa mallorquina d'Anglada es caracteritza per la presència d'un elevat nombre d'obres paisatgístiques, un fet que es percep clarament en les resta d'obres de temàtica humana que realitza a l'illa en els anys posteriors a la Primera Guerra Mundial.

¹⁰¹⁰ Ricardo Güiraldes, amic i deixeble d'Anglada, havia descrit el poble de Port de Pollença l'any 1920: «*El pueblo, que está en la orilla misma del agua, consta de un centenar de casas de pescadores, todas edificadas en una línea, muro contra muro. Por delante hay una calle que concluye al mar. Por detrás corre un camino que limitan las huertas. Hacia el medio del caserío existe un pequeño muelle. El conjunto es alegre, limpio y sano*» (cit. a Sanjuán, 2003: 120). Cfr. Carta de Ricardo Güiraldes a Valéry Larbaud. Port de Pollença, 31 de març de 1920. En la dècada dels quaranta –època en què suposadament daten les *zambras* angladianes– el poble havia crescut considerablement, tal com mostren els quadres de l'artista.

¹⁰¹¹ Cfr. David Sibley. *Geographies of exclusion*. Nova York, Routledge, 1995.

¹⁰¹² Ben diferent d'Anglada és el cas de William Bouguereau i la seva *Nena gitana* (1890), on es planteja explícitament la confrontació entre la societat autòctona i la gitanitat, a través d'una figura d'un infant amb un violí que es manté allunyat de Notre Dâme de París (que apareix al fons) mitjançant el Sena. En aquestes *zambras*, Anglada insinua la idea de diferència social, tot i que el poble mallorquí és més proper, fins i tot més que a *El Tango de la Corona*. Un altre exemple il·lustratiu de la pintura europea vuitcentista és Corot i la seva *Gitana a la font* (c. 1865-70).

s'acabarà fins ben arribat el 1947, any en què aproximadament es contextualitzen aquestes *zambras*.

En altres ocasions, els escenaris de les danses gitanes de la dècada de 1940 transformen les cases del poble en emparrats de fruites, patis o fons paisatgístics fantasiosos¹⁰¹³. Aleshores les condicions de vida dels gitanos continuaven essent dures, però Anglada els va presentar amb una pàtina d'idil·lisme intemporal, com si es trobessin ancorats en un passat i en una naturalesa immediata que els rodeja. Probablement el canvi d'Anglada en el tractament d'aquesta minoria ètnica, un cop instal·lat a Mallorca, té a veure amb la manera com es representa aquesta cultura en un àmbit internacional. En la dècada de 1930, quan es va posar de moda mesurar els gitanos d'acord amb l'estàndard burgès del progrés humà i de l'èxit, que va portar a veure els gitanos en l'art i la literatura com a animals misteriosos i incognoscibles, amb una bellesa negra transitòria, i una llengua, una religió, una organització social i una conducta primitives, va aparèixer al mateix moment una imatge més brillant del gitano, aquell que ensenyava als occidentals una millor manera de viure (Charnon-Deutsch, 2004: 226).

3.3.2.5.- El tractament de l'home gitano.



Figs. 222, 223 i 224. Goya, *La romería de San Isidro*, 1800. Madrid, Museo Nacional del Prado;
H. Anglada, *Dansa espanyola* (detall), 1901. Sant Petersburg, State Hermitage Museum;
A. Rodin, *El pensador*, 1902. Paris, musée Rodin

Les ballarines gitanes representades per Anglada no es poden contemplar individualment sense la figura masculina. En les escenes de danses gitanes és on l'home es presenta amb més atributs grotescos, més proper a la lletjor, amb una expressivitat rellevant present en els seus trets facials i a les mans que evoca l'estètica goyesca però també velazquiana. La presència de rostres masculins demacrats, gairebé descarnats, fins i tot fantasmagòrics,

¹⁰¹³ Les escenes de balls gitanos que els viatgers vuitcentistes havien presenciats a Andalusia es situaven en llocs també rodejats d'emparrats i arbres. Segons Richard Ford, <<the house selected is usually one of those semi-Moorish abodes and perfect pictures, where rags, poverty, and ruin, are mixed up with marble columns, fountains and grapes>> (Ford, 1846: 327-328).

amb unes mans que concentren una marcada expressivitat gestual, els vincula directament amb els homes que habiten en les *pinturas negras* de Goya (Bozal, 2009). També s'hi fa present una analogia amb l'escultura monumental que poblava els carrers de París a l'inici del segle XX i que Anglada va poder admirar, ja fossin obres d'Auguste Rodin, Jean-Antoine Bourdelle o Constantin Meunier. En el context de les danses gitanes, l'home gitano apareix com a un complement del quadre, i el seu paper es reserva al domini de la guitarra, que, com bé apuntava Man Ray a *La guitarra d'Ingres* (1924), s'assimila al cos de la dona. En Anglada, però, la dona guitarra és una gitana que, a més, és tocada exclusivament per l'home. Les al·lusions a *Guitarrer* (1860) de Manet són clares, i el gust pel tòpic espanyol –que en l'impressionisme serà inaugurat per Manet, que sentia admiració per Goya (Lacambre, 2004)– és també un aspecte compartit per Anglada i l'artista francès.

Segons Umberto Eco, la idea de caricatura és moderna, tot i que alguns situïn el seu origen en Leonardo da Vinci, argumentant que Leonardo més aviat inventava tipus humans sense pretendre prendre referents reals per a deformar-ne posteriorment els trets facials (Eco, 2007: 152). En canvi, la caricatura moderna consisteix en emfasitzar els trets físics portant-los cap a la deformitat¹⁰¹⁴. Ja l'any 1853 Rosenkranz havia introduït alguns matisos a la seva noció de caricatura vinculada a la lletjor:

Para explicar la caricatura es preciso añadir al concepto de exageración otro concepto, el de desproporción entre un momento de la forma y su totalidad, por tanto de la negación de la unidad que debería subsistir según el concepto de la forma. Es decir, si toda la forma aumentara o disminuyera en la misma proporción en todas sus partes, las proporciones se mantendrían iguales y, por tanto (...), no se originaría nada propiamente feo. Ahora bien, si una parte se sale de la unidad de tal modo que niega la relación normal, y si esta última se mantiene en las otras partes, se produce un distanciamiento y un desorden del todo, que es feo. (Rosenkranz, 1992: 375)

Tot i que d'una manera més subtil, els rostres dels homes gitanos representats per Anglada s'aproximen a la idea de caricatura (Hamburger, 1904: 13). En aquest sentit, es pot vincular l'artista a l'art de Daumier, malgrat que la intencionalitat fos la de deformar els trets físics de la persona a fi de mostrar la seva degradació psíquica i moral¹⁰¹⁵. Moltes caricatures realitzades al llarg de la història, com les de Daumier o Grosz, han estat destinades a humiliar o mostrar l'odi cap a altres persones, fins i tot en alguns casos s'ha pretès demonitzar l'enemic, ja sigui per qüestions polítiques, religioses o racials (Eco, 2007: 152). En altres casos, s'ha utilitzat la caricatura com a mitjà de coneixement

¹⁰¹⁴ Segons el moralista Hans Sedlmayr, a *El arte descentrado*, la caricatura consisteix en una forma de degradació que arrabassa a l'home el seu equilibri i dignitat. Segons Sedlmayr, <<la caricatura es una deformación del carácter humano y, en los casos extremos, una introducción del elemento infernal (que no es otro que el conjunto de imágenes opuestas a las humanas) en el elemento humano>> (cit. a Eco, 2007: 152 i 156). Cfr. Hans Sedlmayr. *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma de símbolo de la época*. Barcelona, Labor, 1958.

¹⁰¹⁵ Cfr. Ségolène Le Men. *Daumier et la caricature*. París, Citadelles & Mazenod, 2008.

profund del caràcter de la persona caricaturitzada, apropant-se al personatge com a forma de penetració psicològica, tal com feia Tullio Pericoli (Eco, 2007: 152). És evident que Anglada no s'endinsa dins el camp de la caricatura, però s'hi aproxima en alguns aspectes. Es podria afirmar que el tractament dels seus gitans en les representacions de danses – especialment els homes– es troba al llindar d'ambdues concepcions de la caricatura. Per una banda, Anglada exagera i deforma els trets físics de l'altre, n'accentua la diferència ètnica mitjançant l'exageració de les línies però no per fer-ne cap crítica moral ni humiliant. De l'altra, la deformitat de les línies dels gitans que representa Anglada s'hauria d'entendre com a un intent de comprendre i aprofundir en la psicologia i la cultura d'aquests personatges tan diferents de la societat occidental. En aquest punt, és necessari tornar a esmentar la teoria de Rosenkranz sobre la redempció estètica de la lletjor (Rosenkranz, 1992: 373), tractant-se d'una representació bonica que fa un ús harmònic de la representació (Eco, 2007: 152)¹⁰¹⁶. Anglada realitza el mateix, treballa la desproporció però d'una manera harmònica. Tot i això, convé afegir que no insisteix excessivament en la penetració psicològica del personatge, ja que el seu interès –igual com en tants altres artistes d'ençà de l'impressionisme– se centra principalment en l'experimentació del llenguatge plàstic.

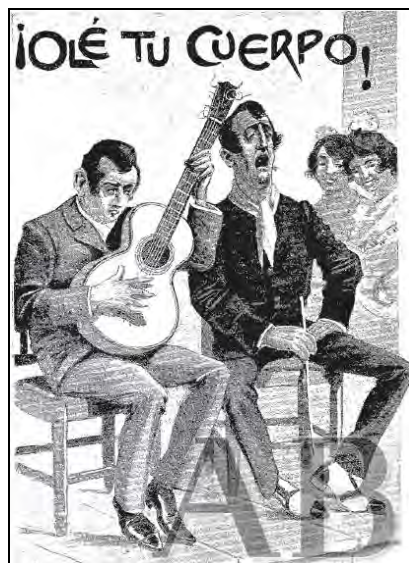


Fig. 225. Il·lustració “¡Olé tu cuerpo!”, a Blanco y Negro, 1902

Potser, però, convindria analitzar el paper de l'home gitano en relació a la ballarina, per adonar-se del rol que interpretava cadascú a dins i fora del context gitano. Una il·lustració de Blanco y Negro de 1902 (fig. 225) exemplifica nítidament quin era el tractament de l'home gitano cap a la gitana. A *Dansa gitana*, la dona balla gairebé amb

¹⁰¹⁶ Per la seva banda, Lessing assegurava que <<una sola parte discordante es capaz de perturbar el efecto armónico de belleza que entre muchas pueden causar>> (Lessing, 1977: 229). Per a una teoria de la lletjor, vegeu: Michel Ribon. *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*. Paris, Éditions Kimé, 1995.

lascívia, mentre que els homes <<han nel volto inebriato la maschera del bruto inebetito dal godimento dello spettacolo; un altro applaude la femina assorbendola con lo sguardo ebbro e vorace>> (Brunati, 1905). Però aquest és un tema que s'analitzarà detingudament en el següent apartat, a propòsit de l'obra *El Tango de la Corona*.

3.3.2.6.- El Tango de la Corona.

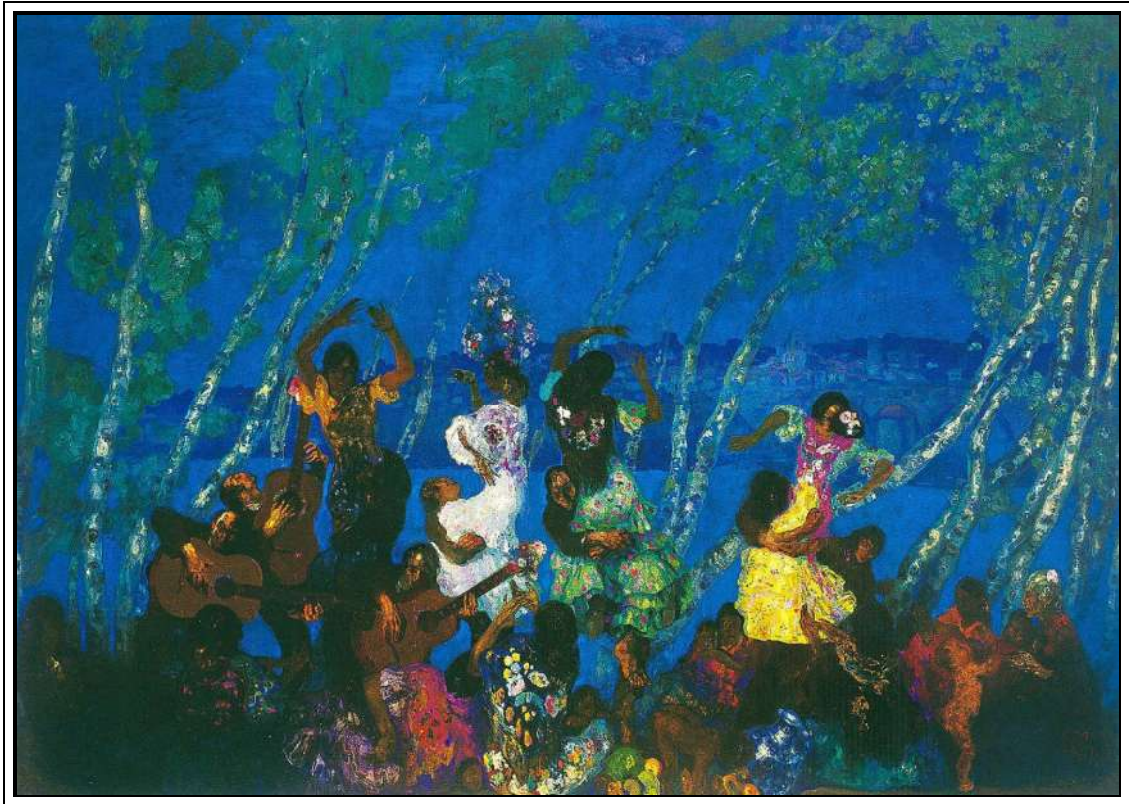


Fig. 226. H. Anglada, *El Tango de la Corona*, 1910. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Més enllà de l'ofertament eròtic de les ballarines gitanes representades per Anglada, convé tenir en compte que la dansa <<adopta un sentit ritual que segella una promesa d'amor>> (Balló, 2000: 160). *El Tango de la Corona* (fig. 226), és la síntesi de tots els temes gitanos que representa Anglada, com també una de les obres més interessants, paradigmàtiques i complexes de la seva producció plàstica, motiu pel qual mereix una anàlisi aprofundida. Després d'haver-se exhibit en algunes de les exposicions antològiques més importants de l'artista i haver estat reproduïda en nombroses publicacions internacionals, la peça (de 358 x 512 cm) va ser adquirida per Adán C. Diehl, deixeble d'Anglada (Fontbona, 2011 b), estrenyent així els lligams de l'artista amb l'Argentina (Miralles, 2003). Abans d'entrar en matèria, però, cal assenyalar que el títol remet a dues tradicions culturals diferents: d'una banda, l'Argentina, eludint a un ball pròpiament argentí que va ser popularitzat en el món andalús i flamenc al llarg del segle XIX; de l'altra, als gitanos de la Corona (o

tsigani domnești), que, abans de l'alliberament de l'esclavatge a Valàquia i a Moldàvia, havien de pagar tribut a la Corona¹⁰¹⁷. Tanmateix, també remet a la corona o tiara que duu la núvia del quadre, vestida de blanc i elevada en el centre de la composició com una figura pura i virginal.

Si un element caracteritza la peça, és que es tracta d'una representació singular del tombant del XIX i principis del XX, ja que presenta un tema inèdit en la representació de la gitanitat, el del casament gitano, entès per al crític José Francés com a retrat de la <<*danza nupcial de la raza errante y morena, nieta de las que vieron temblar sobre las aguas del Nilo los fugitivos vuelos de los ibis sagrados (...), un poema de lujuria y fanatismo*>> (Francés, 1917: 225). Es tracta d'una obra inquietant, <<*que despierta en nosotros la ancestral sensualidad árabe*>> (Francés, 1917: 225). L'obra té un accent clarament femení, ja que l'artista presenta, al centre de la composició, una figura d'una núvia vestida de blanc i amb una gran corona al cap¹⁰¹⁸. A partir del segle XIII, en la societat occidental, es va afirmar la visió del casament com a lloc indissoluble entre l'home i la dona, monogàmic, i fundat en la reciprocitat del deure conjugal entre els esposos: <<*Plutôt qu'une affaire d'amour, le mariage a été historiquement considéré comme un moyen de tisser de nouvelles alliances et de renforcer ou améliorer la situation de la famille*>> (Álvarez, 2009: 32). La família de la dona havia de pagar una dot a la del marit, ja que aquesta última prendria la núvia com a una més de la família; s'evidenciava, doncs, la submissió de la dona al marit, igual com ocorria en el cas gitano (Ortiz, 2005: 33). Els vestits dels convidats i l'exhibició pública de l'aixovar de la núvia revelaven la funció social del casament (Álvarez, 2009: 32). El ritual es va anar transformant amb el temps, conservant certs símbols, com ara l'intercanvi dels anells. Després del Concili de Trento, les tradicions locals van ser abandonades per passar a ser celebrades a l'església amb un capellà i testimonis.

En canvi, el casament en la cultura gitana és cabdal en el si de la família:

La reste de l'année est parsemé de ces grandes fêtes gitanes que sont les mariages. Ce sont des occasions de rencontre, plus limitées et néanmoins très importantes, car elles réunissent non seulement la famille, au sens très large, mais aussi la population gitane des environs et, d'une façon générale, tous ceux qui souhaitent s'associer au bonheur des jeunes époux. (cit. a Asséo, 1994: 118)¹⁰¹⁹

És, però, el ritual gitano del casament el que compta, ja que la cerimònia religiosa i civil no són obligatòries:

¹⁰¹⁷ Vegeu nota 738, p. 288. Els gitans de *El Tango de la Corona* podrien tractar-se dels *vătrași*, que, segons Fraser, era el grup gitano on es trobaven els millors músics (Fraser, 2005: 226).

¹⁰¹⁸ Anglada també va realitzar altres obres vinculades amb el motiu del casament i la figura de la núvia en el folklorisme valencià, com ara *Núvia valenciana* (1911) o *La núvia de Benimamet* (1906).

¹⁰¹⁹ Cfr. Bernard Leblon. "Mossa, la Gitane", a *Études Tsiganes*. París, L'Harmattan, 1992.

Ce qui compte c'est le rite gitan au cours duquel la virginité de la jeune épousée est contrôlée par une vieille femme et démontrée au public à l'aide d'un mouchoir taché trois fois –de trois roses– ou cinq fois –de cinq étoiles–, suivant les groupes et les régions. Ce mouchoir (...) est exhibé au cours de la fête et c'est à ce moment-là que sont interprétés les chants traditionnels des noces gitanes –alboreás ou yeli yeli– et que les mariés sont portés en triomphe par des membres de leur famille (...). Il faut souligner que dans nos régions la mariée porte toujours deux robes au cours de la journée. D'abord la robe blanche assortie de la couronne, symbole de virginité, puis, au cours du bal qui suit la présentation du mouchoir, une extraordinaire robe du soir en strass, perles et paillettes, qui lui donne parfois l'allure d'une danseuse orientale très dénudée (...). (cit. a Asséo, 1994: 118-119)¹⁰²⁰

També era costum que la núvia fos <<bailada>> pel padrí i per tots els homes de la família, <<lo que quiere decir que la suben al hombro y siguen el ritmo de la música>> (Ortiz, 2005: 33). Una informació que podria ajudar a comprendre per què la núvia es troba enlairada al centre de la composició d'*El Tango de la Corona*.



Figs. 227 i 228. E. De Morgan, *La gàbia daurada*, 1919. Londres, The De Morgan Centre; E. Munch, *Les tres edats de la dona*, 1894. Bergen, col. Rasmus Meyer

La temàtica de les noces en l'obra d'Anglada és interessant per doble partida: d'una banda, perquè hi ha un voyeur intrusiu que penetra en la intimitat d'una família gitana que festeja un casament; de l'altra, és important remarcar que l'artista no se centra en el ritual cerimonial d'unió entre marit i muller, sinó en la festa que el succeeix. Així, el protagonisme no recau exclusivament en la núvia gitana –com sí ocorre a *El casament* de Henri Rousseau–, sinó en tot el grup de les quatre dones que ballen, els homes i la resta d'acompanyants guitarristes, *jaleadores*, palmers, gitanes, àvies i nens... un aspecte que reforça la idea de la gitanitat entesa com a grup. *El Tango de la Corona* és el retrat d'una festa, la visió del matrimoni gitano percebut com a una celebració i de l'alegria que vindrà. Ben diferent és la visió que ofereix la pintora anglesa Evelyn De Morgan a *La gàbia daurada* (fig. 227), que presenta la unió conjugal com a símbol d'una autèntica presó daurada: la noia, submissa com l'ocell daurat, observa un grup de ballarins i músics ambulants gitanos, mentre gesticula com si dirigís el grup. Rere la finestra, s'observa un

¹⁰²⁰ Cfr. Bernard Leblon. "Mossa, la Gitane"... .

ocell que vola lliurement; en Anglada, els ocells que volen són les gitanes ballarines, encara que també acaben essent retingudes per l'home.

Un aspecte important per remarcar és la composició del quadre d'Anglada, que segueix un sentit clarament piramidal i que paral·lelament conté tres triangles menors dins un triangle gran: el grup dels tres guitarristes de l'esquerra amb la primera gitana; el grup central, tancat per dues gitanes, equilàter com el primer, i el tercer triangle, de forma més acutangle. En els esbossos preparatoris de l'obra, es percep la voluntat de l'artista per configurar una rotllana que encercli una ballarina central, suposadament la núvia gitana. En la versió definitiva, però, s'ha trencat amb la repetició del model compositiu de les danses gitanes realitzades per Anglada i hi ha una insistència constant en l'ús del triangle, que fins i tot es manifesta en el tancament de braços d'algunes gitanes. Les gitanes conformen, compositivament parlant, una mena de rellotge que marca les hores nocturnes, i l'agulla central –que correspon a les dotze de la nit– se centra en la figura de la núvia. El que pretén representar Anglada, és el rellotge de la vida, on les hores són les pròpies gitanes que, quan més al centre es troben, més en l'esplendor de la seva bellesa, sexualitat i felicitat estan; quan més s'allunyen, són més velles i estan més quietes i soles, lligades al seu paper de mare o àvia. El gran triangle d'*El Tango de la Corona* és el triangle de les tres edats de la vida de la dona¹⁰²¹. Quan la gitana és jove, la seva actitud és serena –tal com es percep a la banda esquerra–; quan entra en la vida adulta i es casa, es mostra passional –al centre–; i, quan és vella, torna a la serenitat i observa, i cuida els néts mentre algunes mares ballen –al sector dret. És, doncs, segons diria Sergio Rodríguez, la plasmació del respecte vers les tradicions, cap a qui les guarden (els grans), qui les guardaran (els nens), qui els donen vida (la resta) i tot allò que permet que tots visquin (la naturalesa) (Rodríguez, 2011: 251-252).

Si bé en la representació de les edats de la dona apareix amb força el concepte de mort, com en Baldung Grien, Klimt o Munch (fig. 228), en Anglada la mort es disfressa de festa i sucumbeix a la reflexió de la vellesa que contempla la joventut ballant. És interessant comparar *El Tango* i *Les tres edats de la dona* de Munch¹⁰²². Ambdues obres es configuren a través d'un sentit piramidal. Tanmateix, si en Anglada la joventut segueix una línia ascendent i piramidal, en Munch es presenta més aviat com un fris que s'ha de llegir a partir de la posició de cadascun dels personatges. En Anglada, la innocència coincideix amb la recent casada, com a ideal de puresa i virginitat, igual que l'adolescent de Munch.

¹⁰²¹ Convé tenir present que l'existència gitana, en qualsevol de les seves etapes, es viu sempre en clau familiar (Rodríguez, 2011: 216).

¹⁰²² Paral·lelament a les analogies que hi puguin haver entre aquestes dues obres de Munch i Anglada, convé recordar que l'any 1911, en l'exposició internacional de Roma, Klimt i Anglada van exhibir-hi obres. Entre les peces del pintor austríac, es trobava *Les tres edats de la dona*, que té al darrere el mateix simbolisme que *El Tango* d'Anglada, encara que en l'últim aquest no sigui el tema o el motiu principal.

A més, en ambdues obres la llum recau en les dones que es troben en la seva joventut i plena sexualitat.

Però les representacions de gitanes d'Anglada, que concentren una important càrrega de sexualitat i passió, són agafades pels homes amb fermesa. L'actitud masculina, de <<lujuria celosa>> (Abril, 1916: 229), és provocativa respecte a la dona, en el sentit que en fa emergir la bellesa i l'esplendor, fent-la ballar cap amunt, en direcció al cel, a través de les seves guitarres, cants i palmes. <<Allí el amor es arretrato, es atropello, es idolatría, es frenesí y es sacrificio>> (Abril, 1916: 229). Aquest tipus d'actitud depredadora del gitano cap a la ballarina gitana ja va ser copsada per l'escriptora Vita Sackville-West, néta d'una ballarina espanyola, que va desplaçar-se fins al districte sevillà de Triana per trobar models de ballarines de flamenc per al seu llibre *Pepita* (1937). La seva visió esdevé un reflex de l'escena festiva que representa Anglada:

Someone struck a few chords on a guitar... one by one the indistinct figures came out from the shadows. (...) There was one pair (de gitanos) in particular, a girl of perhaps eighteen, a youth perhaps two years older; they kept close together, suspicious and alert as though the outside world threatened the affinity between them; he watched her with a close and jealous eye, ready to snatch and guard her; and she, for her part, shrank close to him whenever another man by chance came near; they were both as fine and graceful as a pair antelopes, and seemed just as ready to bound away (...). Then he sank onto one knee, watching her, clapping softly, half in admiration, half in menacing derision, as she danced alone. The wild animal in him crouched, waiting to spring. Provocative, she would pass a little closer to him, when he made a half gesture as though to catch her; elusive, she would glide away, and all the time there was an undercurrent of truth running with a snarl between them. (Sackville-West, 1938: 27-30)

No obstant això, a més de provocar-la, el propi gitano reté la ballarina gitana, tot estirant-la cap al terra i privant-la de llibertat. Es produeix, doncs, un exercici de tensió, de resistència entre dues forces antagòniques, entre la possessió masculina i el desig de llibertat femenina, un joc provocat precisament per aquesta societat patriarcal¹⁰²³. A la vegada, l'intent de la dona per créixer cap amunt es fa palès en el sentit vertical dels arbres del fons que es balancegen amb el vent igual que elles¹⁰²⁴. Hi ha, doncs, una contradicció entre una obertura i un tancament, entre Dionís i Apol·lo¹⁰²⁵. La dona acaba essent el propi reflex dels límits morals de l'home. Certament les danses gitanes representades per Anglada evoquen les mènades i les bacants, seguidores de Dionís, que es caracteritzaven per l'embriaguesa dels sentits i la irracionalitat. Aquestes gitanes representades per Anglada intenten ballar amb llibertat, amb un cert caràcter dolorós i malaltís, però que

¹⁰²³ De la mateixa manera que en la primera meitat del segle XX, se sap que al llarg del XIX la societat gitana era un patriarcat. Hi havia una preferència per a casar-se amb parents de la mateixa comunitat, una marcada tendència a que les dones, un cop casades, abandonessin la llar per anar a viure amb el marit, els sogres i cunyats, un interès per la virginitat de la noia i la fidelitat mantinguda de la casada, l'autoritat i preeminència dels homes grans, l'assoliment de la maduresa de la dona amb el naixement del primer fill, el respecte vers els morts, el rigor en els rituals, etc. (San Román, 1998).

¹⁰²⁴ Per Anglada, els arbres, els núvols i les flors, a més de les seves figures, tenen un ritme musical. Assegurava que els arbres ballen, sobretot a l'hivern, just abans que els brotin les fulles (Pizarro, 2012: 71).

¹⁰²⁵ Cfr. Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

pugnen per créixer cap amunt, com els àlbers blancs, esvelts, <<que parecen huir de la humana satiriasis, en una idealización de la casta naturaleza, de entre la furia simiesca y los abrazos mortales de los pulpos, sugeridos a los hombres por el vicio aprendido y la sangre heredada>> (Francés, 1917: 225).

L'aparent personalitat extrovertida de la societat gitana i el caràcter festiu i bestial que se'n desprèn a *El Tango de la Corona*, col·loca a un segon terme el fet que el casament gitano representat per Anglada se celebri lluny de la societat parisenca. La imatge del gitano amant de la naturalesa que viu al marge de la societat i que rarament es troba en llocs urbans, només fa que accentuar la seva distància amb el món civilitzat. Al fons del quadre, i en un ambient de nocturnitat volguda, una obertura entre els arbres permet la visió de l'*skyline* d'una ciutat (potser París, la ciutat on aleshores residia l'artista?), travessada per un riu que circula sota un pont (el Sena?), que coincideix just a l'alçada dels malucs i les cintures de les ballarines (l'aigua al·ludeix a la fertilitat de la dona)¹⁰²⁶. La ciutat es troba a l'alçada del tors de la dona, amb aquesta part física que simbolitza la seva llibertat –convé recordar que l'artista va sentir-se alliberat un cop va arribar a París. A sota, arraulides i ajagudes, amb els homes tocant les guitarres o animant-les, les mares i ancianes romanen al costat del riu, privades de llibertat: <<la mujer que sueña con gravedad de india sacra, a la izquierda; las mujeres que cuidan –los hijas a la espalda– el ajuar del pueblo transhumante; la vieja, un poco bruja y un poco sibila, con algo de pájaro de maleficio y mucho de elegancia de stirpe>> (Abril, 1916: 230). El quadre demostra la marginalitat de la societat gitana, que és pintada a l'altra banda del riu i de nit, com si es tractés de quelcom que no es pot mostrar de dia.

En relació a aquesta idea de marginalitat, els gitanos representats per Anglada apareixen amb els peus nus, una característica que remarca la idea de primitivisme d'aquesta societat. Anglada abandona el tòpic de les sabates de tacó flamenques i allibera els peus. Amb la nuesa dels infants gitanos, es reforça aquesta idea. L'escena però, adquireix un caràcter de ritual per la dansa i pel fet d'estar ambientada en la nocturnitat: <<No son hombres y mujeres los que danzan en ese cuadro: son los espíritus de un pueblo viejo y fuerte que llamean y se contorsionan>> (Abril, 1916: 228). Els gitanos, que ballen entre els àlbers que es tomben cap a la dreta, semblen interpretat un ritual que només es pot esdevenir a la nit, com espectres, quelcom obscur que no pot emergir en la diürnitat burgesa però que, tot i això, fascina.

¹⁰²⁶ Segons Rafael Benet, Anglada acostumava a retratar les ciutats de Sevilla, Granada o Còrdova, les quals va visitar, en les seves obres de balls gitanos (Benet, 1936: 7). Aquesta és una hipòtesi en la qual convindria aprofundir.

Un darrer aspecte a tenir en compte d'*El Tango de la Corona* és la simbologia d'elements que s'hi troben. El gerro o les fruites escampades augmenten la connotació de sensualitat i sexualitat de la feminitat gitana. Les gitanes acompanyants de les ballarines no reproduïxen la mirada etnogràfica de *Corro de gitanos* de Juan Echevarría (1909) i, encara que pel que fa a la composició adoptin similituds, ajuden a portar a terme la sexualitat. Per la seva banda, els arbres ressalten l'abundància, la fertilitat i la sexualitat plena i la preparació d'aquestes quatre ballarines gitanes per a la gestació.

3.3.3.- Maternitat gitana i èxode.

*La tribu prophétique aux prunelles ardentes
hier s'est mise en route, emportant ses petits
sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.*
(Baudelaire, 2002: 22).

La maternitat com a funció natural de la dona¹⁰²⁷, sempre s'ha vist condicionada des d'una vessant social, econòmica i cultural¹⁰²⁸. La procreació, assegura el cristianisme des dels seus orígens, és la primera condició de la dona quan aquesta es casa (Sauret, 2009: 83). En l'art occidental, poblat d'escenes de maternitats de la Verge, no s'ha correspost la imatge de la maternitat amb el patiment o la mort, ja que les visions dels artistes han estat notablement idealitzades i han parlat exclusivament de l'amor incondicional entre la mare i el fill (Álvarez, 2009: 45)¹⁰²⁹. Al segle XIX, amb la industrialització, l'estabilitat familiar va començar a estroncar-se, a la vegada que la maternitat va començar a ser compresa per la cultura burgesa com a la millor contribució que una dona podia fer a la seva família i nació. L'ideal de bona mare, d'arrels victorianes¹⁰³⁰,

es una invenció de la cultura moderna (...) que assigna toda la responsabilidad del cuidado del niño a la madre y atribuye el resultado del desarrollo espiritual, físico, social y moral del niño exclusivamente a la calidad de la relación madre-hijo. (Sauret, 2009: 84)

En el París de la *fin-de-siècle*, es fa present una triada de qualitats que van unides a la dona: la naturalesa, la sexualitat i la maternitat (Silverman, 1991: 145). Els escriptors, artesans i

¹⁰²⁷ Per a una visió feminista sobre la maternitat, vegeu: Nancy Chodorow. *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona, Gedisa, 1984.

¹⁰²⁸ Per exemple, l'alletament es va considerar perillós per a la mare en un moment donat a l'Edat Mitjana i en el Renaixement, és per això que hi havia llevadores; o bé no era incongruent que una dama del segle XIX portés un vestit de nit que li permetés alletar al fill durant un ball o abans d'un sopar qualsevol (Álvarez, 2009: 186).

¹⁰²⁹ Tot i això, el primer teòric del dret maternal i el matriarcat, Johann Jakob Bachofen (1815-1887), veia el regne mític de les mares regit per un cicle de creació i de destrucció eternes. Cfr. Johann Jakob Bachofen. *Mitología arcaica y derecho materno*. Barcelona, Anthropos, 1988.

¹⁰³⁰ Cfr. B. Thaden. *The maternal voice in Victorian fiction: Rewriting the Patriarchal Family*. Nova York, Routledge, 1997.

pintors francesos del 1890 van celebrar la fecunditat de la dona i la decoració domèstica de la llar, mentre que els escriptors simbolistes parlaven de la fertilitat femenina idealitzada en el naturisme¹⁰³¹. Les imatges de maternitats en l'art, doncs, van començar a erigir-se entorn del concepte de felicitat en unes figures que es mostraven en un estat d'interiorització. Això va ocórrer amb els nabís, que van practicar una pintura intimista en què hi tenia una important presència la dona fecunda, la mare que alleta el fill (Silverman, 1991: 145). Els romàntics, per la seva banda, es van centrar en la plasmació del dolç àngel de la llar. A finals del segle XIX, tots els arquetips femenins s'oposaven a l'ideal de mare (les elegants, les prostitutes, les treballadores, les emancipades, les vagabundes...). Es creia que aquesta tenia el mateix cervell que el d'un infant¹⁰³²; per això se la representava infantil i frívola, a mig camí de l'evolució, tal com mostra Àngel Larroque a *Maternitat* (1895). Per tant, en aquella època la maternitat es considerava una pràctica gairebé animal (López, 2006: 312)¹⁰³³. Però tot i això, els misògins del fi de segle no van dubtar de la puresa de l'amor maternal, malgrat les unions físiques que es representaven en obres d'artistes com Mary Cassatt o Picasso.

El valor d'una mare com a mentora d'un fill és una idea que sovint s'ha cregut pròpia de les maternitats de Mary Cassatt, i que va donar fruit a nombroses interpretacions. No obstant això, com a pintora de nombroses maternitats en l'escena artística contemporània, Griselda Pollock n'ha revelat la manca de sentimentalitat com també la consciència d'una complexa càrrega psicològica (Pollock, 2010). En una línia extremadament pejorativa de la figura materna, es troba *Les males mares* (1896-1897) de Giovanni Segantini, que considera la dona incapaç d'ocupar-se d'un rol que li ha inculcat la societat. Sens dubte, una idea absolutament contrària a les maternitats angladianes, que reflecteixen la idea que la sort de la gitana, un cop casada, <<c'est avoir un enfant tout de suite>> (cit. a Asséo, 1994: 119).

Pels volts de 1907 Anglada va començar a introduir el motiu iconogràfic de la maternitat gitana en la seva obra plàstica, en el mateix moment en què Paula Modersohn-Becker presentava maternitats animalístiques i carnals. L'ideal de nova dona –a Catalunya, propulsat pel noucentisme– havia de ser una figura que tingués una fortalesa física i moral comparable a la de la dona primitiva, ja que només una dona forta podia ser

¹⁰³¹ El naturisme va ser un moviment poètic que va començar l'any 1893 i que glorificava l'harmonia en la naturalesa i la figura de la dona com a un agent beneficiós per a la terra. Les dones escriptores van ser una força dominant en el moviment, com les poetesses Comtessa Anna de Noailles (que seria retratada per Zuloaga l'any 1913) o la Princesa Bibesco. Cfr. André Billy. *L'Époque 1900: 1885-1905*. París, Taillandier, 1951, pp. 206-232.

¹⁰³² Això mateix assegurava Schopenhauer a *De las mujeres* (1851).

¹⁰³³ Per a Moebius, la maternitat era el sentiment més primari i més característic d'una dona <<veritable>>. Cfr. Paul Julius Moebius. *La inferioridad mental de la mujer*. València, s/f, c. 1904, p. 18.

transmissora de valors fonamentals i realitzar activament el paper que els homes li havien encomanat –la responsabilitat de l'educació dels fills (López, 2006: 294)¹⁰³⁴. Per això, aquesta dona havia de ser suficientment culta i educada per a transmetre els valors fonamentals als seus fills¹⁰³⁵. Tot i això, l'ideal moral que es plantejava confinava la dona a l'espai domèstic (López, 2006: 291). A la Catalunya de principis del XX, la mare va passar a ser representada com a una dona forta, fecunda i plàcida, vetlladora dels seus fills, com les de Julio González o Joaquim Sunyer. Es creia que la mare era millor educadora que l'home, perquè en ella predominava el sentiment i podia inculcar millor els valors morals (López, 2006: 315). Essent una educadora de la raça¹⁰³⁶, l'arquetip de la mare alletadora i nodridora va passar a ser una veritable icona. Els seus fills es representaven sans i robustos, normalment despullats. Aquesta també era una manera de mostrar a les burgeses que la lactància prevenia els seus infants de riscos i malalties (López, 2006: 316).

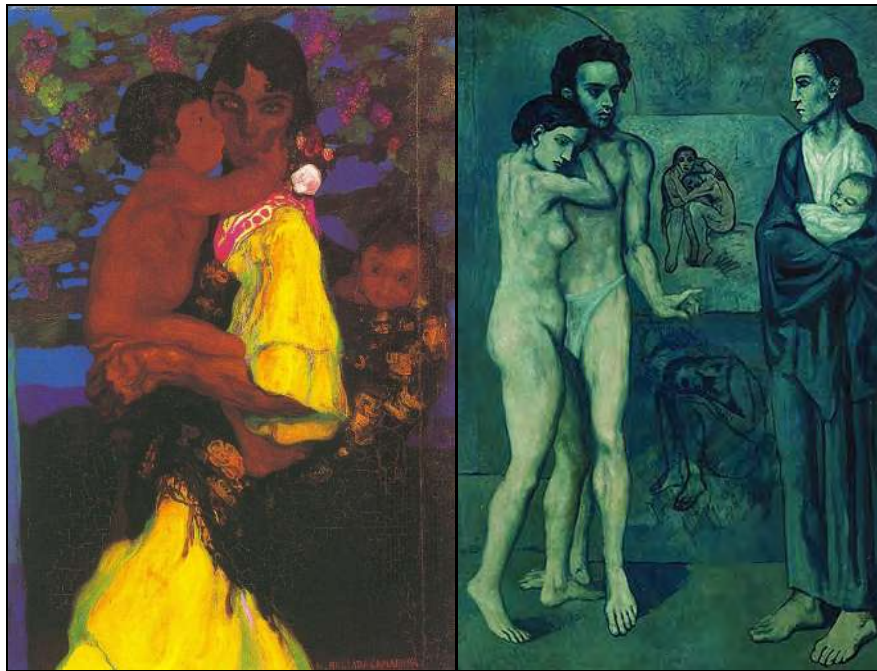
No obstant això, l'inici del segle XX és també una època en què a nivell internacional la imatge de la maternitat es representa amb especial santedat, i es transforma la imatge sagrada de la Verge en versions modernes de la maternitat (Rosenblum, 2004: 375). En els inicis d'aquest segle, Picasso en va fer diverses versions sacralitzades de mares amb els seus fills immersos en una vida de pobresa. A diferència de les verges Maria de la història de l'art, Anglada no asseu les seves figures, sinó que les manté dretes, hieràtiques – suggerint la força primitiva d'una icona religiosa– i amb uns rostres plens de tendresa i fortalesa. Els fons presenten l'abundància de la naturalesa, i estan plens de fruites simbòliques, una clara al·lusió a la sexualitat i a la fertilitat femenines. La madona angladiana ja no és la mare de tota la Humanitat, però sí de tot el poble gitano, i s'insereix dins d'un espai arcaic on el temps sembla aturar-se.

¹⁰³⁴ En aquells mateixos anys, Olivia Schréiner considerava, el 1914, que la gestació era la veritable obligació i ocupació més estimada de la dona primitiva, tan important com la de l'home caçador i guerrer. Es creia que aquesta complementarietat de rols ajudaria a la regeneració de la raça. Cfr. G. Lipovetsky. *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 98-100.

¹⁰³⁵ Aquesta és una idea plantejada pel krausisme. L'exsacerdot Fernando de Castro, en les seves *Conferencias Dominicales para la educación de la mujer* (1869), assegurava que el que necessitava saber la dona per a ser una bona esposa i una bona mare era: religió, higiene, moral, medicina, economia domèstica, tasques domèstiques, belles arts, pedagogia... (López, 2006: 291). Aquestes consideracions van ser més o menys presents a principis del segle XX, amb la idea trampa de la complementarietat de rols. Fins i tot, les feministes de principis del XX, com Dolors Monserdà o Carme Karr, es basaven en aquesta idea enganyosa, que en realitat considerava la dona inferior, encara que molts diguessin que era diferent. Els homes de principis del segle XX, doncs, assignaven a la dona el mateix paper de sempre, però revestit amb la paraula <<responsabilitat>>. Les dones no havien de seguir recloses a la llar, però paradoxalment es creia que era allà on trobaven la veritable felicitat (López, 2006: 293).

¹⁰³⁶ Alguns llibres que van ajudar a configurar un nou ideal de mare, forta i conscient de la gran missió que se li havia encomanat van ser: Pareja Serrada. *Influencia de la mujer en la regeneración social*. Guadalajara, La Aurora, 1880; López Núñez. *La acción social de la mujer en la higiene y mejoramiento de la raza*. Madrid, 1915; Barcia Caballero. *Misión docente y misión social de la mujer*. La Corunya, 1914; Goicoechea i Coscolluela. *Los deberes sociales de la mujer*. Madrid, 1915.

Quan s'entra dins el terreny de la representació de la dona gitana a partir de 1907, i després, en el període mallorquí d'Anglada, és convenient preguntar-se per què l'artista va continuar representant gitanes quan, estant fora de París, el tema –en principi– no li era sol·licitat. No és necessari incidir en el fet que el tema el va pintar al llarg de la seva vida per gust, i que a Mallorca el va continuar realitzant d'una manera insistent. Hi ha la possibilitat que l'artista, amb o sense models gitanos, cregués que la figura gitana era el prototipus idoni per a representar el concepte de maternitat.



Figs. 229 i 230. H. Anglada, *Gitana amb dos nens*, c. 1907. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; P. Picasso, *La Vie*, 1903. Cleveland, The Cleveland Museum of Art

En aquest àmbit, Anglada ha substituït les ballarines passionals i de connotacions clarament sexuals per maternitats que generalment denoten una romàntica dolçor pròpia de l'amor maternal, tanmateix ambivalent, que es troba present en algunes icones russes, com ara a *Nostra Senyora de Vladimir* (s. XIX), i proposa una lectura de la gitana adulta que no té res a veure amb la dona picassiana de *La vie* (fig. 230). En aquesta obra, Picasso presenta una parella a l'esquerra, nua, l'home de la qual assenyala i marca distàncies amb la mare de la dreta, que es troba vestida i arraconada gairebé com si sortís del marc del quadre. Picasso intentava copsar la idea d'incomptabilitat entre l'amor carnal i les responsabilitats de la vida quotidiana evocades per la figura materna. En el cas d'Anglada, desapareixen les parelles que fan menció a la sexualitat per centrar-se en l'orgull i la satisfacció de la mare vers la seva funció de dona treballadora, protectora i nodridora dels

fills, com també la sexualitat inherent i la noció de <<salvatge>>¹⁰³⁷ que es desprèn de la seva figura, tal com ocorre en les espigadores de Jules Breton.

Les representacions de gitanes amb nens al llarg de la història de l'art són bastant freqüents, especialment de gitanes alletadores des del segle XVII, que fan al·lusió a l'al·letament de la Verge amb el nen (Collange-Perugi, 2012: 159). L'erudit italià Marcantonio Michiel¹⁰³⁸ descrivia, l'any 1525, que en el quadre *La tempestat* de Giorgione s'hi presenciava un paisatge, una tempesta, un soldat i una gitana (Collange-Perugi, 2012: 159)¹⁰³⁹. Evidentment, aquesta maternitat gitana remetia a la bíblica fugida d'Egipte i al repòs de la sagrada família¹⁰⁴⁰, una associació que serà present també en les obres d'Anglada dels anys mallorquins. Però també evocava la propagació d'una raça que Occident considerava amenaçadora (Dearing, 2010: 165).

Ja s'ha vist com les teories evolucionistes del segle XIX argumentaven que hi havia espècies superiors i inferiors, i que la dona posseïa les mateixes facultats intel·lectuals que els infants. La gitana, per ètnia i sexe, doncs, era considerada dins les inferiors. Donada la creença que el cervell de la dona era com el d'un infant, durant la segona meitat del XIX i inicis del XX es van realitzar moltes obres de maternitats on mare i fill s'unien pràcticament en una sola figura, com a *Carícia* (c. 1902) de Mary Cassatt. Precisament això ocorre en la majoria de maternitats representades per Anglada, on els rostres i la unió de mare i fill són molt remarcables, essent un reflex de les idees sexistes i racistes del moment. Michelet, en el seu assaig *La femme*, assegurava que <<mother and child are one in that living ray, which restores their primitive and natural unity>> (cit. a Dijkstra, 1986: 167). L'any 1873, l'evolucionista Herbert Spencer, a *The Study of Sociology*, assegurava que les capacitats intel·lectuals de la dona respecte a l'home eren circumstàncies naturals, donat que aquesta havia de guardar les seves energies vitals per a la reproducció¹⁰⁴¹. A tot això s'hi afegeix l'esquema social plantejat per Rousseau, que considerava la dona com a naturalesa, la funció principal de la qual n'era la maternitat (Carro, 2010: 23)¹⁰⁴². Les maternitats d'Anglada, doncs, són l'exemple perfecte de la unitat primitiva i natural de la mare i el nen. Són també la representació de les classes inferiors (raça, sexe), de les races

¹⁰³⁷ La racialització de la població rural com a <<salvatge>> va ser una constant en la imatgeria europea del XIX, que constituïa l'altra cara de la moneda de la prostituta, urbana i clarament sexualitzada (Pollock, 1999 b: 55).

¹⁰³⁸ Cfr. Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*. Venècia, Iacopo Morelli, 1800, p. 80.

¹⁰³⁹ Per a altres interpretacions sobre la figura femenina de *La Tempestat*, vegeu: Salvatori Settis. *La "Tempestat" interpretada*. Madrid, Akal, 1990.

¹⁰⁴⁰ L'equiparació de la Sagrada Família bíblica amb la família gitana no és casual, atès que per a l'ètnia gitana la família ho constitueix tot: <<por ella se hará todo y se perdonará todo>> (Rodríguez, 2011: 216).

¹⁰⁴¹ Cfr. Herbert Spencer. *The Study of Sociology*. Nova York, D. Appleton & Company, 1896.

¹⁰⁴² Cfr. Jean-Jacques Rousseau. *Emilio o la educación*. Madrid, EDAF, 1964.

menys evolucionades, i es considera que la dona viu a prop del nen i en un ambient salvatge. Per la seva banda, l'home gitano està una mica més evolucionat que la gitana i el nen, tot i que la seva ètnia el destina als últims graons de l'escala de l'evolució humana.

És per aquest motiu que hi ha la idea de no fixació d'una societat que vol restar intacta i atàvica eternament, encara que no sigui possible el retorn a les lleis del segle XVII i a les teories de Thomas Hobbes, John Locke fins a Rousseau, que plantejaven una societat primitiva que visqués d'acord amb l'ordre natural, una societat incivilitzada i <<lliure>>¹⁰⁴³. Des d'Occident es creia que els gitanos no volien passar pel sedàs de l'assimilació, però la història real explica que amb el temps hi han estat forçats. Els gitanos han estat a tot arreu però no han format part de cap lloc concret -potser en Anglada es despertava el mateix sentiment? Ell, que havia hagut de fugir de la guerra nombrosos cops?¹⁰⁴⁴. Si bé la moral cristiana imposava a la dona humilitat, mesura, castedat i sedentarització, la gitanitat predicava un tipus de dona que habitava en la natura, que freqüentava els llocs menys recomanables de les ciutats, igual que els seus homes... i era aquesta aparent llibertat de la gitana la que va atrapar a Anglada, ja que no la percebia en la cristiana. No obstant, era una llibertat fictícia i totalment inventada¹⁰⁴⁵.

Des d'una anàlisi psicoanalítica, és convenient fer esment a la relació d'Anglada amb la seva mare biològica. Quan tenia set anys, el seu pare, un pintor decorador de carruatges, va morir. Anglada va créixer amb la seva mare, motiu pel qual aquesta va tenir un pes important en la seva vida. Fins i tot en els seus anys de joventut, el caràcter ferm de la mare, que no volia que el fill es dedicés al món de l'art, va marcar-lo bastant. És probable que, pels volts del 1907, Anglada comencés a pintar aquesta temàtica de maternitats ensucrades possiblement per la manca d'un patró familiar amb aquests paràmetres, o bé simplement per la manca de la figura del pare en una edat prematura. En certa manera, les maternitats de Picasso de l'inici del segle XX, que presenten el vincle de la mare guardiana i protectora del fill vulnerable, també posseeixen quelcom d'autobiogràfic (Castañer, 1997: 456). Pels volts de 1927, Anglada va pintar obres d'algunes coves de Mallorca; aquelles profunditats orgàniques esdevenen el refugi del ventre matern, la recerca d'una protecció. De fet, el seu establiment a l'illa va ser degut a

¹⁰⁴³ Cfr. Perrin Stein. "Le Prince, Diderot et le débat sur la Russie au temps des Lumières", a *Revue de l'Art*, nº 112, 1996-2, pp. 16-27.

¹⁰⁴⁴ En certa manera es podria vincular la situació del poble gitano amb l'existencialisme plantejat en el quadre *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* de Gauguin.

¹⁰⁴⁵ En els segles XVIII i XIX, hi ha la creença d'una dicotomia de la dona gitana en la societat: d'una banda, aquella desitjada, lliure i seductora; de l'altra, la gitana real, completament ignorada, la més rebutjada. Cfr. Emmanuel Filhol. "La Bohémienne dans les dictionnaires français (XVIIIe-XIXe siècle): discours, histoire et pratiques socio-culturelles", a Pascale Auraix-Jonchière i Gérard Loubinoux (dirs.). *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2006 (Révolutions et Romantismes; 8), pp. 21-43.

la necessitat de l'artista de sentir-se protegit arrel dels esdeveniments de 1914. Més endavant, l'any 1933, amb 62 anys, Anglada va ser pare d'una nena, Beatriz Anglada Huelin. Va realitzar l'apunt *Taty amb nina* (fig. 427), una versió de la mare amb el fill a través del joc de la nena amb la nina. Segons Mateo Jiménez Quesada, Anglada <<centraba su paternal ternura>> a la seva filla (Jiménez, 1972: 159). No ha de sorprendre, doncs, que en el decenni de 1940 retornés a la temàtica de maternitats plàcides, encara més dolces que les de la dècada de 1900.

3.3.3.1.- *Madona gitana.*

*Comme je revenais, j'avais encore dans la mémoire des yeux le visage d'une des bohémiennes:
le visage d'une vierge de grand chemin.*¹⁰⁴⁶

Un dels temes gitanos més recurrents en l'obra d'Anglada, iniciat pels volts de 1907 i que l'acompanyarà fins a la dècada de 1940, és el de la maternitat, que creia indeslligable de les funcions de la dona. Certament el motiu de la maternitat en la història de l'art es vincula estretament al model suprem de referència, la verge, ja des de les èpoques medieval i moderna, quan es presenten figures generalment frontals, obertes al públic – encara que sovint dirigeixin l'atenció al nen– i mostrant una actitud d'ofertament de l'infant cap a l'espectador¹⁰⁴⁷. A diferència d'aquestes maternitats cristianes, les gitanes representades per Anglada no ofereixen els seus fills; més aviat els protegeixen¹⁰⁴⁸, es mostren físicament més hermètiques, amb el cos de perfil i ben subjectes als fills, sostenint-los en braços o dins de farcells, d'una manera que denota possessió i, en alguns casos, amenaça. A més, de vegades hi ha dos primogènits en comptes d'un. Mare i fill(s) miren l'espectador extern en la majoria dels casos, com si pretenguessin interpel·lar-lo. Hi ha una distància –social, ètnica, física, econòmica, sexual...– entre la gitana i l'artista espectador, però a la vegada hi ha un desig de contactar amb l'altre.

La càlida unió física i espiritual de la mare amb el seu nen¹⁰⁴⁹, plasmada en l'abraçada amorosa de l'infant nu de *Gitana amb dos nens* a la seva mare (fig. 229), recorda el vincle

¹⁰⁴⁶ Cfr. Henry Murger. *Scènes de la vie de bohème* (1851). Paris, Gallimard, 1988.

¹⁰⁴⁷ D'això és il·lustratiu un dibuix d'Anglada titulat *Apunt de Verge amb nen* (c. 1942-45?), on el prototipus de figura femenina és el mateix que l'artista emprà per a les seves representacions de maternitats gitanes.

¹⁰⁴⁸ Les mans de les gitanes mares d'Anglada són com garres, pròpies d'ossos, i com potes de gallines, perquè pretenen simbolitzar la protecció dels seus infants. L'instint de protecció porta a recordar la protecció primària de la mare animal vers els seus cadells.

La identificació de la dona rural amb els animals comporta un tractament d'aquest prototipus femení com a símbol de brutícia i prostitució, al contrari de la netedat que representa la dona burgesa del XIX (Pollock, 1999 b: 50-51).

¹⁰⁴⁹ Cfr. Jim Swan. "Mater and Nannie: Freud's Two Mothers and the Discovery of the Oedipus Complex", a *American Imago*, 31, 1, 1974, pp. 1-64.

matern de les verges que Giovanni Bellini va pintar entre els anys 1455 i 1460, on va remarcar la importància de les mans de la Verge com també l'apropiació física del nen per part de la mare (Kristeva, 1976: 52)¹⁰⁵⁰. El mateix ocorre en algunes maternitats d'Andrea Mantegna de mitjan segle XV (fig. 231). Tanmateix, són les maternitats de Mary Cassatt les que, tal com subratlla Nochlin, presenten una actitud certament provocadora a través d'unes mirades i uns gestos de la mare i el nen, especialment en obres com *La primera carícia* (1891) (Nochlin, 1999 c: 201)¹⁰⁵¹. Cal tenir en compte, però, que el XIX va ser un segle de gran ambigüitat en quant a la nuesa infantil, que va donar peu a representacions alhora pures i eròtiques, tal com va fer Lewis Carroll amb fotografies com *Retrat d'Evelyn Maud Hatch* (Nochlin, 1999 c: 201 i 203).

Per altra banda, l'abraçada gairebé asfixiant de la mare gitana realitzada per Anglada, el cos a cos d'un nen amb una mare possessiva, esdevenen la representació de l'angoixa i la por, presents en les mans que agafen amb força el fill, com a *Gitana amb nen* o a *Dona amb nen*¹⁰⁵². En altres obres, com a *Gitana i nena* (fig. 232), les dues figures conformen un mateix triangle compositiu, fusionat, com si fossin una única figura. La mà de la mare cobreix dolçament la part anterior de l'infant, com a senyal de protecció, però la por ha desaparegut parcialment. En altres casos, els infants gitanos apareixen recollits en un farcell a l'esquena de les seves mares mentre les progenitores cullen fruits; els nens són presentats com a uns petits herois a qui la mare els dona la vida¹⁰⁵³. Aquesta és una idea que es percep nítidament a *El Tango de la Corona* (fig. 226), on les figures desvestides d'alguns infants ocupen una part important del fris de la vida de la dona gitana, suggerint així un espai entre la bohèmia i l'avantguarda; en el cas d'Anglada, entre allò nou i vell, la modernitat i la tradició, la societat occidental i l'oriental. En la majoria de maternitats representades per Anglada, es tracta d'un temor diluït, ja que generalment els rostres de les mares gitanes aparten la mirada dels seus fills per dirigir un somriure i una mirada còmplices –de vegades sensuals, de vegades entendridors– a l'espectador. No es tracta, doncs, d'una «mare intocable»¹⁰⁵⁴ amb el seu nadó tal com s'observa en les maternitats de Leonardo da Vinci o Rafael (Kristeva, 1976: 48), sinó d'un prototipus matern que

¹⁰⁵⁰ Sobre la posició maternal de la dona en relació al seu fill, Marie Christine Hamon ha escrit el següent llibre titulat provocativament: Marie Christine Hamon. *Pour quoi les femmes aiment-elles les hommes? Et non pas plutôt leur mère?*. París, Seuil, 1992.

¹⁰⁵¹ Cfr. Leo Steinberg. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Nova York, Pantheon Books, 1983.

¹⁰⁵² Segons Lacan, des del naixement fins pràcticament als 18 mesos, la mirada de la mare cap al fill té una funció reflexiva: primer la mare observa el nen lactant, però després la mirada es converteix en una vigilància motivada per l'instint de protecció de l'infant (Castañer, 1997: 457). Cfr. L. Schneider Adams. *Arte y Psicoanálisis*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 63.

¹⁰⁵³ Cfr. Nicholas Saul. *Gypsies and Orientalism in German Literature and Anthropology of the Long Nineteenth Century*. Londres, Legenda, 2007, p. 134.

¹⁰⁵⁴ Diu Kristeva que «tocar a la madre» és una imatge fetitxe, «es una especie de incesto, una posesión de la madre, que da un lenguaje a su suerte de frontera muda» (Kristeva, 1976: 49-50).

protegeix i amaga el fill, però amb la voluntat d'establir un contacte amb l'exterior i captivar-lo. Novament es torna a trobar l'associació de la gitana amb l'animal que, en l'àmbit de la maternitat, queda delatada per l'actitud depredadora i protectora de la mare envers els fills, els ulls ametllats, les mirades intenses, brillants i gairebé felines de les dones i, finalment, la presència d'unes mans i uns braços que, semblants a urpes d'animals, recullen els fills per evitar el contacte físic amb l'«Altre». El deure de la gitana de preservar la pròpia raça i continuar-la, propiciar la transmissió d'uns valors morals i una educació a les filles, es percep perfectament a *Gitana i nena*. De gran, aquesta nena serà mare i haurà de transmetre els mateixos valors i coneixements als seus fills.



Figs. 231 i 232. A. Mantegna, *Madonna amb nen dormint*, 1465-79. Berlín, Gemäldegalerie; H. Anglada, *Gitana i nena*, c. 1940-47. Col. particular

En altres casos, és el nen qui no vol separar-se de la mare, com ocorre a *Gitana amb dos nens* (fig. 229). En paraules de Beauvoir: «*Quando el niño crece, lucha de dos formas contra el abandono original. Trata de negar la separación: se acurruca en los brazos de su madre, busca su calor vital, exige sus caricias*» (Beauvoir, 2013: 373). Això mateix és el que es percep en aquesta maternitat representada per Anglada. Mentre el benjamí roman a l'interior d'un farcell subjectat a l'esquena de la mare, el primogènit s'abraça al coll de la mare amb fermesa. El nen, enamorat de la mare –per tant, trobant-se en la fase del Complex d'Èdip–, tracta de perpetuar l'estat de felicitat propi de l'al·letament¹⁰⁵⁵. Però aquest nen

¹⁰⁵⁵ La família burgesa va desenvolupar diferents maneres per a crear una intimitat i una dependència emocional que va afavorir l'ansietat i la culpa (Pollock, 1999: 69). Cfr. Mark Poster. *Critical Theory of the Family*. Londres, Pluto Press, 1978, pp. 171-178. La família era un lloc d'incitació sexual i alhora de rigorosa repressió que estimulava l'erotisme. En el si de la família, l'al·letament era propugnat i els lligams emocionals d'intensitat eren exigits. El fill era encoratjat a estimar la mare per sobre de la resta de dones (en altres paraules, es tractava del Complex d'Èdip de Freud). Cfr. Jane Gallop. *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*. Londres, Macmillan, 1982. En realitat, però, la veritable al·letadora

ha estat deslletat perquè la mare ha d'alimentar el germà petit. D'aquesta manera, aquesta madona alletadora apareix no com a mare del redemptor, sinó com a mare nodridora que alimenta i perpetua la continuïtat de l'ètnia gitana. Anglada vol ser aquest nen que és alimentat per aquesta verge gitana, bella i afectuosa, i que és abraçat tendrament entre els seus braços càlids i protectors. Ell, que havia sigut educat per una mare de personalitat autoritària, pintava un prototipus contrari de maternitat en els seus quadres, alhora molt del gust de l'època. En el seu subconscient possiblement hi havia el desig de retorn a una infantesa feliç, essent protegit per una mare dolça i amorosa, i excloent la figura del pare¹⁰⁵⁶. Anglada va explorar aquestes maternitats protectores en els anys mallorquins, vivint en un paratge natural que, segons ell, era el refugi salvatge on es sentia feliç.

Un altre tret característic que interessa remarcar de les maternitats gitanes realitzades per Anglada, és que els seus personatges són interromputs per un espectador extern que intercepta les tasques de recol·lecció de fruits i vegetals així com d'educació dels fills. Algunes mares s'adonen de la presència externa, d'altres atorguen el protagonisme al fill, d'altres s'aturen davant de la imprevisible presència masculina –i cristiana. A diferència de Berthe Morisot¹⁰⁵⁷, autora de nombroses maternitats com *Le berceau*, on plantejava el caràcter intimista de l'escena a través de la col·locació dels dits de la mare, en Anglada la intimitat està truncada per quelcom extern que ha penetrat a l'interior del quadre. El lligam entre mare i fill, però, es manté estret, ja que Anglada emfasitza la proximitat física d'ambdós, desafiant l'espectador.

A propòsit de la mirada sovint intimidadora de les mares gitanes representades per Anglada, aquestes no semblen témer la seva feminitat exòtica ni la seva naturalesa ètnica –a diferència de *Joves gitans* de William Bouguereau, on la noia gitana, realitzada a partir d'uns cànons estètics clàssics de models francesos, protegeix porugament el seu nen mentre observa espantada la persona que l'ha deturat. La gitana i el seu nen, però, són en Anglada els principals protagonistes de l'escena, i la natura no desvia l'atenció de l'espectador. Amb Anglada ja s'ha sobrepassat l'època de les obres barbizonianes i romàntiques i, per tant, l'artista se centra més en el subjecte. En aquesta iconografia mariana, la dona es converteix en una imatge poderosa que assumeix <<the paranoid desire

dels nens eren les dides o mainaderes. No obstant això, a la figura de la mare biològica s'hi va unir el prototipus de mare angelical i idealitzada i un elevat component eròtic i sexual, que per la seva constant atenció, havia de pertocar a les autèntiques cuidadores, les dides i mainaderes. En la mentalitat burgesa i masculina, l'alletament i la cura dels infants era senyal de plenitud i joia sensual; però la figura de les dides i mainaderes va ser castrada i va passar a un segon pla per sota de les mares. L'home burgès, en presenciar aquesta fascinació sexual entre mare i fill, es trobava en un conflicte psicològic que li incitava por o agressivitat.

¹⁰⁵⁶ Cfr. Jacques Lacan. *The four fundamental concepts of Psycho-Analysis*. Nova York, 1977, p. 187.

¹⁰⁵⁷ Cfr. Anne Higgonet. *Berthe Morisot and Images of Women*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1992.

for power by turning a woman into the Queen of Heaven and the Mother of (...) the Church>>, encara que <<*she then suppresses her megalomania by kneeling before the child-god*>> (Kristeva, 1986: 114). D'aquesta manera, s'acaba projectant una imatge d'una sola Mare de la Humanitat, única entre la resta de mares. El mateix ocorre en les maternitats gitanes representades per Anglada, que projecten un ideal de feminitat basat en la perfecció –en aquest cas també eròtica– de la Mare gitana que no és assimilable a la resta de gitanes.

Com ja s'ha comentat prèviament, algunes maternitats angladianes reben un tractament sensual i dolç a la vegada: el carmesí d'uns llavis carnosos, els volants dels vestits acolorits i els cabells amb flocs... Aquestes són unes característiques que remetent al tractament romàntic de la maternitat, essent considerada un dolç àngel de la llar que ha de cuidar la família i embellir-la. Potser on es fa més evident és a *Gitana i nena* (fig. 232) i a *Mareta dolça*, on, de la mateixa manera que en les pintures de maternitats de Julio González de principis del XX, es mostra la força de l'amor maternal. Encara que, en González, pren rellevància la malenconia i el posat ocasionalment trist de les mares, que es troben soles però es mostren fermes. A banda d'això, hi ha en Anglada altres elements amb connotacions clarament sexuals, com la presència d'emparrats i fons de fruites que, en alguna ocasió, serveixen de fornícula per a les seves figures. La mateixa idealització del fons i l'al·lusió a la Mediterrània apareix a *Maternitat* de Joaquim Sunyer. Segons Kristeva, la maternitat –fent referència al pintor Giovanni Bellini– és el <<*lenguaje último de un gozo al límite extremo de la represión donde se engendra un cuerpo, una identidad o un signo*>> (Kristeva, 1986: 58)¹⁰⁵⁸. Tot i això, hi ha una insistència important en la noció de virginitat i puresa de la gitana en aquesta etapa de l'artista. Un cas paradigmàtic és l'obra *Nostra Senyora d'Àfrica* (fig. 233), de c. 1941-42¹⁰⁵⁹, on l'artista col·loca un nimbe a una gitana acompanyada del fill¹⁰⁶⁰.

La figura de la dona pagesa –en aquest cas, recol·lectora– és l'ideal significant per a la noció de maternitat beneficosa que, com s'ha vist prèviament, té moltes connotacions històriques amb la Verge i el Nen (Nochlin, 1999 e: 86). A més, cal incidir en el fet que en la història de l'art la pagesa ha servit a la vegada de vehicle per a l'edificació de la fe

¹⁰⁵⁸ Sobre el tema de la pèrdua d'identitat en la maternitat, assegura Kristeva: <<*Imaginar a una madre como sujeto de la gestación, es decir, dueña de este proceso (...) es reconocer a la vez el peligro de pérdida de identidad, y exorcizarlo*>>. La figura de la mare, doncs, exerceix de filtre, esdevenint <<*un lugar de paso, un umbral donde se confrontan "naturaleza" y "cultura"*>> (Kristeva, 1986: 44).

¹⁰⁵⁹ S'ha de tenir en compte que, en el moment en què Anglada va realitzar aquesta peça, es creia que els gitanos provenien del nord de l'Àfrica (d'Egipte), i no encara de l'Índia. Per tant, el tema de la gitanitat va ser un tema que el van associar a l'orientalisme.

¹⁰⁶⁰ La peça *Nostra Senyora d'Àfrica* es va pintar en el mateix moment que *Taty amb una nina* (c. 1941-42). La segona, que representa la figura de la seva filla durant la infantesa amb una nina als seus braços, reproduceix la mateixa estructura iconogràfica que les madones cristianes però també de les representacions de gitanes d'Anglada. El que no sabem és, però, si va ser de manera voluntària o no.

religiosa, atorgant un caràcter pietós, de naturalitat i de nutrició exemplars i oposat a l'erotisme de les classes urbanes treballadores. No obstant això, de vegades les connotacions sexuals es fan evidents, com a *La cançó de l'alosa* (1884) de Jules Breton, on l'artista emfasitza la sexualitat d'una jove pagesa al mateix nivell que la seva religiositat i la idea de nodridora, mitjançant una figura femenina físicament atractiva que va assolir una gran popularitat (Nochlin, 1999 e: 86).



Figs. 233 i 234. H. Anglada, *Nostra Senyora d'Àfrica*, c. 1941-42. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada; O. Mueller, *Madonna gitana*, 1928

És, però, l'obra de l'alemany Otto Mueller la que manté més paral·lelismes amb les maternitats d'Hermen Anglada. Ambdós artistes al·ludeixen clarament a la figura de la marededéu, però amb algunes diferències simbòliques i plàstiques. A *Madona gitana* de Mueller (fig. 234), l'artista ha aprofitat una roda de carro per transformar-la en un nimbe simbòlic que fa de la gitana una marededéu. No obstant, aquesta madona poc vestida no mira el seu fill, sinó que dirigeix, igual que l'infant, un esguard fix i penetrant a l'espectador. I mentre ho fa, fuma una llarga pipa. La manera com s'entreobre la seva brusa, la presència del collaret i la pipa i el seu rostre que observa detingudament l'espectador, dóna fe de la llibertat sexual de la gitana¹⁰⁶¹, com també de la seva immoralitat i indecència als ulls burgesos. Aquesta figura és la verge dels nòmades i bohemis, que era com Mueller percebia la gitana. Anglada, en canvi, estableix uns límits morals, despulla freqüentment el nen però mai la <<verge>>, i la fa més inaccessible a l'home a través de les indumentàries, encara que paradoxalment el seu cos retallat pel propi marc del quadre l'apropa a l'espectador. Ja sigui a través de la nuesa i el color de la

¹⁰⁶¹ Cfr. Dolores Mitchell. "Images of exotic women in turn-of-the-century tobacco art", a *Feminist Studies*, vol. 2, núm. 18, 1992, p. 329.

pell, que ambdós artistes la pinten extremadament fosca¹⁰⁶², aquestes gitanes són espectacularitzades a través de la diferència racial, contribuint a solidificar les jerarquies de poder de l'home blanc¹⁰⁶³. Tot i les actituds diferents d'ambdues mares gitanes (la de Mueller actuant com a una mare espontània i naturalitzada que va ser interpretada com a immoral i <<degenerada>>; la d'Anglada actuant prudentment com a una mare occidental que denota l'ambigüitat racial de la gitana), al darrere hi ha un missatge que convé desxifrar: l'associació de la mare gitana amb el cristianisme comportava una amenaça per al nacionalisme blanc (Chan, 2006: 4). D'aquesta manera, els esforços per separar la gitanitat de la dona blanca es col·lapsen quan s'observen ambdues obres.

Una segona analogia plàstica en les representacions de maternitats gitanes d'Anglada, és el primitivisme gauguinià. En certa manera, i semblantment a Gauguin, Anglada es va dirigir a un lloc que percebia com a paradís terrenal (Mallorca), on hi va representar figures femenines voltant per l'illa i que denotaven la puresa atàvica de la seva ètnia. El desenvolupament urbà de finals del segle XIX, va generar una angoixa i un desig de fugida cap a mons primitius, com Gauguin féu amb les seves estades a la Bretanya francesa, a l'illa de Martinica o a Tahití (Barbé-Coquelin de Lisle, 1997: 526). Pels volts de 1907, Anglada ja havia aparcat la representació de personatges del París decadent del fi de segle, i va donar pas a unes maternitats que recorden el mite del primitivisme tahitià de Gauguin¹⁰⁶⁴ (fig. 236). De manera semblant a l'artista francès, va complir el desig d'aniquilació <<of what is deemed insupportable in modernity, which in turn requires>> que la Mallorca de partir de 1914 <<be conceived as feudal, rural, static and spiritual-the Other of contemporary Paris>> (Solomon-Godeau, 1992: 317). Les representacions de gitanes d'Anglada i de tahitianes de Gauguin, doncs, denoten una voluntat de retorn als orígens¹⁰⁶⁵. El desig sexual hi és present, i encara que les gitanes no es deslliurien de les seves indumentàries, hi ha una mateixa atracció per la <<dona salvatge>> com ocorre amb Gauguin, les primeres Eves de pell fosca, exòtiques i presents en un Jardí de l'Edèn tropical. És l'arcàdia feliç¹⁰⁶⁶, que era l'anhel del classicisme. A banda d'això, la disposició de les figures, la seva escala, la proximitat envers l'espectador, l'organització de les masses cromàtiques, la seva tonalitat... l'acosten als nabís i fauves (Bozal, 1993: 127-128), i doten

¹⁰⁶² Especialment en el cas de Mueller, l'interès per remarcar la pell fosca del gitano reflecteix el discurs creixent de la nació i la raça que es va anar desenvolupant a Alemanya després de la Primera Guerra Mundial (Dearing, 2010: 193).

¹⁰⁶³ Cfr. James Smalls. " 'Race' as spectacle in late-nineteenth-century French art and popular culture", a *French Historical Studies*, vol. 2, núm. 26, 2003, pp. 357-358.

¹⁰⁶⁴ En el seu article "Going native", Abigail Solomon-Godeau qüestiona l'origen de la producció del discurs del primitivisme tahitià de Gauguin: va ser l'artista qui va crear el discurs, o bé va ser a la inversa? (Solomon-Godeau, 1992: 315).

¹⁰⁶⁵ Cfr. Robert Goldwater. *Primitivism in Modern Painting*. Nova York, 1938, p. 60.

¹⁰⁶⁶ Tanmateix, Gauguin era conscient de <<la oscuridad de lo primitivo, la angustia del salvaje, sombra de la claridad clásica, lo evidencian no tanto las miradas de estas figuras, enigmáticas>>, sinó pintures com *Nevermore* (1897), que presenten una imatge inquietant i angoixant (Bozal, 1993: 129).

les obres d'un cert primitivisme arcaïtzant. En aquests casos, la relació amb la naturalesa és la temàtica, i no la maternitat o la recol·lecció de fruits.



Figs. 235 i 236. P. Gauguin, *Maternitat*, 1899. St. Petersburg, The State Hermitage;
H. Anglada, *La gitana dels volants*, c. 1907. Barcelona, col. particular

En aquestes obres de maternitats, Anglada no posa l'èmfasi precisament en el concepte de nomadisme gitano com tampoc en el seu viatge, sinó en la manera com les figures s'integren en el paisatge i com es recrea aquest món de fantasia i llibertat que per a ell representa la societat gitana. La natura es constitueix a partir d'emparrats de fruites i fulles, sovint un mar de fons o un cel de fantasia, o bé s'insinua un poble al fons que sempre guarda les distàncies. Hi ha, doncs, una natura domesticada, que ha passat per la mà de l'home, una Natura dins d'un ordre. Possiblement aquestes gitanes són per a Anglada els últims residus d'autèntica gitanitat que han perviscut i que estan a punt de ser sedentaritzats i assimilats.

Tot plegat condueix a plantejar la idea d'una dona-terra on la transmissió i la perpetuació de les tradicions és possible, i on l'únic mitjà per assolir-ho és aquest. Aquesta noció, completament vigent en els primers anys del segle XX, ressona a la tradició noucentista. El model de dona que propugnaven els noucentistes era La Ben Plantada, una dona lligada a una imatge patriòtica i identificada amb la terra a través de la fecunditat. Així, la Pàtria era la Mare (López, 2006: 306)¹⁰⁶⁷. La representació dels treballs productius

¹⁰⁶⁷ A principis del segle XX, hi va haver un retorn al classicisme a tot Europa, però va ser a Catalunya, amb el noucentisme, on aquest retorn es va fer més evident. Impulsat des de la Lliga Regionalista, el noucentisme volia construir una nació catalana harmònica, fonamentada en valors sòlids i tradicionals com la família, el treball, la terra i les costums catalanes... (López, 2006: 277). Eugeni d'Ors, a

tradicionals de l'àmbit mediterrani, com ara la sega, la verema, la caça o la pesca, permetia identificar la pagesa catalana amb la seva terra. La fecunditat de la terra era la fecunditat de la dona, essent l'única que podia generar vida. De generació en generació, la veremadora s'havia ocupat d'aquesta tasca i havia transmès a les seves filles els coneixements necessaris per aprendre a realitzar-la. A les generacions futures es transmetia, doncs, un amor cap a la terra i cap a les tradicions culturals catalanes.

Però el cert és que el retorn al classicisme europeu combregava amb alguns aspectes del primitivisme¹⁰⁶⁸, tant per l'interès per allò arcaic com per la comunió amb la naturalesa. En una època en què el modernisme va quedar obsolet, per ser excessivament romàntic i individualista, l'ombra del primitivisme va reaparèixer tot garantint una simplificació formal i una sinceritat tècnica, així com una força expressiva de les obres (López, 2006: 276). Per tant, des de Gauguin, es va produir una reobertura cap a un nou classicisme, cap a un nou món etern, primitiu i actual, a una arcàdia suspesa, a una eterna edat d'or. Molts artistes buscaven en allò primitiu –que consideraven exòtic i subaltern¹⁰⁶⁹– la llibertat que hi creien pròpia. Per a Anglada, la societat gitana era el millor exemple per representar la noció de primitivisme. No només per la concepció de l'ètnia gitana com a inferior, sinó també perquè va construir una idea de primitivisme en la societat mallorquina de la primera meitat del segle XX. La seva fugida a Mallorca, després de la decadent societat parisenca de la Belle Époque, era una fugida a un refugi de natura, un espai exòtic poblat de pageses gitanes amb grans valors morals. Amb la diferència que aquestes dones representades per Anglada no estan despullades, sinó que estan rodejades d'un entorn sensual i estilitzat.

La Ben Plantada (1911), va escriure una novel·la que girava entorn de la simbòlica figura de la dona catalana i que predicava sobre la urgent necessitat de mediterranyització i catalanització de l'art català. Els noucentistes creien que, mirant el passat, apareixeria una nova nació regenerada. Per això miraven els clàssics, sentint-se propis d'una tradició comuna.

¹⁰⁶⁸ El primitivisme, que va emergir a Europa occidental a finals del segle XVIII, amb l'inici del període de colonització, establia unes relacions de desigualtat entre els colonitzadors i els colonitzats (als que anomenaven *sauvages*). Els europeus consideraven que els <<salvatges>> es trobaven a l'Àfrica central i austral, a les Amèriques i a Oceania. Però en el mateix Occident també hi havia els propis primitius, que eren els pagesos, els nens, les dones i els bojos (Rhodes, 1997: 7). El primitivisme fa referència a les reaccions sobre allò primitiu per part dels artistes que segueixen tendències que van des del simbolisme i l'Art Nouveau de la dècada de 1890 fins a l'expressionisme abstracte americà de mitjan segle XX. Aquests utilitzaven objectes anomenats primitius per a elaborar els seus treballs, per a l'experimentació plàstica i perquè eren considerats objectes exòtics.

¹⁰⁶⁹ A això hi va tenir molt a dir *La Descendance de l'homme* de Darwin (1871), que considerava que els <<salvatges>> eren inferiors a la resta de races.

3.3.3.2.- Cistells de fruites.

Anglada no va renovar iconogràficament el tòpic de la mare gitana, però si hi ha quelcom de distintiu en la seva plàstica, molt brillant, és la ubicació dels seus personatges, que estan rodejats d'un entorn paradisiac i espectacular¹⁰⁷⁰. El paratge natural de fantasia que envolta la mare gitana amb els seus fills¹⁰⁷¹, proper a l'exuberància vegetal i exòtica de *L'encantadora de serps* (1907) de Le Douanier, condueixen a percebre la idea de generositat de la mare que alimenta el seu fill, encara que en el cas d'Anglada no estigui donant de mamar o bé no emfasitzi l'escot -<<la poitrine offerte de la bohémienne de Hals ne présenterait-elle pas une certaine générosité "maternelle"?>> (Collange-Perugi, 2012: 159). No obstant això, en Anglada usualment s'observa un cistell ple de fruits, tal com simbolitza l'abundància de la cornucòpia com a riquesa de la naturalesa; en altres ocasions, presenta un nen menjant un fruit que la mare li ha donat, tal com ocorre a *Gitana amb nen i cistell de pomes*¹⁰⁷².

A través de les figures de gitanes, Anglada planteja la idea d'una societat que, tot i el contacte amb la societat autòctona, ha sabut conservar una llibertat enmig de la natura, i que això els proporciona felicitat. Aquesta és una idea que ja al segle XVII Cervantes va plasmar a *La gitanilla*:

Los montes nos ofrecen leña de balde, los árboles frutas, las viñas uvas, las huertas hortaliza, las fuentes agua, los ríos peces y los vedados caza, sombra las peñas, aire fresco las quiebras, y casa las cuevas (...). Tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos. (Cervantes, 2005: 135-137)

La noció de Natura alletadora, explícitament present en l'obra *La Natura* (1897) de Léon Frédéric, remet a la figura de Cibele, deessa frígia de la terra fèrtil, de la naturalesa i dels animals, de la fecunditat, de les cavernes i de les muntanyes, de les muralles i de les fortaleses. Algunes obres d'Anglada mostren les tasques de recol·lecció de les gitanes, i l'artista hi remarca la idea d'una primavera eterna on el treball no existeix i on els homes cullen els fruits de l'arbre i la terra sense la intervenció de l'arada ni de cap invent tecnològic¹⁰⁷³. És el cas de *Tardor* (c. 1940-47), on unes famílies, des de la distància,

¹⁰⁷⁰ Seguint la línia psicoanalítica de Julia Kristeva, Linda Nochlin considera que els espais en els que es representa la maternitat <<can suggest the psychoanalytic maternal position, inscribed in the presymbolic, symbiotic relation of mother-child in a world of their own, apart from public, patriarchal sphere of reason and power>> (Nochlin, 1999 c: 194-195).

¹⁰⁷¹ Leonardo da Vinci, en els seus quadres de *Verge de les roques* (1483-1486) i *La Verge, el Nen i Santa Anna* (1508-1510), insereix un fons natural que també reproduceix aquesta idea de nutrició.

¹⁰⁷² En aquests casos, el paral·lelisme del nen menjant el fruit (de connotacions sexuals) amb el pintor-espectador masculí que observa la gitana és evident.

¹⁰⁷³ Aquesta idea evocadora de la primera edat de la creació, remet a Ovidi: Ovidi. *Les Métamorphoses*, vol. 1 ("Les quatre âges"). Paris, CF/Flammarion, 1966, pp. 43-44.

recol·lecten fruits i vegetals en una natura autumnal esplèndida¹⁰⁷⁴. Aquesta tradició remet a les alegories de nabís com Bonnard o Georges Lacombe, l'últim dels quals va realitzar *L'Automne* (1893-94), molt similar a l'obra que faria anys més tard Anglada sobre el tema de la recol·lecció autumnal. En altres casos, però, com a *Gitana i nen* (c. 1907), s'observa com la jove ha estat sorpresa en el moment de recol·lectar raïms, que sosté en una mà. Una tasca agrícola que ja havien representat prèviament artistes com Mary Cassatt en els murals titulats *Femme moderne*¹⁰⁷⁵ (1893), però també Camille Pissarro o Paul Signac en els anys de finals de segle. Totes aquestes tasques de recol·lecció remetent a la figura de la dona pagesa (Nochlin b, 1991), i també a la dona recol·lectora d'aliments del bosc que, si no recull els fruits per alimentar la seva família, ho fa per vendre'ls al mercat. A la vegada, són representacions de la transmissió de la cultura i del coneixement a les generacions futures.



Figs. 237 i 238. H. Anglada, *La gitana del clavell*, c. 1907. Barcelona, col. particular;
A. Miguel Nieto, *Serranilla*, primera meitat s. XX

Aquest mateix concepte de nutrició es troba present de manera explícita a *Dona alimentant el seu fill* (1861) de Jean-François Millet, però també en el poema de Baudelaire *Bohèmiens en voyage* (1857), que remarca la idea de la gitana alimentant els infants amb

¹⁰⁷⁴ Les obres de maternitats s'ubiquen generalment entre l'època estival i principis de la tardor, quan els fruits de la terra es recol·lecten. La presència dels raïms ens ubica a finals de l'estiu i, al fons, el mar, que apareix en algunes ocasions, amb les seves onades poc agitades, dona indicatiu de l'època de l'any. A més a més, els núvols rosats del capvespre, esgrogueïts i blaus, que cobreixen el fons, moltes vegades donen fe d'una tempesta que està a punt de caure (que per a Anglada va ser un tema d'interès en els anys mallorquins) o bé, els blaus gairebé electritzants del cel en altres peces indiquen que la nit s'aproxima.

¹⁰⁷⁵ Cfr. Sally Webster. *Eve's daughter/Modern woman: a mural by Mary Cassatt*. Illinois, University of Illinois Press, 2004; Griselda Pollock. "Mary Cassatt, Painter of 'Modern Woman', 1893", a *Mary Cassatt Painter of Modern Woman*. Londres, Thames & Hudson, 2010, pp. 35-67.

<<le trésor toujours prêt des mamelles pendantes>> (Baudelaire, 2002: 22). La Naturalesa es presenta com a aquell espai que acull els éssers socialment marginals i que els protegeix de la societat que els refusa (Collange-Perugi, 2012: 160), una noció molt propera a les representacions de gitanes de Corot. Malgrat que en la història de l'art la mare nodridora s'ha vist sovint representada com a alletadora, en Anglada apareix la mateixa idea, però el pit alletant –de clares reminiscències a la verge de la llet– s'ha substituït per un cistell de fruites que penja del braç de la mare (fig. 237) o bé un emparrat al fons. No és sorprenent en l'artista la introducció d'un bodegó en aquestes maternitats, ja que diverses de les seves obres dels anys mallorquins se centren en aquest gènere. Els cistells de fruita que representa l'artista estan plens, i es mostren en un ordre, color, brillantor i harmonia remarcables. Dels cistells no vessa cap fruita, ja que és un <<tresor>> que no s'ofereix sexualment a l'espectador, sinó que serveix per a nodrir els fills i la família¹⁰⁷⁶. Ben diferent és el cas d'*El Tango de la Corona*, on la majoria de fruites es troben disperses pel terra, com a símbol de la virginitat de la núvia que està a punt de perdre's. En canvi, en les maternitats, la sexualitat es conté. La seducció i el joc sexual deixen d'existir quan entra en acció el paper de la mare; a diferència de les maternitats d'Anglada, *Serranilla* (fig. 238) d'Anselmo Miguel Nieto ofereix a l'espectador la seva sexualitat i fertilitat a través de nombroses fruites escampades a primer pla.



Figs. 239, 240 i 241. H. Anglada, *Tardor. Fruïtes*, c. 1940-47. Sant Sebastià, col. particular; Caravaggio, *Noi amb cistell de fruites*, 1593. Roma, Galleria Borghese; G. Doré, *Una jove mare gitana*, s. XIX. Màlaga, col. Cristóbal Peñarroya

No sempre, però, el cistell amb els fruits a l'interior –es podria anomenar, el cistell <<contingut>>– al·ludeix a la manca de rerefons sexual del personatge. A *Noi amb cistell de fruites* (fig. 240) de Caravaggio, els fruits no han caigut del recipient. Malgrat això, el

¹⁰⁷⁶ La relació entre els plaers gustatius que proporcionen els aliments i el desig o determinades pràctiques sexuals, és un argument àmpliament reconegut de les experiències sinestèsiques. El gust i la forma de la fruita van acabar associant-se de manera corrent amb el sexe (Reyero, 2009: 290). Cfr. Lamberto Pignotti. *I sensi delle arti. Sinesteste e interazioni estetiche*. Bari, edizioni Dedalo, 1993, p. 104.

jove presenta un rostre més proper a l'èxtasi de Santa Teresa de Bernini que no pas a la serenitat que transmeten les madones d'Anglada. Igual que amb Cézanne¹⁰⁷⁷, la sexualitat del pit femení associada a les fruites és remarcable. Les fruites i els pits, una evocació molt comuna en l'imaginari de molts pintors del fi de segle, s'associen a allò característic de les pastorals, a l'intemporalitat (Nochlin, 1972: 11). L'interès pel motiu del bodegó, però, es fa present en ambdós artistes, especialment en diverses obres realitzades a Mallorca per part d'Anglada que, com *Tardor. Fruites* (fig. 239), reproduïxen curosament la cistella plena de fruites. En aquestes peces, les taques de color pastoses i monòtones desapareixen per cedir pas a la precisió i al detall pròxims a la tradició holandesa.

Un últim dels aspectes que convé esmentar sobre les representacions de maternitats gitanes d'Anglada, és la idea de riquesa, fertilitat i felicitat de la mare. En certa manera, aquestes apareixen com a al·legories de les estacions de l'any, concretament de la tardor, com ocorre a *Al·legoria de la tardor* (1890) de Francesc Masriera, on una figura femenina idealitzada recol·lecta raïms. Una concepció ben diferent és la que presenta Gustave Doré a *Una jove mare gitana* (s. XIX). En aquest cas s'ha produït una fissura amb la tradició romàntica de l'estereotip gitano, exòtic, sensual i abundant de fruits de la terra, per donar pas a la crua realitat de l'ètnia gitana. No ocorre, però, només amb la manca d'aliments en la pintura, sinó també amb la monotonia dels colors apagats i terrosos que empra Doré o l'atmosfera tenyida de foscor. Per contra, els colors d'Anglada són refulgents, gairebé purs, les indumentàries brillen, no contenen rastres de brutícia, i les dones duen uns pentinats molt acurats. A més, Anglada presenta espais oberts; el cel hi és present, i quan no hi ha cel hi ha un emparat que emmarca la silueta de la dona o bé un cistell amb fruits saborosos. En Doré es palpa la pobresa dels baixos fons, la foscor i la brutícia, les teles esparracades i les olors a claveguera. La fantasia d'Anglada, doncs, es submergeix en una realitat personalitzada que poc s'aproximava a l'autèntica realitat gitana.

¹⁰⁷⁷ Cfr. Meyer Schapiro. "The apples of Cézanne", a *The Avant-Garde* (*Art News Annual* XXXIV). Nova York, 1968, pp. 34-53.

3.3.3.3.- Èxode i romeries.

*La tête basse, ils suivaient la chaussée défoncée, au milieu du ronflement des usines.
Puis, à deux cents pas, naturellement, comme s'ils avaient connu l'endroit,
ils filèrent à gauche, toujours silencieux, et s'engagèrent dans un terrain vague.
C'était, entre une scierie mécanique et une manufacture de boutons,
une bande de prairie restée verte, avec des plaques jaunes d'herbe grillée;
une chèvre, attachée à un piquet, tournait en bêlant;
au fond, un arbre mort s'émiettait au grand soleil.*

(Émile Zola, *L'assommoir*. Paris, Fasquelle, 1967, p. 285)

En el seu poema *Bohémiens en voyage*, Baudelaire dedicava el primer vers a <<la tribu prophétique aux prunelles ardentes>> (Baudelaire, 2002: 22). Els grups de gitans que Anglada va representar durant l'etapa de Mallorca (c. 1937-1940), presenten una actitud profètica vinculada al nomadisme i a l'èxode del seu poble¹⁰⁷⁸, que es dirigeix a la recerca de la terra promesa. En aquells anys, Anglada va reprendre alguns dels temes bíblics i evangèlics que a finals del segle XIX, just abans de marxar a París per primera vegada, va plasmar, com el de la fugida a Egipte, la samaritana o la font del bon pastor.



Figs. 242 i 243. H. Anglada, *Èxode*, c. 1940; G. Courbet, *La gitana i els seus fills*, 1853-54. Col. particular

El nomadisme gitano conforma una temàtica que des del segle XIX ha estat reinvicada plàsticament per artistes com Alfred Dehodencq, Achille Zo o Gustave Courbet –que en feia al·lusió a *Bon dia, Senyor Courbet* (Le Men, 2012)–, amb la pretensió de remarcar la idea d'èxode en les famílies gitanes i grups de camperols¹⁰⁷⁹. Aquest va ser un tema molt habitual en la pintura des del segle XVII, que va triomfar enormement en els salons francesos del XIX (Collange-Perugi, 2012). En el cas d'Anglada, el nomadisme dels

¹⁰⁷⁸ Cfr. José Cubero. *Histoire du vagabondage du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Imago, 1998; Jean-François Wagnart. *Le Vagabond à la fin du XIXe siècle*. Paris, Belin, 1999.

¹⁰⁷⁹ Cfr. Melâhat Menemencioglu. “Le thème des Bohémiens en voyage dans la peinture et la poésie, de Cervantes à Baudelaire”, a *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 18, 1966, pp. 227-238.

gitanos en ruta apareix en algunes obres del decenni de 1940, com a *Èxode* (fig. 242), *Camperoles. Posta de sol* (1940-1947), *Camperols asturians en marxa* (1940-1947?) o *La família del caçador* (1940-1945). En la majoria d'aquestes peces, s'intenta emfasitzar la família gitana en el seu conjunt o bé els grups de pagesos, que caminen conjuntament cap a una nova terra on poder instal·lar-se temporalment¹⁰⁸⁰. Els gitanos, captats frontalment i de cos sencer, es dirigeixen en direcció a l'espectador. En realitat, però, aquestes obres es van inspirar en escenes que va presenciar Anglada en l'època del seu exili a Montserrat, on va poder veure grups de pagesos enfilant-se per la pendent de la muntanya per tal de realitzar un mercat vora del monestir (Fontbona, 2006 b: 393). *La gitana i els seus fills* de Courbet (fig. 243), és un dels casos més paradigmàtics que reuneix el tema de la maternitat gitana amb l'èxode, on es subratlla la visió de la mare gitana com a figura virginal amb els seus fills. Hi ha, sens dubte, un accent marcadament profètic en Courbet, l'exhibició d'una simbologia clara dels elements –el bastó, la mà del nadó tocant el cel, la nena mirant cap amunt... (Hudowicz, 2012: 177)– i el protagonisme que recau exclusivament en ella mateixa i els seus passos nòmades¹⁰⁸¹. Tot i això, ambdós pintors adopten visions de l'èxode crepusculars amb cels de colors pastel que n'accentuen la naturalesa bíblica.

Per altra banda, i en relació a l'èxode gitano, Anglada va realitzar algunes obres de romeries a partir de 1936¹⁰⁸², amb motiu del seu exili a Montserrat. Si es comprèn el terme <<romeria>> com a una festa d'origen religiós motivada per un fort component territorial, i que es basa en la trobada de gent que, tot caminant, arriba a un paratge situat a l'entorn d'un santuari o d'una ermita¹⁰⁸³, no ha d'estranyar que en les pintures de romeries Anglada hi pinti gitanos. És en aquestes obres on s'emfasitza, novament, la importància de la festa, el món de l'oci i del plaer. Tal és el cas de *Romeria al Port de Pollença* (1916-1918), on els protagonistes, situats als afores del poble, semblen tornar del camp o d'una romeria.

Assegurava Valeriano Bozal que <<las procesiones decimonónicas, muchas veces procesiones cívicas, incluirán a todos los estamentos, sectores políticos, personajes y personajillos...>> (Bozal, 2009: 93). Les processons, que tenen un origen que es remunta a l'art antic i que a l'edat mitjana adquireix un sentit profundament simbòlic, comencen a prendre la idea de

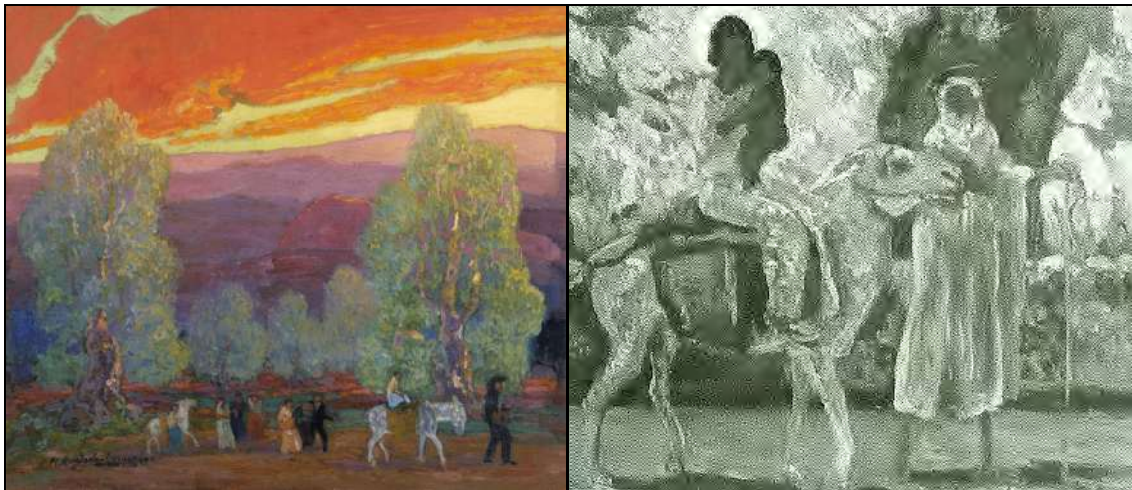
¹⁰⁸⁰ En altres casos, com a *Gestos y cantares del camino* (c. 1940-45), les maternitats gitanes que hi apareixen es fusionen amb la presència dels marits que toquen la guitarra i canten, mentre s'allunyen caminant del poble del que procedeixen.

¹⁰⁸¹ Tant en *La gitana i els seus fills* de Courbet com en *L'Assomoir* de Zola no hi ha desolació, però sí hi ha somnis presents en les figures dels nòmades. En Zola i en l'obra *The outskirts of Paris* de Van Gogh, els afores de París apareixen com a un lloc de treball amb ciutadans anònims que es mouen ràpidament, sense parar, sense assentar-se a reposar a l'herba (Clark, 1999: 29).

¹⁰⁸² Cfr. Jan Grau i Martí. *Festa, tradició i identitat*. Fundació Baldori Reixac, 2003.

¹⁰⁸³ Segons el *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* (IEC), la romeria consisteix en una <<peregrinació, especialment la que es fa per devoció a un santuari>>.

col·lectivitat en època medieval (Bozal, 2009: 93). Això ja es percep a *La romeria de San Isidro* (c. 1819) de Goya, on es presenta una multitud compacta (Bozal, 2009: 93) –el mateix ocorre a *El Paseo del Santo Oficio* de Goya, dels mateixos anys. No obstant això, l'academicisme de les romeries d'Anglada dista força de la peça goyesca, ja que mentre Anglada representa des de la distància els seus personatges de condicions ètniques i socials diferents, en Goya la processó es dirigeix cap a l'espectador. Goya utilitza el motiu processional per destacar-ne l'aspecte religiós i dramàtic; Anglada, en canvi, ho fa per emfasitzar-ne el caràcter festiu.



Figs. 244 i 245. H. Anglada, *Romeria a Pollença*, c. 1940-45. Sotheby's; H. Anglada, *La fugida a Egipte*, 1953. Col. particular

És en aquestes peces on es percep la integració de la societat gitana en la població mallorquina de mitjan segle XX, una visió de l'artista que no manté cap tipus de paral·lelisme amb les altres pintures que tracten el tema de l'èxode gitano¹⁰⁸⁴. La integració gitana en les romeries mallorquines de Son March o Son Lluch –de les quals Anglada en va fer alguna obra– indiquen com el conjunt de tradicions populars s'obren als forans sense problemes identitaris. A *Arribada de la romeria de l'arròs*, gitanes i mallorquines treballen conjuntament: carreguen cistells plens de fruits, galls i gerros d'aigua en els cavalls amb els quals han arribat al seu destí. Els carruatges gitanos es confonen entre la resta de la societat mallorquina. Aquesta és la imatge que en va oferir Anglada, però certament allunyada de la realitat que estava ocorrent paral·lelament a Europa.

En canvi, en altres representacions de romeries, com *Montserrat. Tardor i romeria* o *Tardor. Puig Ventós*, Anglada va insistir en la qüestió de les migracions, que a la vegada continuaven tenint relació amb els problemes identitaris, que en aquest cas no afectava

¹⁰⁸⁴ Aquesta integració es fa palesa en obres com *Fira de poble. Catalunya* (c. 1940-47), d'Anglada. Dones mallorquines i gitanes són barrejades en el quadre per part de l'artista sense problemes.

els gitanos sinó al propi Anglada i els seus ideals polítics. Després de la Guerra Civil Espanyola, Anglada va retornar als temes folklòrics i de gitanes, maternitats i èxodes, i ja no als retrats de dones adinerades. En aquest període s'entreu un caràcter autobiogràfic en algunes de les seves obres, potser per l'èxode i els esdeveniments terribles que va viure, com ara l'exili polític a Montserrat entre 1937 i 1939 degut a la invasió franquista a Mallorca, després de passar uns dies a Barcelona per inaugurar una exposició a La Pinacoteca (VV.AA., 1993). En aquell temps, Anglada tenia una actitud prorepublicana: s'havia afiliat al Sindicat d'Artistes Pintors i Escultors de Catalunya de la U.G.T., al que ajudava econòmicament, i va signar el *Manifest dels Intel·lectuals Catalans* contra els atacs bèl·lics del franquisme a la població civil de la zona republicana (Fontbona, 1993: 4). Després d'un any de l'esclat de la guerra, els atacs bèl·lics van conduir Anglada i la seva família a abandonar Barcelona amb la seva filla Taty, de tres anys, i després de perdre un fill que els va traumatitzar amb el desgavell del conflicte (Fontbona, 1993: 4). A l'agost de 1937, instal·lats al monestir de Montserrat, aleshores sense vida monàstica i ocupat per la Generalitat de Catalunya per evitar possibles atacs, a Anglada se li va permetre refugiar-s'hi com a condició de maçó i republicà. En el monestir s'hi realitzaven activitats avui conegudes gràcies a les memòries de Carles Gerhard¹⁰⁸⁵, comissari del lloc durant la guerra. Allà, Anglada es va trobar amb altres personalitats catalanes en les mateixes condicions que ell: Joan Busquets, ajudant del comissari; Joan Mirambell, dissenyador de jardins; el compositor Robert Gerhard; el Dr. Josep Trueta; l'historiador i polític Antoni Rovira i Virgili¹⁰⁸⁶, entre altres que pujaven ocasionalment al monestir, com el president Lluís Companys o els polítics Antoni M. Sbert, Joan Comorera o Josep Tarradellas¹⁰⁸⁷. A Montserrat, Anglada va dedicar-se amb freqüència a la pintura i va produir una cinquantena d'obres (Fontbona, 1993: 6). La guerra el va impactar molt: va realitzar una sèrie de dibuixos –que ressonen als *Desastres de la guerra* de Goya– i que mostren bombardejos. No va poder realitzar el que pretenia fer: un oli de mides grans que se centrés en les conseqüències desastroses de la guerra, seguint la línia del *Guernica* (1937) de Picasso (Fontbona, 2006: 85)¹⁰⁸⁸. Però també va realitzar paisatges de muntanya i de les contrades amb vistes excepcionals, i va prendre apunts de grups de camperols amb cavalls

¹⁰⁸⁵ Cfr. Carles Gerhard. *Comissari de la Generalitat a Montserrat (1936-1939)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982.

¹⁰⁸⁶ Cfr. Artur Bladé i Desumvila. *Antoni Rovira i Virgili i el seu temps*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1984, p. 393.

¹⁰⁸⁷ Aleshores Montserrat no es trobava al marge de la vida política i cultural del moment i, fins i tot, va ser l'escenari d'una sessió de les Corts de la República, l'1 de febrer de 1938 (Fontbona, 1993: 5).

¹⁰⁸⁸ Sembla ser que en els anys de la Guerra Civil, Anglada hauria tingut també la intenció de realitzar un altre quadre, en aquest cas amb una protagonista femenina. Segons Maria Lluïsa Font, segona muller del pintor Francesc Camps Ribera, que s'allotjava al mateix hotel que Anglada a Barcelona en començar la guerra, l'artista li hauria assegurat que ella seria la figura de la dona nua duent la bandera republicana espanyola, en clara referència a *La llibertat guiant el poble* d'Eugène Delacroix (Fontbona, 2006 b: 39).

desfilant en romeria (Fontbona, 2006 b: 393)¹⁰⁸⁹. Anglada va estar a Montserrat fins als darrers dies de la guerra, per després emprendre el camí de l'exili, i, passant per La Conreria i Girona, es va acabar instal·lant a la ciutat termal de Pougues-les-Eaux, a la Borgonya, on Carles Gerhard tenia una oncles que regentaven un hotel (Fontbona, 1993: 8). Rovira i Virgili va descriure l'angoixa i el trasbals de l'exode d'aquests catalans en la seva estada nocturna a La Conreria, abans de passar per Girona¹⁰⁹⁰ i sortir cap a França:

Uns trucs lleus a la porta, un soroll de passos, i entra una altra família que acaba d'arribar. Mitja hora després n'entra una altra, i més tard una altra, i una altra encara. Identifico el pintor Anglada-Camarasa, Pau Romeva, Soler i Pla, Ramon Sanahuja, Rafael Closes i alguns més, amb les respectives famílies.

Simó i Bofarull i Pau Romeva es planyen del tracte que rebem. Després d'ésser trets del llit a mitja nit, d'un viatge incòmode i perillós i d'una ascensió a la muntanya, ens trobem amuntegats en una habitació inclement, mancats de menjar i beure, isolats i incomunicats, i sense saber el temps que hem de romandre en aquesta altura. (...)

Som ja al xalet una cinquantena de persones. (...) La nit d'angúnia ha passat; però el nou dia, amb tot i el bell espectacle de la sortida del sol dalt de La Conreria, ens porta novament a la realitat de la guerra. (Rovira, 1940: 64-65)

Així és com Anglada va enllaçar un exili polític amb un altre, i després de romandre a Montserrat un temps, va haver de tornar a fugir, aquest cop a França, durant nou anys, des de 1939 fins a 1948, degut a l'esclat de la Segona Guerra Mundial¹⁰⁹¹. Va dirigir-s'hi al costat d'altres il·lustres, com els escriptors Carles Riba, Josep Pous i Pagès o Antoni Rovira i Virgili (Fontbona, 2006: 85). Va pintar algunes obres, però Anglada ja no va fer gairebé res, segurament per l'angoixa dels esdeveniments i l'enyorança de la seva terra, com també per l'edat avançada de l'artista; per altra banda, les obres que va pintar són repetitives i sense originalitat. Instal·lat a l'estació termal de Pougues-les-Eaux, propera a Nevers, a principis de 1940 es va retrobar amb el seu amic Carlos Baca-Flor en el seu taller de Pougues-les-Eaux, que li guardaria diverses obres dels primers anys a París (Fontbona, 2007: 29). Però Baca-Flor va morir el 8 de febrer de 1941. Acabada la guerra, Anglada va tornar a París amb Joan Busquets –amb qui havia coincidit a Montserrat–, a qui va encarregar la cura del taller de Baca-Flor, que estava ocupat per les seves dues deixebles que havien mantingut viu el record del mestre, Olimpia Arias i Mlle. Faivre (Canyameres, 1960: 11; Fontbona, 2006 b: 405). Anglada anava alternant estades a París i

¹⁰⁸⁹ Es tractava d'apunts per a fer un tríptic de Montserrat que no va acabar duent a terme, però que amb els anys van donar llum a romeries realitzades durant l'exili francès, esdevingut durant la dècada de 1940.

¹⁰⁹⁰ Carles Pi Sunyer explica en les seves memòries com <<en Girona, más o menos vinculados con el plan de evacuación, estaban Pous i Pagés, Carles Riba, Clementina Arderiu, Rovira i Virgili, Serra Hunter, Anna Murià, Alfons Maseres, Sebastià Gasch, Ramon Vinyes, Josep M. Francès, Avelí Artís y Hermenegild Anglada Camarasa, sumando, con los familiares, 33 personas. (...) Eran la gran mayoría de nuestros máximos exponentes culturales quienes dejaban su tierra por fidelidad a la misma, y para poder continuar sirviendo su cultura donde no fuese perseguida>> (Pi, 1975: 588).

¹⁰⁹¹ Amb la Primera Guerra Mundial, Anglada ja havia signat juntament amb altres intel·lectuals espanyols un manifest a favor de la causa dels aliats (Fontbona, 2006: 64).

a Pougues-les-Eaux, però no va acabar de trobar el seu lloc. Segons el testimoni d'Albert Junyent, fill de Sebastià Junyent, que també es trobava exiliat a França, Anglada enyorava molt el seu país, motiu pel qual aviat va iniciar els tràmits, no sense dificultats, per tornar a Mallorca (Fontbona, 1981: 196). Finalment, l'any 1948 va aconseguir el permís per tornar a Espanya, gaudint aquest cop d'honors i del reconeixement per part de les autoritats franquistes, que van perdonar el seu passat republicà i van apreciar la vàlua del pintor (Pujol, 2007: 42). Així, va poder recuperar la residència mallorquina, passant-hi els darrers anys de la seva vida. Un cop a l'illa, l'any 1953, va pintar *La fugida a Egipte* (fig. 245), on una maternitat gitana està muntada damunt d'un ase. Just en aquells anys, Anglada va patir un accident que el va impedir pintar fins a la seva mort, esdevinguda l'any 1959 (Pujol, 2007: 44).

3.3.4.- El mercat i la venda ambulants.



Fig. 246. H. Anglada, *La gitana de les magranes*, 1904. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía

La dona dins l'ètnia gitana representa una figura clau que desenvolupa un paper rellevant en la família com a eix vertebrador. És ella qui educa els fills, qui administra la casa i qui coopera juntament amb el marit tot dedicant-se a les tasques agrícoles o a la venda ambulants (Ortiz, 2005: 37). És aquesta darrera funció la que interessa remarcar en aquest subapartat, el de la gitana en el món laboral –que en cap moment es desvincula de l'àmbit familiar–, la relació de la dona dins l'esfera pública i com s'esdevé la relació amb l'altra

cultura –entesa com a occidental i principalment masculina¹⁰⁹². En aquest context, no li és necessari prendre el rol de dona sensual i passional per enamorar el públic amb els seus balls, sinó que requereix, igual que la ballarina, desenvolupar les seves habilitats comercials com a mode de supervivència.

L'any 1904, en un viatge a la Bretanya francesa, Anglada va realitzar un quadre d'un mercat amb la figura d'una bretona rodejada de cistells, en al·lusió directa a les bretones de Gauguin, Bonnard i Van Gogh. L'episodi bretó no és rar en la seva obra, ja que l'artista havia estudiat a l'Académie Julian, on els nabís s'havien format prèviament (Rewald, 1999: 211-247). A més a més, un dels fundadors del Mòn de l'Art que vivia a París i hi treballava com a escenògraf, Aleksandr Benois, en aquests anys havia fet una sèrie de quadres de Bretanya, tant de paisatges com de danses bretones (Saveliev, 2006: 41). També, l'any 1904 Anglada va realitzar una breu sèrie de pintures de mercats amb homes venent galls, seguit d'algunes pintures que plasmaven únicament les siluetes i el plomatge de galls. Amb els anys, i estant a Mallorca, les seves representacions de mercats van evolucionar fins a fires catalanes –algunes de galls–, on gitanos i autòctons apareixen conjuntament. És, però, en els anys parisencs de l'inici del segle XX quan Anglada va fer els millors quadres en aquesta temàtica.

Cal situar-se a l'any 1904, que tanca la primera etapa parisenca de l'artista (1894-1904) (Ribot-Bayé, 2009), quan Anglada va destacar per la producció abundant de temes gitanos i del París nocturn i decadent. En aquest període, l'artista va realitzar les seves obres més importants sobre mercats, com *La gitana de les magranes* (fig. 246), durant les sortides nocturnes que realitzava per París amb els seus amics Pidelaserra i Ysern. Tal obra presenta dues figures que romanen pràcticament en la foscor de la nit i que, estant dins un espai que recorda una cova o una tenda, es giren cap a l'espectador¹⁰⁹³. Segons Barbé-Coquelin de Lisle, aquesta obra de somni, que presenta la visió de cavalls blancs pasturant, recorda les obres de Gauguin a Tahití (Barbé-Coquelin de Lisle, 1997: 528-529). No queda clar si aquestes gitanes estan practicant la venda en un mercat, però sí es percep nítidament com la recol·lecta de les magranes, una fruita típicament andalusa, portarà aquestes dones a vendre-les per a subsistir. La peça és clau per la seva composició agosarada, els colors contrastats entre tonalitats càlides i fredes i el tractament grotesc i

¹⁰⁹² En aquest sentit, donada la intrínseca relació entre el món laboral i familiar, és convenient remarcar com l'àmbit de la intimitat gitana passa a formar part de l'esfera pública, com es mostra tot aquest món que aparentment és privat.

¹⁰⁹³ El més probable, però, és que es tracti d'una tenda, ja que si s'observa l'esbós per a l'obra *Venedor de galls*, titulat *Mercat* (1904), es veu una parella de pagesos catalans –ell duu una barretina– on el suposat matrimoni exposa i ven tota la seva mercaderia de galls sota una tenda i, just al fons, apareix algun cavall blanc.

sinistre que l'artista concedeix al rostre de les dues gitanes. La mateixa ambigüitat es presenta a *Vella gitana amb nen* (fig. 188), que, acompanyada del nét i un cistell de fruites als braços, sembla emmarcar-se dins un espai cobert per tendes o llençols sostinguts per bastons llargs; a la seva esquerra s'intueixen paradis i, al fons, alguna figura passejant en l'obscuritat. No obstant això, les crítiques de l'època apuntaven que l'obra es tractava d'una escena de mercat (Tempo, 1905).

Les gitanes representades per Anglada al mercat, presenten uns rostres demacrats, grotescos, que es distancien notablement de la idealització femenina i el flirteig eròtic que s'esdevé en nombroses peces del pintor italià Eugène de Blaas¹⁰⁹⁴. En l'italià, es crea un joc de mirades absolutament eròtic que desplaça la temàtica del mercat a un segon terme per atorgar el protagonisme a la figura femenina i al festeig. En el cas d'Anglada, algunes gitanes del mercat també miren l'espectador. El cas més interessant en aquest joc de mirades és *La gitana de les magranes*. Tanmateix, no es tracta d'una mirada eròtica, com tampoc d'un cos predisposat a la sexualitat; més aviat són figures que han estat descobertes mentre treballen en una nocturnitat que es presenta trasbalsadora. La llum crea un efecte inquietant en aquesta peça, que, com en Petrus van Schendel, il·lumina els rostres i els fruits d'una manera intensament brillant –en Anglada semblen d'or. La figura angladiana de l'esquerra sosté una magrana mentre observa l'espectador des de la penombra: una al·lusió a l'Eva bíblica i a la temptadora serp. Una visió onírica que només podia causar aquest efecte inquietant durant la nit. La magrana, símbol de fertilitat i maduració (Gordi, 2011: 66)¹⁰⁹⁵, conté tota la simbologia de l'obra, ja que assimila la vella gitana a una filla d'Eva que ha pres el fruit de l'arbre de la ciència del bé i del mal per oferir-lo a l'home. Aquestes gitanes, doncs, són presentades com a unes autèntiques *femmes fatales*.

Un altre cas interessant d'Anglada relacionat amb la representació de gitanes al mercat, és *Gitanes amb gossos* (fig. 247). En aquesta pintura, les tres gitanes acompanyades de gossos negres i enjogassats –entesos com a símbol de confiança i fidelitat més enllà de la mort (Bozal, 2009: 121)–, s'ubiquen en l'espai d'un mercat que s'entreveu al fons. Les gitanes no actuen com a venedores –tampoc com a compradores– sinó que trepitgen amb els seus animals, a qui tracten amb una actitud entenedridora, un espai que han fet seu. No interactuen amb el seu entorn com ocorre en les escenes de mercats de Vincenzo

¹⁰⁹⁴ Cap a la dècada de 1940, les representacions de gitanes venedores en mercats d'Anglada canviaran absolutament i les dones d'aquesta altra ètnia es presentaran integrades en el paisatge mallorquí, essent fins i tot tractades com a pròpies mallorquines. El cas de *Fira de poble* (c. 1940-47) és exemplar.

¹⁰⁹⁵ En la mitologia grecoromana, la magrana era símbol de fertilitat i estava associada a la deessa Afrodita (Gordi, 2011: 66-67). En canvi, en el cristianisme aquest fruit es va associar a nombroses simbologies: a la reialesa, a la perfecció, a l'esperança en el futur, a la resurrecció de Jesús i a la mateixa Església, els creients de la qual s'assimilaven als llavors del fruit (Gordi, 2011: 90).

Migliaro, sinó que el mercat del fons és el pretext perfecte per a contextualitzar-les en un espai urbà. Així doncs, hi ha un interès exclusivament focalitzat en la representació del cos femení. La naturalitat de l'escena captiva l'espectador amb el caminar pausat d'aquestes gitanes, un balanceig gràcil que anticipa el ball, però sobretot per l'enjogassament de la gitana vestida de vermell amb el gosset a primer pla. Igual com ocorre a *Démarche gitane*, aquestes figures femenines voluptuoses i monumentals ocupen l'espai del quadre, deixant-lo pràcticament sense oxigen per respirar i travessant, fins i tot, els límits del propi marc. Aquestes tres figures que caminen a un ritme cadenciós i harmònic, Lluïsa Faxedas les ha posat en relació amb les tres germanes les Parques (Balsach, 2003: 164), deesses del destí i personificadores del naixement, el matrimoni i la mort, que filaven fils amb els quals mesuraven la longitud de la vida dels humans, com també les seves èpoques bones i dolentes, a partir de llana blanca i negra i fil daurat. Tal com ocorre amb les gitanes representades per Francisco Iturrino, la composició es construeix a partir dels cossos que, mitjançant pinzellades de color, contrasten i harmonitzen l'entorn alhora que creen una explosió de vitalitat i erotisme. En les peces en què les gitanes representades per Anglada no dansen, l'artista substitueix el moviment del ball o l'exhibició tòpica per la monumentalitat física. Es troba molt lluny, però, de la sexualitat <<a la espanyola>> d'Ignacio Zuloaga o Anselmo Miguel Nieto.



Figs. 247 i 248. H. Anglada, *Gitanes amb gossos*, 1904. Oviedo, col. Masaveu; H. Anglada. Fotografia d'una gitana jugant amb un gos. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

Un dels prejudicis occidentals més establerts referent a l'ètnia gitana i creat des de la seva arribada a Occident, és la il·legalitat pel que fa als assumptes laborals. *Démarche gitane* (fig. 249) és una obra que pot provocar certa confusió pel títol i la representació del tema, ja que pot significar tant <<passos gitanos>> com <<venda ambulante gitana>>. Exposada a la Bienal de Venècia de 1903, Vittorio Pica en destacava <<dai fastosi vestiti variopinti, che

suonano le nacchere e contorconsi nelle flessioni lascive di un impetuoso fandango>> (Pica, 1905: 411). No obstant això, quan s'observa el quadre, i tot i l'esplendor dels vestits flamencs, algunes consideracions porten a pensar que es tracta d'una escena de la gitana en el món laboral. En primer lloc, l'espai on estan representades aquestes figures femenines –en un carrer empedrat, a tocar d'un edifici de pedres, i en un ambient nocturn–, condueix a pensar que és un espai idoni per a l'execució d'aquest tipus de vendes, en les que sempre la cultura occidental ha volgut implicar sovint la gitana¹⁰⁹⁶. En segon lloc, la gitana del centre duu quelcom esfèric a la mà (és una castanyola, una magrana o, potser, una bossa plena de diners?). A més a més, la gitana de la dreta mostra una actitud d'encobriment com si volgués amagar quelcom sota el mantó. Es podrien afegir més aspectes que denoten el caràcter aparentment <<il·legal>> de l'episodi, com els passos silenciosos de les gitanes, que caminen gairebé de puntetes –especialment la del centre–, <<a ciegas y a tientas>>, per tal de no ser advertides, encara que la gitana de la dreta miri l'espectador tot somrient¹⁰⁹⁷. Amb tot plegat, la hipòtesi es decanta a favor de la propensió d'Anglada-Camarasa per la representació d'una venda ambulat nocturna¹⁰⁹⁸.



Fig. 249. H. Anglada, *Démarche gitane*, 1902. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

¹⁰⁹⁶ En aquest punt és necessari tornar a esmentar les publicacions vuitcentistes prèviament citades, com les del criminòleg italià Cesaro Lombroso, i que associen el poble gitano a la criminalitat i a la il·legalitat.

¹⁰⁹⁷ Val a dir que la gitana de la banda dreta de *Démarche gitane* és el mateix model que la ballarina principal de *Dansa espanyola* (fig. 209).

¹⁰⁹⁸ A més a més, és convenient assenyalar que no es troba cap més peça on Anglada pinti ballarines soles sense els gitanos tocant i cantant al seu costat. Per tant, la hipòtesi que considera *Démarche gitane* un episodi nocturn de venda ambulat pren encara més força.

4) Representacions de dones <<espanyoles>>, entre el decorativisme exuberant, el folklore i la iconografia simbolista decadentista. Una qüestió d'identitats.

A partir de 1904, es produeix un canvi radical en l'estil i la temàtica de la pintura d'Hermen Anglada-Camarasa. Els motius típicament valencians penetren en la seva obra i els colors cada vegada llueixen més esclatants i exuberants. Tot i que aquesta nova temàtica i colorisme exultant no es consolidaran fins a 1906, entre 1904 i 1905 ja fan acte de presència en alguns estudis i esbossos sobre temes valencians. Desapareixen les tauletes a l'oli de petit format i són substituïdes per obres cada vegada de dimensions més grans, que emergeixen amb la voluntat d'una pintura decorativa i que vol ésser mostrada grandiloqüentment en diverses exposicions internacionals –el quadre *València* mesura, per exemple, gairebé sis per sis metres¹⁰⁹⁹. En aquests anys, Anglada va començar a vendre els seus quadres a uns preus notablement cars, i va apostar per la venda de poques obres però a preus elevats, un fet que va generar una imatge de l'artista inabastable (Fontbona, 2006: 35). Si bé en la pintura de temàtica gitana Anglada ja feia ús d'un colorisme exultant, no és ben bé fins a partir de 1906 quan la força cromàtica s'arrela en la seva obra. Ara els tubs de pintura semblen aplicats lliurement damunt la tela. Les pinzellades, si ja ho eren, continuen en la línia enèrgica, harmònica i pastosa, i les obres avancen en una tònica insòlita, colorista i fantasiosa. Però, a banda del cromatisme exuberant, el que més destaca d'aquest canvi artístic és la inserció de la temàtica del folklore hispànic, que, si ja es feia palès en algunes obres de gitanos dels anys precedents, ara, amb les gropes valencianes i la sèrie de prototipus femenins regionals d'Espanya, es fa més evident. Encara que, se'n parlarà més endavant, es tracta d'un folklore destil·lat.

El canvi de temàtica i estil d'Anglada, però, no ve del no-res. L'any 1904 va estiuejar unes setmanes a València (Eduardus, 1904). Hi va conèixer Manuel González Martí, que amb el temps esdevindria un important col·leccionista de ceràmica i arts sumptuàries, i va fer-hi un deixeble, Fernando Viscay (Fontbona, 1981: 36). En realitat hi havia anat a la recerca de temes costumistes que li permetessin elaborar grans conjunts brillants i multicolors. Instal·lat a la casa de la família Oriag, Anglada va quedar fascinat amb el cromatisme de la indumentària típica valenciana, motiu pel qual va començar a col·leccionar vestits i complements populars principalment de la zona –actualment conservats a la Fundació <<la Caixa>> de Palma. Anglada es va convertir en un apassionat col·leccionista de vestits regionals espanyols i de complements, arnesos i selles de muntar,

¹⁰⁹⁹ El fet que les seves obres finals adoptessin unes dimensions tan grans generava que de vegades Anglada hagués de presentar-les inacabades a les exposicions, tal com va ocórrer amb *València* (Fontbona, 1981: 118). A la vegada requeria del suport fotogràfic per a acabar-les. El resultat d'aquestes era aconseguir més prestigi internacional com a artista.

flassades, cinturons, vestits de torero i capots, com també d'una gran quantitat d'objectes orientals, estampes japoneses¹¹⁰⁰ i mobles que des de feia uns anys promovia la casa Bing des de la botiga Art Nouveau de París.

A la tardor de 1904, Anglada va tornar a París, i d'ençà, la seva obra va començar a prendre un gir important que poc tindria a veure amb les obres de cortesanes i locals nocturns de París dels anys precedents. Va abandonar, doncs, el París bohemí, nocturn i frívol per representar dones espanyoles i tractar la riquesa i la força dels colors dels vestits populars valencians i, posteriorment, d'altres regions espanyoles, principalment del sud. Va prioritzar el color per damunt de la composició. Aquestes figures femenines no es caracteritzaven per un anecdotisme o un pintoresquisme, tant en les escenes de gropes valencianes com en els retrats de cos sencer, sinó que servien a l'artista per a plasmar la infinitat de matisos cromàtics que transmetien les teles brodades de les indumentàries i complements (Pujol, 2007: 34). És per això que, per a poder elaborar aquests conjunts harmònics i impactants de color, va engrandir el format dels quadres. El cas més rellevant és *València* (c. 1910), però la majoria de composicions valencianes, molt elaborades, presentaven grups de dones guarnides amb els seus vestits tradicionals característics per les seves decoracions florals i els seus cromatismes harmoniosos.

Es fa evident la presència d'indumentàries –mantons, pintes...– i objectes folklòrics –ventalls, gerros valencians...– en aquestes obres. Però més enllà del discurs de crítics i historiadors que han volgut veure en l'art d'Anglada qüestions identitàries o folklòriques, en realitat l'artista, com bé assegura Núria Pujol, no pretén explicar «un fet anecdòtic, curiós i pintoresc d'una comunitat regional», sinó representar una sèrie de dones valencianes i espanyoles «per la infinitat de matisos dels colors, la bellesa de les teles i dels ornaments que vesteixen les persones i cavalls» (Pujol, 2007: 86). La intenció d'Anglada no és posar de moda aquestes escenes com a una part del tema espanyol com sí havien fet prèviament Rusiñol, Pichot, Regoyos, Pau Roig o Castelucho, que treballaven per a un públic fidel que els demanava escenes de tipisme espanyol (Pujol, 2007: 90).

Per a l'Exposició Internacional de Roma de 1911, es va sol·licitar a Anglada-Camarasa que exposés en una sala exclusiva per a ell, a banda de l'espanyola, i se li van encarregar subjectes típicament folklòrics com els que portava realitzant des de 1904, i ja no els seus temes parisencs de l'inici del segle. Va presentar obres principalment de temàtica valenciana, també algun de gitanos. Anglada va guanyar el primer premi (50.000 lliures), però finalment el jurat va optar per compartir-lo entre altres artistes, entre ells

¹¹⁰⁰ Entre 1891 i 1912 es van celebrar a París prop de trenta-sis subhastes importants d'estampes; Anglada va començar a adquirir-ne d'ençà d'aquest mercat de l'art (Cabanas, 2009: 32).

Hammershoi, Klimt, Mancini, Rousseau, Mersie de Sznyei, Tito, Zorn, Zuloaga i el mateix Anglada. Anglada va rebutjar la seva part i va assegurar en una carta que el jurat havia comès una il·legalitat, ja que ell era el que havia obtingut més vots (Angeli, 1912). A més, proposava que, entre la resta d'artistes, el guanyador havia de ser Antonio Mancini, de qui coneixia obra a través del seu amic Carlos Baca-Flor (La Tribuna, 1912). Però el que interessa ressaltar en aquest punt és que és probable que Anglada aprofundís en els temes espanyols a partir d'aquells anys, ja que eren molt ben rebuts en diversos països europeus i americans.

En realitat, l'art d'Anglada d'aquests anys és un conglomerat d'experiències i tendències artístiques i estètiques, que van des de l'esteticisme rus, la teatralitat, la coreografia i les indumentàries dels ballets russos, l'expressionisme alemany, el fauvisme, el postimpressionisme, juxtaposat amb una iconografia de la dona de to simbolista decadentista que l'aproxima, encara que aparentment no ho sembli, a les seves *cocottes* dels primers anys del segle XX¹¹⁰¹. Les dones que representa esdevenen *femmes fatales*, espanyoles que han passat per París i que han transitat per totes les principals ciutats artístiques europees –en les quals Anglada ha exposat¹¹⁰². Insinuacions sexuals, tics de coqueteria, mirades fatals i penetrants, arterosament especioses, espatlles i braços descoberts, pells marmòries, llavis de color de carmesí, flors simbòlicament col·locades, poses atrevides i vestimentes provocativament arrapades als cossos... són trets que delaten la seva autèntica naturalesa, que les distancia de les rialleres i picardioses *majas* i *manolas* espanyoles. Aquests trets fatals augmenten a mesura que transcorren els anys i prenen un caràcter més marcat en els retrats de cos sencer de dones que Anglada titula amb els noms de *Granadina*, *Malaguënya*, *Sevillana*, *Madriünya*, *Sibil·la* o *La noia del ventall*. Malgrat els títols referents a dones espanyoles, Anglada cercava un formalisme, un luxe i un efectisme seductor, sense emfasitzar els clixés espanyols en el grau en què ho havien fet els seus

¹¹⁰¹ No obstant això, amb motiu de la seva participació a l'Exposició Internacional de Roma l'any 1911, Anglada va assegurar, segons un crític, que la seva obra de temàtica folklòrica espanyola era una temptativa de l'artista per alliberar-se del domini francès que fins aleshores havia exercit sobre ell i que esperava que el públic el veiés com a un artista espanyol i no parisenc (*L'Italie*, 1911). El 1914, any que abandonaria definitivament París, ja feia sis anys que no concorria en cap exposició parisenc. El seu model de referència artística havia canviat –a París ja feia uns anys que hi havia començat a arribar les avantguardes– i aleshores l'artista exposava a Londres, Barcelona, Buenos Aires, Brussel·les, Roma i Venècia (Fontbona, 1981: 122). L'empremta francesa, però, no se la va poder treure del damunt. Tanmateix, convé tenir en compte que les declaracions que va fer Anglada en els primers anys de la seva carrera no sempre eren del tot veritables.

¹¹⁰² En el París de principis del segle XX, els temes espanyols en el camp de la música estaven en auge, com ara Albéniz, Ravel amb *La hora española* (1907) o Raoul Laparra amb *La Jota* (1911). <<Las mujeres con mantones y peinetas>> d'Anglada, <<eran en cierta medida también el espejo de otras mujeres, famosas por sus nombres y apellidos en el teatro, el canto y la danza, que triunfaban en París y se exhibían en las giras por capitales europeas y españolas>> (García, 2002: 38). Era el cas de Sarah Bernhardt, Loïe Fuller, Isadora Duncan, la Bella Otero, Tórtola Valencia, però sobretot les ballarines dels ballets russos estrenats el 1909 a París (García, 2002: 38-39).

homòlegs Zuloaga i Sorolla. Val a dir, però, que el simbolisme sentia una important admiració pel folklore i la poesia popular, on hi van trobar molts símbols i imatges (Litvak, 2003: 35), com Julio Romero de Torres, que va recuperar la tradició oral de la cobla i el flamenc en obres com *Nuestra Señora de Andalucía*, *Poema de Córdoba* o *Cante jondo*.

No obstant això, convé recordar que les dones representades per Anglada estan fetes a la manera parisenca, realitzades durant els últims anys que l'artista va viure a París, just abans de la Primera Guerra Mundial. És per aquest motiu que convé plantejar-se si, amb aquestes obres d'espanyoles, Anglada és un artista folklorista o bé realitza únicament prototipus femenins europeus amb indumentàries i complements de la tradició popular hispànica. La manca d'identitat en aquestes dones que són abillades amb vestits espanyols, la masculinització dels seus cossos i, en alguns casos, de les seves actituds, i el transvestisme que es produeix a *L'ídol*, on una dona exerceix de model per a un quadre d'un torero, són característiques que convé analitzar detingudament. És per això que, en el títol del capítol, es plantegen tots aquests aspectes sota l'expressió «una qüestió d'identitats».

4.1.- Explosió i exuberància del color.

*Era una mentira de la luz y del color;
pero una mentira tan bella...*
(Oberón, 1916: 244)

Van ser nombroses les influències que Anglada-Camarasa va rebre de les tendències artístiques del moment que circulaven per París, però també en un àmbit internacional, donat que va exposar en diferents ciutats rellevants de l'Europa occidental. A partir de 1909, els ballets russos van començar a fer gires mundials, passant principalment per París. El 1914 Natalia Goncharova va arribar a la capital per ajudar Serguei Diaghilev en la seva empresa que, l'any 1906, ja havia promogut una mostra d'art rus al Salon d'Automne, un any després que Matisse, Van Dongen, Derain i els seus amics hi haguessin fet néixer el fauvisme, «l'art de les bèsties». Anglada estava al corrent de tot plegat i, el mateix 1906, va exposar en el mateix Salon d'Automne dues obres, una de temàtica parisenca (*Els òpals*) i una altra de valenciana (*Jeunes Filles d'Alcira*), que es caracteritzaven pel cromatisme i l'esteticisme artístic –especialment en la segona. Anglada admirava enormement l'art fauve (Gallego, 1994: 17), que es caracteritzava per un agosarament cromàtic i compositiu, i per l'adopció d'un caràcter nerviós, corroït, inquiet i de gran vitalitat. De la mateixa manera que Matisse, a partir de 1904 va començar a utilitzar el color d'una manera arbitrària, amb una llibertat cromàtica i sense

condicionants. Al costat dels fauves, l'aparició dels ballets russos a París va coincidir amb el fet que Anglada va anar adquirint cada cop un esperit cromàtic més lliure, més intens i més avantguardista. Tot i això, sempre va mantenir els colors dins una remarcable harmonia que pretenia despertar emocions en l'espectador.

Molts crítics d'inicis del segle XX van captar l'evident colorisme decoratiu d'Anglada, però un dels primers que va aprofundir en aquest assumpte va ser José Francés. En una conferència sobre l'artista l'any 1916, organitzada amb motiu d'una exposició seva a Madrid, que, no sense dificultats, va ser promoguda per diversos intel·lectuals de la Generación del 98, Francés assegurava que Anglada tenia el convenciment que l'art pictòric no tenia altra finalitat que l'ornamentació. La seva pintura <<alegra, perfuma y elegantiza la pintura española, que generalmente es triste, huele mal y se complace en ser tosca y de mal gusto>> (Francés, 1917: 218-219). Anglada, que segons el crític era un gran decorador, combinava gammes clares, <<aprendidas en Valencia y Mallorca>>, amb gammes fosques, <<aprendidas en las noches andaluzas, aragonesas, y en los medios exóticos que París ofrece a quien sabe descubrirle la entraña de hechicería de su belleza>> (Francés, 1917: 220). D'altra banda, l'any 1911, Oskar Pollak, en ocasió de la sala Anglada a l'Exposició Internacional de Roma, assegurava que, a diferència dels treballs de l'artista, la resta d'obres d'artistes francesos i de l'Europa del nord, adoptaven tons mats i sense brillantor (Pollak, 1912: 287). El colorisme d'Anglada va ser el que més va cridar l'atenció als crítics de totes les èpoques; és per això que s'ha considerat oportú començar a estudiar les seves figures femenines <<espanyoles>> tot analitzant el cromatisme que les embolcalla.

S'ha de tenir en compte que el color és el mitjà a través del qual Anglada recrea un món exòtic, exuberant, sensual i animat, el color aviva les seves obres (Torrel, 1976: 15), i el treballarà d'aquesta manera només en les representacions de dones d'altres ètnies o regions, o bé d'altres països, o també d'altres classes socials (més riques o més pobres que ell), però a les autòctones (les catalanes) no les retratarà mai així. Amb les dones d'altres mons es permet la llicència de representar-les amb tota sensualitat; això mateix feien els orientalistes amb les dones colonitzades. No obstant això, Anglada no les despulla perquè la pell és una superfície llisa; Anglada les vesteix perquè li agrada treballar amb els colors i les textures dels teixits. És a través dels vestits, doncs, que Anglada acaba representant la sexualitat femenina. Altra vegada, el joc d'Anglada és subtil però evocador. En altres paraules: sensual.

4.1.1.- *El vincle amb el món rus: esteticisme, simbolisme i Ballets russos. Escenografia teatral i decoració mural. Coreografia, fotografia i escorç. L'apoteosi: València.*

L'any 2004, en un article titulat *Anglada-Camarasa i el simbolisme rus, 1900-1914* (Faxedas, 2004), Lluïsa Faxedas establí una connexió entre l'artista i el moviment simbolista rus de principis del segle XX, i argumentava alguns dels motius pels quals s'hauria esdevingut aquest vincle¹¹⁰³. En primer lloc, Anglada, que a principis de segle residia a París, podia establir fàcilment nous contactes amb gent vinguda d'arreu d'Europa i, especialment, amb la colònia d'artistes russos que residien a la ciutat¹¹⁰⁴. En segon lloc, la fascinació de l'art francès pel món rus continuava present a inicis del segle XX, una fascinació que li era corresposta, ja que la cultura francesa se sentia atreta pels aspectes més arcaics i orientalitzants de l'estètica russa. A més a més, les relacions entre França i Rússia a principis del XX eren favorables: Alexandre III va regalar a la ciutat de París un pont que passaria damunt del Sena i, amb la visita del tsar a la «ciutat de les llums», França viuria un despertat interès per l'art i la cultura russes. Tot plegat va generar una connexió creixentment estreta entre ambdós països¹¹⁰⁵, i Anglada-Camarasa va ser un artista més que forçosament va haver d'assabentar-se de les corrents artístiques russes contemporànies, com a mínim a partir de 1906, quan el parisenc Saló de Tardor va exhibir la primera gran mostra d'art contemporani rus¹¹⁰⁶.

Més enllà del gust per l'expressivitat colorista de les figures gitanes d'inicis del segle XX d'Anglada, el sector rus de l'art i la cultura va tenir molt a dir en la producció pictòrica de l'artista. Probablement sigui a partir de la connexió entre Diaghilev i la revista *Mir Iskusstva*, on l'any 1904 es va reproduir el nombre màxim d'obres de l'artista¹¹⁰⁷, quan Anglada va començar a posar a la pràctica un art encara més esteticista, més decoratiu, menys narratiu, del que ja estava realitzant aquells anys a París. Ivan Morosov o Serguéi Diaghilev li havien adquirit algunes peces¹¹⁰⁸. Les obres d'Anglada prenen contacte

¹¹⁰³ Per a una anàlisi detallada del fenomen del simbolisme rus, vegeu: VV.AA. *Le Symbolisme russe* (cat. exp.). Bordeus, musée des Beaux-Arts, 2000.

¹¹⁰⁴ En les exposicions que Anglada va participar entre 1901 i 1911, a París, Berlín, Munic, Düsseldorf, Dresden, Viena i Venècia, es trobaven les colònies de pintors russos més importants, així que molts artistes russos podrien haver vist l'obra d'Anglada, i viceversa (Faxedas, 2004: 32).

¹¹⁰⁵ Cfr. VV.AA. *Paris-Moscou, 1900-1930*. París, Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1979.

¹¹⁰⁶ En aquesta exposició, la gran novetat de la temporada van ser les icones i pintures dels segles XVII i XVIII i obres contemporànies d'artistes com Benois, Bakst, Gontxarova, Somov o Vrubel (Faxedas, 2004: 30).

¹¹⁰⁷ Altres revistes, com *Rus*, que s'editava també a Sant Petersburg, van publicar pels volts de 1905 articles sobre Anglada (Faxedas, 2004: 32).

¹¹⁰⁸ Anglada i Diaghilev van quedar mútuament fascinats per les seves creacions. De la mateixa edat, cercaven l'èxit i tenien un gust per l'hedonisme, a més de compartir els ideals sobre la superioritat de l'art i una posició contrària al mercantilisme artístic (Pizarro, 2012: 67; Saveliev, 2006).

especialment amb l'associació El Món de l'Art¹¹⁰⁹, però també amb el moviment simbolista rus de la Rosa Blava, on el color blau pren un protagonisme notori. Això, a la vegada, el connecta amb el període blau de Picasso, encara que el malagueny s'anticipés pintant obres de tonalitats simbòlicament blaves entre els anys 1901 i 1904.

No va ser, però, fins a l'aparició dels ballets russos a Europa¹¹¹⁰, quan l'artista va començar a mostrar un veritable interès pel món de les indumentàries populars i coloristes de l'Espanya tradicional i el folklore rus. Donada la crisi política i les revolucions russes d'inicis del XX, Rússia va passar a dependre cada cop més dels préstecs francesos¹¹¹¹, raó per la qual era indispensable mantenir les relacions francorusses¹¹¹². El govern rus, doncs, estava disposat a donar suport a les iniciatives culturals a París, que donaven una imatge positiva del país (Marsh, 2011: 23). Diaghilev era conscient de les oportunitats que això li brindava i, instal·lat a la capital francesa, va unir les dues arts que més estimava, la música i la pintura¹¹¹³. La companyia va mostrar arreu del món un repertori ampli, que incloïa des de peces clàssiques fins a altres de contemporànies, i destacava pels seus col·laboradors, entre els quals es comptaven el ballari Nijinsky, el músic Stravinsky o el director d'escena Meyerhold. Les escenografies dels ballets russos eren acurades i els decorats s'encomanaven, en un primer moment, als artistes del Món de l'Art –amb el temps s'encarregarien a artistes més avantguardistes, com Picasso o Cocteau. El resultat dels ballets russos va ser que aquests

portavano nell'Europa dalle estenuate poetiche del tardo Simbolismo, dell'ennesimo Neoclassicismo, del drammatico Espressionismo, un soffio di gioia di vivere, cui l'aspirazione popolana conferiva un' immediatezza, una freschezza, che l'arte francese da gran tempo, nonostante gli impressionisti, ignorava. (Veronesi, 1978: 37)

¹¹⁰⁹ Cfr. Janet Kennedy. *The Mir Iskousstva Group and Russian Art, 1898-1912*. Nova York, 1978; Natalia P. Lapchina. *Mir Iskousstva (le Monde de l'art)*. Moscou, Iskousstvo, 1977; Alla P. Goussarova. *Le Monde de l'Art (Mir Iskousstva)*. Leningrad/Khoudojnik, RSFSR, 1972.

¹¹¹⁰ Per a una història de la gènesi i l'evolució dels ballets russos, vegeu: Mathias Auclair i Pierre Vidal. *Les Ballets Russes*. París, 2009; John E. Bowlt, Zelfira Tregulova i Natalie Rosticher Giordano (eds.). *A Feast of Wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes*. Milà, 2009; Erik Näslund. *Ballets Russes*. Estocolm, 2009; Lynn Garafola i Nancy Van Norman Baer. *The Ballets Russes and its World*. Londres, 1999; VV.AA. *Diaghilev. Les ballets russes*. París, Bibliothèque Nationale, 1979.

¹¹¹¹ A finals de 1905, Rússia havia fet fallida, i el 16 d'abril de 1906 va rebre de França 2250 milions de francs, el préstec més gran que fins aleshores se li havia concedit. El préstec va generar moltes actituds oposatòries, com Gorki, que exclamava: «<T'escupo als ulls, bella França!>> (Marsh, 2011: 30).

¹¹¹² Fins a 1891, l'estratègia internacional de Rússia havia consistit en una aliança amb Alemanya. Tot i això, la bel·ligerància creixent del kàiser va propiciar una revalorització i acostament vers França que va desembocar en una relació cada cop més dependent de les finances franceses. Cfr. Bruce L. Lincoln. *In War's Dark Shadow: The Russians Before the Great War*. Nova York, 1983, p. 17.

¹¹¹³ Per a conèixer amb profunditat diferents aspectes de la vida de Serguei Diaghilev, vegeu: Richard Buckle. *Diaghilev*. Madrid, 1991; Evgenia Petrova. *Diaghilev: The Beginning*. Sant Petersburg, 2009; Sjeng Scheijen. *Diaghilev: A Life*. Londres, 2009.

És per aquest motiu que, per les nombroses i sorprenents aportacions del sector artístic i cultural rus, encapçalat per Diaghilev, els ballets van causar molt furor a l'Europa occidental del decenni de 1910.



Fig. 250. Edward Gooch. Fotografia d'una escena de *L'après midi d'un faune* de la companyia de ballets russos de Diaghilev. París, 1912. Hulton Archive/Getty Images

L'any 1913 els ballets van actuar a París, i Anglada va ser-ne un dels assistents, però l'any 1909 ja havien estrenat la primera temporada a la capital¹¹¹⁴. Però per a comprendre el vincle que hi va tenir, convé remuntar-se primerament a Meyerhold. El rus Vsérod Meyerhold, que posteriorment esdevindria un personatge mític en el camp del muntatge escènic, era un autèntic admirador de l'obra d'Anglada. Pels volts de l'any 1910, Anglada havia realitzat el gran quadre *Els enamorats de Jaca*, que va propiciar l'estrena, el gener de 1912, d'una pantomima de Meyerhold a Sant Petersburg, composta sobre dos preludis de Debussy i titulada *Els enamorats*. En l'obra, basada en motius plàstics d'Anglada, apareixia el mateix Meyerhold interpretant un vell espanyol¹¹¹⁵. L'any següent, ambdós artistes es van reunir per primera vegada a París i van compartir inquietuds artístiques i culturals. Arrel d'aquest encontre, Meyerhold va relatar en una carta a la seva dona algunes de les activitats i impressions sobre Anglada:

Anglada nos trajo a Montmartre, a un cabaret español donde bailan españoles castizos. Una española cantó dos canciones acompañadas de guitarra. ¡Dios mío!, qué maravilloso fue aquello. Anglada está

¹¹¹⁴ En la primera temporada dels ballets russos a París, l'any 1909, es van interpretar obres tradicionals del repertori rus, com *Cleopatra* o *Les Sylphides*, però l'any 1910 els ballets van iniciar un camí més innovador, amb obres com *Scherzade* o, més tard, *Petruschka* (Faxedas, 2004: 34). Anglada n'hauria d'haver sentit a parlar abans de 1913, ja que era un dels espectacles més esperats de la temporada parisenca.

¹¹¹⁵ Donat l'èxit aclaparador del flamenc fora del seu marc d'origen, especialment a París, va aparèixer un grup d'empresaris i coreògrafs, principalment russos, que van contribuir a fomentar les representacions folklòriques espanyoles i flamenques. Meyerhold s'inscriu en aquest context. D'altra banda, alguns coreògrafs estrangers –els més avantguardistes eren els russos–, com Diaghilev, van dirigir-se a Espanya a la recerca d'artistes per tal de muntar una companyia de gitanos o integrar parts coreogràfiques flamenques en les seves exhibicions (Álvarez, 2006: 30).

encantador. Tiene mucho interés por Rusia y quiere pintar algo para el teatro. (cit. a Fontbona, 1981: 110)¹¹¹⁶

Tres dies després de la trobada amb Meyerhold, Anglada va assistir a l'estrena dels ballets russos a París, esdevenint el 29 de maig de 1913 al Théâtre des Champs-Élysées. Es tractava de la famosa obra *Le sacré du printemps*, amb música d'Stravinsky, coreografia de Nijinsky i escenografia de Roerich. Aquest va ser un esdeveniment crucial en la història de la cultura occidental¹¹¹⁷. Va generar opinions a favor i en contra. L'estrena va ser desastrosa: durant l'actuació va haver-hi protestes, crits i objectes llançats a l'orquestra. Enmig d'un furibund públic, *Le sacré du printemps* i la música revolucionària de Stravinsky i els ballets de Diaghilev, amb els seus decorats i vestits de Léon Bakst, Alexandre Benois o Natàlia Gontxarova, van ser objecte de controvèrsia (Gallego, 1994: 17). Anglada va ser un dels que es va posicionar a favor (Pérez-Dolz, 1948). Però, a diferència de Sert, Picasso o Gris¹¹¹⁸, Anglada no va col·laborar mai amb el disseny de vestits i decorats de la companyia teatral.

A partir de l'impacte visual i sensorial que els ballets van provocar en Anglada, el seu art es va anar tornant progressivament més colorista, visualment més impactant, més eixordador, de colors més purs i pràcticament extrets directament del tub¹¹¹⁹. La influència escenogràfica russa va generar un sentit de teatralitat en l'art angladià, ja no només per les seves indumentàries cridaneres i populars, sinó també pel sentit coreogràfic i estudiat que adopten les seves figures i composicions. Aquesta característica es percep més en els temes valencians d'Anglada, on les composicions i posicions adquireixen una complexitat més acusada. Tanmateix, tant en les valencianes com en la resta d'espanyoles, hi ha un sentit teatral i un interès més profund per a reproduir la indumentària. Des que l'any 1904 Anglada va començar a pintar temes valencians, doncs, s'anticipa al cromatisme expressiu i a la teatralitat coreogràfica de la companyia de ballets russos, inaugurada l'any 1909. Potser convindria preguntar-se, en aquest cas, si els ballets van influenciar-lo, però no deixa de ser casual que, pels volts de 1910, just inaugurada la companyia de Diaghilev, que havia passat el 1909 per París, Anglada realitzés la seva obra magna, de temàtica valenciana: *València*. L'obra, que resumeix els principals trets de la iconografia valenciana i espanyola d'Anglada, és, entre totes, la peça que adopta un

¹¹¹⁶ Cfr. Nicolai Volkov. *Meyerhold*. Moscou, 1929, p. 287.

¹¹¹⁷ A Catalunya, els ballets russos van tenir també un gran impacte. Ricard Urgell va realitzar-ne una obra, titulada *Ballets russos en el Liceu* (c. 1918) arran d'una actuació de la companyia a Barcelona.

¹¹¹⁸ Vegeu: Joan-Josep Tharrats. *Picasso i els artistes catalans en el ballet*. Barcelona, Edicions del Cotal S.A., 1982.

¹¹¹⁹ No obstant, Francesc Fontbona es qüestiona per què Anglada no va prendre el motiu de les ballarines dels ballets russos de Diaghilev: <<Tal vez pesara aún en el ánimo del pintor un planteamiento posibilista por el encasillamiento al que París sometía a los pintores nacidos en España para que realizaran los temas tópicos que desde lejos se atribuían indiscriminadamente a cualquier súbdito del estado español, aunque fueran de origen muy distante de Andalucía>> (Fontbona, 2012: 24).

caràcter escenogràfic més acusat. Ja no només pel seu escenari esplendorós cobert d'un attrezzo d'estructures florals que intenten projectar un temple cristià medieval, sinó també pel sentit coreogràfic de les figures, que semblen reproduir una dansa –flamenca, o dansa clàssica, en el cas de la figura femenina central, que eleva els braços. A la vegada, aquest caràcter teatral de les poses de les dones és emfasitzat per unes indumentàries que les valencianes no duen en la seva vida diària. Per tant, és un senyal que es troben en plena actuació d'una festa pensada per enlluernar sensorialment el públic.

La relació entre Anglada i el món dels ballets i l'art russos es produeix quan es compara les obres *València* del primer amb peces com *Ballet* (1910) o *Le Jardin d'Arlequin* (1915-1916) de Sergueï I. Soudéïkine, però sobretot amb la primera obra del rus (fig. 251). I no és casual que ambdues obres d'ambdós artistes datin dels mateixos anys. Soudéïkine havia començat a treballar el 1902 en el sector del teatre, participant en la *mise en scène* de diverses obres teatrals de Maeterlinck i col·laborant en els decorats de Meyerhold, a la vegada que va executar decorats per als ballets russos de Diaghilev a París (Hoffmann, 2005: 107). Soudéïkine era a la vegada membre de l'associació Món de l'Art¹¹²⁰, sorgida l'any 1898 a Sant Petersburg com a reacció d'un grup de joves inquiets i formats que van prendre el nom de la revista que ells mateixos havien fundat, *Mir Iskusstva* (1898-1904) (Salé, 2005: 251-269). Tal com s'ha esmentat prèviament, Anglada ja havia fet acte de presència en aquesta revista, raó per la qual no seria estrany que l'obra d'artistes com *Ballet* de Soudéïkine li deixés empremta: no només per l'atmosfera simbòlica del quadre, el format del llenç, la idea d'escapisme de la realitat cap a un espai fantàstic –com l'evocació als jardins de Versalles¹¹²¹– o les arcuacions vegetals que el rus acostumava a incorporar en moltes obres –a la vegada característiques d'un altre artista rus, Konstantin Somov–, sinó també pel sentit teatral de l'escena i l'actitud acurada que adopten els personatges, que actuen individualment dins una mateixa unitat escenogràfica.

A la vegada, diverses obres d'altres membres del Món de l'Art, com Benois o Somov, presenten una notòria connexió amb *València* d'Anglada, precisament per les mateixes característiques que l'uneixen a *Ballet* de Soudéïkine. D'ambdós artistes, Anglada havia pogut observar algunes obres a l'exposició d'art rus celebrada al Salon d'Automne el 1906 –val a dir que Anglada també exposaria aquell mateix any en una altra mostra en el

¹¹²⁰ Entre els membres inicials d'aquesta associació, es trobaven Léon Bakst, Aleksandr Benois, Sergueï Diaghilev, Konstantin Somov, Mstislav Dobuzhinsky o Nikolai Roerich. Entre els col·laboradors pintors, alguns dels més destacats eren Mikhaïl Vrubel, Isaac Levitan o Valentin Serov. Tots ells es posicionaven en contra de la visió moralista i didàctica dels realistes del segle XIX i declaraven la voluntat d'un art esteticista que havia de ser subjectiu i expressiu, en el sentit que havia d'expressar els sentiments interns de l'artista (Faxedas, 2004: 27).

¹¹²¹ Els artistes del Món de l'Art defugien les escenes realistes o contemporànies i les qüestions sociopolítiques, i cercaven refugi en mons passats o espais fantàstics, on sempre es feia present la relació entre la dansa i la música, dos eixos principals de la cultura russa (Faxedas, 2004: 27).

mateix saló. Benois, vinculat estretament als Ballets russos, va exercir una influència decisiva en el ballet modern i en el món de l'escenografia. L'any 1897, mentre es trobava a Versalles, va dedicar-se a pintar una sèrie d'aquarel·les titulades *Últims passeigs de Lluís XIV*, que van cridar l'atenció de Diaghilev i Bakst –que també es trobaven a París; tots tres van fundar conjuntament la revista i el moviment *Mir Iskusstva*. Des del seu càrrec com a director escènic del Teatre Marinski l'any 1901, Benois va dedicar una part important del seu temps a dissenyar decorats, conjunts i vestits per a produccions dels ballets. Per la seva banda, Somov va ser un pintor particularment interessat en l'art rococó. El 1897, juntament amb els fundadors del Món de l'Art, va dirigir-se a París, on va poder admirar i reproduir les festes galants de Fragonard i Watteau. Anglada era conscient de l'art d'aquests artistes i no deixa de ser casual que la seva gran obra magna, *València*, la realitzés per aquestes dates.



Figs. 251 i 252. Sergueï Iouriévitch Soudéïkine, *Ballet*, 1910. Sant Petersburg, Museu nacional rus; H. Anglada, *Fantasies decoratives*, c. 1909-1910(?). Palma, Col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Com s'ha pogut observar, l'escenografia va ser un element de contacte entre l'estètica d'Anglada i els simbolistes russos. Ja s'ha esmentat prèviament la presència de testimonis orals i escrits que confirmen l'existència d'un antic teló de teatre que va ser parcialment pintat per Anglada a Arbúcies a finals del segle XIX (vegeu p. 62). El desig d'Anglada de participar en una empresa com la realització de decorats escenogràfics per als ballets russos –que així mateix tenien una forta empremta wagneriana (Jullian, 1969: 259)– és evident. Malgrat tot, els intents d'aproximar-s'hi van acabar malament. L'interès pel món de l'escenografia es fa particularment perceptible en les obres d'Anglada executades entre els anys 1909 i 1913, que a la vegada coincideixen amb l'època de més esplendor dels ballets russos. Les obres d'Anglada adopten un format considerablement gran, i són pensades com a telons de decorat o decoracions de palau. L'artista, doncs, posseïa una habilitat innata per a l'execució de grans composicions que, no resulta estranya si es recorda que el seu pare treballava de decorador de carruatges. Durant la dècada de 1910,

Anglada va fer amistat amb el mexicà Gerardo Murillo (Dr. Atl), que va publicar diversos textos sobre l'artista, de qui afirmava que tenia un pla per a solucionar el veritable problema de l'art: la decoració, que era <<la más grande lección de la estética de nuestros tiempos>> (ATL, 1913: 357).



Figs. 253 i 254. G. A. Iakovlevitch, *El reino de Kachchei*, 1910. Moscou, Galeria Tretiakov; H. Anglada, *Proyecto de interior de palau oriental*, c. 1918-1919(?). Port de Pollença, col. Beatriz Anglada

És, sens dubte, *València* (c. 1910) (fig. 265) la primera obra d'Anglada, també la més ambiciosa, pensada, conjuntament amb *El Tango de la Corona*, per a decorar els murs d'una residència particular, un projecte que mai es va acabar duent a terme (Fontbona, 2006: 38 i 42). A *València*, l'artista hi va sintetitzar tots els elements folklòrics valencians que des de feia sis anys enrere havia estat realitzant de manera gairebé seriada. Per a la pintura, Anglada va realitzar l'esbós titulat *Fantasies decoratives* (fig. 252), que mostra una dona elevada al centre d'una composició marcadament escenogràfica. S'ha comentat en diverses ocasions que el dibuix es tractava més aviat d'un apunt per a la decoració mural d'un palau madrileny de Joan March (Tugores, 2007: 135). March va ser un polític, empresari i financer mallorquí, conegut també com <<el banquer de Franco>>. A partir de 1919, March va aparèixer en l'escena política mallorquina, de la mà dels liberals, amb la intenció de <<voler recollir el pes específic que la indústria i la propietat agrària mantingueren al llarg del canovisme, sense deixar de costat la valoració de la influència dels buròcrates professionalitzats, per allò que sabien conduir-se encertadament entre les classes mitjanes urbanes>> (Duran, 1993: 27). L'any 1931, amb la proclamació de la II República, March va adoptar un republicanisme de centre. March va encarregar els panells decoratius del palau a Anglada, però sembla ser que unes desavinences amb

l'arquitecte de l'edifici van motivar la negativa de l'artista a prosseguir amb el projecte¹¹²². No obstant, han quedat alguns esbossos del projecte, que evidencien el gust de l'artista per un *horror vacui*, un intent de barroquisme, constituït a partir de cortines, escultures i pintures entrelaçades que conformen una unitat rítmica i sòlida (Fontbona, 2006 b: 37). Fos com fos, l'obra més paradigmàtica d'Anglada programada com a panell decoratiu és *València*, que, malgrat no sembla posseir un significat tan profund com *El Tango de la Corona*, destaca per la seva ambiciosa voluntat decorativa, que es fa volgudament present en una composició piramidal on tres arcs vegetals florits s'arquegen com la nau central i les dues laterals d'una església romànica.

La idea d'Anglada de decorar un palau oriental va arribar més enllà de l'edifici de March. Hi ha diversos esbossos que Anglada va realitzar pels volts de 1918-1919¹¹²³, alguns dels quals estan acolorits, i que recorden els decorats escenogràfics dels artistes russos per als ballets de Diaghilev. Tal és el cas de *Projecte d'interior de palau oriental* (fig. 254) d'Anglada, que evoca un món àrab, les històries de *Les mil i una nits*, de princeses, califes, harems i palaus orientals, on una estètica màgica, basada en línies i motius estilitzats, arabescos, cercles concèntrics i repetitius, banyats d'or, impregna l'escena. Aquest or, que profusament recobreix i adorna els escenaris dels ballets russos, emergeix en obres d'escenògrafs com Golovine A. Iakovlevitch, autor d'*El reialme de Kachtcheï* (fig. 253), o bé en el teló de fons de Natàlia Gontxarova, de 1926, uns encàrrecs de decorats per al ballet *L'ocell de foc* d'Stravinsky i utilitzats per a diferents temporades d'aquest espectacle. Unit a l'esteticisme rus, a la vegada Anglada sembla mantenir-se fidel a les decoracions daurades dels quadres de Klimt, a les seves sanefes geomètriques; en definitiva, a la seva concepció bizantina del mosaic.

En aquells anys, però, l'interès per la pintura mural no era exclusiu d'Anglada. A finals de 1880, es va refusar la jerarquia de les arts i la pràctica d'arts menors, a la vegada que els nabís van aparèixer en escena, en qui es creia que <<il n'y a que des décorations>>¹¹²⁴. L'art decoratiu, considerat menor, començava a imposar-se amb una considerable monumentalitat (S., 2000: 115). L'any 1895, amb l'exposició d'artistes com Denis, Vuillard o Ranson a la galeria L'Art Nouveau, Marcel Bing semblava obrir la porta cap a una nova era artística on la decoració d'interiors era un aspecte remarcable de la modernitat. Els apartaments burgesos i els hotels particulars de l'aristocràcia es van

¹¹²² Un antic company d'escola d'Anglada, Fernando Periquet, va escriure l'any 1909 a *Hojas selectas* que <<en su fantasía admirable, ha soñado Anglada que pueda construir algún día cualquier Mecenaz patrio>> (Periquet, 1909: 568).

¹¹²³ Tot i això, el crític Rodríguez Codolá va anunciar l'any 1915 que Anglada va pintar el quadre *València* per a <<uno de los muros de un edificio mitad museo, mitad morada particular, que Anglada proyecta para una ciudad de la América del Norte>> (Rodríguez, 1915).

¹¹²⁴ Cfr. Dom V. Verkade. *Le Tourment de Dieu*. París, 1923, p. 94.

començar a farcir de pintures de Vuillard¹¹²⁵ i Denis (S., 2000: 115). El gest dominant que s'anava configurant des dels salons de finals del XIX era decorar els interiors de cases burgeses, de rics i de personalitats notables, que de vegades sortien en fotogravats de les revistes del moment. Els salons estaven recarregats de parets i mobles, i molts objectes a la moda de salons i gabinets d'estil, decorats a la moda japonesa, àrab o d'alguns dels monarques Lluïsos (García, 2002: 31 i 33). L'any 1900 Odilon Redon es va iniciar en la pràctica de la pintura decorativa, esdevenint així un dels decoradors més moderns del primer decenni del XX. A França, la reforma dels interiors moderns es va efectuar sense la col·laboració de la pintura, contràriament a la manera de treballar conjunta que era característica a Bèlgica, Àustria o Alemanya, i el bon gust dels mecenes va permetre la realització de panells moderns que integraven la pintura decorativa d'avantguarda, com la de Hodler o Klimt (S., 2000: 120).

L'any 1900 l'Union Central des Arts Décoratifs va presentar, en un pavelló reservat a l'art decoratiu de l'Exposició Universal, un panell d'Albert Besnard, que simbolitzava l'ambició renovadora dels hàbitats moderns (S., 2000: 110). Es tractava d'inventar a l'interior <<un repos et une joie>> en una vida moderna <<mécanique et compliquée>>¹¹²⁶. Dos anys després, el panell de Besnard es va exposar sota el títol *L'île heureuse* a la Société nationale des beaux-arts i la crítica el va rebre amb elogis (S., 2000: 110). Les revistes *L'Art Décoratif* i *Art et Décoration* defensaven l'art de Besnard, Chéret, Vuillard, que mostraven profecies felices escampades en els murs. Aquesta interpretació del rol de l'art decoratiu en els interiors moderns té a veure amb l'ambició dels artistes, durant el primer decenni de 1900, que troben en l'art modern una pintura decorativa que conclou profèticament. El primer cas més flagrant va ser Matisse, que va expressar a través d'una pintura decorativa la *joie de vivre*, <<un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques>>¹¹²⁷.

En aquesta època, Klimt ja havia realitzat els panells al·legòrics destinats a decorar l'aula magna de la facultat de dret, filosofia i medicina de la seva ciutat, i entre 1905 i 1909 havia decorat amb dos mosaics les parets de la sala del menjador del Palau Stoclet a Brussel·les. La seva concepció d'obra d'art unitària, d'integració de la pintura, l'arquitectura, la decoració i les arts aplicades, s'anava estenent¹¹²⁸. Anglada era un gran

¹¹²⁵ Però els panells de Vuillard no van exposar-se per primera vegada fins al 1905 en el Salon d'Automne, amb els que el propi artista insistia sobre el caràcter secundari del tema per sota de la intencionalitat decorativa (S., 2000: 116).

¹¹²⁶ Cfr. Jean Vignaud. "L'Art dans Tout", a *Art et Décoration*, VII, gener-juny de 1900, p. 47.

¹¹²⁷ Cfr. Henri Matisse. "Notes d'un peintre", a *Écrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, 1972, p. 30.

¹¹²⁸ Vegeu: Tobias G. Natter i Christoph Grunenberg (eds.). *Gustav Klimt: painting, design and modern life*. Londres, Tate Publishing, 2008.

admirador de Klimt, amb qui va exposar per primera vegada a Viena l'any 1904 i, probablement, arrel d'aquest primer contacte, va començar a realitzar les seves figures de valencianes i altres folklòriques espanyoles de cos sencer, propiciant un gir radical en la seva obra cap a un decorativisme excels¹¹²⁹. Així, no ha de sorprendre l'or i l'atzur que apareixen a *Núvia valenciana* (c. 1911) del català i la seva propensió formal amb *Retrat d'Adele Bloch-Bauer I* (1907) de Klimt, remetent ambdós artistes a la tradició de les icones russes medievals. Els colors d'Anglada en aquest període prenen autonomia i definició. Tot i això, la pintura angladiana difereix de la de Klimt perquè es presenta menys neta, més mòrbida i fluida (Vergani, 2003: 118).



Figs. 255 i 256. H. Anglada, *L'alacantina*, c. 1908. Col. particular; H. Anglada, *Valenciana entre dos llums*, 1908. Col. particular

Amb les seves representacions de dones espanyoles, Anglada sembla voler realitzar un programa iconogràfic acurat i estudiat per a decorar un palau o un edifici sumptuós, tal com Sorolla va realitzar entre els anys 1911 i 1919 a les parets de la Hispanic Society de Nova York amb escenes espanyoles agrupades a la sèrie <<*Las regiones de España*>>

¹¹²⁹ És probable que Anglada hagués pres alguns aspectes –qui sap si inconscientment– de l'obra de Klimt després d'aquesta exposició conjunta de 1904. Des d'aleshores, l'artista català va començar a realitzar un tipus d'obres extremadament coloristes, en algunes de les quals va pintar cossos femenins sencers, frontals i hieràtics, de dones de diferents províncies espanyoles. D'aquí que la *Granadina* d'Anglada i el *Retrat d'Eugenia Primavese* presentin algunes similituds, o bé *Dama del ventall* del primer amb *Dona amb ventall* del segon. La filla d'Anglada, Beatriz Anglada, assegurava recentment que Anglada i Klimt es coneixien i s'admiraven mútuament.

(Muller, 2000: 19)¹¹³⁰. Però també semblantment a *El poema de Córdoba* (1913-1914) de Julio Romero de Torres, on una espècie de predel·la dividida en set porcions alberga vuit figures femenines cordoveses que omplen els diferents panells com si fossin escultures a l'interior de fornícules, i amb una monumentalitat remarcable. Moltes de les obres d'Anglada, com *L'alacantina* (fig. 255) i *Valenciana entre dos llums* (fig. 256) –que reapareix en el gran quadre *València*–, semblen ésser realitzades *ex professo* per a ser contraposades en murs col·laterals, que condueixin a les obres finals, col·locada en l' «absis» i la porta d'entrada a la «nau» central, *València* i *El Tango de la Corona* –sense oblidar *Els enamorats de Jaca*. Aquesta concepció angladiana d'un vast programa iconogràfic i decoratiu evoca els cicles bíblics dels frescos que ornaven algunes capelles en l'era medieval, tals com la capella Scrovegni de Giotto. Però a la vegada també remet a la tradició decorativa palatina de Goya amb les seves *pinturas negras* de la Quinta del Sordo. Cada obra, cada fresc, cada episodi bíblic, està acuradament col·locat, per fer ressonar un missatge moral en l'espectador dels cicles iconogràfics medievals. En Anglada desapareixen les moralitats per cedir pas a un programa profusament decoratiu que intenta expressar el bo i el millor de la matèria pictòrica i el folklore popular espanyol, representat en unes figures femenines vestides amb indumentàries i complements de diferents regions espanyoles. Sí hi ha, però, una confrontació entre aquestes dones individuals, hieràtiques, que s'exhibeixen marcant distància a l'espectador, com si fossin icones de santes que han de ser adorades pels observadors. Si bé aquesta confrontació de les figures femenines ja es feia perceptible en obres dels primers anys d'Anglada a París, com a *Champs Elysées*, ara aquest binomi s'accentua més, ja sigui amb l'oposició, per exemple, de les tonalitats fosques de *L'alacantina* amb les clares de *Valenciana entre dos llums*. Ambdues obres, però, es diferencien en altres aspectes: si la primera es mostra més púdica i més tapada, la segona descobreix les seves espatlles elegantment. La posició de les

¹¹³⁰ Finalment, els murals de Sorolla, malgrat que s'acabessin de pintar l'any 1919, no es van penjar a la «Sala Sorolla» fins al 1926. Cfr. VV.AA. *Sorolla y la Hispanic Society: una visión de la España entresiglos* (cat. exp.). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999.

En la monografia sobre Anglada, de l'any 1981, Fontbona i Miralles han suggerit la possibilitat que les decoracions murals de regions espanyoles que Sorolla va realitzar per a la Hispanic Society fos una idea apropiada d'Anglada, ja que el segon havia manifestat a la *Gazette des Beaux Arts* la voluntat de decorar els murs d'un gran palau amb escenes al·lusives a les regions espanyoles (Marcel, 1909). Però el cert és que el vincle d'Anglada amb Hungtinton, l'artífex de la Hispanic Society, va ser més tardà que amb Sorolla o Zuloaga. Entre 1909 i 1911, l'amistat entre Sorolla i Hungtinton estava més que palesa: es reunien de tant en tant, juntament amb Zuloaga i altres artistes, a París o a Nova York, i tant Sorolla com Zuloaga li feien algunes recomanacions sobre adquisicions d'art espanyol (Muller, 2000: 19-20). L'any 1912 va ingressar l'obra *Noies de Borriana* d'Anglada, arrel de la participació de l'artista a l'Exposició de Roma de 1911 (Muller, 2000: 20). Però l'obra no va ser adquirida directament a l'artista. És probable que Hungtinton no decidís albergar més obres d'Anglada donada la confiança que dipositava en Sorolla, que l'escrivia per a fer-li recomanacions d'adquisicions d'artistes espanyols; Sorolla i Anglada no mantenien una bona amistat, motiu pel qual seria comprensible la manca d'obra seva a la Hispanic Society en aquells anys. No obstant això, el 21 de febrer de 1917 Anglada va ser nomenat per unanimitat membre d'honor de la Hispanic Society.

dues figures és la mateixa, però mentre una recolza un braç, l'altra recolza el braç contrari, a fi de dotar d'harmonia la totalitat del conjunt.

El mateix ocorre amb altres parelles d'obres, encara que l'associació no és tan clara, tals com *Sevillana* i *Malaguenya*, o *Madrilenya* i *La maja de la Pagoda*. La resta d'obres presenten unes característiques molt similars a moltes d'aquestes parelles ja citades, com *Chula de ojos verdes*, que s'aproxima molt a la figura de *Sevillana*, o bé *La dama negra*, molt semblant a *Madrilenya*. Per la seva banda, *Granadina*, *Sibil·la* i *Dolores, la murciana* presenten alguns trets comuns, si bé les dues primeres podrien haver constituït una altra hipotètica parella per a un cicle iconogràfic fruit de la imaginació del pintor. La utilització dels mateixos mantons, vestits o complements en les seves models, els mateixos ventalls o la diversitat de posicions que adopten les figures, són característiques que uneixen o diferencien aquestes dones. Però els fons que ambienten les figures també són una pista important que confirmen la voluntat de realització d'un programa iconogràfic per part d'Anglada. La nocturnitat és un tret comú en tots aquests retrats, i convé analitzar-lo més al detall. L'associació s'esdevé a partir de la posada en escena de diferents ambients, ja siguin entorns florits –com ocorre a *Sevillana* i a *Malaguenya*–, espais que simulen cels foscos ennuvolats, que remetent directament a la tradició d'El Greco, Goya i Velázquez –com a *Chula de ojos verdes*, *Murciana*, *La maja de la Pagoda*, *Madrilenya* o *Granadina*, que a la vegada sembla trobar-se enmig d'un jardí enfosquit per la nit–, o bé cortines –tal com es percep a *Núvia valenciana* i *L'ídol*, encara que no semblen formar parella donada la diferenciació de mides d'ambdós llenços. Amb tot, no es pot concloure que aquestes dones siguin les dues cares d'una mateixa moneda, tal com ocorre a *Champs Elysées*, sinó més aviat l'expressió de la pluralitat espanyola i del seu folklore popular presentat d'una manera cromàticament esplendorosa.

Un altre dels elements vehiculadors que connecta Anglada amb el món rus, és el sentit coreogràfic de les seves escenes, un aspecte que es fa visible a *València*. Algunes d'elles –com una de les valencianes muntada a cavall– adopten posicions pròpies de les ballarines de ballet, altres es col·loquen com si fossin *majas*, mentre que unes terceres continuen amb les seves tasques dels preparatius de la festa. De tant en tant, algunes d'aquestes joves deturen la seva activitat per mirar l'espectador, en la línia de les figures de *Joves de Burriana* i *Camperols de Gandia*. Mentre es mouen, a l'espectador li sembla escoltar el so de la música i com aquestes figures es posicionen tot seguint el ritme musical. Però, a diferència de les gitanes d'Anglada, aquestes valencianes semblen congelar el seu moviment, semblen aturar-se per observar el públic, com si creguessin que s'està captant una instantània. És per aquest motiu que, en moltes de les seves poses, es produeix una ruptura de la naturalitat del gest i del moviment, diferent del dinamisme de *València*

(1916) de Sorolla, com ocorre en la jove angladiana de l'extrem dret del quadre. En aquest sentit, la rigidesa i la suspensió del moviment en Anglada distancia les figures de l'espectador per a ser tractades com a frígides escultures de marbre, frisos clàssics que, fins i tot, porta l'artista a titular una de les seves obres sota el nom de *Fris valencià*. No obstant això, els gestos de les dones són elegants, i la pintura, que brolla lliurement pel llenç, dota el quadre d'un moviment compassat i a la vegada fluid, que el connecta directament amb *Fêtes vespérales* (fig. 257) de Milioti, simbolista rus de la Rosa Blava.

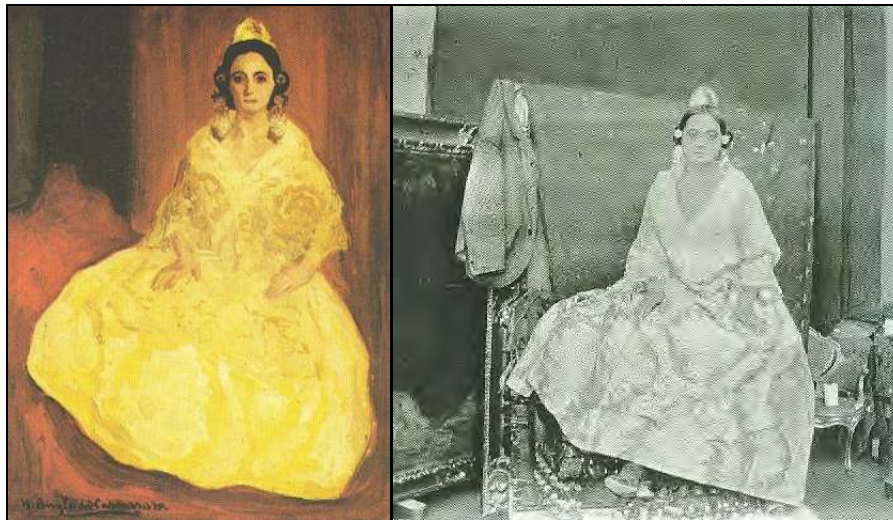


Figs. 257 i 258. N. Dmitriévitch Milioti, *Fêtes vespérales*, 1900. Sant Petersburg, Museu nacional rus; Autor desconegut. Anglada en el seu estudi de París, davant la seva obra *València*, en el seu primer estat, c. 1910. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

Hi ha una coreografia completament estudiada per Anglada, una teatralitat de les posicions de les dones que no és casual, que difereix lleument en els retrats d'espanyoles de cos sencer. Val a dir que, amb la presentació d'una figura individual, el sentit coreogràfic del grup de *València* es perd, però la teatralitat elaborada de la posa es fa més perceptible. Aquestes espanyoles adopten poses de *majas*, amb els braços a la cintura, una posa que permet mostrar-se bé, com a *Murciàna*, *La dama negra* o *La maja del Guadalquivir*. D'altres posicionen el seu cos a partir de contraposats pronunciats, com *Sibil·la*; unes altres es mostren de perfil, com *Sevillana* o *La noia del ventall*; altres semblen iniciar un moviment de dansa, com *Malaguènyia*; altres estan més interessades en desplegar i exhibir les seves indumentàries, com els mantons lluïts per damunt del braç doblegat, com a *Granadina*, *Papallona de nit* o *La maja de la Pagoda* –que remet a *Olga* de Picasso, encara que el braç de la model es mostri per sobre del mantó–, o bé mostrar obertament els seus ventalls, com a *Chula de ojos verdes*, *Sevillana* o *Madrienyia*. A Anglada li interessa més

captar el vestit, la seva textura i el seu cromatisme que la pròpia model¹¹³¹, i és per això que aquestes obres semblen una desfilada, una passarel·la de vestits on les models, vestides amb les indumentàries tradicionals de la seva regió, s'aturen davant del públic. Estiguin com estiguin col·locades, en l'àmplia variació de moviments i poses, aquestes dones tenen un denominador comú: la mirada enfocada en l'espectador. La seva mirada cerca l'espectador, el <<fotògraf>>, a fi de ser retingudes en una imatge prototípica de dones de diferents regions espanyoles que pretenen sorprendre i captivar el gran públic a través de vestimentes i complements populars i unes gesticulacions cridaneres.

En aquest sentit, en aquests retrats es percep notablement la utilització del mitjà fotogràfic per part d'Anglada. Al segle XIX, era comú que els artistes fessin fotografies de models adoptant posicions clàssiques i romàntiques, ja que era més barat que llogar-les (Nochlin, 1997 b: 6). A partir de 1875, el mitjà de difusió més important va ser la reproducció fotogràfica (Jullian, 1969: 247), motiu pel qual no és sorprenent que Anglada, entre tants altres artistes homòlegs, se servís d'instantànies per realitzar les seves obres, especialment del decenni de 1910¹¹³². Des de l'inici del XX, va fer fotografies d'escenaris reals i models posant a l'estudi. Treballava al taller a partir d'instantànies preses a models vestides amb indumentàries de la seva col·lecció, i reinterpretava una mateixa peça, de la que en realitzava variacions. I, encara que repetís les mateixes peces en les fotografies, en les pintures finals apareixien diferents versions de la peça, com ocorre en la decoració del mantó de *Granadina*, que difereix de l'original de la fotografia.



Figs. 259 i 260. H. Anglada, *Valenciana amb faldilla groga*, c. 1907. Col. particular;
H. Anglada. Fotografia d'una dona valenciana, 1904. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

¹¹³¹ Segons el crític Atl, <<en el arte de Anglada, las cualidades plásticas son un atavío de la Mujer. La forma, el color, la riqueza de la materia, son simples elementos para enaltecer la belleza, la fuerza, la importancia de la Mujer>> (ATL, 1913: 357).

¹¹³² Més endavant, en els anys que va residir a Mallorca, a partir de 1914, Anglada va evolucionar en el mitjà fotogràfic tot realitzant fotomuntatges de paisatges de Mallorca i Montserrat (Pujol, 2007: 90).

A partir d'una observació atenta, es descobreix que les primeres fotografies que Anglada va utilitzar per als seus quadres van servir per als temes valencians. Tal és el cas de *Valenciana amb faldilla groga* (fig. 259) i de la fotografia que li va servir de model (fig. 292). La instantània va ser presa durant el viatge a València i Granada, esdevingut el 1904, del que també se'n conserven altres fotografies, com la d'una parella valenciana damunt d'un cavall, amb vestits i complements tradicionals i populars; o bé una gitana assentada que acaricia un cadell negre (fig. 248). Aquesta última fotografia, que serví de model per a la figura central de *Gitanes amb gossos*, també serví per reproduir la figura d'una valenciana acariciant un gos a *Joves de Burriana* (c. 1908), però també per a la figura femenina que es col·loca bé la faldilla de *Festa valenciana* (c. 1909-1911). Tot plegat, doncs, dóna fe que Anglada composava les seves obres de temàtica valenciana a partir de fotografies.



Figs. 261 i 262. H. Anglada, *Madrilenya*, c. 1913. Oviedo, col. Masaveu; H. Anglada. Fotografia d'una model vestida de *maja* realitzada en el seu taller de París, c. 1910. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

Però on Anglada va utilitzar més el mitjà fotogràfic, va ser en les representacions d'espanyoles de cos sencer. Ja s'ha analitzat com per a *Sibil·la* l'artista va utilitzar algunes instantànies realitzades per ell. Estant en el seu taller de París, pels volts de 1910, amb el quadre *València* de fons, Anglada va realitzar nombroses fotografies amb aquesta mateixa model, que es vestia amb diferents peces que l'artista havia anat adquirint des de mitjans del primer decenni de 1900¹¹³³. Des d'imatges de la model vestida amb un mantó que van

¹¹³³ Assegurava el prestigiós arquitecte i pintor Alejandro Christophersen que el taller del pintor Anglada, en aquells anys, estava situat «en un antiguo patio de una pintoresca casa perdida en el risueño

inspirar *Granadina* d'Anglada, passant per la mantellina, la pinta i el ventall (fig. 262), com a *Madripenya* (fig. 261), fins a l'ús exclusiu de la mantellina, que recobreix el cap, com a *Chula de los ojos verdes*. A partir d'aquest arxiu fotogràfic personal, Anglada va anar construint els prototipus femenins d'espanyoles, ajudant-se a captar gestos o moviments que sense les instantànies li haurien estat pràcticament impossibles d'aconseguir.

Particularment curiosa resulta la utilització de l'escorç en aquests retrats de dones espanyoles. En algunes ocasions en què la figura està col·locada de perfil, com a *La noia del ventall* o *Sevillana*, Anglada representa el colze en un complicat escorç que apropa la figura a l'espectador. A més, cal incidir en la inserció de poses difícils que moltes valencianes adopten, com les dues figures dels extrems de *València*, una d'esquenes, l'altra aixecant-se, que obren i tanquen el quadre. No es tracta d'escorços caravaggescos, però hi ha un atreviment important per part del pintor en la posada en escena del moviment i del gest dels personatges femenins. Això no només es percep en les dones valencianes o d'altres regions espanyoles, sinó també en els cavalls que apareixen en moltes composicions valencianes, que en la majoria dels casos apareixen de culs, com a *Camperols de Gandia*¹¹³⁴. Anglada s'atreveix a desafiar les lleis de la perspectiva tot representant diversos models de gropes de cavalls –que es redueixen a un mateix esquema compositiu–, des de valencianes damunt –de vegades amb homes– o pujant en cavalls, com es percep a *Fris valencià*, fins a dones que es recolzen en els animals o preparen les selles de muntar. Però un dels elements que crida més l'atenció, és la volumetria que aconsegueix amb els cavalls, un tema al que insistirà al llarg de la seva trajectòria, especialment si estan col·locats de cul.

La temàtica dels cavalls vincula Anglada al món del folklore rus –l'any 1982 Cirici ja va intuir que Anglada trasplantava el folklore rus en l'hispanic (Cirici, 1982: 16-17). Des que l'artista va començar a freqüentar els escorxadors a París amb Ysern i Pidelaserra a inicis del segle XX, els cavalls no van abandonar la seva obra plàstica¹¹³⁵. L'any 1904, Anglada va començar a insistir en la temàtica del folklore valencià, principalment a través de gropes de cavalls i grups de valencianes. Amb l'aparició, a partir de 1907, de figures de

Montmartre. (...) No se ve en su interior ese desorden policromo y churrigueresco de mil objetos exóticos, "coquetería" de muchos artistas... Ni esas chucherías, ni jarrones, ni tapices con que otros alhajan sus estudios. Se veían los muros llenos de infinidad de cuadros y lienzos, con el mundo divino de sus fantasmas contra la pared>> (Christophersen, 1919).

¹¹³⁴ És ben sabut que aquest escorç dels cavalls es va fer famós durant el Renaixement amb Paolo Uccello i la seva destresa agosarada per a representar cavalls des d'un enfoc posterior.

¹¹³⁵ A partir de 1904, els va incloure profusament en els seus temes valencians i, a finals de la seva vida, va incloure cavalls i ases en les obres de romeries i camperols del decenni de 1940, vinculats a temes mallorquins, durant l'exili a Pougues-les-Eaux, quan va recuperar molts temes que anteriorment havia pintat. El mateix Anglada comentava: <<De pequeño empecé a pintar caballos amarillos, rojos y verdes; era un amor natural a la luz, a los colores, a todo lo que era oriental. En seguida esta tendencia se acentuó, y ahora mi ideal es pintar las cosas según la luz real que sobre ellas se proyecta>> (Franchi, 1911).

valencianes en solitari i, a partir de 1911, de dones d'altres regions espanyoles presentades individualment, els cavalls anirien desapareixent. No obstant això, és en les obres de figures valencianes quan la connexió entre els mons rus i angladià esdevé més remarcable, especialment quan es comparen les primeres obres de Kandinsky amb les d'Anglada d'inicis del XX, tals com *Riding Couple* (1906-1907) (fig. 263) i *Camperols de Gandia* (1909) (fig. 264), una connexió ja posada de manifest per Faxedas (Faxedas, 2004: 50). Si bé en altres obres Anglada havia influenciat a Kandinsky¹¹³⁶, en aquest cas era a l'inrevés. La semblança iconogràfica de la parella muntada en un cavall enmig d'un espectacle fantasiós de colors vius, indica la voluntat d'ambdós pintors de transcendir la realitat tangible i de retornar a allò autòcton i popular (Vergani, 2003: 38). Kandinsky, que es considerava a si mateix un colorista, va defensar sempre la vessant cromàtica de la cultura russa i declarava que «el seu interès com la seva facilitat innata pel color li venien de la cultura tradicional» (Faxedas, 2004: 40). El cromatisme espectacular, doncs, va ser un dels trets més destacables del folklore popular, especialment el rus, i és per aquest motiu que és convenient connectar-ho amb l'obra d'Anglada d'aquests anys.



Figs. 263 i 264. V. Kandinsky, *Riding Couple*, 1906-1907. Munic, Stadtische Galerie in Lenbach; H. Anglada, *Camperols de Gandia*, 1909. Oviedo, col. Masaveu

Els artistes simbolistes russos van ser els primers en treballar per a recuperar i difondre l'artesanía tradicional i popular, tant pels seus valors culturals com plàstics. Un dels més característics va ser Filip Maliavin, que va pintar molts vestits tradicionals, igual com Anglada faria amb les seves obres de dones espanyoles. La fascinació d'Anglada pel detall

¹¹³⁶ Peg Weiss comentava, a *Kandinsky in Munich*, la influència d'Anglada que ja Rosenhagen havia anotat (Weiss, 1985: 77). El juliol de 1902, el prestigiós crític Hans Rosenhagen va redactar un article on parlava de la influència que Anglada exercia en un jove Kandinsky. Cfr. Hans Rosenhagen. "Die fünfte Ausstellung der Berliner Secession", a *KfA*, 1 de juliol de 1902, p. 443. Malgrat això, alguns historiadors han considerat que l'any 1902 Kandinsky no hauria tingut temps de contemplar l'obra d'Anglada en cap exposició (Weiss, 1985: 77), ja que no seria fins al 1903 que descobriria a Munic l'estètica angladiana, quan l'octubre de 1903 el rus escrivia des de Venècia una carta on explicava que havia vist *Evening Party* i *Three Dancing Gypsies* d'Anglada, que van ser exhibides a Venècia el 1903 (Weiss, 1985: 189).

ornamental troba la seva màxima expressió en la representació de teixits i vestits en l'art. Anglada recrea unes textures luxoses, acolorides, riques i detallistes en els vestits de les seves figures d'espanyoles, i s'hi recrea molt més detingudament que en els cossos de les joves. El cos humà és imprecís, com de cera que s'esfondra i regalima, igual que els arbres i els fons del darrer terme que acostuma a pintar en les seves composicions valencianes. La temàtica espanyola, doncs, venia motivada per a recuperar el folklore regional a partir del seu viatge a València. Les seves obres, comparades amb tapisseries i brocats orientals¹¹³⁷, el vinculen estretament al món rus.

Diversos artistes russos de la segona meitat del segle XIX¹¹³⁸, van remetre a la tradició medieval i a la cultura popular i tradicional russa a través de la representació d'escenes llegendàries de reminiscències artúriques i del món de les princeses medievals, pintant cavallers armats amb armadures medievals, llances i escuts damunt de cavalls, batalles històriques, escenes històriques del tsar Ivan el Terrible o bé dels genets de l'Apocalipsi¹¹³⁹. Els recursos literaris, artístics i religiosos no només apresos sinó també populars, van ser motiu d'inspiració (VV.AA, 2005 b: 26). Potser un dels artistes més representatius d'aquesta iconografia, que remet a la vegada al moviment homòleg del preraphaelisme, és Viktor M. Vasnetsov, que cap a finals del XIX va realitzar algunes obres que connecten amb la iconografia popular de Kandinsky i Anglada, tals com *El tsar Ivan damunt d'un llop gris* (1889) o *Heroi a la creuada dels camins* (1882). A principis del XX, l'art popular va esdevenir font d'inspiració per als artistes russos que, com Natalia S. Gontcharova o Mikhaïl F. Larionov, van conduir a la gènesi d'un neoprimitivisme rus en el qual es revaloritzava la pròpia herència nacional (VV.AA., 2005 b: 26 i 32). Però va ser el simbolisme rus el que realment va influir l'Anglada folklòric, especialment en el quadre *València* (fig. 265): per l'ampliació del format del quadre, per l'evocació a una altra realitat –ja fos religiosa, fantàsica o bé un retorn a la natura o al passat–, o bé per la contradictòria combinació d'alegria colorista i tristesa dels personatges que s'aglutinen en una mateixa composició. Però també pel sentit decoratiu i escenogràfic de l'entorn i de les figures, que vesteixen complements populars per a una ocasió festiva i especial; pel lirisme i el ritme musical de l'obra; per l'ús del blau, que el vincula directament al simbolisme de

¹¹³⁷ Segons Vergani, a partir de 1904 Anglada comença a assimilar les tècniques artesanals de la ceràmica, la tapisseria, la xilografia... i les seves obres gairebé es confonen amb aquestes tècniques (Vergani, 2003: 90). Anglada concep les seves obres com si fossin un art integrat, amb unes tècniques a les quals està atent en els seus viatges, on acudeix per exposar, a Londres i Brussel·les, on assimila aquests conceptes.

¹¹³⁸ Cfr. Tatiana Mojenok. *Les Peintres réalistes russes en France (1860-1900)*. París, Publications de la Sorbonne, 2003; Dmitri V. Sarabianov. *L'Art russe, du néo-classicisme à l'Avantgarde. Peinture, sculpture, architecture*. París, Albin Michel, 1990; Elizabeth Valkenier. *Russian Realist Art. The State and Society: the Peredvizniki and their tradition*. Nova York, Studies of the Russian Institute/Columbia University Press, 1977.

¹¹³⁹ Cfr. VV.AA. *L'Art populaire russe* (cat. exp.). París, Paris-Musées/Pavillon des Arts, 1993; VV.AA. *Les Traditions nationales dans l'art russe du XIXe siècle et du début du XXe siècle* (cat. exp.). Moscou, 1991; VV.AA. *Le Style national dans l'art russe du XIXe au début du XXe siècle* (cat. exp.). Moscou, museu rus d'arts decoratives i populars, 1990.

la Rosa blava; per la concepció del color com a portador de la idea estètica; pel perfum de les flors, semblants a mosaics; per l'elegància del gest i dels moviments; per la capacitat d'expressar i crear una emoció o una sensació en l'espectador; i, finalment, per la síntesi decorativa, una economia descriptiva dels elements –que no luxosos-¹¹⁴⁰, que també el porta a aproximar-se a la cultura i l'art russos de finals del segle XIX i principis del XX.



Fig. 265. H. Anglada, València, c. 1910. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

En aquestes obres de temàtica valenciana, Anglada reviu, com el primer Kandinsky, <<the fiestas of the conservative peasantry, though fast disappearing, the last natural survival of the gorgeous pageantry of the medieval past>> (Harris, 1929: 12). València, indeslligable de les conseqüències de la dominació morisca, que havia deixat les traces i qualitats de l'art oriental, apareix com un espai remot on la *joie de vivre* és eterna i desitjada, com el mateix Anglada manifesta, a través dels seus colors rutilants, les seves flors boniques i fruits saborosos, les belles valencianes delicadament engalanades i els cavalls luxosament ornamentats, que transporten l'espectador a un espai rural i a un temps present que ha romàs atàvic durant segles.

¹¹⁴⁰ En algunes ocasions l'economia descriptiva porta a que l'espectador hagi d'imaginar els brodats dels vestits i els complements, donada la imprecisió de les seves formes (Pujol, 2007: 94).

4.1.2.- *De columnnes florides a flors en els vestits. Sexualitat i contenció: roses, fruits i gerros valencians.*

J'aime le printemps en fleur: femmes et roses.

(Baró Haussmann)

A la França de finals del segle XIX, el lloc de la dona en la societat es va representar a través del simbolisme de la flor¹¹⁴¹, ja fos en il·lustracions populars o bé en la literatura (Menon, 2006: 127). Hi havia dues variants iconogràfiques: per una banda, l'associació positiva i tradicional de la dona flor, com a reflex de la integració de la dona en la naturalesa¹¹⁴²; de l'altra, la versió negativa de la metàfora, instaurada per Charles Baudelaire amb el seu llibre de poemes *Les fleurs du mal*, de l'any 1857. Baudelaire advertia als homes del perill de la nova dona, ja fos feminista o prostituta, que estava començant a ocupar el lloc que fins aleshores havia estat reservat a l'home. Per aquest motiu, des de la segona meitat del XIX, molts artistes i escriptors van invertir esforços en la creació i consolidació d'una iconografia de la dona fatal associada a una flor verinosa, la vistositat i la fragància de la qual conduïa l'home al vertigen i a la mort.



Figs. 266 i 267. H. Anglada, *Columna florida*, 1940-1945. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Els òpals* (detall), c. 1904. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

En el transcurs del projecte d'investigació, ja s'ha estudiat com la flor és un element notori en la iconografia d'Anglada-Camarasa. En els primers anys que va residir a París, l'artista ja havia inserit flors –fossin roses o camèlies– com a present que els clients

¹¹⁴¹ Cfr. Y. Laurent. *Les fleurs. Mythes & Symboles*. Ed. Soleil Natal, 1995.

¹¹⁴² Cfr. Sirius de Massilie. *L'oracle des fleurs: Véritable langage des fleurs*. Paris, Furne, 1902, p. 8.

regalaven a les prostitutes de luxe just abans de la consumació sexual. També apareixien en espais enjardinats dels exteriors dels locals d'oci nocturn de la «ciutat de les llums». A partir de 1904, quan Anglada canvia de temàtica, les flors són utilitzades per l'artista per evocar un món quiet i feliç, però també obertament sensual, però absolutament diferent del que havia percebut a París en aquells anys. Les flors el van ajudar a recrear una atmosfera de somni, fantàstica, exuberant i decorativa, que ja s'intuïa en obres de gitanes, com a *Fra le rose*. Si això ja es percebia en algunes *cocottes* de l'inici del segle, on la flor era l'únic element natural de l'escena, amb les gitanes ja van desaparèixer les al·lusions a les camèlies de Dumas i la rosa va entrar en escena, multiplicada il·limitadament i col·locada enmig de la naturalesa, en rosers de jardins o prats, en un ambient idíl·lic i tranquil, lluny del ritme de vida frenètic de la urbs parisenca.

La flor és, juntament amb la indumentària popular espanyola, l'element més important dels quadres de temàtica valenciana d'Anglada. No tan sols per comparèixer reiteradament en les escenes valencianes, sinó també per la seva vistositat, puresa i brillantor de les seves tonalitats, la seva composició acurada amb forma de columnes florides –i d'arcs romànics– que, en les exposicions internacionals on participava, van generar una gran expectació entre el públic (fig. 266). Com a mínim aquest és el sentiment que va causar en el crític Oskar Pollak, que considerava les columnes florides com les del quadre *València*, pròpies d'una bellesa excelsa (Pollak, 1912: 287). Tal és el protagonisme de la flor en l'obra d'Anglada que les mateixes dones es converteixen en objectes florits, adornats amb flors també en els seus pentinats, però aquestes columnes florides semblen sobresortir de la bidimensionalitat del llenç i cobrar més vida que la pròpia model.

És a partir de la representació de valencianes quan les flors no només passen a poblar l'ambient que rodeja les figures, sinó també els seus vestits. Aquest és un fet que ja es percep a la figura central d'*Els òpals* (fig. 267), on, a través de les diverses indumentàries presents en la mateixa obra, s'entreu com la moda femenina representada per Anglada va evolucionant en els anys d'inicis del segle XX. Tot i això, les tonalitats de la faldilla de la cortesana parisenca són suaus, matisats, fet que les diferencia de la potencialitat i la càrrega expressiva de les faldilles de les valencianes. Pels volts de 1904, i per influència dels vestits populars valencians, els vestits i les faldilles de les figures femenines d'Anglada deixen de cenyir-se tant al cos i deixen de reproduir transparències i textures que suggereixen la pell de rèptils o el plomatge d'aus, per acabar convertint-se en faldilles amples pròpies del vestit de falleres valencianes. Les textures de les faldilles deixen de ser llises per acabar adoptant estampats i brodats principalment de flors o bé de motius vegetals o geomètrics (fig. 268). Els fons d'aquests motius florals van del vermell al blanc, del groc al verd, del blau a l'ocre, o al rosa... Les flors brodades també reproduïen

diferents tonalitats, que contrasten amb el color del fons, a la vegada que juguen il·lusòriament amb les coordenades fauves del color.

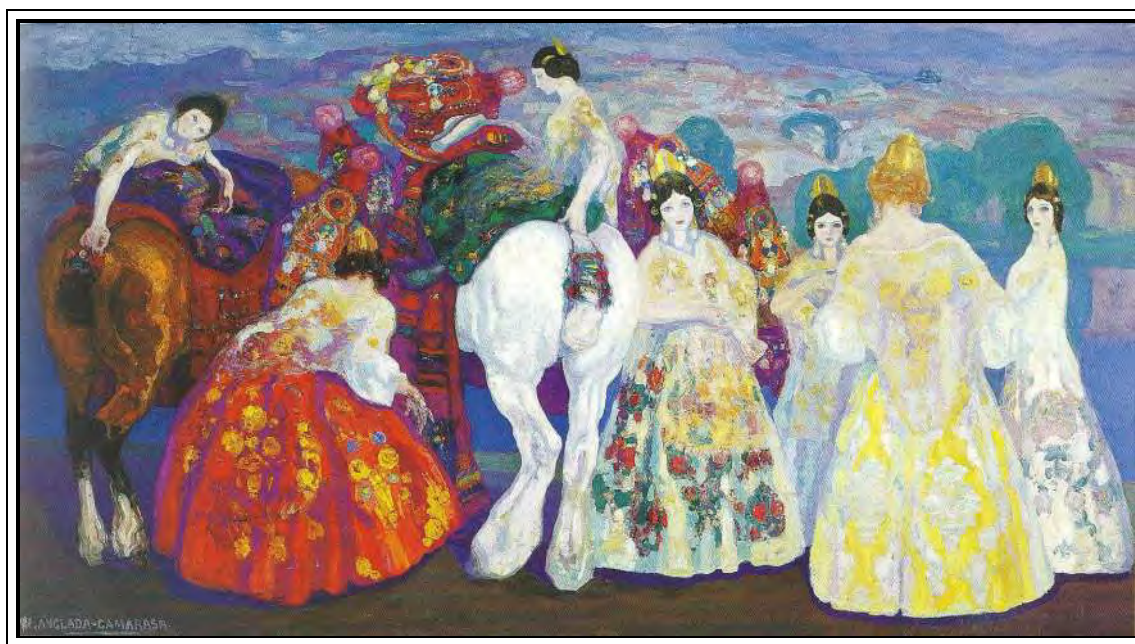


Fig. 268. H. Anglada, *Fris valencià*, c. 1905-1906. Col. particular

Amb el transcurs dels anys, els motius florals de les valencianes s'aniran espargint en les indumentàries de les altres dones espanyoles que Anglada anirà representant a partir de 1908 i fins a mitjan dècada de 1910. És el cas de la decoració floral en els mantons de Manila, fets de seda, de *Chula de los ojos verdes*, *Granadina*, *Sevillana*, *Malaguenya*, *Papallona de nit*, *La maja del Guadalquivir*, *La sibil·la* i *La noia del ventall*. Ara les flors prenen dimensions més grans i cobren protagonisme en els teixits dels vestits; cadascuna de les flors adopta un color i una tonalitat diferent. Acompanyada de fulles vegetals, aquesta flora esclatant sorgeix refulgent de la foscor de la nit. És, de fet, l'únic punt de llum d'aquests quadres de catàleg de moda femenina hispànica. En alguns casos, les flors dels mantons adopten ritmes repetitius de sanefes, com a *Granadina*; en altres, com a *La sibil·la*, la flor es converteix en un pit femení; en altres obres, com a *Malaguenya*, la decoració floral es combina amb papallones de grans ales, etc. En definitiva, els mantons ofereixen diferents variacions d'una mateixa peça de vestir per a una àmplia diversitat d'imatges de dones amb hàbits populars espanyols.

Hi ha, però, dos representacions d'espanyoles d'Anglada que es distingeixen per una peculiaritat iconogràfica i un simbolisme determinat: la presència d'una flor «real» a la mà de les models. El primer dels casos és *Granadina* (fig. 269). En aquest cas, la model sosté una rosa blanca a la seva mà dreta i a l'alçada del coll. La flor, càndida, decaiguda i tombada en la mateixa direcció que el coll de la jove, sembla haver estat presa del mateix

mantó. Un cop manllevada de la tela, la flor es torna mústia, es panseix, està a punt d'escórrer-se de les mans de la dona: la flor ja no té sentit fora del teixit, ja no té vida, ja ha adoptat el color marmori de la pell de la granadina, més proper a la mort que a la vida. En el segon cas, *La noia del ventall* (fig. 270), la figura, de perfil, amaga una rosa vermella entre els dits de la seva mà esquerra, oberta i enfocada cap a l'espectador, per tal que aquest sigui l'únic que pugui admirar-la. Aquest acte de velar i desvelar amb el que juga a través del ventall i la rosa, fa referència a la iconografia de la *femme fatale*, més pròpia del nord d'Europa, a la que es remetrà més endavant.



Figs. 269 i 270. H. Anglada, *Granadina* (detall), c. 1914. Barcelona, MNAC; H. Anglada, *La noia del ventall*, c. 1913-1914. Barcelona, col. Jordi Mira

Certament l'espectacle exuberant de flors obertes, de colors i matisos variats i tonalitats brillants, que semblen oferir un perfum fresc –encara que baudelairià–, posseeix unes connotacions clarament sexuals. L'esplendor de la flor, que és a la vegada el retrat de l'edat esplendorosa de la dona en plena sexualitat, no és exclusivament un motiu visual en Anglada. Des de finals del segle XIX, la flor com a metàfora de la sexualitat femenina va ser un motiu àmpliament generalitzat¹¹⁴³. Per exemple, els pètals esparsos a l'entorn del

¹¹⁴³ Al llarg del segle XIX, hi va haver una gran popularització de les flors i les seves respectives simbologies, ja fos a través de tractats o diccionaris. Segurament el més significatiu de tots ells és *Les fleurs animées* de J. J. Grandville, publicat pòstumament l'any 1847. Aquest enorme interès per les flors va anar en increment a finals del segle XIX, fins a acabar desembocant en l'Art Nouveau, on l'associació de la dona amb la flor es va portar fins a un extrem. Cfr. Sigfried Wichmann. *L'Art nouveau floral*. Paris, Chêne, 1986; William Wheeler. *Art nouveau fleurs decoratives: d'après les planches de M. P. Verneuil*. Paris, l'Aventurine, 2002; *Kasvikirja = Flora book = Llibre de la flora*. Brussel·les, Réseau Art Nouveau Network, 2004. Tanmateix,

cos nu de Ramon Casas, a l'obra *Flors desfullades* (1894), fan referència a la pèrdua de la virginitat de la jove estirada al terra. El mateix significa la flor mústia de *Granadina*, que, en una actitud de decaïment emfasitzada pel gest de la model, sembla informar a l'espectador de l'aparició d'una sexualitat que ja ha estat degustada. La seva rosa, abatuda com el seu cap, es contraposa als motius florals exuberants del seu vestit. En canvi, a *La noia del ventall*, la rosa vermella, oberta i sense desfullar, evidencia l'oferta sexual de la coqueta, en una actitud de secretisme i discreció que s'acaba revelant.

Vers 1900, la simbologia de la flor va adquirir un notable desenvolupament decoratiu i una gran complexitat semàntica en el modernisme (Reyero, 2009: 294). Des d'aquest moviment, les associacions entre dona i flor es van fer cada cop més explícites, sobretot en l'Art Nouveau, curvilini i estilitzat, que va acollir gratament la inserció de motius florals i vegetals: lliris, orquídiades, roses, assutzenes, algues... Dones com les dels cartells d'Alphonse Mucha, rodejades d'arabescos, estilitzacions i motius florals, van contribuir a la creació d'una iconografia dulcificada, fugaç i evanescent de la imatge femenina¹¹⁴⁴. En el fi de segle, Charles Amable Lenoir va ser un dels artistes que més va apostar per una imatge ensucrada de la dona, amb obres com *Femme et fleurs* (1900), on una jove, idealitzada i amb una innocència pròpia d'Ofèlia, apareixia vestida amb una túnica de reminiscències clàssiques i sostenint roses entre les seves mans. Amable es va centrar en la representació de noies virginals rodejades de flors o en el moment de collir-les, un aspecte que les vincula també a les mènades i nimfes. En aquestes visions ensucrades del modernisme, les noies es fonen tendrament amb les plantes que l'abracen: <<*había en esa decoración vegetal un mundo de insinuante sexualidad cuyas sugerencias literarias y artísticas determinaron las modas del amor y del deseo*>> (Litvak, 1979: 31).

En altres casos, les dones flor en l'art són pintades com a al·legories de la naturalesa i de la feminitat. Si en el cas de les fruites es produeix una associació de la dona amb aquestes, unes fruites que l'home pot assaborir, en el cas de la flor hi ha la metàfora de la dona jardí, on l'home hi troba un refugi (Reyero, 2009: 294). Això ja es comença a percebre en algunes gitanes que Anglada va representar a partir de 1907, però és la valenciana el prototipus femení més representatiu d'aquesta metàfora. Tal com ha succeït en altres regions, les terres valencianes han estat sotmeses a una sèrie de tòpics que han ocultat la realitat física i cultural del territori (Bonet, 2001: 89). El pas d'estrangers i els mateixos autòctons ha fet que aquests tòpics valencians visquessin gairebé inalterables fins a

la sexualitat inherent de la dona flor és exclusivament pròpia de la iconografia de finals del segle XIX (Menon, 2006: 139).

¹¹⁴⁴ Sobre els motius florals en l'Art Nouveau, vegeu: Siegfried Wichmann. *L'Art nouveau floral*. París, Chêne, 1986; Debora L. Silverman. *Art nouveau in fin-de-siècle France: politics, psychology, and style*. Berkeley, University of California Press, 1989.

l'actualitat. Un dels tòpics de la zona amb més llarga tradició històrica és la valenciana. La fertilitat de les terres planes (hortes) i la bellesa de l'entorn natural reunien les condicions per a engendrar un ésser perfecte. Aquestes eren, clarament, unes qualitats que l'home exigia a la dona. No és estrany, doncs, que la valenciana fos elogiada per molts durant anys i que fos un dels aspectes més explotats de la pintura costumista valenciana del segle XIX. Així, la valenciana va passar a representar les terres de la manera com es va voler. Generalment, una valenciana representada al XIX solia trobar-se en un hort, entre tarongers, fruiters i vegetals, flors... i s'identificava amb aquest. La dona era un fruit més de l'hort i n'exhibia les seves qualitats: fertilitat i una bellesa exuberant. La sensibilitat social s'arraconava completament: la duresa d'aquest *modus vivendi* no es feia present, ni els seus conflictes socials ni la font econòmica de la zona. I és aquí, en el jardí on l'home es refugiava, en aquella Arcàdia, on l'home trobava la pau.

La visió d'una terra llevantina fèrtil, exultant i feliç, va ser un estereotip que es va començar a gestar a finals del segle XIX. No obstant això, es sustenta en un altre que estava perfectament consolidat a finals del segle XVIII i principis del XIX: València com a un jardí de flors (Ariño, 1992: 265). L'any 1780, a *Disertación histórica*, J. Mariano Ortiz assenyalava que València:

Hallase fundada en lo mas ameno de España. Su Cielo es benigno y delicioso (...). Su fecundo suelo produce abundantes y sabrosas frutas. Su Huerta es un ameno Jardín, con lo que se hace célebre entre las demás Naciones. Su esmero en la cultura y labranza de la tierra es sin igual. (Mariano, 1780: 1-2)

Uns anys més tard, el 1837, Bonilla deia a *El Mole*:

En Espanya hia poques hortes com la de Valencia y pocs llauradors tan industriosos y laboriosos com els del horta, y demes del reino (...). Este es el motiu porque comunment diuen á Valencia: "el jardín de España". (cit. a Ariño, 1992: 266).

La premsa, els textos de forasters, els calendaris... van fixar aquest estereotip al llarg del segle XIX, basat en una ciutat que s'emmiraava en una terra fèrtil, esplendorosa i de profundes arrels. De tal manera es va fixar aquesta imatge que, l'any 1929, en el seu diari del viatge per Espanya, la novaiorquesa Dorothy Giles, conduint el cotxe i acompanyada d'una amiga, va ser aturada a Bàscara per un guàrdia civil valencià:

"M'ensenyarien les *señoras* els papers del cotxe?"

Ho fariem i ho vam fer. Va portar-los a un antic militar amagat dins una casa amb coberta de dues aigües, i va tornar tot corrent per gaudir del plaer de conversar amb nosaltres. (...) El rígid soldat va alucrar els ulls d'una manera seductora. (...) Era *valenciano*. Ah, València -va prémer els seus dits grassonets tots junts, els va prémer amb devoció cap els seus llavis, i va llançar el petó resultant del sud- "la terra de les flors." (Giles, 1929: 68)

Els camps valencians van ser motiu d'acceptació i d'èxit immediats entre la clientela artística, tant per les qualitats pictòriques de l'hort valencià, la riquesa dels colors, la llum

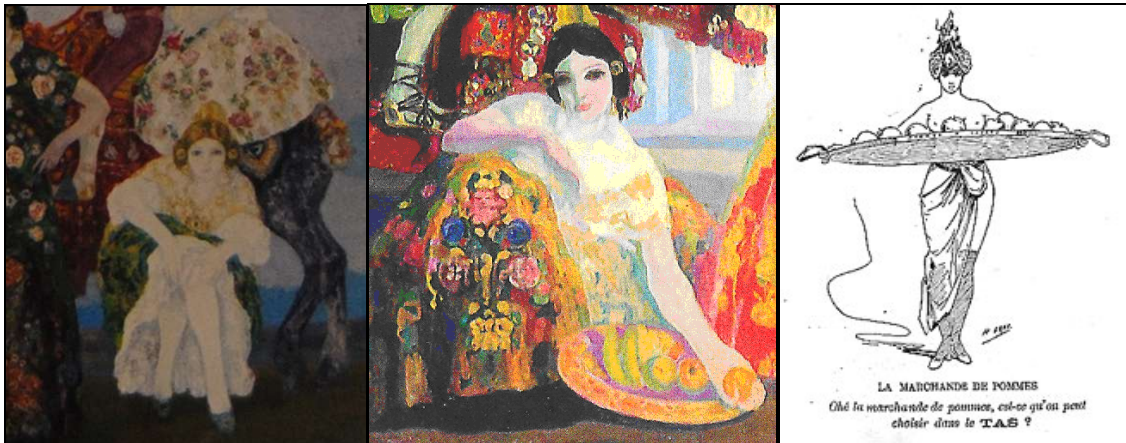
intensa... que oferien una estètica admirable. A més, l'horta era un paradís, una fugida de la realitat urbana. En la dècada de 1850 es va començar a consolidar un gènere costumista amb temes valencians d'hortes i dones de la zona. Van emergir diferents representacions del camp vistes com a ludicofestives. Però en el cas dels artistes impressionistes, també apareixien representacions de dones cosint o llegint en jardins particulars, esplendorosos i florits, com *Jeune fille au jardin* (1880-1882) o *Jeune femme lisant dans un jardin* (1880) de Mary Cassatt, o *Pasie cousant dans le jardin* (1881-1882) de Berthe Morisot.



Figs. 271 i 272. F. Masriera, *Al·legoria de la primavera*, 1890. Cornellà de Llobregat, Museu Palau Mercader; H. Anglada, *La valenciana de les roses*, c. 1906-1910. Cuba, Museo Nacional de Bellas Artes

A més de les representacions de valencianes a l'hort, un altre tòpic que va tenir molta difusió al segle XIX va ser la florista, o la valenciana entre flors. Les dones, molt cuidades i ben pentinades, s'ofereixen com les boniques flors que venen, amb el luxe i la coqueteria que ofereix la primavera. Com que han de col·locar els seus productes als clients, i amb la dura competència, la condícia és un element indispensable (Bonet, 2001: 100). La valenciana ha de ser tan admirada com les flors. Així, s'insisteix en el tòpic de la dona flor: són belles, s'emmusteeixen ràpid i serveixen per adornar. València és un jardí de flors naturals i humanes que esdevenen un motiu pictòric ideal. El tòpic de la valenciana com a flor tenia una bona sortida al mercat. Però Anglada va ignorar la representació de l'ofici de la florista i va convertir les flors en un teló de fons per a les seves valencianes, com a *La valenciana de les roses* (fig. 272). No hi ha roses blanques, símbol de puresa, sinó de color rosa i vermell, símbol de l'amor eròtic (Litvak, 1979: 33).

En sintonia amb aquesta línia al·legòrica i estereotipada, Anglada va portar, en el cas de les valencianes, la metàfora de la dona flor fins a un extrem. El gran quadre *València*, amb les columnes florides i les faldilles brodades de les valencianes, és un dels millors exemples; però el clímax es produeix a *La valenciana de les roses*. En aquesta obra, la flor inunda el quadre, de manera semblant a *Fragrance* (1894) de León Frédéric¹¹⁴⁵. En l'obra d'Anglada, la figura femenina es confon amb els rosers del fons, i les roses de la seva faldilla semblen extrems del darrer terme, de la naturalesa mateixa. Aquesta manera de representar la figura porta a interpretar-ho com a la integració de la noia –i de la societat valenciana, típicament espanyola, abillada amb un vestit regional, un ventall i una pintura en la naturalesa. Malgrat els títols regionals i folklòrics d'aquestes obres, les valencianes d'Anglada apareixen com a al·legories de la primavera, rodejades de flors i roses arreu, i presenten analogies amb altres artistes que utilitzaven aquest mateix recurs, com el català Francesc Masriera (fig. 271). La particularitat de la peça angladiana, emperò, resideix en la forma ovalada del marc, que indica la metàfora del mirall: la figura s'està acabant d'arreglar el pentinat, col·locant-se una flor al tocat mentre s'emmiralla. Es mostra coqueta i sosté un ventall poc obert rere el que sembla voler ocultar-se, mentre que el seu cos està acuradament col·locat de perfil. Les roses, unes més clares, unes més fosques, inunden l'atmosfera fins al punt que la pell de la valenciana adquireix una tonalitat rosada. La fragància de l'escena és embriagadora. Tanmateix, és en la confusió il·lusòria, en la manca de separació entre la realitat i la ficció de la flor, on resideix l'originalitat d'aquesta pintura d'Anglada.



Figs. 273, 274 i 275. H. Anglada, *Gropes valencianes* (detall), 1909. Col. particular; H. Anglada, *Gropes valencianes* (detall), c. 1907. Col. particular; Henri Gray, "La marchande de pommes", a *Le Courrier Français*, 30 de novembre de 1884. University of Minnesota Libraries

¹¹⁴⁵ Si bé l'any 1900 és un període que associa la dona amb la flor és perquè aquest segle retorna a un món vegetal i aquàtic, principalment a través de l'Art Nouveau i la seva arquitectura europea de formes i motius orgànics. Vegeu: "La régression vers le végétal et l'aquatique", a VV.AA. 1900. Paris, réunion des musées nationaux, 2000 pp. 272-230.

Estiguin on estiguin, les flors són un dels motius plàstics principals en l'obra d'Anglada, i sempre estan vinculades a les nocions de feminitat i sexualitat. Aquesta pirotècnia de flors reals i artificials posa de relleu el gust d'Anglada per les flors i esdevé la gènesi del que seria la materialització d'un jardí particular de l'artista, anomenat El Pinaret. Pels volts de 1930, quan ja feia uns anys que s'havia declarat aficionat a l'horticultura, l'artista, residint a Port de Pollença, va adquirir una extensió de terreny a prop de la seva residència, on hi va dedicar moltes hores de feina. Les plantacions i emparrats que hi va cultivar serviren per als fons de moltes obres de folklòriques espanyoles, també d'algunes valencianes i gitanes. Per a Anglada, el jardí significava la calma d'un paradís terrenal que no havia trobat de manera permanent a París. En aquest punt, és interessant remarcar la reflexió a la que convida Walter Benjamin: <<¿está relacionada la moda floral de la época Biedermeier y de la Restauración con el malestar inconsciente por el crecimiento de las grandes ciudades?>> (Benjamin, 2009: 505).

Per concloure aquest subapartat, és convenient fer esment a l'obertura i la contenció de la sexualitat femenina, que ja s'ha analitzat prèviament en les pintures de gitanes d'Anglada. Fruïtes i gerros apareixen en moltes obres de temàtica valenciana de l'artista. Per una banda, les fruïtes poblen tres obres seves d'aquesta temàtica: les dues *Gropes valencianes* (fig. 273 i 274) i *València* (fig. 265). En la primera, apareix una jove valenciana d'esquenes, vestida amb unes indumentàries de tonalitats grogues i ataronjades, que sosté una plata curulla de fruïtes diverses -plàtans, síndries, raïms, pomes...-, brillants i apetitoses, que es revelen contingudes i ordenades en el mateix recipient¹¹⁴⁶. Aquesta és una al·lusió a la virginitat d'aquestes figures femenines, encara que la jove asseguda de la banda dreta genera un debat ambigu: no són, les seves cames cobertes per unes mitges blanques i que són mostrades volgudament, una invitació a la sexualitat? La seva actitud és ambiguament provocativa -un aspecte que no ocorre en cap més figura valenciana d'Anglada. A *València*, en canvi, s'ofereix una lectura semblant a *El Tango de la Corona*, on unes fruïtes de colors esplèndids i brillants es troben escampades pel terra, a la zona central del quadre, símbol del caràcter festiu de l'obra. Suggestiu el gust en una pintura és

¹¹⁴⁶ En l'Anglaterra victoriana, hi havia una curiosa relació entre la contenció de l'apetit i la feminitat. Es considerava l'ideal de dona com a aquella que menjava poc i delicadament, i que rebutjava tant la carn com el plaer sexual. En els manuals de l'època hi havia advertències sobre com manipular la fruita, ja que una relliscada podia suposar una mala reputació per a la dona (Reyero, 2009: 289-290). Tot plegat ressona al Jardí de l'Edèn i al pecat original. Cfr. Cristina Rodríguez Pastor. "De carne y hueso. El cuerpo femenino y su representación en la cultura victoriana", a VV.AA. *Mujer y Deseo. Representaciones y prácticas de vida*. Cadis, Universidad de Cádiz, 2004, p. 317. No és estrany, doncs, que les imatges del canvi de segle posseïxin unes connotacions eròtiques tan fortes entre el menjar i la sexualitat. Però a la vegada, la fotografia eròtica de finals del segle va contribuir molt a l'associació de les fruïtes amb el sexe (Nochlin, 1972: 11). En la literatura simbolista, com a *À rebours*, també es troben aquest tipus d'associacions, com quan Des Esseintes paladeja un caramel (Huysmans, 2007: 232-233).

una tradició ben coneguda¹¹⁴⁷, però també ho és l'associació d'aquest amb el plaer sexual, <<como algo intercambiable o asimilable a la comida>> (Reyero, 2009: 289). Més explícit és l'oferiment comestible de l'obra *Gropes valencianes* (fig. 274), on una jove a la gatzoneta ofereix una taronja de la seva safata –una invitació sexual que a la vegada convida a gaudir de la festivitat d'allò típicament valencià, com és la taronja¹¹⁴⁸. L'al·lusió del pit fruita, tan evident en el cas de les gitanes, torna a entrar en acció.

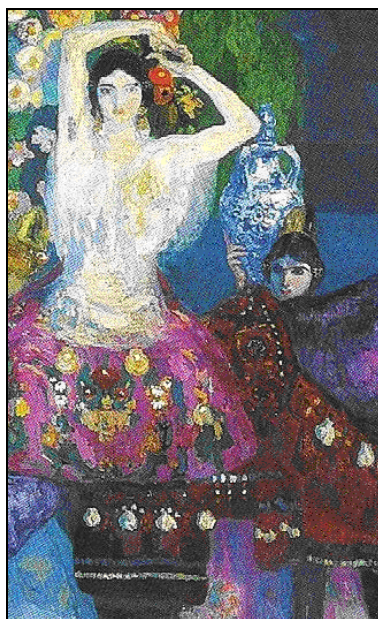


Fig. 276. H. Anglada, *València* (detall), c. 1910.
Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

L'apetència dels aliments, alguns tropicals, al costat de la sensualitat que es desprèn de les flors, generen una atmosfera d'erotisme, bellesa i gaudi dels sentits, el plaer d'allò comestible i el desig. Les fruites del quadre *València* són abundants i estan harmònicament espargides, fora dels seus cistells, però no obertes per la meitat. Es veuen però no es poden tocar, es perceben però no es poden provar, són ofertes a l'espectador però els cossos de les venedores estan vestits i són inabastables. L'observador extern intueix les entremaliadures d'aquestes en el joc metafòric del pintor, però amb distància. En aquest sentit, entren en joc els gerros que, com ja s'ha comentat en el cas de les gitanes aiguaderes, simbolitzen la contenció sexual de la dona. Anglada va pintar poques obres amb gerros de ceràmica típica valenciana¹¹⁴⁹. Una és *Camperols de Gandia* (fig. 264), on

¹¹⁴⁷ Cfr. Lamberto Pignotti. *I sensi delle arti. Sinestesia e interazioni estetiche*. Bari, Dedalo, 1993, p. 104.

¹¹⁴⁸ Segons el cristianisme, el taronger i el seu fruit són símbol de castedat, generositat i puresa (Gordi, 2011: 92).

¹¹⁴⁹ Els gerros que Anglada va representar són cànirs de beure aigua (*botijos*), d'una tipologia d'inicis del segle XX. Anglada els va pintar amb decoració blava, però en realitat els típics d'aquesta època no duïen aquest tipus de decoració, malgrat sí tinguessin la mateixa forma. Cfr. *Historia de la cerámica valenciana*. València, Vicent García Editores, vol. 4, 1987-1992.

apareixen vinculats amb els fruits saborosos; les dues figures dels extrems sostenen un gerro cadascuna, que esdevenen a la vegada el reflex de les dues cares de la sexualitat femenina. Mentre que una, a la banda esquerra, es mostra d'esquenes a l'espectador, amb el gerro trontollant damunt del cavall i a punt de vessar l'aigua, l'altra jove, de cabells rossos i col·locada a l'extrem dret –val a dir que Anglada la va afegir posteriorment–, sosté fermament i amb una posició erecta un gerro damunt l'espatlla, per tal d'evitar abocar el líquid que hi ha a l'interior. L'altra obra que conté la presència de ceràmiques valencianes, que recorden les decoracions ornamentals i l'estètica de les rajoles blaves (*azulejos*) de la zona¹¹⁵⁰, és *València*. Darrere la figura central (fig. 276), damunt d'un cavall i amb els braços col·locats escenogràficament i amb la mateixa posició d'ofertament que *Nu sota la parra*, sorgeix una altra jove valenciana que sosté sòlidament un gerro valencià damunt la seva espatlla dreta. Aquesta figura, semblant a una cariàtide que sosté el temple valencià, al·ludeix a la preservació de la puresa i la virginitat de la figura central, ja sigui la pubilla d'una festa valenciana –potser les falles?– o bé una núvia a qui condueixen fins al ritual cerimonial. La valenciana de darrer terme, situada just al centre de la composició i amb un vestit parcialment ocult i amb pocs matisos de colors, que són apaivagats, dirigeix una mirada amenaçadora a l'espectador, per tal que el gerro que sosté no sigui trencat ni vessat. És per aquest motiu que la dona adopta les línies formals i depurades de l'àmfora valenciana, i col·loca els braços com si fossin les nanses del seu cos, on resideix la seva sexualitat. No obstant això, la sensualitat continua present en la figura central.

4.2.- <<Folklore>> espanyol i català.

El caràcter colorista i fantasiós no és l'únic aspecte –tampoc el més important, encara que sí el més reiterat per la premsa de l'època i la historiografia– que es desprèn de les obres d'Anglada d'inicis del segle XX. L'any 1935, Manuel Abril, a *De la Naturaleza al Espíritu*, defensava un Anglada decorativista abans que un pintor de temes regionals: <<si se les quita a los cuadros de Anglada su acierto decorativo se les quita su virtud principal>> (Abril, 1935: 105). Però donat que aquest projecte d'investigació se centra en l'estudi de la representació de la dona en la seva obra, es focalitzarà seguidament en la qüestió folklòrica i es qüestionarà si, tal com ha argumentat Veronica Vergani, l'any 1904 Anglada va sentir la necessitat de retornar als seus orígens (Vergani, 2003: 43). Aquesta podria ser una bona hipòtesi donada la distància física que separava Anglada del seu país i l'enyorança que el propi artista havia declarat en alguna carta al seu amic Pere-Joan Llorc (Anglada, 1895 b). Tanmateix, s'analitzarà si aquesta obra de temàtica espanyola, que en part va adoptar després d'una estada al sud d'Andalusia i València el 1904, va acabar

¹¹⁵⁰ Cfr. VV.AA. *Historia, arte y tradición de los azulejos valencianos*. Fiorano Modenese/Onda, Comune di Fiorano Modenese/Ayuntamiento de Onda, 2003.

essent un pretext iconogràfic per a produir una estètica explosiva en quant als colors, al format i a la matèria, que sorprengués gratament al públic de les exposicions i als grans col·leccionistes que es podien permetre adquirir aquestes obres a uns preus notablement elevats.

La pintura de temes valencians d'Anglada representa la redescoberta de la realitat profunda i autèntica, de retorn a la seva terra espanyola? És també la descoberta d'un mateix? És una temptativa, com diu Vergani (Vergani, 2003: 96), d'alliberar-se del domini francès? És per això que Anglada es concentra en allò autòcton i popular i, per tant, no parisenc? Això mateix assegurava indirectament una crítica del 1911, amb motiu de la participació de l'artista a la mostra internacional de Roma: <<Se Parigi domina, l'ora è venuta per liberarsene (...). Apriamo gli occhi, anche noi, spagnoli e italiani, e siamo del nostro paese, della nostra razza, del nostro cielo, della nostra tradizione>> (Ojetti, 1911).

4.2.1.- Una introducció a la teoria del folklore.

El *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans* descriu la paraula <<folklore>> com a un <<conjunt de tradicions, de creences, de llegendes i de dites populars>>, com també l'<<estudi d'aquestes tradicions, creences, etc>> (Diccionari, 2015). Per la seva banda, el *Diccionario de la Real Academia Española* cita el mot com a un <<conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo>> (Diccionario, 2015). A diferència de la perspectiva russa, que considera el terme <<folklore>> com a l'estudi de la creació artística popular, a Occident el mot abasta tota la vida espiritual de les masses populars (Martino, 2008: 97).

A Espanya, hi ha diversos estudis sobre el folklore nacional, però són escasses les investigacions realitzades des d'una perspectiva rigorosament acadèmica. Per tant, els veritables estudis encara han d'emergir i han de comprendre el fet humà, segons Ernesto Martino, analitzant-ho amb una gran transparència i naturalitat (Martino, 2008: 78). L'antropologia espanyola i catalana no ha donat encara el pas del folklore a l'antropologia moderna¹¹⁵¹, un fet que comporta que el folklore encara romanguí ancorat <<en un formalismo romántico y conservador, mientras que la antropología se ha desarrollado en función de modelos foráneos, a menudo poco sensibles a las tradiciones autóctonas>> (Feixa, 2008: 61). L'error de la historiografia espanyola sobre el folklore recau en el que ja va anunciar

¹¹⁵¹ Cfr. Josep Maria Comellas. "Antropología sin colonialismo. La profesión de antropólogo y el desarrollo del Estado en la España contemporánea", a *III Congreso de Antropología*. Sant Sebastià, 1984.

Antonio Gramsci a *Osservazioni sul folklore* (1935)¹¹⁵², que assegurava que fins aleshores el folklore només s'havia estudiat com a un element pintoresc i que calia una urgent anàlisi d'aquest com a una concepció de la vida i del món de determinats estrats de la societat: <<El folklore solo puede entenderse como un reflejo de las condiciones de la vida cultural de pueblo>> (cit. a Feixa, 2008: 18). La visió de Gramsci, preocupat per l'estudi de les cultures populars i subalternes, va tenir un fort impacte en la societat italiana de la primera meitat del XX i va desenvolupar un paper dirigent en la renovació del marxisme¹¹⁵³. Rebutjava la curiositat erudita o romàntica per centrar-se en l'estudi sociocultural d'una ètnia o societat. Segons la seva visió, el folklore s'havia de considerar una eina científica que s'havia de prendre seriosament i que, a la vegada, havia de deixar de dependre econòmicament i políticament de les classes hegemòniques (Martino, 2008: 114).

Això mateix creia Ernesto de Martino, de qui darrerament el MACBA i la Universitat Autònoma de Barcelona han compilat alguns articles a *El folklore progresivo y otros ensayos* (Martino, 2008). De Martino va ser el primer d'una sèrie d'antropòlegs italians en estudiar la cultura popular des d'una vessant marxista i en establir l'interès per l'estructuració dels diferents estrats socials de la població. Detectava un binomi colonitzador-colonitzat en les relacions entre l'hegemonia i la cultura popular del seu país:

La actitud de la "civilización europeo-occidental" hacia las formas culturales del mundo popular subalterno, es decir, de los pueblos coloniales y semicoloniales, y del proletariado obrero y campesino de las naciones hegemónicas, refleja del modo más crudo las necesidades, los intereses y la completa limitación humanista de la clase dominante: la burguesía. (Martino, 2008: 77)

L'imperialisme, que va tenir una forta incidència en els països hegemònics que es dedicaven a la carrera de la colonització, sobretot Anglaterra, va generar la submissió de les cultures populars d'un mateix país, a través de l'explotació política de les masses populars subalternes. La renúncia deliberada a la història i a l'objectivitat, generava aquesta mena de discursos de poder de les classes hegemòniques. A finals del segle XVIII i al llarg del XIX, els nacionalismes romàntics van propiciar el naixement del folklore, que es va començar a identificar amb territoris determinats i va començar a ser emprat per les classes socials altes d'un mateix espai¹¹⁵⁴. Però el cert és que la utilització del folklore per part de les elits socials esdevenia un reflex de les condicions socials entre les diverses poblacions d'un mateix país (Martino, 2008: 114). A això s'ha d'afegir el fet que, a finals del segle XIX, una bona part de les diverses manifestacions de la cultura tradicional va passar a ser un instrument de la nova societat urbana, que li va assignar uns usos estètics,

¹¹⁵² Cfr. Antonio Gramsci. "Osservazioni sul folklore", a *Letteratura e vita nazionale*. Roma, Editori Riuniti, 1975, pp. 267-268.

¹¹⁵³ Cfr. Alberto Mario Cirese (ed.). *Folklore e antropologia, tra storicismo e marxismo*. Palermo, Palumbo, 1973; Franco Ferrarotti. *Antropologia, storicismo e marxismo*. Milà, Franco Angeli, 1978.

¹¹⁵⁴ Vegeu: Roger D. Abrahams. "Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics", a *Journal of American Folklore*. American Folklore Society, vol. 106, núm. 419, 1993, pp. 3-37.

comercials i sobretot ideològics (Martí, 1996: 11). Just en aquell moment, el folklore va esdevenir folklorisme¹¹⁵⁵. A principis del XX, el folklorisme va constituir en molts països europeus un fenomen tangible que va generar un creixent interès cap a les tradicions en procés d'extinció (Martí, 1996: 29).

Un dels dubtes que emergeixen més insistentment quan s'analitzen les pintures angladianes de temes valencians i de dones de l'Espanya regional de l'inici del segle XX, és si es pot considerar l'artista un pintor folklòric espanyol, un artista que va servir-se dels discursos de poder per damunt de les classes populars. No es pot assegurar amb convenciment que Anglada hagués estat un folklorista, però sí va reunir algunes característiques pròpies d'un folklòric, ja que el seu interès residia més aviat en expressar la voluntat de continuïtat de la tradició, i no tenia un afany en conservar o recuperar les tradicions. La seva posició s'ha d'entendre des de l'accentuació de la diversitat folklòrica, d'emfasització regionalista de l'Estat espanyol¹¹⁵⁶, de resistència contra la modernització industrial –tal com paral·lelament ocorre en moltes altres parts d'Europa. La seva visió sobre aquestes altres regions populars tradicionals espanyoles (sobretot València i Andalusia, les regions que han rebut més estereotips d'ençà del pas dels viatgers romàntics) s'ha de comprendre com a paternalista, pròpia d'un viatger més que trepitja un territori que pretén colonitzar o dominar, que es creu superior als pobles i gent que es troba pel camí, tal com ocorria amb l'ètnia gitana. Per tant, Anglada hi va anar a cercar l'exotisme i els colors rutilants, però continuava essent exotisme i pintoresquisme; és el mateix color i exotisme que anaven a cercar els viatgers francesos i britànics del segle XIX a Andalusia¹¹⁵⁷.

El 1945 Carlo Levi narrava, a *Cristo si è fermato a Eboli*, l'estada anual viscuda amb els habitants de Lucania, al sud d'Itàlia. El llibre posava a la llum l'altra Itàlia, la que havia estat negada per la cultura dominant, ja que era entesa com a una cultura pròpia dels <<salvatges del sud>> (Feixa, 2008: 14). La confrontació entre l'intel·lectual del nord¹¹⁵⁸ –

¹¹⁵⁵ En aquest context s'ha d'entendre el terme <<folklorisme>> com a l'emergència d'especialistes que estudien el folklore dels diferents pobles i territoris.

¹¹⁵⁶ Aquest és un aspecte que es va emfasitzar àmpliament al llarg del segle XIX i principis del XX a Espanya. Vegeu: Justo G. Beramendi. "Identidad nacional e identidad regional en España entre la guerra del francés y la guerra civil", a VV.AA. *Los 98 Ibéricos y el mar*. Salamanca, Pabellón de España, t. III, 1998, pp. 187-215.

¹¹⁵⁷ Cfr. Alfonso de Figueroa y Melgar. *Viajeros románticos por España*. Madrid, 1971; Blanca Krauel Heredia. *Viajeros británicos en Andalucía: de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Màlaga, Universidad de Màlaga, 1986; José García Mercadal. *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

¹¹⁵⁸ Segons Antonio Gramsci, a *Letteratura e vita nazionale*, <<los intelectuales no salen del pueblo, aunque accidentalmente alguno sea de origen popular (...) frente al pueblo aparecen como algo aparte, como flotando en

pertanyent a una cultura hegemònica i dominant- i les societats rurals i populars del sud té a veure amb la figura del viatger i la societat andalusa del XIX. Però el cas espanyol és variablement diferent: no és que s'hagi alienat la població andalusa ni espanyola, sinó que s'ha recreat un mite pintoresc amb excés i que difícilment correspon a la realitat. Des de l'era romàntica, els nòrdics europeus –principalment britànics i francesos– van recrear el mite d'una Andalusia oriental i romàntica, on suposadament hi habitaven toreros, bandolers, gitanos i dones castisses, les *majas* coquetes, picaresques i alegres¹¹⁵⁹. El que hi havia darrere de tot això, segons una perspectiva postcolonialista, era un discurs d'alteritat que diferenciava els dominants del nord amb els subalterns del sud. No obstant això, el més curiós de tot plegat va ser com els propis espanyols –i també la pròpia Andalusia– van difondre voluntàriament la imatge de la *españolada*, del casticisme i del món dels toreros i les *manolas*, remetent a un espai exòtic i orientaltzant que anys enrere havia estat zona de califes àrabs i que geogràficament es prolongava més enllà del nord d'Àfrica. En general, hi havia una marcada distorsió sobre la visió d'Espanya, i Andalusia apareixia en la ment forana i dels mateixos espanyols com el lloc on encara es conservava <<*lo específico del alma nacional*>> (Descalzo, 2006: 34). L'interès pels tipus espanyols, el caràcter, els costums i el folklore andalusos es van fer presents a l'Europa del segle XIX a través de la literatura, la música i l'art, una imatge que va ser àmpliament difosa per Eugenia de Montijo, amiga de Mérimée i Iradier, però també pels pobres cantors cecs (Descalzo, 2006: 34). Es va acabar recreant, doncs, una imatge d'una Espanya llunyana, on el somni i l'evasió orientaltzants hi eren presents, on no hi havia una població culta però sí s'hi podien dirigir viatgers cultes, ja que de fet aquests discursos estaven creats per ells i adreçats a ells. Els mateixos espanyols i andalusos jugaven amb la pròpia imatge dels tipus espanyols per embutxacar-se part de les fortunes dels viatgers i a la vegada fer propaganda de si mateixos.

A finals del segle XIX, Espanya travessava una crisi política i econòmica degut a la pèrdua de les potències colonials. Les condicions d'endarreriment i provincialisme que progressivament s'apoderaven d'Espanya, van propiciar que un grup d'intel·lectuals, escriptors i poetes, coneguts com la Generación del 98, intentessin dur a terme una regeneració d'Espanya i una alliberació del domini francès, tant literari com artístic, sobre el país. Tals esdeveniments van propiciar la posada en marxa d'una imatge d'una Espanya provinciana. Sert, Zuloaga, Sorolla... tots ells van realitzar decoracions murals amb la representació dels diversos pobles d'Espanya, on els personatges seguien la línia dels prototípics i exòtics espanyols que des del segle XIX havien alimentat les mentalitats

el aire, como una casta, y no como articulación, con funciones orgánicas, del mismo pueblo>> (cit. a Martino, 2008: 111). Cfr. Antonio Gramsci. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Torí, Einaudi, 1949.

¹¹⁵⁹ Cfr. Luis Méndez Rodríguez. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, 2008.

romàntiques. Però la dona va ser la que va utilitzar-se més com a imatge autòctona d'Espanya, en particular l'andalusa, i això era així perquè no hi tenia cabuda dins la professió artística. Sense veu ni vot, i essent la principal víctima d'una manipulació de la seva imatge, l'andalusa va acabar esdevenint un ideal prototípic, de qui els propis andalusos van viure i van reafirmar¹¹⁶⁰.

Anglada va descobrir el folklore espanyol a partir d'un viatge a la zona de llevant i del sud d'Espanya. En aquest sentit, la seva visió manté punts de contacte amb els viatgers estrangers del XIX i principis del XX que es fixaven en els tipus espanyols, masculins però sobretot femenins, gitanes, andaluses o *majas*, i que, com José Townsend, remetien als vestits espanyols¹¹⁶¹. Això ha portat molts historiadors i crítics a considerar l'artista un autèntic folklorista, tal com va assegurar Gaya Nuño a *Ars Hispanae* l'any 1977. Referint-se al quadre *València*, el crític d'art esmentava que Anglada

exageró ese folklorismo en mucho mayor grado de lo que lo habían hecho Sorolla o Zuloaga. Es decir, que acometió todo un ciclo de supremas españoladas, componiendo algo así como un gigantesco ballet de una hermosura de color, de un garbo, de una luz y de un barroco llevados hasta el extremo. (Gaya, 1977: 104)

El mateix assegurava Vergani: Anglada era folklòric perquè representava les festes regionals típiques de la província valenciana, on homes i dones, en una atmosfera d'alegria, duïen els vestits típics del lloc, encara que la investigadora posteriorment asseguraria que era un pretext per obtenir un decorativisme ric de color i llum (Vergani, 2003: 44).

Certament hi ha alguna part de raó en el discurs de Vergani. El que cal tenir en compte és que Hermen Anglada, com a membre de l'aleshores alta cultura <<espanyola>>, inevitablement va penetrar dins del joc d'inventar o reforçar imatges prototípiques de les classes socials inferiors, però ja no per a subratllar aquest discurs imperialista i de dominació sobre la cultura popular andalusa i, especialment, de la dona espanyola, sinó per a obtenir una plasticitat i un colorisme preponderants, que no li podien oferir altres models estereotipats d'Espanya o Catalunya. És evident que l'artista va caure, com la majoria d'artistes del moment, en prejudicis identitaris, però aquesta no era la seva voluntat inicial. Era folklòric perquè se centrava en les festes i tradicions populars d'un poble, però no presentava els seus quadres amb cap nota de romanticisme o

¹¹⁶⁰ D'una manera semblant, la parisencs havia esdevingut un ideal de bellesa i d'elegància a seguir en els canons estètics d'Occident. Però la diferència entre ambdós prototips femenins, tan diferents i a la vegada tan propers en aquests dos països veïns, era que la dona espanyola –que equivalia a l'andalusa– havia viscut des de la seva existència sota el signe del folklore i la cultura tradicional popular.

¹¹⁶¹ Cfr. VV.AA. *Imagen romántica de España* (cat. exp.). Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. Per a una crítica dels tòpics espanyols a Europa, vegeu: Víctor Bergasa, Miguel Cabañas, Manuel Lucena Giraldo i Idoia Murga (eds.). *¿Verdades cansadas?: imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

pintoresquisme. Per a ell, el folklore li servia de <<desvetllador de la creativitat>> (Fontbona, 2006 c: 19). Així doncs, no es pot considerar que Anglada pretengués realitzar un art folklòric ni espanyol.

Altres motius empenyen a no considerar Anglada un artista folklòric. Certament l'artista representava celebracions de festes valencianes, escenes de *corridos* de toros d'Andalusia o serenates aragoneses, però també és rellevant remarcar que no va acceptar participar en exposicions espanyoles fora de Catalunya ben bé fins a l'any 1916. Però l'any 1905, a la VI Bienal de Venècia, Anglada havia acceptat, juntament amb el seu amic Zuloaga, exposar a la sala espanyola de la mostra, un fet bastant inèdit en el seu *modus operandi*. En un moment en què Catalunya no depenia de la resta d'art espanyol, segurament l'artista no hauria volgut exposar-hi pel caràcter independent del context artístic català. A més a més, nombrosos crítics com Alexandre Cortada o Raimon Casellas, desaconsellaven als artistes catalans exposar a Madrid i en altres exposicions nacionals, ja que hi havia un anquilosament detectable dels mitjans artístics oficials madrilenys (Fontbona, 1993 c: 102).

En l'exposició d'Anglada al Cercle Artístic de Barcelona de l'any 1915, la temàtica de les obres -es podria dir <<espanyola>>-, va ser detectada pel públic català, que es mostrava contrari a la *españolada*. Romà Jori lamentava la tendència de molts artistes espanyols en utilitzar reiteradament el recurs folklòric (Jori, 1916: 1). En contrapartida, Joan Grau Miró, corresponsal de la revista londinenca *The Studio*, assegurava que Anglada no feia *españoladas* sinó autèntiques obres d'art (Fontbona, 1981: 126). Però Anglada distava del provincialisme de Sorolla o Zuloaga i dels regionalistes andalusos com Gonzalo Bilbao o López Mezquita. No pretenia realitzar grups animats de *majas* o *manolas* dansant o coquetejant amb l'espectador, sinó plasmar la presència poderosa i enigmàtica d'una sèrie de figures femenines individuals, rarament somrients i que, quan ho fan, substitueixen el rostre de la *maja* graciosa i atrevida pel de la *femme fatale*. Era el retrat del seu ideal femení.

Una altra característica que condueix a defensar un Anglada distanciat de la pintura de temàtica del folklore espanyol, és que la seva ambició no es restringia al costumisme al que estaven acostumats els col·leccionistes particulars, sinó que pretenia pintar parets de palaus, omplir vastos murs, decorar salons de museus per tal d'arribar al gran públic i vendre les seves obres a un elevat preu de cost. Això mateix feien Zuloaga, Sorolla o Sert, però tot i voler decorar un gran palau amb temes espanyols, Anglada mai va caure en el folklorisme, ja que mentre els realistes ho basaven tot en la retina i la immediatesa, ell exaltava la nit i tot allò que la retina enriquia de color (Fontbona, 2002 b: 142). Anglada

diferia del regionalisme pictòric típic de la pintura espanyola de principis del XX: <<para él la indumentaria popular (...) era, sobre todo, una fuente riquísima de plasticidad, que le permitía ensayar armonías cromáticas nuevas, como antes había hecho con los irisados blancos de los vestidos de las démi-mondaines del París nocturno>> (Fontbona, 2002 b: 147). No obstant això, els personatges, els motius, els objectes que incloïa en els seus quadres de temàtica valenciana i espanyola, eren presos de la cultura tradicional i popular espanyola, motiu pel qual tot seguit s'analitzaran quins són aquests elements.

4.2.2.- Tradicions i festes populars.

Durant la primera dècada del segle XX, hi va haver un moviment de recuperació de les tradicions, de les icones medievals i del folklore popular. Molts pintors com Anglada-Camarasa van aprofitar aquesta tendència en l'àmbit espanyol, i van prendre elements del folklore, tot adaptant-los a les seves obres i accentuant una riquesa ornamental amb motius que remetien a les arts orientals de Pèrsia o Bizanci (Pizarro, 2012: 67). De manera sobtada i seguint aquesta corrent, doncs, a partir de 1904 Anglada va començar a remetre artísticament al folklore del poble espanyol.

El primer aspecte referent al món del folklore espanyol que incorpora Anglada en les seves obres, és la temàtica, basada en les tradicions i festes populars espanyoles, catalanes i mallorquines. La festa és un motiu típic del modernisme català. Només cal recordar el cas de Rusiñol i les festes modernistes. De totes les obres d'Anglada, *València* és la que millor representa la voluntat de representar una festivitat tradicional i popular:

Il popolo valenzano si mostra allo spettatore in tutta la sua tipicità: il senso di gioia e di allegria tipica della terra di Levante è suggerito dagli atteggiamenti, i vestiti e le gli ornamenti di cui è provvisto il dipinto. Non possiamo dimenticare che la regione valenzana (...) è il simbolo della fertilità: la natura rappresentata è lussureggiante, abbondante e colorata. I fiori sono l'elemento principale: le corone di fiori e i carri fioriti sono manifestazioni dell'arte popolare: la tessitura delle foglie e la fabbricazione delle ghirlande e di altri oggetti sono la maggiore espressione di un artigianato e intimamente legati alla nozione di festeggiamento pubblico. (Vergani, 2003: 96)

Malgrat que *València* és l'obra magna de la representació de la festa valenciana, Anglada va pintar moltes escenes dels preparatius d'aquesta festa popular vinculades als casaments. Tanmateix, no només es va limitar a la representació del folklore valencià sinó que, a partir de 1914, un cop establert a Mallorca, va executar algunes escenes amb tradicions populars catalanes i mallorquines que ell mateix va presenciar, tals com els castellers i les sardanes, i balls tradicionals de les Illes Balears, com el Ball de les Àligues.

4.2.2.1.- Festes, casaments i horts valencians.

Tinc la íntima, la profunda convicció de que en la Horta valenciana dorm una font de subtil bellesa. –
Naturalment, per a arribar a trobar la bellesa,
és necessari que el contemplador hi posi quelcom de la seva part.
(Xènius, 1908)

L'estiu de 1904 Anglada va viatjar fins a València, hi va estiuejar unes setmanes i va dedicar-se a prendre apunts i pintar¹¹⁶², després d'haver aconseguit permís per fer-ho al jardí dels Oliag, així com utilitzar casa seva. Trobant-se al País Valencià, va conèixer Manuel González Martí –futur reconegut col·leccionista de ceràmica i arts sumptuàries– i va fer un deixeble, Fernando Viscay. Arrel de la seva estada, els diaris parlaven del pas de l'artista per la ciutat sense haver-hi exposat, possiblement perquè ell mateix es va presentar com a fill d'un banquer i assegurava que se li estava preparant una sala d'honor en una propera exposició a Viena (Fontbona, 1981: 36). En realitat, però, hi concorreria com a expositor ordinari¹¹⁶³. El que sí és cert, és que a València ja hi havia estat abans de 1904, concretament el juliol de 1901 (Fontbona, 2002 b: 147), probablement a la recerca d'un tipisme espanyol que a l'inici del segle XX era molt celebrat a Europa i a Amèrica.

Fora de tota casualitat, l'any 1906 Anglada va presentar públicament per primera vegada dues obres de temàtica valenciana, *Jeunes filles d'Alcira* i *La núvia de Benimanet*. Es tractava de la seva habitual participació anual al Salon National de París. A primer cop d'ull, aquestes obres mostraven figures de dones valencianes – també algun home– vestides amb indumentàries populars de la zona, riques en colors, acompanyades de cavalls amb arreus i flassades també populars, mentre al seu darrere –no sempre– s'observava unes vistes de pobles suposadament del mateix territori. Però el que en realitat representaven aquestes obres eren festes tradicionals valencianes, conegudes arreu d'Espanya i Catalunya per la seva vistositat, com ara les falles i les celebracions nupcials.



Fig. 277. Disseny de falla dels carrers Cirilo Amorós i Félix Pizcueta de València, 1903. Arxiu Municipal de València

¹¹⁶² Moltes obres de temes valencians són fetes a partir d'apunts presos en la seva estada a València l'any 1904 i després realitzades al seu taller de París (Pujol, 2007: 88).

¹¹⁶³ A la vegada afirmava haver rebutjat invitacions per exposar a Sant Petersburg, Varsòvia, Nova York, Munic i Hamburg, encara que se sap que totes aquestes dades eren falses (Fontbona, 1981: 36).

És possible que Anglada hagués testimoniats les falles valencianes de l'any 1904¹¹⁶⁴, malgrat que aquestes es celebressin entre el 15 i el 19 de març de cada any. Davant del dubte, és convenient afirmar que s'observa perfectament com a l'artista li fascinava l'espectacularitat d'aquest tipus de festa com també la decoració i els colors dels vestits, les flors i la bellesa, i la gràcia de les aparents falleres. Fins i tot va titular algunes de les seves obres amb noms com *Festa valenciana*. Les falles, com a festa tradicional lleuantina originària de la ciutat de València –la primera informació que se'n té és de l'any 1740 (Ariño, 1992: 57)–, consistia en una celebració basada en la prèvia construcció de monuments satírics i burlescos, en els quals s'exposava la vergonya pública. Aquests monuments, posteriorment eren cremats¹¹⁶⁵. Amb la creació dels premis a les falles més artístiques –el 1895 per l'associació Lo Rat Penat i des de 1901 per l'Ajuntament–, aquestes van anar abandonant progressivament la sàtira per centrar-se en una vessant més artística, que va propiciar la contractació d'artesans i artistes que construïssin els monuments (Ariño, 1992: 115-154).

D'entre tots els actes de les falles, els més destacats eren l'elecció de la Fallera major i la Fallera major infantil de València, un càrrec d'un any de durada, que rebien les claus de la ciutat com a símbol de l'inici de les festes, i l'ofrena a la Verge dels Desemparats, patrona de València i de la Comunitat Valenciana, en què totes les falleres oferien un ram de flors amb el que es confeccionava un tapís espectacular de flors a mode de mantell que cobria el cos de la Verge. Un altre dels elements principals de les festes falleres eren els espectacles pirotècnics, que sempre han estat lligats a les festes valencianes d'ençà que els musulmans van inventar la pólvora i la pirotècnia.

Com tants altres viatgers i curiosos de l'època, a Anglada li devia fascinar aquesta tradició popular i, donat que la Fallera major era la que millor representava el poble valencià, és per aquest motiu que la devia plasmar insistentment en els seus quadres del primer decenni de 1900. La Fallera major era escollida per un jurat per la seva bellesa i gràcia, i per a molts fallers era una satisfacció que una de les seves falleres fos escollida com a tal. És per aquest motiu que, en els quadres d'Anglada, semblen aparèixer falleres muntades a cavall, a diferència de la resta de valencianes acompanyants, que ultimen els preparatius de la desfilada, des de la correcta col·locació dels arreus dels cavalls o de les pròpies faldilles fins a la preparació de plates de fruita. Anglada pretenia crear un prototip de dona valenciana basat en el seu ideal, el de les falleres, les dones més belles i gracioses de

¹¹⁶⁴ Cfr. Enrique Soler Godes. *1849-1977: las Fallas de Valencia*. València, 1978; Francisco Almela Vives. *Las Fallas*. Barcelona, Argos, 1949.

¹¹⁶⁵ A les falles es cremaven simbòlicament persones o situacions dels barris on es plantava cada falla.

la comunitat valenciana, per difondre'l arreu. És el mateix que ocorreria amb les seves posteriors imatges prototípiques de sevillanes, malaguenyes, murcianes o madrilenyes.

Amb referència a aquesta festa popular valenciana, un altre dels aspectes significatius que s'observen en les obres d'Anglada-Camarasa és que els seus títols remetien a diferents poblacions del País Valencià, no només a València, sinó també a Gandia, Alzira, Borriana o Lliria. Això és significatiu ja que Gandia i Alzira van ser, juntament amb València i Xàtiva, dues de les primeres poblacions valencianes on es va començar a celebrar la festivitat de les falles. De Gandia se'n té constància a partir de 1876; d'Alzira, a partir de 1889. Per tant, és probable que Anglada n'estigués documentat quan va pintar les escenes d'aquestes poblacions. Per la seva banda, Borriana també va acollir les falles com a mínim des de 1928, una data tardana per a Anglada, fet que indica que en els quadres sobre aquesta població es tractaria d'una representació sobre l'horta valenciana o en un mercat.

Les falles de València, que en el seu origen consistien en un festeig que honorava a Sant Josep, amb el temps van anar evolucionant cap a noves simbologies. Això es va fer evident sobretot des de 1902, quan l'escriptor i activista Vicente Blasco Ibáñez va desplegar la seva política de tendència republicana¹¹⁶⁶, especialment a través del diari *El Pueblo*. La política de Blasco Ibáñez <<conquistó el poder municipal en 1902, combatió acervamente el carácter público de la religión y propició la secularización del universo simbólico popular, intentando ofrecer alternativas críticas y racionales para la interpretación del mundo>> (Ariño, 1992: 119-120). Amb la majoria republicana a l'Ajuntament, les falles van passar a secularitzar-se, i es van perdre les referències al patronat religiós. Les falles van anar convertint-se en una celebració identitària de València, motiu pel qual s'hi van esmerçar tants esforços. L'any 1901, les falles eren considerades les festes més populars de València, en part perquè van gaudir de la participació i col·laboració d'una important part de la població, associacions i entitats ciutadanes. Des de l'inici del segle, es va anar consolidant una imatge de València com a <<el país de la fiesta>>:

Esta imagen permeabilizaba en realidad no sólo a todas las fallas, sino a todas las manifestaciones festivas valencianas y se expandía mucho más allá de la práctica festera, actuando como un estereotipo del carácter valenciano, de profundo espesor histórico. (Ariño, 1992: 139)

Així doncs, des del tombant del segle XIX, les falles valencianes van anar absorbint els estereotips i símbols de la identitat local. Es va donar fruit, doncs, a un tipus de falles, les apològiques, que rendien tribut a les glòries de València. Hi havia la voluntat de reivindicar un valencianisme, un regionalisme fraternalista que exigia la igualtat entre les províncies espanyoles, i que a València es va començar a exaltar a través de figures

¹¹⁶⁶ Cfr. Ramir Reig i Armero. *Blasquisme i moviment obrer: València, 1898-1906*. Institució Alfons el Magnànim, 1982.

simbòliques com la llauradora. En aquest context, no hi tenen cabuda ni el centralisme del país, ni la penetració de la modernitat, ni la dissolució de les festivitats tradicionals.

En aquesta terra vista com a fèrtil, exultant, festiva, on els fruits i les flors, que creixen enmig d'una explosió de colors, olors i sabors, hi tenen un paper protagonista, és el lloc idoni per a esdevenir-s'hi l'amor. Ja en la pintura costumista del segle XIX de temes valencians, s'al·ludia a l'amor i al festeig que tenia lloc en aquest espai, com a metàfora de la fertilitat de la terra dels camps i horts valencians. A principis del segle XX, aquesta imatge de la València festiva, alegre i juganera es va anar consolidant. Joaquín Sorolla, a *Entre naranjos* (fig. 278), ho va il·lustrar perfectament. Un grup de joves valencians, després de dinar sota l'ombra d'uns tarongers, es troba enmig d'un paratge idil·lic. A la dreta, una parella enjogassada sembla arrencar a córrer entre els fruiters, mentre el noi intenta prendre-la per la cintura. Somrients i feliços, gaudeixen del flirteig del primer amor durant l'època primaveral i principis de l'estiu. A la taula, quatre joves festegen alegrement i, al darrere, una parella, com a vèrtex de la composició, pren una guitarra per a tocar-la. El tipisme i l'idil·lisme valencians es fan absolutament presents en el quadre.



Figs. 278 i 279. J. Sorolla, *Entre naranjos*, 1903. Cuba, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana;
H. Anglada, *La núvia de Benimanet*, 1906. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

No és estrany que, observant aquesta imatge que forasters i els mateixos autòctons oferien de València, Hermen Anglada pintés els quadres de temes valencians de la manera amb què ho va fer. Aquesta terra valenciana, representada com a joiosa, alegre, inundada de colors llampants i fruits saborosos, va proporcionar grans motius per als quadres de l'artista. I, tal com havia realitzat Sorolla uns anys abans, Anglada hi va emfasitzar la idea d'idoneïtat del lloc per als idil·lis amorosos. Si bé les flors desprenien fragàncies que extasiaven i els fruits eren apetitosos, les dones d'aquella terra havien de ser plasmades també com a tal. I en la realitat, també havien de ser així. D'aquesta manera Anglada va representar, en la varietat d'obres valencianes, alguns quadres amb la temàtica del casament valencià, com a *La núvia de Benimanet* (fig. 279). En aquests casos, no es va

centrar en la cerimònia ni en el nuvi, com tampoc en els convidats, sinó exclusivament en la núvia, acompanyada gairebé sempre d'un cavall. En aquestes escenes, es tracta majoritàriament de la representació de gropes valencianes¹¹⁶⁷, on la noia, abillada amb els tradicionals vestits valencians, posa al costat d'un cavall sumptuosament engalanat. Aquesta jove valenciana, que es deté i mira cap a l'espectador, apareix fastuosament vestida, amb indumentàries luxoses, faldilles i xals amb motius florals brodats, i adornada amb complements típics dels vestits valencians, com la pinta, les arracades (en forma de penjolls), les agulles dels cabells i el pentinat acuradament recollit. Al seu costat, hi ha la figura d'un cavall blanc, elegant i que es mostra de perfil, i que està adornat amb arreus, flassades i altres complements pomposos que ornamenten el seu cos i que Anglada tenia en la seva col·lecció particular que des de l'inici del segle XX havia començat a realitzar.

Dona l'aparença que aquesta núvia valenciana està a punt de muntar el cavall i ser conduïda cap a algun lloc. Es desconeix quin és el seu estat civil en aquest instant en què és captada, però, si s'observa l'obra *L'espera* (fig. 280), que sembla una versió de *La núvia de Benimanet*, el títol indica que la noia està a l'aguait d'alguna cosa. Està esperant algú o quelcom abans de dirigir-se a l'església? Potser ja està casada i està posant per a l'artista? Potser posa per a una fotografia? Tanmateix, és interessant remarcar que tant en un quadre com en l'altre, hi ha latent la idea de l'espera i de l'arribada de l'amor, de l'alegria i de la bellesa femenina que serà posseïda per l'home –que també ocorria amb les *cocottes* parisenques, que esperaven l'arribada d'un client. Aquest és l'únic objectiu de la dona valenciana –tal com ocorria en tantes altres regions–, el matrimoni, ja que si es quedaven solteres estaven convençudes que tindrien una vida molt poc desitjable (Bonet, 2001: 98). L'home (el nuvi) no hi és present, perquè Anglada vol representar la idea que la dona està esperant la vinguda de l'amor, i, tal com va fer en les obres de cortesanes de París, en molts casos hi va suprimir el subjecte masculí a fi que l'espectador fos partícip de l'escena i prengués el rol de pretendent/marít.

El tema del casament va ser, en més d'una ocasió, un motiu d'inspiració per als quadres d'Anglada. Ja pels volts de 1910, a *El tango de la Corona*, l'artista havia representat un casament gitano. No s'havia centrat en el ritual cerimonial, sinó exclusivament en la representació de la festa que venia després i en la relació que s'establia entre homes i dones un cop s'esdevenia el vincle matrimonial. En el cas de les valencianes ocorre el mateix. Les dones, un cop es troben muntades en els cavalls, són conduïdes pels marits,

¹¹⁶⁷ En l'actualitat la tradició de les gropes valencianes encara pot ésser admirada en processons i cavalcades, i representa l'amor que els llauradors valencians senten pels seus cavalls. Els cavalls, més que ser un animal de treball, és reconegut com a un més de la família, motiu pel qual són engalanats i coberts amb rics complements i adorns, per tal que llueixin en tota la seva esplendor. En el cas d'Anglada, els cavalls cobren una gran importància des dels anys finals del segle XIX, quan durant les nits es dirigia amb els seus amics catalans a prendre apunts d'aquest animal en un escorxador de París.

de la mateixa manera que a *Gropa valenciana* (1906) de Joaquín Sorolla¹¹⁶⁸. En aquells anys, l'artista es va divorciar de la seva primera esposa, Isabel Beauvois, i estava a punt de tornar-se a casar, aquest cop amb Simone Martini. Podria ser, doncs, que el ritual del casament li rondés per la ment. És interessant remarcar, però, que *Núvia valenciana* (fig. 296), pintada pels volts de l'any 1911, apareix com a paradigma de la bellesa femenina valenciana. En altres paraules, Anglada emfasitza i reitera la idea que la valenciana és el prototipus de dona idònia per a casar-s'hi, i que València és la terra on es pot viure més feliçment. Per aquest motiu, la presenta frontalment, com a una deessa, idealitzada, forta, robusta, bonica, sana, fèrtil, amb un joc d'equilibris als braços i una harmonia i una serenitat que es perceben en el seu cos –que adopta un lleuger contraposat–, en el seu rostre i en la seva mirada.



Figs. 280 i 281. H. Anglada, *L'espera*, c. 1909. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; H. Anglada, *Fira de València*, c. 1907. Buenos Aires, col. particular

Dit això, no es pot afirmar amb totalitat si aquestes valencianes que va representar Anglada eren núvies, falleres majors o bé pageses. Tampoc seria estrany pensar que es tractés de firaires i venedores de mercat. Ben sabut és que el tema de les gitanes al mercat era un dels motius que l'artista va treballar en els anys de principis del segle XX (vegeu pp. 433-437). Per altra banda, la representació de valencianes venent en mercats era un motiu recurrent en la pintura costumista del segle XIX, tal com havien fet Joaquín Agrassot o José Mongrell. La pagesa valenciana no es representava treballant al camp, però sí encarregant-se de les relacions socials amb el món exterior, com també del control i de l'organització de les tasques de la barraca. Així doncs, va passar a ser venedora en el mercat, de fruites i flors, i oferint bells espècimens físics tan apetibles com la pròpia venedora. Així doncs, no seria rar que Anglada hagués representat, en obres com *Fira de*

¹¹⁶⁸ Malgrat que Anglada i Sorolla no fossin precisament amics, els seus temes valencians s'aproximen en molts sentits. Abans ja s'ha vist que els uneix la plasmació de l'amor idil·lic i el festeig representat en les terres valencianes, enmig dels horts. Per altra banda, *Gropa valenciana* de Sorolla, realitzada el 1906, manté moltes similituds amb diversos quadres d'Anglada d'aquesta temàtica: la representació de parelles valencianes a gropes de cavalls, els vestits populars de la zona, l'horta valenciana, la riquesa de colors, etc.

València (fig. 281), una escena de pagesos valencians que, muntats als seus cavalls, es dirigeixen al mercat per vendre els seus productes. Igual que la resta de pintors costumistes, Anglada no s'ajustava a la realitat de la vida dels camperols ni a la duresa del seu treball, sinó a la seducció que les seves figures valencianes oferien, amb l'objectiu de vendre aquests quadres a la clientela internacional. En paraules d'Eugeni d'Ors, «els artistes catalans poden ésser els aptes per a interpretar la poesia de la Horta de València...- L'Hermen Anglada, el nostre excelent pintor, ja ho ha fet, duent a l'averiguació del misteri de l'Esphinx valentina la doble vantatge d'ésser català i d'estar reeducat a París» (Xènius, 1908).

A mitjan segle XX, un crític assegurava que «*at July feria, at various festivals, at weddings and baptisms in Valencia a cavalcade i essential to the celebration*» (Anderson, 1957: 127). Siguin què siguin les seves escenes levantines, està clar que Anglada va presentar la regió valenciana com el lloc de l'amor, l'espai ideal per a la unió matrimonial, aquell refugi segur, plàcid, acollidor i càlid on el temps esdevé assossegat i pausat. És l'espai de la joventut, del flirteig i del festeig dels joves, el paratge de l'idil·lisme intemporal. És la terra de les flors, dels fruits, de la fertilitat i dels casaments. Tal com consideraven els pintors precedents del segle XIX, per a Anglada la dona valenciana també era forta i fèrtil com la terra que habitava i l'hort que treballava.

4.2.2.2.- Tradicions populars catalanes i mallorquines: sardanes, castellers i balls mallorquins.

Anglada-Camarasa no només va mostrar interès pel folklore valencià i andalús. Des del seu establiment l'any 1914 a Port de Pollença, l'artista va expressar, a través d'alguns quadres i dibuixos, el seu interès per algunes tradicions populars de l'illa mallorquina així com de la seva terra natal, Catalunya. Encara que siguin pocs els casos d'obres que representen tradicions populars catalanes i mallorquines, és convenient esmentar-les, perquè és a través de la dona que el folklore regional cobra sentit. Tot i això, s'ha de tenir en compte que les tradicions populars que més abundaven en aquest període en l'obra d'Anglada eren els balls gitanos, els mercats i les romeries, que ja han estat objecte d'anàlisi en el capítol de les gitanes.

L'agost de 1930, el banquer mallorquí Joan March va encarregar a Anglada la decoració del seu palau de Madrid (Fontbona, 1981: 181). Amb aquesta proposta, l'artista revivia un vell somni que sempre havia volgut complir, ja que l'any 1910 havia realitzat el gran plafó *València*, ideat per a un conjunt d'obres per a decorar una mansió. No obstant, el

projecte havia fracassat¹¹⁶⁹. És possible que el dibuix *Sardanes i castellers* (fig. 282) fos un intent de perfilar el projecte de March, però les desavinences entre Anglada i l'arquitecte, Ricardo Guereta, van fer que la decoració del mural no s'acabés duent a terme. *Sardanes i castellers* era, juntament amb *Fantasies decoratives*, un dibuix per a la decoració del palau de March. En aquest apunt, datat pels volts de 1930, hi apareixen representades dues de les festes populars més importants de Catalunya: les sardanes¹¹⁷⁰ i els castellers¹¹⁷¹. Anglada va representar ambdues tradicions catalanes en una única obra. Al centre de la composició, hi va dibuixar una torre humana i, al seu voltant, tot encerclant-la, un grup d'homes i dones sardanistes ballant al ritme de la cobla. Les dones, amb els seus vestits tradicionals, consistents en unes faldilles amples i amb vol, mantellines a les espatlles i mocadors i rets al cap, tenen preeminència en el grup de balladors de primer terme. Al fons, emergeix la silueta d'un poble amb un campanar d'on sobresurten i repiquen les campanes; diverses senyeres onegen al cel, i nombroses persones observen l'espectacle des dels balcons particulars o des de les voltes dels edificis.



Fig. 282. H. Anglada, *Sardanes i castellers*, c. 1930.
Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Des de mitjans del decenni de 1910, Anglada ja havia començat a realitzar alguns apunts de pàgines catalanes, vinculades al món dels mercats, amb cistells o pollastres a les mans.

¹¹⁶⁹ Anglada havia tingut la intenció, durant l'agost de 1916, de reproduir en ceràmica la seva obra *València*. Ja tenia pensat el local on sol·licitar l'encàrrec, però finalment sembla ser que no es va dur a terme (La Veu de Catalunya, 1916: 6).

¹¹⁷⁰ Cfr. Jaume Ayats, Anna Costa i Joaquim Rabaseda. *Sardanes*. Girona, Diputació de Girona/Fundació Caixa Girona, 2008; Leandre Roura Garriga. *El llibre de les sardanes*. Sabadell, 1953; Josep Grahit. *Les Sardanes*. Girona, 1915.

¹¹⁷¹ Cfr. VV.AA. *Castellers*. Barcelona, Columna, 2005; Xavier Brotons i Joan Beumala. *Castellers: història, tècnica i present*. Barcelona, Columna, 1997.

Segurament aquestes figures havien de servir-li d'estudi per a quadres com *Fira de galls a Catalunya* o *Fira de poble*. A finals de la dècada de 1920, tornen a aparèixer alguns dibuixos de pageses amb vestits tradicionals, segurament esbossos preparatoris per a les figures d'*El ball de les àguiles* (fig. 283), que data pels volts de l'any 1930. Per a aquesta obra, Anglada va executar diversos apunts preparatoris. *El ball de les àguiles* era una dansa popular de Mallorca, que en l'actualitat només es conserva a Pollença¹¹⁷², i que es celebrava durant la festivitat del Corpus Christi; consistia en el ball que feien, a la part davantera de la processó, un grup de noies vestides de blanc i amb un original abillament de joies d'or prestades per a l'ocasió per la gent del poble (Ensenyat, 1975: 175) (fig. 284). Tocaven les castanyoles i movien de manera simple i simètrica les figures d'àguila que duïen a la cintura¹¹⁷³, fetes de cartó i semblants als <<Cavallets>>¹¹⁷⁴. Hi cavalcaven i seguien la figura de Sant Joan Pelós, que representava a Sant Joan Baptista, i feien una dansa ritual amb uns orígens molt antics, tot passant per damunt de pètals que es tiraven des dels balcons de cases particulars. Duent una corona al cap, després passaven per les cases i oferien dolços a la gent. Però encara que era costum que el ball el dansessin dues noies, Anglada hi va inserir una tercera ballarina a la banda dreta, d'aparença gitana. En l'obra, aquesta jove està acompanyada d'un grup de pagesos mallorquins: un pica de mans i l'altre toca un violí. Juntament amb les dones de la banda esquerra, que també piquen de mans i animen el ball, semblen reproduir la mateixa composició que en aquests anys Anglada utilitzava per a les seves *zambras* i balls gitanos. A més a més, l'emparrat que les cobreix aporta encara més similituds amb les danses gitanes que va representar l'artista a Mallorca¹¹⁷⁵. Un cop més, Anglada demostra el seu interès per la plasmació de la dansa i del ritme musical dels seus personatges a través dels moviments corporals. Les tres ballarines realitzen els mateixos moviments de braços i dansen en un sentit circular¹¹⁷⁶. Damunt dels seus vestits blancs, ressalten els seus mantons brodats i les seves joies daurades. Tal com ocorre en els quadres de festes valencianes, l'artista torna a posar de relleu el seu interès pels costums populars i les indumentàries tradicionals, principalment femenines, del territori.

¹¹⁷² Cfr. Miquel Bota Totxo. *Leyendas y tradiciones de Pollensa*. Ed. Cort, 1966.

¹¹⁷³ L'àliga, com a un dels elements del bestiar festiu català més antics, ha estat emprada des del segle XIV en festes populars. Com a símbol del poder municipal, l'animal duu sempre una corona al cap. És l'encarregada de saludar les autoritats o bé de solemnitzar, amb el seu ball, l'arribada dels convidats. Cfr. "L'àliga", a *Festes.org L'espai on comença la festa*. Accessible a: <http://www.festes.org/directori.php?id=426>. Última consulta: 15 d'abril de 2014.

¹¹⁷⁴ Els Cavallets de Pollença són una dansa tradicional mallorquina on dos nois, vestits amb el cos passat per un cavallet de cartó, ballen durant la festa de Sant Sebastià.

¹¹⁷⁵ Sembla ser que es tracta del parral d'hortènsies del jardí particular d'Anglada, anomenat El Pinaret. El mateix espai es veu a l'obra *El parral d'hortènsies* (c. 1934), realitzada a partir d'una fotografia del jardí.

¹¹⁷⁶ En el seu llibre *L'Illa de la cama*, Santiago Rusiñol assegurava que a les mallorquines <<els hi agrada el ball i ballen molt bé, amb els ulls baixos com a verges i el cor pantenetjant com madones>> (Rusiñol, 2001: 63).



Figs. 283 i 284. H. Anglada, *El ball de les àligues*, c. 1930. Barcelona, col. particular; Autor desconegut.
Fotografia del Ball de les Àguiles de Pollença (detall), inicis s. XX. Col. particular

Des de 1930, l'interès d'Anglada per les danses que observa a Mallorca no minva, ans al contrari. De vegades es dirigeix a l'Hotel Miramar de Port de Pollença i pren nota de parelles d'oficials de l'esquadra anglesa ballant. A partir de 1940, les danses gitanes tornen a cobrar importància en la seva obra i, durant l'octubre de 1951, reapareixen els esbossos de balls tradicionals mallorquins. Aquestes notes de figures mallorquines dansant, esquemàtiques i sinuoses com les ballarines de cancan que l'artista havia captat a París, són esbossos preparatoris per a la gran pintura *Mallorca* (fig. 286). Aquesta obra, que presenta al fons el mont L'Atalaya de Formentor i, a la seva esquerra, Es Colomer, mostra també un dels paisatges mallorquins preferits de l'artista: Son March, amb les seves construccions populars rodejades per murs de pedra amb arbres daurats durant la tardor. Essent una de les últimes obres importants que Anglada va realitzar¹¹⁷⁷, interessa remarcar-ne la representació del Ball de Bot¹¹⁷⁸, una dansa popular mallorquina que ocupa tot el primer pla del quadre. El Ball de Bot, també conegut com a «ball tradicional», «ball popular» o «ball de plaça», antigament consistia en una dansa que tenia una coreografia mínima, de manera que cada balladora –qui realment dirigia el ball– improvisava en diferents moments mentre el ballador l'havia de seguir. Això mateix ocorria amb els cantadors, que començaven a cantar quan volien i improvisaven les cançons. Quan l'any 1939 el franquisme va fundar els Coros y Danzas de la Sección Femenina, el ball va deixar de ser improvisat i es va convertir en un espectacle. Els moviments es van estilitzar, es van fixar els balls i es van introduir noves coreografies més

¹¹⁷⁷ Es té constància que, pels volts de l'octubre de 1951, Anglada va prendre apunts a l'aire lliure de festes mallorquines que va presenciar a Cala Murtra (Fontbona, 2006 b: 451). És molt probable que aquests apunts haguessin servit per a la realització del quadre *Mallorca*.

¹¹⁷⁸ Cfr. Antonio Mulet. *El baile popular en Mallorca*. Palma, Imprenta Mossèn Alcover, 1956; Antoni Galmés Riera. *Cultura popular mallorquina. Aplec de pautes*. Palma, Taller Gràfic Ramon, 1982.

vistoses que les tradicionals¹¹⁷⁹. A *Mallorca*, Anglada va centrar-se en el retrat de diverses parelles de ball que, amb els seus vestits tradicionals¹¹⁸⁰, dansen al peu de L'Atalaya d'Alcúdia, una zona emblemàtica del nord de Mallorca. A diferència d'*El ball de les àligues*, va crear una composició on els balladors dansen de manera asimètrica, amb més figures de dansaires a la banda dreta que a l'esquerra. Els moviments que aquests presenten també són diferents. En part, això és així perquè a l'artista li interessava mostrar el grup de músics del darrere. Ara, el protagonisme es troba més repartit. A la vegada, Anglada intenta captar el moviment ondulant del vol de les faldilles. Algunes es mouen amb el vent, com la de la balladora de l'esquerra; d'altres segueixen el ritme de la música mentre la balladora es mou. La integració de les figures en el paisatge mallorquí és un dels punts més destacables de l'obra, que acaba esdevenint una representació de les tradicions i dels costums populars mallorquins com a plasmació de la identitat d'un poble que uneix un grup de persones que comparteixen una mateixa cultura.



Figs. 285 i 286. Autor desconegut. Anglada prenent apunts per al quadre *Mallorca*. Cala Murta, Pollença, 1951. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada; H. Anglada, *Mallorca*, c. 1950. Madrid, col. José Ródenas

¹¹⁷⁹ Des de 1939, el Ball de Bot va passar a compondre-se per diferents tipus de ball de compàs ternari: el bolero, la jota, el fandango i el copeo.

¹¹⁸⁰ El vestit mallorquí de la dona pagesa constava de les següents peces: un ajustat gipó de màniga curta i escotat per davant i per darrere; una faldilla llarga i molt ampla amb vistoses teles llises, ratllades o florejadades, de diversos colors; unes mitges blanques o de tons suaus i unes sabates baixes i escotades. Al cap hi duïen una «manteta», una espècie de toca feta de tela que solia adornar-se amb els brodats i galons i que cobria el cap deixant només la cara al descobert. El cabell, generalment pentinat amb una ratlla al mig i cap enrere, es recollia en una llarga trena que es rematava amb una cinta negra o d'altres colors (Ensenyat, 1975: 167-168). Cfr. Antonio Mulet Gomila. *El Traje en Mallorca y el Baile Popular*. Imp. Mossén Alcover, 1955.

Però el que crida més l'atenció en aquestes obres d'Anglada és que els homes i dones mallorquins que hi apareixen són tractats com figuretes de pessebre¹¹⁸¹. Sobre el ball de les parelles mallorquines, assegurava humorísticament Rusiñol, a *L'illa de la calma*:

el ball (...) vé a esser una mena d'atac del mascle a la part contrària, o una seducció que ella ofereix al ballador. Doncs el ballar d'aquests pagesos es tan ple de miraments de quedar bé, d'honestidad i respecte a la parella, que el podrien ballar com a ceremonial liturgic davant mateix de la Verge, sense que la Puríssima hagués de baixar mai la vista. Posats l'un davant l'altre, l'home salta, brinca, fa giravoltes, seguint a la balladora sense tocar-li un fil de roba, i ella com si no tengués peus, amaga tant el seu ballar, balla en tant de recohiment per no dir-ne devoció, que mai la dansa ha sigut tant mística, ni mai aquelles figures han sigut més de pessebre. (Rusiñol, 2001: 136-137)

Cap a finals de la dècada de 1940, Anglada es va centrar en la representació d'altres festes tradicionals populars que presenciava a la zona pollencina. Una d'aquestes va ser la festa de matances, consistent en la matança del porc per part de cada família cada hivern a fi d'alimentar-se al llarg de l'any (Mesquida, 2013: 2)¹¹⁸². La cultura generada entorn de la matança del porc era, des d'anys enrere, un dels elements més definidors de la cultura mallorquina. De fet, constituïa, encara en l'actualitat, la festa més important d'aquesta terra. Les matances duraven dos dies i es convocaven els veïns, amics i parents en una celebració que tenia uns rituals molt marcats. El primer dia es rebia l'escorxador amb el seu destraló, dues ganivetes, un raor i dues pedres tosques (Ensenyat, 1975: 46). Es col·locava el porc damunt d'una banqueta, subjectat per uns quants homes, i es sacrificava. Tots els presents ho celebraven amb un brindis i menjaven figures seques. La resta del primer dia, es trossejava l'animal al so de músiques tradicionals que cantaven els presents. Durant el segon dia es celebrava el gran banquet: arròs de matances i bones tallades de rave (Ensenyat, 1975: 47). Després, s'organitzava el ball entre els joves¹¹⁸³, mentre que la mestressa de la casa preparava regals (parts del porc) per a familiars i amics. Durant la nit, es celebrava una gran festa. Havent sopat, començava el ball de la pubilla de la casa. Els convidats cantaven, jugaven i ballaven alegrement, per festejar la matança del marrà. Anglada va representar aquesta celebració a *Festa de matances*, però no es va centrar en el ritual del sacrifici ni en l'aliment porcí, sinó que altra vegada ho va fer en la festa processional de la gent, alguns a gropes de cavalls, altres a peu, que recorren per les cases del poble tot anunciant la vinguda de la festa –simbolitzada en l'home del cavall que alça el barret. Aquesta obra adopta la mateixa composició que les romeries que l'artista va

¹¹⁸¹ Amb motiu de la seva estada a Mallorca, Santiago Rusiñol va escriure el llibre *L'illa de la calma* (1912), on assegurava: «Essent aquests poblets (de Mallorca), com són, de “pessebre”, és natural que les figures siguin figures de terra cuita» (Rusiñol, 2001: 134).

¹¹⁸² Cfr. Antoni Galmés Riera, “Jocs de matances”, a *Cultura popular mallorquina. Aplec de pautes*. Palma, Taller Gràfic Ramon, 1982.

¹¹⁸³ Segons Bartolomé Ensenyat, al s. XX les festes populars mallorquines no es concebien sense la presència alegre i ancestral del ball (Ensenyat, 1975: 59). Han estat molts testimonis històrics els que han deixat constància de l'afició dels mallorquins pel ball, com Ramón Llull, Bocaccio o Fray Aselm Turmeda.

realitzar en aquells mateixos anys, observada des de la distància, com a espectador i no com a partícip de la festa.

4.2.3.- La col·lecció d'indumentària d'Anglada-Camarasa.

Un dels elements més cohesionadors d'un poble o un grup social, és la moda i les indumentàries que el caracteritzen. La vestimenta aporta significat a una regió concreta. En el seu article *Les Données Bretonnantes: La Prairie de Représentation*, Fred Orton i Griselda Pollock afirmaven que el vestit de les bretones <<is a social signifying system; it has social meanings (...) it came to signify region, locality, class, wealth and material status within a nouveau-riche peasantry (...) it served both to individualise the wearer and to make his or her place within a part of society recognisable, to separate and to unify>> (Orton, 1996 b: 67). Això mateix referia Georg Simmel l'any 1905 quan, en el seu assaig *La moda* (1905), considerava que un dels objectius de la moda era la seva capacitat de diferenciar i cohesionar grups socials i ètnics¹¹⁸⁴. Així, la moda <<eleva al insignificante convirtiéndole en representante de una colectividad, en encarnación especial de un espíritu colectivo>> (Simmel, 1999: 50). Els membres d'un grup es reconeixen pel seu vestit tradicional, els seus adorns i complements, i generalment també a través del seu aspecte extern, la seva actitud i els seus gestos, el seu llenguatge comú, les seves tradicions, idees i valoracions (König, 1972: 82-83)¹¹⁸⁵.

Si bé la moda o les indumentàries constitueixen un factor identitari d'un territori, d'una cultura o d'una ètnia, aquesta també té una connotació de permeabilitat de les coses enfront del canvi (Simmel, 1999: 37). En aquests casos, la tirania de la moda pot esdevenir molt rígida especialment en àmbits on hi regeix la religió o els interessos científics. Tanmateix, sigui quin sigui el motiu per obligar una part de la societat a vestir d'una determinada manera, l'oposició a l'evolució constant de la moda aposta per un <<atractivo estético que le concede su alejamiento de la significación real de las cosas y que (...) les imprime un rasgo de frivolidad>> (Simmel, 1999: 41).

No obstant això, generalment aquestes societats més tradicionals que pugnen per preservar les seves indumentàries tradicionals no tenen suficients diners per accelerar ràpidament els processos de canvi (Simmel, 1999: 42). Per aquest motiu, les societats més pobres i tradicionals acaben essent folklòriques justament perquè no disposen de mitjans

¹¹⁸⁴ En alguns pobles primitius que viuen prop d'altres de veïns i en condicions exactament similars, es desenvolupen unes modes absolutament diferents. Donat això, accentuen la cohesió dins del seu grup i la diferenciació respecte als altres grups veïns (Simmel, 1999: 42).

¹¹⁸⁵ Cfr. Frances Kennett. *Ethnic dress. A Comprehensive Guide to the Folk Costume of the World*. Londres, Mitchell Beazley, 1994.

econòmics suficients per adoptar els constants canvis de modes. En paraules d'Eugène Montrue, l'any 1901: <<La moda (...) es un testigo, pero un testigo de la historia del gran mundo solamente, pues en todos los pueblos (...) la gente pobre no tiene más modas que historia, y ni sus ideas ni sus gustos ni siquiera su vida cambian apenas>> (Montrue, 1901: 24). Per això la noció de moda, que remet al canvi i al moviment constant, només cobra sentit en les societats de consum (König, 1972: 49).

El fet que una societat romanguí inalterable en el temps, genera que hi hagi una resistència al canvi en tots els àmbits i que, per tant, es creï una imatge fixa d'un determinat territori per part dels forasters. Això mateix és el que va ocórrer al llarg del segle XIX amb diferents zones d'Espanya. Els primers viatgers romàntics que van començar a dirigir-s'hi, van sentir-se fascinats per la diferència sociocultural dels espanyols –sobretot els andalusos– respecte als seus països d'origen. Quan arribaven a casa seva, es dedicaven a redactar les experiències de viatge personals, amb les impressions particulars sobre tot el que havien testimoniat. D'aquesta manera, Espanya es va anar posant de moda entre els viatgers principalment francesos i britànics. Una de les coses que més fascinava als estrangers, era la diversitat de tipus humans de la península Ibèrica, però era a Andalusia on es podia trobar més diversificació cultural, ja que estava farcida d'andalusos i gitanos. Els cridava l'atenció els seus trets físics, el seu caràcter i comportament, les seves costums, i també els seus vestits tradicionals¹¹⁸⁶. La recerca d'allò original, diferent i exòtic, portava a percebre les altres cultures més seductores que les pròpies. L'any 1905 Simmel ja assegurava que la moda solia ser molt més apreciada per un cercle determinat quan no es creava dins d'aquest (Simmel, 1999: 42). Així, nombrosos viatgers que des del XIX anaven a Espanya, se sentien captivats per les indumentàries típiques de les diferents províncies, sobretot del sud, on hi havia la imatge d'un territori més exòtic, idíl·lic i intemporal que a la resta de la península.

Anglada-Camarasa també era un estranger que, a principis del segle XX, havia viatjat fins al sud i al llevant espanyols i s'havia extasiat en observar les indumentàries tradicionals d'aquells territoris. Així, tal com havien realitzat tants altres artistes del moment, des de 1904 Anglada va començar a col·leccionar vestimentes i complements folklòrics espanyols, de la Xina o l'Índia, i, amb els anys, va anar farcint la seva col·lecció d'indumentària tradicional. Els adquiria en mercats i comerços d'antiguitats de París, donat l'interès que suscitaven les arts decoratives orientals testimoniades a partir d'aquestes mercaderies i objectes artístics exòtics que arribaven a la capital (Pizarro, 2012: 67). Anglada no era un diletant col·leccionista de peces i objectes orientals que pretenia

¹¹⁸⁶ Cfr. Isabel de Palencia. *Regional costumes of Spain*. Editorial Voluntad, S. A., 1926.

recopilar objectes populars, sinó que ho feia per a finalitats artístiques¹¹⁸⁷, però també perquè li agradava el món de la moda. A París, des de l'inici del segle XX, assegurava haver-se sentit fascinat per les riques indumentàries que lluien les cortesanes parisenques en els locals nocturns de París (Anglada, 1894 b)¹¹⁸⁸. A partir de 1904, quan va deixar de representar escenes de *cocottes* abillades exquisidament i cordejant amb els seus clients, va començar a pintar obres de temàtica folklòrica espanyola. Primer, de valencianes; després, d'andaluses. El 1906 l'artista va començar a col·leccionar faldilles valencianes i altres robes orientals, moltes de les quals eren típiques dels ballets russos del moment. L'impacte dels ballets russos de Diaghilev i la seva esplendor colorista (Léon Bakst, Natalia Goncharova...) va quedar reflectit en les seves obres de mitjans de la dècada de 1910. L'any 1909, quan els ballets russos van arribar a París, Anglada va poder experimentar la vivacitat dels colors i el folklore nacional rus que presentava la seva tradició rica i popular de llegendes de fades i balls. D'aquesta manera, i d'un mode paral·lel, Anglada va començar a plasmar –però no a dissenyar, tal com havien fet Bakst i Goncharova– les textures acolorides de teixits populars espanyols, oferint la imatge d'un folklore festiu i ric en colors¹¹⁸⁹.

En aquest punt és convenient remarcar novament que Anglada no estava interessat en el folklore popular de les diferents regions espanyoles que representava, sinó que se servia del folklore per a pintar textures matèriques dels teixits populars espanyols. D'aquesta manera, es pot afirmar que els únics elements folklòrics que apareixen en els seus quadres del primer quart del segle XX, són les indumentàries de les dones, les joies, les àmfores i els objectes florits. Així doncs, des de l'inici de segle, va començar a adquirir peces orientals i populars, una vasta quantitat de robes, peces, complements, barrets, faldilles, ornaments, joies, mantons de Manila, cintes, mocadors, ventalls, capsetes, tovalloles, elements decoratius, vestits, cossets, arracades, agulles de cabell, pintes, mantells, serafines, xals, lligadures, armilles, barrets d'arboços, vestits de torero i capes, sabates,

¹¹⁸⁷ El fet que els pintors adquirissin vestits i peces d'indumentària per a vestir els seus models, forma part d'una tradició antiga (Martín, 2006: 181).

¹¹⁸⁸ Estant a París, no és rar que Anglada s'interessés tant per la moda, ja que la ciutat era la capital de la moda. En aquell ambient, hi havia el sastre parisenc Paul Poiret, que va introduir l'estil oriental a la ciutat, creant dissenys de turbants, gel·labes, quimonos en teles tornassolades... (Vergani, 2003: 52). Poiret organitzava al Sena tardes de màscares de brillantors de nerons acompanyades de focs d'artifici, servint-se de tot el luxe necessari per a crear una atmosfera de magnificència oriental.

A més a més, a l'interès per la indumentària d'altres països hi devia ajudar el fet que en l'Exposició Universal de 1900 de París, hi havia el Palau del Vestit, on s'exposaven figures de cera sobre diferents decorats que representaven els vestits dels diferents pobles i les modes d'altres temps (Benjamin, 2009: 101).

¹¹⁸⁹ Anglada, doncs, es va focalitzar en una de les tres grans àrees d'indumentària espanyola que posteriorment, l'any 1922, Luis de Hoyos establiria dins del període de 1770 a 1870: la zona mediterraneoandalusa, que englobava les regions de Catalunya, Llevant i Andalusia. Les dues zones restants eren la zona cantàbrica (o del nord), amb les regions cantàbrica i basconavarresa, i la zona central, amb les regions aragonesa, lleonesoextremenya, serrana, castellana i manxega. Cfr. Luis de Hoyos Sainz. "Etnografía española: cuestionario y bases para el estudio de los trajes regionales", a *AMSEAEP*, I, 1922, pp. 91-129.

selles, flassades i guarniments de la muntura dels cavalls... (Tugores, 2007: 196-271)¹¹⁹⁰. Totes aquestes peces provenien principalment de la Xina, de l'Índia, de l'Extrem Orient, de Turquia, de València i d'altres zones d'Espanya i de Catalunya. És probable que l'interès per les indumentàries li vingués en part perquè el seu cunyat, Manuel Rocamora, que estava casat amb la seva germana Beatriz, tenia una col·lecció d'indumentària històrica europea. Així, Anglada, que tenia molta varietat en la seva col·lecció, podia compartir les troballes amb el seu parent (Martín, 2006: 181).

Se sap, per les obres que va pintar, que Anglada va adquirir moltes d'aquestes peces durant els anys que va residir a París, ben bé fins a 1914. I en part es coneix gràcies al testimoni de Vsévolod Meyerhold. Després d'una visita del dramaturg rus al seu taller parisenc, el 30 de maig de 1913 –l'endemà de l'estrena de *Le sacré du printemps* a París–, Meyerhold escrivia en una carta a la seva dona que l'artista li havia mostrat xals espanyols dels segles XVII i XVIII, pintes, ventalls, entre altres peces (Fontbona, 1981: 110)¹¹⁹¹:

(Anglada) Está dispuesto a recorrer los viejos rincones olvidados de España para conseguir trajes auténticos. Se interesó mucho por mis Enamorados y sintió gran lástima de que no le hubiéramos escrito porque nos habría enviado los trajes que él posee (cit. a Fontbona, 1981: 110)¹¹⁹².

Si una particularitat té la moda, és el diàleg que estableix amb l'art. Així que, un cop adquirides aquestes vestimentes i objectes, Anglada es va dedicar a fotografiar les seves models –sembla que gairebé sempre era la mateixa– amb les peces que havia anat adquirint des de principis del segle XX. Després, a través de les fotografies, obtenia la pintura final. De la mateixa manera que Anglada, Ramon Casas també es va anar proveint de peces d'indumentària vingudes de la Xina i les Filipines, com cobriespatlles, mantons, mantellines, pintes, barrets o capells, que vestien moltes de les seves *chulas* i *manolas* (Palau-Ribes, 2007: 117). Anglada va anar vestint i adornant les seves models, cobrint-les amb diferents robes i complements, intentant incorporar en els quadres pocs elements i que aquests pocs li oferissin una màxima varietat de colors. Anglada pintava a partir de vestits que eren reals; no obstant això, la unanimitat dels conjunts que dissenyava per a les seves models –sempre amb robes i objectes extrets de la seva col·lecció particular– no ho eren. Els quadres que daten entre 1904 i 1914, com *La maja de la Pagoda* (fig. 287), combinen motius folklòrics espanyols amb d'altres provinents d'Orient. En aquesta figura, hi trobem tant motius decoratius japonesos pintats en el ventall com també d'altres d'una festa gitana al darrere de la figura. Però ocorria també en la resta de

¹¹⁹⁰ Anglada també va tenir l'oportunitat de conèixer la producció tèxtil fabricada a Venècia per Marià Fortuny, i en va adquirir algunes peces que malauradament no s'han conservat en la seva col·lecció. La indumentària citada prèviament és el que n'ha restat, després de viure alguns canvis de residència i el conflicte de la Guerra Civil Espanyola.

¹¹⁹¹ Meyerhold assegurava: <<Me mostró todo lo que tiene en su estudio. ¡Dios, qué colores! Me mostró chales españoles de los siglos XVII y XVIII, peines, abanicos...>> (cit. a Fontbona, 1981: 110).

¹¹⁹² Cfr. Nicolai Volkov. *Meyerhold*. Moscou, 1929, p. 287.

pintures d'Anglada executades en aquest període. Ja l'any 1916 Margarita Nelken havia assegurat que el gran quadre *València* <<es una tela que expresa la relación que existe fatalmente entre Oriente y España. Si la expresión esencial de España es el espiritualismo de Castilla, la expresión visual, su aspecto es la jugosidad oriental>> (Nelken, 1916). El japonisme i la xineseria es fan presents en aquestes representacions de folklòriques d'Anglada (Vergani, 2003: 48-51). Però, més enllà dels elements folklòrics que remetien a aquesta tradició oriental, els vestits i els pentinats d'aquestes espanyoles evoquen els quimonos i els recollits de les cortesanes d'elit japoneses. Però també la bidimensionalitat¹¹⁹³ de les obres i els rostres blancs i inexpressius són punts comuns¹¹⁹⁴. L'efecte que genera el quadre final és d'irrealitat, i dona la sensació que les figures espanyoles són un simple pretext per a l'artista a fi de poder dedicar-se a una pintura colorista de teixits.

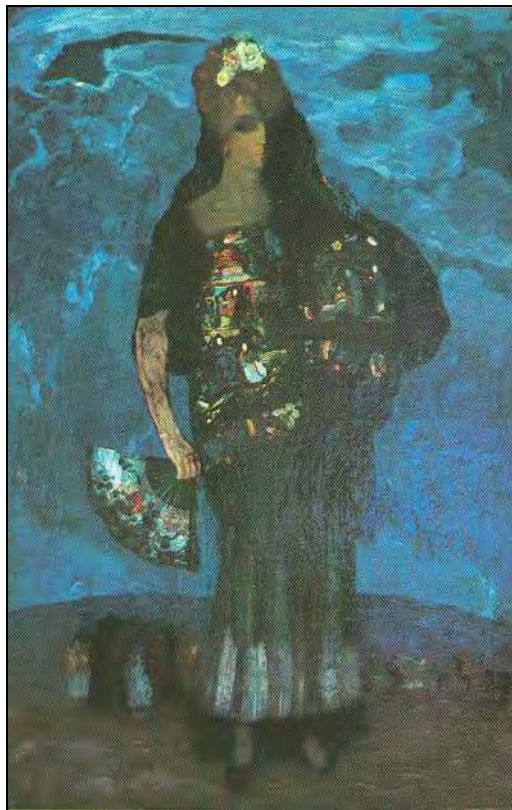


Fig. 287. H. Anglada, *La maja de la Pagoda*, c. 1913. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

¹¹⁹³ Tot i això, com a postimpressionista que era, Anglada no abusava de la linealitat i solia difuminar els contorns. En paraules de Pepa Balsach: <<los colores, entremezclados directamente sobre el soporte, vistos de cerca, nos transportan hacia la abstracción, y sólo en la distancia se nos hacen evidentes las formas>> (Balsach, 2008: 56).

¹¹⁹⁴ És molt probable que a això hi tingués a veure la sèrie de quaranta-quatre gravats japonesos (*ukiyo-e*) que Anglada guardava en la seva col·lecció particular (Navarro, 2006: 175-179). D'entre aquests, Anglada tenia alguns gravats de dones belles (*bijinga*) de Keisai Eisen, un dels creadors més importants d'aquesta temàtica. Eisen va realitzar la sèrie *Belleses de la ruta del Tòkaido*, on cada figura femenina s'associava a una de les estacions que durant el període Tokugawa unia les ciutats d'Edo i Kyoto. També hi havia, dintre d'aquesta temàtica, descripcions de cortesanes dins dels barris de plaers.

4.2.3.1.- Vestits tradicionals femenins valencians.

Ja s'ha vist com en la pintura costumista espanyola del segle XIX, hi havia molts tòpics sobre les terres valencianes. Ja en l'edat mitjana, la dona valenciana era coneguda per la seva bellesa¹¹⁹⁵. Aquesta qualitat física es considerava així precisament perquè els valencians eren fruit d'una barreja de diversos pobles que havien anat gestant una raça femenina superior, des dels grecs, italians, romans, visigots, espanyols, i, sobretot, àrabs (Bonet, 2001: 94). Aquest component exòtic generava una gran atracció en els visitants, fet que convertia el viatge en més evocador i romàntic. Les característiques físiques que més ressaltaven de la valenciana eren els seus ulls, ametllats i enormes, que havien obtingut clarament de l'herència àrab i que ràpidament van passar a ser comparats amb estrelles i estels. Un altre aspecte que atreia als estrangers era la remarcable blancor de la pell de la valenciana, que significava que no sortia gaire de casa. Ràpidament la pintura contemporània va començar a representar la valenciana, amb els seus grans ulls foscos, la seva pell blanca, les seves formes arrodonides, el seu pentinat acurat a base de monyos, agulles i pintes. Rosses o morenes, les valencianes sempre apareixien vestides i pentinades acuradament, tant per raons higièniques com de seducció¹¹⁹⁶.



Figs. 288 i 289. H. Anglada, *Jeunes filles d'Alcire*, 1906. Castres, musée Goya; Autor desconegut. Fotografia de fallera valenciana, 1906

Els primers vestits de la seva col·lecció que Anglada va representar pictòricament, van ser els de les valencianes. De composició similar, les nombroses obres de temàtica valenciana

¹¹⁹⁵ <<Son demasiado hermosas>>, assegurava l'any 1484 el viatger alemany N. Von Popplaw (cit. a Bonet, 2001: 94).

¹¹⁹⁶ La cura en el vestir de la dona valenciana prové de l'edat mitjana. Tal com assegurava el viatger Barthélémy Joly, després d'un viatge a Espanya realitzat entre 1603 i 1604, les valencianes <<van vestidas magníficament, adornadas y pintadas de tal manera que parecen diosas>>. Cfr. M. Sanchis Guarner. "El regne de València en el segle XVII vist pels viatgers estrangers", a *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, gener-desembre 1969, p. 19.

mostren una escena generalment amb un mínim d'una gropa valenciana, on les noies apareixen guarnides amb un ric vestit regional¹¹⁹⁷. Algunes joves es troben muntades a cavall, a l'espera d'alguna cosa, mentre els animals adopten un posat rígid i mostren esplèndidament els arreus, arnesos, flassades i selles de muntar amb què estan adornats. Pel que fa a les figures femenines, hi ha una repetitiva presència de dones de la regió de València que van vestides amb faldilles, mantells, pintes i joies que van reapareixent una vegada i una altra. Només canvien els colors dels cabells de les joves (rosses i morenes) i les tonalitats dels vestits regionals.

El vestit tradicional femení de València (fig. 289), conegut també erròniament com a vestit de les falleres¹¹⁹⁸, conforma per si sol una autèntica obra d'art¹¹⁹⁹. D'un elevat cost, va aparèixer durant el segle XVI i va començar a ser una vestimenta de treball de les llauradores valencianes. Amb el pas del temps, però, va anar evolucionant i va derivar cap a una indumentària més elegant que s'utilitzava en ocasions especials. Entre les seves variants, hi havia el vestit del segle XVIII, de tendències més afrancesades; el de *coteta*, més proper al de l'hortolana¹²⁰⁰; i el vestit que va aparèixer al segle XIX, denominat *farolet* per les seves mànigues amb forma de fanal. Al cabell, la dona hi podia dur un monyo o tres. A la part posterior del cap, es duia un monyo més gran, mentre que a les temples hi anaven dos de més petits, les anomenades <<rodetes>>. Els monyos s'agafaven amb agulles passeres i s'adornaven amb les <<peinetes>>: la pinta pel monyo posterior i els rascamonyos per a les rodetes¹²⁰¹. El resultat era una indumentària sumptuosa, que Anglada va saber traspassar perfectament a la tela.

Del conjunt del vestit tradicional valencià, Anglada només va arribar a col·leccionar algunes faldilles i algunes agulles de cabell. Pel que fa a les faldilles, va adquirir – probablement durant la seva breu estada a València, l'estiu de 1904– uns guardapeus de

¹¹⁹⁷ Cfr. Francisco Amela y Vives. *El traje valenciano*. València, Sociedad Valenciana Fomento del Turismo, 1946.

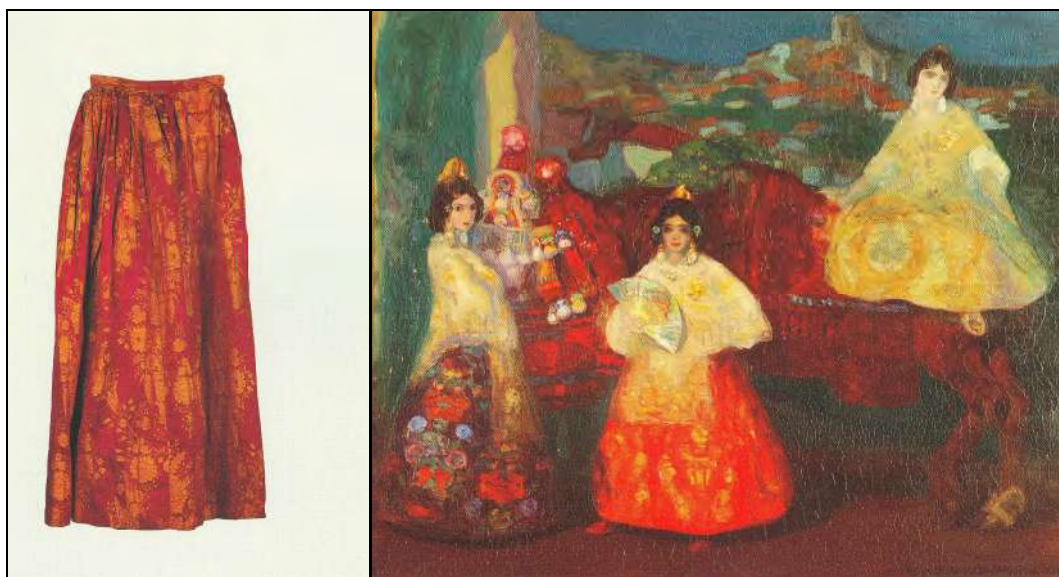
¹¹⁹⁸ El vestit tradicional de la dona valenciana s'anomena equivocadament <<vestit de fallera>> ja que aquest existia molt abans que apareguessin les falles com a festa.

¹¹⁹⁹ Quan l'any 1802 la reina Maria Lluïsa i Carles IV van visitar la ciutat de València, la reina va quedar absolutament bocabadada amb la riquesa i la delicadesa dels encaixos dels vestits de les valencianes. Les noies valencianes utilitzaven els mateixos teixits que la gent de la cort i els eclesiàstics, i de vegades els fils d'or teixien les seves sedes i teixits de satí brocats (Anderson, 1957: 128).

¹²⁰⁰ Cfr. Antonio Cantos Camps. *El traje de labradora valenciana*. València, Ediciones Mari Montañaña, 1980; M^a Dolores García Broch. *La indumentaria de los labradores valencianos*. València, Gráficas Cebriá, 1985.

¹²⁰¹ Les dones valencianes conservaven el cabell llarg durant tota la seva vida, que el recollien amb accessoris per tal de no rentar-lo amb freqüència. Amb el temps, les pintes es van deixar subjectes al pentinat com a adorns (Liceras, 1991: 63). A mitjan segle XIX, va sorgir la moda del pentinat <<a bandes>>, que consistia en la distribució del cabell en tres zones separades entre si per dos ratlles (Liceras, 1991: 67). D'aquesta manera, es podia fer un monyo posterior i dos de petits als laterals en forma de cargol. Per a subjectar el pentinat, es col·locaven agulles, que també embellien. Però l'accessori més important del pentinat valencià era la pinta, que podia ser de diferents formes i mides (Liceras, 1991: 71-73).

finals del segle XIX i principis del XX¹²⁰². És el cas de la peça de roba de la fig. 290, teixida amb cotó i seda de color carmí en ornamentació en groc cadmi de senalles, amb rams inscrits en ovals de garlandes florals que es troben distribuïts regularment per tota la tela. Encara que és un disseny creat anteriorment, al segle XX es va continuar utilitzant per a la confecció d'indumentària tradicional (Tugores, 2007: 237)¹²⁰³. Anglada va emprar-la per a vestir algunes models que apareixen en obres com *Jeunes filles d'Alcira*, *La núvia de Benimamet*, *Joves de Lliria* (fig. 291), *Joves de Burriana* i *València*. Però també va servir-se d'altres faldilles valencianes del mateix període i amb decoracions florals i vegetals similars, encara que de diferents colors. S'ha pogut comprovar que gairebé totes les faldilles que apareixen en els quadres sobre València han estat representades a partir d'un model real.



Figs. 290 i 291. Faldilla de finals s. XIX-principis s. XX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Joves de Lliria*, 1907. Neuilly, col. A. Amoedo

Pel que fa a la part superior del cos, Anglada va cobrir el cos d'aquestes valencianes amb mocadors de pit de tonalitats ocres i clares que tenia a la seva col·lecció, i, quant als complements i ornaments, se servia d'agulles de pentinat del segle XIX que havia adquirit de la regió valenciana, entre altres elements. És el cas de les quatre agulles de la fig. 294, fetes de llautó, perles i vidres tintats que imiten les maragdes. Aquestes agulles de

¹²⁰² Els guardapeus eren unes de les peces més utilitzades i més representatives del vestit tradicional valencià en el segle XVIII. Els tenien pràcticament totes les dones, fossin quines fossin les seves condicions socials, variant la qualitat del teixit (la seda) amb què estaven confeccionats. Les hortolanes podien dur faldilles de qualitat (Liceras, 1991: 31-32).

¹²⁰³ Les seves valencianes duen les típiques faldilles de seda llavorada, és a dir, una seda que es decorava en el teler, just en el moment de teixir. Aquestes peces de roba s'ornamentaven amb dibuixos florals inspirats en els tissatges del segle XVIII, i eren teixides a les fàbriques sederes valencianes al llarg del XIX (Martín, 2006: 183). Cfr. Santiago Rodríguez García. *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València, Institución Alfonso el Magnánimo, 1959.

pentinat, rematades per una roseta de sis pètals decorada amb perletes i vidres, Anglada les va utilitzar per a obres com *Fris valencià*, *Jeunes filles d'Alcira*, *Cap de valenciana jove* (fig. 292), *Gropes valencianes*, *Jove amb faldilla valenciana*, *Joves de Burriana*, *Camperols de Gandia*, *València* o *Núvia valenciana*. A la vegada, l'artista adornava les seves valencianes amb penjolls que havia adquirit i que daten de la segona meitat del XIX (fig. 295). Aquests penjolls¹²⁰⁴, fets de llautó i pasta vidriada nacrada, adopten forma de raïms amb perletes que es subjecten amb fulles i una llaçada. Donat el pes de les peces, no es tracta d'arracades, però Anglada les va utilitzar com a tal (Tugores, 2007: 238). I ho va fer en obres com *Cap de valenciana jove*, *Fris valencià*, *Jeunes filles d'Alcira*, *La núvia de Benimamet*, *Núvia valenciana*, entre tantes altres.



Figs. 292, 293, 294 i 295. H. Anglada, *Cap de valenciana jove*, c. 1907. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Pinta, segon quart s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Quatre agulles de pentinat, s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Penjolls, segona meitat s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Un últim dels complements que ornaven les representacions de valencianes d'Anglada eren les pintes, que l'artista posseïa de diverses mides, formes i amb decoracions diferents. En tenia algunes de mides petites, fetes de llautó i amb decoració gravada de motius vegetals, que es col·locaven soles o en parella als laterals del cap de les valencianes, acompanyant una pinta més gran que es situava a la part posterior del recollit. Això es fa perceptible a l'obra *Cap de valenciana jove* però també en altres com *Camperols de Gandia* o *València*. Pel que feia a les pintes més grans, Anglada disposava d'algunes datades del segle XIX que també feia servir per a les seves obres de valencianes. Per exemple, la fig. 293

¹²⁰⁴ Cfr. VV.AA. *Un siglo de joyería y bisutería española. 1890-1990*. Lonja, Conselleria de Cultura, Educació i Esports. Govern Balear, 1991; VV.AA. *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Sant Sebastià, Editorial Nerea, 1998; Francisco Zanón Rodrigo. *Las joyas: Una aportación a la indumentaria valenciana (1801-1809)*. Torrent, Ajuntament de Torrent, 1982.

mostra una pinta de llautó del segon quart del segle XIX, convexa, en forma de teula i amb decoració incisa de flors i cornucòpies i una sanefa floral repujada al voltant. Aquesta peça fa acte de presència en nombroses obres de l'artista, ja sigui a *Fris valencià*, *Jeunes filles d'Alcira*, *La núvia de Benimamet*, *Cap de valenciana jove*, *Jove valenciana amb faldilla groga*, *Valenciana entre dos llums*, entre la resta d'obres de temàtica valenciana. Anglada representava la pinta i la resta de complements de les valencianes d'una manera esbossada, sense mostrar un detallisme grandiloqüent i oferint una aparença d'inacabat. Tot i això, quan es tractava de pintures importants, com *Núvia valenciana* (fig. 296), mostrava una notable precisió en els complements, com ara les perles dels penjolls, fent al·lusió als raïms i parrals que anys més tard representaria en els fons de quadres de danses gitanes que realitzaria a Mallorca.



Figs. 296, 297 i 298. H. Anglada, *Núvia valenciana*, c. 1911. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Mocador de pit, inicis s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Faldilla o guardapeus, inicis s. XX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Abans de cloure aquest subapartat, és convenient parlar de les indumentàries de la seva col·lecció que Anglada va utilitzar per a vestir les seves figures de núvies valencianes. Per una banda, a la noucasada de *La núvia de Benimamet* (fig. 279), hi va afegir una faldilla florejada de fons blanc, una tela de pinzellades pastoses que contrasta al costat del decorativisme explosiu dels ornaments del cavall. Guarnida amb una pinta, agulles de cabell, penjolls i una mantellina blanca i transparent que permet entreveure el seu braç

per sota de la tela, la indumentària d'aquesta noia no difereix de la resta de valencianes que Anglada va representar d'ençà de 1904. És potser el títol, la seva posa al costat del cavall i la seva actitud de tímida innocència i puresa, el que acaba delatant l'estat civil d'aquesta jove. Per altra banda, una de les obres magnes d'Anglada sobre temàtica valenciana és *Núvia valenciana* (fig. 296). Anglada va concebre la figura d'aquesta jove com un maniquí, amb un tractament artificial, un cos que només serveix d'excusa per a mostrar l'exuberància colorista dels teixits i dels adorns. Per això mateix dona la sensació que la pell i el rostre, tractats sorprenentment amb una volumetria matisada i un realisme bastant il·lusionista, contrasten amb la vivacitat d'una tela rugosa i pastosa. Aquesta valenciana de posa mecànica i rígida, semblant a una escultura o una nina, Anglada la va vestir amb una faldilla típica de Llevant, feta de seda, llustrina i cinta de cotó (fig. 298). Aquesta peça, de fons ocre amb motius decoratius beixos de grans dimensions de rams inscrits en rombes de branques, s'ajusta a la cintura mitjançant un cordó que permet un major volum. Basat en un disseny creat al segle XVIII, però que es va continuar usant per a la confecció d'indumentària tradicional en el XX (Tugores, 2007: 237), Anglada va servir-se del guardapeus per a altres obres com *Jove amb faldilla groga*, *Joves de Lliria* o *València*. El tronc de la figura el va cobrir amb un mocador de pit de procedència valenciana de principis del segle XIX (fig. 297)¹²⁰⁵, realitzat en cotó, lluentons i fil metàl·lic. Brodat amb motius vegetals, el mocador es doblega en pic i va ser utilitzat en altres obres com *Jeunes filles d'Alcira* o *La núvia de Benimanet*. A *Núvia valenciana*, Anglada va representar els detalls del mocador amb una gran precisió, tal com es percep en poques obres de l'artista. Segurament això era així perquè aquesta peça era una de les que l'artista utilitzava per a les seves participacions en exposicions col·lectives arreu del món. Tot plegat, amb un fons blau que trenca amb el groc del vestit i que juga, com si es tractés de pluja caient, amb el sentit vertical de la figura erecta de la valenciana, dona un efecte monumental i explosiu a l'obra¹²⁰⁶. Els vestits regionals valencians van servir a l'artista per a proporcionar l'etern femení de bellesa, pel sol fet de tractar-se dels més luxosos, tant per la qualitat de les teles i encaixos com pel seu deix oriental (Moreno, 2012: 49).

¹²⁰⁵ Els mocadors de pit solien estar fets d'una tela translúcida i suau, com la mussolina, el tafetà, el tul, etc. Es doblaven obliquament, obtenint una forma triangular a l'esquena. Les dues puntes restants es col·locaven cap a davant, sobre el pit, creuades i recolzades a la cintura. Essent en els seus orígens una peça que cobria l'escot, era indispensable en el vestit femení valencià a fi de no sentir-se impúdica (Liceras, 1991: 90-92).

¹²⁰⁶ La idea de situar models de retratats sobre fons ornamentats amb poca profunditat, va sorgir entre els pintors de finals de la dècada de 1880 que estaven a París (VV.AA., 2011 f: 126), tal com s'observa a *La berceuse (Madame Roulin)* de Van Gogh, de 1889.

4.2.3.2.- Vestits de majas, manolas i chulas i majismo.

La calidad de “majeza” se revela en el traje.

(Gallego, 1997: 331)

Segons el *Diccionario de la Real Academia Española*, *maja* designa una persona <<que en su porte, acciones y vestidos afecta un poco de libertad y guapeza, más propia de la gente ordinaria>> (Diccionario, 2015). A finals del segle XVIII i principis del XIX, la paraula *maja* referia a les dones dels barris populars madrilenys, que es caracteritzaven per un comportament desimbolt i arrogant i vestien una indumentària vistosa¹²⁰⁷. En realitat, però, la paraula *maja* venia de *maya*, el nom que es donava a les dones de les classes populars que, seguint un costum, s'engalanaven per ballar pels carrers al so de la música (Ribeiro, 2001: 109)¹²⁰⁸. Per a Carmen Martín Gaité, a *Usos amorosos del Dieciocho en España* (1972), en el segle XVIII espanyol les *majas* regnaven al carrer, lloc on es va forjar la floreta de <<guapa>>, un elogi que en els orígens produïa molta desconfiança (Martín, 1987: 104). A finals del XIX, aquestes accepcions designaven més aviat a la *maja* i no tant al *majo*, sobretot a partir de l'estrena teatral de *Carmen* de Prosper Mérimée.

L'abillament que les *majas* utilitzaven per a les festes, que segons el viatger Alexandre de Laborde era originari d'Andalusia i estava emparentat amb el vestit de les gitanes¹²⁰⁹, es composava d'un gipó amb solapes, ajustat a la cintura i de mànigues cenyides, i una faldilla (o guardapeus) de diferent color que el gipó, que no arribava a cobrir els

¹²⁰⁷ De la mateixa manera, el terme <<*manola*>>, equivalent a <<*maja*>>, és una derivació col·loquial del nom Manuel. Des de finals del segle XVIII, degut a un conegut sainet de Ramón de la Cruz, titulat *Manolo*, del 1769, es va utilitzar el mot com a sinònim de guapo, valent o *chulo*. Tanmateix, el mot es va començar a utilitzar més freqüentment a partir del segle XIX. De la mateixa manera que *maja*, els noms *manolo* i *manola* s'identificaven amb les classes populars madrilenyes que es distingien pel seu vestit i desimboltura.

¹²⁰⁸ En el *Diccionario castellano*, del 1786-1793, la paraula <<*maya*>>, que fa referència a una nimfa espanyola, filla d'Atlant i adorada a Espanya com a deessa, explica <<*la costumbre que vemos todos los años de vestir de gala a una niña, que llaman maya, obedeciéndola las demás niñas como su señora y reina. Maya se llama también en algunos lugares a una muchacha a quien un mancebo, a que ella llama mayo, regala y sirve todo el mes de Mayo con flores (...). De donde se pronunció después guturalmente con esa misma significación, “majo, maja” en lugar de mayo, maya*>> (Terrerros, 1987).

¹²⁰⁹ Assegurava el viatger Alexandre de Laborde, a principis del segle XIX, a *Itinéraire descriptif de l'Espagne*: <<*Ce pays (Andalusia) est également le pays des majas, de ces femmes dont le nom ne doit point les faire confondre avec l'espèce dont il vient d'être parlé. Elles sont aussi séduisantes que les majos ne peuvent être repoussans: un air dégagé, une tournure aisée, une démarche leste, un oeil vif, attrayant, animé, un sourire fin et agréable, une taille svelte, une chaussure recherchée, un costume élégant et léger, des graces variées, un son de voix cadencé, une amabilité naturelle, des gestes expressifs, sont les attributs des ces femmes aussi dangereuses qu'aimables. Habiles dans l'art de séduire, elles connaissent tous les moyens d'y réussir; elles les emploient avec adresse, le plus souvent avec succès: libres dans les propos, plus libres dans le maintien, elles agacent, elles attaquent, elles invitent; et il est difficile de leur résister*>> (Laborde, 1828: 385-386).

turmells¹²¹⁰, amb encaixos, galons i volants. Es col·locava també un davantal sobre la faldilla, un mocador a les espatlles, blanc o acolorit, i una còfia amb forma de bossa que recollia el cabell. A finals de la dècada de 1770, el conjunt solia ser de color negre i de vegades se li afegia una sobrefalda anomenada *basquiña* (o faldilla abultada), que <<*suele ser de seda con uno, dos o tres volantes, muy ancha y adornada con borlas de seda. Va abierta por delante, atada con cintas, y sólo se cierra por abajo*>> (cit. a Ribeiro, 2001: 112)¹²¹¹. La *basquiña* es treia quan s'estava sota un sostre –excepte a l'església–, motiu pel qual Goya va retratar les dones amb aquesta peça a l'exterior (Ribeiro, 2001: 112). El tocat podia ser de ret, una còfia de seda decorada amb borles o cintes o bé una pinta amb un llaç de cintes, en aquest últim cas, acompanyada sovint d'un vel o una mantellina. La *basquiña* i la mantellina eren, però, els elements cardinals, que podien ser utilitzats sobre altres peces de moda i, de vegades, deixar-los a la vista per jugar amb les transparències (Ribeiro, 2001: 111)¹²¹². Igual que els *majos*, les *majas* preferien vestir amb colors vius i dur una quantitat d'adorns considerable. Si una particularitat tenia el vestit de la *maja*, però, és que <<*derrocha belleza, gracia y sensualidad*>> (Descalzo, 2006: 32).

Amb les *majas* va arribar el *majismo*, un fenomen originat especialment a Madrid com a resposta popular als profunds canvis socials que els afrancesats volien imposar a la capital espanyola (Descalzo, 2006: 31). Es tractava de l'adopció casticista per part de l'aristocràcia madrilenya del vestuari i els costums propis dels *majos* i els *manolos* d'ambdós sexes (des de la seva música i balls fins a les seves diversions populars, com el *fandango* o la tauromàquia) per tal d'oposar-se a la moda francesa representada pels petimetres –joves de classe alta, amanerats i ociosos– i als valors de la Il·lustració¹²¹³. En un període marcat per l'aparició del primer romanticisme, els ideals consideraven que era convenient reivindicar una imatge nacional del propi país. I la indumentària tradicional popular era una de les maneres més eficaces de fer-ho: <<*La mayoría de las veces, cuando se quiere evocar la imagen de España fuera de sus fronteras, la más universal va casi siempre asociada a fenómenos populares como el flamenco, los toros, las fiestas civiles o religiosas, en las cuales la indumentaria ocupa un lugar primordial*>> (Descalzo, 2006: 31). Així, Andalusia es va convertir, sobretot a

¹²¹⁰ Alguns viatgers trobaven molt eròtic el contrast que oferia la seda negra de la faldilla de la *maja* i la seda blanca de les mitges, com el britànic Michael Quin (cit. a Ribeiro, 2001: 112). Cfr. Michael Quin. *A visit to Spain*. Londres, Hurst, Robinson and Co., 1823, p. 306.

¹²¹¹ Cfr. Christian-August Fischer. *Travels in Spain in 1797 and 1798*. Londres, 1802, p. 180.

¹²¹² El viatger britànic Christian-August Fischer assegurava, a *Travels in Spain in 1797 and 1798*, l'erotisme que es desprenia de les transparències dels vestits de les *majas*: <<(les *majas* tenen) *un andar ligero y atrevido, con esas sayas cortas y ondulantes cuyo largo fleco diáfano descubre a cada paso una pierna bella y delicada, esos velos tentadores que pregonan más que ocultan sus encantos, los grandes ramilletes y el juego coqueto de los abanicos*>> (cit. a Ribeiro, 2001: 112). Cfr. Christian-August Fischer. *Travels in Spain in 1797 and 1798*. Londres, 1802, p. 139.

¹²¹³ Cfr. C. E. Kany. *Fiestas y costumbres españolas*. Boston/Nova York, D. C. Heath and Co., 1929.

partir del segle XIX, en imatge nacional d'Espanya¹²¹⁴, i això va afectar també a les indumentàries de *majos* i *majas*, essent el seu vestit l'element visual més representatiu (Descalzo, 2006: 34). D'aquesta manera, la *maja*, d'origen madrileny, va anar esdevenint sinònim d'andalusa i, per als estrangers, era equivalent a espanyola. El vestit de *maja sevillana*¹²¹⁵ es va acabar identificant amb el vestit d'espanyola i, poc a poc, es va anar adoptant per part de les dones de les classes mitjana i alta.

Ràpidament les *majas* van passar a protagonitzar teatres i pintures. En el camp de les arts plàstiques, el primer artista que va representar *majas* va ser Lorenzo Tiepolo, que va realitzar una estada a Madrid, juntament amb el seu pare i el seu germà, i va retratar grups de figures populars madrilenyes (Gallego, 1997: 328). El van seguir els cartonistes de la Real Fábrica de Tapices del Retiro, com els germans Bayeu, o bé José Camarón y Boronat, Vergara o Luis Menéndez, que ja cultivaven les imatges de *majas*. No va ser fins a Goya, però, quan les composicions i els colors de les *majas* van arribar a unes cotes elevades (Gallego, 1997: 328). Al llarg de la seva carrera, Goya va insistir en el tema de *majos* i *manolas*¹²¹⁶. En un moment en què el vestuari de *majos* i *manolas* havia irromput en l'alta societat, Goya va començar a representar-ne moltes: des de la duquessa de Alba (amb les seves múltiples variacions, entre les quals destaca *La maja vestida*¹²¹⁷) (fig. 299), *Majas al balcón*, *Maja con Celestina*, *Maja junto a la tumba de su amante*, la reina María-Luisa, la marquesa de Solana, la marquesa de la Merced, la comtessa de Fernán Núñez, Doña Joaquina Candado, Narcisa Barañana de Goicoechea o Doña Isabel Cobos de Porcel.

A principis del segle XIX, diversos artistes inspirats en Goya, com José de Madrazo i Francisco Bayeu, es van entusiasmar amb el motiu iconogràfic de les *majas*, encara que amb un pompós neoclassicisme propi de l'època. Els van seguir Leonardo Alenza y Nieto, Eugenio Lucas Velázquez i el seu fill, Eugenio Lucas Villaamil. Per altra banda, i seguint l'exemple de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, el gravador Antonio Rodríguez va

¹²¹⁴ Cfr. José Ortega y Gasset. *España invertebrada: bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Madrid, Revista de Occidente, 1934; Allen Josephs. *White wall of Spain: The mysteries of Andalusian culture*. Ames, Iowa State University Press, 1983.

¹²¹⁵ Ja des de finals del segle XVIII, la ciutat de Sevilla era coneguda a París gràcies a *Le Barbier de Seville* de Beaumarchais. D'altra banda, també hi havia balladores sevillanes que van ser models per a artistes com Esquivel, Chasseriau, Courbet o Manet.

A més a més, des de la segona meitat del segle XIX, quan la infanta Luisa-Fernanda regna amb el seu espòs, l'arxiduc, la ciutat de Sevilla es va anar adornant amb façanes policromades de rajol, *azulejos* i ferros forjats, en part gràcies a la ceràmica popular de Triana i als models antics recreats per l'arquitecte Juan Talavera de la Vega. Sevilla, doncs, buscava la seva identitat estètica, tant en urbanisme com en pintura.

¹²¹⁶ Tot i això, *Retrat de la marquesa de Llano* (c. 1775) d'Anton Raphael Mengs, s'anticipa a les *majas* de Goya.

¹²¹⁷ També va ser molt important la seva *La maja desnuda*, que va donar peu a la representació de nombroses *majas* desvestides al llarg del segle XIX i principis del XX. Vegeu: Lily Litvak. "De la Maja a las Majas. El desnudo desde el siglo XIX al siglo XX", a *En el desnudo en el Museo del Prado*. Madrid, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.

començar, l'any 1801, a representar els vestits de diferents regions espanyoles. Però no va ser fins a l'últim terç del XIX quan els vestits populars andalusos es van alternar amb els aragonesos, valencians, gallecs, extremenys, asturians, catalans i bascos en els catàlegs de les exposicions modernes espanyoles, ja que els nous vestits de Madrid apareixien a les *zarzuelas* amb més freqüència que en la pintura (Gallego, 1997: 334). A Madrid, en aquell període, ja no hi havia *majas* ni *manolos*, sinó *chulas*¹²¹⁸ i *chulos* (Gallego, 1997: 334).

Al llarg del segle XIX, la pintura va rebre amb els braços oberts un andalusisme naixent, notori en el camp de la literatura gràcies a figures com Cecilia Böhl de Faber, Gustavo Adolfo Bécquer o Juan Valera. Marià Fortuny es va unir també al gust pels temes granadins, en obres com *Carmen Bastián*, i conduint el seu cunyat, Raimundo de Madrazo, a submergir-se en aquest gènere. A l'Andalusia de finals del segle XIX, també van introduir-se en aquesta temàtica els pintors José Villegas, Gustavo Bacarisas, García Ramos, Gonzalo Bilbao, Julio Romero de Torres, Martínez de la Vega o Manuel Vázquez Díaz (Gallego, 1997: 336).

Cap a finals del segle XIX, va aparèixer el que s'anomena Generación del 98¹²¹⁹, que designa un grup d'escriptors, assagistes i poetes espanyols profundament afectat per la crisi moral, política i social que travessava Espanya degut a la derrota militar en la guerra hispanoestatunidenca i la consegüent pèrdua de les colònies l'any 1898 (Puerto Rico, Guam, Cuba i Filipines). Els intel·lectuals d'aquest conjunt <<*si sentivano in dovere non solo di criticare la società spagnola, ma anche di ritrovare la nuova identità di una Spagna che doveva differenziarsi dagli altri paesi europei*>> (Vergani, 2003: 65). Es va iniciar, doncs, un procés de reiberització d'Espanya i de desenvolupament dels regionalismes, que conduiria a una dialèctica entre el centre (urbà) i la perifèria (rural) (Sauret, 1997: 378). S'intentava cercar l'autèntica ànima espanyola, identificant allò castís amb allò andalus, una regió que acollia els valors essencials, espontanis i purs de tot Espanya. Cada província i cada ciutat era diferent: Màlaga era cosmopolita; Granada i Còrdova oferien ètnia i raça; Sevilla i Cadis tenien tipisme folklòric; Huelva, Almeria i Jaén es trobaven sota l'òrbita de centres majors... però en totes aquestes ciutats andaluses la raça (gitana o no) i el flamenc eren signes d'excepcionalitat cultural (Sauret, 1997: 378).

¹²¹⁸ A finals del segle XIX, les *manolas* passen a denominar-se *chulas*, fent referència a dones de les classes populars de Madrid amb una determinada manera de vestir, caracteritzada per la presència del mantó de Manila. Cfr. Charles E. Kany. *Life and Manners in Madrid: 1750-1800*. Nova York, AMS Press, 1970; Leonard Williams. *Toledo and Madrid. Their Records and Romances*. Londres, Cassell and Co., 1903.

¹²¹⁹ Cfr. Donald Leslie Shaw. *La generación del 98*. Madrid, Ediciones Càtedra, 1977; Antonio Fernández Molina. *La generación del 98*. Barcelona, Editorial Labor, 1968; José Blanco Amor. *La generación del 98*. Buenos Aires, Falbo Editor, 1966.

En el camp de la pintura, des de finals del segle XIX i fins a principis del XX, diversos artistes –andalusos o de la resta d'Espanya, com Catalunya, València o Madrid– van centrar-se en la representació femenina del sud espanyol (Sauret, 1997: 367). El regionalisme, que tenia les seves arrels ancorades en el romanticisme i que, per tant, promovia els nacionalismes, va apostar per assenyalar el fet diferencial entre les diferents cultures espanyoles, en aquest cas a partir de la imatge tipificada de la gitana/andalusina, que era tradicionalment assumida per la resta del país com a imatge definitiva de la unificació nacional. També, però, funcionava com a imatge resistent d'una sola identitat, l'andalusina (VV.AA., 1993 c: 20). Si bé Ignacio Zuloaga era el màxim representant de l'Espanya negra i trista, Joaquín Sorolla ho era de l'Espanya blanca i lluminosa, mediterrània i feliç¹²²⁰. Hermen Anglada es trobava entremig, apostant però, per una visió festiva, colorista, exuberant i seductora d'una Espanya regional¹²²¹.

Els pintors de l'Espanya regional de finals del XIX i principis del XX van tractar amb afecte i èxit el tema de la seva pàtria i les seves aficions localistes, coincidint amb el gust pels temes flamenquitzants, en els quals encara es respirava l'ombra de Goya (Gallego, 1997: 338). El motiu de la tauromàquia, tan apreciat pel pintor aragonès, va ser freqüent, arribant fins a Picasso. Així, un pintor modernista i europeista refinat com Anglada no podia esquivar el tema del torero, com va representar a *L'idol*, ni tampoc de figures amb aspectes flamenquitzants modernistes com a *Retrat de Sonia de Klamery de peu*. Però les obres d'espanyoles d'Anglada i Zuloaga difereixen del regionalisme flamenquitzant de la resta de pintors espanyols. En Anglada això és així perquè la seva intencionalitat era la d'experimentar plàsticament amb el pretext del folklore andalús. Això no hauria de

¹²²⁰ Cfr. Lola Caparrós Masegosa. "Una polémica en la pintura española fin de siglo: lo blanco, naturalista, luminoso, sensual mediterráneo, versus negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista", a *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI Congreso Español de Historia del Arte*. València, 1998, pp. 226-231; VV.AA. *Sorolla, Zuloaga: Dos visiones para un cambio de siglo* (cat. exp.). Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1998.

¹²²¹ A partir de 1906, són diversos els crítics que asseguren que Anglada, Sorolla i Zuloaga són els tres grans representants de la pintura espanyola del moment: Raimon Casellas ("Exposició Anglada", a *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 9 d'abril de 1909), Miquel Utrillo ("La Vme Exposition Internationale des Beaux-Arts", a *Journal de Genève*, 27 d'abril de 1911), Arturo Mattei ("España en la exposición de Venecia", a *Heraldo de Madrid*. Madrid, 16 de març de 1905), Giuseppe Brunati (article de 1905) i Rafael Doménech ("Hermenegildo Anglada", a *Blanco y negro*, 14 de juny de 1916). Pels volts de desembre de 1902, Anglada va exposar individualment en la concorreguda sala berlinesa, presentant-hi *La morfinòmana*, *L'última soirée*, *El ball dels gitanos*, *Jardí de París*, *La gitana en el mercat*, *Cavalls a la pluja*, *Jardí de Teatre* i *Melodia* (Fontbona, 1981: 309). Arran d'aquesta exposició al Kunstsalon de Berlín, la crítica va mostrar-se favorable a les seves obres.

Paul Warncke ja va percebre una autèntica admiració d'Anglada envers Sorolla i Zuloaga, i va reconèixer el caràcter espanyol del pintor malgrat posseís l'empremta de la gran influència francesa plasmada en els seus quadres malaltissos (Fontbona, 1981: 316). Cfr. Paul Warncke. "Verliner Brief". A Z. F. B. K., *Beiblatt Kunstchronic N. F. Leipzig*, any XIV, n° 12149, 1903.

Tanmateix, l'any 1915, Silvio Lago (José Francés) assegurava que no hi havia res tan oposat com Zuloaga i Anglada, ja que en l'obra del segon el sol era un completament accidental ja que pintava gairebé sempre de nit, sota la llum elèctrica i amb una distribució establerta pel mateix pintor (Lago, 1915).

sorprendre, ja que en les *majas* i *manolas* que van reaparèixer en l'art espanyol de les dècades de 1910 i 1920, pròpies d'actituds desinhibides, l'exhibició de les seves indumentàries era un tret de modernitat (Lomba, 2003: 20). Òbviament les arrels es trobaven en Goya i el segle XVIII, i aquesta influència va ser tal que, per exemple, l'any 1925 Zuloaga encara retratava diverses dames de l'alta societat novaïorquesa amb vestits flamencs¹²²². Anglada també ho va fer a *Retrat de Sonia de Klamery de peu*, datat pels volts de 1913, en una època en què les *majas* havien deixat de poblar els carrers per aparèixer exclusivament en els teatres de varietats¹²²³.



Figs. 299, 300 i 301. F. Goya, *Retrat de la duquesa de Alba*, 1797. Nova York, Hispanic Society of America; I. Zuloaga, *Antonia la gallega*, 1912. Sevilla, Museo de Bellas Artes; Filip A. Maliavine, *Pagesa*, 1903. Moscou, Galeria Tretiakov

Les grans ciutats espanyoles (Madrid, Barcelona, Sant Sebastià, Bilbao o València) seguien les modes finiseculars i de principis del segle XX procedents de París (Albizua, 1990: 345), que descobrien a través de revistes madrilenyes com *La Ilustración Española y Americana* o *Blanco y Negro* i de retrats de modernistes catalans com Casas, Anglada-Camarasa, Rusiñol

¹²²² Segons Gallego, Zuloaga representava <<una resurrecció vivax del tema de las "majas" goyescas>> (Gallego, 1997: 338). Fins i tot l'artista va comprar la casa natal de Goya a Fuendetodos per inspirar-se més en l'obra del pintor (Gallego, 1997: 338). L'Espanya castissa que Zuloaga va reafirmar amb les seves estades a París i la unió amb la seva dona francesa, Valentine Dethomas, es mostra en els quadres goyescos que va fer de toreros i *manolas*. La seva, però, era una admiració repartida entre El Greco i Goya. A mitjans de la dècada de 1910, Zuloaga va fer nombrosos retrats de les seves cosines amb un to marcadament goyesc, com ara *Marcelle Souty*, *Anita Ramírez* o *Doña Rosita Gutiérrez*. També ho va fer a *Maja desnuda* i a *Majas al balcón*. En totes aquestes figures, s'hi troba una barreja de seducció i de desafiament, com a les *majas* de Goya, i amb un somriure quasi burlesc i un toc de feminitat.

¹²²³ A principis del segle XX, la *maja* només feia acte de presència en les representacions de temes burlescos i amoris celebrades en els teatres de varietats, donada la preeminència del cuplet (Gallego, 1997: 337). D'altra banda, en el festejament d'un carnaval tampoc podia faltar el *majismo* goyesc. Inclús hi havia *zarzuelas* ambientades en l'època del pintor aragonès.

o, més endavant, Picasso. Anglada, que en aquells moments es trobava a París, va servir-se del tòpic del *majismo* i, veient que aquesta era una temàtica que agradava molt a les classes socials altes, va dedicar-s'hi a partir de 1911. El resultat va ser una sèrie de pintures de dones espanyoles, principalment andaluses, on una figura bonica i atractiva, dempeus i de cos sencer, omplia pràcticament tota la tela sobre un fons uniforme i monòcrom. El format de cos enter, de la mateixa manera que diversos retrats de Klimt, li permetia observar el port de la dona representada i alguns detalls de la seva indumentària, com les sabates, els brodats, les perles, etc. El rostre i la pell femenina amb prou feines tenien volumetria, deixant que l'atenció se centrés exclusivament en el vestit, representat a través de pinzellades pastoses, que creaven una superfície rugosa i gruixuda, oferint un aspecte de brodat a la tela, com ocorria a *L'idol*, en el mantó de Manila de *La sibil·la* o en els retrats de la comtessa de Pradère.

Encara que inscrit dins del fenomen regionalista de finals del segle XIX i principis del XX, Anglada es va servir de la indumentària popular espanyola com a imatge nacional d'Espanya, a través d'una imatgeria femenina que estava molt arrelada en aquells anys. No obstant, caldria preguntar-se si en realitat Anglada pretenia fer un exercici de reivindicació nacional del seu país¹²²⁴. El més probable és que la seva intencionalitat fos triple: per una banda, va escollir el tema, estant a París, perquè sabia que Espanya s'havia tornat a posar de moda i, per tant, tenia la certesa que era un tema que es venia ràpidament a l'estranger; de l'altra, era una temàtica idònia per a complir un dels seus desitjos, la decoració mural d'un palau; i, finalment, possiblement l'artista utilitzés aquesta temàtica per apropar-se a l'estètica plàstica i als ballets russos que aleshores tenien una gran acollida arreu del continent europeu, especialment a París. En aquest sentit, les pintures d'andaluses d'Anglada es troben pròximes a les pageses de Filip Maliavine (fig. 301), que desprenen una alegria exultant de colors malgrat la pobresa que vivia la seva classe social.

¹²²⁴ Si entre 1894 i 1904 la referència artística d'Anglada era París, a partir de 1904 l'artista exposarà, viatjarà i beurà d'altres fonts europees. Les referències seran ara Berlín, Londres, Brussel·les, Roma i Venècia. A més a més, Anglada, de la mateixa manera que Zuloaga, va ser acusat en nombroses ocasions de ser un antiespanyol, ja que es negava a exposar en pavellons espanyols d'exposicions internacionals. A més, l'artista no va exposar a Madrid fins a l'any 1916, dos anys després que, gràcies a Francesc Cambó, recuperés la nacionalitat espanyola. Per tant, la hipòtesi que Anglada se servia de les indumentàries populars espanyoles de *majas* i *manolas* com a pretext per explorar noves vies d'experimentació plàstica cobra cada vegada més força.

4.2.3.2.1.- *Les majas, manolas i chulas madrilenyes: l'elegància del negre i la mantellina.*

Ja s'ha comentat prèviament que el *majismo* va ser un fenomen social originat a la zona de Madrid durant la segona meitat del segle XVIII. De fet, va ser en aquest segle quan es va constituir el vestit popular tal com ha arribat fins als nostres dies (Blanco, 1991: 41). Això és així tant en els vestits populars valencians que s'han analitzat prèviament com també en les indumentàries regionals de les *majas*. Tant les *majas*, *manolas* i *chulas* conformaven, en els seus orígens, una part de la població femenina espanyola de les rodalies de Madrid que es caracteritzava per vestir unes indumentàries llampants i adoptar un port picaresc que no deixava indiferent a ningú. Amb el temps, aquestes figures pròpies de l'extraradi madrileny van passar a ser vistes com a andaluses. Anglada, però, tenia clar que la *maja* vuitcentista era originària de Madrid, tal com es percep a *Madrilenya* (fig. 303). I tenia ben present que el primer pintor important que va retratar *majas* va ser Francisco de Goya.



Figs. 302 i 303. F. Goya, *Retrato de la condesa del Carpio, La Solana*, c. 1793-94. París, musée Louvre; H. Anglada, *Madrilenya*, c. 1913. Oviedo, col. Masaveu

Coneguda és l'evocació que Anglada-Camarasa va fer a Goya (vegeu pp. 373-384). Per a tants altres artistes espanyols del mateix període, Goya havia estat un referent plàstic del que difícilment es podien deslligar. Quan Anglada va començar a realitzar retrats de cos sencer de dones de diferents regions espanyoles, a principis de la dècada de 1910, tenia ben present la figura del mestre aragonès. És per això que no ha de sorprendre les analogies formals que es poden trobar, per exemple, entre *Retrato de la condesa del Carpio*,

la *Solana* (fig. 302) amb *Madrikenya*. Més enllà del tractament del fons, neutre, fosc, buit, que beu dels cels obscurs i turbulents d'El Greco, hi ha punts comuns entre el port de les figures, coquetes i amb un punt d'arrogància, que juguen a velar i desvelar amb les seves indumentàries de *maja* algunes parts del cos. Donada la preeminència del vestit en les *majas*, els seus cossos són representats en la seva totalitat, des dels ornaments del cap fins a les sabates. *Basquiñas*, mussolines, llaços, mantellines i pintes, ventalls... les figures es presenten amb el seu port orgullós, amb una mirada entre descarada i interpel·ladora, que pretén convertir l'espectador en còmplice de la seva condició social i de la seva ostentació a través de les seves indumentàries. Però si en una *maja* (la de Goya) és indubtable que es tracta d'una aristòcrata, en la d'Anglada es genera el dubte de la seva veritable identitat, ja que adopta més aviat una actitud de sensualitat i oferiment sexual – el ventall obert, amb el seu desplegament de motius daurats i que li cobreix subtilment la barbata, dóna indici que podria tractar-se d'una prostituta. La *maja* de Goya es conté, manté el seu ventall ben subjectat i tancat, i es col·loca de tres quarts de perfil enfront l'espectador, amb les mans closes a l'alçada del ventre. La seva mirada és més aviat d'arrogància mesurada, i mostra satisfactòriament, amb una seducció estudiada, com li afavoreixen les indumentàries de les dones populars de les rodalies de Madrid. Però, a diferència de les teles barates del poble, les seves són solemnes, com també és solemne l'austeritat del negre que la cobreix, com a representació de la dignitat espanyola (VV.AA., 2001 e: 248). En canvi, la *maja* d'Anglada recorda més aviat una cortesana parisenc que, amb el seu joc de seducció elegant, intenta conquerir l'espectador/client, atreure'l cap a la seva bellesa fatal, una bellesa de la que n'és plenament conscient. Tot i això, Goya va disposar les seves figures de terratinents en uns paisatges (campes de propietat dels retratats) que va acabar utilitzant exclusivament per als retrats de la reialesa i de l'alta aristocràcia (VV.AA., 2001 e: 260), un aspecte que Anglada, que utilitzava models anònims parisencs, va acabar prenent del mestre espanyol. En Goya, el *majismo* apareix com un reavivament del nacionalisme espanyol, com una reacció classista enfront les modes de comportament franceses de la classe mitjana espanyola (Calvo, 2001: 36)¹²²⁵, mentre que en Anglada les seves models (parisenques) es fusionen amb indumentàries foranes d'un país considerat exòtic i oriental. Per tant, els vestits, mantons, mantellines i pintes espanyols apareixen en l'obra d'Anglada com a peces de joieria per ser gairebé venudes, i no com a plasmació d'un nacionalisme espanyol o regional.

La dècada de 1790 va ser el període dels grans retrats goyescs de cos sencer amb vestit de *maja*, el més famós dels quals és *La duquessa de Alba*, vestida amb jaqueta de brocat d'or,

¹²²⁵ Segons Susannah Worth, el *majismo*, que es caracteritza per la utilització del vestit nacional espanyol, acaba esdevenint <<un romanticismo indígena que operaba en todos los niveles de la sociedad>> (Worth, 1990: 13).

una faixa de seda vermella amb serrells del vestit de *majo*, una *basquiña* de seda negra amb aplicació de flors del mateix material i una mantellina ampla que cobreix el pit, remarcats per la cotilla de l'època. El que il·lustrava Goya amb obres com aquesta, era el gust de les dones de les altes classes socials espanyoles per les indumentàries que vestien les *majas*, que en època de Goya pertanyien a les classes populars. Ràpidament els seus vestits van passar a formar part de les classes acomodades, i es va generalitzar el gust pels autèntics vestits espanyols, en contra de les modes afrancesades que anaven arribant des de París. Ja des del segle XVII, sota la monarquia dels Àustries, s'havia intentat vetar la moda francesa, però, malgrat que això no havia estat possible, hi havia la voluntat de fomentar un tipus d'espanyolitat entre les classes instruïdes (Ribeiro, 2001: 109). Això va conduir a un debat sobre la utilització de teixits i d'estils locals en detriment dels forans, que eren més costosos, per tal de crear una indumentària netament espanyola i gens adulterada d'estils d'importació contraris als usos i vestits tradicionals. No obstant això, Espanya no tenia prou capacitat fabril per a confeccionar les seves indumentàries.

La revolució francesa va afavorir les modes de barriada, i es va imposar entre les classes altes la imitació en el vestir, els modals i els accents del populatxo. Ja a finals del segle XVIII, moltes dones, estrangeres o no, se sentien afalagades quan eren comparades o confoses amb una *maja*¹²²⁶. Tot i això, la riquesa dels teixits de les seves indumentàries i el port aristocràtic les delatava. Van ser les dones, i no els homes, les que van endinsar-se en aquest joc de confusió d'identitats i van acollir una llibertat de costums i d'estils de vida, com també un capritx de la moda que els assegurava un vestit de les dones del poble que les afavoria¹²²⁷. El vestit de *maja*, que coincidia amb la tendència imperant per allò popular, aliat amb el gust espanyol pel teatre i el ball, era un estil seductor i atractiu per a tothom (Ribeiro, 2001: 111). Vestir-se de *maja*, doncs, per a una dona suposava vestir-se seductorament, una idea perfectament reflectida en les obres de Goya. És el cas de *Maja vestida*, on es percep una juxtaposició de les modes franceses i espanyoles que crea una tensió eròtica als ulls de l'espectador: una tela de mussolina blanca, una jaqueteta de *maja*

¹²²⁶ L'any 1789 el viatger Jean-François Bourgoing assegurava, després del seu pas per la península Ibèrica: <<The most indulgent persons will, however, be displeased that the Majos and Majas are thus received upon the theatre, and preserve their allurements even in the circles of good company. In most countries the inferior classes think it an honour to ape their superiors; in Spain it is the contrary, in many respects. There are, among both sexes, persons of distinguished rank, who seek their models among the heroes of the populace, who imitate their dresses, manners, and accent, and are flattered when it is said of them, He is very like a Majo.-One would take her for a Maja. This is, indeed, renouncing the nobility of one of the sexes, and the decency which constitutes the principal charm of the other>> (Bourgoing, 1789: 223).

¹²²⁷ El vestit de *maja* tenia la virtut d'afavorir tant dones joves com velles, inclosa la reina d'Espanya, que, quan Goya la va retratar a *La reina Maria Luisa con mantilla*, tenia una edat avançada. Possiblement rere aquest retrat hi havia la plasmació d'una rivalitat sexual amb la duquessa de Alba (Ribeiro, 2001: 114).

i l'ampla cinta que li emmarca la cintura permeten veure que el tors de la duquessa de Alba està sense cotilla.



Figs. 304, 305 i 306. H. Anglada, *Retrat de Sonia de Klamery dempeus*, 1913. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Ricard Canals, *Femme*, c. 1906. Barcelona, col. particular; Pinta, primera meitat s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Aquesta moda de les aristòcrates de vestir-se amb robes pròpies de les classes populars espanyoles va perdurar fins a principis del segle XX. A París, on Anglada vivia durant els primers anys de la dècada de 1910, Isidre Nonell i Ricard Canals (fig. 305) van ser els que més hi van implantar el gust pels temes espanyols, ja des de 1890. Anglada, conscient del gust per la moda popular espanyola a la ciutat de París, va apostar per la representació de dones caracteritzades amb diferents vestits regionals espanyols. El 1913, abans de marxar a Mallorca, va rebre un encàrrec del comte de Pradère: retratar la seva muller, Sonia de Klamery, en dos quadres on vestiria indumentàries típiques espanyoles. Però va ser especialment el retrat de la comtessa de Pradère dempeus (fig. 304), on s'exemplifica més clarament el gust de les dames de l'aristocràcia europea per les indumentàries principalment andaluses. No s'han identificat les robes que vestia Sonia de Klamery a la col·lecció particular de l'artista, però sí se sap que va utilitzar una pinta seva de principis del XX. Aquesta pinta espanyola (fig. 306), de forma convexa i feta de carei, amb decoració calada amb un ram de flors, Anglada la va representar acuradament en el retrat. La figura de l'aristòcrata anava coberta amb un mantó negre i una llarga mantellina, en

aquest cas poc transparent, que es confonia amb el mantó i li arribava fins als peus¹²²⁸. A sota el mantó, hi duia una faldilla o un vestit blanc de volants que deixava a la vista una sabata acuradament detallada per l'artista. Hi ha, però, una diferència notable entre aquest retrat d'encàrrec i la resta d'espanyoles representades per Anglada en aquells anys. Hi ha quelcom que delata la seva alta condició social: la col·locació dels braços, un tapat i l'altre nu, la incipient salutació seductora del braç despullat, amb una mà que es mou delicadament i un gest elegant en els dits, el rostre refinat i captivador, la mirada encisadora, el lleu contraposat de la seva cama esquerra, l'estilització de la seva silueta...

En el joc de les *majas* de velar i desvelar parts del cos i oferir transparències a l'espectador, la mantellina hi tenia un paper clau. Tot i que aquesta peça delicada la duien les dones de totes les regions d'Espanya, de diferents mides, teixits, adorns i colors, va ser <<el elemento más castizo y elegante del traje de maja y de la indumentaria femenina española desde el siglo XV>> (Descalzo, 2006: 32). Constituint, juntament amb el ventall, l'essència d'allò espanyol, la mantellina podia ser negra o blanca (Ribeiro, 2001: 113). Segons els viatgers estrangers que havien passat per la península Ibèrica, saber portar-la era un veritable art. L'any 1791 Joseph Townsend assegurava que <<ninguna extranjera tendrá jamás el donaire y la elegancia con que (les espanyoles) visten esta sencilla prenda>> (cit. a Ribeiro, 2001: 113)¹²²⁹. La mantellina podia cobrir el cos de múltiples maneres: creuada per davant i amb les puntes lligades al darrere, bufada sobre el pit, etc. En part, això es pot saber gràcies a les *majas* de Goya, que van convertir aquesta peça de roba en un dels elements més atractius del vestit espanyol, que tenia la capacitat d'ocultar i revelar el rostre i el bust a fi d'enlluernar l'home (Ribeiro, 2001: 113-114).

Al llarg del segle XIX, quan a tot Europa havia minvat la moda romàntica, la mantellina i la capa espanyoles van quedar relegades a la classe mitjana, mentre que Eugenia de Montijo va tornar a posar de moda la mantellina a França (Albizua, 1990: 343). D'altra banda, i com a forma de protesta política contra l'arribada d'Amadeu de Savoia al poder, cap a 1870 moltes dones de diferents classes socials van recórrer al casticisme popular tot sortint al carrer vestides amb mantellina i pinta (Albizua, 1990: 343)¹²³⁰. Tot i que

¹²²⁸ El vestit de volants, conegut també com a vestit de flamenca o de gitana, era des del segle XIX el vestit popular andalús. En la primera meitat del segle, en un moment d'influència de la moda burgesa en els vestits populars, es van incorporar els volants en les faldilles, imposant-se aquest vestit com a vestit burgès de tot Europa (Descalzo, 2006: 35). Així, quan Anglada va retratar Sonia de Klamery, aquest vestit continuava encara de moda entre les classes socials europees imperants. Anglada, que també el va utilitzar per a vestir *La dama negra*, *Malaguenya* i *Sevillana*, va usar-lo per a les seves representacions de gitanes dels anys parisencs i mallorquins.

¹²²⁹ Cfr. Joseph Townsend. *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787*. Londres, C. Dilly, vol. I, 1791, p. 335.

¹²³⁰ Cfr. Annie Jane Tennant Harvey. *Cositas españolas; or Everyday Life in Spain*. Londres, Hurst and Blackett, 1875.

Amadeu només va regnar durant dos anys, la mantellina va continuar utilitzant-se per part de les espanyoles¹²³¹, i va inspirar nombrosos artistes del tombant del segle XIX i principis del XX, principalment pels jocs de transparències que oferia aquesta tela. Aquest va ser el cas de Pablo Picasso, que va pintar obres com *Retrat de la senyora Canals* (1905); o bé Ramon Casas, que entre 1914 i 1916 va viure una etapa de gran interès per a representar figures femenines amb mantellina (VV.AA., 2008 d: 126). El cas de *Socorro* (1916) és exemplar. Coberta amb una mantellina de puntes negres que s'ajusta al seu cos i amb un vestit del mateix color, Casas suggereix una volumetria remarcable, i ofereix una harmonia de tonalitats en la gamma del negre i tracta aquest color amb un mestratge considerable. Però Casas no va voler representar un tipus genèric i popular de *maja*, sinó que va buscar la plasmació d'un caràcter, una expressió de duresa mitjançant la força del seu gest (VV.AA., 2008 d: 126).



Figs. 307 i 308. H. Anglada. Fotografia d'una model al seu taller, c. 1910. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada; H. Anglada, *Chula de los ojos verdes* (fragment), c. 1913. Madrid, Col·lecció Ll - A

Anglada-Camarasa també va representar algunes de les seves figures amb aquesta peça típicament espanyola. Concretament la va incorporar en quatre obres: *Madrikenya*¹²³², *La dama negra*, *La maja de la Pagoda* i *Chula de los ojos verdes*. Les mantellines que hi va pintar són totes d'encaix negre, majoritàriament acompanyades d'una pinta que probablement tenia a la seva col·lecció particular. La pinta permetia crear tocats de gran alçada que caiguessin damunt l'esquena de la dona de forma més elegant. Tanmateix, a *Chula de los ojos verdes* i a la versió final de *La maja de la Pagoda* (en la primera versió apareix la figura

¹²³¹ Cfr. H. Belsches Graham Bellingham. *Ups and Downs of Spanish Travel*. Londres, Kegan Paul, Trench and Co., 1883.

¹²³² Per a la realització de *Madrikenya*, Anglada va servir-se d'una fotografia (entre tantes altres que havia realitzat en el seu estudi parisenc durant el decenni de 1910) que la popular ballarina espanyola Amparito Medina li havia regalat. La dedicatòria deia el següent: <<A mi amigo Anglada. Amparito>>.

femenina abillada amb una àmplia mantellina amb pinta, semblant a *Madrikenya*) desapareix la pinta. En la primera obra, la curta mantellina descendeix del cap cobrint les espatlles i braços, i perd tot el protagonisme que tenia en la primera versió de l'obra. Al cap de la dona hi apareixen algunes flors. En la segona obra, *Chula* (fig. 308), la mantellina té poca presència. De fet, costa percebre-la, ja que és fàcil de confondre-la amb el cabell de la noia. De totes maneres, quan es rastreja en l'arxiu fotogràfic particular d'Anglada, hom s'adona que l'artista va prendre de base unes fotografies de models amb mantellines que li cobrien el front i les orelles (fig. 307). Si s'observa al detall, es percep com Anglada va jugar amb les transparències de la mantellina a *Chula*, però d'una manera bastant subtil. El mateix joc va utilitzar a *Madrikenya*, permetent que l'espectador veiés algunes petites porcions de pell a través dels petits orificis dels encaixos i de la fina tela. En ambdues obres, la mantellina li serveix, com en totes les obres de *majas*, per cobrir i revelar parts del cos, com una pell lluminosa i extremadament blanca que contrasta notablement amb el negre i l'opacitat del vestit.



Figs. 309, 310 i 311. I. Zuloaga, *Valentine Dethomas*, 1898. Zumaya, Museo Zuloaga; R. Casas, *Retrat de la vídua de Codina*, 1903. Barcelona, Col. Art Hispania S. A.; H. Anglada, *La dama negra*, c. 1913. Col. particular

En aquestes obres de *manolas* madrilenyes, però, a l'artista no li interessa tant la mantellina com sí ressaltar la indumentària en el seu conjunt. Totes aquestes dones vesteixen amb un negre clamorós que es confon amb el fons i la foscor de la nit. El negre, exclòs de la paleta dels impressionistes, apareix en els vestits llargs i foscos que representa Anglada, omplint-los com si fossin una massa uniforme i compacta, amb prou feines sense variacions cromàtiques ni cap tipus d'adorn decoratiu. La tela es presenta llisa i monumental i, de vegades, com a *Madrikenya* o *La dama negra*, es confon absolutament amb la mantellina. En alguns casos, la pinta amb decoració calada –per a la qual Anglada

va servir-se d'una que tenia en la seva col·lecció particular-, i els encaixos transparents de les mànigues o els volants del vestit, com ocorre a *La dama negra* (fig. 311), aporten una nota discontinua al quadre. Malgrat això, hi ha una tendència al color negre que condueix a un reduccionisme. És a *La dama negra* i a *Madrikenya* on això es fa més palès. En ambdues obres hi ha una puresa del negre gairebé absoluta, una sobrietat, on predominen les tonalitats fosques, grises i marrons, sense taques de color rutilants, però no per això menys impactants. El resultat d'aquestes obres, apagades en colors, és el d'una pintura elegant que demostra el mestratge del treball del negre per part de l'artista.

És en aquestes obres de colors sords on Anglada s'aproxima a la noció de la *España Negra* que Ignacio Zuloaga tan bé havia representat plàsticament. Si bé Anglada és conegut, a partir de 1904, pel seu cromatisme ric i exultant, en aquestes pintures d'espanyoles apareix un color reconcentrat, com el que Zuloaga va emprar l'any 1898 a *Retrat de Valentine Dethomas* (fig. 309). Malgrat que la crítica sovint va voler enfrontar ambdós artistes (Miralles, 2003 b: 24-35), Anglada i Zuloaga conservaven una forta amistat (Fontbona, 1981: 112)¹²³³, i, per tant, no és estrany que la pintura d'un i altre presentin analogies¹²³⁴. Però si Zuloaga intentava remarcar l'essència del caràcter espanyol, principalment a la població de la zona castellana, Anglada es mostrava contrari a la introspecció psicològica dels personatges i donava preferència a l'exhibició de les textures i colors dels teixits regionals espanyols i a l'actitud de coqueteria de les seves *majas*¹²³⁵.

Totes aquestes dones abillades amb indumentàries negres transporten l'espectador al món de la mort. L'any 1903 Ramon Casas va pintar *Retrat de la vídua de Codina* (fig. 310), on la vídua, amb actitud compungida, rígida, apagada i mostrant una profunda tristesa, apareix amb un llarg vestit negre monocrom. El vestit només li deixa al descobert el rostre i una mà. Ben diferent és la versió que va fer Goya l'any 1797 de la duquessa de Alba vídua (fig. 299). Assenyalant el dit índex cap avall, just on hi ha escrit el nom del pintor, mostra una actitud de coqueteria; sembla, doncs, oblidar per complet la seva condició de vídua. Al

¹²³³ Hi havia una forta rivalitat professional entre Hermen Anglada i Ignacio Zuloaga. Tanmateix, mai van deixar de ser amics i, fins i tot, en alguns casos van actuar conjuntament per fer front a dificultats comunes (Miralles, 2003 b: 24).

¹²³⁴ Un article amb motiu de la XXII Exposició del Centenario de 1911 a Argentina, identificava els diferents paral·lelismes i diferències entre un i altre artista: <<Zuloaga, como Anglada-Camarasa, pasa muchos meses del año en París, pero el ideal artístico de los dos es, precisamente, rebelarse al predominio de la cultura francesa. (...) Las obras de Zuloaga, aunque pertenezcan a la producción de un artista absolutamente excepcional, logran sin embargo, volverse comprensibles para el público mucho antes que las de Anglada. Este último ejerce una fascinación mucho más lenta y difícil>> (La Prensa, 1911).

¹²³⁵ Anglada es trobava, doncs, enmig de la *España negra* de Zuloaga i de la *España blanca*, festiva i alegre, de Sorolla, que pintava amb una cegadora llum mediterrània i situava les seves obres en llocs de la geografia peninsular. Tant Zuloaga com Sorolla van tenir un èxit considerable i van ser emblemes de l'època, així que van gaudir d'un gran èxit internacional (Jiménez-Blanco, 2008: 93). Anglada-Camarasa va ser considerat el tercer gran artista espanyol d'èxit internacional en el canvi de segle (Jiménez-Blanco, 2008: 94), i així va ser gràcies al seu desig de modernitat i de cosmopolitisme.

seu costat, *La dama negra* d'Anglada apareix com a una versió moderna de la <<viuda alegre>>. No se sap amb exactitud si aquesta obra tenia la intencionalitat de representar aquest estat civil; el que està clar és, en cas de ser així, que ho va prendre com a pretext per treballar les textures del negre, perquè en realitat, Anglada, igual que Goya, defugia la realitat per representar l'essència del material i les teles¹²³⁶. Tot i això, no s'ha de perdre de vista que aquesta dama de negre representada per Anglada apareix amb la mateixa posició que la duquessa de Alba de Goya, mirant l'espectador seductorament, col·locada a tres quarts de perfil respecte a ell i amb un braç doblegat que es recolza a l'alçada de la cintura. La seva espatlla i el seu coll descoberts la delaten com a <<viuda alegre>>.

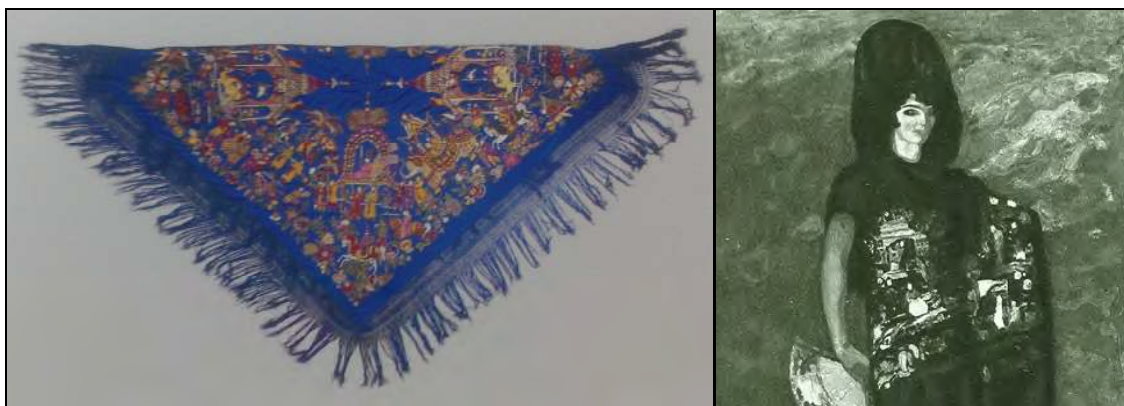
4.2.3.2.2.- *Les andaluses: mantons de Manila, ventalls i vestits de torero.*

Entre els anys 1890 i 1910, quan la figura de la *maja* es creia de feia un temps originària d'Andalusia, es va consolidar l'abillament de la dona flamenca. Des d'aleshores, el vestit femení va passar a dur-se molt cenyit a la cintura i amb volants a la faldilla, complementat amb un mocador, un mantó de Manila, una mantellina d'encaix, un monyo baix, una gran pinta, flors i/o polseres diverses (Descalzo, 2006: 36)¹²³⁷. La *basquiña* s'havia deixat d'utilitzar des de mitjan segle XIX, i les robes i accessoris que constituïen les indumentàries de la *maja* del segle XVIII i principis del XIX s'havien reduït a pocs elements (Worth, 1990: 107). Des de finals del XVIII, la imatge de la dona flamenca es va associar a l'andalusia, un fet que va generar una imatge estereotipada d'aquesta molt pronunciada. Van ser molts els artistes, espanyols i estrangers, que van representar la dona andalusia pròpia d'una bellesa i una seducció preponderants, precedits de nombrosos viatgers vuitcentistes que havien descrit en els seus relats de viatge les belleses femenines que havien pogut admirar en el sud espanyol. Des del segle XIX, es va anar creant una imatge estereotipada de l'andalusia que es va anar prolongant fins a principis del XX, que es va consolidar com a objecte d'admiració per part dels homes. A través de figures de *majas*, *manolas* i *chulas*, la imatge de bellesa exòtica i coqueteria picaresca de les andaluses va anar reapareixent una vegada rere l'altra. I Anglada-Camarasa no va ser menys: a partir de 1910 va produir una sèrie d'obres de dones que exemplifiquen diferents ciutats i regions andaluses, amb els seus vestits lluents i les seves poses coquetes, encara que essent figures despersonalitzades, tals com *Granadina*, *Sevillana*, *Malaguenya*, *La murciana* o *La maja del Guadalquivir*.

¹²³⁶ A més a més, els colors denoten emocions en les obres d'Anglada. Per tant, el negre de *La dama negra* o a *Madrikenya* indicaria un sentiment de tragèdia (Vergani, 2003: 115).

¹²³⁷ Cfr. Rosa María Martínez Moreno. "El traje de flamenca: una aproximación etnológica", a *Narria: estudios de artes y costumbres populares*. Madrid, Museo de Artes y Tradiciones populares, n° 85/88, 1999, pp. 37-46.

Anglada va vestir les seves figures andaluses amb tots els elements propis del vestit de flamenca, esmentats prèviament, amb una reducció d'elements i accessoris en comparació al segle precedent: mantellines, pintes, flors als cabells, mantons, faldilles de volants, ventalls... però si hi va haver un element que va ser l'autèntic protagonista, aquest va ser el mantó de Manila. Des de finals del segle XIX i fins a principis del XX, el mantó va passar a substituir el vestit de flamenca que, al costat de la mantellina, van ser les peces de la indumentària andalusa femenina més citades pels viatgers estrangers (Worth, 1990: 107). Tot i ser considerat un complement del vestit de flamenca, Anglada va convertir el mantó de Manila en una peça clau en moltes obres, ja que li permetia exhibir un colorisme rutilant i innovador que no podia fer-ho damunt la pell o sobre la superfície d'altres peces més llises. Caracteritzada pels colors suggestius i els laboriosos brodats, aquesta peça de seda es podia col·locar de diferents maneres, tal com es percep en obres d'artistes com Romero de Torres, Manet o Matisse. Anglada va saber-ne treure el màxim profit per experimentar amb els colors i les textures, de la mateixa manera que, juntament amb el ventall i la mantellina, va saber-lo utilitzar per flirtejar amb l'espectador i velar i desvelar algunes parts dels cossos de les seves models <<andaluses>>.



Figs. 312 i 313. Mantó de Manila, inicis s. XX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *La maja de la Pagoda* (detall, primer estat), 1915. Foto Arxiu Mas, Barcelona

Des de la seva existència, el mantó ha estat un dels complements més bonics i apreciats del guarda-roba femení (Descalzo, 2006: 36). Carolina Stone assegurava, en un estudi sobre la història del mantó¹²³⁸, que aquesta és l'única peça que ha sobreviscut fins a l'actualitat, no com a complement folklòric sinó formant part de la moda, un aspecte que Anglada ja va plasmar en la seva obra. Tot i ser un element tardà –la moda dels mantons no va començar fins aproximadament el 1820–, les dones van començar a substituir en els seus vestits de gala les manteletes per mantons de Manila, raó per la qual aquests es van convertir en una peça de caràcter nacional (Descalzo, 2006: 37). D'origen xinès, els

¹²³⁸ Cfr. Carolina Stone. *Sevilla y los mantones de Manila*. Sevilla, 1997.

primers mantons van arribar a Espanya des de la província xinesa de Canton a través de la Real Compañía de Filipinas, fundada el 1795¹²³⁹. Després de la desaparició d'aquesta companyia l'any 1833, alguns comerciants madrilenys els van seguir important fins que van ser totalment desplaçats pels anglesos que comerciaven amb Àsia. Juntament amb els mantons, espècies, cera, marfils, porcellanes, paravents o ventalls es transportaven des de Manila fins a Acapulco. Algunes mercaderies es quedaven a Mèxic mentre que altres embarcaven de nou en una nova flota que travessaria l'Atlàntic fins al mercat espanyol.

En els seus orígens, els mantons adoptaven els elements decoratius i els colors propis de l'art xinès però, amb el temps, en convertir-se en una peça típica espanyola¹²⁴⁰, es van anar substituint per elements propis de la cultura espanyola, de manera que els lliris, pagodes i altres elements d'important càrrega simbòlica en la cultura xinesa es van reemplaçar per roses, clavells i animals propis de la geografia espanyola (Descalzo, 2006: 37)¹²⁴¹. En Anglada els elements decoratius que apareixen en els seus mantons són de tradició espanyola. No obstant això, va realitzar una obra d'una folklòrica on es percep l'empremta decorativa oriental que a la vegada es combina amb motius espanyols: *La maja de la Pagoda*. Entre la seva versió original (fig. 313) i la final (fig. 287), l'únic element que pràcticament va restar intocable va ser la decoració del mantó de Manila¹²⁴². Per a realitzar l'obra, Anglada va utilitzar un mantó de la seva col·lecció particular de fons blau de principis del segle XX i vingut de l'Extrem Orient (fig. 312). Aquest mantó de seda, fil d'or, fil de seda i perles, conté una decoració brodada policromada amb escenes on apareixen personatges, arquitectures i animals orientals. Adoptant un fons blau, era comú que els mantons de principis del XX adoptessin colors més forts i cridaners. És obvi que Anglada, amb *La maja de la Pagoda*, pretenia al·ludir al món de l'estètica oriental, ja no només a través del títol –que evoca els temples budistes– sinó també a través de la decoració oriental que adopta aquesta peça que Anglada va convertir com a part essencial de la indumentària i ja no com a complement.

¹²³⁹ Cfr. VV.AA. *El mantón de Manila* (cat. exp.). Madrid, Museo Municipal y Fundación Loewe, 1998.

¹²⁴⁰ Entre 1869 i 1936, el mantó de Manila va esdevenir un símbol molt important del vestit andalús i espanyol, dut tant per *majas*, *manolas*, *chulas*, cigarrereres i gitanes espanyoles (Worth, 1990: 112). Van ser, però, les dones cordoveses, granadines, sevillanes i madrilenyes, les que es van associar principalment a aquesta peça de roba (Worth, 1990: 108-109).

¹²⁴¹ Però entre els dragons voladors típics de la Xina i les margarides, roses i flecs típics dels mantons espanyols, els mantons de Manila van adoptar els papagais propis de l'Amèrica colonial.

¹²⁴² En canvi, la pinta ha desaparegut de l'estat original de l'obra, la faldilla s'ha escurçat i s'ha cenyit més al cos, el ventall ha adoptat una altra ornamentació, l'escot ha fet acte de presència i el braç nu s'ha treballat més insistentment, de la mateixa manera que han aparegut figures al fons i el cel s'ha tornat més turbulent (Tugores, 2007: 69).

Ben coneguda és la sèrie d'estampes japoneses que l'artista albergava en la seva col·lecció particular (Navarro 2006: 171-179)¹²⁴³. Keisai Eisen, Utagawa Hiroshige, Utagawa Yoshitoshi, Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Kunisada i Utagawa Toyokuni són els autors d'aquelles estampes que representen principalment actors japonesos de la primera meitat del XIX, on hi ha una primacia de la línia, que subratlla els límits de les figures i objectes, i una planimetria i un reduccionisme accentuat dels colors. Entre aquestes imatges, es troben tres estampes de Keisai Eisen que representen tres *geishes* en diferents llocs del país i en diferents estacions de l'any, i que bé recorden les representacions de folklòriques d'Anglada vestides amb llargs i pesats vestits populars acolorits, com si fossin quimonos, i els rostres bellament emmascarats de blanc:

la manera de jugar y coquetear con el envoltorio de la vestimenta, adoptando posturas que casan más con el comediamento de la japonesa, que con la desenvoltura y estiramiento de las damas de noche francesas, o las gitanas españolas; exageración y expresividad de muchas de las poses, próximas al gesto teatral; las vestimentas y los fondos como excusas del derroche decorativo de la forma y el color; mosaicos de estampados; los maquillajes del teatro y de la noche; el onnagata y la mujer torera... . (Cabañas, 2009: 32)

Per altra banda, Anglada tenia en la seva col·lecció una important quantitat de manufactures i objectes xinesos que indubtablement devien influenciar el seu llenguatge decoratiu. La *Chinoiserie*, entesa com l'arribada des del segle XVII de peces d'art i productes xinesos a Occident, no va transformar l'art occidental però sí va convertir-se en una tendència important pel que fa als llenguatges ornamentals. Al segle XIX, la influència de Japó sobre l'art occidental –coneguda com a japonisme– va ser molt més decisiva que la del món xinès. No obstant això, Anglada va continuar adquirint manufactures principalment d'origen xinès, complementades amb productes turcs, hindús i japonesos¹²⁴⁴.

D'entre els objectes de l'Extrem Orient que Anglada va adquirir a París, es troben tres mantons de Manila, que mesuren aproximadament 250 x 250 cm, de seda i amb serrellets (fig. 314). A excepció del mantó blau, els altres dos daten de finals del segle XIX i l'artista va utilitzar-los per a moltes de les seves representacions d'espanyoles, com *Granadina*,

¹²⁴³ Cfr. Ricard Bru. "Ukiyo-e y japonismo en el entorno del joven Picasso", a *Imatges secretes i l'estampa eròtica japonesa* (cat. exp.). Barcelona, Museu Picasso, 2009, pp. 28-41; VV.AA. *Japonisme, la fascinació per l'art japonès* (cat. exp.). Barcelona, Obra Social <<la Caixa>>, 2013.

¹²⁴⁴ Abans que Anglada, molts havien estat els artistes espanyols que havien col·leccionat peces d'art de l'Extrem Orient, tals com Marià Fortuny, la família Masriera, José María Rodríguez Acosta o Santiago Rusiñol. El fenomen del japonisme, que provenia de París, va marcar el desenvolupament del col·leccionisme de peces de l'Extrem Orient. Molts eren els artistes afincats a París que disposaven d'importants col·leccions, com Anglada-Camarasa. No obstant, per a aquests artistes no era tan important el fet de col·leccionar obres d'art nipones com sí conèixer l'art japonès a través de reproduccions i el fet de viatjar a la ciutat de les llums. Cfr. David Almazán Tomás. "La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo", a *Artigrama*, núm 18, 2003, pp. 83-106.

Per al comerç entre Espanya i Orient, vegeu: VV.AA. *Espanya y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona, Comisión Española de la Ruta de la Seda Barcelona/Universitat de Barcelona, 1996.

Chula de los ojos verdes o *La sibil·la*. Generalment confeccionats a Sevilla, aquests mantons eren fabricats i brodats a la Xina per al comerç exterior, i arribaven a la península a través del port de Manila (Martín, 2006: 185). Amb el fons de crepè de seda i, al voltant, un serrell de macramé fet amb fil de seda, el motiu més corrent n'eren les flors, però també altres com els paisatges amb arquitectures o personatges xinesos¹²⁴⁵. Els mantons decorats amb roses eren fets *ex professo* per ser venuts a Europa (Tugores, 2007: 219). Els mantons representats per Anglada presenten motius florals i ocells, però també personatges, com a *La maja de la Pagoda*. Anglada els utilitzava a la seva manera, canviant el color del fons – com va realitzar a *Granadina*– i alguns motius decoratius, col·locant-lo d'una manera o una altra¹²⁴⁶, embolcallant tot el cos de la model a fi de remarcar més bé les formes del cos –com a *Papallona de nit* o a *Retrat de Sonia de Klamery*– i captant la textura del seu material per oferir una visió òptica més plaent a l'espectador.



Figs. 314 i 315. Mantons de Manila, finals s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Granadina* (detall), c. 1914. Barcelona, MNAC

Des de mitjan segle XIX, quan l'arribada i la difusió dels mantons de Manila a Occident va ser un fet¹²⁴⁷, aquests van aparèixer amb freqüència representats en les arts plàstiques com també en els figurins de moda, nacionals i estrangers (Descalzo, 2006: 37). En la pintura catalana del tombant del XIX, va ser Santiago Rusiñol un dels primers en incloure aquesta peça en una gitana, *Granadina* (1895), després d'haver realitzat un viatge

¹²⁴⁵ Cfr. Rosa M. Martín Ros. *Mantons de Manila de la Col·lecció Artigas Alart*. Barcelona, Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1998.

¹²⁴⁶ A *Sevillana*, per exemple, va utilitzar el mateix mantó que a *Sibil·la*, però la va vestir amb la peça a l'inrevés.

¹²⁴⁷ Els mantons de Manila van ser molt portats per les dones europees entre les dècades de 1810 i 1860. A partir del decenni de 1870, però, només el duien la gent de les classes populars de Madrid. A mitjans de la dècada de 1880, el mantó va passar a identificar-se com a peça essencial de les ciutats de Madrid, Sevilla, Còrdova i Granada. Cfr. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Barcelona, Editorial de Daniel Cortezo, 1884-1891. Vers la dècada de 1920, els mantons van passar a ser un objecte de moda i van començar a ser anomenats "Spanish shawls". Cfr. Susannah Worth. "Embroidered China Crepe Shawls: 1816-1863", a *Dress*, vol. 12, 1986, pp. 43-54.

a Andalusia. Un any després, Ramon Casas va pintar *Als toros!*, de grans dimensions, que va presentar al Salon du Champ-de-Mars de París l'any 1896 (Palau-Ribes, 2007: 89). En aquesta obra de Casas, tot el protagonisme recau en el mantó de Manila blanc, brodat amb flors, ocells i papallones de colors, que desplega aquesta dona d'esquenes i amb el cap de perfil. El complement, convertit en una peça d'indumentària esplendorosa, ocupa una bona part del quadre, tal com faria Anglada uns anys després. A diferència de Rusiñol, Casas no retratava andaluses de soca-rel, sinó «<<barcelonines d'extracció popular que aprenen a posar cada vegada millor>>» (Palau-Ribes, 2007: 89). Casas va continuar representant dones vestides amb mantons fins a principis del XX, cada vegada creant figures de dones amb més mobilitat. Amb la seva model Carmencita, va reproduir els tipus femenins espanyols que més agradaven a la clientela, jugant amb les fórmules tòpiques i estereotipades del repertori (VV.AA., 2008 d: 122). Durant el decenni de 1910, però, Casas va ensucrar el gènere, produint «<<una cosa així com la dona morena de Julio Romero de Torres, però de pell blanca i sense grapa ni picardia>>» (Palau-Ribes, 2007: 89). És interessant observar com els mantons de Manila van anar evolucionant al llarg dels anys en la seva obra: els primers que va representar eren blancs, amb brodats multicolors, o bé amb colors Bordeus brodats amb grans flors blanques; després, a l'inici del XX, va fer mantons de fons verds amb flors blanques i llampants i, vers 1910, van predominar els negres i vermells cridaners amb brodats (Palau-Ribes, 2007: 117).



Figs. 316, 317 i 318. Ramon Casas, *Júlia vestida de cordovesa*, c. 1912-1914. Museu de l'Abadia de Montserrat; H. Anglada, *Dolores, la murciana*, c. 1913-1914. Localització desconeguda; H. Anglada, *La maja del Guadalquivir*, c. 1940-1945. Col. particular

En els mateixos anys que Casas estava realitzant aquestes figures femenines vestides amb indumentàries típiques espanyoles¹²⁴⁸, Anglada va portar a terme el mateix gènere, encara que el va iniciar uns anys més tard, concretament a partir del decenni de 1910. Observant unes obres i altres d'ambdós artistes, surten a la llum algunes analogies. És el cas de *Cordovesa* (fig. 316) de Casas i *La Murciana* (fig. 317) d'Anglada, actualment en parador desconegut. Tot i que les figures femenines representades per Anglada es presenten més hieràtiques i amb un tractament menys humà, hi ha punts comuns entre unes obres i altres: la posa de la jove, la coqueteria, la mirada directa, el pentinat, la indumentària col·locada de la mateixa manera, el genoll dret lleugerament flexionat, el fons vegetal però imprecís... És, emperò, la importància que atorguen al mantó de Manila i als motius decoratius que hi apareixen, el que els acaba unint. Molt semblant a *Cordovesa* de Casas és també *Granadina* d'Anglada, que adopta una mateixa postura malgrat substitueixi el barret cordovès per una flor pansida. És, però, *La maja del Guadalquivir* (fig. 318) d'Anglada la que s'aproxima més a aquestes edulcorades espanyoles que Casas va realitzar durant la dècada de 1910. Anglada, tal com s'ha analitzat en el capítol de les gitanes, a partir dels anys que va viure a Mallorca –especialment a partir de la dècada de 1920 i 1930– va concebre les seves figures femenines (ja no de cos sencer) com a éssers dolços, maternals, més humans i carnals, amb més expressió i emoció, i sense l'agressivitat, picardia i coqueteria fatal de les dones que va representar durant la seva estada a París. Continuen, però, com aquesta *maja*, tenint sensualitat en els seus llavis molsuts i pintats de vermell, els seus grans ulls brillants i mig oberts i la seva barbeta lleugerament elevada.

Els mantons representats per Anglada ofereixen una diversitat de colors de la qual és convenient parlar. En primer lloc, tots els mantons estan brodat amb profusa decoració. Per aquest motiu, a les seves figures folklòriques no els cal dur complements o joies que ressaltin la seva silueta, ja que la mateixa decoració s'assembla a l'ornamentació de les icones o els mosaics medievals¹²⁴⁹. Per tant, Anglada elimina les joies de la pell de les *majas* i les col·loca en els mateixos vestits. En segon lloc, és oportú comentar que la relació entre la moda i el color és un indicador de tendències, de gustos i significats en diferents contextos i països. Anglada va utilitzar diferents colors per simbolitzar diferents regions d'un mateix territori espanyol, i és el color del mantó el que acabava diferenciant una província de l'altra. Així mateix, el vermell (com a *Granadina*) i el negre de les *majas* o *chulas* madrilenyes (com a *Sevillana* o *Chula de los ojos verdes*) simbolitzen l'Espanya

¹²⁴⁸ Ramon Casas, que va ser l'iniciador d'aquest gènere a Catalunya, no es va limitar a mostrar la part provocadora d'aquestes dones, tampoc la seva vida desgraciada tot vulgaritzant-les, sinó que les va mostrar com a un estrat social de Barcelona, que no només estava constituïda per gent benestant i burgesa sinó també per altres sectors socials com aquest (VV.AA., 2008 d: 98).

¹²⁴⁹ Segons un articulista de *La Prensa*, la tècnica d'Anglada prové de la tradició ja que <<vuelve instintivamente a los principios rudimentarios de las escuelas arcaicas, ofreciéndonos su apariencia de mosaico bizantino, de mayólica árabe, de tapicerías sarracenas>> (La Prensa, 1916).

imperial i l'Espanya d'El Greco i Velázquez, a la vegada que es consideraven un regal del continent recent descobert a Felip II (Descalzo, 2006: 37). A Espanya, tots els teixits hispanomusulmans adoptaven el vermell com a distintiu de vida i luxe, així que no ha d'estranyar que Anglada l'associés a la ciutat de Granada, que va rebre l'empremta de l'Al-Andalus durant un període prolongat¹²⁵⁰. Adoptant, des de l'antiguitat, un doble significat de vida i destrucció (Descalzo, 2006: 38), el vermell, juntament el negre, van ser els colors utilitzats per a Carmen de Prosper Mérimée a fi de simbolitzar l'amor passional que la conduïa tràgicament a la mort¹²⁵¹. En altres casos, Anglada va representar un mantó de fons blanc, com a *Malaguënya*, on va oferir una imatge innocent i càndida de la jove, o bé de fons groc, com a *Papallona de nit*, associat a la Xina. Per últim, en els retrats de Sonia de Klamery –sobretot en el que està dempeus–, vestida com una *maja*, l'artista adopta el color negre per oferir una expressió digna i trista d'una dona de l'alta aristocràcia (Navarrete, 1843: 71).



Figs. 319, 320 i 321. H. Anglada, dos esbossos preparatoris per a *La sibil·la*, c. 1913. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada. Fotografia d'una model vestida amb mantó, c. 1910. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

Un mantó de Manila es podia col·locar de diferents maneres sobre el cos, encara que la més corrent en les *majas* de finals del segle XIX i principis del XX era embolcallar-lo, descobrint els braços i les espatlles (Worth, 1990: 137)¹²⁵². Anglada va utilitzar gairebé

¹²⁵⁰ Granada va ser capital del Regne zirida de Granada durant el segle XI i del Regne nassarita de Granada entre els segles XIII i XV.

¹²⁵¹ Per a Goethe, en el seu *Traité des couleurs*, el vermell era el color més elevat de tots, i insistia en l'ambivalència extrema en casos diametralment oposats. Cfr. Johann Wolfgang von Goethe. *Le Traité des couleurs*. París, Éditions Triades, 1973.

¹²⁵² L'any 1909, Mrs. Villiers-Wardell descrivia la manera de col·locar el mantó en el cos d'una dona: <<This garment is carefully folded across, from corner to corner, and placed over the bust, the double point coming directly in front. The ends are crossed at the back, discreetly tightened, so that the bust and hips may be outlined,

sempre la mateixa fórmula en les seves models, recobertes enterament per la seda de la peça, i deixant només a l'aire lliure un braç nu mentre que l'altre, doblegat a l'alçada de la cintura, mostra l'esplendor decorativa de la tela perquè sigui admirada per l'espectador. No obstant això, hi havia diferents modalitats de col·locar-se el mantó, i d'això en donen fe els diversos esbossos preparatoris que Anglada va realitzar per a *La sibil·la* (figs. 319, 320). En alguns, la model apareix tapant-se elegantment; en altres, descobrint un pit o ambdós; en uns tercers, es cobreix el cap amb el mantó... Es tracta de diferents versions d'una obra que finalment va acabar apostant per una figura fatal que revela un pit, que simula l'acte de fumar i que es cobreix elegantment amb un vestit de seda del qual ressalten enormement els colors llampants de les decoracions dels brodats. Per altra banda, quan es rastreja entre les fotografies de l'arxiu particular d'Anglada, s'observa com l'artista va servir-se de diferents imatges (fig. 321), a fi d'estudiar les diferents maneres com aquesta peça de roba es podia col·locar damunt del cos femení. Amb el cos recobert de seda, l'efecte final que donava a les figures femenines, era la d'una monumentalitat acusada, ja que el mantó podia crear diferents volums que estiguessin buits per dins i, per tant, generar l'efecte que la figura era de dimensions més grans. És per aquest motiu que Anglada va representar totes aquestes figures femenines de cap a peus, sempre en un sentit vertical i emfasitzat pels serrells característics del mantó. De vegades, doncs, pot fer l'efecte que es tracta de maniquins que posen per exhibir modes exuberants a fi de ser venudes.

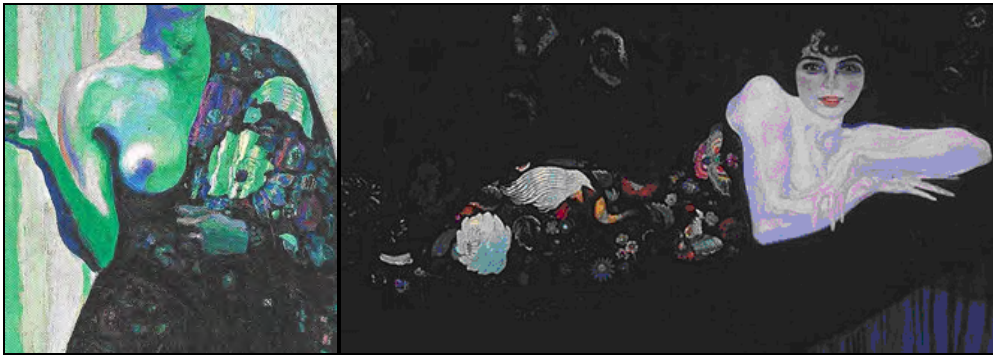
Un últim aspecte que convé remarcar dels mantons de Manila i que Anglada va saber representar, és la seva qualitat sedosa, que li atribueix una nota de sensualitat remarcable, especialment perquè contrasta damunt la pell notablement blanca, llisa i marmòria de les models. L'any 2009 Carlos Reyero assegurava:

La visión de las telas remite a cualidades táctiles. Sobre ellas reposa suavemente el cuerpo femenino, por lo que sugieren que éste experimenta en aquel momento una placentera sensación. En ese sentido, la pintura asimila la grata tactilidad que evoca la tela a la sensualidad de la mirada que recorre el cuerpo. Al mismo tiempo, las telas también generan una interferencia sensorial entre la suavidad, tersura, brillantez de la piel y del tejido, cuya complaciente observación conduce a confundir los sentidos. (Reyero, 2009: 295)

Per aquest motiu els teixits de setí o les pells apareixen sovint en obres, especialment de nus femenins, per establir una relació sensorial entre la tela i la pell femenina, tal com ocorre a *Helena Fourment amb un abric de pells* (1636-1638) de Rubens. En Anglada, la seda del mantó de Manila és la tela que li serveix per a realitzar una correspondència sensorial entre la suavitat del teixit amb la pell femenina de la retratada. Això es fa present a *La*

and then thrown over the shoulders and fastened with a single pin at either side. Arranged in this manner the shawl gives the most exquisite effects, which is displayed as much as concealed, seem alive with poetic and subtle charm>> (cit. a Worth, 1990: 138). Cfr. Mrs. Villiers-Wardell. *Spain and the Spanish*. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1909.

sibil·la (fig. 322), a *Retrat de Sonia de Klamery estirada*¹²⁵³ (fig. 323) i a *Chula de los ojos verdes*. No obstant això, és a *La sibil·la* on es fa més evident la sensualitat òptica del teixit. I en part és així perquè les teles, en el camp de la pintura, són també elements d'ocultació parcial del cos, que no és tapat atzarosament. En totes les seves figures femenines vestides d'andaluses, Anglada va despullar una espatlla i un braç i, en algunes ocasions, una part de l'escot. A *La sibil·la* va descobrir més del que estava acostumat, el pit dret de la retratada, i el va il·luminar de tal manera –juntament amb l'espatlla i el braç del mateix costat– que els va assimilar a la flor i a l'ocell blanc brodats del mantó que, propis d'una lluminositat i brillantor acusades, revesteixen i corresponen al pit i a l'espatlla reals. El contacte directe de la seda amb la sina femenina conté una important càrrega eròtica que també es fa plausible en obres coetànies a *La sibil·la*, com *Enigma* de George Apperley, on una jove andalusa, estirada en una butaca i vestida únicament amb un mantó de Manila, mostra, a través de les transparències dels serrells, part del seu tors.



Figs. 322 i 323. H. Anglada, *La sibil·la*, c. 1913. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Retrat de Sonia de Klamery estirada*, c. 1913. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Un altre dels elements assenyalats que duen les andaluses representades per Anglada, són els ventalls. El ventall plegable va ser un invent de la Xina originat el segle VII. Des de finals del XV, a Europa van començar a arribar ventalls plegables des de Xina i del Japó a través dels portuguesos que havien obert rutes comercials amb Orient. Eren considerats objectes de luxe per la seva naturalesa exòtica, així que es van anar incorporant ràpidament entre les dones de les elits socials de la península Ibèrica. Eren un instrument galant, propi d'un alt rang. Ràpidament, però, es van anar popularitzant entre les

¹²⁵³ Entre els anys 1850 i 1880, el mantó de Manila va ser dut per les dones de classes populars i les gitanes. Això, però, va canviar a principis del segle XX, quan Mrs. Villiers-Wardell va assegurar que <<these mantóns are also worn by Spanish women in varied positions of life, but in certain circumstances only all Spanish women possess a mantón de Manila; some possess very many of them in varied designs, sizes and colours>> (cit. a Worth, 1990: 109). Cfr. Mrs. Villiers-Wardell. *Spain and the Spanish*. Nova York, Charles Scribner's Sons, 1909, pp. 132-133. Però és probable que l'autèntic revival del mantó de Manila entre les diferents classes socials fos degut a la popularitat general del vestit andalús que aleshores només s'utilitzava per a ocasions concretes (Worth, 1990: 109). És per aquest motiu que no ha de sorprendre veure com dames de l'alta aristocràcia europea, com Sonia de Klamery, es feien retratar per artistes vestides amb aquesta peça considerada exòtica i oriental.

diferents capes de la societat. Al segle XVII van començar a aparèixer decoracions calades, relleus, incrustacions i materials preciosos en els ventalls. Per altra banda, al segle XVIII, amb l'establiment a Espanya de l'artesà francès Eugenio Prost (que estava sota la protecció del comte de Floridablanca), Espanya es va convertir en un dels principals productors de ventalls del món, rivalitzant amb francesos i italians. A finals del segle XVIII, es va fundar a València un gremi de ventallers de la Real Fábrica de Abanicos¹²⁵⁴.



Figs. 324 i 325. Ventall xinès (anvers), s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>;
Ventall valencià, segona meitat s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Anglada també tenia, en la seva col·lecció particular, diversos exemplars de ventalls provinents de diferents territoris. Alguns, com el que va representar a *Madripenya*, de fusta lacrada, amb personatges i paisatges, eren d'origen xinès. El ventall que va utilitzar per a *Chula de los ojos verdes* (fig. 324) també tenia el mateix origen. Datat del segle XIX, el ventall, fet d'ós, paper i pigments, presenta quatre escenes amb personatges orientals. A l'anvers, hi apareix una escena de pesca i una altra de caça; en el revers, una batalla, mentre s'està alçant una edificació fortificada i, al costat dret, una escena d'esbarjo en un jardí interior. Les varilles estan calades i decorades amb dues fileres de medallons amb bustos de personatges orientals. Anglada va representar l'anvers, amb dues escenes de caça i pesca, a *Chula*. Tot i això, ho va representar d'una manera sintètica i desdibuixada, sense entrar en detalls, ja que li interessava més el sentit decoratiu del ventall que la narració de les històries. En altres casos, Anglada disposava de ventalls europeus amb barnillatge d'os o d'argent i paper, decorats amb pintures. És el cas d'un ventall valencià (fig. 325), datat de la segona meitat del XIX, realitzat amb costelles d'ós molt treballades en forma de balustre i amb una decoració calada amb motius vegetals perfilats en negre. A l'anvers, apareix una escena galant a la vora d'un riu, on unes parelles i una jove que renta al riu, apareixen assegudes i vestides amb indumentària del XVIII. Aquesta escena està envoltada per rocalles i garlandes de flors. En el revers, hi ha alguns personatges vestits a la manera

¹²⁵⁴ Cfr. Carmen Rodrigo Zarzosa, Hélène Alexander Adda i M^a Josefa Pastor Cerezo. *Colección de Abanicos del Museo Nacional de Cerámica*. València, 2002; Carmen Rodrigo Zarzosa, Hélène Alexander Adda i Miguel Angel Català Gorgues. *El abanico español: la colección de Marqués de Colomina*. València, 2008.

clàssica en una nova escena galant. Aquest ventall va ser emprat possiblement com a model per als quadres *Valenciana entre dos llums*, *Camperols de Gandia* o *València*. No és estrany, doncs, que donada la seva procedència, Anglada l'usés per als temes valencians.



Figs. 326 i 327. H. Anglada, *Sevillana*, c. 1911-1912. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; H. Anglada, *Malaguenya*, c. 1913. Obra destruïda

En un principi, els ventalls eren utilitzats tant per homes com per dones, i els homes els guardaven a les butxaques. S'usaven també els ventalls de pericó per al ball flamenc. Tanmateix, a principis del segle XX l'ús del ventall va passar a ser exclusiu del gènere femení, quan la destresa de les dones en la utilització d'aquest objecte va ser tan freqüent que van arribar a inventar un llenguatge consistent en la transmissió de missatges en funció de la posició amb què el col·locaven¹²⁵⁵. Aquesta és una característica molt notable dels ventalls que incorpora Anglada en les seves representacions d'espanyoles, ja que marca el ritme de la figura femenina. El moviment neix del ventall, des d'una mà que inicia el gest, que sembla una membrana d'animal que s'obre. El ventall passa a ser el complement necessari que es plega i es desplega igual que la dona; és una al·lusió a l'exhibició colorista que remet a una exhibició voluntària de la dona. La protagonista es presenta amb satisfacció, posant com una model de passarel·la enmig d'un jardí generalment ennegrit. A *Figures amb mantó* i a *La noia del ventall* (fig. 270), l'objecte es

¹²⁵⁵ Cfr. Anònim. *Los abanicos. Su lenguaje expresivo. Con detalles de los alfabetos dactilológico y campilológico*. Barcelona, Editores Montaner y Simon, 1887; Valerie Steele. *The Fan: Fashion and Femininity Unfolded*. Rizzoli International Publications, Incorporated, 2002.

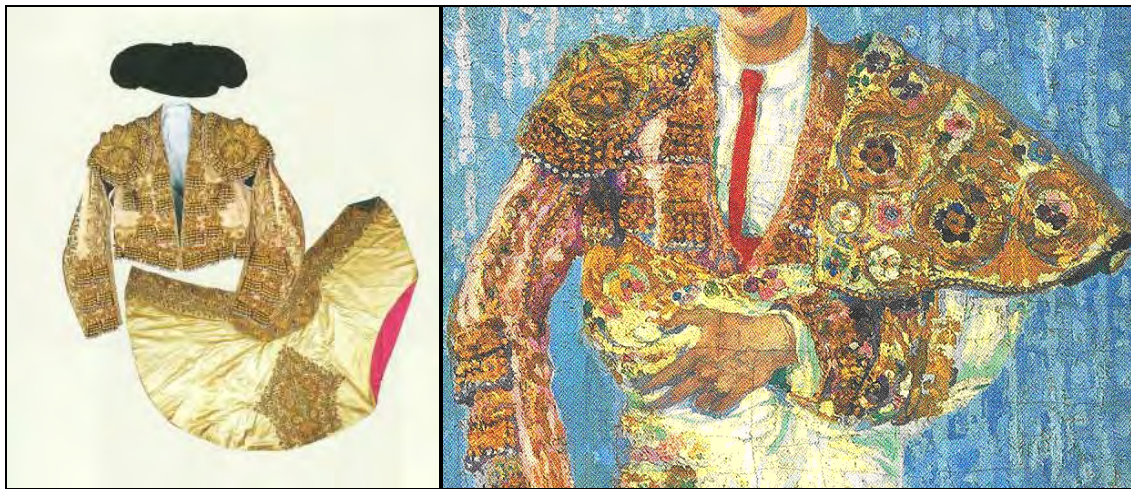
presenta tímidament obert, mentre l'altra mà sosté una rosa que mostra obertament a l'espectador. Es tracta d'una clara al·lusió a la sexualitat. El que no se sap és si el ventall s'obrirà o es tancarà. Però en la majoria de les vegades, Anglada insereix un ventall completament obert, al·ludint al món de la dansa flamenca. En algunes obres, com a *Sevillana* (fig. 326) o *Malaguenya* (fig. 327), vestides amb un mantó de Manila i un vestit de volants a sota, hi ha el dubte de si es tracta de *bailaoras*¹²⁵⁶. La seva postura teatral i estudiada i els seus escorços corporals doten les figures de més ambigüitat. Ambdues es troben situades en un espai enjardinat i, amb les seves siluetes de perfil i en forma sinusoidal, semblen estar a punt d'iniciar un moviment ondulant seguint el sentit circular del ventall propi del ball flamenc.

Si una cosa permetia el ventall, era mostrar el joc d'ocultació i revelació d'algunes parts del cos, que dotaven el personatge de sensualitat. Des de les primeres pintures de *majas* espanyoles, s'ha associat el ventall amb aquest prototipus femení, sempre mostrat amb gran gràcia. En Anglada també és així i també hi ha un significat al darrere de cada posició, que sembla haver estat completament estudiada. Per exemple, si bé la figura de *Sevillana* col·loca l'objecte elegantment per mostrar a l'espectador l'anvers mentre el seu braç esquerre és mostrat en escorç, *Malaguenya* oculta el seu rostre tímidament amb un ventall que coincideix amb la línia del seu tronc. A *Chula de los ojos verdes*, el ventall és la peça clau que complementa aquesta madrilenya, que es presenta amb aires d'orgull i grandiloqüència, i que ensenya satisfactòriament una peça luxosa pròpia d'una profusa decoració. El mateix ocorre a *Valenciana entre dos llums* (fig. 256) i *L'alacantina* (fig. 255), que eleven sumptuosament els ventalls que sostenen a les mans, com si es tractessin de peces d'orfebreria que han de prendre el protagonisme de l'obra i han de ser admirades per l'espectador. En realitat, el que afirmava Anglada era que les seves figures espanyoles eren com els ventalls i els mantons de Manila, adquirits per a ser admirats per la seva bellesa i colors exultants, per la seva elegància i pels seus gestos seductors de velar-se i revelar-se, i que dotaven l'obra d'una important càrrega de sensualitat.

No és convenient tancar aquest apartat de dones caracteritzades d'andaluses en l'obra d'Anglada sense haver parlat abans del quadre *L'idol* (fig. 329). Essent l'única obra que representa un vestit de torero, és també l'única pintura de l'artista on apareix una dona caracteritzada d'home, qüestió a la qual es recorrerà més endavant. Tot i que el seu interès per la temàtica dels toros va ser absolutament puntual, Anglada tenia, en la seva

¹²⁵⁶ Cal tenir en compte que el vestit de *maja* (igual que el de gitana, que en diverses ocasions vesteixen el mateix) està associat a la dansa, donat que també està vinculat al món del teatre. Hollander assegura que <<clothes suitable for any kind of theater cannot escape visual conventions established by art>> (cit. a Worth, 1990: 29). Cfr. Anne Hollander. *Seeing Through Clothes*. Nova York, Viking Press, 1975. Així doncs, si l'art és el mitjà per a comunicar la imatge visual del vestir, és també el contribuïdor que estableix les convencions del vestir.

col·lecció personal, diferents *trajes de luces*, en part perquè alguns els hi havia proporcionat Manuel Rocamora, casat amb Beatriu Anglada, germana de l'artista. És el cas del conjunt de la imatge (fig. 328), basat en un barret anomenat montera de finals del segle XIX; una jaqueta ajustada, de fons rosa i mànigues amples, de la segona meitat del XIX, feta de seda, cotó, fil metàl·lic, llustrina i pedreria i decorada amb aplicacions de cordó daurat i brodats formant elements vegetals; una capa de passeig de finals del XIX¹²⁵⁷, de seda, fil metàl·lic, llustrina i pedreria; una armilla de la segona meitat del segle XIX, ajustada a la cintura amb una cinta a l'espatlla; una camisa de finals del XIX, de màniga llarga i estreta, curta per poder adaptar-la als calçons, amb decoració calada de motius vegetals al pit; uns pantalons o calces amb la mateixa decoració que la jaqueta i l'armilla, de finals del segle XIX, curts, estrets i de color rosa; i, finalment, unes sabates de finals del XIX, de pell i sense tacó (Tugores, 2007: 268). Anglada va executar les indumentàries de *L'idol* amb una gran precisió. Hi va recrear un detallisme gairebé perfecte, i va emfasitzar les boletes de llum daurades com les que havia fet en alguns quadres del Moulin Rouge. A Anglada, igual que Klimt i la tradició bizantina, li encantava l'esplendor i el luxe del daurat, i ho va treballar amb profusió en una obra que en el seu moment va generar moltes controvèrsies.



Figs. 328 i 329. Vestit de torero, s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *L'idol* (fragment), c. 1910. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

¹²⁵⁷ S'anomena capa de passeig (*capote de paseo*) perquè només s'utilitza a fi que els *espadas* i *banderillers* facin el passeig (Tugores, 2007: 267).

4.3.- Fatalitat i identitat.

Les folklòriques espanyoles que Anglada representa entre els anys 1904 i 1914 són dones a qui no interessa remarcar la seva veritable identitat, sinó més aviat la seva actitud fatalista, sensual i temptadora, dirigida cap a l'home. En aquest sentit, aquestes figures esdevenen una projecció de les *cocottes* parisenques que Anglada va realitzar entre 1900 i 1904, tot i que l'associació entre els conceptes d'*eros* i *thanatos* era molt acusada en aquelles figures d'origen francès. L'artista aplica un tractament a aquestes folklòriques espanyoles a la manera d'autòmats, nines o maniquins. En altres casos, les caracteritza d'éssers humans propensos al món animal; en altres, les masculinitza i les converteix en figures monumentals, hieràtiques i amb un sentit escultòric. Però en totes, la mirada és clau per a comprendre la seva naturalesa. Finalment, Anglada traspasa les fronteres dels gèneres a *L'idol*, en una obra que representa una dona transvestida de torero i que mereix ser estudiada amb profunditat.

4.3.1. Dones espanyoles? Majas parisenques i cocottes espanyoles.

Quan s'analitzen les representacions d'espanyoles realitzades per Anglada, és probable que l'espectador tingui una sensació d'estranyesa, de sorpresa, de desencaix. A diferència d'altres artistes espanyols homòlegs, Anglada va treballar el tema de les *majas* com a pretext per a pintar les textures i els colors de les seves robes. Per altra banda, Anglada, que entre 1904 i 1914 es trobava a París, va representar les dones espanyoles dels seus quadres com si es tractés de les cortesanes parisenques que des de l'inici del segle XX havia començat a reproduir plàsticament. Essent pròpies de dos territoris absolutament diferents, vestides amb indumentàries diferents i característiques d'uns trets físics també diferents, Anglada no va aconseguir desarrelar-se de la iconografia simbolista de les seves representacions de *cocottes*. Hi havia un aspecte, però, que aquestes dues tipologies de dona tenien en comú: l'elegància i l'habilitat de seduir. Per tant, Anglada estava interessat en la dona principalment per la seva actitud de coqueteria galant i picardia com per les modes que podia lluir. És per això, doncs, que, d'ençà de 1904, es comença a percebre com les seves representacions d'espanyoles rememoren el tractament de les cortesanes parisenques de l'inici del XX; i en part això podria haver estat així perquè l'alta societat francesa se sentia fascinada per la cultura popular espanyola, principalment l'andalusa.

Una de les primeres pintures que denota l'aparició del tema del folklore espanyol en l'obra d'Anglada, és *La maja* (fig. 330). Realitzada segons les directrius de les obres del París nocturn i plaent de l'artista, aquest prototipus femení de reminiscències goyesques apareix amb comptagotes en l'obra de l'artista fins que, a partir de l'any 1911 i fins a

1914, esdevindrà clau. El tractament de la figura és el mateix que Anglada aplicava a les cortesanes parisenques, presentant-la com a aquelles *demimondaines* que paral·lelament Anglada captava en els cafès-concert i *music-halls* del París nocturn de l'inici de segle. La *maja* no vesteix mantons de Manila, ni du mantellina ni ventall. És, doncs, una figura abillada amb teixits i indumentàries riques, pameles voluptuoses decorades amb flors i el rostre pintat d'un blanc immaculat que contrasta amb uns llavis rojos i carnosos. Com la *cocotte*, adopta una posició sensual, coqueta, predisposada a la venda del plaer efímer, amb la mirada capciosa i fixa en l'artista espectador. Al seu darrere, un client adinerat, rodejat de nombroses cortesanes, passeja pel local. Hi ha, però, un aspecte que diferencia notablement aquesta *maja* –una figura que, per cert, era molt ben rebuda en el París de la *fin-de-siècle*– d'una cortesana: la cabellera bruna i uns trets facials que s'aproximen més als tipus femenins espanyols d'Anglada que a les seves *demimondaines* nòrdiques.



Figs. 330 i 331. H. Anglada, *La maja*, c. 1904. Col. particular; H. Anglada, *Papallona de nit*, c. 1913. Barcelona, Palau de la Generalitat

Aquesta obra convida a qüestionar quina porció de realitat hi ha en la identitat d'aquesta *maja*. És probable que Anglada l'hagués vist actuar en algun cafè-concert o *music-hall* de París, i que, per tant, fos un personatge; però també és probable que hagués representat una cortesana (potser d'origen espanyol) a qui va qualificar de *maja*. A principis del segle XX, les *majas* només es trobaven en els teatres populars europeus (com a personatges) i en festivitats especials espanyoles (les dones s'abillaven amb el vestit popular andalús). En Anglada apareixen molts filtres, fins al punt que es barregen diferents estereotips occidentals sobre la bellesa femenina. En aquest cas, la cortesana parisenca i la dona andalusa. Fins i tot, de vegades s'hi uneix l'estereotip de la gitana. Tot plegat acaba generant una confusió identitària en l'espectador que dificulta distingir la veritable

identitat de cada figura femenina. Les representacions d'espanyoles d'Anglada són executades, doncs, *alla manera* parisenca, per al gust del públic europeu, però amb un carnet d'identitat espanyol. El seu nom i la seva nacionalitat afirmen que són d'origen espanyol, però el seu ADN no enganya. Per aquest motiu, Anglada no va caure en regionalismes com sí van fer els seus homòlegs Zuloaga o Sorolla. Ell evitava la reivindicació del casticisme popular i proposava una pintura que fos del grat de la clientela i de la crítica internacional¹²⁵⁸. Per aquest motiu, no va desvincular-se de la iconografia simbolista de la *femme fatale*. Així, en comptes d'analitzar la coqueteria i picardia pròpies de les *majas*, *manolas* i *chulas* espanyoles, s'ha de tenir en compte que en aquest capítol s'estan estudiant figures nòrdiques. Això és el que el distingeix de la resta d'artistes del moment, i és probable que ho fes d'una manera premeditada i voluntària.

Des de 1910, van ser diversos crítics els que van creure necessari identificar i posar nom a la naturalesa de l'art d'Anglada. L'any 1910, Francisco Camba i Juan Mas y Pi, que amb motiu de l'exposició del Centenario Argentino van escriure *Los españoles en el Centenario Argentino*, consideraven que l'única cosa espanyola dels quadres d'Anglada era l'autor: <<la tendencia, la finalidad y el procedimiento, son absolutamente franceses>> (Camba, 1910: 135). Malgrat hi hagués diversitat d'opinions¹²⁵⁹, la pintura d'Anglada no es podia considerar veritablement espanyola. Tal com ocorria amb Anglada, diferents artistes estrangers establerts a París, molts dels quals eren russos, transportaven a la capital francesa els costums de les respectives cultures perquè la cultura popular dels seus països d'origen hi estava de moda. Més endavant, el crític Manuel Abril assegurava que <<no son españolas esas figuras>> (Abril, 1915: 443).

En les obres de temàtica valenciana i espanyola d'Anglada d'aquests anys, és notable la recreació de la *femme fatale*. Les seves dones són *femmes fatales* provinents del nord, europees que han begut dels moviments artístics internacionals del moment. No s'amaguen totalment rere ventalls ni es mostren humanament, sinó que es presenten fredes i distants, absolutament despersonalitzades com les seves representacions de *cocottes*

¹²⁵⁸ En aquest sentit, en aquells anys Anglada va prioritzar un tipus de pintura que retornés a la tradició i al folklore popular abans que una pintura que estigués en la línia de la modernitat. Tot i que va aproximar-se a l'esteticisme rus, la seva obra estava molt ancorada encara en el simbolisme i en els moviments de finals del segle XIX i principis del XX.

¹²⁵⁹ Era obvi que la temàtica que va prendre Anglada, des de 1904, encara que pintés les seves obres de models francesos, formava part de la cultura tradicional espanyola. Amb motiu de l'Exposició del Centenario de 1911 a Argentina, un articulista de *La Prensa* assegurava que tant Anglada com Zuloaga el que feien era <<rebelarse al predominio de la cultura francesa. Por eso se refugian en la observación cariñosa y devota de los tipos, de las costumbres, de las tradiciones de su tierra, para encontrar hasta en los temas, una originalidad profundamente unida a su propia personalidad. Y no solamente se encierran en las aldeas y e las ciudades remotas de España sino también en la historia de la civilización española; Zuloaga eligió como maestros a Velázquez y al Greco; Anglada estuvo encantado con los colores de los esmaltes árabes y moriscos>> (La Prensa, 1911).

dels anys precedents. De vegades, Anglada permet un coqueteig entre la figura i l'espectador, però més fred que el que s'esdevenia amb les cortesanes de París. Ara els rastres d'actituds vulgars han desaparegut, i s'ha accentuat més una distància física amb aquestes figures i l'exterior, encara que es presentin monumentals, de cos sencer i físicament més pròximes. Ara han esdevingut icones, ídols desafiadors, considerablement més alts que l'espectador, més grans, com Atenes magnífics, imatges de divinitats femenines, frontals i banyades en or i colors, com les icones russes, que s'han d'adorar. Són imatges fixes i luxoses, una representació deïficada, amb una actitud hieràtica a fi de demostrar el seu domini. Volumètriques, frontals i de formes anguloses. Aquestes dones s'aproximen més a l'*Astarté Syriaca* (1877) de Rossetti i a les figures femenines frontals de Klimt que a les flamenques de Sorolla o Zuloaga.

4.3.2. *Sensualitat fatal: Nines i maniquins, masculinització i monumentalitat. El gest. La mirada i la màscara. La dona animal.*

És ben sabut que al segle XIX emergeixen dues imatges prototípiques i alhora antitètiques de la dona, la positiva i la negativa: la que manté els valors de l'ordre establert, associada a l'ordre i a l'estabilitat, que enforteix i engrandeix a l'home; i la que els dissol, la *femme fatale* (Sauret, 1997: 375). Aquests van ser els dos prototipus femenins que el simbolisme va instaurar al llarg del segle XIX arreu d'Europa. A Espanya, també es van implantar per la moral burgesa a fi de «domesticar» la dona enfront la seva progressiva alliberació. La *femme fatale*, doncs, o la dona alliberada, va acabar essent tractada com a seductora, entabanadora i perillosa, igual que un ídol pervers i provocador que atempta contra la innocència masculina i porta l'home a la perdició, moral i física. A Espanya, la moral burgesa va adulterar aquesta imatge de la *femme fatale* mitjançant la interpretació costumista, i la seductora i perversa es va acabar transformant en gitana, *bailaora* o model (Sauret, 1997: 376). Mentrestant, la realitat de la dona burgesa espanyola (andalusa) era bastant diferent: la cautela i la submissió, la indumentària i el comportament, exigien colors foscos, poc maquillatge i adorns poc cridaners; alhora es recomanava dur vel i faldilles llargues (Sauret, 1997: 380). En canvi, quan es tractava de dones d'altres cultures, altres costums o altres races, la gitana i la folklòrica es dotaven d'espontaneïtat i s'expressaven amb un llenguatge gestual lliure¹²⁶⁰. L'andalusa va començar a ésser representada sota un formalisme carregat de llibertats i llicències, sense cotilla, amb el cap generalment descobert, amb robes de colors vistosos, movent-se amb soltesa i els braços

¹²⁶⁰ En una Espanya liderada culturalment pels intel·lectuals espanyols de la Generació del '98, era pràcticament impossible defugir la qüestió de la identitat espanyola. Per aquest motiu, molts artistes van pintar andaluses evocant els clixés romàntics (Thiemann, 1997: 408). No obstant això, eren dones irreals que només existien en els *tablaos* artificials i en la imaginació de l'artista (Thiemann, 1997: 409). Les espanyoles, així com les franceses, havien de simbolitzar el desig de l'espectador.

posicionats als malucs per parlar o conquerir, o alçats per ballar, mirant de front per comunicar-se amb els altres, inclús amb homes, i amb un somriure espontani i seductor (Sauret, 1997: 377).

Igual que tants altres artistes espanyols i estrangers del període, com Julio Romero de Torres o Federico Beltrán Massés, Anglada-Camarasa va interpretar i recrear en moltes de les seves figures femenines una versió autòctona del mite eròtic internacional de Salomé (Moreno, 2012: 49). A Espanya, un dels camins que va trobar l'art regionalista per renovar-se, va ser l'adscripció a una estètica simbolista i modernista pròpia d'una temàtica sensual, adoptant la figura de la *femme fatale* (Moreno, 2012: 49). Així és com, després de realitzar les seves dues grans composicions, *València* i *El Tango de la Corona*, Anglada va representar, en llenços de mides considerables, dones solitàries en estampes de gran plasticitat, sense entrar en estudis psicològics o de personalitat, sinó centrant-se en una pintura de sensacions i no de reflexions (Fontbona, 2007: 23). Així és com l'artista, en aquestes obres, es trobava a mig camí de l'experimentació plàstica dels russos i la iconografia simbolista pròpia del nord d'Europa.

Una de les primeres característiques de les espanyoles representades per Anglada en aquests anys de principis del segle XX, és la manca d'expressivitat, especialment en les andaluses i madrilenyes. Si bé en l'apartat de les *cocottes* es parlava d'un mecanicisme que caracteritzava la cortesana parisenc (vegeu pp. 231-234), ara es fa referència més aviat a unes dones que es detenen per a posar i que no expressen cap tipus d'emoció. Ara no es tracta de figures fugisseres i volàtils com les parisencques, sinó d'imatges fixes, perquè s'està parlant d'estereotips, i aquesta característica genera que s'assimilin a maniquins. És possible que aquesta fos la intencionalitat de l'artista: el fet d'atorgar una gran importància als teixits i complements, converteix la model en un objecte inert, similar a una nina o un autòmat. El cas més paradigmàtic és *Núvia valenciana*, que, amb una posició absolutament estudiada i hieràtica, sembla romandre petrificada en el temps. *Núvia valenciana* presenta una bella jove noucasada que, amb les seves millors gales, apareix serenament i interpel·la l'espectador amb la mirada. I ho fa perfectament vestida, perfectament maquillada, perfectament pentinada, perfectament col·locada. Sembla una nina de porcellana feta a mida per ser admirada. Aquesta jove és l'ideal de valenciana que tots els homes desitgen. És la mesura, l'equilibri, la fortalesa de la terra on viu, i a més a més, és bonica. Es caracteritza per uns ulls típicament ametllats i uns llavis carnosos i exquisidament perfilats. Res trenca l'harmonia de la seva majestuosa postura, ni tan sols la pinzellada de pèl sobresortint de l'axil·la, que denota alhora el poder, la fertilitat i la sensualitat de la dona¹²⁶¹. D'aquí que tingui una aparença d'irrealitat, perquè es tracta

¹²⁶¹ Vegeu: Pilar Pedraza. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid, Siruela, 2009.

d'una imatge idealitzada i deïficada, que, malgrat cridar l'atenció, busca la distància amb l'observador. No cerca cap tipus d'empatia sinó demostrar que ella és l'ideal per excel·lència de valenciana, el més bell i el més fèrtil que hi ha. El mateix ocorre amb *La madrilenya*. Concebuda com a una nina de pell marmòria, amb el contorn dels ulls maquillats i la boca de color carmí, és presentada amb ambigüitat, distància física i poder. Tanmateix, en aquest cas la nina, ambientada en un fons tenebrós, no propaga unes bones vibracions. O bé, és el cas de la versió final de *La maja de la Pagoda*, compresa com a una figura monumental, una característica que és emfasitzada per la presència de personatges diminuts just al seu darrere. Aquestes dones són ideals, inspirats en la realitat però irreal. Els seus cossos s'han estirat, a la manera de Klimt, i s'han fet més corpulents. En alguns casos, les figures s'han estilitzat considerablement, com *La murciana* o *La dama negra*, però en general les dones han crescut en alçada i volum.



Figs. 332, 333 i 334. H. Anglada, *Chula de los ojos verdes*, c. 1913. Madrid, Col·lecció LI - A; G. Klimt, *Retrat d'Emilie Flöge*, 1902. Viena, Historisches Museum der Stadt Wien; H. Anglada, *La dama negra* (primera versió), c. 1913. Buenos Aires, col. particular

L'elevat interès de l'artista per prioritzar l'exposició de les indumentàries d'aquestes dones, de vegades genera que els cossos de les models s'assimilin a blocs de marbre estàtics que atorguen volum a les robes i moviment als complements. Elles actuen de mobiliari, i cedeixen el protagonisme a les peces que es presenten amb tota la seva esplendor, amb colors i brillants exultants. És el cas de *Chula de los ojos verdes* (fig. 332), on un cos volumètric i poderós exhibeix, insinuant-se, una tela sedosa que es mou gairebé per si sola. La vida i l'expressió passen a formar part de les robes, i ja no de les models.

Com si es tractés d'un catàleg de modes, aquestes dones exalcen totes les peces i accessoris que duen al damunt. I és que, quan més monumental sigui la dona, més tros de tela podrà exhibir a l'espectador. D'aquesta manera, s'estableix un paral·lelisme entre el cos imponent d'aquestes dones amb l'esplendor visual de les teles que exhibeix. Per aquest motiu, aquestes dones apareixen sobre fons monocromàtics o il·luminats per la llum lunar¹²⁶², tal com ocorre a *Núvia valenciana* o a *La maja de la Pagoda*. I és per això que també es presenten dempeus i de cos sencer, generalment amb una postura erecta, propera a moltes figures femenines representades per Gustav Klimt durant els primers anys del segle XX¹²⁶³, una postura que genera una sensació de freda sensualitat. És el cas de la primera versió de *La dama negra* d'Anglada (c. 1913) (fig. 334) i *Retrat d'Emilie Flöge* de Klimt (1902) (fig. 333). En ambdues obres es fa present el tractament de *femme fatale*, a través d'una silueta femenina estilitzada, rígida i estirada, col·locada a tres quarts de perfil i amb la mà esquerra a l'alçada de la cintura. Ambdues miren l'espectador fixament, una seriosa i arrogant, l'altra somrient i empàtica. No obstant això, la seva posa, un lleuger contraposat, reflecteix l'elegància de la figura i l'actitud de superioritat respecte a l'espectador. Les figures són extremadament estilitzades i ocupen bona part del quadre. Però si bé en Klimt, malgrat la profusa decoració del vestit, és rellevant emfasitzar com les indumentàries ressalten a la retratada, en Anglada l'actitud de coqueteria de la dona cobra més importància. En ambdós casos, però, sembla presenciar-se una desfilada d'una austríaca i una *maja* que es detenen per mostrar els seus elegants vestits al públic.

Les dones representades per Anglada conformen imatges de poder. D'una banda, perquè són tractades amb un hieratisme i una expressivitat preponderants, a qui Anglada <<da la medida de lo sublime con sus mujeres que tienen aire de diosas>> (Baranda, 1919)¹²⁶⁴. Dones monumentals, corpulents, altes i amb les extremitats musculades i gruixudes. Recorden les voluminoses i robustes dones preraphaelites, ideals d'androgínia, com l'*Astarté Syriaca* de Dante Gabriel Rossetti. Aquesta masculinització del cos és una característica que l'any 1916 José Francés ja va copsar, tot observant *Chula de los ojos verdes*, una obra que considerava incomprendible:

¹²⁶² En les representacions de dones espanyoles pintades entre 1910 i 1914, Anglada va abandonar les tonalitats càlides que va utilitzar en els primers anys del segle XX per substituir-los per matisos més freds: el groc, el morat o el verd àcid (Vergani, 2003: 115).

¹²⁶³ Cfr. Christian Brandstätter. *Klimt et les femmes*. París, Flammarion, 1993; Tobias G. Natter. *Klimt's women*. New Haven, Yale University Press, 2000; Edgarda Ferri. *Klimt: le donne, l'arte, gli amori*. Màntua, Le tre lune, 2012.

¹²⁶⁴ Baranda afegia que, a més del tractament de deesses antigues de les dones representades per Anglada, el seu art <<tiene algo de sobrenatural y así como la producción de otros pintores recuerda vagamente los tubos y los polvos de la droguería, la producción de Anglada parece cosa de magia y sus combinaciones y efectos no tienen más que en los fuegos de artificio y las piedras preciosas...>> (Baranda, 1919).

La cabeza mimosamente inclinada, perversamente inclinada, con la boca ofrecida cual fruto maduro y los ojos claros, extraños, mirando en una burla infinita, no pueden expresar mejor el encanto femenino. Y sin embargo, el brazo y la mano desnudos que sostienen el abanico están modelados de un modo fuerte, enérgico, más propio de escultura de atleta que de palpitante encarnación de mujer (...). Este brazo, que sorprende por su pujanza escultórica (...) entra dentro del cuerpo, y la cabeza inclina sobre el hombro contrario, mientras el mantón y la falda caen rectos. ¿Por qué? Para conseguir una sensación maciza, incommovible y entera del bloque. Es la fuerza poderosa e invencible de la mujer. En sus ojos verdes, enigmáticos, está la gracia cautivadora que su brazo acusa. Esos ojos nos atraen como los cantos de las hijas del mar a Ulises; ese brazo que ahora parece jugar con el abanico que será el que sujete y nos impida todo movimiento libertador. (Francés, 1917: 224)

La masculinització de les dones representades per Anglada, doncs, era un fet¹²⁶⁵. És el braç ferm i escultòric de *Chula* l'expressió del seu poder per damunt de l'home, un braç actiu i imponent que brilla com una superfície de marbre. Un braç aleshores considerat més propi d'un home que d'una dona, o bé d'una escultura d'una Atena clàssica. En la versió final de *La maja de la Pagoda*, apareixen venes i artèries en l'avantbraç de la dona, que sosté fermament un ventall. A *Núvia valenciana*, els braços tornen a aparèixer fermes i apersonats, tot i que es posicionen d'una manera marcadament elegant. Per la seva banda, *Sevillana* mostra la potència d'un poderós colze en escorç que surt de la bidimensionalitat del quadre i sembla voler colpejar l'espectador. Aquest escorç, que es revela així mateix a *La noia del ventall*, és una proposta arriscada de l'artista. Aquests braços, sempre nus, posen en dubte el sexe d'aquests éssers. A *Bust de Dolores, la murciana*, la dona té una espatlla tan ampla que sembla pròpia d'un home. La seva cara angulada, els ulls exageradament grans... són característiques que denoten el caràcter d'androgínia de la figura. En l'obra final, *La murciana*, la nota de transvestisme de l'estudi preparatori del cap ha desaparegut. Tanmateix, aquesta espanyola es presenta molt segura de si mateixa, amb una gran serenitat, poderosa i barrant el pas als que la volen sotmetre. Són dones més altes que l'espectador, com estàtues monumentals que el miren des de dalt. Són ídols espanyols. La masculinització de la dona, però, arriba en les seves cotes més altes a *L'ídol*. En aquesta obra, on la model s'ha abillat de torero, tots els elements són clarament masculins: les indumentàries, la postura, el tractament de les mans... A excepció del rostre, on es percep nítidament com l'artista ha representat el semblant d'una dona.

Les espanyoles representades per Anglada no es belluguen del seu lloc. Els seus peus estan ancorats al terra, en part per la dificultat de caminar degut a la pesantor dels vestits. Els cossos d'aquestes dones són com troncs d'arbres, com el de *La sibil·la*. Però on més bé es percep és a *Núvia valenciana*, que recorda la figura volumètrica de *Retrat d'Inger Munch* (1894) d'Edvard Munch. Els seus peus estan subjectes al terra com arrels que volen endinsar-se en el sòl, el seu tronc apareix harmònicament estàtic com un tronc, els seus

¹²⁶⁵ En les folklòriques espanyoles representades per Zuloaga ocorria una cosa semblant. Segons Gallego, <<en todas ellas, Zuloaga ha sabido representar un tipo de decisión casi masculina, que subraya por contraste sus encantos de mujer>> (Gallego, 1997: 339).

braços s'eleven i es dispersen cap amunt com branques que cerquen la llum solar, i el seu cap esdevé la copa de l'arbre, que dona fe de la identitat de la dona planta. Com en totes les seves obres on apareixen dones, Anglada té un interès notable per destacar la part superior del cos, i és especialment en aquestes figures de cos sencer on això es fa més evident. És possible que això fos, com en les seves figures gitanes, perquè la part superior simbolitzava la feminitat i l'expressió mentre que la inferior era la masculina.

Si bé l'objectiu era realçar els teixits i complements de les seves representacions d'espanyoles, i si els seus cossos eren gairebé inerts, Anglada va afegir la gràcia del gest a les models. La majoria d'elles realitzen moviments propis de la coqueteria de les *majas*, com la col·locació de les mans a la cintura, una postura que denota força i elegància i a la vegada permetia mostrar perfectament els brodats dels mantons de Manila, com a *Granadina* o a *Chula de los ojos verdes*. En aquestes dues obres, el braç doblegat a la cintura i cobert pel mantó crea un segon cos al costat del tors real de la model, de dimensions més àmplies i amb més esplendor decorativa. O bé, d'altres espanyoles adopten positures pròpies de les *bailaoras* flamenques. Tal és el cas de *Núvia valenciana*, que posa hieràticament per a ser captada; o bé *Sevillana* i *Malaguenya*, que semblen moure's al so de la música flamenca. El ventall és un dels complements del vestit de flamenca que també permet fer gesticulacions i evidencia la gràcia de la *maja*. A *Sevillana*, *Malaguenya*, *Madrilenya* i *Chula*, aquest es presenta obertament, amb el desig de mostrar a l'espectador les microhistòries decoratives que ocorren a l'interior de l'objecte. En algunes d'aquestes *majas*, s'hi troben referències visuals a les *geishes* dansant i a la cultura popular japonesa, com a *La maja de la Pagoda* o a *La noia del ventall*.



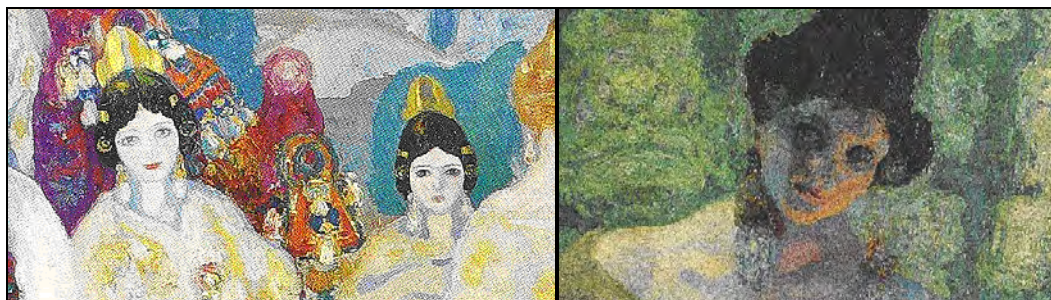
Però, més enllà d'aquests gestos prototípics de les espanyoles, hi ha altres signes del llenguatge no verbal que desxifren els codis de fatalitat que Anglada va construir en aquestes dones. A *La sibil·la*, s'hi troba el preludi de la fatalitat. El caràcter visionari de l'obra anticipa la mort de l'home/artista/observador. *La sibil·la* no és cap espanyola però, en canvi, du un mantó. Tampoc col·loca els braços de manera coqueta com fan les *majas*, sinó que adopta una postura centrípeta, rígida com una estàtua, afirmant a l'espectador que no té escapatòria. Mentre la seva mà dreta sembla sostenir quelcom invisible, amb el

puny tancat, o simulant que està fumant¹²⁶⁶, amb la seva esquerra es col·loca bé el mantó per tal de confondre l'espectador mitjançant un joc visual. El resultat és una visió atterradora que embolcalla el subjecte extern en una confusió i el porta a preguntar-se què és la realitat i què la ficció. A *Granadina*, la dona es presenta mústia com la flor blanca que sosté la seva mà dreta. Aquest gest indica que la flor i la dona es moren mentre que la vida i l'esplendor es troben en el mantó de Manila. Mentrestant, el dit índex de la seva mà dreta sembla demanar a l'home/observador que s'aproximi cap a ella. Mirant-lo fixament, aquest queda aterrat. A *La noia del ventall*, la fatalitat femenina continua fent-se present. Si bé, d'una banda, la dona ofereix una rosa vermella pel seu darrere, amb els dits molt oberts i com si oferís una copa de vi enverinat a l'espectador, de l'altra sosté un ventall vermell que es va obrint lentament mentre el dit petit de la seva mà dreta s'eleva esfereïdorament. Finalment, *Chula de los ojos verdes* sosté un ventall desplegat. Sembla estar a punt de prémer el gallet d'una pistola mentre observa burleta l'espectador, amb una mirada i un somriure propers a la bogeria. Un cop disparada la pistola, el ventall i el mantó de Manila han desplegat les seves barnilles i teles, que són les seves autèntiques armes de seducció.

A tot això s'hi uneix la fatalitat de la mirada. Els ulls són l'element a través del qual aquestes figures es comuniquen amb l'espectador, que són col·locades *ex professo* frontalment a ell, per tal de provocar un encontre més directe entre emissor i receptor. A diferència de moltes folklòriques, *majas* i gitanes del segle XIX, la majoria d'aquestes dones representades per Anglada no riuen. Tanmateix, les que sí ho fan, ho fan de manera burleta i fatal, com a *Chula de los ojos verdes*. Aquesta característica genera que l'espectador se centri en la mirada de la model. Els seus ulls verds, tal com ressalta el títol simbolista del quadre, emergeixen sota l'ombra i el pes d'una mantellina negra. Resseguits amb un contorn morat i mirant l'home superbament, amb el cap lleugerament elevat, els seus ulls són els que imposen el poder d'aquesta dona invencible. El color verd dels ulls és un tret característic de la iconografia simbolista i decadent de la *femme fatale*, que Anglada va fer reaparèixer en altres dones en aquests anys, com a *La noia del ventall*. Aquesta obra remet directament a la mirada irracional de *La morfinòmana* de l'artista, al·lucinada per la droga. Una mirada lleugerament descentrada que porta a recordar altra vegada els éssers reptilians. En altres casos, com a *Sevillana* o a *La maja de la Pagoda*, els ulls exageradament ametllats i maquillats provoquen una impressió d'incertesa i ambigüitat en l'espectador. Les celles arquejades, que remetien a una tradició arcaica i primitiva, emfasitzen més

¹²⁶⁶ L'any 1900 Ramon Casas va realitzar *La cigarreta*, on va representar una dona moderna fumant, caracteritzada com a meridional i celtibèrica amb un posat gallard i una torera de vellut ajustada (Palau-Ribes, 2007: 91). Aquest prototip de dona emancipada, segura i que fuma cigarrets, és en certa manera el que va utilitzar Anglada per a la seva *Sibil·la*. Encara que se servís d'una peça folklòrica, el mantó de Manila, la seva figura no és una *maja* graciosa ni elegant.

aquesta percepció. És, però, la mirada de *La sibil·la*, impenetrable i d'una extrema fredor, la que veritablement deixa l'espectador glaçat. L'ús dels colors, els reflexos de llum artificial... acaben propiciant la percepció d'una dona que sembla trobar-se en estat d'hipnosi, i que adopta una mirada fatal com les vampiresses de Munch. La mirada de la profetessa està visionant el futur, i inquieta per això mateix, perquè no es pot observar el que ella veu. Tan sols es pot endevinar, a través del seu esguard irremeiable, que el que ocorrerà no serà positiu per a l'espectador¹²⁶⁷.



Figs. 335 i 336. H. Anglada, *Fris valencià* (fragment), c. 1905-06. Col. particular; H. Anglada, *Valenciana entre dos llums* (fragment), 1908. Col. particular

Si la dona conforma el mal i mira l'home, aquest cau inevitablement en la temptació. És per aquesta raó que Anglada afegeix el filtre d'una màscara en aquestes dones, per tal d'evitar caure-hi¹²⁶⁸. D'aquí que hi hagi una inexpressió i un tractament fantasmagòric notables en els seus rostres. La pal·lidesa del semblant, els rostres marmoris, la pell banyada per la llum nocturna... es fan presents en obres com *Madripenya* o *Granadina*. Embolcallades per una atmosfera artificial i incerta, els seus rostres remetent als semblants cadavèrics d'El Greco, modelats per la llum blanca de la nit. Però de totes les espanyoles que Anglada va representar, són els rostres de les valencianes on més es percep el tractament de la màscara, com a *Fris valencià*, *Cap de valenciana jove* o *Valenciana entre dos llums*. En molts casos, la pell de les dones representades per Anglada apareix maquillada, de vegades amb la intenció de convertir-la en una màscara mortuòria¹²⁶⁹, com a *La sibil·la*

¹²⁶⁷ Hi ha, en obres com *Sibil·la*, una petjada molt important del cristianisme. Primerament, es fa evident l'associació de la maldat amb la foscor dels trets característics de la dona (en aquest cas els cabells i els ulls de la profetessa però també el seu vestit fosc). D'altra banda, aquestes dones espanyoles representades per Anglada s'han d'entendre com a obres moralitzants iguals que els frescos que ocupaven els murs de les esglésies medievals i els panells dels retaules d'època moderna. Des del segle XIX, però, no és necessari acudir a l'església per a prevenir al bon cristià d'anar a l'infern. Des d'aleshores, el dimoni ha esdevingut únicament la dona.

¹²⁶⁸ Això recorda la teoria de Lynda Nead sobre la masculinització del nu femení, consistent en el bloqueig visual de l'espectador masculí a fi de deserotitzar el cos femení (vegeu pp. 372-374).

¹²⁶⁹ En les seves representacions de dones folklòriques, Ignacio Zuloaga utilitzava el mateix recurs que Anglada, el de maquillar la dona per assimilar-la a una màscara mortuòria (Dijkstra, 1986: 361). En més d'una ocasió Zuloaga va aplicar aquest recurs a retrats de dones de la seva família, com a *Mi prima Cándida* (1907). Tanmateix en les models d'Anglada, en no ser d'origen espanyol, el blanc maquillatge sobre la pell queda més ben difuminat.

o a *Madrilenyà*. No obstant, el maquillatge en les valencianes apareix com a una forma d'expressar la bellesa i la cura amb què s'engalanaven les dones d'aquesta zona, semblants a *geishes* que, amb els seus monyos recollits, no ofereixen cap mena de matis ni cap ombra volumètrica en el blanc del seu rostre (fig. 335). En altres casos, com a *Valenciana entre dos llums* (fig. 336), la màscara apareix matisada a través d'un joc de llums i ombres que s'estableix sobre la superfície del rostre. Tanmateix, la inexpressió hi és present, i la deformitat que ofereixen els dos focus de llum artificial genera una marcada ambigüïtat en el semblant de la retratada. D'altra banda, es podria concebre aquests rostres emblanquinats ja no com a maquillatge com a forma d'embelliment, sinó com a expressió de la màscara dels ancestres de les valencianes, com a representació d'allò arrelat a una regió, com a cultura popular d'un lloc, tal com faria Frida Kahlo uns anys més tard¹²⁷⁰. Tot i que la màscara té la funció de cobrir la identitat, representa, d'altra banda, una forma de retorn a l'arcaisme, als orígens d'una pròpia cultura, que transporta l'espectador al primitivisme modern¹²⁷¹.

És probable que Anglada inserís la noció de màscara en els rostres d'aquestes figures espanyoles amb la voluntat d'afegir un mediador¹²⁷² (com a sistema d'estratègia) o com a protector de si mateix, preservant la seva integritat i ajudant a resoldre la comunicació entre l'artista i la model. La utilització de la màscara o de substituïts a mode de màscara per al rostre, constituïa un element primordial en els artistes moderns, com Matisse, tot i que els simbolistes van veure en la màscara una mercaderia visual i conceptual important¹²⁷³ (Klein, 2007: 27 i 29). La màscara protegeix i oculta, assegura l'anonimat de

¹²⁷⁰ Vegeu: Mercè Ibarz. "Frida Kahlo, la artista y sus máscaras", a VV.AA. *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados*. Madrid, Instituto de Cultura/Fundación Mapfre, 2006, pp. 17-33.

¹²⁷¹ En aquest sentit és convenient fer esment a la utilització de la màscara per part de Pablo Picasso a principis del segle XX. Fascinat per l'escultura ibèrica que s'exposava al Louvre, les màscares africanes i per l'escultura medieval dels Pirineus catalans, va donar fruit a obres com *Les demoiselles d'Avignon* (1907) o el retrat de Gertrude Stein (1906), on va intercanviar els rostres per màscares. Va ser Picasso qui va desenvolupar la idea de màscara com a noció de l'altre (Klein, 2007: 26). En aquests mateixos anys, la importació d'art tribal de les colònies per part dels països europeus i el desenvolupament de la ciència de l'etnografia estaven augmentant, generant que Picasso substituís els rostres per màscares en els seus retrats (Klein, 2007: 28). A finals del segle XIX, l'estudi antropològic de les màscares es va intensificar notablement. En quant a la historiografia del primitivisme modern, ressalten: William Rubin. *Picasso y Braque. La invención del cubismo*. Barcelona, Polígrafa, 1991; Marianna Torgovnick. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1990; Elazar Barkan i Ronald Bush (eds.). *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford, Stanford University Press, 1995.

¹²⁷² Paul Cézanne, que va tenir un interès menor per les màscares respecte a altres artistes del seu temps, va utilitzar la màscara com a medidora en la realització d'un retrat, convertint algunes de les seves figures en inexpressives, passives, on el rostre buit crea ambigüïtat. És probable que la màscara li servís per afrontar-se a una societat on ell mateix es sentia tan incòmode (Klein, 2007: 30-31).

¹²⁷³ Aquest és el cas de Paul Gauguin, arquetip d'allò primitiu, però també de Gustav Klimt, que en els seus retrats es basava en la relació entre allò primitiu i allò realista (Klein, 2007: 29).

la model, però no li substitueix el rostre¹²⁷⁴. Però de la mateixa manera que aquestes velen, també desvelen. Ja s'ha comentat prèviament que els artistes, quan pintaven *majas*, se servien d'aquest joc a través dels accessoris, com les mantellines i els ventalls. Aquests complements són els que actuen com a veritables màscares. Si s'observa *Retrato de mantilla* (fig. 337) de Julio de Romero de Torres i *Madrikenya* (fig. 338) d'Anglada, en ambdues obres s'hi troben diverses analogies: l'expressió serena del rostre, l'elegància de l'actitud i les vestimentes, la presència de la mantellina, el predomini del negre, els ulls ullerosos i lleument enfonsats... El principal paral·lelisme, però, recau en la sensualitat de l'ocultació i l'exposició de diverses parts dels seus cossos a través dels ventalls o de les transparències de les mantellines, que generen una pertorbació visual en l'espectador un cop es desvela la pell femenina. Però si en Romero de Torres l'exquisida representació de la textura de la tela funciona de màscara que acaba de desvelar el rostre i el tors de la jove, il·luminant volgudament la zona pectoral, en Anglada és el ventall el que actua de careta, que inicia el procés de velar la barbata de la jove. En un moment concret, el ventall passarà a ocupar la totalitat del rostre de la dona, de la mateixa manera que a *Berthe Morisot amb ventall* (fig. 339) de Manet o a *Festa valenciana* (fig. 340) d'Anglada, i aquesta caurà en un anonimat que només es podrà superar a partir de la identificació de les seves indumentàries.



Figs. 337, 338, 339 i 340. J. Romero de Torres, *Retrato de mantilla* (fragment), 1912. Caja Rural de Córdoba; H. Anglada, *Madrikenya* (fragment), 1913. Col particular; É. Manet, *Berthe Morisot amb un ventall*, 1872. París, musée d'Orsay; H. Anglada, *Festa valenciana* (fragment), c. 1909-11. Localització desconeguda (extret del llibre de Francesc Fontbona i Francesc Miralles, *Anglada-Camarasa. Dibujos. Catálogo razonado*. Barcelona, Mediterrània, 2006, pp. 34-35)

Un últim dels elements que defineix la fatalitat de les representacions de dones espanyoles d'Anglada, és l'associació d'aquestes amb animals. Aquest aspecte, que ja ocorria amb les *cocottes* i les gitanes, reapareix en aquests retrats femenins de cos sencer de

¹²⁷⁴ Sobre la funció i el significat de les màscares, vegeu: Gary Edson. *Masks and Masking: Faces of Tradition and Belief Worldwide*. Jefferson (NC)-Londres, McFarland, 2005; David A. Napier. *Masks, Transformation, and Paradox*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1986; John W. Nunley i Cara McCarty. *Masks: Faces of Culture*. Nova York, Harry N. Abrams, 1999; Henry Pernet, *Ritual Masks: Deceptions and Revelations*. Columbia, University of South Carolina Press, 1992.

l'Espanya regional, amb la diferència que aquesta vegada l'artista amplia la diversitat d'analogies amb la fauna animal. Continuen apareixent les associacions a les cuques de llum, com a *Papallona de nit*, on la model exhibeix un preciós mantó de Manila groc que li descobreix elegantment les espatlles, un braç i una mà amb la que es palpa un pit. D'altra banda, la similitud angladiana entre dones i rèptils pròpia dels primers anys que l'artista va viure a París no desapareix, i en part és emfasitzada pels fons i llums que rodegen les figures. És el cas de *Chula de los ojos verdes*, on un rostre pràcticament sense nas i uns llavis prominents remet a *La morfinòmana* reptiliana de l'artista, mentre que un fons fosc i a l'aire lliure rodeja la figura. O bé *La noia del ventall*, on una figura poc humana, amb rostre d'amfibi o rèptil, observa i torba l'espectador, mirant-lo de reüll, mentre que la llum mediterrània del paisatge intenta banyar-la sense fortuna; a més, el parral apareix com una xarxa de venes i artèries humanes, encara que grogues¹²⁷⁵. A *Madriunya* i a *Granadina*, els fons ambienten aquests personatges en la nocturnitat. L'any 2003 Veronica Vergani assegurava que aquestes dones s'assemblen a animals bells, traïdors i ambigus, com *La maja de la Pagoda*, que recorda un ratpenat (Vergani, 2003: 117). Sostenint un ventall pràcticament obert, aquesta figura poc concisa d'Anglada sembla desplegar les ales-ventall en una nit tempestuosa i amb un cel cobert de núvols que remetent a El Greco. D'aparença distreta, aquest mamífer femení obre lleugerament la boca i sembla estar aliè als imprevistos de la nit. Ans al contrari, és un ésser de la nit i està cercant una presa, i sembla utilitzar l'oïda abans que la vista. En altres obres, també apareixen referències als animals nocturns de grans pupil·les, remetent als lemurs o als mussols, com ocorre amb *La sibil·la*. Tanmateix, en aquesta dona de semblant irracional hi ha la referència mitològica del vampir, un monstre amb forma humana que sobreviu a base de xuclar la sang humana (Bornay, 2010 b: 285-290). Capaç de transformar-se en altres formes, com el ratpenat, el vampir desafia la mortalitat. De gran acceptació entre els artistes simbolistes i del fi de segle, la figura del vampir es va associar a la *femme fatale*, en obres com les de Munch. Vers 1913 Anglada va realitzar, amb *La sibil·la*, la seva pròpia versió de la vampiressa, i va representar un rostre inhumà, amb uns ulls fixos i penetrants i uns llavis vermells on el carmí (o la sang) està una mica corregut. Aquest monstre, a punt d'obrir la boca i mossegar l'home amb els seus afilats ullals, intenta seduir-lo amb el seu pit descobert, mentre que l'altre, sota la flor del vestit, és encobert per una tela sedosa que embolcalla un cos on no hi circula sang, però sí una substància verdosa, líquida i verinosa com la que degota al fons.

¹²⁷⁵ Segons Lluïsa Faxedas, *La noia del ventall* duu a l'extrem les característiques pròpies de l'art rus simbolista: per la linealitat, el decorativisme exòtic, l'interès absolut pel color i el joc de brodats del vestit. <<Més que amb un retrat pintat, ens trobem aquí pràcticament amb un mosaic o un tapís>> (Faxedas, 2004: 48). També hi ha un treball formalista del fons i del paisatge, cosa que ha portat Faxedas a considerar-la una de les obres més abstractes i antinaturalistes d'Anglada.

En més d'una ocasió s'ha dit que *València* és l'obra magna d'Anglada-Camarasa, no només per les grans dimensions del quadre sinó també perquè resumeix el colorisme rutilant del que va fer gala a partir de 1904, com perquè també mostra el llenguatge plàstic de l'artista, proper a un decorativisme estètic (Tugores, 2007: 61). A tot això, s'hi ha d'afegir que l'obra és una síntesi de la seva visió de la dona en l'art, un quadre que reuneix un conjunt de *femmes fatales* que Anglada va representar durant el decenni de 1910. Quan s'estudia *València* amb deteniment (fig. 341), hom s'acaba adonant que es troba present davant d'una autèntica obra de terror, un aspecte que queda camuflat per l'harmonia compositiva i l'alegria colorista que impregna cada racó del llenç. En aquests pràcticament sis metres per banda, apareixen deu figures femenines¹²⁷⁶. Totes elles valencianes i abillades amb els rics vestits populars de la província. Unes estan a gropes dels cavalls, amb els braços alçats o baixats; altres toquen de peus a terra, engalanant els animals, preparant els cistells de fruita o bé esperant que comenci la processó cap a la festa o al mercat. Per sobre d'elles, s'alcen tres arcades florides com un temple romànic de tres naus¹²⁷⁷, mentre que al seu darrere un grup d'arbres i un riu al fons complementen el quadre. Aparentment sembla una escena joiosa, festiva i de felicitat, on aquestes valencianes són les autèntiques amfitrions de la celebració. No obstant això, a mesura que es van desenredant tots els elements d'aquest gran *horror vacui*, comencen a aparèixer-hi algunes distorsions. L'ambigüitat dels rostres d'aquestes dones és el tret de sortida. Hi ha una diversitat d'expressions en els seus semblants que, per inexplicable que pugui semblar, submergeixen l'observador més en el dubte de les intencionalitats d'aquestes figures. És el cas de la valenciana cellajunta que sosté el càntir al centre de l'escena. Ocultada parcialment per un cavall, mostra un rostre d'agressives faccions que observa detingudament el subjecte extern¹²⁷⁸. Representada amb una part del rostre amb una ombra verda, apareix com un ésser malèfic que amaga quelcom. Altres dones, com la valenciana del davant, col·locada al costat de les fruites escampades per terra, adopta un rostre semblant al d'una màscara. Una serenitat remarcable sembla apoderar-se d'ella, però la inexpressió de la careta no permet esbrinar-ho. A la llevantina que està muntada a cavall, amb els braços enlaire, com si estigués disposada a ballar, li han desaparegut les

¹²⁷⁶ Si bé en les composicions valencianes d'Anglada encara es presencien homes, al quadre *València* ja no n'hi ha rastre. Per tant, el domini de la dona és absolut, l'home ha quedat completament aniquilat; i aquest domini és presentat com a un matriarcat que genera un pànic remarcable a l'espectador (l'home). Això esdevé novament el reflex dels temors de l'home en aquella època enfront el procés d'independització de la dona, que a poc a poc va anar adquirint el seu espai en una societat patriarcal.

¹²⁷⁷ L'any 1911 Ugo Ojetti assegurava que *València* és una obra on «*dai cavalli bai e bianchi sono discesi davanti a una chiesa i cavalieri per andare a deporre sull'altare la loro offerta di ceri, e le donne che sono venute fin lì in groppa dietro a loro li aspettano presso i cavalli, sotto tre grandi archi di fiori, e dalle tre porte della chiesa esce la luce d'oro di mille candele...*» (Ojetti, 1911). Per tant, el crític ja va associar aquesta festa valenciana al ritual cerimonial del casament.

¹²⁷⁸ Aquesta dona que sosté el gerro a *València*, amagada, pròpia d'una actitud poderosa, ambigua i amb un rostre lleugerament goyesc, és l'equivalent a la figura que emergeix darrere la ballarina de la faldilla groga de *El Tango de la Corona*.

comes. La seva postura és rígida, hieràtica, i el mecanicisme del seu cos sembla més propi d'una nina que d'una humana. Per la seva banda, la noia del ventall, situada a la banda esquerra del quadre (fig. 341), que és el mateix model de *Valenciana entre dos llums*, s'hi percep un rostre emblanquinat i uns ulls marcadament ombrívols i enfonsats que aporten irrealitat a la figura. La valenciana del seu costat, d'esquenes, col·loca el braç dret a la seva esquena mentre mira cap avall, com si ocultés quelcom. L'observador espera que no es giri per evitar fugir corrents. Moltes dones han vist l'observador extern i saben que les està observant; altres fan la seva o estan a punt de girar-se cap a nosaltres. Malgrat l'aparent felicitat, cap d'aquestes dones li somriu. Es tracta més aviat d'una festa de màscares, una celebració hipnòtica i angoixant on moltes d'aquestes figures, algunes semblants a monstres o fantasmes, l'esguarden incomodant-lo. Per a més inri, els desmais cauen regalimant cap avall, com si es fonguessin. La pintura degoteja enmig d'una fantasia onírica, empesa per la força de la gravetat cap al terra¹²⁷⁹, en un lloc irreal on la llum és artificial, els cavalls són liles i el malson persegueix l'home. No obstant això, amb les gotes lliscant cap avall, aquest malson irreal s'està apropant al món real.

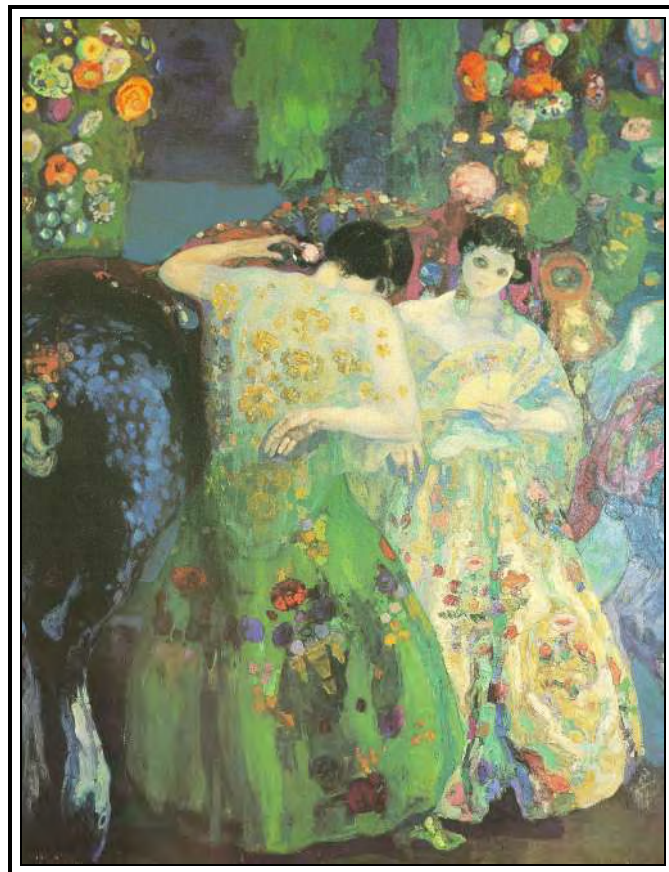


Fig. 341. H. Anglada, *València* (fragment), c. 1910. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

¹²⁷⁹ Vegeu: Juan Antonio Ramírez. "Pavimento, suelo, tierra (de promisión)", a Aurora Fernández Polanco (ed.). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 71-72.

4.3.3. Sacsejant els gèneres i els rols sexuals. L'ídol, o el transvestisme.

-El cuadro que no quiso vender?
- "El ídolo".
-A saber?...
-Una mujer vestida de torero.
(Pecker, 1954)

Els artistes i escriptors francesos de finals de la segona meitat del XIX van tractar les filles de l'Eva bíblica a partir de dues imatges estereotipades i primordials: la dona bella, coqueta i femenina, seguidora de les últimes tendències en modes, i la dona masculina, més pròpia d'una aparença física andrògina (Menon, 2006: 203). Ambdós estereotips conformaven diferents cares de la mateixa *femme fatale*, però si l'elegant i bella parisienca se solia associar a la prostitució, la dona masculinitzada estava vinculada a les feministes que començaven a trepitjar els territoris de domini masculí. Un dels primers models de dones masculinitzades va ser Amandine Aurore Lucile Dupin, baronessa Dudevant, que s'amagava sota del pseudònim de George Sand¹²⁸⁰. Els escrits de Sand eren comparats als de Balzac i Flaubert i la mateixa escriptora era tractada com un home, ja que la seva aparença física i el seu comportament eren més propers als codis de masculinitat que de feminitat: vestia pantalons, duia el cabell curt i ulleres, fumava, practicava alguns esports i tenia interessos intel·lectuals. Per la seva banda, la feminista Hubertine Auclert va lluitar provocativament pel dret a sufragi¹²⁸¹ (Menon, 2006: 204). L'any 1866 la feminista francesa Olympe Audouard va escriure *Guerre aux hommes*, on defensava la igualtat de drets entre sexes. Les dones s'emmirallaven amb els homes i vestien pantalons per sol·licitar els mateixos drets que ells¹²⁸². Anomenades *bas-bleus*¹²⁸³, els antifeministes com Octave Uzanne, autor de *Parisiennes de ce temps*, seguien les teories del criminòleg Cesare Lombroso, que considerava que quan una femella d'una espècie demostrava superioritat, <<*in bees or ants, for example, power was accompanied by diminished femininity*>> (cit. a Menon, 2006: 207). Aquest tipus d'ideologia expressava una por enorme a la pèrdua del poder identitari i polític de la societat occidental, especialment francesa (Menon, 2006: 211).

¹²⁸⁰ Cfr. Janis Bergman-Carton. *The woman of ideas in French art, 1830-1848*. New Haven, Yale University Press, 1995; Joseph Barry. *George Sand ou l'escandale de la liberté*. Paris, Éditions du Seuil, 1982; VV.AA. *George Sand: une écriture expérimentale*. New Orleans, LA, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2006.

¹²⁸¹ Cfr. Steven Hause. "Auclert, Hubertine", a Anne Commire. *Women in World History: A biographical encyclopedia*. Waterford, CT, Yorkin Publications, Gale Group. pp. 612-616.

¹²⁸² Vegeu: Maria Martin. "Couturières et tailleurs", a *Journal des femmes*, n° 108, 1901, p. 1.

¹²⁸³ Jules Barbey d'Aurévilly, un dels antifeministes més afiançats del moment, assegurava que les dones que escrivien deixaven de ser dones i passaven a ser homes amb mancances, a qui anomenava *bas-bleus*. Cfr. Jules Barbey d'Aurévilly. *Les bas-bleus*. Paris, Société générale de librairie catholique, V. Palmé, 1878. En aquesta línia anava dirigit Grand-Carteret amb *La femme en culotte*, que considerava que la dona amb pantalons comportava la feminització de l'home. Cfr. John Grand-Carteret. *La femme en culotte*. Paris, 1900, p. IV.

L'any 1916, amb motiu de l'Exposició del Círculo de Bellas Artes de Madrid, *L'ídol* (fig. 342) d'Anglada va aixecar polseguera entre la premsa espanyola més conservadora, especialment a Madrid, degut a l'aspecte d'ambigüitat sexual que presentava el model del quadre. El problema residia en què, per a un retrat d'un torero, Anglada va utilitzar una dona de model. Tanmateix, no es va saber fins molts anys més tard que el model havia estat una dona (Fontbona, 2006 b: 48). Perdreau considerava incomprendibles les obres d'Anglada. Creia que *L'ídol* era un torero repugnant, sense sexualitat, i que no tenia una identitat espanyola. Altres crítics com P. T. Belloso es mostraven més contundents:

El que lleva por título El Idolo, ni dándole cien vueltas puede ser mirado con calma. Es un toreador inconcebible, de sexo indeterminado, derregado maniquí; sus piernas dislocadas, rellenas de paja, arrancan muy cerca del lugar que corresponde a las rodillas. ¡Que es un símbolo!, nos han dicho. ¿De qué? ¿Acaso puede ser considerado como símbolo una figura del todo opuesta a lo que debe simbolizar? ¿Es posible que el torero sea el tipo de <<la mujeril debilidad>>? Podemos decir entonces que el niño es el símbolo de la ancianidad; el jorobado, forma sintética de la esbeltez; la paloma, figura de la rapiña y astucia; la blanca azucena, signo de la encendida pasión... ¡Qué cosas se discurren para salvar la ineptitud de un pintor! (Belloso, 1916: 218)



Figs. 342, 343 i 344. H. Anglada, *L'ídol*, c. 1910. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Éd. Manet, *Mme. Victorine Meurent vestida de espada* (1862). Nova York, Metropolitan Museum of Art; Fresno, caricatura de *L'ídol* d'Anglada, "Lo que dicen los demás", al diari *Nuevo Mundo*, 14 juliol 1916

En canvi, a favor de l'obra, José Francés va declarar en una conferència:

El Idolo es ese torerillo que tiene un aspecto ambiguo de efebo, y cuyas carnes están tratadas con más apariencias de feminidad que otras verdaderamente femeniles del mismo autor. El traje rosa y el capote blanco ratifican, prolongan, esa sensación morbosa y suave.

No sugiere toda la nauseabunda impresión de barbarie, de suciedad y bravuconería de la tragedia taurina; no se parece a éste o a aquél de los jayanes de la torería. Y esto en España, (...) ¿Cómo dudar de la masculinidad de un torero?

Pero ni siquiera se trata de eso. Ved el título y adivinareis el propósito: El Idolo. El fanatismo no cambia los sexos de las figuras que le simbolizan. (...)

¿Acaso no eran asexuales los iconos bizantinos que marcaban la decadencia de los orientales imperios? (...) Ese torero de Anglada no es el que veis en la plaza ceceando blasfemias con acento andaluz, pisando sangre y procurando ser más bruto que el toro. (Francés, 1917: 222-223)

No se sap si Anglada va pintar *L'ídol* amb la intencionalitat de representar-lo exclusivament amb una dona model, però sí es coneix que tenia alguna fotografia d'algun torero en el seu arxiu particular (fig. 345) i que l'obra la va realitzar estant a París. Com a àmplia cultura artística que tenia, no li devien resultar distants els temes espanyols de Manet, tals com les seves tauromàquies, pintades cap a la dècada de 1860¹²⁸⁴. Manet considerava que Velázquez era el pintor dels pintors i seguia l'exemple de Goya, però no es va deixar <<*seducir únicamente por el exotismo de las guitarras, los trajes y las corridas de toros; pinta de una manera nueva y sorprendente para sus contemporáneos*>> (Lacambre, 2004: 40). Els temes espanyols de Manet van ser ben acceptats en els salons de París, en un moment en què estaven de moda al país. L'interès per les disfresses, el món del teatre i el transvestisme van ser una constant ambigua en l'art de Manet (Nochlin, 1991 c: 79), tal com es percep en pintures com *Hamlet*, *Carmen* o *Victorine Meurent vestida de espada*. Entre els retrats de toreros que Manet va pintar, va realitzar més d'una obra on el model era una dona. Tals són els casos de *Victorine Meurent vestida de espada* (fig. 343) o *Dona jove estirada amb un vestit espanyol*, ambdós de 1862. Al costat d'aquestes representacions afeminades de Manet, en el període de la *fin-de-siècle* Carolina Otero s'atrevia a posar vestida de torero. Però també, en aquesta sacsejada inicial dels gèneres, hi va tenir a veure Leopoldo Frégoli, mestre del transformisme a principis del segle XX, que va assolir una fama mundial tot freqüentant els millors teatres de Londres, París, Barcelona, Nova York, Berlín, Buenos Aires, Viena o Sant Petersburg¹²⁸⁵.

A Anglada, totes aquestes imatges no li devien passar per alt en el moment d'execució de *L'ídol*, motiu pel qual acabaria realitzant, entre el grup de retrats d'espanyoles, una representació de les indumentàries d'un torero vestint un cos de dona. El torero d'Anglada no remet als heroics i audaços toreros de Goya, a *El picador* de Ramon Casas, als toreros de Daniel Vázquez Díaz, a *Toreros en Sevilla* de Joaquín Sorolla, a *Belmonte en plata* d'Ignacio Zuloaga o als toreros de Gustavo de Maeztu¹²⁸⁶, sinó completament als retrats andrògins de Manet¹²⁸⁷. *L'ídol* es caracteritza més aviat per una <<audàcia

¹²⁸⁴ La tauromàquia es va introduir a França per l'emperadriu Eugènia de Montijo, esposa de Napoleó III (Guignon, 2012: 52). Amb l'entusiasme francès vers Espanya manifestat a l'Exposició Universal de París de 1889, es va erigir a la rue Pergolèse, prop del Bois de Boulogne, la més gran arena de fusta de l'època (800 metres quadrats), on toreros i *picadors* perseguen braus. Entre el públic, es trobaven nombroses <<andaluses>> i *majas*.

¹²⁸⁵ Li sorgiren força imitadors que es travestien i aconseguien representacions artístiques de qualitat, generant el que s'anomenaria fregolisme. Frégoli va actuar molt a Barcelona a principis del segle XX, on va esdevenir un autèntic ídol de masses (Albertí, 2012: 112).

¹²⁸⁶ Han estat pocs els pintors que han rebutjat, entre els segles XIX i XX, el tema de la plaça de toros, nascut en Goya, ni tan sols Sorolla, que odiava la violència (Gallego, 1997: 336).

¹²⁸⁷ D'altra banda, és convenient contemplar en aquest punt que és possible que Anglada hagués executat *L'ídol* degut a Miquel Viladrich. Viladrich, que va arribar el 1912 a París, va passejar-se amb el seu amic escultor Julio Antonio per la ciutat disfressats de torero i pagès de Tarragona. Van aconseguir cridar

cromàtica i sexual>> (Gallego, 1994: 17). A diferència de tots aquests artistes citats, de nacionalitat espanyola, Anglada no va presentar un torero a la plaça saludant o en plena batalla amb el brau o bé en un retrat mostrant la seva capa satisfactòriament¹²⁸⁸. Ans al contrari, la capa de passeig (o capot) la va presentar arrapada a la part posterior del cos de la model, com volent amagar-la, per remarcar les textures de les indumentàries. Es desconeix si la intencionalitat de l'artista era presentar un torero efeminat. En els nombrosos esbossos preparatoris de *L'ídol*, el model adopta diferents positures (fig. 346): assegut o dret, amb les cames creuades, de tres quarts de perfil, frontalment i amb un lleuger contraposat, de mig cos o d'esquenes, sostenint la capa... però en cap s'endevina el rostre del personatge. Seria difícil creure que a partir d'aquesta quinzena d'apunts on apareixen poses pròpiament masculines, Anglada hagués utilitzat un model femení.



Figs. 345 i 346. H. Anglada (?). Fotografia d'un torero assegut, c. 1910. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada; H. Anglada, *Apunt de torero assentat*, c. 1910-11. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada

Tanmateix, no és la posa de *L'ídol* el que fa dubtar sobre la seva condició sexual, tampoc els trets físics del seu cos¹²⁸⁹ –de fet les mans són clarament masculines–, sinó l'aspecte

l'atenció, però el fet és que, degut a un petit problema amb la policia, van sortir el dia següent al diari *Le Matin*. Al enterar-se per la premsa d'aquesta peculiar manera d'autopromocionar-se, Anglada va aconseguir localitzar-los per instal·lar-los posteriorment en un hotel cèntric. A través d'unes gestions de l'artista, Viladrich va poder vendre quadres a alguns col·leccionistes de París (Sucre, 1963: 112-113).

¹²⁸⁸ Seguint l'empremta de Goya i Casas, Anglada va representar dos quadres amb temes taurins, titulats *Arribada dels toreros. Cavall blanc* i *Arribada dels toreros. Cavall vermell* (1914-1936). No obstant, es tracta de dos estudis de dimensions reduïdes, motiu pel qual no cobren gaire importància en la seva producció artística. És probable que l'artista volgués realitzar un panell decoratiu amb un mural com *València*, però finalment no es va acabar duent a terme (Tugores, 2007: 72).

¹²⁸⁹ El cos modern és sempre <<a gendered body>>. Si l'ideal de feminitat al segle XIX es basa en una cintura petita, un cos adornat i amb joies, una pell sense taques, un pentinat elaborat i unes poses i unes actituds determinades, l'ideal de masculinitat havia de tenir una musculatura arrodonida i inflada, la pell aspra i coberta de pèl (afaitat o tallat en els llocs que convingués) i reforçant la idea de masculinitat (Garb, 1998: 11). L'art va reafirmar aquests models de sexualitat a seguir, distingint àmpliament entre masculinitat

físic del rostre del torero. Ja s'ha analitzat com en les seves figures d'espanyoles i gitanes l'artista atorgava una imatge de poder a la dona, associant-la a unes actituds i característiques pròpiament masculines, tals com el domini, la superioritat, l'orgull, la sexualitat poderosa, la fortalesa, la monumentalitat o l'adopció de positures angulades. Hi ha, doncs, en totes aquestes obres, una marcada androgínia¹²⁹⁰, una dubtosa diferenciació sexual, invertint les característiques del sexe masculí amb les del femení. Deia Estrella de Diego, a *El andrógino sexuado*, que <<la androgínia es una de las manifestaciones más antiguas del deseo>> (Diego, 1992: 23). És la fusió de l'home i la dona, que genera un nou ésser (o tercer sexe), l'hermafrodita, que constitueix un dels ideals de bellesa del fi de segle, caracteritzat per l'ambigüitat i la indefinició sexual. Aquest ideal, que es prolonga fins ben entrat el segle XX, és <<la expresión del miedo a la mujer, (...) y el miedo a la pérdida de la juventud... (...) Son los temores a lo femenino puestos en escena por Dorian Gray, el eterno adolescente que se enamora de un ideal de mujer al que desprecia cuando se hace real y al que, al fin, arrastra al suicidio>> (Diego, 1992: 34).

Ja des de la dècada de 1830, amb la novel·la *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, diversos artistes i escriptors del segle XIX van viure obsessionats per l'ideal classicista de l'hermafrodita. Huysmans, Swinburne, Rossetti, Winckelmann, Péladan, Moreau, Rops, Hodler, Vallotton, Khnopff, Delville... Però si l'hermafrodita, que es caracteritza per la presència, revela una mirada culturalment masculina, l'androgínia, propi de l'absència, és molt menys òbvia i es podria correspondre a la mirada femenina (Diego, 1992: 41). En Anglada, doncs, s'ha de parlar d'androgínia, d'un ideal de fusió d'ambdós sexes. Amb la iconografia vuitcentista de la *femme fatale*, aquesta es va representar amb unes característiques tradicionalment associades a la masculinitat, ja fossin la força, el poder o la dominació. Aquesta ambigüitat sexual, que Erika Bornay ja va assegurar que fascinava als artistes i intel·lectuals decadents, molts dels quals acabarien desembocant en una clara homosexualitat (Bornay, 2010 b: 106), es feia evident en molts artistes del fi de segle a través de la utilització de les figures de l'esfinx, les sirenes, Judiths o Salomés (Reyero, 1999: 251-252). Des de l'inici del segle XX, Anglada va fer ús d'alguns d'aquests recursos iconogràfics, però en les representacions d'espanyoles del decenni de 1910 es va servir exclusivament d'una aparença física considerada culturalment com a masculina.

i feminitat. No obstant, en algunes ocasions, el cos es rebel·la i va contra les convencions, tot eliminant les diferències que es troben entre el sexe masculí i el femení. El cos pintat sembla desobeir el seu rol assignat, generant una identitat que no és fixa ni segura (Garb, 1998: 11-12). I això és el que ocorre amb *L'idol* d'Anglada.

¹²⁹⁰ Cfr. Joséphin Péladan. *De l'androgynie. Théorie plastique*, Sansot, 1910; E. Zolla. *The Androgynie. Reconciliation of Male and Female*. Nova York, 1981; VV. AA. *Androgyn* (cat. exp.). Berlin, Berliner Kunstverein, 1987; VV.AA. *Androgino*. Gènova, ECIG, 1991.

A més a més, la Revolució francesa de 1789 i la revolució industrial van transformar els estatus i els rols, van capgirar els valors i van remodelar les identitats (Maugue, 1987: 8). Des de 1871 i fins a 1914, les dones van anar vivint un procés d'emancipació, començant a trepitjar territoris constitutius de la masculinitat, i generant que es trenquessin les identitats i que l'home deixés de posseir la dona. A principis del segle XX, la dona va prendre rols més masculins, que farien les dones més modernes, vestint-se sòbries i amb pantalons, amb teixits simples i pocs colors, sense joies, de vegades amb corbata, i practicant esport i fumant (Maugue, 1987: 85-86)¹²⁹¹. Les dones, doncs, es van anar adaptant a la vida pràctica i, consegüentment, molts homes, com Barbey d'Aurevilly (Barbey, 1993), van creure que aquestes s'havien perdut.

En aquests anys d'inicis del segle XX, Anglada va acabar transgredint la diferència sexual¹²⁹², amb la representació de *L'ídol*, com a imatge antitètica de *Núvia valenciana*, una dona vestida de torero (una figura tradicional de la cultura espanyola en qui les característiques masculines estaven molt emfasitzades) com a rebel·lia i pertorbació (Moreno, 2012: 49). I va titular l'obra amb doble intencionalitat, al·ludint, d'una banda, a un ideal de torero que tothom idolatrava per les seves proeses i, de l'altra, a un ideal de dona, consistent en la masculinització del seu cos, fort i poderós, i l'adopció d'una actitud i una posa pròpies del sexe contrari. Unificant algunes característiques físiques i de comportament tradicionalment considerades com a pròpies de la feminitat i la masculinitat, Anglada va crear l'ídol més perfecte, adornat amb or i rodejat d'atzur (com les icones russes) i amb una mesura i una serenitat que a l'època podien aparèixer com a desafidores. Anglada va fer un pas més enllà de *L'ídol etern* (1889) de Rodin, on l'home artista agenollat als peus de la dona li besa el ventre, i va acabar fusionant en una sola figura andrògina el que considerava millor dels dos sexes. En un període en què els gèneres i els rols sexuals estaven molt definits, Anglada va desobeir momentàniament les convencions socials i culturals apreses. En aquest sentit, Anglada emergeix en certa manera com un precursor, ja que no és fins a les dècades de 1920 i 1930 quan els papers masculí i femení perden definitivament els límits de la definició i abracen una ambigüitat eròtica i identitària¹²⁹³.

¹²⁹¹ Cfr. Colette Yver. *Les Cervelines*. La Renaissance du livre, 1909.

¹²⁹² S'entén que les distincions entre cossos d'homes i de dones estan traçades per polítiques culturals basades en aparentment només trets biogràfics (Epstein, 1991 b: 2).

¹²⁹³ Així, proliferen clubs i cabarets on els costums sexuals i les indumentàries es relaxen, en un període de qüestionament sociocultural. Alguns artistes viuran aquest moment autoretratant-se transvestits i obrint noves vies cap als camins del gènere i la sexualitat, com Claude Cahun o Marcel Duchamp; d'altres seran testimonis de tot allò que ocorre en la seva època, com Man Ray, August Sander, Lisette Model o Brassai. Vegeu: José Miguel G. Cortés. "La ambivalència de la màscara. De Rose Sélavy a Claude Cahun", a *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*. Guipúscoa, Diputación Foral, 1997, pp. 107-119. Amb el transcurs del segle XX, es produeix una deconstrucció sistemàtica de la naturalització de les pràctiques sexuals i del sistema de gènere. Beatriz Preciado, en el seu *Manifiesto contrasexual*, estudia els

Però tot i la transgressió del personatge transvestit d'Anglada, aquest encarna, igual que Mme. Victorine Meurent vestida amb espada de Manet, la primacia al·lucinatòria de les indumentàries per sobre de les qüestions d'identitat, <<the suspension of so-called 'natural' categories, sexual release, the notion that anything is possible>> (cit. a Nochlin, 2006: 81-82)¹²⁹⁴. De la mateixa manera que la model d'Anglada adopta el rol de torero espanyol, personifica a la vegada el rol d'andalusa, madrilenya, *maja* o *chula*. Per aquest motiu, no s'ha d'aprofundir més en les qüestions d'identitat a *L'idol*, ja que aquesta figura dona més preeminència a les seves indumentàries. D'aquesta manera, es pot establir un paral·lelisme amb les figures de *débardeuses* que, al llarg del segle XIX, apareixen en els carnivals francesos, principalment de París¹²⁹⁵. A la França de 1900, hi havia una pràctica fetitxista del transvestisme en la dona (Matlock, 1993: 40). Al segle XIX, amb excepció del Carnaval, una dona a París no tenia el dret a vestir-se d'home¹²⁹⁶. Durant molt de temps les formes femenines s'havien de dissimular sota els vestits, que constituïen les veritables fantasies de l'home¹²⁹⁷. Les *débardeuses*, o dones vestides amb pantalons generalment ajustats i per damunt del turmell, eren vistes com a uns personatges molt eròtics que duïen unes indumentàries absolutament diferents a les que es consideraven pròpies del gènere femení. El dibuixant i gravador Paul Gavarni es va fer especialista en la representació de *débardeurs*, tal com es pot percebre a la fig. 347. Anglada, que vers 1910 residia a París, podia testimoniar aquestes dones que, disfressades amb pantalons que realçaven la seva figura, acudien als carnivals de la ciutat, amb la llibertat de poder-hi anar sense fer cas a les convencions i normes socials establertes pels gèneres masculí i femení. Anglada, no obstant, va representar una escena carnavalesca amb dones que segueixen fil per randa els estàndards de la feminitat (fig. 348).

cossos ja no reconeguts com a homes i dones sinó com a cossos parlants. Cfr. Beatriz Preciado. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Anagrama, 2011. Per a una aproximació a la teoria queer, vegeu també: Judith Butler. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

¹²⁹⁴ Cfr. Terry Castle. "Fielding's Female Husband", a *The Female Thermometer*. Nova York, Oxford University Press, p. 80.

¹²⁹⁵ Cfr. Benjamin Gastineau. *Le Carnaval ancien et moderne*. París, Poulet-Malassis/Libraire-Éditeur, 1862.

¹²⁹⁶ Per tal de poder dur pantalons, a excepció del Carnaval, la dona parisenca havia d'obtenir una autorització de la policia, amb la prèvia autorització d'un metge que confirmés que, per raons mèdiques, aquesta podia vestir pantalons.

¹²⁹⁷ Assegura Matlock que les robes assumeixen un rol central en la vida sexual (Matlock, 1993: 40). L'any 1864 els germans Goncourt es queixaven que les dones cada vegada més esdevenien *garçonnières* (Matlock, 1993: 51). Cfr. Edmond i Jules Goncourt. *Renée Mauperin*. París, chez Charpentier, 1864; Jules Barbey d'Aureville assegurava a finals del segle XIX: <<Men are women there and women are men. The sexes are reversed. It is masquerades in all spheres that the bluestockings want!>> (cit. a Matlock, 1993: 51). Cfr. Jules Barbey d'Aureville. "*Les bas-bleus*", 1875.



Figs. 347 i 348. Paul Gavarni, *Parella dels carnivals parisencs*, c. 1852; H. Anglada, *Carnaval. París*, c. 1900. Col. Eusebio Bertrand

Però en Anglada hi ha una diferència molt gran: no és la model qui s'abilla d'home, sinó l'artista qui la transvesteix. Anglada tenia tres vestits de torero de diferents colors a la seva col·lecció particular. Va escollir el de fons rosa. En diverses ocasions, s'ha fet menció als elements femenins del *traje de luces*, ja sigui des dels brodats de les alamares, els lluentons, la seda, les mitges, fins a les sabatilles (Moreno, 2012: 49). Roland Barthes, a *Sistema de la Moda*, debatia sobre la marcada diferenciació social entre la indumentària associada a la masculinitat i a la feminitat. Si «*el vestido femenino puede absorber casi todo el vestido masculino (...) existe una prohibición social sobre la femeneización del hombre*» (Barthes, 1978: 221). Per tant, dur vestits de l'altre sexe, sobretot quan es tractava de l'home, es considerava una falta greu. Que el transvestisme de la dona fos en el segle anterior més ben acceptat que el de l'home porta a plantejar-se la por que condueix l'home a prohibir-se a si mateix el transvestisme. Només a partir de la major o menor diferenciació del vestit de l'home i de la dona, es podrà deduir fins a quin punt la cultura o època aprecia la diferència de sexes (König, 1972: 84 i 85). A principis del XX, quan Anglada realitzava aquesta pintura, hi havia una marcada diferenciació; no ha de sorprendre, doncs, l'allau de crítiques que li van caure, en una societat espanyola que no acceptava la desviació sexual¹²⁹⁸. És probable que aquest fos un dels motius pels quals Anglada va guardar tota la vida l'obra en la seva col·lecció i no la va aconseguir vendre mai.

¹²⁹⁸ En la literatura espanyola de finals del XIX es troben moltes adúlteres, prostitutes, dones seduïdes i homes efeminats, indicant una obsessiva preocupació per la desviació dels gèneres. Pérez Galdós, Pardo Bazán, Leopoldo Alas Clarín o López Bago van ser alguns dels autors que van recollir aquests arquetips que indicaven les ansietats col·lectives de la societat espanyola vers la sexualitat, la classe, la raça i la nacionalitat. A principis del XX, aquesta por a l'homosexualitat era vigent al país. Cfr. Akiko Tsushiya. *Marginal subjects. Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Spain*. Toronto, University of Toronto Press, 2011.

5.- Retrats femenins.

Des de finals del segle XIX, Hermen Anglada, trobant-se a París, va realitzar diversos retrats de dones, ja fossin per diversos motius. Algunes eren aristòcrates o dones del món de l'espectacle que li encomanaven l'encàrrec; d'altres eren dones o filles d'amics seus, mallorquines o parentes a qui retratava. Tanmateix, tal com va assegurar José Francés l'any 1916, Anglada no era un pintor de retrats, sinó que més aviat oferia <<fantásticas interpretaciones de mujeres>> que generalment no adopten els noms de les retratades en els títols dels quadres, quan en realitat l'objectiu del retrat era mostrar allò més personal i íntim de la persona (Francés, 1917: 220)¹²⁹⁹. Segons Francés, tot utilitzant unes paraules de Robert de La Sizeranne en la seva obra *Cuestiones estéticas*, això era degut a que <<la tesis impresionista (...) obliga (...) a ahogar su voz bajo el murmullo de los demás seres, a eclipsar su mirada por la policromía de las flores, a desvanecerse, al fin, en el gran Todo>> (cit. a Francés, 1917: 220). Efectivament, aquestes eren unes paraules que bé es podrien aplicar als retrats d'Anglada.

Certament l'artista català no era gaire aficionat al gènere del retrat¹³⁰⁰. Igual que els impressionistes i postimpressionistes, se servia dels personatges que representava per poder experimentar plàsticament. En alguns casos, com a *Cap de la meva cuinera* (1898), va haver de realitzar un retrat per pagar els deutes amb la seva patrona de París. En altres, com en els retrats de Madame Berthe, Magda Jocelyn, Marianne Willumsen o Sonia de Klamery, va haver d'executar-los per guanyar-se la vida i assegurar-se una clientela artística, tot i que des de 1900 ja era considerat un artista de renom. I, en uns altres casos, va pintar diversos retrats anònims de parisenses que li van servir per plasmar la seva admiració i el seu ideal de dona elegant de París¹³⁰¹. No obstant això, després de la Primera Guerra Mundial, ja establert a Mallorca¹³⁰², Anglada es va veure obligat a acceptar encàrrecs de retrats femenins, donat que ja no es trobava en el zenit del seu triomf

¹²⁹⁹ En els retrats d'Anglada no hi ha un interès per una introspecció psicològica, de la mateixa manera com ocorria amb els pintors impressionistes. Aquests mostraven la indiferència que sentien envers el retratat i lluitaven per aconseguir una virtut estètica en comptes d'entrar dins del cercle d'una viciosa via comercial (Calvo, 2007: 8).

¹³⁰⁰ En realitat, més que ser un pintor de retrats, va ser un pintor que va fracturar els gèneres artístics, tot desclassificant-los, en els quals hi va fer combregar en moltes ocasions el retrat i el paisatgisme, que cobraven la mateixa importància en la seva pintura. Tot i això, la fractura dels gèneres artístics no es produirà fins a les avantguardes.

¹³⁰¹ Ja l'any 1895, mentre s'estava formant a París, Anglada assegurava, a partir d'una obra de Van Dyck que volia copiar al Louvre, sentir una gran atracció per l'elegància de les dones benestants: <<el cuadro que quiero copiar es de Van Dyck y representa el retrato de una mujer de la aristocracia de su época>> (Anglada, 1895 c). En aquest temps les obres de Van Dyck eren les seves preferides perquè reunien tres requisits, segons ell, indispensables en la pintura: <<la justeza y brillantex de color, la distinción y elegancia, y por último tiene una factura la cosa más hermosa y franca que puedes imaginarte>> (Anglada, 1895 c).

¹³⁰² Està documentat que, en el context de la Gran Guerra, quan Alemanya declara la guerra a França, el 3 d'agost de 1914, Anglada ja està instal·lat a Mallorca (Fontbona, 2006 b: 287).

internacional. Aquests retrats van ser pocs i repetitius, i seguint una línia modernista (Lladó, 2001 b: 59). Tal és el cas del retrat de la duquesa de Dúrcal o de la comtessa de Cuevas de Vera. Al marge d'aquests pocs retrats d'encàrrec, es va dedicar a realitzar alguns retrats de conegudes mallorquines o dones dels seus amics, la majoria dels quals eren argentins que l'havien seguit des de París després de la Gran Guerra¹³⁰³.

Ben poques vegades Anglada va realitzar retrats d'homes, dels quals Francesc Fontbona ha assegurat que <<no tienen el carácter de cuadro de compromiso, sino normalmente de algo surgido de la amistad, y no suelen tener tampoco el carácter de obras de exposición>> (Fontbona, 2012: 20). A més dels que va executar dels seus cunyats el coronel Vicente Álvarez de Ardanuy (1890) i Josep Rocamora (1902), o del seu amic *Eveli Torent tocant la guitarra* (c. 1900), l'artista es va centrar en el retrat de dones, sobretot durant el període mallorquí (1914-1959), precisament perquè considerava que la dona era un objecte de culte per a decorar i ser admirat¹³⁰⁴. La dona havia de ser, per a ell, <<a decorative surface, an empty shell which needed to be cloaked and adorned in the style of the moment>> (Garb, 2008: 51). Li interessaven, com ja s'ha analitzat prèviament, les dones de les elits europees de la Belle Époque. Ja s'ha vist com, en arribar a París l'any 1894, va quedar absolutament fascinat per la picardia, l'elegància i el luxe de les indumentàries de les *cocottes* i *madames* parisenques que freqüentaven els locals nocturns. Aquest era un prototip femení que en l'art de finals del segle XIX i principis del XX (coincidint amb el període de la Belle Époque) estava molt generalitzat i va donar molt de si mateix.

Quan la Belle Époque va ser frenada per l'esclat de la Primera Guerra Mundial, aquest món de luxe i ostentació franceses va eradicar-se sobtadament. Tot i això, encara quedaven residus de riquesa en algunes famílies benestants de les societats europea i americana. Anglada, enduent-se la modernitat artística de la pintura europea a Mallorca, va arribar a una terra que donava la benvinguda a molts artistes¹³⁰⁵ i a milionaris

¹³⁰³ Després que el 1913 Tito Cittadini s'hagués instal·lat a l'illa, van arribar Roberto Montenegro, Gregorio López Naguil, Jorge Enciso i Adan Diehl (Sanjuán, 2003: 117). Es trobaven a Cala Sant Vicenç, mentre que Anglada, que ja va trobar el grup en arribar-hi l'any 1914, va romandre a Port de Pollença. Cfr. Jaume Vidal Alcover. "Anglada Camarasa en el Port de Pollença", a *Tele-Estel*. Barcelona, 12 de juliol de 1968, pp. 24-26.

¹³⁰⁴ En aquesta direcció, l'opinió d'Anglada sobre la dona no diferia de la de Camille Mauclair. Aquest crític parisenc va escriure l'any 1899 un article titulat "La femme devant les peintres modernes", on assegurava que un retrat d'home havia de captar la psicologia del personatge, el seu estatus social i les seves motivacions i accions a la vida, mentre que el d'una dona funcionava com a una pantalla on l'espectador projectava les seves sensacions i passions (Garb, 2008: 44). Cfr. Camille Mauclair. "La femme devant les peintres modernes", a *La Nouvelle revue*, 1899, n° 1, pp. 190-213.

¹³⁰⁵ Nombrosos van ser els artistes forans que van anar a Mallorca, alguns dels quals, com Anglada o Joan Miró, s'hi van quedar definitivament, donant fe de l'enorme atracció que exercia l'illa (Rosselló, 1993: 17). Entre els catalans que van dirigir-s'hi, es troben: Adrià Ferran, Joaquim Mir, Santiago Rusiñol, Eliseu Meifrèn o Alexandre de Riquer. No obstant, també hi havien anat Frédéric Chopin i la seva muller, l'escriptora George Sand, l'artista William Degouve de Nuncques... Mallorca, trobant-se en un període

estrangers que encarregaven els seus retrats a artistes de renom. El poble de Pollença s'havia convertit en un santuari de peregrinació artística a Europa i, de tant en tant, algunes milionàries americanes (amb títols de duquesa, comtessa...) acudien al municipi per encarregar un retrat a Anglada (Baeza, 1925: 1). Els quadres que realitzava l'artista eren tan cars que només aquesta elit social era capaç de pagar-los¹³⁰⁶. Algunes dames riques, d'altres celebritats... Anglada les retratava de forma estilitzada i emmarcant-les en un entorn vegetal paradisiac que va esdevenir la senya de la seva identitat. En un moment en què l'artista estava plenament absorbit per la pintura de paisatges mallorquins, va realitzar uns retrats de dones elegants amb el mateix patró decorativista i el mateix tractament de seducció i sensualitat fatal que les elegants de París. I ho va fer en una època i en un context en què no es permetia a les dones expressar els seus sentiments ni les seves preferències amoroses (Lomba, 2003 b: 251)¹³⁰⁷.

incipient del turisme massiu, era aleshores un paradís verge de natura. Vegeu: Miquel Morey i Andreu. "Anglada i el paisatge de Mallorca", a VV.AA. *Anglada-Camarasa al Gran Hotel. Redescobrir una època* (cat. exp.). Palma, Fundació <<la Caixa>> Illes Balears, 1993, pp. 21-26.

Ja l'any 1909 Anglada-Camarasa havia anat a Mallorca, sembla ser que per indicació d'Antoni Gaudí, o potser també per les informacions obtingudes a París per part de Francisco Bernareggi (Fontbona, 1981: 108). En aquesta estada, sembla ser que l'artista havia intentat pintar la Cala Sant Vicenç (Ferrer, 1913). En aquesta estada de 1909 Anglada s'hi va dirigir probablement per la voluntat de realitzar una sèrie de panells dedicats a les diferents regions espanyoles per tal de decorar els murs d'un gran palau. Ja havia realitzat diverses obres de temàtica folklòrica valenciana, que eren estudis per a murals, i donat que no tenia el tan anhelat palau els va exposar. Respecte a la tela *Mallorca*, Anglada pretenia pintar <<una gran tela que abarcaria todos los tipos que pasaron por Mallorca en las distintas civilizaciones que la tuvieron en dominio y eso no se resuelve en un día. (...) ¡Quién sabe si llegaré a realizar esa tela soñada!>> (Periquet, 1909). Anglada va tornar a Mallorca el 9 d'agost de 1913, passant per Barcelona, rumb cap a Mallorca, on hi va fer una estada temporal, vivint a la Cala Sant Vicenç. Cfr. *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 14 d'agost de 1913. En aquesta ocasió, va trobar-se amb Rubén Darío i Joan Sureda i Bimet. Va visitar Formentor i Pollença. Cfr. *Diario de Mallorca*. Palma, 10 de novembre de 1963. Comentava el seu deixeble i amic Ricardo Güiraldes que, en la seva tornada cap a París, <<Anglada solía evocar a Mallorca. Entonces nos parecía que su pintura se transformaba en montañas, en bahías, en peces. (...) Nos habiéramos creído capaces de partir para siempre (Cittadini lo hizo) y cuando caíamos de nuestro plan imaginativo a la realidad artificiosa de Magic City, los fingidos montículos de cemento de las montañas rusas nos parecían a tal punto ridículos, que enrojecíamos de vergüenza al miramos tan aptos para la mistificación. Pero tal vez pasaba la Cavaliere y entonces teníamos razón de estar donde estábamos>> (Güiraldes, 1924: 659-660). Titto Cittadini, que l'estiu de 1913 havia estat a l'illa, també donava fe que Anglada es trobava a Mallorca, i, a més, assegurava que Anglada li havia comentat com ja l'havia seduït l'illa abans de 1913. Cfr. Tito Cittadini. "De cómo vine a parar a Mallorca", a *Revista del Círculo de Bellas Artes*. Palma, nº 50, 1 de desembre de 1950, pp. 40-45. Cap a finals de novembre de 1913, Anglada va abandonar l'illa, sembla ser que amb la intenció de retornar-hi la primavera de l'any següent. Cfr. "Notas locales", a *La Prensa*. Pollença, nº 2, 29 de novembre de 1913. No hi va tornar la primavera següent, però sí a l'estiu, on s'hi quedaria interrompudament fins a 1936, ja que l'esclat de la Guerra Civil l'allunyaria de l'illa fins al 1948.

¹³⁰⁶ En l'època de Mallorca (1914-1959), es documenten una dotzena de retrats femenins que Anglada-Camarasa va realitzar. És molt probable que Anglada n'executés més, ja que en dona fe el model de contracte que l'artista ofería als seus clients (VV.AA., 1991: 146).

¹³⁰⁷ A principis del segle XX i fins al 1931, any de l'inici de la Segona República espanyola, a les dones espanyoles no se'ls permetia ser lliures ni evidenciar els seus desitjos, ni en somnis ni en la intimitat de la parella, ni tampoc mostrar les seves preferències sexuals. Només la societat espanyola acceptava certes insinuacions, encobertes entre fórmules artificioses de comportament que les dones de l'alta societat podien desenvolupar públicament (Lomba, 2003 b: 252). El joc de seducció es va representar en obres d'artistes com Zuloaga, Sorolla, Anglada, Romero de Torres o Iturrino.

Ben diferent, però, eren els retrats que Anglada va realitzar de les dones de la seva família o de veïnes i conegudes del poble de Port de Pollença. Executats a partir de la dècada de 1920, aquests retrats destaquen per la innocència i la candidesa, es podria dir, gairebé inèdites en l'obra de representació femenina d'Anglada. En paraules de Cesca Lladó, es tracta de l' «estampa amable i tòpica de Mallorca» (Lladó, 2001 b: 54). Tal és el cas del retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora (c. 1929-1930) o bé *Ramona* (c. 1930). Tot i que no tinguin la mateixa importància que la resta de retrats de l'artista, serveixen per comprendre com, malgrat la manca d'introspecció psicològica dels personatges, Anglada era capaç de reflectir la condició social i la idea de puresa en unes figures femenines exemptes de qualsevol signe de sexualitat. Per altra banda, els diversos estudis preparatoris de caps i bustos (tant en pintura com en dibuix), porten a qüestionar la importància que l'artista dóna als cossos de les retratades. Són aquests intercanviables, igual que les antigues escultures romanes? O són potser, els caps i bustos, veritables rèpliques que expressen el desig de l'artista vers un ideal femení? Sigui com sigui, està clar que Anglada, més enllà de la condició social i cultural, va acabar essent un exemple perfecte de pintor mundà, que va representar un tipus de dona sempre elegant, sensual, exòtica i decorativa. I, com a bon pintor mundà que era, no queia fàcilment en l'anècdota.

5.1.- Les elegants.

En el París elegant de la *fin-de-siècle*, la consagració de l'alta burgesia i la classe aristocràtica va conduir cap al mecenatge dels artistes d'avantguarda (Chaleyssin, 1999, 15). Entre aquests artistes, es trobaven els anomenats pintors mundans, que, principalment entre 1870 i 1914, van dedicar-se a la realització d'una important producció d'obres centrades exclusivament en els cercles de l'alta societat, ja fossin escenes de les seves reunions o de les seves festes socials o bé de retrats individuals o en grup¹³⁰⁸. El retrat personal era una manera excepcional d'aparentar una determinada riquesa econòmica i una posició social acomodada. En aquest món de signes arbitraris, guardar les aparences equivalia a fer gala

A més a més, en l'obra angladiana es percep molt la diferència entre el comportament de les dones franceses i les espanyoles. Mentre les *madames* de principis del segle XX, com Mme. Berthe, posaven nues i amb total llibertat, les mallorquines com *Ramona* apareixien més púdiques.

¹³⁰⁸ Entre 1870 i 1960, la pintura mundana, centrada en la representació de l'aristocràcia, va ser un excel·lent reflex dels canvis que es produïen en l'alta societat del moment. Al segle XIX, aquest gènere es va expandir en esdevenir-se la revolució industrial, que va generar que la burgesia s'aliés amb l'aristocràcia i apareguessin grans dinasties burgeses i industrials, que van entrar dins dels cercles del *monde* (Chaleyssin, 1999: 10). Eren nombrosos els artistes mundans que exposaven a la Galerie Georges Petit de París, que va esdevenir el temple de la pintura mundana entre els anys 1882 i 1920 (Chaleyssin, 1999: 16). Tot i això, la consagració de la pintura mundana no es va produir fins al 1907, amb l'exposició organitzada per la Société Nationale des Beaux-Arts al Palais de Bagatelle, titulada *Portraits de femmes de 1870 à 1900* (Chaleyssin, 1999: 28).

de l'artifici i, encara que hi hagués una crisi econòmica en una família, s'havien de preservar els valors i la moral burgesos (Bozal, 2011: 15). Donada la importància que els burgesos de la Belle Époque atorgaven a les aparences i al benestar moral, encarregaven retrats per penjar-los en els seus salons i exhibir-los en les reunions socials: <<El retrato mistifica (...), reúne y articula en una imagen pictórica lo que es propio del individuo y aquello que pertenece a su medio social, a su medio de apariencias...>> (Bozal, 2011: 18). La riquesa i el seu estatus social eren la seva forma d'existència, i més que una introspecció psicològica, l'aristocràcia del diner era el que s'havia de plasmar en els seus retrats.

Mentre que molts homes posaven davant d'artistes per destacar la pertinença a una elit social, les dones ho feien més aviat per romandre intemporals (Chaleyssin, 1999: 20). Per aquest motiu, moltes dones van començar a fer-se retratar per tal de propagar una imatge de bellesa eterna, elegància i exquisidesa inimitables. La parisença, aleshores convertida en l'ideal de bellesa i d'elegància per excel·lència, era magnificada i embellida notablement, en gran part gràcies als modistes que capitalitzaven les tendències mundials en qüestió de moda. En els salons mundans, els artistes es deixaven conquerir per les models més boniques, que retrataven brillants, cultivades, esculpides pels seus vestits, ornamentades amb joies i, de vegades, amb noms prestigiosos (Chaleyssin, 1999: 15-16). A més, s'hi afegia el fet que encarregar un retrat comportava la valoració de les models així com ser mostrades en els salons anuals.

John Singer Sargent¹³⁰⁹, Giovanni Boldini¹³¹⁰, i altres retratistes de la societat de finals del segle XIX i principis del XX, van mostrar una relativa falta de consciència enfront la idea de prosseguir amb la tradició de retrats (Warner, 2007: 12-13). Molts retratistes tradicionals van fer gala de les robes dels seus retratats, de la suavitat dels rostres, del *glamour* de les figures, mostrant la riquesa i l'estatus de la persona. Els retrats dels burgesos i aristòcrates es movien dins l'àmbit dels estereotips, ja que sempre havien de mostrar un determinat comportament, uns gestos i unes actituds pròpies de la seva classe... (Bozal, 2011: 19). Per tant, en aquests retrats de manteniment de les aparences, els artistes no podien recórrer gaire a la imaginació. Aquests artistes tradicionals eren els que també plasmaven una personalitat concreta de les persones que retrataven, fent-les poderoses i amb una identitat que sempre era la mateixa en una persona que no patia el pas del temps. En canvi, amb el canvi del segle XIX al XX, si abans un retrat havia de revelar allò que el model ignorava de si mateix, a través de les dots artístiques del pintor, tot això en

¹³⁰⁹ Cfr. Trevor Fairbrother. *John Singer Sargent: The Sensualist*. New Haven/Londres, 2000; Richard Ormond i Elaine Kilmurray. *John Singer Sargent: complete paintings*. New Haven/Londres, Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1998-2010.

¹³¹⁰ Cfr. Piero i Francesca Dini. *Giovanni Boldini (1842-1931). Catalogo ragionato*. Torí, 2002; Gary A. Reynolds. *Giovanni Boldini and Society Portraiture, 1880-1920 (cat. exp.)*. Nova York, Grey Art Gallery and Study Center, 1984; Guido Sari. *Boldini a Parigi*. L'Alguer, Ed. del Sole, 1980.

el nou segle varia. Ara el pintor pot experimentar plàsticament, tal com es percep en els retrats de Madame Berthe d'Hermen Anglada. No importa tant quina és la identitat de la model ni el seu estatus social, sinó l'estil de l'artista. No cal buscar la semblança física del personatge amb el retrat, sinó que ara és l'ànima del pintor la que acaba essent despallada (Warner, 2007: 17). En el retrat modern, doncs, el retrat apareix com una màscara, és a dir, <<un parecido y una identidad creados para la ocasión y además intercambiables>> (Warner, 2007: 20).

Tot i ser un artista estilísticament modern, Anglada va seguir els patrons de representació de la dona elegant propis del fi de segle europeu, i va donar fruit a retrats (moltes vegades anònims) de dones distingides i benestants que fan gala de la seva coqueteria i sensualitat. Si bé les dones riques que els pintors mundans retrataven oferien una imatge provocativament ostentosa, en Anglada aquestes dones apareixen més properes, més desenfadades, però amb una sensualitat i una elegància remarcables. No vesteixen les robes pomposes de *La marquesa Luisa Casati* (1881) de Giovanni Boldini; tampoc apareixen, a excepció de Madame Berthe, en interiors luxosos o recarregats, ni són retratades al costat de les seves famílies. De la mateixa manera que els decadents i el modernistes del fi de segle, Anglada va usar la iconografia de l'elegant per representar dones de les altes classes socials fatalment seductores. Així, s'acaben trobant en els seus salons, estirades en sofàs o butaques, en actitud de tedi, passejant, o descansant en llocs de vegetació frondosa i paradisiaca. Tot plegat amb un tractament animal i arcaic, intemporal i de vigor sexual de la dona. Exaltant aquesta sensualitat, assegurava Francés, Anglada va alegrar, perfumar i elegantitzar la pintura espanyola, <<que generalmente es triste, huele mal y se complace en ser tosca y de mal gusto>> (Francés, 1917: 218).

5.1.1.- L'elegància de les actrius i cortesanes, signe d'imitació.

Se ha dicho con mucha frecuencia que la mujer se vestía para excitar los celos de las otras mujeres. Estos celos son efectivamente una marca clamorosa de éxito, pero no son el único objetivo.
(Beauvoir, 2013: 694)

L'any 1900, quan Anglada va començar a ser reconegut i va obtenir els primers èxits a França, l'artista va rebre els primers encàrrecs de retrats de *madames* de les altes esferes socials. El primer cas que se'n té constància és *madame Berthe*, de qui encara no s'ha descobert la identitat. Anglada va realitzar-ne una sèrie de set apunts pictòrics on la dona apareixia en diferents posicions, vestida de negre o nua, amb barret o sense, i sempre acomodada en una mena de cadira, banqueta o *chaise-longue*, i rodejada del mateix interior sumptuós, carregat d'or i banyat per la llum daurada de l'electricitat. No se sap si es va acabar realitzant el retrat final, però segurament havia de ser molt important, ja que ho

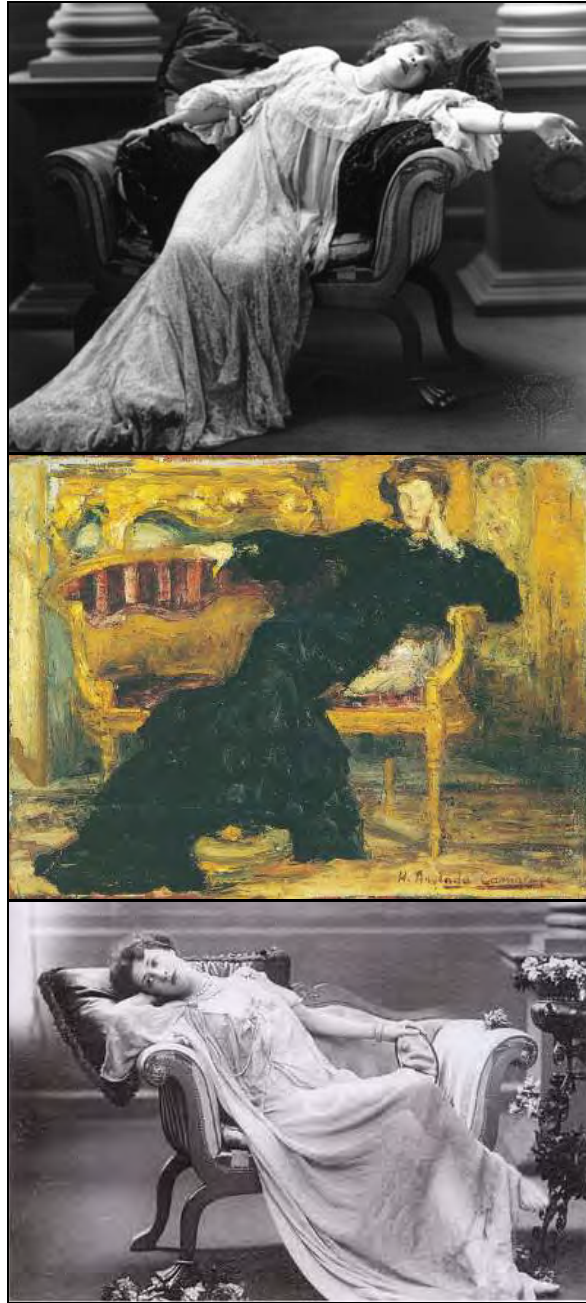
indica la diversitat d'esbossos que se'n van fer i la distinció –encara que resulti una persona pròxima– amb què la va pintar.

En els anys finals del segle XIX, ser elegant era una de les màximes aspiracions de la dona: <<la civilización triunfaba sobre la naturaleza, y la elegancia había sustituido la hermosura>> (López, 2006: 47). Però aconseguir ser elegant no era fàcil, ja que comportava l'adopció d'una determinada manera de vestir, caminar, parlar o comportar-se. La burgesa no només havia d'adoptar la galanteria en el vestir, sinó també uns modals que amb el transcurs del segle anirien canviant. Això significava comportar-se elegantment en determinats llocs i en determinades hores, com asseguraven les cròniques mundanes de l'època. Es tractava d'una complicada litúrgia que esclavitzava les grans dames que formaven part d'una societat que havia de conformar-se amb el prestigi social i ideològic i obrir les portes cap a l'aristocràcia econòmica. Era, doncs, una lenta agonia i decadència de la pròpia classe social.

A fi d'aconseguir aquesta desitjada imatge d'elegància i bellesa, era costum que les dames parisenques imitessin les imatges i fotografies de les actrius i cortesanes que estaven en auge a París. Sarah Bernhardt, Liane de Pougy, Cléo de Merode o Carolina Otero havien estat un dels primers models de referència (vegeu pp. 116-119). Les dones elegants prenién les modes que aquestes instauraven a la ciutat; per això no és d'estranyar que hi hagin models repetitius en els retrats de dones de l'aristocràcia i l'alta burgesia. No només les indumentàries eren molt semblants, sinó també l'actitud i la posa. En l'últim quart del segle XIX, una de les figures femenines que més va perpetrar la imatgeria de les elegants que volien ser immortalitzades en la pintura, va ser Sarah Bernhardt, retratada insistentment pel pintor Georges Jules Clairin. En diversos retrats de Clairin, l'actriu apareixia asseguda còmodament en un sofà o una *chaise-longue*, sostenint el cap amb la mà i la mirada fixa en l'espectador. Més a finals del segle, cortesanes com Liane de Pougy van continuar cultivant aquest model d'imatgeria de l'elegant, on la dona continuava essent erotitzada dins del seu espai íntim. L'influx de la fotografia i la pintura retratista d'aquestes actrius i cortesanes va esdevenir-se també en artistes com Anglada-Camarasa i en obres com *Estudi de retrat de Mme. Berthe II* (fig. 350), que manté un paral·lelisme notori amb la fotografia de Pougy (fig. 351), que així mateix havia seguit els passos de Sarah Bernhardt, reclinada en una butaca senyorial (fig. 349). Amb la diferència, però, que *madame Berthe* presenta un caràcter més culte¹³¹¹, més actiu, més segur, però igual d'eròtic. Si Pougy es mostra propera al *dolce far niente* propi de la burgesa i aristòcrata del

¹³¹¹ Cap al tombant del segle XIX i principis del XX, diverses dones d'alta classe es van començar a fer representar com a éssers cultes i intel·ligents. No obstant això, els artistes s'afanyaven a representar-les amb una excessiva càrrega de sexualitat que les impedia qualsevol relació seriosa amb les arts i la literatura (López, 2006: 110).

moment, en Mme. Berthe s'emfasitza una tensió del cos, un posat més estudiat i una elegància més acusada. En els altres estudis d'Anglada, com *Estudi de retrat de Mme. Berthe V*, el posat, la indumentària i el caràcter elegant de la dama remetent a *Retrat d'una dona assentada* de Claudio Castelucho (finals s. XIX), una analogia que indica com aquesta imatgeria de la dona s'anava estenent entre els artistes homòlegs¹³¹².



Figs. 349, 350 i 351. Autor desconegut. Fotografia de Sarah Bernhardt, c. 1880-1900; H. Anglada, *Estudi de retrat de Mme. Berthe II*, c. 1900. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada; Autor desconegut. Fotografia de la cortesana Liane de Pougy estirada, c. 1900

¹³¹² Vers l'any 1901, Anglada ja exercia de professor a l'Académie Colarossi de París (Fontbona, 1981: 32), coincidint amb Claudio Castelucho, que també en va ser professor fins a 1904, quan va fundar just al costat l'Académie de la Grande Chaumière. Un i altre, doncs, coneixien les seves respectives obres.

Entre els estudis pictòrics que Anglada va realitzar de *madame Berthe* –on la retratada apareixia majoritàriament vestida amb una indumentària negra, prisada i de mànigues amples, segons la moda femenina de l'època–, l'artista va executar dos retrats de nus de la model. En un hi va pintar la figura de la dona completament despullada, asseguda frontalment en una butaca i amb els braços sobre el cap. L'actitud de la dona, absolutament eròtica, n'indica l'oferiment sexual¹³¹³. En l'altre (fig. 352), va retratar la figura de perfil, amb un rostre de faccions més detallades, el cos desdibuixat i, al darrere, un ambient setcentista daurat on destaca la presència d'un bust clàssic. Aquest tipus de retrats eren comuns en els anys finals del XIX, en artistes acadèmics que apareixien en els salons anuals però també en d'altres de més transgressors que, com Toulouse-Lautrec a *La Grosse Maria* (fig. 353), representaven estudis de nus de dones joves, belles i vinculades a la prostitució dels baixos fons. A *Nu*, Anglada va representar el rostre de la dona semblant a les *cocottes* que captava paral·lelament en els locals d'oci nocturn parisenc, amb un rostre maquillat, semblant a una màscara, amb una expressió lleument grotesca i una mirada penetrant. És per aquest motiu, i pel que s'ha comentat en el paràgraf previ, que no se sap si *madame Berthe* era una senyora de l'alta burgesia o de l'aristocràcia, o bé una cortesana del París de l'inici del segle XX.



Figs. 352 i 353. H. Anglada, *Nu*, c. 1900. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Toulouse-Lautrec, *La Grosse Maria, Vénus de Montmartre*, c. 1886. Wuppertal, Von der Heydt-Museum

El mateix dubte es fa palès en el quadre *Gaby* (fig. 355), del 1913, que podria tractar-se d'un retrat de la cèlebre cortesana Gaby Deslys¹³¹⁴ (fig. 354). Ballarina, cantant i actriu

¹³¹³ Algunes dones de l'alta societat europea no van tenir problemes en deixar-se retratar despulades i amb postures poc decoroses, probablement per obres anteriors que havien iniciat aquest camí, com *La maja desnuda* de Goya (Reyero, 2009: 234).

¹³¹⁴ Cfr. Jean-Jacques Sirkis. *Les Années Deslys*. Marsella, Éditions Jeanne Laffitte, 1990; James Gardiner. *Gaby Deslys: A Fatal Attraction*. Londres, Sidgwick & Jackson Ltd, 1986.

dels primers anys del segle XX, Gaby Deslys va arribar a ser molt coneguda internacionalment, considerada per Cecil Beaton com a <<una figura clave de transició>> entre el món de les *cocottes* del 1900 i la precursora d'una escola de *glamour* que més endavant es cristal·litzaria amb Marlene Dietrich als cinemes (Beaton, 1990: 45). El febrer de 1906 va debutar com a cantant a l'Olympia amb *Paris fêtard*. Després dels èxits assolits a Anglaterra, el març de 1908 va actuar per primera vegada al Moulin Rouge amb *Son altesse l'amour*. Posteriorment, va ser *vedette* de Bannel, director del Folies Bergère, i el novembre de 1910 va actuar novament amb Maurice Chevalier. El 1911 va actuar al Théâtre des Capucines a *Le Midi bouge*, essent un gran succés a la ciutat. El setembre de 1911, amb la invitació de Lee Shubert, Gaby va dirigir-se als Estats Units, esdevenint l'ambaixadora de l'encant parisenc, amb els seus vestits extravagants, els seus animals de companyia i una publicitat hàbilment orquestrada¹³¹⁵. De retorn a París, el febrer de 1912, va presentar un nou número, *La Danse de l'ours*, amb el que va triomfar.



Figs. 354 i 355. Postal de Gaby Deslys, c. 1914. Rotary Photo. Q. Photo: Talbot, París; H. Anglada, *Gaby*, c. 1913. Col. particular

El retrat que en va fer Anglada pels volts de 1913, va ser el d'una dona de cos sencer, activa i inquieta, amb les mans nervioses, a l'aguait de quelcom, però també elegant, refinada i sumptuosa, vestida amb un *pegnoir* de seda negra brodat d'or. Anglada hauria pogut presenciar la seva <<*danse de l'ours*>> a París, motiu pel qual hauria executat un vestit que reproduïx la pell de l'animal. El vestit presenta també un coll de pic acusat:

¹³¹⁵ La relació que Gaby Deslys va mantenir amb el rei Manuel de Portugal li hauria obert les portes de l'èxit a Amèrica.

l'any 1913 es va produir un canvi sorprenent en la moda femenina, ja que els colls femenins, que arribaven fins a les orelles, es van convertir en colls en forma de <<v>> (Laver, 1990: 227 i 229), causant un escàndol considerable a l'època¹³¹⁶. Ja s'ha comentat prèviament que les primeres en estrenar i dirigir les modes durant la Belle Époque van ser les cortesanes de primera línia, com Gaby Deslys. En retrats com el d'Anglada, la moda remarcava no només la diferència sexual en la societat, sinó també la diferència de classe, que distingia els cercles aristocràtics i burgesos del *monde* i el *demimonde* de la massa popular. En aquests anys previs a la Primera Guerra Mundial, Deslys posseïa una riquesa i una fama considerables, que es van fer paleses no només a través dels seus vestits i joies extravagants, sinó també dels immobles que va anar adquirint amb el temps¹³¹⁷.

La fantasia de Gaby Deslys arribava fins i tot en els animals –principalment chihuahues, els seus preferits– que l'acompanyaven i constituïen un objecte de valor de la seva imatge publicitària (Beaton, 1990: 50), motiu pel qual Anglada hauria inserit un gos de raça xinesa en el retrat. Aquest animal ja apareixia en un dibuix del restaurant Maxim's (fig. 79), on unes cortesanes en filera intentaven seduir un home galant. Tanmateix, a diferència del gos de Gaby, el del dibuix es mostrava agressiu cap a les prostitutes de luxe, a qui lladrava. A principis del segle XIX, amb les teories de Rousseau¹³¹⁸ i Darwin, va emergir una nova relació afectiva entre la dona i els animals. Es va generalitzar la presència de gossos en l'espai domèstic de les classes elevades (López, 2006: 87). Totes les elegants havien de tenir una mascota, fossin llebrers, chihuahues o animals més exòtics, que funcionaven com a complement de l'elegant que substituïa l'amiga o el fill¹³¹⁹. La fotografia de Jacques-Henri Lartigue titulada *Avenue du Bois de Boulogne* (1911), que retratava una senyora coberta de pells passejant els seus dos gossets, es va convertir en una imatge d'elegància en la Belle Époque (López, 2006: 88). No només el gos era un element de luxe, sinó que amb el temps es va anar consolidant la relació afectiva entre la dona i l'animal¹³²⁰, que les revistes de l'època consideraven perversa degut a la sospita de l'home per una possible relació entre ambdós. Així és com aquesta relació afectiva va començar a aparèixer en les arts plàstiques, derivant en múltiples casos en vincles de zoofília¹³²¹.

¹³¹⁶ L'aparició del coll de pic en la moda femenina va ser denunciada com a quelcom indecent. A més, els metges van voler veure-hi un perill per a la salut de la dona (Laver, 1990: 229).

¹³¹⁷ El març de 1907 Gaby va comprar un hotel particular a París i, el 1914, un immoble de sis pisos a la mateixa ciutat.

¹³¹⁸ D'altra banda, l'estima que sentia Rousseau per al seu gos va estendre's arreu d'Europa.

¹³¹⁹ Cfr. M. Palacio. "La que lleva perro", a Roberto Robert. *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. Madrid, Imprenta de J. E. Morete, 1871, pp. 301-302.

¹³²⁰ L'any 1845 ja existia a París la Societat Protectora d'Animals, i a finals del segle XIX les fotografies dels animals competien amb les dels fills (López, 2006: 88).

¹³²¹ Amb el tema de la relació entre la dona i l'animal, els pintors remetien als mites grecs de Leda, Europa i Parsifae, en els que Zeus es convertia en diferents animals per a poder fecundar aquestes dones. Els amors bestials de Zeus van aparèixer amb força durant el simbolisme.

5.1.2.- Les indumentàries, signe d'exclusivitat i poder adquisitiu.

Les dames del 1900 van prendre el costum de sortir amb freqüència durant la nit (López, 2006: 25). En els locals d'oci nocturn, com els cabarets i *music-halls* de París, acudien <<hommes en frac et dames emplumées>>, els quals <<y font assaut d'élégance –sauvant les apparences. Mais il s'agit bel et bien d'un repaire de la grande cocotterie, un lieu de “perdition”, son promenoir étant même qualifié de “marché aux veaux”, autant dire de foire aux putains>> (Guignon, 2012: 48). Un reflex d'això són algunes obres d'Hermen Anglada, com ara *Les elegants* (1900), on unes *cocottes* fan ostentació de la seva vida de luxe i d'elegància sumptuosa. En aquests locals, una *madame* rica era fàcilment identificada com a prostituta de luxe, donada la similitud de l'elegància i les vestimentes entre els cercles del *monde* i el *demimonde*. Però tot i la funció eròtica i sexual de la dona en els espais públics, l'oci aristocràtic va ser fonamental per alliberar-la. La seva capacitat per unir ambdós sexes – que es mantenien separats en la vida quotidiana–, la facilitat de barrejar-se amb les diferents classes socials, l'acceptació de la *cocotte* en els seus cercles –amb les seves pràctiques escandalosament llibertines– i l'alliberació del cos de la dona amb una nova moda en concordança amb les pràctiques esportives que s'imposaven entre les elegants, van esdevenir fonamentals per al seu procés d'emancipació (López, 2006: 25).

Però el que és interessant remarcar, és fins a quin punt les robes denotaven la condició social de les retratades. Mentre que en les obres d'Anglada de principis del segle XX les indumentàries esdevenen completament una màscara per velar i guarnir un cos femení que fa tuf a mort, en els retrats femenins efectuats entre les dècades de 1910 i 1920 les robes es converteixen en el complement perfecte per concedir una sensualitat pertorbadora a les models. Més enllà d'això, és interessant observar com, amb el transcurs dels anys, els retrats femenins d'Anglada esdevenen un reflex de l'evolució de les modes mundials principalment en els cercles de l'elegància. Tal com assegura F. Javier Pérez Rojas, <<la moda como referente a un tiempo y a una sensibilidad es subrayada tanto en el arte más avanzado como en multitud de retratos burgueses y aristocráticos que hacen de las nuevas vestimentas el eje de la contemporaneidad>> (Pérez, 2001: 247)¹³²². Per tant, és necessari observar les indumentàries de les dones retratades per Anglada, ja que és així com es pot arribar a traçar un mapa perifèric de l'evolució de la moda femenina a Occident.

Un dels primers retrats que Anglada va realitzar, i on la indumentària pren un paper cabdal, és el de Magda Jocelyn (fig. 356). Malgrat que es considera fet pels volts de 1904, la figura presenta una gran similitud amb les obres de folklòriques espanyoles que

¹³²² Tot i això, Pérez Rojas defensa que el lloc on va cobrar més importància a principis del segle XX va ser en les il·lustracions gràfiques de la premsa (Pérez, 2001: 248).

Anglada va realitzar entre 1911 i 1913. En aquesta obra, es fa palès el gust que tenia la moda francesa del 1900 pels models d'inspiració classicista. A principis del segle XX, els models creats pel modista Paul Poiret van irrompre en el París de la Belle Époque, alliberant les dones de les incòmodes cotilles, elevant el tall i inserint colors vius i influències orientals en les indumentàries (Albizua, 1990: 345)¹³²³. Cap a 1907, Marià Fortuny Madrazo, fill del reconegut pintor, va fer noves aportacions al disseny de vestits i teixits en un període en què vivia i treballava a Venècia. El 1906 va crear el vestit <<Knossos>>, una túnica de seda amb decoració espargida, ideada per a un ballet de París. Treballant amb la seva dona Henriette, Fortuny va continuar experimentant amb l'estampat tèxtil, fins que un any després va crear <<Delfos>>, una túnica-columna de tall simple i seda prisada d'imitació grega, batejada així per la seva dona perquè el vestit li recordava l'escultura antiga *L'auriga de Delfos* (Albizua, 1990: 346). <<Fortuny vuelve a las fuentes del clasicismo griego, de trajes drapeados, y a las técnicas artesanales en el tratamiento de tejidos. Estas preocupaciones eran, en cierto modo, deudoras de las ideas del movimiento inglés de Arts and Crafts>> (Albizua, 1990: 346). Els vestits i tècniques de Fortuny¹³²⁴ van aconseguir tal fama que el mateix Poiret va demanar-li que li fes alguns dissenys.

Patentat l'any 1909, el vestit <<Delfos>> es va convertir en un emblema d'alliberació femenina (Torriente, 2006: 42). Les túniques de Fortuny exigien l'eliminació de la cotilla, essent creades per a un cos nu, les formes del qual no pretenien modificar el cos sinó adaptar-s'hi. El model <<Delfos>> va agradar molt, tant a l'aristocràcia com als artistes, així que moltes dones riques i famoses es vestien amb aquest, com la ballarina Isadora Duncan (fig. 357) o la dissenyadora Natacha Rambova, esposa de Rodolfo Valentino (Albizua, 1990: 346). Quant a Anglada-Camarasa, Magda Jocelyn apareix com una deessa hieràtica i amb una túnica de deessa assíria, i amb un prisat a la llarga faldilla que recorda el vestit Delphos de Fortuny (Moreno, 2012: 56) (fig. 356). Segons declaració del pintor Camillo Inocenti, que va freqüentar l'estudi d'Anglada durant la dècada de 1910, l'artista, impressionat per la indumentària exòtica, havia adquirit al pintor i escenògraf Marià Fortuny fill alguns vestits que havia d'utilitzar en algun dels seus quadres

¹³²³ Tot i que a principis del segle XX la moda de Poiret triomfava a París, a Londres i a Nova York, a Espanya va tardar més en acceptar-se. L'any 1910, unes models que lluien els seus vestits a les Rambles de Barcelona, van ser escridassades per escandaloses i acorralades pels vianants (Albizua, 1990: 346). Fins a l'any 1915, els models de Poiret no apareixerien en la premsa de moda, en revistes com *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Nuevo Mundo*, o bé en cartells dels dibuixants espanyols més prestigiosos del moment, com Bartolozzi, Ribas, Zamora, Penagos o Bujados.

¹³²⁴ Fortuny va investigar incansablement en el tractament dels teixits, sobretot en el prisat i en l'estergit, unes tècniques que realitzava amb mètodes artesanals. El prisat de la seda –una tècnica finíssima que es realitzava manualment i que va ser patentada per ell– s'inspirava en les estries de les columnes gregues i el quitó jònic. Les seves teles preferides eren la seda i el vellut, en les que aplicava motius inspirats en fonts medievals, renaixentistes, barroques, xineses, àrabs... (Albizua, 1990: 346).

(Fontbona, 1981: 108 i 110)¹³²⁵. És per aquest motiu que és probable que la datació de *Retrat de Magda Jocelyn* sigui posterior a 1904¹³²⁶. L'artista va copsar el gust de les aristòcrates per una moda de reminiscències classicistes. I ho va fer en un retrat d'una figura tractada com a virginal, vestida de blanc, gairebé com una núvia que còndidament desvela el seu rostre tot apartant la mantellina blanca de ganxet que fins fa poc la cobria. Amb un pentinat alt i recollit amb una pinta, no resulta sorprenent que alguns elements folklòrics espanyols hi facin acte de presència, ja que a principis del segle XX el vestit de flamenca encara continuava en voga entre les altes classes socials europees. De fet, continuava essent sinònim d'elegància i riquesa entre la societat benestant¹³²⁷.



Figs. 356 i 357. H. Anglada, *Magda Jocelyn*, c. 1904. Barcelona, MNAC; Autor desconegut. Les tres filles d'Isidora Duncan posant amb un model «Delfos» de Fortuny, c. 1920

¹³²⁵ Cfr. Teresa Fiori i Fortunato Bellonzi. *Archivi del divisionismo*. Roma, Ofizzina Edizioni, vol. I, 1968, p. 119.

¹³²⁶ Així, l'obra, molt propera estilísticament a les representacions de folklòriques espanyoles realitzades pels volts de 1911, dataria de més tard de 1904. D'aquesta manera tindria sentit, ja que l'artista hauria pogut testimoniar els dissenys de Fortuny.

¹³²⁷ A partir de finals del segle XIX, ja no només van ser les prostitutes i les gitanes en l'art les que van mostrar el seu desvergonyiment, sinó també les burgeses i les aristòcrates van començar a sol·licitar de representar-se així. Això es veu perfectament a *Retrato de la reina doña Victoria* de Sorolla, del 1910. El disfraz d'andalusa, en un *revival* vuitcentista, va ser adoptat per nombroses burgeses, com les esposes dels pintors: López Mezquita a *Fernanda*, Rodríguez Acosta a *Abril* o Romero de Torres a *Córdoba*. En aquests retrats, es potenciaven els encants femenins, com va fer Gonzalo Bilbao a *Buscando novio*. El component folklòric l'aportava principalment el mantó, que de vegades era el substitut del vestit, tal com ocorre a *Fernanda*, o a *Sonia de Klamery* d'Anglada. També aportaven el seu toc de folklore la pinta, la mantellina i la flor en el cabell. Aquestes dones eren tractades com a unes prostitutes: miraven, somreien, i coquetejaven amb l'espectador descaradament, ja fos amagant-se rere un ventall, somrient picarescament o girant el cap denotant indiferència i sorpresa, amb una actitud desmesurada, i trobant-se relaxadament en la seva intimitat (Sauret, 1997: 380).

Així doncs, no ha de sorprendre que l'any 1913 Anglada hagués realitzat dos retrats de Sonia de Klamery, comtessa de Pradère, abillada amb dues indumentàries típiques de la tradició espanyola: el vestit de volants i el mantó de Manila. Mentre que a *Retrat de Sonia de Klamery dempeus* (fig. 304) apareixia la retratada personificada com una folklòrica espanyola, amb el vestit de flamenca blanc amb volants volgudament remarcats, i acompanyada d'una pinta que tenia l'artista en la seva col·lecció particular i una mantellina d'encaix negre, a *Retrat de Sonia de Klamery estirada* (fig. 323) el mantó destacava pel seu estampat de reminiscències orientals. El 1910, any marcat pel signe de l'orientalisme, la temporada de ballets russos va arribar a París amb la representació de *Schéhérazade*¹³²⁸. Interpretat per actors de la talla d'Ida Rubinstein i Vaslav Nijinski, el ballet va impactar per la seva càrrega de sensualitat orientalista. Els vestits, dissenyats per l'artista Léon Bakst, van influenciar enormement les tendències de moda dels propers anys. També va ser molt important l'aparició de vestits de to orientalista del dissenyador Paul Poiret, que van ser inspirats pels ballets russos (Thesander, 1997: 107). Des d'aleshores, era corrent veure com les elegants arraconaven cada cop més els roses pàl·lids i els malves esvaïts i adquirien indumentàries de colors més cridaners. No és estrany, doncs, que el gust pels mantons de Manila continués encara vigent. Tot i tractar-se d'un mantó que formava part de la col·lecció personal d'indumentàries d'Anglada, Sonia de Klamery va escollir aquesta peça de roba per oferir una imatge d'elegància i sensualitat.



Figs. 358 i 359. H. Anglada, *La gata rosa* (fragments), c. 1911. Col. particular

Vers 1911, però, abans de la consagració definitiva dels ballets russos de Diaghilev a París, Anglada va realitzar un retrat femení on predominaven les teles i les tonalitats pròpies de les indumentàries de les elegants de la primera dècada del segle XX. És el cas de *La gata rosa* (fig. 358, 359), que presenta una elegant dona ajaguda en un sofà i abillada amb un vestit de tonalitats roses, malves i blanques i amb una infinitat de matisos. L'orientalisme

¹³²⁸ Altres representacions dels ballets russos de Diaghilev van tenir també una enorme incidència al París de principis del segle XX. Per exemple, el 18 de maig de 1909, el ballet va obrir temporada al Théâtre du Châtelet amb Nijinski dansant a *L'après-midi d'un faune*. L'espectacle va ser d'un exotisme oriental espectacular. Més tard, va tenir especial incidència l'estrena de *Le sacré du printemps* a París, la nit del 29 de maig de 1913.

que propugnaran els ballets russos i els dissenys de Poiret es troba aquí exclusivament en el sofà on es troba ajaguda la model. El vestit, en canvi, recorda més aviat les robes irisades que duïen les elegants de 1900 representades per l'artista català. Remet, doncs, a un període (1900-1910) en què els modistes eren vistos com a reis a París i els vestits d'aquests esculpïen les dones que els portaven, ressaltant les seves corbes femenines (bust, cintura i malucs) (Chaleyssin, 1999: 16 i 20). Amb aquest vestit, Anglada va retratar, en la seva pintura, l'últim testimoni de les indumentàries femenines de la Belle Époque.

A partir de 1910, es va produir un canvi fonamental en l'abillament de la dona (Laver, 1990: 226). Van desaparèixer els cossets rígids i les faldilles acampanades dels anys precedents per donar pas a faldilles travades, estretes de baix, que dificultaven el caminar. L'encaix va deixar de ser l'adorn preferit i va ser substituït pels botons. Com s'ha comentat prèviament, el dissenyador Paul Poiret¹³²⁹, influenciat pels dissenys dels ballets russos, va crear una línia d'indumentàries de colors vívids i sense marcar les formes femenines (fig. 360). Els vestits van deixar de cenyir-se a la cintura per convertir-se en túniques que queien suaument al voltant de la figura. Després de la Gran Guerra, les dones, que feia uns anys que havien abandonat l'estètica de la voluptuositat i les cabelleres abundants del fi de segle, van arraconar les faldilles acampanades de la guerra per adoptar la línia barril, que pretenia crear una forma de tub amb el cos de la dona (Laver, 1990: 232). Les faldilles, més llargues, pretenien fer un cilindre del cos femení. El bust de la dona ja no sobresortia, en part gràcies a les cotilles allisadores que es van posar de moda.

Ja des de 1914, el retrat de la dona havia començat a canviar cap a una modernitat sense retorn, influït en gran part per la premsa, per la creativitat dels nous dissenyadors, per la publicitat de les grans cases de modes i pel cinema (Pedraza, 2011: 47). Aquest va ser el cas de la pintura de retrats d'Anglada-Camarasa, que durant la dècada de 1920 va realitzar alguns retrats femenins d'esposes d'amics, però sobretot de dames aristòcrates que esdevenen el reflex de les indumentàries femenines més en voga del període. Això mateix es percep a *Retrat de la duquessa de Dúrcal* (fig. 361), que presenta una túnica escotada i llarga fins als peus, a l'estil de Poiret. Aquesta dona, membre de l'alta societat espanyola i emparentada amb la família reial, vesteix una túnica de gasa blava amb refinats brodats daurats de motius florals que es distribueixen arreu de la superfície de la tela. Essent un vestit molt refinat i sumptuós, presenta una marcada brillantor de la tela i dels motius daurats, que indiquen l'estatus de la retratada. La tela sedosa cau verticalment cap avall i,

¹³²⁹ Cfr. Yvonne Deslandres. *Poiret: Paul Poiret, 1879-1944*. Londres, Thames and Hudson, 1987; Paul Poiret. *Vistiendo la época*. Barcelona, Parsifal, 1989; François Baudot. *Poiret*. París, Éditions Assouline, 1997; Harold Koda. *Poiret*. Nova York/New Haven, Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2007; Palmer White. *Poiret*. Londres, Studio Vista, 1973.

en l'acte de caminar de la duquessa, rellisca suaument per damunt de la cama més avançada, que mostra volgutament les decoracions d'or de la faldilla. Les vores, rematades també en or, les mànigues curtes i transparents, i les sabates de tacó també daurades, acaben de donar el toc final al retrat d'una dona amb un alt poder adquisitiu i una posició social molt acomodada.



Figs. 360 i 361. Autor desconegut. Paul Poiret en el seu taller, dècada de 1910; H. Anglada, *Retrat de la duquessa de Dúrcal* (detall), 1922. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

A mesura que s'anava aproximant la dècada de 1920, el tall a la cintura es va deixar de marcar per traspassar-lo a l'alçada dels malucs (Laver, 1990: 232). A poc a poc, es van començar a mostrar parts del cos que fins aleshores havien romàs ocultes¹³³⁰. Les faldilles es van anar escurçant i eixamplant, un fet que va generar un allau de protestes per part de les dones més moralistes (Thesander, 1997: 112). Les dones anaven adoptant cada vegada un estil més propi de la masculinitat, sense marcar la cintura, ni el bust ni els malucs. Aquesta era una moda que combregava perfectament amb les dones emancipades que lluitaven pels drets del seu gènere. En la dècada dels anys vint, la moda va estar capitalitzada per dones dissenyadores. Amb Gabrielle Chanel¹³³¹, el cos de la dona es va

¹³³⁰ Cfr. Max von Bopoehn. *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona/Buenos Aires, Salvat editores, 1947.

Des de 1924 i fins a 1927, les faldilles es van anar escurçant encara més, fins arribar als genolls (Thesander, 1997: 112).

¹³³¹ Cfr. Inmaculada Urrea. *Coco Chanel: la revolución de un estilo*. Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1997; María Jose Mir Balmaceda. *La moda femenina en el París de entreguerras*:

alliberar, desprenent-se d'ornaments, sense la necessitat de marcar les corbes i els malucs. Essent l'ideal perfecte per a les dones emancipades, es tractava d'una línia depurada, minimalista i de gran sobrietat. Era la prova que les dones podien existir per a si mateixes, portant vestits que anaven en la direcció contrària a les idees preconcebudes sobre la feminitat (Chaleyssin, 1999: 74). Seguint aquesta línia de la moda depurada dels anys vint, Anglada va presentar, a *Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera* (fig. 362), una figura amb un vestit d'una sola peça, sense mànigues, amb el tall marcat una mica més avall de la línia de la cintura i mostrant els turmells i una part de les cames. Aquest vestit ja no marca la sinuositat del cos femení, com ocorria a *La gata rosa*, sinó que converteix la silueta de la dona en un bloc gairebé rectilini, com si es tractés d'un cilindre. Perfectament maquillada i pentinada a l'estil dels anys vint, amb uns cabells curts lleugerament ondulats i amb molt de fixador, les cames de la comtessa es perceben a través de la tela transparent de la faldilla, que sembla estar feta de gasa. La tela cau suau i lleugera cap avall, perfilant lleugerament un cos sense corbes que, tal com dicta la moda de l'època, va adoptant una línia més pròpia de la masculinitat.



Figs. 362 i 363. H. Anglada, *Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera* (detall), c. 1920. Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo; Dissenys de vestit de dia, a l'esquerra, i vestits de nit, a la dreta, 1919

A partir de 1912-1914, van començar a abundar en la pintura i en la premsa gràfica les creacions de pintors i il·lustradors que representaven la figura d'una dona moderna. Aquest nou prototipus de dona ara es dedica a fer esport, va sola o en companyia d'una altra dona a gaudir de diferents espectacles, acudeix als salons i als grans hotels, als cabarets, beu i fuma, du el cabell i la faldilla més curts i es maquilla en públic (Pérez,

las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli. Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995; Edmonde Charles-Roux. *Descubriendo a Coco*. Barcelona, Randon House Mondadori, 2009.

2001: 236-238). En la difusió d'aquest model de dona hi va tenir molt a veure la publicitat comercial, que en el cas espanyol apareixia en les revistes *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo* o *Cosmópolis*¹³³². En els anys vint, fumar, fer esport i adoptar hàbits masculins, és a dir, <<a lo garçon>>, era molt més que una mera moda passatgera (Pérez, 2001: 239). Diversos van ser els il·lustradors que van presentar aquest nou ideal de bellesa¹³³³, però un dels que més va destacar va ser Xavier Gosé (fig. 364). Entre els anys 1900 i 1914, Gosé, que va residir a París, es va centrar en la representació del *modus vivendi* de l'alta societat parisenca. Entre la seva producció artística, es troben nombroses il·lustracions de la moda de les parisenques, tot anticipant l'estil Art Déco¹³³⁴, un estil que no triomfarà (com a mínim a Espanya) fins després de la Primera Guerra Mundial (Fontbona, 1999 b: 35). Quant a la dona, l'ideal que plantejava l'Art Déco era el d'una bellesa matisada per l'artifici i que subratllava els seus trets físics per fer sobresortir la seva bellesa natural (Pérez, 2001: 275). A això hi va tenir molt a dir la publicitat de maquillatges i perfums, que presentaven una dona distant i independent, coqueta i desafiant, i que circulava entre semàfors i cabarets.



Figs. 364, 365 i 366. Xavier Gosé, *Croquis o Dona reclinada*, c. 1910; Faldilla, 1798-1804. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Retrat de Marieta Aerza de González Garaño* (detall), c. 1924. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

¹³³² A la premsa espanyola de la dècada de 1920 s'oferia una imatge de dona cosmopolita, pròpia d'un esperit mundà i hedonista, un aire que ja havia estat difòs anys abans per Poiret i Chanel (Pérez, 2001: 241). Oferint un cosmopolitisme i un refinament més marcats que en el fi de segle, la literatura espanyola va contribuir a augmentar aquesta imatge, amb obres com *Felipe Trigo* de López de Haro, *El caballero audaz* d'Alberto Insúa, i obres de De Hoyos y Vinent, Fernández Ardavin o García Sanchiz.

¹³³³ Tal és el cas de les estilitzades i seductores representacions de dones joves de Penagos, Ribas, Varela de Seijas, Manchón o Baldrich (Pérez, 2001: 238).

¹³³⁴ Els orígens de l'estil Déco es situen historiogràficament a l'Exposició d'Arts Decoratives de París del 1925, amb un estil que ressaltava la geometrització, l'arabesc, el sentit decoratiu i la simplificació formal. Cfr. VV.AA. *1925 quand l'Art Déco séduit le monde* (cat. exp.). Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine/Éditions Norma, 2013; Isabelle Papieau. *L'art déco: une esthétique émancipatrice*. Paris, L'Harmattan, 2009; Francisco Javier Pérez Rojas. *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990.

L'any 1924 Anglada va realitzar *Retrat de Marieta Ayerza de González Garaño* (fig. 366), esposa del seu amic, deixeble i pintor, Alfredo González Garaño¹³³⁵. L'artista la va vestir amb una faldilla espanyola de principis del segle XIX que havia adquirit per a la seva col·lecció particular d'indumentàries (fig. 365). Aquesta peça blanca amb motius brodats policroms vegetals amb petites flors distribuïdes per tota la tela, i amb una sanefa de garlandes a les vores inferiors, sembla ser que era de Manuel Rocamora (Tugores, 2007: 234)¹³³⁶. D'estil Imperi i de gasa de cotó blanca, brodada amb llustrins, plaquetes de metall i seda policroma, no va acompanyat del gipó propi de la moda Imperi, que arribava sota el pit i feia la faldilla molt alta (Martín, 2006: 181)¹³³⁷. Però, tot i servir-se d'una faldilla que no era de la seva època, Anglada va aconseguir donar un aire d'estil Déco a la figura de Marieta Ayerza. D'una banda, la gasa era un material que estava molt de moda a la dècada de 1920. De l'altra, Anglada va unificar la faldilla amb la peça que cobreix la part superior del cos de la model. Va inserir un mocador –potser la part restant de la faldilla, que se suposa que anava gran a la retratada– que va doblegar i va lligar a l'alçada dels malucs, per tal de simular que la model vestia una túnica. També va afegir ornamentacions exquisidament brodades en la peça que cobria el tors de la dona, de la qual es desconeix si Anglada la va inventar. D'aquesta manera, va aconseguir donar un sentit d'unitat a la figura, banyada pel blanc immaculat de la roba i per les transparències que permeten observar les cames sota la fina gasa i part dels braços sota les mànigues translúcides. Aquest efecte de translucidesa porta l'observador, fins i tot, a pensar que el tors de la retratada queda únicament cobert per una tela transparent i que, la blanca cintura i part del pit, són parts del cos que han quedat desvelades. Tot i aquesta hipòtesi, és interessant observar com Anglada va aconseguir construir un vestit que seguia la moda de les túniques de gasa de Paul Poiret, llargues i caients, i amb colors vius i adorns de reminiscències orientals. Finalment, va afegir un barret-cinta d'estil Déco al cap de la model, de la mateixa manera que Xavier Gosé va vestir *Dona reclinada* (fig. 364). Amb tot, va aconseguir construir una imatge d'elegància i de coqueteria que evoca insistentment les dones Déco dels anys vint.

¹³³⁵ Alfredo González Garaño es va convertir en deixeble d'Anglada l'any 1910, en les classes que el català impartia a l'Académie Colarossi (Sanjuán, 2003: 88). La relació de González Garaño amb Anglada va ser llarga i profunda, essent primer deixeble seu a París i després formant part del comitè organitzatiu de les exposicions individuals més importants del pintor a Buenos Aires. Garaño va ser un dels defensors més incondicionals del pintor en les múltiples polèmiques i escàndols en els que Anglada es va veure implicat (Fontbona, 2002 b: 165). A més a més, González Garaño va adquirir una important col·lecció d'obres representatives dels diferents períodes artístics d'Anglada. Així, no ha de sorprendre que Anglada realitzés un retrat de Marieta Ayerza, esposa del seu amic.

¹³³⁶ Martín assegura que aquesta faldilla devia pertànyer a la col·lecció de Manuel Rocamora, que tenia nombrosos vestits d'aquest període, i és probable que donés la faldilla al pintor atès que no era un vestit sencer (Martín, 2006: 183).

¹³³⁷ Aquesta faldilla va servir també per al retrat de la model de *Figura ajaguda en un sofà* (c. 1911), on sembla un vestit. No obstant, no duu cap gipó i, per tant, la part superior del cos queda descoberta, encara que els braços de la retratada el tapin.



Figs. 367, 368 i 369. Faldilla, 1850-1855. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Arracades, segona meitat s. XIX. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Ramona*, c. 1930. Barcelona, Palau de la Generalitat

Fins ara s'ha vist com Anglada, en els seus retrats femenins, traçava un recorregut paral·lel a les modes femenines occidentals de l'època. Tanmateix, hi ha el cas d'algun retrat en què, de la mateixa manera que va fer en el retrat de Marieta Ayerza, va utilitzar algunes peces d'indumentària i complements de la seva col·lecció particular per vestir les models. Aquest és el cas de *Retrat d'Adelina del Carril de Güiraldes* (fig. 414), on la model duu unes arracades valencianes de llautó de la segona meitat del XIX i del tipus anomenat <<barquetes>> o <<balcons>> (fig. 368) consistents en tres peces decorades amb vidres tintats que imiten topazis i que estan envoltades de perletes. Però també és el cas de *Ramona* (fig. 369), el retrat d'una dona mallorquina que l'artista va realitzar pels volts de 1930. La figura sembla dur un vestit que li arriba fins als peus, sense ser interromput. No obstant, un mocador lligat a l'alçada dels malucs revela que es tracta de dues peces separades, tal com ocorria en el retrat de Marieta Ayerza. La faldilla que Anglada va representar (fig. 367), era una peça espanyola de mitjan segle XIX, de seda i vellut, de fons marró amb decoració de senalles de flors i garlandes. Ajustada a la cintura amb una cinta de cotó, Anglada va donar un toc de modernitat a la peça, donant l'aparença que es tractava d'una faldilla de la seva època. No es coneix la identitat de la retratada, però l'artista la va representar d'una manera marcadament elegant, acuradament maquillada i pentinada. D'aquesta manera, Anglada reafirmava la idea que l'elegància es trobava en el port i en la manera com es duïen les robes, i no tant en les peces d'indumentària d'últimes tendències que les elegants adquirien.

5.1.3.- L'elegància del gest i del port i la posició social. De conegudes, passant per aristòcrates fins a actrius de renom.



Figs. 370 i 371. Carolus-Duran, *La dama del guant* o *Verge amb guant*, 1869. París, musée d'Orsay; H. Anglada, *Retrat de Georgette Leroy*, c. 1900. Palma, Col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Al llarg del segle XIX, ser elegant per a una dona equivalia formar part d'una determinada posició social¹³³⁸. Les dones de les classes aristocràtiques es feien retratar per aquells artistes de més èxit i acceptació generals, per tal que immortalitzessin la seva imatge de bellesa, distinció i sòbria elegància. Els pintors aprofitaven l'avinentesa per demostrar la seva qualitat tècnica, a través d'una pintura rellepada que feia gala de les exquisideses de les textures de les teles que vestien les retratades. Un altre objectiu de la pintura de retrats vuitcentista era captar l'essència del personatge, a partir d'una introspecció psicològica que reafirmés la individualitat de la retratada. Una individualitat que anticipava la pintura de retrats del període de la Belle Époque i que, per contrapartida, desencantava a l'escriptor Émile Zola, pel simple fet de trobar-se massa pròxima a l'estètica del retratistes del passat (Barón, 2004: 128). Artistes com Carolus-Duran, conegut pels seus retrats de l'alta societat de la Tercera República francesa, van assentar les bases de la pintura de retrats oficials de la generació d'artistes que vindria després d'ell, dintre del període de la Belle Époque. L'any 1869 Carolus-Duran va presentar al Saló parisenc una obra que va esdevenir la representació del *monde*: *La dama del guant* (fig. 370). Essent un retrat de peu de mida natural de la jove esposa de l'artista, l'obra va tenir un gran èxit en aquesta

¹³³⁸ Cfr. Gabriel Badea-Păun. *Portraits de société: XIXe-XXe siècles*. París, Citadelles & Mazenot, 2007.

mostra, essent guardonada amb una medalla. L'obra, reveladora d'una sòbria composició, un dibuix acurat i un delicat ús del color, remet a l'obra de David i Ingres. El rostre, l'acurat pentinat i les mans –una de les quals ha quedat descoberta– juguen entre ells, però és l'elegància del gest amb el que la retratada s'ha després del guant el que permet descobrir l'autenticitat de l'obra. Es tracta del retrat de l'exclusivitat, de l'elegància pròpia de les classes socials altes de París, del monopoli econòmic que acaba essent desbaratat, com aquest guant caigut al terra, sense haver provocat escarafalls.

La dama del guant del prestigiós Carolus-Duran permet establir un diàleg a la vegada amb el passat i amb el futur. Mentre que, per una banda, remet a la tradició neoclàssica i al barroc espanyol de Velázquez, per l'altra deixarà empremta en les creacions posteriors d'artistes com Manet. A principis del segle XX, Anglada-Camarasa també va rebre l'influx del mestre. En una carta escrita a Pere Joan-Llort el mes febrer de 1895, expressava el seu gust per la pintura de Carolus-Duran, en una època en què rebutjava la pintura moderna (Anglada, 1895 c). Vers l'any 1900, quan Anglada va fer el salt a la tècnica postimpressionista, va realitzar un retrat femení on destacava la sòbria elegància de les indumentàries i la il·luminació, així com el port enigmàtic i acurat de la retratada. Es tractava de *Retrat de Georgette Leroy* (fig. 371). Essent considerada una obra clau pel propi artista, que la va conservar sempre a la seva col·lecció particular, Anglada va presentar la model parisenca, a qui anomenaven *poupée* (deixeble de l'artista i futura esposa del seu amic Carlos López Buchardo, prestigiós compositor i pianista sud-americà, que posteriorment seguiria Anglada a Mallorca¹³³⁹), de tres quarts de perfil, amb la meitat del rostre a l'ombra i davant d'un mirall on es projecta la part posterior de la retratada¹³⁴⁰. Entesa gairebé com un homenatge al mestre Diego Velázquez (tant per les llums com pels colors, així com per la presència del mirall)¹³⁴¹, Anglada va reprendre l'elegància coqueta de *La dama del guant*, tot substituint els guants per les roses en una gran pamela. Però en aquest retrat, a més a més, Anglada manifestava el seu gust per la pintura de l'italià Antonio Mancini (Fontbona, 1981: 24), que el català havia conegut a través del seu amic Carlos Baca-Flor¹³⁴². El gust per la densitat de la pintura, els contrastos de llum i ombra i

¹³³⁹ Es desconeixen quins van ser els orígens del retrat de Georgette Leroy, però el cert és que nombrosos clients multimilionaris argentins, que estaven de pas per París i que es van entusiasmar amb l'art d'Anglada, li van encarregar nombrosos retrats, un aspecte que provocaria una alta cotització de les seves obres.

¹³⁴⁰ Georgette, que va conèixer el seu futur espòs a les classes d'art del taller d'Anglada, explicava en una entrevista que va posar varies vegades per al pintor català. Cfr. S. Leonardo. "Verdad y leyenda del Tango en París", a *La Prensa*. Buenos Aires, 15 de març de 1953.

¹³⁴¹ Les reminiscències de les tonalitats velazquianes i la inserció de quadres dins del quadre de Georgette, ressonen clarament a l'atmosfera de *Las Meninas*, però també a l'estil caravaggesc i dels mestres holandesos del segle XVII.

¹³⁴² Carlos Baca-Flor havia mantingut una amistat amb Antonio Mancini durant els anys que havia estat a Roma. Allà hi va conèixer Miquel Blay, amb qui havia compartit taller.

una adaptació moderna del *caravaggisme* i de la pintura holandesa del sis-cents, eren aspectes que prendria Anglada en aquest retrat¹³⁴³.



Figs. 372 i 373. H. Anglada, esbós per a *Retrat d'Adelina del Carril*, c. 1920-1922. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Estudi per al retrat d'Adelina del Carril*, c. 1920-22. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada

El retrat de Georgette Leroy dóna fe d'un altre aspecte important de la societat europea que és convenient assenyalar. A mesura que s'aproxima el 1900, l'elegància va deixar de ser exclusiva de les altes classes aristocràtiques i burgeses (Pérez, 2000 b: 43). En plena Belle Époque, es considerava que l'elegància era més aviat una forma d'estar, de ser, de comportar-se: <<si queréis ser elegantes, suprimid la risa; no demostrar sorpresa, disgusto o indignación (...). Con esto basta para hacer una dama aristocrática de cualquier señora>> (cit. a López, 2006: 49)¹³⁴⁴. Es tractava, doncs, de traduir l'esperit d'un retrat no només a través de les vestimentes sinó també del port (Pérez, 2000 b: 44). Enfront l'aristocràcia econòmica, apareixia una nova aristocràcia d'esperit representada per les dones exquisides, com la comtessa de Noailles, que seria retratada per Zuloaga, o Sonia de Klamery, comtessa de Pradère, retratada per Anglada. Esposa del diplomàtic Daniel Carvalho i Prat¹³⁴⁵, Anglada la va retratar en una obra d'una artificiositat delirant, pròpia del decadentisme i el modernisme que s'estrucarien l'any 1914, amb la Gran Guerra. Aquestes dones predicaven que l'elegància implicava molt més que dur un vestit car. Els

¹³⁴³ Tanmateix, el retrat de Georgette a la vegada es caracteritza per l'originalitat de l'enquadrament, la col·locació de la figura a tres quarts de perfil, entre la llum i les ombres, l'ampli fragment d'un quadre de motius florals que apareix darrere la figura, el sentit vertical de l'obra –emfasitzat pel marc daurat i lluent–, i, novament, la plasmació d'un rostre situat parcialment entre la llum i la foscor.

¹³⁴⁴ Cfr. “¡Cuidad vuestros gestos! Consejo a las señoras”, a *Por esos mundos*. Madrid, nº 60, 2 de març de 1901.

¹³⁴⁵ Fontbona assegura que els dos retrats que Anglada va realitzar de la comtessa de Pradère no es poden caracteritzar com a obres de compromís (Fontbona, 2012: 26). Això ho explica el fet que el comte tenia suficient confiança amb l'artista, que li havia recomanat comprar obres de l'artista Miquel Viladrich, aleshores gairebé desconegut (Sucre, 1963: 111-113).

pintors van perpetuar la imatge d'elegància d'aquestes dones. En Anglada aquest fet també es va produir en obres en què retratava les esposes dels seus amics, com a *La gata rosa*¹³⁴⁶, a *Retrat d'Adelina del Carril de Güiraldes* o *Retrat de Marieta Ayerza de González Garaño*. L'elegància era una actitud, i deixava de ser quelcom distintiu de les dames del *monde*. Això mateix es percep en els nombrosos esbossos que l'artista va realitzar per al retrat d'Adelina del Carril (figs. 372, 373), com en el que la col·loca elegantment asseguda en una cadira de braços, o bé en un altre on juga seductorament i refinadament amb un collaret de perles. O bé en l'actitud de galanteria de la coqueta estirada a *La gata rosa*; o també en la seductora posició de *manola* que adopta Marieta Ayerza, una dona de la societat benestant argentina, i coneguda en els ambients més sumptuosos del seu país, mostrant-se refinada i segura de si mateixa.

Vers 1907, quan Anglada era un artista d'èxit internacional i exercia de professor a l'Académie Vitti de París, assistien a les seves classes nocturnes Alberto López Buchardo, Rodolfo Franco, Alberto Lagos, Roberto Ramaugé, Gonzalo Leguizamón Pondal, Cayetano Donniss, Juan B. Tapia, Tito Cittadini, Luis Cordiviola, Gregorio López Naguil, Raúl Mazza o Roberto Montenegro (Miralles, 2006: 26)¹³⁴⁷. Aquest grup el va seguir a Mallorca, conegut en una imprecisa <<Escola Pollencina>>¹³⁴⁸, i convivia en un lloc aïllat i paradisiac, qualificat com <<el lloc de l'home feliç>> (Miralles, 2006: 29). Malgrat això, no estaven desatents al que ocorria a París i al món. Voltaven per les platges i les cales idíl·liques insulars, amb les seves barques, feien excursions, anaven a Formentor¹³⁴⁹, es reunien... i Adán Diehl, subjugat per Formentor, va iniciar el projecte de construcció

¹³⁴⁶ En una entrevista, Georgette Leroy de López Buchardo, que va ser retratada en la primera versió de *La gata rosa* (1908-1910), assegurava que Anglada havia realitzat l'obra amb el desig de mostrar als seus deixebles que podia fer una obra allunyada del colorisme vibrant que fins aleshores s'havia vist en la seva producció (Sanjuán, 2003: 86). Cfr. S. Leonardo. "Verdad y leyenda del Tango en París", a *La Prensa*. Buenos Aires, 15 de març de 1953. Assegurava la retratada, que Anglada s'apreciava molt aquesta obra perquè havia estat realitzada en un període feliç, que destacava per la riquesa d'ambients i la qualitat artística. Cfr. Carta de Georgette Leroy a Roberto Ramaugé. Buenos Aires, 10 d'agost de 1964.

¹³⁴⁷ Però al seu voltant no només hi havia alumnes de pintura i dibuix que assistien a les seves classes, sinó també un ampli nombre de joves intel·lectuals i dilectants culturals que havien viatjat a París per entrar en contacte amb la vida cultural del moment, procedents de l'alta burgesia de Buenos Aires, majoritàriament, entre els quals hi havia Carlos López Buchardo, Raúl Monsegur, Alberto y Oliveira Gironde, Rafael Crespo, Adán Diehl, Ricardo Güiraldes o Roberto Levillier (Miralles, 2006: 27). Gràcies a ells, Anglada va obtenir un èxit a l'Argentina com mai havia tingut cap altre artista, i sense haver-hi posat mai els peus.

¹³⁴⁸ Els historiadors contemporanis s'han referit a l' <<Escola de Pollença>> o <<Escola pollencina>> al grup d'artistes estrangers i locals que van treballar a Pollença durant la primera meitat del segle XX, entre els quals es trobaven Anglada i nombrosos dels seus deixebles argentins de París. Tot i això, el mateix Tito Cittadini va intentar desmitificar-la, ja que considerava més oportú parlar de seguidors o deixebles d'Anglada (Lladó, 2006: 54). Cfr. Tito Cittadini. "La escuela Pollensina", a *Revista*, n° 2, 1945, pp. 11-12; Rodrigo Gutiérrez. "Hemen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano", a *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Instituto de Historia, CSIC, 2001, pp. 189-203.

¹³⁴⁹ Carme Riera. *Formentor. La utopía posible*. Palma, Grupo Barceló, 2009.

de l'Hotel Formentor, que iniciaria així el turisme de luxe a l'illa (Miralles, 2006: 29). Anglada era un líder que aglutinava al seu voltant molts amics i seguidors que l'adoraven. A París i a Mallorca molts d'aquests amics, que en principi eren deixebles seus a la capital francesa, eren de nacionalitat argentina o llatinoamericana; va retratar diverses esposes dels seus amics i seguidors en retrats. Aquest va ser el cas de Georgette Leroy, muller de Carlos López Buchardo, però també d'Adelina del Carril, esposa del gran amic Ricardo Güiraldes¹³⁵⁰, i de Marieta Ayerza de González Garaño¹³⁵¹, casada amb el deixeble d'Anglada Alfredo González Garaño.

L'elegància d'una senyora de classe mitjana podia ser semblant o equivalent a la d'una de classe alta. No obstant això, a *Retrat de la duquessa del Dúrcal* (fig. 375) es fa palès que la seva elegància i el seu port són distintius d'una exclusiva posició social¹³⁵². Aquesta dona, distingida i lleugerament estirada, es passeja lentament entre les plantes d'un jardí deliciós mentre observa l'espectador des de les alçades (convé recordar que l'obra mesura 192 x 121,5 cm). El seu cos, col·locat de tres quarts de perfil, es troba en actitud de caminar, el seu rostre bell i idealitzat mostra una expressió moderada i serena, i els seus braços s'obren separant-se del cos, convidant, amb un gest exquisit dels dits, l'observador del quadre a entrar en la seva intimitat. Una intimitat que, a la vegada, es presenta paradisiaca. Divuit anys abans, John Singer Sargent havia realitzat el quadre *La duquessa de Sutherland* (fig. 374). L'obra manté moltes analogies formals i compositives amb el retrat d'Anglada, tot i que el català va estilitzar la figura femenina i va idealitzar l'espai del jardí amb un art il·lusori i artificial. Realitzada l'any 1904, Anglada havia tingut l'oportunitat de veure'l en alguna mostra internacional, donat que ambdós artistes havien coincidit¹³⁵³.

¹³⁵⁰ Ricardo Güiraldes seria un reputat escriptor que, amb el temps, seria el creador del personatge emblemàtic Don Segundo Sombra, un dels més genuïns de la literatura argentina. Güiraldes, que va estar a París entre 1910 i 1912, assegurava que va ser allà on es va produir l'inici de la seva activitat literària (Sanjuán, 2003: 91). Cfr. Ricardo Güiraldes. "Proyecto de carta a Guillermo de Torre", a *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1962, p. 30. El febrer de 1920 Güiraldes i Adelina van arribar a Mallorca, per indicació d'Anglada, que els havia recomanat instal·lar-se a l'illa (Sanjuán, 2003: 119). Güiraldes ja era un escriptor madur que havia publicat tres obres a l'Argentina –encara que no havien tingut molt bona acceptació– i a París havia començat a escriure *Don Segundo Sombra*, que el portaria a la fama. L'any 1922 els Güiraldes van fer un altre viatge a Europa, passant una altra temporada a Mallorca, que seria l'última. En aquesta estada, Adelina escrivia: <<Anglada está tan entusiasmado que le ha pedido que pose para hacerle un estudio. Hará la cabeza y las manos y un trozo de guitarra, pues quiere tomarlo cantando cosas gauchas. Encuentra que tiene Ricardo una expresión llena de carácter cuando canta y quiere fijarla>> (cit. a Sanjuán, 2003: 120-121). Cfr. Carta d'Adelina del Carril a Valéry Larbaud. Port de Pollença, 14 d'octubre de 1922. No resulta estrany, doncs, que Anglada realitzés el retrat d'Adelina en aquest mateix període, que Núria Pujol ha assegurat que va ser encarregat per Ricardo a principis del 1920 i que no va ser mai recollit per la parella (Pujol, 2007: 112). Anglada es mostrava orgullós del retrat, que el va exposar en diverses exposicions internacionals.

¹³⁵¹ El matrimoni González Garaño també va passar temporades a Port de Pollença durant la dècada de 1920 (Sanjuán, 2003: 121). Segurament coincidint amb el matrimoni Güiraldes, a qui Anglada va fer un retrat d'Adelina, l'artista va realitzar el retrat de Marieta en aquest mateix període.

¹³⁵² Cfr. Dominic Lieven. *The aristocracy in Europe 1815-1914*. Londres, Macmillan, 1993.

¹³⁵³ L'any 1904 aquesta obra de Singer Sargent va ser exhibida a la Royal Academy de Londres (VV.AA., 2011 f: 98), mentre que Anglada exposava algunes obres a la International Society of Fine Arts de

Si *La duquessa de Sutherland* era la personificació de la gran bellesa de l'alta societat, si era l'expressió del retrat de la idealització d'una classe social i una bellesa femenina, Anglada també va representar la seva duquessa com a tal. Sargent va vestir-la amb un esplèndid vestit de nit llarg en tonalitats aiguamarina i plata; Anglada, amb un vestit-túnica d'estil imperi de color blau ultramar, rematat amb múltiples brodats daurats de motius florals. Dirigint-se a l'espectador amb una certa vanitat, la duquessa de Sutherland li adreça una mirada de superioritat, tot mostrant satisfactòriament un escot prominent i una remarcable bellesa sensual i captivadora. Aquest era l'ideal de dona que havia seduït Anglada en arribar a París, així que no resulta estrany que s'hagués basat en el quadre de Sargent per realitzar el de la duquessa de Dúrcal, encara que un anys més tard.



Figs. 374 i 375. J. Singer Sargent, *La duquessa de Sutherland*, 1904. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; H. Anglada, *Retrat de la duquessa de Dúrcal*, 1922. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Però, com bé s'ha comentat abans, en aquest retrat d'Anglada l'elegància i la distinció són absolutament indeslligables de la condició social, i el fet que l'artista l'hagués retratada a la manera de Sargent (potser per voluntat de la retratada?) diu molt de si. La duquessa de Sutherland, que tenia el títol nobiliari des de 1892, era una de les dones més influents de

Londres aquell mateix any. L'any següent, ambdós artistes van coincidir al Saló nacional de París, on Singer Sargent va presentar el retrat de la duquessa. L'obra d'aquest estatunidenc es va anar exposant en diferents mostres europees. És per això que Anglada, en el moment de rebre l'encàrrec del retrat de la duquessa de Dúrcal, va recórrer al model del retrat de Singer Sargent.

A més a més, Singer Sargent havia fet una estada a Mallorca, l'estiu de 1908, que suposà tot un esdeveniment. Cfr. *Pintors americans d'ahir* (cat. exp.). Palma, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 1992, p. 34.

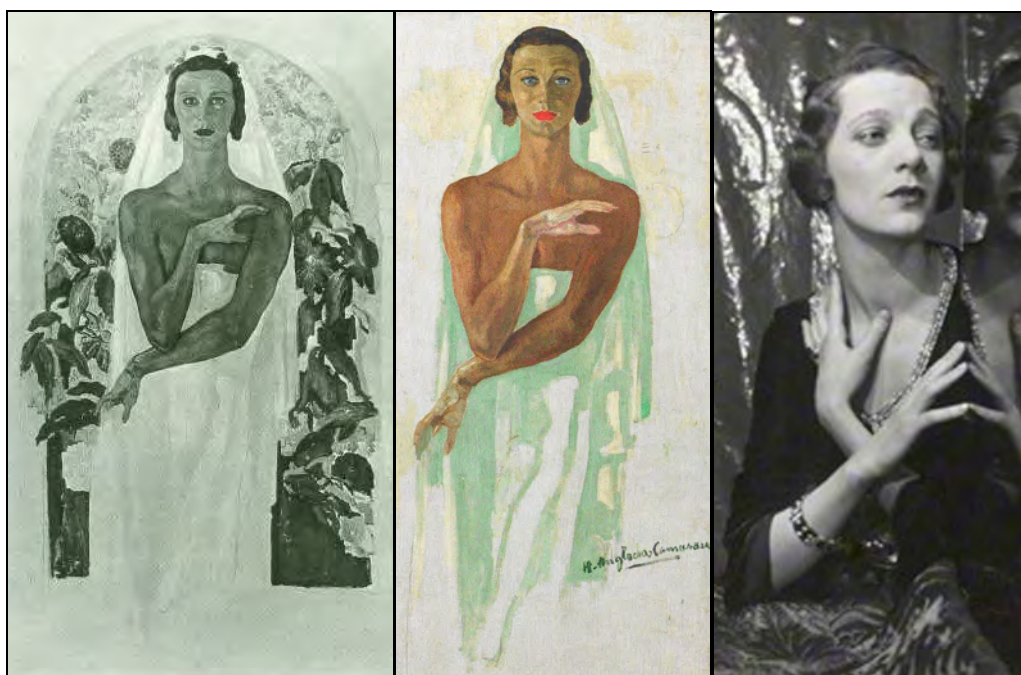
l'època. Retratada amb una branca de saule a la seva mà esquerra i amb l'altra mà recolzada en una font ornamental vuitcentista, el retrat ofería una imatge d'elegància, d'intel·ligència i de poder social de la dona. Per la seva banda, la duquessa de Dúrcal¹³⁵⁴ (fig. 376), que s'anomenava Leticia Bosch-Labrús y Blat, era filla d'un important advocat, comerciant i polític conservador català, Pere Bosch Labrús, i estava casada amb Fernando Sebastián de Borbón y Madán, membre de la família reial espanyola. Leticia era una persona culta i intel·ligent, i es considerava una de les dames més interessants i belles de l'Espanya del moment. Respectada per polítics com Francesc Cambó i tenint amistat amb el rei Alfons XIII (Fontbona, 2012: 29), la duquessa va ser retratada per Anglada sense corona ni barret, tan sols amb un vestit i una gesticulació exquisida a les mans que indiquen la seva naturalesa d'elegant i d'alta classe. Molt semblant a *Retrat de la duquessa de Vendôme* (fig. 377) del simbolista holandès Antoon van Welie, encara que sense corona ni gos, Anglada va oferir una versió molt personalitzada de la duquessa. Primerament, la va convertir en un personatge més pròxim i desenfadat. En segon lloc, la mirada no sembla tan altiva com la de la duquessa de Vendôme, que eleva, amb un aire de desdeny, el rostre. En tercer lloc, Anglada no presenta una figura càndida ni reclinada (com sí ocorria en la resta de retrats que feien a la duquessa, com a la fig. 376, o bé en els retrats de burgeses i aristòcrates que va executar Francesc Mastiera a finals del XIX), sinó que presenta una gran seguretat en la dona i la integració d'aquesta en la natura. Les mans s'obren trencant les barreres socials, el cap es troba en la mateixa línia que l'espectador, i les seves cames s'hi aproximen cada vegada més. La figura sembla emergir d'un teló de teatre per presentar-se en públic, sembla provenir d'un fons lluminós per endinsar-se en la foscor d'un laberint de fulles i flors precioses i idealitzades.



Figs. 376 i 377. Il·lustració de la duquessa de Dúrcal a la revista *La Esfera*, juny de 1916;
A. van Welie, *Retrat de la duquessa de Vendôme*, finals s. XIX - inicis s. XX

¹³⁵⁴ El Ducat de Dúrcal és un títol nobiliari espanyol que va ser creat el 25 de novembre de 1885 pel rei Alfons XII *ex professo* per al seu parent Don Pedro de Alcántara de Borbón y Borbón. El nom del ducat provenia del municipi que duu el mateix nom, Dúrcal, situat a la província de Granada.

Més enllà dels cercles de l'aristocràcia, Anglada-Camarasa va rebre algun encàrrec per part d'artistes del món de l'espectacle. Essent l'últim retrat important que li van encomanar, *Retrat de Gertrude Lawrence* (fig. 378), realitzat cap a 1931, reflecteix perfectament el canvi en la pintura de retrats respecte als anys precedents. Gertrude Lawrence (fig. 380) era una actriu i cantant del gènere de la comèdia musical, aleshores molt famosa per les seves actuacions a Broadway i a l'East End novaiorquès, a part de ser coneguda per la seva participació en pel·lícules britàniques (Fontbona, 2012: 29)¹³⁵⁵. Del retrat original, no se'n coneix més que una fotografia en blanc i negre que mostra l'obra en un estat inacabat, però es conserven alguns esbossos preparatoris (fig. 379) que poden donar més indicis de l'obra final. La figura de l'actriu apareix dempeus i gairebé de cos sencer, rígida i amb els braços creuats d'una manera poc habitual. Amb els braços i les espatlles descoberts, apareix abillada amb un vestit de seda llis i de tonalitats clares –que aparentment semblen blanques– i amb un vel coronat amb flors als cabells, com si fos una núvia. Anglada la presenta d'una manera captivadora i elegant, en un retrat personalitzat, on la figura apareix emmarcada per una fornícula que alberga plantes al seu interior. La retratada presenta una pell extremadament fosca, un aspecte poc habitual en les dones representades per Anglada.



Figs. 378, 379 i 380. H. Anglada, *Retrat de Gertrude Lawrence* (inacabat), c. 1931-1935. Localització desconeguda; H. Anglada, esbós per a *Retrat de Gertrude Lawrence*, c. 1930. Barcelona, Palau de la Generalitat; Cecil Beaton, *Gertrude Lawrence* (detall), 1930. Londres, National Portrait Gallery

¹³⁵⁵ Cfr. Richard Stoddard Aldrich. *Gertrude Lawrence as Mrs. A. An intimate biography of the great star by her husband*. Londres, The Companion Book Club, 1956.

En les dècades de 1920 i 1930, el cinema va tenir un important paper en la creació de nous prototips femenins (Pérez, 2001: 249). Però va ser així especialment en els anys trenta, quan la premsa va fer ressò de les estrelles americanes i dels galants, propagant els mites que promocionaven pentinats, perfums, modes o automòbils (Pérez, 2001: 249). En la dècada de 1930, continuava vigent l'assimilació de les modes franceses a Espanya¹³⁵⁶, però les pel·lícules de Hollywood que es projectaven en els cinemes espanyols van obrir les modes americanes al país¹³⁵⁷, que s'estruncarien amb la Guerra Civil Espanyola (Albizua, 1990: 349). Abans, però, de l'esclat del conflicte bèl·lic, hi havia un prototip de dona que havia de ser alta i esvelta, tenir les espatlles amples i els malucs estrets, un ideal personificat en la figura de Greta Garbo (Laver, 1990: 242). Actrius com Garbo o Lawrence, esdevenien gairebé àrbitres de la moda, i vestien robes creades per dissenyadors com Gilbert Adrian. El focus d'atenció van deixar de ser les cames per passar a emfasitzar l'esquena, i es duïen robes per ser vistes des del darrere, que descobrissin l'esquena fins a l'alçada de la cintura i que s'ajustessin cenyidament a la forma de les natges (Laver, 1990: 242-243). Ja des de 1925, havia anat apareixent el nou ideal eròtic de dona: l'androgen¹³⁵⁸. Les noies s'esforçaven per assemblar-se més als nois que a les noies (Laver, 1990: 234). Les corbes femenines es van tapar totalment i els cabells es van començar a tallar a l'estil *garçon*. A principis de 1927, es va posar de moda el tallat a l'estil Eton, els llavis es pintaven i les celles es perfilaven. Aquestes mateixes característiques eren les que presentava la representació de Gertrude Lawrence d'Anglada-Camarasa. L'androgínia, les espatlles amples, els braços musculats, el cos alt i esvelt, el tallat a l'estil Eton, els llavis pintats i les celles acuradament perfilades... són signes que evidencien que l'artista català retrata la model en concordança amb les modes de l'època, que difonien la imatge d'una dona més independent. Unes modes que, convé tenir en compte, la mateixa actriu

¹³⁵⁶ La nova moda de la dècada de 1930 va amenaçar el domini de les grans cases de moda de París. Ara la dona francesa no encaixava tan fàcilment en el nou model tan bé com ho feien les angleses o les americanes (Laver, 1990: 235-236). Diverses firmes famoses de París, com Doucet, Dovillet o Descrot, que havien tingut un èxit enorme durant la Belle Époque, es van veure obligades a tancar.

¹³⁵⁷ Cfr. VV.AA. *Beauties. La fascinación de las estrellas de cine* (cat. exp.). Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida/Instituto Alemán Goethe-Institut, 1995.

¹³⁵⁸ Durant la Segona República espanyola, la situació de la dona a Espanya va variar molt. Es va establir una assegurança de maternitat per a les treballadores així com es va permetre el dret al vot femení, que gràcies a la campanya de Clara de Campoamor es va poder legalitzar (Lomba, 2003: 22). Tot i el retràs d'Espanya respecte a altres països més modernitzats, Espanya ja va pintar el canvi d'imatge de la dona des de la dècada de 1920 i fins a 1936. <<La presencia de la mujer, que sale del enclaustramiento del hogar y se mueve con soltura por el mundo urbano, adoptando actitudes que resultan provocativas, atrae a los artistas de todo signo (...). Esta Eva moderna y emprendedora, algo libertina y libidinosa, que se lanza a vivir intensamente la vida contemporánea, necesita modificar su imagen y adaptarla a las nuevas exigencias, para ello cuenta con las aportaciones y revoluciones que se producen en el terreno de la moda y todas sus industrias afines>> (Pérez, 2001: 236). Aquesta nova Eva que habitava a les ciutats, amb el cabell tallat curt, vestia més informal i, de vegades, amb pantalons (Lomba, 2003: 21). La dona assimilava els models masculins, sense perdre mai la seva feminitat. Participava en tertúlies igual com feien els homes, expressaven l'amor lliurement, anaven de compres, duïen vestits curts, creuaven les cames en assentar-se i fumaven. A Espanya, revistes com *Blanco y Negro* van difondre molt aquesta imatge de la nova dona que Anglada va reproduir a *Retrat de Gertrude Lawrence*.

contribuïa a propagar arreu d'Occident. Aquest nou model de dona nova va posar fi a les sofisticades aristòcrates –com les que realitzava Anglada–, per tal de contribuir a la generalització d'un grup social més ampli, la burgesia, i transcendir a les classes treballadores (Lomba, 2003: 23). Però a Anglada sempre li interessaria la sofisticació de la dona de la *Belle Époque*.

A principis de la dècada de 1930, Gertrude Lawrence, que rondava els trenta i pocs anys, va encarregar un retrat a Anglada-Camarasa. El dubte emergeix quan es qüestiona per què el va escollir a ell, que no era conegut com a retratista. Segurament Lawrence havia tingut l'oportunitat de contemplar les obres de l'artista en grans exposicions col·lectives internacionals que últimament havia organitzat el Carnegie Institute de Pittsburgh arreu dels Estats Units. Entre 1924 i 1936, l'artista havia exposat a Washington, Nova York, Chicago, Des Moines, Los Angeles, Pittsburgh, Dallas, Filadèlfia, San Diego, San Louis, Boston, Cleveland, Toledo i Providence (Fontbona, 2006: 79). L'any 1924 havia accedit, encara que en un principi no hi estava d'acord, a ser el convidat d'honor de la XXIII Annual International Exhibition of Paintings del Carnegie Institute, on l'any anterior havia estat Pierre Bonnard i el següent després d'Anglada seria Claude Monet. Anglada, doncs, gaudia d'un prestigi excepcional als Estats Units¹³⁵⁹. És per aquest motiu que no ha de sorprendre que celebritats anglosaxones, com Gertrude Lawrence, es fessin retratar per l'artista.

La Guerra Civil va tallar el contacte entre Espanya i les modes anglosaxones i franceses. El franquisme, que combregava amb una mirada a l'interior de la pàtria, va donar peu a una postguerra on <<el aislamiento y la autarquía provocan un retroceso en el campo cultural>> (Albizua, 1990: 349). Amb la guerra, els luxes de la Belle Époque quedaven lluny. Els prototipus femenins de bellesa andrògina també. Les dones havien de moderar-se en el vestir¹³⁶⁰, cobrir les seves parts femenines i no mostrar cap mena d'ostentació. La dona espanyola, que havia de romandre a casa per cuidar el marit i els fills, veia com se li tallaven les ales precipitadament. Des d'aleshores, Anglada no va fer cap més retrat de dones elegants.

¹³⁵⁹ Però no només era considerat com a tal a Amèrica, sinó que també en alguns països europeus. L'any 1929, per exemple, Stephen Hutchinson Harris va publicar la primera monografia del pintor a Londres. Vegeu: Stephen Hutchinson Harris. *The Art of H. Anglada-Camarasa: a study in modern art*. Londres, The Leicester Galleries, 1929.

¹³⁶⁰ Cfr. Carmen Martín Gaité. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987.

5.1.4.- *Les tedioses eròtiques. L'elegant al divan, o la Venus-maja estirada.*

La vida es esperar.

Victor Hugo

El tedio aguarda a la muerte.

Johan Peter Hebel

Y el tedio es el enrejado ante el que la cortesana se burla de la muerte.

(Benjamin, 2009: 91)

Al segle XIX, un dels discursos generalitzats que afectaven la dona era el de la improductivitat i la debilitat¹³⁶¹, que la diferenciaven de l'home, unes característiques que es presentaven més freqüentment en les elegants (López, 2006: 49). L'any 1899 el sociòleg Thorstein Veblen, a *Theory of the Leisure Class*, plantejava que la masculinitat de l'home es basava en el manteniment de la família i que la dona havia de demostrar el seu potencial d'ociositat i malbaratament econòmic. Així doncs, la dona havia d'abstenir-se de qualsevol activitat productiva per tal que l'home pogués demostrar que podia mantenir la família sense evitar luxes ni opulència¹³⁶². D'aquesta manera, la burgesa i aristòcrata de partir del segle XIX, es podia dedicar exclusivament al *dolce far niente*. No havia de tenir cura de la llar, ja que era mantinguda pel marit. Avorrir-se formava part de les pràctiques de malbaratament de les senyores (López, 2006: 82), que solien aixecar-se al migdia, menjar en bata i, a la tarda, preparar-se la *toilette* per sortir al vespre¹³⁶³. Però a excepció d'això, la majoria del seu temps el dedicaven a no fer res, com ocorre amb el personatge d'Espina Porcel, trobant-se a París:

Espina se pasaba las mañanas y las primeras horas de la tarde sin salir, reclinada en su meridiana favorita, de forma griega. (...) Delante de la meridiana, una mesita inglesa, de bronce y laca, sostenia refrescos y helados, y ora diminuta mesa, toda de porcelana de Satsuma, los chismes de fumar y un cacharro persa atascado de jazmines. (Pardo, 1991: 420)

Tal com es percep a la novel·la *La Quimera* d'Emilia Pardo Bazán, el tedi era una actitud essencial del decadentisme. Segons les teories d'Émile Tardieu¹³⁶⁴, l'*ennui* era el reflex de

¹³⁶¹ Vegeu: Bram Dijkstra. "The Cult of Invalidism; Ophelia and Folly; Dead Ladies and the Fetish of Sleep", a *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 25-63.

¹³⁶² Mentre que el marit havia de gastar continuament en vestits, joies, bibelots, cotxes o criats exòtics, la dona s'encarregava de lluir totes aquestes adquisicions en les visites, a la llotja o a l'hipòdrom. El malbaratament permanent posava de manifest la categoria i l'exclusivitat de la família. La dona era una nina per a exhibir la fortuna del marit. Amb el temps, tot això els acabaria passant factura.

¹³⁶³ Cfr. María del Pilar Sinués. *Verdades dulces y amargas: páginas para la mujer*. Madrid, Est Tip Vda e Hijos de Tello, 1898, pp. 153-154.

¹³⁶⁴ Cfr. Émile Tardieu. *L'ennui: étude psychologique*. París, Félix Alcan, Éditeur, 1903.

la impotència cap a allò absurd en una vida sense fonament ni objectius¹³⁶⁵. El cansament de l'ànima, més conegut com a *mal du siècle*, es va anar popularitzant a poc a poc entre les classes elevades, acompanyat de refinaments populars. Aquesta va ser una imatge que va quedar molt fixada en la literatura de la segona meitat del segle XIX i que en la dècada de 1890 els artistes van anar propagant a través d'una figura femenina immòbil, sovint estirada al sofà, que s'abandonava als mandrosos plaers de la desgana¹³⁶⁶. El parasitisme femení era un producte més de la decadència degut a l'efecte debilitador de la riquesa¹³⁶⁷. Però això resultava desastrós per a la raça, ja que les mares no cuidaven bé els seus fills i no els desitjaven, ja que tenir-los les impossibilitava continuar amb la vida ociosa¹³⁶⁸. Per això contractaven una nodrissa. Els metges alertaven de la inactivitat femenina, de la indolència que duia a la pal·lidesa, a la debilitat i a la malenconia. L'excitació contínua a la que es veien sotmeses les joves en els balls i festes nocturnes, en contrast amb l'absoluta flacciditat i apatia a la que s'abandonaven durant tot el dia, no podia portar bones conseqüències (López, 2006: 84). Fins i tot, es creia que els nervis podien desembocar en una nimfomania, més coneguda com a <<furor uterí>>¹³⁶⁹. Així, molts artistes van plasmar aquesta necessitat sexual de la dona que alguns científics atribuïen a les ocioses, tal com es percep a *Dona amb ombrel·la* (1900) de Singer Sargent, amb una figura que llança una mirada anhelant i desitjosa.

L'evolucionisme volia demostrar que la dona era un ésser natural i primitiu, oposat a la intel·lectualitat i a l'evolució de l'home, motiu pel qual es considerava inferior (López, 2006: 37)¹³⁷⁰. Fins i tot els metges afirmaven que la dona, <<desde el punto y hora en que la mujer es mujer, es una enferma>>¹³⁷¹. La seva inactivitat, la seva submissió total a l'avorrimient i l'espera, la conduïa al refugi de la droga (vegeu pp. 253-257). Però si fins aleshores s'havia cregut que la dona no tenia instints sexuals, a finals del XIX s'opinava justament el contrari. La major part dels fisiòlegs van començar a difondre que

¹³⁶⁵ Cfr. Vizconde de Ezea. *El tedio como síntoma social*. Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1913, p. 13.

¹³⁶⁶ Tanmateix, les dones reclinades en els sofàs ja va ser un tema emprat pels impressionistes durant la dècada de 1870 (Strauber, 2007: 107). Manet, Monet o Renoir van ser alguns dels que van explotar el tema.

¹³⁶⁷ Cfr. Olive Schréiner. *La mujer y el trabajo. Reflexiones sobre la cuestión feminista*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1914, pp. 98-99.

¹³⁶⁸ Cfr. Concepción Arenal. *La mujer del porvenir*. Castalia, 1993, p. 100.

¹³⁶⁹ Es creia que la indolència i el nerviosisme generaven un estat d'exaltació de la sensibilitat, que a la vegada conduïa una dona a tenir una conducta lasciva i provocadora fins i tot en públic. Cfr. Julien Joseph Virrey. *La mujer bajo los puntos de vista biológico, moral y literario*. Barcelona, Imp. Sucesores de N. Ramírez y C., 1881, pp. 67-73.

¹³⁷⁰ Les tesis de Darwin i Herbert Spencer ubicaven la dona en un dels graus més inferiors de l'escala evolutiva. Vegeu: Bram Dijkstra. *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1986.

¹³⁷¹ Cfr. A. Posada y U. González Serrano. *La amistad y el sexo. Cartas sobre la educación de la mujer*. Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1893, p. 18.

l'organisme de la dona estava més predisposat a la voluptuositat que l'home (López, 2006: 40). En el camp de la representació plàstica, es va estendre la idea d'una sexualitat activa de la dona, que no requeria la participació de l'home, tal com es percep a *Fatigada* (1894) de Francesc Masriera. La mirada incitant, la llangor i la pal·lidesa del rostre, la flacciditat, la lassitud... eren signes de l'arribada del «<crim>> de la masturbació femenina¹³⁷². Cap a 1900, es parlava molt de la masturbació de la dona, entesa com a vici solitari¹³⁷³. Els homes estaven horroritzats perquè això els excloïa, encara que per altra banda s'alliberaven de l'obligació de demostrar la seva virilitat i, actuant com a voyeurs, van voler veure en els instints sexuals de les dones una propensió als animals. Per això Gustav Klimt va representar nombrosos dibuixos –se'n conserven prop de 4.000– de dones masturbant-se o en estat d'èxtasi, en la línia de les teories freudianes sobre la sexualitat activa de la dona. Klimt va esdevenir un pioner a la Viena de 1900, en el sentit que mai abans s'havia manifestat la idea de la sexualitat desbordant de la dona, una sexualitat que no era només per a fins voyeurístics sinó també per a mostrar les propensions naturals dels humans (Wolf, 2005: 52)¹³⁷⁴.

La creença que la dona era un ésser més immoral enllaçava amb les idees que l'antropologia criminal divulgava en els anys de finals del segle XIX. El 1893 Cesare Lombroso plantejava, juntament amb Ferrero, a *La dona delinquent, la prostituta e la donna normale*¹³⁷⁵, les teories sobre la naturalesa criminal de la dona, que tenia un caràcter atàvic i degenerat que la conduïa a portar una mala vida i, en molts casos, a la prostitució (López, 2006: 39)¹³⁷⁶. Vers 1835, Franz Joseph Gall, pioner de la frenologia, ja havia

¹³⁷² Cfr. Nicholas Francis Cooke. *Satan in Society*. Cincinnati/Nova York, C. F. Vent, 1871, pp. 105-115.

¹³⁷³ A banda del llibre *Satan in Society* de Cooke, que va aparèixer per primera vegada l'any 1870, hi havia altres publicacions que parlaven de la masturbació femenina: Rozier. *Des habitudes secrètes ou de l'onanisme chez les femmes*. París, 1878; Doussin-Dubreil. *Des égarements secrets ou de l'onanisme chez les personnes du sexe*. París, 1878; Amancio Peratoner. *Extravios secretos del bello sexo: estudio médico popular*. Barcelona, 1881; Amancio Peratoner. *La mujer en la alcoba: estudio higiénico-fisiológico*. Barcelona, Est. edit. de Felipe N. Curriols, 1893.

¹³⁷⁴ Hi ha alguns apunts de dones fets per Anglada que inequívocament evoquen la naturalesa sexual de la dona, a través d'uns cossos absolutament despullats, unes positures obertament relaxades, unes mirades anhelants i desitjoses, uns entreuixos abastables, una col·locació de les mans i dels braços en alguns casos sospitosa... tal com es percep en la sèrie d'esbossos titulats *Dona nua estirada*, que daten aproximadament pels volts de 1911-1913.

¹³⁷⁵ Cfr. Cesare Lombroso i Guglielmo Ferrero. *La donna delinquent, la prostituta e la donna normale*. Torí, L. Roux, 1893.

¹³⁷⁶ Cfr. Carlier. *Étude de pathologie sociale. Les deux prostitutions*. París, 1887. Segons la moral victoriana, «<es innegable que a veces se forma un fluido mucoso en los órganos internos y en la vagina durante el coito, pero esto sólo ocurre a las mujeres lascivas o a las que llevan una vida lujuriosa>> (cit. a Bornay, 2010 b: 61). Cfr. Ronald Pearsall, *The worm in the bud. The world of Victorian Sexuality*. Londres, Penguin Books, 1983, p. 293.

Per la seva banda, Otto Weininger afirmava a *Sexo y Carácter* que la immoralitat de la dona radicava, entre altres coses, en la manca de memòria i la capacitat de mentir, i que tals atributs tenien un origen sexual (López, 2006: 39). Cfr. Otto Weininger. *Sexo y Carácter*. Barcelona, Península, 1985, pp. 99, 128 i 147.

conclòs que la mida dels òrgans era una mesura del poder de la seva funció¹³⁷⁷. Al llarg del segle XIX, doncs, es va considerar que les dones tenien el front més petit que els homes, fet que explicava la suposada superioritat intel·lectual de l'home i l'hegemonia dels sentiments en la dona. Carl Vogt, Catedràtic d'Història Natural de la Universitat de Ginebra i membre de la Societat Antropològica de París i Londres, aportava proves a la creença de la debilitat intel·lectual femenina, assegurant que el crani femení era com el dels nens o el de races considerades inferiors, com la negra o la jueva (López, 2006: 38)¹³⁷⁸. Aquestes eren unes idees esteses arreu d'Europa i que, cada cop més, començaven a formar part de la consciència col·lectiva masculina¹³⁷⁹.

La figura de la dona elegant, amb un toc d'excentricitat, artificiositat i erotisme, permetia als artistes jugar amb els prejudicis que rodejaven l'aristocràcia de la Belle Époque. Durant el període de la *fin-de-siècle*, burgeses i aristòcrates van ser presentades plàsticament com a emblemes enganyosos d'inactivitat i de decorativisme, com a dones flor vestides elegantment de blanc, groc o rosa, essent més importants els seus vestits que elles mateixes, mirant l'espectador amb indiferència i reclamant-li la seva atenció. Aquestes dones, <<sumidas en un esplendor cromático que todo lo unifica y convierte en el culmen de lo decorativo>> (Pedraza, 2011: 42), van esdevenir nines sexuals contraposades a l'altra imatge femenina del fi de segle: l'Eva moderna i emancipadora¹³⁸⁰. Vestien robes que, a més de ser cares, excèntriques i inconvenients, mostraven la seva incapacitat per moure's lleugerament i realitzar qualsevol activitat productiva (López, 2006: 57). La cotilla s'encarregava de la immobilitat del tors, i de vegades generava malalties tal com advertien molts metges¹³⁸¹, tot i que era aclamada per les dones perquè les hi concedia una certa reputació¹³⁸². En realitat, la cotilla provocava pal·lidesa i debilitament, però al segle XIX es va voler creure igualment que la dona era de naturalesa fràgil i dèbil (López, 2006: 70).

Si bé les arts plàstiques van afanyar-se a representar l'aparença de debilitament físic, de vigor disminuït, de desmai constant o de malaltia de la dona (Bornay, 2010 b: 72), un ideal contrari al de la dona forta, desimbolta i decidida, que era la que realment encarnava la seducció per excel·lència (Moreno, 2012: 51), la premsa de l'època va

¹³⁷⁷ Cfr. Franz Josef Gall. "On the Functions of the Brain and of Each of Its parts: With Observations on the Possibility of Determining the Instincts, Propensities, and Talents, Or the Moral and Intellectual Dispositions of Men and Animals, by the Configuration of the Brain and Head, Volume 1." Marsh, Capen & Lyon, 1835.

¹³⁷⁸ Cfr. W. Vogt. *Sexe faible. Risposte aux exagérations et aux utopies du féminisme*. París, Librairie Marcel Rivière, 1908.

¹³⁷⁹ Cfr. Armand Dayot. *L'image de la femme depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. París, Hachette, 1899.

¹³⁸⁰ Cfr. VV.AA. *La Eva moderna: ilustración gràfica española 1914-1935* (cat. exp.). Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.

¹³⁸¹ Cfr. Dr. O'Followell. *Le corset. Étude médicale*. París, 1908.

¹³⁸² Cfr. Veblen. *Teoría de la clase ociosa*. Barcelona/Argentina, Hyspamérica Ediciones, 1987, pp. 173-174.

divulgar la imatge de la dona elegant reclinada en un divan o descansant en ambients decadents, com a *Jove descansant* (1894) de Francesc Masriera o a *Le paon blanc* (fig. 121) d'Anglada. Però va ser la dona reclinada al sofà, una de les imatges de l'elegant que més va perdurar. Pels volts de 1911, Anglada va realitzar nombrosos apunts de dones anònimes, estirades sensualment i delicadament damunt d'una butaca, amb posicions marcadament eròtiques, com els dos esbossos titulats *Dona estirada*. En aquesta època va pintar també *La gata rosa*, seguit d'altres retrats de dones estirades, com *Retrat de Marianne Willumsen* i *Figura ajaguda en un sofà*. En aquestes tres obres, Anglada va presentar una figura femenina postrada, coqueta i elegant, bella i interpel·ladora. Però més que remarcar la debilitat i la inactivitat de la dona, Anglada va presentar un ambient intimista i de marcada sensualitat on aquestes figures seductores apareixen torbadores i provocatives. Per tant, l'artista, propi d'un eclecticisme iconogràfic, va posar més èmfasi a la idea de sexualitat activa més pròpia de l'ideal de dona forta que no pas a la debilitat física de la convalescent. La manera de corbar els malucs i els ulls enfonsats i ullerosos, tal com es percep en aquestes obres, són trets físics característics de la sexualment poderosa dona decadent (López, 2006: 83).

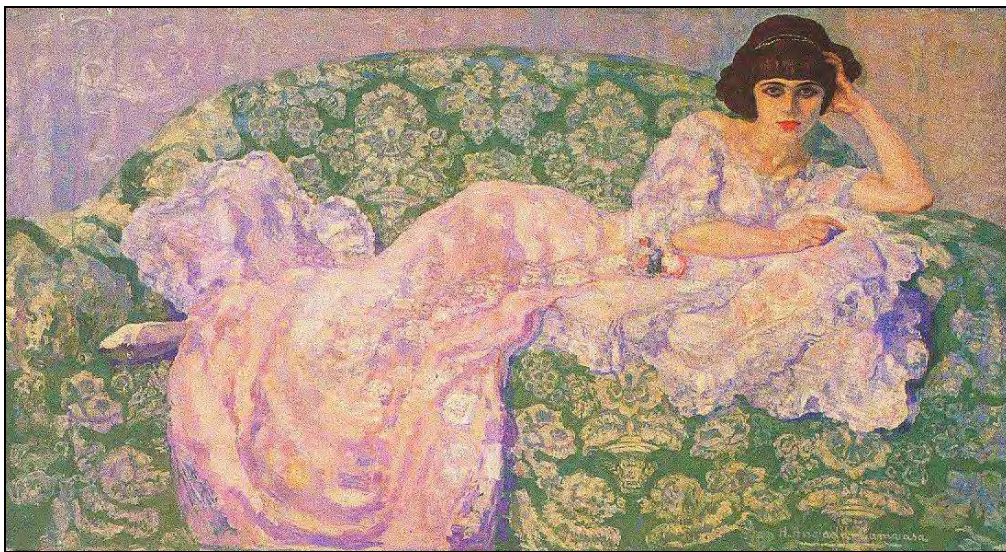


Fig. 381. H. Anglada, *La gata rosa* (versió final), c. 1911. Col. particular

És, però, *La gata rosa* (fig. 381), l'obra on es presenta més clarament la idea de sexualitat activa de la dona estirada en un sofà, un objecte del mobiliari que s'acaba identificant amb el gènere femení. Essent en un principi un retrat de Georgette Leroy de López Buchardo realitzat entre 1908 i 1910, es desconeix la identitat del nou rostre i el motiu pel qual l'artista va modificar-lo¹³⁸³. Però certament, com descriu Navarrete a *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), la coqueteria corresponia a l'elegància i a la distinció social de la dona:

¹³⁸³ El que se sap amb exactitud, però, és que ja el 1913 Anglada havia fet la substitució del rostre.

La dama elegante y de alto rango, es la Coqueta por excelencia, porque posee más medios de que disponer para servir á sus inclinaciones, y porque su vida entera se consagra á perfeccionar el sistema que sigue. Así se la vé por días lánguida, vaporosa, sentimental, alegre, viva ó revoltosa. (Navarrete, 1843: 71)

Vestida de rosa, aquest era un color que identificava perfectament la coqueta elegant, sobretot quan aquesta volia <<aparecer fresca y lozana>> (Navarrete, 1843: 71). La mirada insistent, amb uns ulls remarcats per un traç gruixut d'un llapis negre que dissimulen <<la profundidad y el cansancio de una noche>> (Moreno, 2012: 51), i la posició marcadament sensual de la figura sinusoidal, donen indici de la felinitat de la dona i de la proposta sexual que ofereix a l'artista-espectador. Aquesta dona està realitzada a partir de la tradició de Venus, majas, odalisques i prostitutes jacentes de la història de la pintura occidental. És, però, el model de la prostituta i la cortesana estirada en un divan del fi de segle, el que realment conduirà Anglada a realitzar obres amb connotacions sexuals explícites com *La gata rosa*. Segons els criminòlegs de finals del XIX, la peresa i la debilitat mental eren més pròpies de dones de <<moralitat dubtosa>>¹³⁸⁴. Tot i que Anglada no va representar una prostituta –com a mínim aquesta no era la intenció original–, va reutilitzar-ne el model de representació, en una Olimpia directa i insistent, però ara vestida i amb l'elegància característica de la seva classe. D'aquesta manera, *La gata rosa* d'Anglada se situaria en la mateixa línia que *La cocotte* (fig. 382) de Federico de Madrazo, estirada i amb una mirada provocadora, i rodejada d'unes vestimentes i teles de tonalitats roses i pàl·lides i lleugerament agitades que revelen la seva set sexual. La pell, tant en Manet, Madrazo com en Anglada, apareix llisa i pintada amb poca volumetria, donada la cura i el maquillatge que les coquetes dedicaven diàriament.



Figs. 382 i 383. Federico de Madrazo de Ochoa, *La cocotte* (detall), c. 1900-1910. Caja de ahorros de Salamanca y Soria (Caja Duero); H. Anglada, *Noia anglesa*, c. 1904. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

¹³⁸⁴ Vegeu: Maria López Fernández. “La imagen de la prostituta a través de los pintores andaluces. 1880-1920”, a *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. La Mujer*. Còrdova, Cajasur, vol. II, 2002, pp. 259-276.

La revelació de la set femenina esdevé més acusada a *Noia anglesa* (fig. 383) d'Anglada, on, sorprenentment, apareix una dona estirada seminua. En aquest quadre, l'oferiment de la dona és flagrant. El cos completament acomodat sobre el llit, el tors aparentment despullat i rodejat de teles amb les quals es fusiona –i que ressalten la nuesa de la retratada a la vegada que accentuen el plaer voyeurístic de l'espectador i les seves ganes d'acariciar el cos femení–, els ulls oberts i desitjosos de la model, el gest bufó de les mans –que ja no ofereixen obstacles, com sí ocorria, encara que poc, a *La gata rosa*–, la cabellera ígnia, ondulada i lliurement desenredada damunt del coixí... són indicis del tractament de la model com a una cortesana reclinada a l'espera del client que l'ha escollida. Es desconeix la identitat de la jove, però és probable que aquesta anglesa fos en realitat una *cocotte* del París de principis del segle XX, donat que en aquest període Anglada estava centrat en la representació de *demimondaines* que freqüentaven els locals d'oci nocturn de la capital francesa.

Si bé el sofà representa l'eclosió de la sexualitat de la dona, la pèrdua de la innocència i de la virginitat, tal com representa Giovanni Boldini a *Dona de rosa*, amb una elegant oferint-se damunt del llit, *Catalineta* (fig. 384) de Ramon Casas representa tot el contrari. Aquesta nena, vestida d'un blanc immaculat i recolzada en unes butaques blanques amb unes ombres sospitosament rosades, esdevé un símbol perfecte de puresa. La *Catalineta* no està estirada al sofà ni mostra una actitud d'entrega; tampoc duu les indumentàries roses de les elegants. Això no obstant, tot i trobar-se dempeus, fora del sofà, està tocant l'entapissat del moble amb les dues mans. Tot mirant l'espectador amb certa timidesa i vergonya, es retira lleugerament cap enrere, inclinada damunt del sofà, com si fos un amagatall segur. *Catalineta* pren el mateix significat que *Pubertat* (1894) de Munch, on una ombra amenaçadora s'aproxima irremeiablement a la nena despullada. En Casas, el sofà és l'ombra de la sexualitat, i la nena sembla estar a punt d'enfilar-s'hi. En canvi, les representacions de dones d'Anglada, tal com era corrent en el decadentisme, han perdut qualsevol rastre d'innocència i s'han estirat còmodament damunt del divan, adoptant posicions refinades i desimboltes, i amb l'ombra de la seva figura pràcticament adherida a elles (figs. 385, 386). De la mateixa manera que *Dona de rosa* de Boldini¹³⁸⁵, de l'any 1916, les dones representades per Anglada fan de perxa del vestit, i donen preeminència al retrat de la vanitat i de l'elegància en comptes de la psicologia de la persona. El següent pas del coqueteig amb l'espectador s'esdevindrà a *Nu femení* (1902) i a *Nu en el divan groc* de Sorolla (1912).

¹³⁸⁵ Moltíssimes eren les dones elegants que es feien retratar per Giovanni Boldini durant la Belle Époque. Boldini, retratista de moda, retratava la gent culta, elegant, refinada i inquieta.



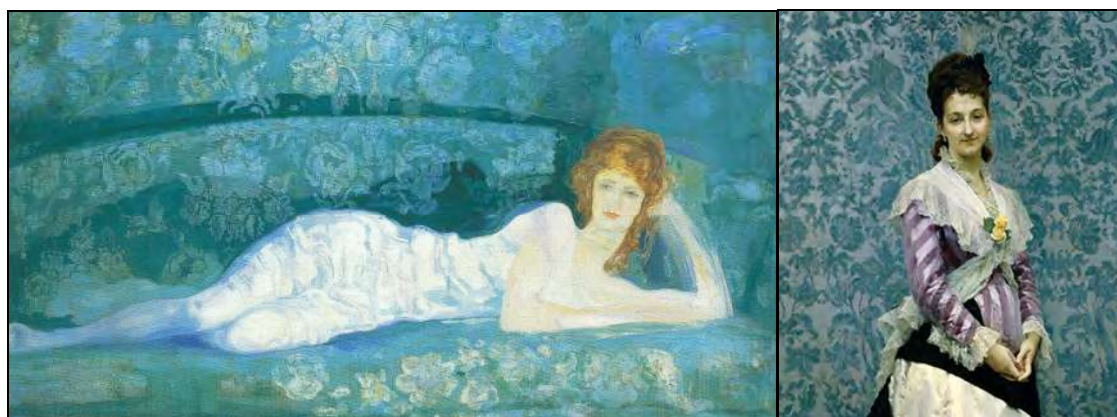
Figs. 384 i 385. Ramon Casas, *Catalineta*, 1898. Col. particular; H. Anglada, *Figura ajaguda en un sofà*, c. 1911. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Però, qui són aquestes dones que retrata Anglada? A *Figura ajaguda en un sofà* (fig. 385), es desconeix la model, un fet que indica que la seva identitat no era important per a l'artista, sinó que li interessava projectar un ideal de dona. No obstant, a *Retrat de Marianne Willumsen* (fig. 386), va realitzar una pintura de l'esposa del pintor danès Jan Björn Willumsen (1891-1964), fill del reconegut pintor Jan F. Willumsen. Durant la dècada de 1920, Willumsen fill havia viatjat i treballat a les Illes Balears –es té constància d'algunes obres seves amb escenes de carrer eivissenques, com *Escena de carrer d'Eivissa amb dues espanyoles* o *Escena de carrer amb gent vestida a Eivissa*. El 10 de febrer de 1921 es va casar amb Marianne a París, quan ella va adoptar el cognom del marit. No obstant això, en analitzar el retrat de la muller, es presenta una problemàtica de datació. Sembla ser que, tot i que *Retrat de Marianne Willumsen* correspon al mateix model de retrat que *La gata rosa* i *Figura ajaguda en un sofà*, la pintura estaria realitzada durant la dècada de 1920, en un període en què el jove pintor danès es trobava treballant a les Illes Balears¹³⁸⁶. El retrat, però, no es va poder acabar per raons que es desconeixen, i la pintura va romandre sempre al taller d'Anglada.

Poques novetats que no s'hagin dit ja es poden aportar a *Retrat de Marianne Willumsen*. Aquestes dones es troben en interiors despullats, únicament moblats per un gran sofà entapissat. A *La gata rosa* i *Retrat de Marianne Willumsen*, Anglada presenta el mateix sofà, amb arabescos de motius vegetals i florals d'evocació oriental però també d'estil Art Nouveau. Aquest tapís floral, que a *Retrat de Marianne Willumsen* es projecta més enllà del sofà, cobrint la paret, apareix en el fons del retrat de *Josefa Manzanedo* (fig. 387) de Raimundo de Madrazo. El quadre de Madrazo presenta la figura d'una aristòcrata dempeus, projectada davant d'un fons floral de color verd aigua, gens habitual en l'obra de l'artista (Moreno, 2012: 51). Desconeixent si Anglada sabia de l'existència del quadre de Madrazo, se sap que aquest, pintat l'any 1875, va romandre a París durant cinquanta

¹³⁸⁶ Per la seva banda, Jan Willumsen pare havia viatjat fins a Espanya i Tunísia l'any 1914, deixant que el sol del sud influencés la seva obra. També podria ser, doncs, que l'artista danès hagués encarregat a Hermen Anglada un retrat de la promesa del seu fill, Marianne, vers aquests anys.

anys, permetent a Anglada la possibilitat de contemplar-lo¹³⁸⁷. Es tractava, doncs, d'un estampat floral que estava molt de moda a l'època, i que constata la predilecció d'Anglada pel decorativisme i per l'associació de la dona amb la flor/la naturalesa/allò decoratiu i bell. S'ha de tenir en compte que, al llarg del segle XIX, William Morris i el moviment *Arts and Crafts*¹³⁸⁸ van posar de moda papers i teles decoratives on la naturalesa era el motiu principal, i van revolucionar els interiors domèstics dels més adinerats (Moreno, 2012: 52). Així doncs, Anglada s'adiu amb els retrats de l'alta aristocràcia de la Belle Époque, on els interiors burgesos semblen decorats, on es fa ostentació de la seva condició social i on no sembla sospitar-se res a l'horitzó de la Primera Guerra Mundial.



Figs. 386 i 387. H. Anglada, *Retrat de Marianne Willumsen*, c. 1911-1927. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Raimundo de Madrazo. *Josefa Manzanedo e Intentas de Mitjans, II marquesa de Manzanedo* (detall), 1875. Madrid, Museo Nacional del Prado

El color verd aigua d'aquesta luxosa tela de brocat del sofà està estretament vinculat al món oriental i a la ceràmica del món àrab (Moreno, 2012: 51). Es coneix que Anglada era un aficionat col·leccionista de teles orientals en aquests anys en què va pintar aquest entapissat. Les reminiscències orientals de l'entapissat dels sofàs porta a veure les seves dones com a odalisques, encara que vestides a la moda occidental del moment. Tanmateix, el tractament en alguns casos arcaïtzant de la figura, el color verd marí del sofà i la manera com les figures semblen emergir de l'interior del moble, evoca l'episodi mitològic del naixement de Venus. Les retratades d'Anglada es troben reclinades al sofà en una posició similar, estirades i conscients del seu poder d'atracció cap a l'espectador. La mitologia diu que Venus, deessa de l'amor i la més bella del panteó, va néixer de l'escuma del mar quan els membres mutilats d'Urà van caure al mar. Des d'aleshores, aquesta deessa, va passar a ser reverenciada pels pescadors i els homes de mar. Al segle

¹³⁸⁷ La marquesa de Manzanedo organitzava moltes reunions on hi acudien nombrosos espanyols que es trobaven a la capital francesa des de finals del segle XIX (Moreno, 2012: 52).

¹³⁸⁸ Cfr. William Morris. *Arts & Crafts. Arte y artesanía, 1881-1893*. San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2011; Rosalind P. Blakesley. *The Arts and crafts movement*. Londres/Nova York, Phaidon, 2006; Pamela Todd. *The arts & crafts companion*. Londres, Thames & Hudson, 2004.

XIX, el mite es va representar amb profusió principalment en el sector de l'acadèmia, ja que era un pretext perfecte per representar un cos femení nu d'una manera absolutament eròtica i sensual. Alexandre Cabanel, Henri Gervex, William Adolphe Bouguereau, Eugène-Emmanuel Amaury Duval, Jean-Léon Gérôme, Gustave Moreau, Charles Haslewood Shannon... nombrosos van ser els artistes vuitcentistes que van insistir en el tema. Pels volts de 1912, Odilon Redon va recuperar l'assumpte, amb una personal sèrie de Venus executades amb colors pastel, algunes de les quals es troben dins de grans petxines. És el cas de *El naixement de Venus* (fig. 388), on una deessa nua reposa dins d'un gran cargol de mar, i ofereix una imatge visionària del món marí. Les dones en sofàs representades per Anglada també semblen sorgir d'un corn/sofà provinent del mar, trobant-se embolcallades de tonalitats marines i rosades, aquestes últimes com a símbol de la bellesa i l'amor de Venus.



Figs. 388 i 389. Odilon Redon, *El naixement de Venus*, c. 1912. Col. particular; H. Anglada, *Maria Junyent*, 1922. Barcelona, col·lecció Oleguer Junyent

Encara que Anglada retrati aquestes dones en interiors domèstics, aquestes evocuen una atmosfera reclosa i intimista que té a veure amb la naturalesa¹³⁸⁹. És, però, en els retrats de dones estirades enmig de la naturalesa, on la seva poderosa sexualitat és més perceptible. La dona contextualitzada en la natura, doncs, apareix com un ésser més primitiu, més animal, més instintiu, tal com es percep perfectament a *Retrat de Sonia de Klamery estirada* (fig. 391). Sembla ser que el tema principal d'aquesta obra és la vigorosa sexualitat de la retratada, alhora inaccessible i fatal, estirada i mirant l'espectador amb uns ulls entretancats. Essent un dels retrats més sensuals de l'autor, la bellesa formal i la càrrega eròtica de l'obra es mostren a través d'una figura sinusoidal, uns llavis vermells, una mirada penetrant i un somriure ambigu que s'aguditzen amb el misteri eròtic de l'entorn selvàtic que tant evoca Matisse. A més, la pintura de retrats del segle XIX va presentar generalment dones amb posicions relaxades i en actitud de seguretat, erotitzades, precisament sense destacar la intel·ligència ni la psicologia del personatge, sinó el sentit

¹³⁸⁹ Vegeu: Justine De Young. "Fashion and Intimate Portraits", a Gloria Groom (ed.). *Impressionism, Fashion & Modernity*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2012, pp. 107-123.

decoratiu i l'erotització de la figura. A principis del segle XX, just abans de l'esclat de la Gran Guerra, hi havia un afany d'esnobisme per part de les elegants que tenien la voluntat de fer-se retratar com a excèntriques *femmes fatales* (López, 2006: 92)¹³⁹⁰. Hi havia un corrent atret per l'exotisme i el barroquisme, pels ambients aristocràtics i cosmopolites, pel luxe, la sumptuositat, l'erotisme i el decadentisme, encara que diferents del fi de segle (Pérez, 2001: 251). I la comtessa de Pradère pertanyia a aquesta moda refinada. L'obra va ser un encàrrec del seu marit Daniel Carballo i Prat, comte de Pradère i diplomàtic de l'ambaixada espanyola a París, que residia habitualment a París amb la seva muller, on sovint obrien les portes als amics. El comte, que estava treballant per a l'ambaixada d'Espanya a França, era un gran aficionat i col·leccionista d'importantes obres d'art, algunes de les quals eren del mateix Anglada, així com un mecenes reconegut i protector de pintors i poetes. No ha de sorprendre, doncs, que Anglada s'esmerés en el retrat de la comtessa, que és el retrat femení més refinat i sensual de la seva producció.



Figs. 390 i 391. Ignacio Zuloaga, *La comtessa Mathieu de Noailles*, 1913. Bilbao, Museo de Bellas Artes; H. Anglada, *Retrat de Sonia de Klamery estirada*, c. 1913. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

En els anys inicials del segle XX, les elegants estaven lligades a la intel·lectualitat. A París hi havia nombrosos salons literaris que eren presidits per senyores, com el de la comtessa

¹³⁹⁰ Potser el cas més conegut va ser el de la marquesa Casati, una hereva italiana, musa i mecenes de l'art europeu de principis del segle XX. Les seves conegudes excentricitats van dominar i van enlluernar la societat europea durant unes tres dècades. Essent una llegenda entre els seus contemporanis, la bella comtessa va sorprendre la societat quan va aparèixer públicament amb dos guepards lligats i lluint serps vives com a joies. Va captivar artistes i figures literàries com Robert de Montesquiou, Jean Cocteau o Cecil Beaton. L'any 1910 la comtessa va anar a viure al Palazzo Venier dei Leoni, al Gran Canal de Venècia. Allà, els vespres esdevindrien llegendaris. Casati col·leccionaria animals salvatges exòtics i patrocinaria dissenyadors de moda com Fortuny o Poiret. Vers 1914, Anglada-Camarasa va realitzar un apunt de la comtessa, avui a la col·lecció particular de Beatriz Anglada. És probable que la comtessa encarregués un retrat a Anglada, que finalment no va realitzar, amb motiu de la seva participació a la Bial de Venècia de 1914. Cfr. Scot D. Ryerson i Michael Orlando Yaccarino. *Infinite Variety: The Life and Legend of the Marchesa Casati*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004; Scot D. Ryerson i Michael Orlando Yaccarino. *The Marchesa Casati: Portraits of a Muse*. Nova York, Abrams, 2009.

de Martel o el de Madame de Caillavet, on acudia la comtessa de Noailles¹³⁹¹. Alguns homes esnobs aplaudien les excèntricitats d'aquestes dones, però en general se sentien amenaçats per la seva presència en un món intel·lectual que no els pertanyia. En un període en què el desenvolupament intel·lectual de la dona era imminent, van començar a aparèixer obres com *La comtessa Mathieu de Noailles* (fig. 390) d'Ignacio Zuloaga. Aquest nou model d'elegant ja no era únicament el d'una dona coqueta, bella, elegant i sensual, sinó que també era intel·lectual com la comtessa i poetessa Anna Mathieu de Noailles¹³⁹². Essent un dels personatges més interessants de la Belle Époque, la comtessa celebrava a casa seva els salons literaris més prestigiosos del moment, i reunia bona part del París intel·lectual, on el 1913 ja es trobava Zuloaga (VV.AA., 2011 f: 102). Per admiració i amistat, Zuloaga va fer-ne un retrat, amb una figura femenina reclinada en un divan, on per motius de salut aquell 1913 la comtessa rebia els seus convidats, interrompent momentàniament la seva lectura. Molt il·luminada i abillada amb un vestit de tuls i gases roses, malves i ataronjades que destaquen sobre el verd del divan, la comtessa presenta un bust vigorosament elevat i emmarcat per una cabellera fosca i que deixa veure un tret físic orientals –tenia un origen grecoromà. Pròpia d'una sensualitat expressiva i intel·lectual i una profunditat psicològica, presenta al seu costat una taula amb llibres, un collar de perles, símbol de la passió, i un gerro de roses, símbol de l'amor. En aquest mateix any, Anglada va realitzar *Retrat de Sonia de Klamery estirada*, però, a diferència de l'obra de Zuloaga, el català no tenia cap interès en captar la intel·lectualitat i la psicologia de la retratada, sinó centrar-se exclusivament en la seva extravagància i sexualitat poderosa (López, 2003: 26), i la seva seducció, bellesa, galanteria, refinament i sumptuositat. En la comtessa de Noailles, es produïa una inaccessibilitat física i psíquica a partir d'un enfocament baix. En canvi, en la comtessa de Klamery, pesava més la seva sexualitat que la intel·ligència, a partir d'una dona que es prolonga com a model d'elegant del fi de segle, amb un tractament únicament sexual i instintiu contrari al de l'emancipació femenina¹³⁹³. La malenconia i la terribilitat femenines eren les dues vies de l'exquisidesa simbolista (Villena, 2000: 18).

¹³⁹¹ Cfr. María López Fernández. "Emancipadas e intelectuales: el nacimiento de la mujer moderna en la pintura y la ilustración gráfica española de fin de siglo (1890-1914)", a *XIV Congreso CEHA: Correspondencia e integración de las artes*. Màlaga, Universidad de Màlaga, 2002; E. Carrassus. *Le snobisme et les lettres françaises. De Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*. París, Librairie Armand Colin, 1966, pp. 80-99.

¹³⁹² Casada l'any 1897 amb el comte Mathieu de Noailles, la comtessa era poetessa i el 1901 va obtenir un gran èxit en el món literari francès, amb *Le cour innombrable*.

¹³⁹³ En les dècades de 1910 i 1920, van aparèixer dones misterioses i seductores en la literatura espanyola, posant èmfasi en la seva sexualitat desbordant (Lomba, 2003: 20). Cfr. Carlos Reyero. "¿Demasiado modernas? Las mujeres en las ilustraciones de novelas eróticas de entreguerras (1914-1936)", a VV.AA. *La mujer en el arte español*. Madrid, CSIC, 1997, pp. 511-523. Mentre a Europa la dona va guanyar terreny cap a l'emancipació (el dret a votar va ser aconseguit l'any 1918 a Amèrica del Nord i, més endavant, a Anglaterra, les dones van poder votar a partir dels trenta anys; Alemanya els va seguir després). La nova dona va exportar Amèrica del Nord a tot Europa. Aleshores van aparèixer els electrodomèstics, les rentadores, els fornets de petroli, les màquines de cosir, les cuines de gas, el menjar envasat o en llaunes o

Uns anys més tard, durant el decenni de 1920, quan aquest cosmopolitisme refinat va quedar estroncat, Anglada va reprendre la representació de figures estirades en la naturalesa en alguns retrats femenins, però ja no en dones de classes aristocràtiques sinó en el cas d'amigues i conegudes. Aquests són els casos de *Retrat d'Adelina del Carril* (fig. 414) i *Retrat de Maria Junyent* (fig. 389). Tot i que la natura s'ha tornat més real¹³⁹⁴ i ara apareixen representades en hores diürnes, amb l'esplendor lluminosa del Mediterrani, continua havent una connotació sexual en aquestes dones, encara que no amb tanta força com en els retrats del decenni de 1910. D'una banda, Adelina del Carril apareix com una dona summament elegant però animalitzada damunt d'una branca d'un pi, un arbre típicament mediterrani¹³⁹⁵. Adelina, que conforma el prototipus de dona moderna, intel·ligent i perspicaç, és sostinguda per unes enèrgiques, grans i expressives branques amb reflexos liles d'un pi formós. De l'altra, Maria Junyent, filla de Sebastià Junyent, amb qui Anglada havia escrit un manifest sobre l'art l'any 1900 a la revista *Juventut*, és presentada, en una obra inacabada, com una figura eròtica, abillada amb un vestit curt i un braç elegantment alçat per damunt del cap, i reclinada en una espècie d'hamaca. Durant la primera etapa mallorquina d'Anglada (1914-1937), l'artista havia realitzat altres obres amb aquesta mateixa tipologia, *Migdiada a l'hamaca*, *Figura de rosa* i *Figura en un jardí*. Juntament amb la pintura d'Adelina del Carril, aquestes obres adopten la mediterraneïtat feréstega del paisatge mallorquí i se serveixen d'això per accentuar la

en cartró, la roba de confecció, etc. Hi van haver canvis també en el treball, en la criança i educació dels fills, que van conduir a una certa independència de la dona, que es va convertir paral·lelament en imatge de la dona que freqüenta la platja o condueix un cotxe, però sempre sota el braç protector del seu home. Mentre que a Europa la dona, en els anys vint, s'estava tornant moderna, a Espanya just s'estava començant a conscienciar del dret a sufragi, plasmat en associacions femenines de classes mitges (Lomba, 2003: 20-21). Cfr. Mary Nasch. "Huir de la tutela, 'matar al padre' ", a Françoise Thiébaud (dir.). *Historia de las mujeres. El siglo XX*. Madrid, Taurus, 1993, p. 652. Va néixer la Asociación Nacional de Mujeres españolas, la Unión de Mujeres Españolas, la Juventud Universitaria Feminista i Acción Feminista de Barcelona. El 1919 Margarita Nelken va denunciar la situació laboral de la dona espanyola a *La condición social de la mujer en España*. Cfr. R. M. Capel. *El trabajo y la educación de la mujer en España 1900-1936*. Madrid, MEC, 1986. Paral·lelament, entre 1922 i 1924, es van traduir els estudis de Freud, que van tenir poca repercussió a Espanya; els d'Edmundo González Blanco, que assegurava que la dona tenia un intel·lecte inferior a l'home, o de Miguel de Unamuno, que considerava que la dona tenia un paper important però subordinat a l'home (Lomba, 2003: 21).

¹³⁹⁴ Francisca Lladó assegura que la natura que acompanya el retrat és natural però que no deixa de ser fruit de la imaginació de l'artista (Lladó, 2001: 367-368). Tot i això, des del seu establiment a l'illa, Anglada no havia de recórrer a la fantasia paisatgística, degut que ja trobava els seus motius paisatgístics en la naturalesa. Per la seva banda, Francesca Tugores considera que el fet que Anglada es trobi en un context natural, provoca que utilitzi la natura com a fons de paisatge en alguns retrats, en comptes d'escenaris de fantasia com els que envolten la figura de Sonia de Klamery: <<I és que la fantasia que agradava a Anglada, d'ençà que viu a Mallorca no li cal inventar-la ja que la troba en la mateixa vegetació i escenaris naturals de l'illa>> (Tugores, 2007: 82).

¹³⁹⁵ El crític Gelabert assegurava l'any 1928 que Adelina del Carril, en el retrat que en va fer Anglada, és una dama <<audaz –sin caballero– exótica, "inverosímil". Estupenda visión. Una dama argentina, destacándose del fondo del puerto de Pollensa, un ave del paraíso, sobre el pino de Formentor; entonad los párpados y descubriréis Adelina. ¡Qué ideal Scherezade! ¡Magnífico poema para Rubén Darío!>> (Gelabert, 1928, 1).

noció de sexualitat activa de la dona en una figura reclinada refinadament i obertament en una hamaca.



Figs. 392 i 393. H. Anglada, *Nocturn de Chopin*, c. 1950-1953. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada; Piotr Savitch Outkine, *Somni*, 1905. Sant Petersburg, musée national russe

En altres casos, Anglada presenta la sexualitat de la dona estirada en obres més simbolistes, com *Nocturn de Chopin* (fig. 392). Essent un cas singular en la seva producció artística, l'artista va establir una sinestèsia entre els àmbits de la música i la pintura¹³⁹⁶, i va produir una imatge visual que li va ser proporcionada per les impressions que li causaven els famosos nocturns de Frédéric Chopin¹³⁹⁷. Els nocturns, unes peces musicals de melodia dolça i estructura lliure, van ser un gènere cultivat principalment al segle XIX, dels quals Chopin en va ser el principal exponent. Chopin, juntament amb la seva amant George Sand, van arribar a Mallorca a finals de l'any 1838 per tal de guarir la malaltia del pianista¹³⁹⁸. Establerts a la cartoixa de Valldemossa fins al febrer de 1839, la salut de Chopin es va agreujar en contraure tuberculosi a l'illa. Per aquest motiu, no van tardar a tornar a París. Tanmateix, el pas de Chopin a l'illa va deixar petjada entre els autòctons. Anglada, fent un homenatge al pianista, va realitzar una obra singular i onírica. I ho va fer durant la dècada de 1950, durant la vellesa i quan li quedaven pocs anys de vida. Va transformar les peces musicals tranquil·les, expressives i líriques, de vegades fosques i generadores de sentiments dels nocturns. Diversos van ser els artistes que van titular les seves obres com a nocturns, essent el primer en fer-ho James McNeill Whistler, creient que l'art hauria de ser essencialment relacionat amb el bonic arranament dels colors en

¹³⁹⁶ Ja pels volts de l'any 1907, Anglada havia realitzat un apunt titulat *Dona recostada escoltant un guitarrista*, que recorda vivament a *Nocturn de Chopin* dels anys posteriors.

¹³⁹⁷ En una entrevista realitzada l'any 1954 a Anglada, l'artista afirmava que una de les seves cançons predilectes era el *Nocturn n° 3* de Chopin (Pecker, 1954).

¹³⁹⁸ Cfr. Hennes Maier. *Con George Sand y Chopin en Mallorca*. Barcelona, Editorial Salvat, 1990; Estanislao Pellicer. *Chopin en Mallorca*. Palma, El Tall, 1993.

harmonia. Després de Whistler, nombrosos van ser els artistes que van anomenar així les seves peces, com Anglada en els seus diversos quadres parisencs del fi de segle. Però ho va fer també cinquanta anys més tard, en una obra certament visionària, presentant una escena fantasiosa d'una dona estirada amb un braç lleugerament elevat, com si saludés o volgués fer-se present, i relaxadament reclinada sota un arc d'inspiració musulmana, a través del qual s'observa un espès jardí amb grans flors obertes i coronat per una resplendent lluna plena. En aquesta última etapa artística d'Anglada, el pintor es va anar aproximant lleument cap a un postsimbolisme fantàstic que té molt a veure amb el moviment de la Rosa Blava del simbolisme rus (fig. 393), iniciat l'any 1907 a Moscou.

5.1.5.- A la recerca del Paradís terrenal¹³⁹⁹.

Quan l'any 1936, just abans de l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, Miquel Utrillo va entrevistar Hermen Anglada, li va preguntar per què el 1914 va decidir retirar-se a Mallorca. La resposta va ser la següent:

Tal vez el espíritu de rebeldía que siempre he tenido contra todo formalismo. Su misma estructura es un arma de defensa. Sus montañas están modeladas en la lucha, el noble orgullo del que sabe vencer está en el ritmo de sus formas, y el gesto de victoria en cada una de sus peñas. Sus cordilleras son el amparo de la hermosura de sus valles, y sus fuerzas penetran en ellos, con la misma fuerza las resiste su árbol, su olivo, su encina, su algarrobo; con su atlético desarrollo, diríase previsto, con gesto elegante, ríe y canta al enemigo anticipadamente la derrota que le espera (...). El convivir con este ambiente fortalece, purifica, arranca de uno todo el lastre de lo vano que en el camino de la vida pudo habérsenos pegado. (Utrillo, 1936: 1)

Anglada va arribar a Mallorca l'any 1914, després del desencadenant de la Gran Guerra¹⁴⁰⁰, però no s'hi va quedar per capritx ni per <<deseo de vivir apaciblemente vegetando>>:

La razón convincente del porqué me he quedado en Mallorca (es) el amor al ritmo de la forma, del arabesco en que estas formas se enlazan, del equilibrio que se establece en la proporción de las masas; del justo cerco de la composición que las encierra. Todo esto (...) es lo que en esta isla estoy buscando para mejorarla (...). Un árbol de la isla, con su gesto, es un curso de sabiduría; quisiera aprender algo de su fuerza, de su belleza, de su gran saber defensivo contra las adversidades de la vida y ser como él atleta portentoso para poder afirmarme en lo que me falta. (Anglada, 1954: 13)

¹³⁹⁹ L'any 1927 el crític Mulet parlava de Mallorca com el Paradís terrenal d'Anglada: <<Siente Anglada por Mallorca, en especial por Pollensa, una predilección tan extraordinaria que cabe suponer si realmente prisionero de la clara diáfana, nacarada luz de la isla, hincó para siempre en esta tierra la rodilla el fogoso corcel de su fantasía rendido a la soñada belleza, y tiene tanta más significación ese irresistible cautiverio cuanto el artista, no a semejanza de los que entregándose a la impresión del primer oteo renuncian a ignorados horizontes, sino que en la plenitud de su arte, ahito de mundanismo hace de nuestra Roqueta su "Paraíso Terrenal">> (cit. a Lladó, 2006: 63). Cfr. A. Mulet. "Hermen Anglada", a *La Almudaina*, 4 d'agost de 1927, p. 1.

¹⁴⁰⁰ Uns dies abans de l'esclat de la Guerra Civil, Anglada havia acudit a La Pinacoteca de Barcelona per visitar l'exposició que se li havia organitzat. Tanmateix, la guerra el va sorprendre a la ciutat, motiu pel qual no va poder tornar a Mallorca, que ben aviat estaria ocupada per militars.

Anglada, com la majoria de viatgers que durant la segona meitat del segle XIX i principis del XX havien acudit a l'illa, s'havia sentit absolutament captivat pels seus paisatges. Quan va arribar-hi, Mallorca era una illa verge i paradisiaca, sense un turisme massiu, considerada exòtica per alguns viatgers, ja que representava un espai ancorat en el temps i allunyat del progrés europeu del moment. Nombroses famílies adinerades europees i llatinoamericanes hi passaven llargues temporades d'estiu, moltes de les quals serien clientes del pintor (Pujol, 2007: 37). A Port de Pollença Anglada hi va arribar amb la seva segona esposa, Simone Martini, que també era artista, i alguns pintors, alumnes seus que havia tingut a l'Académie Colarossi de París, i que constituïrien el nucli del que s'ha anomenat, sense ser-ho, l'«escola pollencina»¹⁴⁰¹. Establert a Port de Pollença, l'artista va iniciar una etapa molt fecunda, pintant paisatges i racons verges insulars. Però no només va pintar paisatges, sinó també, encara que en molta menys quantitat, alguns retrats femenins.

És conegut que per a diversos retrats, Anglada va representar els jardins d'El Pinaret de la seva finca de Mallorca, a prop de Pollença (fig. 394). Aquesta propietat, que havia adquirit l'any 1930 al pianista i compositor Miquel Campllonch, li proporcionaria nous temes per a pintures seves (Fontbona, 2006 c: 22). Anglada es va dedicar de tal manera al jardí particular que va arraconar l'activitat pictòrica durant més d'un any¹⁴⁰². El 1935 va declarar el seu desig d'abandonar l'art¹⁴⁰³. Això no obstant, va continuar pintant, encara que molts dels seus quadres fossin bodegons de flors o paisatges. De la mateixa manera que Claude Monet, Anglada s'havia sentit atret per una naturalesa decorativa, desitjant «*pintar rosaledas, parques y emparrados*» (Herbert, 1989: 263)¹⁴⁰⁴. Un i altre, en diferents contextos i èpoques, anaven i tornaven del seu jardí i intentaven cercar un mercat exponent per al seu art, amb la diferència que Monet ho feia més aviat per sostenir-se econòmicament en un París on el mercat de cultiu de plantes s'havia estès enormement (Herbert, 1989: 263). L'any 1883 Monet es va instal·lar a Giverny, on va plantar una immensa extensió de jardí, va desviar el curs d'un riu per crear un estanc, va construir estudis cada vegada majors i va rebre la visita de periodistes, poetes, col·leccionistes nord-

¹⁴⁰¹ Alguns dels artistes que aglutinaven aquest col·lectiu artístic havien estat els artífexs del triomf d'Anglada a Buenos Aires, que havia estat convidat a l'Exposició Internacional d'Art del Centenari de Maig de 1911. Anglada no va anar mai a l'Argentina, però les seves obres s'exhibirien en moltes exposicions de les principals ciutats del país, gaudint de molta fama i admiració (Pujol, 2007: 38). A l'illa va tenir relació amb Maria Blanchard, Souza, Ginner o Merida, també convertits en deixebles seus sense pertànyer a «l'escola» (Pujol, 2007: 37).

¹⁴⁰² Tanmateix, va realitzar nombrosos apunts de flors que són totes reconeixibles, amb una precisió gairebé de biòleg (Fontbona, 2006 b: 41).

¹⁴⁰³ Des de principis de la dècada de 1930, l'artista havia estat ocupat amb assumptes de jardineria i l'any 1929 St. Gaudens li havia enviat un dossier complet de cultiu sobre hibisc i baladres (Fontbona, 1981: 181).

¹⁴⁰⁴ Cfr. Elisée Reclus. «Du Sentiment de la nature dans les sociétés modernes», a *Revue des deux mondes*, n° 63, 15 de maig de 1866, p. 377.

americans i japonesos i altres personatges públics importants, com el president de la República (Herbert, 1989: 263). Igual que Monet, que va pintar figures de dones amb robes elegants al seu jardí, com a *Noia jove al jardí de Giverny* (fig. 395), Anglada va tenir una important dedicació a les flors al llarg de la seva trajectòria¹⁴⁰⁵.



Figs. 394 i 395. Autor desconegut. Anglada al jardí particular del Pinaret, 1932. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada; Claude Monet, *Noia jove al jardí de Giverny*, 1888. Col. particular

En aquesta illa virginal, amb o sense intencionalitat, Anglada va fer al·lusió a la idea bíblica del paradís terrenal, just en aquell espai temps existent abans que la dona fos temptada per la serp a prendre la fruita prohibida¹⁴⁰⁶. En aquest món, absolutament distint de la civilització urbana, les dones apareixen totalment integrades en la naturalesa, encara que vestides, i de vegades, tal com ocorre a *Retrat de Sonia de Klamery estirada*, es troben acompanyades per animals exòtics i fantasiosos. Elles mateixes esdevenen animals, instintives per naturalesa, sense ús de raó. En aquest paradís fantasiós l'home no hi té cabuda, només des de l'exterior, com a espectador, perquè ell no pertany a l'àmbit de la irracionalitat femenina. La dona que presenta Anglada, doncs, és una versió moderna de l'Eva pecadora, que s'ha apoderat de la meravellosa naturalesa mediterrània però que, d'altra banda, és requerida per l'home per la seva sensualitat i sexualitat. L'home, com un faune, desitja estar rodejat d'aquestes nimfes coquetes, sense ser jutjat per una societat

¹⁴⁰⁵ A finals del segle XIX, amb la sexualització de la dona vista com a flor (Menon, 2006: 139), es van publicar diversos articles a *La Vie Parisienne* sota el títol "Petit traité d'horticulture pratique", des del 8 de desembre de 1900 fins al 26 de gener de 1901. Cfr. C. *La Vie Parisienne*, 8 de desembre de 1900, p. 691; 15 de desembre de 1900, pp. 703-705; 22 de desembre de 1900, pp. 719-720; 12 de gener de 1901, pp. 24-25; 26 de gener de 1901, pp. 52-53. Aquests articles anaven acompanyats d'il·lustracions realitzades per Eugène Lami, que associava els prototipus femenins més comuns amb diferents varietats florals. L'autor dels articles assegurava que el seu objectiu era proveir als homes un manual per a cultivar <<des fleurs féminines>>. L'associació de la dona flor amb la sexualitat i la perillositat era evident. En certa manera, alguns artistes com Monet o Anglada, que van sentir la necessitat de posar a la pràctica l'horticultura, en realitat manifestaven la necessitat de controlar la naturalesa, entesa com a dona.

¹⁴⁰⁶ Cal tenir en compte que el paisatge mediterrani en la pintura catalana va incorporar la noció d'imaginari mític d'una Catalunya radiant i lluminosa contrastada amb l'Espanya fosca (Litvak, 2008: 36).

acusadora i moralista. Amb obres com els retrats de Sonia de Klamery o Adelina del Carril, Anglada va proclamar el seu desig de retorn a una societat primigènica, on l'ideal de dona és l'elegant que passeja i està en comunió amb l'illa com un animal. Després d'haver expulsat totes les empremtes expressionistes d'origen centreeuropeu en les seves obres, l'artista va aproximar-se al fauisme de Matisse i Derain, tot cercant un art decoratiu que defugís qualsevol indicatiu del món industrialitzat¹⁴⁰⁷. Anglada va plasmar la sensació de llibertat que sentia a l'illa, un anhel que tenia en els temps de París i que, per l'estètica decadentista del període, li va resultar impossible d'assolir¹⁴⁰⁸. A Mallorca, en canvi, *La Bonheur de Vivre* matissiana es feia més tangible.

En aquest sentit, Hermen Anglada i Rubén Darío formen part de la mateixa cara d'una moneda, un paral·lelisme que l'any 1919 Ramiro de Maeztu ja va saber trobar¹⁴⁰⁹ (Moreno, 2012: 55). L'any 1913 Anglada havia conegut Rubén Darío, que va visitar l'illa de Mallorca¹⁴¹⁰. Allotjat a la cartoixa de Valldemossa, el poeta va començar a escriure la seva novel·la autobiogràfica *El oro de Mallorca*. Anglada hi va acudir el 9 d'agost de 1913 i hi va romandre uns dies, abans de residir-hi definitivament a partir de 1914¹⁴¹¹. Ambdós, que compartien un esperit d'època, van quedar seduïts per l'exotisme de l'illa. Per als dos, que eren amics des de feia temps (Sanjuán, 2003: 109)¹⁴¹², l'erotisme era bàsicament sensorial, però si el poeta buscava el plaer, Anglada cercava l'estètica (Moreno, 2012: 52). Per a ells, l'anada a Mallorca havia estat una fugida de la realitat que els havia tocat viure,

¹⁴⁰⁷ Això mateix és el que va ocórrer a Joaquim Sunyer. Sunyer, que en la seva joventut va realitzar diverses estades a París, realitzant caricatures de la vida quotidiana parisenca molt properes a Steinlen, va abandonar les tendències expressionistes per absorbir un art de contundència formal, lineal i amb un ritme constructiu recolzat en part per les masses de color (Jiménez-Blanco, 2007: 382).

¹⁴⁰⁸ El mateix Anglada assegurava: <<Después de haber vivido en grandes ciudades, el instinto, o lo que sea, les llevó a soledades propicias para una mayor pureza que les despojó de todo lo inútil que su obra contenía, dignificándola con el resultado de la estricta emoción puesta en ella, sin artificios del saber, de un saber lleno de reflejos de escuelas siempre deplorables, no obstante su supuesta magnificencia>> (Anglada, 1954: 12).

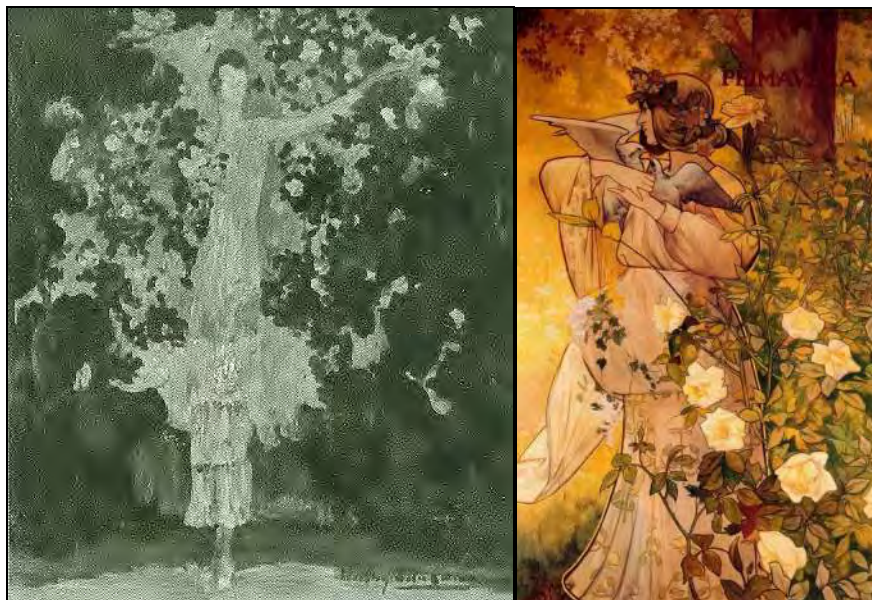
¹⁴⁰⁹ Segons Ramiro de Maeztu, la comparació entre Anglada i Darío era correcta, ja que de la mateixa manera que el poeta, Anglada <<no sólo pinta lo que ve y lo que sueña, sino que lo pinta recogiendo para su arte no sólo los modos de pintar los contemporáneos y las cosas que más han impresionado a los mejores de sus contemporáneos: el luminismo, los ritmos de Oriente, los jarrones persas, los colores fastuosos de los focos eléctricos, la moderna escenografía teatral, la decoración de los bailes rusos, la voluptuosidad, al fin desenfrenada, de las grandes ciudades, el ansia de realizar al mismo tiempo lo colosal y lo exquisito, la vuelta al salvajismo de una civilización sobrecargada y todo el complejo de culturas y codicias, concupiscencias e ideales, que mejor con palabras se podría explicar con una cifra: 1914, el año en que la guerra encontró a Europa danzando el tango argentino>> (cit. a Miralles, 2003 b: 69-70). Cfr. "El color de Anglada" i "Los asuntos de Anglada" (retalls), 6 i 18 de setembre de 1919.

¹⁴¹⁰ Cfr. Pedro Ferrer Gibert. *El archiduque Luis Salvador, Rubén Darío y Santiago Rusiñol en Mallorca*. Inca/Palma, Vich, 1943.

¹⁴¹¹ Cfr. Article a *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 14 d'agost de 1913.

¹⁴¹² Rubén Darío admirava Anglada. Solia trobar-se'l per Montmartre, <<con sus grandes ojos penetrantes y su grandísima barba negra, serio, pensativo. ¡Quién diría al verle, que estuviese poseído de la locura del color, así como el gran Hokusai –y no es poca la comparación– estaba poseído por la locura del dibujo!>> (Darío, 1917: 184-185).

per tal de refugiar-se en un entorn segur, considerat paradisiac i fantasiós¹⁴¹³. La dona natura idealitzada per ells era aquest espai d'evasió, on es podia inventar una realitat en comptes de viure la seva pròpia vida real.



Figs. 396 i 397. H. Anglada, *Figura amb fons de jardí*, c. 1927-1928. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada; Alexandre de Riquer, *Plafons decoratius de les quatre estacions: Primavera*, 1897. Barcelona, col. particular

A partir de 1913, Anglada, just un any abans d'instal·lar-se a Mallorca –cal recordar però que l'any 1909 i el mateix 1913 ja hi havia fet estada, i que al 1913 hi havia estat tres mesos–, va concebre els seus retrats femenins de la mateixa manera que els impressionistes havien fet des de l'últim terç del segle XIX: la inserció de la figura humana dins el paisatge. Però, fins i tot, en algunes pintures seves, com *Retrat de Marieta Ayerza de González Garaño*, va captar els reflexos de la llum natural caient damunt la pell de la retratada, de la mateixa manera que Renoir havia fet a *Nu al sol* vers 1875-1876. En aquesta obra, que s'apropa al tractament sorollista de la llum, cobra sentit el que Anglada considerava en la seva etapa mallorquina: «*El sol alegre; es el mayor amigo del artista. Sin él, seres y cosas carecen de relieve, les falta vida*» (Levillier, 1964).

Uns anys més tard de l'auge de l'impressionisme, en el París de la *fin-de-siècle* la dona s'associava a una triada de qualitats: la naturalesa, la maternitat i la sexualitat (Silverman, 1991: 145). Si bé Anglada en les gitanes va preferir representar el motiu de la mare, en les elegants de partir de 1913 va desenvolupar la noció de sexualitat, emfasitzada a través del vincle de la dona amb la natura. A més a més, tot això és indeslligable del fet que a partir de 1906, de la mateixa manera com feren les corrents classicistes franceses i italianes del

¹⁴¹³ Els escenaris exòtics van ser espais molt vinculats en els poetes modernistes. Per exemple, *Azul* (1888) de Rubén Darío és un exemple d'això. Cfr. Ricardo Gullón. "Exotismo y Modernismo", a Homero Castillo. *Estudios criticos sobre el Modernismo*. Gredos, 1968, pp. 279-298.

moment, el noucentisme reclamava el mite de la mediterraneïtat reflectit en l'Arcàdia, un lloc paradisiac i serè, protegit del materialisme de la industrialització, un lloc <<más pagano que cristiano, más inocente que caído, un lugar en el que la armonía soñada aún es alcanzable>> (cit. a Jiménez-Blanco, 2007: 371)¹⁴¹⁴. En aquesta crida a la mediterraneïtat, el noucentisme utilitzava el motiu de la dona integrada perfectament en la naturalesa, en imatges de fèrtils paisatges impregnades de sensualitat i amb dones fortes i sanes, i on el sol mediterrani es mostra esclatant i el mar apareix en calma¹⁴¹⁵.

Certament on més arrelament va tenir el noucentisme va ser a Catalunya, però en altres parts d'Espanya, com a Mallorca, també es va estendre a un altre nivell¹⁴¹⁶. L'arcàdia de Joaquim Sunyer¹⁴¹⁷, doncs, es troba latent en aquestes obres angladianes, especialment a *Retrat d'Adelina del Carril de Güiraldes*, on es percep clarament la concepció noucentista del

¹⁴¹⁴ Cfr. Elizabeth Cowling i Jennifer Mundy. *On Classical Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930* (cat. exp.). Londres, Tate Gallery, 1990, pp. 12 i ss.

¹⁴¹⁵ Segons Maria Dolores Jiménez-Blanco, aquestes imatges de la tradició literària i pictòrica de la pastoral, deixen entreveure un sentiment de melancolia, ja que reflecteixen la pèrdua de l'harmonia primigènica de l'home en la naturalesa (Jiménez-Blanco, 2007: 371). Vegeu: Valeriano Bozal. "Clasicismo: necesario e imposible", a VV.AA. *Forma: El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Caja Madrid, 2001, pp. 11 i ss.

¹⁴¹⁶ El noucentisme no va ser un fenomen aïllat, sinó que combregava amb els corrents classicistes que paral·lelament tenien lloc a Europa, principalment a França i, posteriorment, a Itàlia. Cfr. VV.AA. *On Classic Ground* (cat. exp.). Londres, Tate Gallery, 1990; VV.AA. *Les Réalismes* (cat. exp.). París, Centre Georges Pompidou, 1981; VV.AA. *Caos & clasicismo: arte en Francia, Italia, Alemania y España, 1918-1936* (cat. exp.). Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, 2011.

El moviment també va deixar la seva empremta en altres regions espanyoles, tot i que va ser diferent que a Catalunya. Aparentava ser noucentisme però en realitat no ho era. A nivell europeu, el noucentisme també es va estendre en certa manera, donant fruit a obres com *Joie de vivre* (1905-906) de Matisse, on apareix la temàtica de la pastoral. El noucentisme, doncs, no tenia unes fronteres marcades. Fins i tot, l'*Almanach dels Noucentistes* (1911) recopilava les figures de Joaquim Mir i Isidre Nonell, que han estat considerats postmodernistes per la historiografia. Per tant, el noucentisme recollia diversos artistes molt diferents entre ells.

A Mallorca, el noucentisme també es va deixar sentir. Entre Mallorca i Catalunya hi havia una relació molt directa, en gran part donada la unitat cultural que hi havia entre les universitats catalana i balear. Tot i això, hi va haver un influx noucentista més literari que plàstic. L'any 1906 Miquel Costa i Llobera va escriure *Las Horacianas*. Amb la seva figura i la de Joan Alcover com a directrius, va emergir l'Escola Mallorquina, que feia referència a un conjunt de poetes mallorquins de la primera meitat del segle XX, que especialment formaven part de la revista *La Nostra Terra*. Entre ells es trobaven Josep Pons i Gallarza, Miquel dels Sants Oliver, Marià Aguiló o Gabriel Alomar. La característica principal d'aquest grup era el rigor de la forma, la pulcritud de la paraula, la musicalitat del vers, l'elecció del paisatge com a motiu temàtic i la contenció expressiva. Es tractava d'aplicar una perfecció formal dels versos que deixava entreveure un rerefons humanista clàssic i mediterrani al darrere. En l'àmbit plàstic, l'any 1913 va aparèixer, a la primera plana de *L'Almudaina*, un manifest que anunciava l'aparició de la Lliga d'Amics de l'Art, que defensava un ideari noucentista basat en la vigència de les normes clàssiques de l'art, l'austeritat, la sobrietat i el bon gust.

¹⁴¹⁷ El mite de l'Arcàdia va aflorar no només en l'obra de Sunyer, sinó també de Casanovas, Maillol, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Josep de Togores o els primers Juli González i Joan Miró. Segons Tomàs Llorens, Sunyer ideològicament es nodria de Maurras i del pensament polític de l'École Romane. Estèticament era tardosimbolista i estava molt impregnat de Móreas, evolucionant cap a un objectivisme molt classicista (Llorens, 2001: 96).

paisatge mediterrani¹⁴¹⁸. No obstant això, Anglada no va mostrar una especial predilecció per despullar les figures a fi d'integrar-les en els paisatges mediterranis, sinó que va concebre unes dones que palpen directament aquesta natura, que s'hi integren i en formen part. Aquestes dones són un arbre més del bosc, una flor més del jardí, una branca més de l'arbre. Són un animal que passeja mesuradament entre les fulles dels arbres, i no un ésser humà en comunió amb la natura. Tal és el cas de *Figura amb fons de jardí* (fig. 396), on la retratada s'ha convertit en un tronc d'un arbre (marcat pel sentit vertical i la estilització de la figura i el vestit de volants), o bé de *Retrat d'Adelina del Carril*, on la dona apareix robusta, forta, elegant i sinuosa com les branques del pi mediterrani on està repenjada. La natura, doncs, esdevé la mateixa dona, és una flor més del seu jardí que Anglada ha pintat, un pi més dels paisatges mediterranis que han captivat l'artista. En aquest sentit, aquestes dones, com la de *Retrat de la duquessa de Dúrcal*, remetent a les al·legories vegetals i florals del modernisme i l'Art Nouveau, on la dona es torna orgànica i es fusiona amb la natura. La dona natura esdevé l'espai de refugi somniat per l'home, el ventre matern on aquest hi troba la seguretat desitjada.



Figs. 398 i 399. H. Anglada, *Retrat de Sonia de Klamery estirada* (detall), c. 1913. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Georgia O'Keeffe, *Series I White and Blue Flower Shapes*, 1919. Santa Fe, Georgia O'Keeffe Museum

L'exotisme dels paisatges representats per Anglada és més agosarat en els primers anys que resideix a Mallorca. En els retrats de Sonia de Klamery, realitzats just abans d'instal·lar-se a Mallorca, és probable que Anglada s'hagués inspirat en la naturalesa mallorquina que havia pogut testimoniar en les estades que va fer a l'illa durant 1909 i 1913. Però, a *Retrat de Sonia de Klamery estirada*, Anglada va presentar una natura salvatge, més pròpia d'una

¹⁴¹⁸ En aquesta obra, Anglada va pintar un paisatge típicament mediterrani, propi del litoral mallorquí, on el paisatge i la dona s'integren orgànicament a través d'unes formes amb sentit decoratiu. Semblant, encara que no igual, a les pastorals catalanes de Joaquim Sunyer, *Retrat d'Adelina del Carril* és una versió de la Mallorca mediterrània (la vegetació i el mar), fèrtil (la dona forta i sana), arcaica (la dona tractada com a una escultura), refinada (la dona elegant) i serena (la mar en calma i l'actitud serena de la retratada).

selva que d'un entorn mediterrani (fig. 398), on hi va inserir animals exòtics i va fer al·lusions a bèsties felines i a aus paradisiàques, en un espai on la retratada combrega amb la natura gairebé de la mateixa manera que les figures de Henri Rousseau. Si s'observa *Retrat de Sonia de Klamery estirada* (c. 1913) al costat de *L'encantadora de serps* (c. 1907) (fig. 400) i *El somni* (1910) de Rousseau, es fa evident un mateix denominador comú: l'exotisme i la fantasia, la recerca d'un paradís terrenal on la dona esdevé un animal salvatge més. La Belle Époque va ser un període cultural obert a l'exotisme, a la fantasia carregada de misteri i a la màgia que es troba a les novel·les del moment de Jules Verne (Zuffi, 2010: 145). Uns anys després de Henri Rousseau, Anglada va expressar una predilecció personal per la jungla en el quadre de Sonia de Klamery, com també pels animals exòtics i ferotges i per personatges ambigus i inquietants. A diferència de Gauguin, Rousseau i Anglada no van trepitjar mai terres orientals, així que les seves visions fantasioses provenien exclusivament de la seva imaginació. Les seves obres expressen el desig de ser seduïts per la serp, així com la selva fosca reflecteix les profunditats instintives de l'inconscient (Adams, 1996: 182)¹⁴¹⁹. Les formes estilitzades de Rousseau amagaven al darrere una aparent simplicitat d'un món fantàstic (Zuffi, 2010: 145). Però si bé *Le Douanier* inseria una figura absolutament bestialitzada, fusionada amb la naturalesa, Anglada barrejava el rerefons primitivista de l'escena de Rousseau amb una figura refinada i vestida exòticament. En Anglada, la idea de primitivisme cobra menys importància, sobretot perquè s'està parlant d'un retrat, de to decadentista, i la part decorativa que aporten alguns elements del quadre acaben essent l'autèntic *leit-motiv*.



Figs. 400 i 401. Henri Rousseau, *L'encantadora de serps*, c. 1907. París, musée d'Orsay; H. Anglada, esbòs per a *El Paradís terrenal*, c. 1942. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

A més dels animals i dones animalitzades, Anglada presenta una naturalesa exuberant (fig. 398), amb flors obertes que remetent a un fort sentit de creixement i de vida, com si

¹⁴¹⁹ La selva simbolitza l'abandonament sexual associat a allò salvatge, mentre que el sofà entapissat que empen artistes com Anglada indica l'entorn civilitzat del somniador (Adams, 1996: 195).

s'anticipés a les flors de Georgia O'Keeffe, realitzades principalment després de la Primera Guerra Mundial (fig. 399). Igual que O'Keeffe, Anglada concedirà en aquesta naturalesa <<una personalitat concreta en cada arbre, en cada planta>> (Jiménez-Blanco, 2006: 207). Anglada no captarà el canvi del paisatge i el cicle estacional de la vida, sinó una imatge vigorosa de la perdurabilitat de la naturalesa, que sempre és bella, florida i amb vida. L'obertura de les plantes i flors i les evocacions dels colors en ambdós casos fan referència a un erotisme remarcable i resistent, que convida l'espectador a participar-hi¹⁴²⁰. Això mateix ocorre a *Retrat de la duquessa de Dúrcal* i a *Retrat de Marieta Ayerza de González Garaño*. D'una banda, la duquessa de Dúrcal emergeix d'una gran obertura de forma oval, fent al·lusió al sexe femení, mentre nombroses campanetes blaves i blanques s'obren en direcció al subjecte extern. Aquesta flor de gran bellesa està associada a la coqueteria i a la vanitat femenines, motiu pel qual Anglada la va elegir per acompanyar la duquessa. D'altra banda, Marieta Ayerza apareix emmarcada per una vegetació frondosa principalment constituïda per grans gira-sols, símbol de força i vitalitat, amb un tronc gruixut i unes fulles en forma d'orella d'elefant, que remetent a la potència sexual de la dona a través de l'evocació de la forma de l'úter femení¹⁴²¹. Així mateix, apareix envoltada d'una brugmansia que emmarca de manera oval la silueta femenina, que posa delicadament. Aquesta planta nativa de les regions tropicals d'Amèrica del Sud –cal recordar que Marieta és de nacionalitat argentina–, s'utilitza per decorar i conté substàncies al·lucinògenes.

En el panorama artístic dels anys 1920, es van esdevenir molts moviments fugaçs, com el dadaisme, el surrealisme, l'art déco o el cubisme, mentre que Anglada preferia viure permanentment en el simbolisme¹⁴²² i en una fantasia idíl·lica. Una generació de

¹⁴²⁰ O'Keeffe, pintora de la sexualitat femenina, representava les textures interiors dels pètals de flors i unes línies curvilínies de les flors que semblaven contraure's i expandir-se, tot eludint a l'activitat del sexe femení (Adams, 1996: 96). O'Keeffe considerava que les coses de dones només podien ésser expressades per les dones. Cfr. Barbara Buhler Lynes. "Georgia O'Keeffe and Feminism: A problem of position", a Norma Broude i Mary D. Garrard. *The Expanding Discourse*. Nova York, 1992, p. 42.

¹⁴²¹ Hi ha també un simbolisme en les flors que Anglada va representar a *Retrat de Sonia de Klamery dempeus* (c. 1913). En aquest quadre, la comtessa de Pradère apareix rodejada de campanetes blaves, símbol de la feminitat. Aquestes flors eludeixen a les que Klimt pintava en alguns dels seus jardins, com a *Jardí* o a *Jardí amb girasols*, ambdós de 1905-1906. Com en Klimt, les flors d'Anglada adopten una càrrega simbòlica considerable, inundant pràcticament tot el llenç.

¹⁴²² L'any 1913 Alejandro Christophersen va assegurar que Anglada no era un pintor realista sinó simbolista. Cfr. A. Christophersen. "A propósito de Anglada", a *La Razón*. Buenos Aires, 16 de juliol de 1913. El mateix Anglada, que discrepava de l'opinió d'aquest arquitecte i pintor reputat, el va convidar a fer una entrevista. Anglada, que defensava que el seu art era tota realitat, li va preguntar a l'artista per què creia que no: <<En ninguno de sus cuadros hay un átomo de realidad 'real' –y valga el pleonismo. Toda la realidad suya no la ve la retina: la concibe solo su cerebro. Y desde la línea de su composición, que usted somete a un contorno de arabescos, hasta el color que usted encauza dentro de una atmósfera preconcebida y artificial, le repito que a mi juicio, es la obra de un gran decorador; pero no la de un realista. Su arte, por eso, porque es original y deslumbrante, es un arte peligroso. En él se pierden todos sus imitadores incautos. Su arte no es de nuestros días: tiene algo de silencio armonioso y pensativo, que no está de acuerdo con nuestra edad febril, de rascacielos y aeroplanos...>> (Christophersen, [19-?]: 21-

retratistes va aparèixer després de la Primera Guerra Mundial, tals com Cyprien-Boulet, H.-D. Etcheverry, J. G. Domergue, Braïtou-Sala, B. Boutet de Monvel, M. Laurencin, M. Baschet, T. de Lempicka o F. Beltrán Massés. En aquells anys, la revolució de la pintura era l'afirmació incontestable de la personalitat del pintor, així que després de la guerra era impossible confondre l'autoria dels artistes (Chaleyssin, 1999: 76). Entre 1920 i 1940, es va fer latent una suspensió de les classes socials: <<il n'y a plus cette sûreté du passé, du présent et de l'avenir, d'appartenir à une classe privilégiée. Il faut commencer à dissimuler sa richesse>> (Chaleyssin, 1999: 76). Vinculat a aquest fet, Anglada va retratar les dones que li ho encomanaven embolcallades de les nocions d'evasió i suspensió de la realitat, i les va situar en un entorn paradisiac, intentant demostrar una certa ambigüïtat de la seva condició social. Aquesta era la manera que Anglada tenia per afirmar que preferia viure en el seu paradís terrenal particular plasmat en els seus quadres abans que en el món real.

Amb els anys, Anglada tenia la intenció de madurar la idea de paradís terrenal que apareixia sobretot a *Retrat de Sonia de Klamery estirada*. Vers 1942, l'artista estava dissenyant l'obra *El Paradís terrenal*, realitzant alguns apunts per dur-la a terme. Un dels esbossos que va executar (fig. 401), presentava una composició fantàstica amb un arbre mediterrani, de tronc enormement gruixut i diverses branques, rodejat de diverses espècies animals. Tigres, cignes, flamencs, paons reials, ànecs i cabirols, enfilats o no en les branques del gran arbre, o bé enmig de l'aigua del Mediterrani, ocupen l'escena, com si es tractés del jardí de l'Edèn, just en el moment previ a que l'home hagi aparegut per corrompre el món. En Anglada, doncs, seguia viva la idea de cercar un paradís terrenal, i va intentar fer-ho a través d'un projecte que, pels volts de 1942, se li va ocórrer a Pougues-les-Eaux, un moment en què es refugiava de la Segona Guerra Mundial. No resulta estrany, doncs, que l'artista volgués dur a terme aquest projecte en un moment en què es trobava lluny de la seva terra mallorquina, lluny del seu refugi calmat i bell, on la racionalitat no hi penetra i on les desgràcies humanes dels que estan en guerra no hi tenen cabuda. Amb aquest projecte, Anglada està reclamant un retorn al paradís, a les despreocupacions i a la seguretat de la seva terra, forta i ferma com aquest gran arbre que abraça els animals.

27). L'argumentació va plaure a Anglada, que en més d'una ocasió s'havia considerat decorativista, i va ser l'inici d'una nova amistat.

5.1.5.1.- La dona felina. La bèstia i la irracionalitat dels instints.

A finals del segle XIX, la ciència evolucionista havia estès la consideració que la dona era un ésser poc més evolucionat que els animals¹⁴²³, una idea que va originar que artistes com Degas representessin rostres simiescos en les seves prostitutes i ballarines (López, 2002: 122). El mateix Honoré de Balzac considerava que <<les filles sont des êtres essentiellement mobiles, que passent sans raison de la défiance la plus hébété à une confiance absolu. Elles sont, sous ce rapport, au-dessous de l'animal>> (cit. a López, 2002: 122)¹⁴²⁴. Aquesta associació de la dona amb l'animal, especialment en el cas de les prostitutes, es va propagar de tal manera que els artistes plàstics van representar la dona amb característiques animals. Però si això era una característica més aviat pròpia de les prostitutes, tal com Anglada havia fet amb les cortesanes de París (vegeu pp. 240-253), l'artista va utilitzar el mateix tractament en els retrats de clientes adinerades i d'amigues a partir de 1911. Contemporani d'Anglada, Ignacio Zuloaga havia fet al·lusió a la naturalesa animal de la dona en moltes de les seves models, especialment en la figura de la prostituta, com a *Cortesana española con mantilla* (1913). A finals del segle XIX, els artistes van realitzar representacions d'éssers humans vinculades a la devolució que Max Nordau manifestava a *Degeneration*, un llibre aparegut l'any 1892 (Dijkstra, 1986: 275). Uns anys abans, però, Proudhon havia afirmat a *La Pornocratie, ou La femme dans les temps modernes* (1875) que en temps de decadència la dona retornava a la seva naturalesa bestial¹⁴²⁵. La dona del fi de segle era vista pels homes amb un extraordinari interès clínic per la bestialitat animal que revelava, de manera que nombrosos artistes es van afanyar a mostrar el vincle entre les dones i els animals. Hi havia un desig masculí de veure les dones denigrades al nivell dels animals, que va conduir a l'assimilació d'aquestes amb serps, esfinxs, micos o felins.

Un dels animals que es representava al costat de la dona era el lleó, un dels predilectes de Darwin degut al seu gust per l'orientalisme. A *L'origen de l'home* (1871), Darwin assegurava que <<the lion in S. Africa sometimes lives with a single female, but generally with more, and, in one case, was found with as many as five females; so that he is polygamous>> (cit. a Dijkstra, 1986: 291)¹⁴²⁶. Artistes com Fidus o Arthur Wardle van mostrar obres de dones reunint-se o jugant amb lleons, tigres o lleopards en actituds amoroses i en plena naturalesa. Dones amb un poder sexual prodigiós inundaven aquestes pintures. En alguns casos, com a

¹⁴²³ Vegeu: Bram Dijkstra. "Evolution and the Brain: Extinguishd Eyes and the Call of the Child; Homosexuality and the Dream of Male Transcendence", a *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 160-209.

¹⁴²⁴ Cfr. Honoré de Balzac. *Splendeurs et misères des courtisanes*. París, Flammarion, 1968, p. 682.

¹⁴²⁵ Cfr. Pierre-Joseph Proudhon. *La Pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes*. París, Librairie Internationale, A. Lacroix et C^e Éditeurs, 1875, p. 269.

¹⁴²⁶ Cfr. Charles Darwin. *El origen del hombre*. Barcelona, Trilla y Serra, 1880.

Retrat de Sarah Bernhardt (fig. 402) de Clairin, apareix la coneguda actriu reposant en un divan, damunt d'una pell de tigre. Bernhardt es presenta amb una melena lleonina, rogenca i bellament esperrucada, al·ludint a la seva poderosa sexualitat, i vestida amb un luxós vestit amb transparències i un estampat que imita la pell dels felins. L'elegant reposa triomfant damunt del tigre mort, i apareix associada directament a la bestialitat i a l'ambigüitat del comportament felí. Bernhardt sembla estar a punt d'atacar l'espectador, a qui mira, mentre s'estira provocativament. En Anglada ocorre una cosa semblant. A *Retrat de Sonia de Klamery estirada* (fig. 398), s'observa una figura femenina reclinada sobre una ferma branca d'un arbre, rodejada d'aus paradisiàques i plantes exòtiques, en un ambient de nocturnitat i fantasia. Abillada amb un mantó de Manila que així mateix presenta motius decoratius d'aus i flors, Sonia de Klamery es mostra en l'esplendor de la seva bellesa, elegant, sensual i coqueta. La seva posició acomodada recorda la d'un felí estirat dalt d'una branca, amb els braços recolzats, els malucs marcats i els peus i les cames (la cua) que reposen en la foscor. La dona es mostra en una tensió que es debat entre el repòs tranquil i una actitud d'atenció i expectació, que denota la seva agilitat animal. Contextualitzada en una espècie de selva, Sonia de Klamery es presenta com una tigressa fascinant, a la que cap home atreveix acostar-s'hi. De la mateixa manera que a *Retrat d'Adelina del Carril*, Anglada la presenta frontalment, al mateix nivell que ell, com si l'espectador es trobés enfilat just a la branca del davant. Adoptant una forma sinusoidal, la seva silueta ondulant fa al·lusió a una serp enrotllada al tronc, com a *L'encantadora de serps* de Rousseau, que ressona volgudament al paradís bíblic que va ser corromput per Eva i el rèptil.



Figs. 402 i 403. Georges Jules Victor Clairin, *Sarah Bernhardt*, 1871; H. Anglada. Fotografia d'una model reclinada en un sofà en el seu taller de París, c. 1910. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

Anglada, que se servia del mitjà fotogràfic per a moltes de les seves obres, es va inspirar en una sèrie de fotografies realitzades al seu taller de París pels volts de 1910. Però concretament es va basar en una instantània on apareix una model reposant estirada en

un sofà (fig. 403). La imatge, presa des del darrere del moble, presenta una part del quadre *València* de l'artista. És probable que Anglada s'inspirés en la vora superior del divan de la imatge per convertir-la en una branca on Sonia de Klamery reposa de manera semblant a la model. Ambdues figures apareixen vestides amb un mantó de Manila i un pentinat similar, i es mostren en una actitud de coqueteria sensual i elegant i un tractament bestialitzant que són emfasitzats a la pintura final.

L'assimilació de les dones a les seves mascotes, va ser una característica que es va començar a emfasitzar a partir de 1870 (Dijkstra, 1986: 294). Entre els animals de companyia, les dones preferien els felins, ja fossin lleons, tigres o gats (Caparrós, 1999: 59). Existia una connotació sexual al darrere de la relació amb aquests animals, com es percep en el vestit tigrat de la comtessa de Cuevas de Vera. Cap al tombant del segle, la pantera era considerada una de les bèsties més belles (Pedraza, 1991: 237). Les dones, com Sonia de Klamery, eren tractades i comparades amb aquest animal, i a través d'elles s'establien comparacions amb els ulls decadents i resplendents de la pantera que causaven fascinació¹⁴²⁷. La bellesa, el perfum, l'exquisidesa de la idiosincràsia de les panteres, però també l'estratègia de petrificació fascinant dels seus ulls provocava que <<*su esplendor suspende a las víctimas en un éxtasis que las conduce a la muerte*>> (Pedraza, 1991: 239). L'objecte de contemplació passava a ser un subjecte actiu i devorava posteriorment les seves víctimes. La pantera ocultava les seves armes, els ullals, i només permetia veure la seva bellesa i l'olor del seu perfum (Pedraza, 1991: 244). Per aquest motiu, més que una tigressa, Sonia de Klamery jaent apareix com una pantera que s'oculta entre la vegetació boscosa de la selva i la foscor de la nit. Tanmateix, apareix resplendent i banyada per la llum lunar. Els seus ulls amaguen l'elixir de la mort i la boca vermella de sang oculta els ullals que estan a punt de devorar la presa, és a dir, l'espectador, una idea que novament té a veure amb les teories darwinianes sobre la llei del més fort¹⁴²⁸. Sonia de Klamery acaba esdevenint la reiteració d'un mite que ja era vigent des de mitjan segle XIX i s'acaba convertint en un preludi de la dona pantera del film *Cat People* (1943) de Jacques Tourneur. A *Retrat d'Adelina del Carril*, a més de la figura femenina, no hi ha cap rastre animal, que confirma que la retratada apareix com una bacant que extingeix les espècies i es mostra triomfal en el seu tro de naturalesa feréstega.

¹⁴²⁷ La fascinació pels ulls resplendents de la pantera ja ve de l'Antiguitat. En l'època barroca, els manuals de zoologia comparaven els ulls de l'animal amb el foc fred de les pedres precioses (Pedraza, 1991: 239).

¹⁴²⁸ Just abans de *L'origen de les espècies* (1859) de Darwin, Herbert Spencer havia popularitzat el comportament depredador de les espècies animals a *Social Statics* (1850). La idea que a través de la selecció natural sobreviuen els més preparats s'ajustava perfectament a un context d'intensa expansió industrial, on es començaven a establir les relacions de poder entre les classes socials (Dijkstra, 1986: 161).

Un altre dels felins de companyia més desitjats per les elegants, eren els gats¹⁴²⁹. L'any 1863 Édouard Manet va causar un escàndol amb la pintura *Olympia*. Però no només va ser degut a l'aparició d'una prostituta nua mirant descaradament l'espectador, sinó també per la presència d'un gat negre als peus d'Olympia. El felí negre simbolitzava l'ambigüitat i la inquietud, i feia referència a les relacions promiscues o eròtiques que es podien esdevenir entre l'un i l'altre. L'any 1866, Paul Verlaine associava, en el seu primer llibre de poemes, aquest felí a la dona a *Femme et chatte*:

*Elle jouait avec sa chatte,
Et c'était merveille de voir
La main blanche et la blanche patte
S'ébattre dans l'ombre du soir.*

*Elle cachait –la scélérate !–
Sous ces mitaines de fil noir
Ses meurtriers ongles d'agate,
Coupants et clairs comme un rasoir.*

*L'autre aussi faisait la sucrée
Et rentrait sa griffe acérée,
Mais le diable n'y perdait rien...
Et dans le boudoir où, sonore,
Tintait son rire aérien,
Brillaient quatre points de phosphore.*

(Verlaine, 2012)

Després de Manet i Verlaine, Renoir va accentuar la relació entre la dona i el gat a fi de subratllar la passivitat d'ambdós a *Noia dormint amb un gat* (1880). Renoir creia que la dona s'assimilava al gat degut a les seves pròpies absorcions en un narcisisme obsessiu (Garb, 1998 d: 162). Fins i tot, uns anys més tard, Freud considerava que el perdurable narcisisme de la dona tenia un paral·lelisme amb l'envejable autocontenció dels gats i les bèsties de presa.

¹⁴²⁹ Van ser, però, els egipcis la primera civilització en mostrar la gran afinitat entre la dona i el gat, tal com es pot apreciar en les primeres inscripcions que es remunten al 2130 aC, durant la XI dinastia. Per això, no resulta sorprenent que pels volts de 1575 aC el gat representi la deessa Bastet, amb cos de dona i cap de gata, protectora de la casa i deessa de la fertilitat. Bastet, filla d'Isis, era tan femenina que s'identificava amb vestits llargs i elegants, amb escots provocadors, amb bonics brodats i el coll adornat amb perles. La mateixa Cleopatra es pintava els ulls imitant les línies corbes fosques naturals dels ulls de la seva gata, essent seduïda per la fascinació de la mirada dels felins. Cfr. Jaromír Málek. *The Cat in ancient Egypt*. Londres, British Museum, 2006; N. J. Saunders. *The Cult of the Cat*. Londres, Thames and Hudson, 1991. En època medieval, el gat també era un conegut eufemisme sexual. Un cèlebre poema eròtic del trobador Guilhem, VII comte de Poitiers i IX d'Aquitània (1071-1126), relata la història d'un caminant que, desitjós de sexe, fingeix ser mut en creuar-se amb dues dames. Aquestes, creient que no seran delatades per l'home, l'agafen de la mà, el porten a la seva habitació i, durant diversos dies, es dediquen a violar-lo amb l'ajuda d'un terrible gat, que molts crítics han interpretat com a metàfora del sexe femení (Pedrosa, 2002: 126). El poema és vist com a la insaciable sexualitat de la dona amb la seva *vagina dentata*. Cfr. O. Vasvari. "Women Raping Men: the Textual Violence of the Anti-Pastourelle", a L. Mirrer (ed.). *Violence in the Middle Ages*, en premsa. L'associació del gat amb allò femení i agressiu va seguir molt viva amb el pas dels segles, fins arribar a l'actualitat.

Pels volts de 1890, la comparació entre dones i gats es va convertir en un tema endèmic. En aquest període, es continuava fecundant la idea de la passivitat de la dona com a expressió d'animalitat, assimilada a una gata inactiva. Cap al tombant del segle, els gats van esdevenir la mascota predilecta de la bohèmia de Montmartre, essent els grans inspiradors de l'art d'Steinlen, ja fos en els seus cartells publicitaris o bé en les seves simbòliques pintures com *L'apoteosi dels gats* (1905). Aquests felins continuaven associant-se a la dona i a les seves corbes sinuoses, tal com Fernand Khnopff va mostrar a *Déchéance* (c. 1914). Però la dona es continuava representant com un ésser degenerat. L'any 1898, el llibre *Tetoniana* recopilava una imatge de l'il·lustrador Gil Baer, titulada *Recettes utiles* i que anava acompanyada de la següent llegenda: <<Pour faire une gibelotte, prenez un chat, pour faire un chat, prenez une femme>> (Witkowski, 1898: 319) (fig. 404).

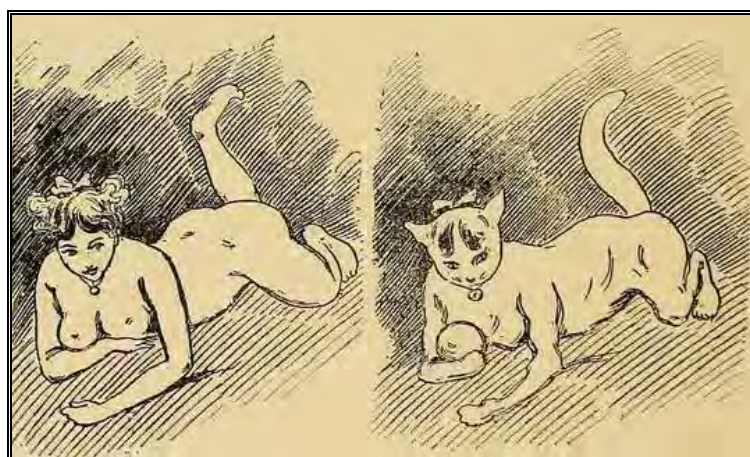


Fig. 404. Gil Baer, *Recettes utiles* (*Transformations*), publicada a *Supplément* (extret del llibre de Gustav J. Witkowski, *Tetoniana*, p. 320)

De la mateixa manera que va fer Manet amb Jeanne Duval¹⁴³⁰, Anglada va bestialitzar i va exotitzar les dones que va retratar, ja fos en les pintures de Sonia de Klamery, a *La gata rosa* o a *Retrat d'Adelina del Carril*. A *Retrat de Sonia de Klamery dempeus* (fig. 304), va presentar una figura femenina aparentment manyaga, però amb la seva mà esquerra alçada, probablement a punt d'esgarrapar el subjecte extern. Hi ha una ambigüitat en la conducta d'aquesta dona, tractada com una pantera o una gata negra amb taques blanques i unes corbes extremadament sinuoses, i que està alerta i en tensió. Però va ser a *La gata rosa*, on l'artista va utilitzar clarament el símil de la dona gat, una al·lusió que va molt més enllà del títol del quadre. En primer lloc, per la sinuositat emfasitzada del cos femení. La posició de la retratada es mostra gairebé de bocaterrosa, els malucs sobresurten

¹⁴³⁰ Cfr. Therese Dolan. "Skirting the Issue: Manet's *Portrait of Baudelaire's Mistress Reclining*", a *Art Bulletin*, 79, 4, desembre de 1977, pp. 611-629; Susan Strauber. "Manet's *Portrait of Jeanne Duval. Baudelaire's Mistress Reclining*. Femininity, Modernity and New Painting", a Sidsel Maria Søndergaard (ed.). *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*. Milà, Skira, 2007, pp. 99-133.

volgudament i, per sota les exquisides vestimentes, emergeix un peu que recorda una cua felina. En segon lloc, els seus ulls grans i brillants, que observen l'espectador d'una manera gairebé irracional, donen fe que es tracta d'una dona convertida en felí. A més a més, la retratada es troba estirada en un sofà estampat de motius florals, elegant i coqueta, marcadament refinada, com si pertanyés a una classe social alta. Però, com si es tractés d'un joc fauvista, aquesta gata és rosa, que era un dels colors que el fi de segle atribuïa a les elegants. Per a més inri, aquesta dona es presenta mandrosa i improductiva, encara que sexualment activa i desbordant. Aquesta dona no ha passat pel sedàs de la civilització i, per tant, no mostra cap indici d'hipocresia, donat que es presenta sexual, eròtica i desvergonyida. En el període del fi de segle, les dones acompanyades de gats o tractades com a tals s'associaven a la mandra. El gat, que simbolitzava el confort de l'espai domèstic però també la feminitat i la sensualitat, es va associar ràpidament a la dona.

5.1.5.2.- *La dama de les aus fabuloses.*

La naturalesa carnal de Sonia de Klamery estirada, realitzada pels volts de 1913, es percep també en l'associació amb altres animals, com els lloros, els papagais o els paons reals, símbols de bellesa, exotisme i exuberància. Pertanyents a la família de les aus psitaciformes, la tradició de la representació de la dona amb lloros i papagais és comuna en les al·legories sensorials posteriors al Renaixement (Connolly, 1972: 25). Al segle XVIII, els lloros es van popularitzar com a mascotes, tal com es percep en diverses pintures del període. A la gent li divertia la capacitat del lloro per memoritzar converses i repetir-les posteriorment, que sovint ocasionava moments jocosos o inoportuns. A finals de la dècada de 1760, Giovanni Battista Tiepolo va realitzar *Dona jove amb lloro*, que formava part d'un gènere de retrats fantasiosos propis de l'art venecià del segle XVII. Entesa com una cortesana que desvela un pit, la retratada apareix sostenint i acariciant un lloro acolorit. La mateixa associació eròtica i exòtica apareix uns anys després, concretament el 1827, a *Dona amb lloro* de Delacroix, on una odalisca nua acaricia un lloro que es troba al terra. Aquesta au, en part originària d'Àfrica, era vista com un animal exòtic, igual que l'odalisca. En l'art preraphaelita, hi va haver nombrosos artistes que van desenvolupar el paral·lelisme entre lloros i dones, tals com Walter Howel Deverell o Rebecca Solomon. Però en l'era victoriana, la imatge de la dona ocell expressava la timidesa i l'obediència d'aquesta, la seva tendresa i vulnerabilitat (Marsh, 1987: 64-66). En els mateixos anys, i en el context francès, les dones acompanyades de lloros responien a les connotacions sexuals de Tiepolo i Delacroix, tal com s'observa a *Dona amb lloro* de Courbet (1866), on apareix una dona completament nua, una <<sprawling female figure enraptured by a phallic parrot perched suggestively on her hand>> (Garb, 2007: 65). La cara somrient de la dona, que ensenya les dents, era considerada

provocativa i indigna d'una dama, i els cabells solts i llargs eren un atribut de les prostitutes. Al mateix any que Courbet, Manet va realitzar *Dona amb un lloro*. Aquesta dona vestida i col·locada en un sentit vertical, es mostra enigmàtica i acompanyada d'una suggestiva llimona pelada al terra. Malgrat l'aparença asexual de la dona, diversos crítics van qüestionar la reputació de la retratada (Garb, 2007: 66).



Figs. 405 i 406. Ignacio Zuloaga, *Gitana del loro*, 1906. Col. particular; Reial Fàbrica de Rozenburg (Holanda), vas decorat amb aus i flora. Adquirit el 1911. Barcelona, MNAC

Assegura López Fernández que el lloro és el símbol sexual per excel·lència (López, 2006: 265), una idea que es prolonga en l'art espanyol fins a principis del segle XX. Contemporani d'Anglada, Ignacio Zuloaga va realitzar *Gitana del loro* (fig. 405) l'any 1906. En aquesta pintura, una jove i bella gitana apareix despullada, únicament vestida amb unes sabates de tacó vermelles, un llaç als cabells recollits, un ventall a la mà dreta i un mantó negre i transparent que el sosté amb les mans per la part posterior del seu cos. Col·locada en una positura emfasitzada, ferma i segura, com si estigués dansant, la jove ofereix el seu cos i la seva sexualitat a l'espectador. El seu rostre, de perfil, es dirigeix cap a un gran lloro acolorit que estén les ales. La gitana li somriu, mentre que sembla que l'animal li està repetint les seves paraules. La voluptuositat i l'entrega del cos femení, paral·lel a la posició d'obertura de l'ocell, esdevenen el gran manifest de la sexualitat femenina, oferta exclusivament a un voyeur masculí. La relació i assimilació entre lloro i dona es fa molt evident. Uns anys més tard, pels volts de 1913, Anglada va realitzar *Retrat de Sonia de Klamery estirada*. En el fragment superior esquerre del quadre hi va introduir

una gran au exòtica¹⁴³¹, semblant a una grua, de dimensions més grans que el lloro, i va emfasitzar la idea de sexualitat poderosa de la retratada. La silueta curvilínia de l'au, la mateixa línia que adopta la silueta del cos de Sonia de Klamery, on els malucs esdevenen el gran signe de feminitat, els colors vistosos de l'ocell i del mantó de Manila, la posició acomodada a les branques de l'arbre per part d'ambdós personatges, amb els peus (en el cas de Sonia, les mans) agafats al tronc... són similituds que indiquen que Sonia de Klamery es troba més pròxima al regne paradisiac de les aus que no pas al dels humans. Al darrere de la retratada, entre les branques i la foscor de la nit, es troba una altra parella d'aus acolorides, que ensenyen el seu cap vermell i brillant. No hi ha dubte que Sonia de Klamery esdevé una au exòtica més.

Les aus van ser un motiu iconogràfic molt comú en l'art de finals del segle XIX i principis del XX, i van aparèixer sota diferents formes en les representacions modernistes (Gil, 1998: 137). Per als impressionistes, que es van inspirar en els objectes provinents d'Orient, ja fossin teixits, ventalls o mampares, els ocells exòtics eren un element purament decoratiu. *El lloro verd* (1886) de Van Gogh o els ocells del paravent japonès de *Retrat de Mme. Guillaumin llegint* (1898) d'Armand Guillaumin, són exemples de japonisme i *chinoiserie* d'aquests artistes. El mateix Anglada va vestir la seva retratada amb un mantó de Manila de motius orientals, on hi són presents diversos motius vegetals i florals, així com una papallona a l'alçada del pit i una au exòtica a tocar dels malucs. D'aquesta manera, les aus exòtiques es troben a l'interior i a l'exterior de la tela, semblantment a les tovalles i la paret d'*Harmonia en vermell* (1908) de Matisse. A més, cap al tombant del segle XIX, l'aparició de l'Art Nouveau, un estil purament decoratiu, lineal, va obrir les portes a la fabricació de nombrosos objectes exclusivament ornamentals basats en una singular bellesa que s'allunyava de la figuració per centrar-se en el simple adorn. Un dels motius més utilitzats per a la decoració d'aquestes manufactures eren les aus exòtiques (fig. 406), sovint penjades en branques i picant fruits. Anglada va servir-se d'aquest motiu decoratiu, de colors bonics i radiants, que simbolitzava la llibertat i el món paradisiac de la natura, i el va acabar associant a Sonia de Klamery, tractada així mateix com una bellesa decorativa i estranya però alhora exòtica i fascinant.

L'animal que representa Anglada també evoca un paó reial. La simbologia d'aquest animal ve de lluny, donat que per la seva bellesa esplendorosa de seguida va atraure l'atenció de l'home. Tot i estar associat al concepte de vanitat, el paó és pràcticament en totes les cultures un símbol vinculat a la bellesa, a la glòria, a la immortalitat i a la saviesa.

¹⁴³¹ Assegurava Eduardo Cirlot, en el seu *Diccionario de símbolos* (1958 i 1968), que des del punt de vista de l'art simbòlic els animals es divideixen en naturals i fabulosos. Aquests últims <<ocupan en el cosmos un orden intermedio entre los seres definidos y el mundo de lo informe>> (cit. a Pedrosa, 2002: 326). Cfr. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1991.

Originari de l'Índia, Alexandre Magne el va portar a Occident¹⁴³². El seu simbolisme es troba, sens dubte, en la seva llarga cua de colors i dibuixos en forma d'ulls que, degut al sentit circular i a la brillantor, connecten amb el cicle vital de la naturalesa. Cap a finals del segle XIX, alguns artistes simbolistes com Degouve de Nuncques van prendre el motiu del paó a fi de representar l'esplendor de l'ànima, que constituïa un motiu iconogràfic contraposat al cigne. El paó provenia d'Orient i era un símbol solar. En l'Art Nouveau, el paó va ser també important. L'exotisme d'aquest era tan apreciat que moltes parisenques del fi de segle es col·locaven plomes de paons als barrets. Hermen Anglada no va ser un artista menys. Ja a *Le paon blanc* i a algunes figures d'*Els òpals* havia associat la dona a aquesta au i és probable que pels volts de 1913 l'hagués recuperat a *Retrat de Sonia de Klamery estirada*.

No obstant això, l'au exòtica que representa Anglada recorda més altres espècies exòtiques, com la grua. Provenent del món oriental, la grua va ser un motiu típic de les vidrieres modernistes, símbol de llarga vida i vigilància: <<Es un animal de gran elegancia, de estilizadas formas: sus largas patas y cuello, su estirado pico... no es de extrañar que fuera un animal muy reproducido durante el modernismo>> (Gil, 1998: 138)¹⁴³³. La incorporació d'aquesta au a *Retrat de Sonia de Klamery* jacent, dóna fe que Anglada predicava a favor d'un art més aviat estètic i decoratiu, molt proper a les decoracions que s'empraven en les arquitectures modernistes. A més de la seva longevitat, la grua era coneguda per la seva feresa alhora de defensar el seu niu davant de possibles atacants, motiu pel qual es considerava un animal noble, protector de la família i que s'aparellava amb la mateixa au durant tota la vida. La grua que presenta Anglada, apareix com un mascle poderós que ocupa una part important del llenç, i que està a l'aguait de l'arribada de possibles mascles enemics que poden atacar la seva femella (Sonia). Mostrant-se atent, i mirant en direcció a la seva parella, presenta una esplendor colorista que, juntament amb el mantó de la retratada, enlluernen sumptuosament l'espectador.

¹⁴³² A l'antiga Roma, les princeses i emperadrius van prendre el paó reial com a símbol personal, mentre que en època medieval, es va associar a la Verge Maria i al Paradís. Essent considerat pel cristianisme com a símbol de resurrecció de Crist donat que durant la primavera canvia el seu plomatge, no se'l solia representar amb la cua oberta per evitar suggerir vanitat, un concepte que era contrari a la humilitat cristiana.

¹⁴³³ La grua, de més d'un metre d'alçada, amb grans ales, pròpia de moviments àgils, elegants i de gran reacció enfront el perill, és una au venerada al Japó des de temps ençà. Una de les primeres característiques que els filòsofs orientals van exaltar-ne va ser la seva llarga vida, que pot estendre's a quaranta anys.

5.1.5.3. El postsimbolisme fantàstic i el concepte de feminitat en el paisatge.

Vean la gloria de este sol con sus efectos sobre lo que toca. (...)
Vean estas rocas que han acabado de dorarse; están como tostadas. (...)
Vean ese mar digno del cielo de Siena...
Hermen Anglada-Camarasa¹⁴³⁴

Tot es belluga, els arbres es belluguen, el cel es belluga,
la terra explota, els personatges també exploten. Tot és volcànic.
A Anglada li passa una mica això,
és realment una manada d'elefants vius,
no un elefant mort.
(Porcel, 2009: 235)

¡Dichosa tierra (...) aquella que puede como España concentrar ambos tipos,
el varonil y el femenino, en el paisaje de sus varias comarcas!
Francisco Giner de los Ríos, "Paisaje", a *La lectura*, 1915, vol. 1

L'any 1982 Alexandre Cirici assegurava que l'Anglada de principis del segle XX, ja passada l'etapa valenciana, va adoptar un vocabulari formal postsimbolista: <<Ya no era simbolista porque ya no intentaba expresar ideas, pero conserva del simbolismo la capacidad escenográfica de crear mundos fabulosos>> (Cirici, 1982: 14). Això mateix es feia palès en les representacions de folklòriques espanyoles de cos sencer, però especialment a *Retrat de Sonia de Klamery estirada*. És certament en aquesta obra on s'aprecia més la recreació de fantasia en la producció d'Anglada, i si això és així és gràcies al tractament que va aplicar al paisatge i a l'atmosfera; però també és simbolista per la sumptuositat, l'ostentació i l'exotisme de la dona. És probable que la fantasia del quadre vingués donada perquè, al seu taller de París, l'artista hi tenia el gran oli *València*, que li podia suggerir una atmosfera onírica i fantàsica¹⁴³⁵. Segons Lola Caparrós, el quadre de la comtessa de Pradère presentava un ambient decadentista que remetia a les tonalitats nòrdiques alemanyes i austríaques, com les de Gustav Klimt, o bé al decorativisme colorista, barroquista i exòtic dels ballets russos que tant van influenciar a pintors i il·lustradors espanyols (Caparrós, 1999: 181). En aquest retrat, juntament amb *Retrat de Sonia de Klamery dempeus*, predomina la nocturnitat de l'ambient, el misticisme, l'inquietud, el silenci d'una selva on només se sent cantar algun ocell nocturn i el frec de les fulles que es belluguen amb el vent. Aquí, en aquest espai misteriós i fantasiós, la bella retratada, sense por, està a l'aguait dels éssers que se li apropen.

¹⁴³⁴ Cfr. Roberto Levillier. "Anglada Camarasa", a *Lyra*. Buenos Aires, n° 192-194, 1964.

¹⁴³⁵ Recordava el seu amic i deixeble Ricardo Güiraldes, que el taller d'Anglada a Montmartre, situat a la rue Ganneron, tenia un encant especial: <<La luz nos parecía surgir de la maravilla de las telas, y cuántas veces, al caer la tarde, no sufrimos la ilusión de que las armonías, desprendiéndose de los marcos, fllotaban en música alrededor nuestro. Música poderosamente optimista que encontraba un eco de vigor en nuestra juventud corajuda>> (Güiraldes, 1924: 6).

En realitat, Anglada va començar a cultivar el postsimbolisme a partir de 1914, durant els anys que va viure a Mallorca; un simbolisme que, segons Francisca Lladó, també afectava la imatge de la dona¹⁴³⁶. Desvinculat de qualsevol tendència avantguardista, va continuar priorititzant el sentit teatral i decoratiu de les seves obres, principalment paisatgístiques. A Mallorca, Anglada no pintava llocs concrets, sinó que la seva intencionalitat era pintar a partir d'una idea que transportava a la tela (Lladó, 2006: 57). Per tant, es tractava de la plasmació d'una recerca estètica i no d'un paisatge verídic. La veneració que sentia Anglada per la naturalesa era semblant a la dels clàssics, «la bellesa absoluta d'on cal aprendre a sentir i interpretar fins arribar a la perfecció» (Rosselló, 2006: 33). Anglada buscava noves interpretacions del paisatge, «*primero a partir de la estilización y el decorativismo para dar paso posteriormente a una estampa amable y tal vez tópica de un paisaje aunque no nativo, formaba parte de su propia naturaleza mediterránea*» (Lladó, 2001: 363). Seguint aquestes directrius, Anglada va aproximar-se a la pintura simbolista dels paisatges de Rusiñol i dels russos del tombant de segle. Certament, Charo Sanjuán afirmava, l'any 2003, que per a Anglada «*Mallorca significó el descubrimiento de un paisaje que se prestaba magníficamente a su pintura decorativista y fastuosa*» (Sanjuán, 2003: 104)¹⁴³⁷. A finals del segle XIX i principis del XX, l'illa de Mallorca es va convertir en un punt de reunió dels simbolistes, inspirats per l'exposició que el pintor belga William Degouve de Nuncques havia realitzat l'any 1900 a Barcelona (Litvak, 2008: 36), i la que havia realitzat el 1902 a Palma (Pardo, 2004: 25)¹⁴³⁸. Joaquim Mir, Santiago Rusiñol o Hermen Anglada, que predicaven l'idealisme¹⁴³⁹ i l'artificiositat, van ser alguns dels que van acudir a l'illa. Mir hi

¹⁴³⁶ No obstant, Lladó diu que es tracta d'un simbolisme epidèrmic, ja que l'artista no té la intenció de fer un estudi de la personalitat de la retratada, sinó perquè volia provocar sensacions a través d'un decorativisme punyent (Lladó, 2001: 366).

¹⁴³⁷ Tanmateix, el propi Anglada considerava que el paisatge de Mallorca era difícil de representar: «*Mallorca ofrece una naturaleza cuyo carácter es difícil de resolver, hay que hacer una cosa representativa y ello es muy árduo, porque en esta isla el aspecto de conjunto es más teatral que otra cosa y de ahí que resulte difícilísimo el aprisionarlo en un marco*». Cfr. Pedro Ferrer Gibert. «Ilustres pintores, huéspedes hoy de Mallorca», a *La Almudaina*. Palma, 6 de setembre de 1913.

¹⁴³⁸ Degouve de Nuncques havia pintat paisatges de l'illa des que hi havia arribat a mitjan 1899. La seva va ser la primera exposició de to modernista que es va realitzar a Palma, celebrada al Cercle Mallorquí, un elitista lloc de reunió de l'aristocràcia i la burgesia mallorquines. Sembla ser que Rusiñol hi va tenir molt a veure en l'execució de la mostra artística, que va suposar l'enfrontament entre dos corrents artístics a l'illa: l'academicisme i el modernisme, que arribava amb retard respecte de Barcelona (Pardo, 2004: 15). Per a més informació sobre Degouve de Nuncques, vegeu: Eliseu Trenc. «El pintor simbolista William Degouve de Nuncques i el modernisme plàstic a Mallorca (1899-1902)», a *Randa*. Palma, n° 20, 1986, pp. 73-85.

¹⁴³⁹ L'idealisme era una de les constants que Eugeni d'Ors predicava del noucentisme. En una crítica realitzada amb motiu de l'exposició de Joaquim Torres García, Ors assegurava que «idealisme és lluny de naturalisme, però tampoc significa abstracció. (...) Nosaltres, els mediterranis, restem, segons la nostra més pura tradició, idealistes: que no vol dir negadors ni menyspreadors del món material, però sos ordenadors, segons tipu intel·lectual i mesura. Som nosaltres uns eternitzadors de lo sensible, o, si voleu, uns sensuals de lo etern» (Ors, 1982: 163).

En aquest sentit, aquestes idees noucentistes combregaven amb la proposta simbolista, que utilitzava el món visible per explicar l'invisible. La relació entre simbolisme i classicisme estava molt en voga en els ambients culturals parisencs del tombant del XIX, entesa com a camí de progrés (Jiménez, Blanco, 2007: 379-380). Anglada-Camarasa, que va viure pràcticament vint anys a París, va absorbir les tendències simbolistes i

va arribar a principis de 1900 i hi va residir durant quatre anys. Allà hi va viure aspectes crucials de la seva vida, tant personals com artístics, ja que, d'una banda, va patir un aparatós accident a la cala Sa Calobra i, de l'altra, va ser durant aquest període quan va trobar el seu propi llenguatge¹⁴⁴⁰. Pel que fa a Rusiñol, que ja des de 1899 havia fet amistat amb Anglada (Pardo, 2004: 11), va realitzar diverses estades a l'illa entre 1893 i 1929 per pintar-hi paisatges¹⁴⁴¹. L'any 1922 va escriure el llibre *L'illa de la calma*, on originària el mite de la Mallorca tranquil·la i paradisiàca que va acabar promocionant que diversos artistes i turistes s'hi dirigissin:

Lector amic: Si pateixes de neurastènia, o penses partir-ne, que ja és patir-ne; si estàs atabalat pels sorolls que ens porta la civilitat, per aquesta angoixa d'anar de pressa i arribar allà on no tenim feina (...) segueix-me en una illa que et diré, en una illa on sempre hi fa calma, on els homes no porten mai pressa, on les dones no es fan mai velles, on no es malgasten ni paraules, on el sol hi fa més estada i on fins la senyora Lluna camina més poc a poc, encomanada de la mandra.

Aquesta illa és Mallorca, lector. (Rusiñol, 2004: 53)

Unes paraules que Baltasar Porcel assegurava que eren falses¹⁴⁴² (Porcel, 2009: 231), però que Anglada reflectia perfectament en el seu *modus vivendi* i en les seves obres de l'etapa mallorquina, algunes anteriors al llibre de Rusiñol. La relació pictòrica entre els paisatges d'Anglada i Rusiñol, ja es comença a fer plausible l'any 1889 quan el primer realitza *Pati*, que recorda els temes melancòlics dels modernistes Rusiñol i Casas. Des de la seva instal·lació a Mallorca, l'any 1914, Anglada va deixar-se inspirar per la vegetació del litoral mediterrani i va desenvolupar una intensa trajectòria com a paisatgista. Els seus paisatges, malgrat l'aparent alegria lumínica i colorista, revelen un misteri i una malenconia que el vinculen estretament als espais simbolistes de Rusiñol. En realitat, els seus jardins apareixen ombrívols i els seus arbres semblen turmentats. El simbolisme paisatgístic del fi de segle revelava que hi havia una significació espiritualista més enllà de la pura forma i

expressionistes del món de l'art que passaven per la capital. Per aquest motiu, explica Lily Litvak, Anglada manifesta un idealisme molt present en el seu art (Litvak, 2008: 47).

¹⁴⁴⁰ Durant els anys de la seva estada a Mallorca, Mir va pintar alguns grans conjunts decoratius, com els murals de la Casa Trinxet de Barcelona i tres grans quadres per al menjador del Gran Hotel de Palma. Aquestes tres marines de la costa mallorquina conformen un conjunt impactant amb connotacions simbolistes. Mir va dedicar-se a pintar les seves visions personals dels penyasegats del nord de l'illa, una activitat que es va veure estroncada amb un accident que el va obligar a ingressar en una institució mental de Reus. Cfr. VV.AA. *Joaquim Mir, Mallorca i altres paisatges* (cat. exp.). Girona, Fundació Caixa de Girona, 2004. Vegeu també: Baltasar Porcel. "Rusiñol, un revulsiu a la Mallorca del 1900", a Daniel Giralt-Miracle (ed.). *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. Madrid, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, DL 2009, pp. 231-239.

¹⁴⁴¹ Per a més informació sobre les estades de Rusiñol a Mallorca, vegeu: *Santiago Rusiñol a Mallorca: 2006, 75è aniversari de la seva mort*. Palma, Universitat de les Illes Balears, 2006; Miquel Fullana. *El pintor Santiago Rusiñol en les seves estades a Mallorca*. Palma, Taller Gràfic Ramon, 1981; Pedro Ferrer Gibert. *El archiduque Luis Salvador, Rubén Darío y Santiago Rusiñol en Mallorca*. Inca/Palma, Vich, 1943.

¹⁴⁴² Porcel assegurava que Rusiñol, a *L'illa de la calma*, va obviar per complet l'inici del moviment turístic i empresarial que es va produir a les Illes Balears des de l'inici del segle XX, un dels moviments més importants del Mediterrani i del món. L'any 1903 Bartomeu Amengual va publicar *La industria de los forasteros en Mallorca* i el 1902 es va inaugurar el Gran Hotel, un edifici encarregat a Domènec i Montaner i amb quadres encomanats a Rusiñol i Mir, que aleshores feien estades a l'illa.

del mer tractament de la llum i el color (Caparrós, 1999: 179). El mateix Rusiñol expressava en els seus paisatges el sentiment del fi de segle del tedi, tot fonamentant-se en la concepció pessimista de l'existència humana i la submissió del determinisme físic (Litvak, 2003: 28). Per aquest motiu, apareixen en la seva obra llocs amb límits molt imprecisos, poblats per plantes amb ànima que evoquen el retorn cíclic de la naturalesa.



Figs. 407, 408 i 409. S. Rusiñol, *Jardins d'Aranjuez*, 1915; H. Anglada, *Rosers sota els pins*, 1931. Oviedo, Banca Masaveu; S. Rusiñol, *Camí de roses*, 1910. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina

Des de 1898 i fins a 1910, Rusiñol va dirigir-se a Andalusia per pintar-hi jardins (fig. 409), com a essència de la bellesa i la felicitat basades en l'harmonia i l'equilibri¹⁴⁴³. La seva preocupació per produir una obra de funció conceptual, psicològica i al·legòrica, el va conduir a realitzar obres on s'hi percep una profunda malenconia, <<una vaga tristesa que no dejaba de tener encanto para todas las almas aficionadas a ir más allá de la realidad del mundo>> (Coll, 1992: 85). Va pintar espais enjardinats de Granada¹⁴⁴⁴ i Sevilla, alternats amb altres visions paisatgístiques d'Aranjuez (fig. 407) i Mallorca. En aquests espais harmoniosos de la meitat sud espanyola, Rusiñol construïa un cos arquitectònic d'arbres, principalment xiprers, on dominava la línia recta i la verticalitat, i on la malenconia i la tristor es feien presents en uns jardins que revelaven la seva eternitat¹⁴⁴⁵. El mateix Rusiñol comentava que <<los jardines modernistas los imagino formados de árboles de abolengo y plantas espirituales y de sentido simbólico (...) y todo envuelto en un místico aroma de refinado buen gusto, todo mate y nadando en vaga neblina como orquesta afinadísima de tintas, donde el alma gozará un absoluto reposo>> (cit. a Caparrós, 1999: 180). Els jardins de Rusiñol reflecteixen la idea d'un paradís perdut¹⁴⁴⁶. De vegades apareixen abandonats, d'altres en cementiris,

¹⁴⁴³ Cfr. Santiago Rusiñol: *exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort*. Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1981, p. 28.

¹⁴⁴⁴ Cfr. VV.AA. *Santiago Rusiñol en Granada: la visión simbolista* (cat. exp.). Granada, Museo Casa de los Tiros, 2001.

¹⁴⁴⁵ Cfr. R. M Montserrat i Mestres. "Aproximació a la pintura de Santiago Rusiñol", a *Santiago Rusiñol: exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort*. Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1981, p. 12.

¹⁴⁴⁶ Cfr. Eliseu Trenc. "La peinture catalane entre Barcelone et Paris. 1888-1906", a *Paris-Barcelone. De Gaudí a Miró*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 184.

però la solitud i el silenci <<del fons de la seva ànima malalta>>¹⁴⁴⁷ sempre apareixen a través de diferents símbols plàstics.

Des del romanticisme, el paisatge va esdevenir un mitjà d'expressió anímica, essent considerat dins del moviment simbolista un estat de l'ànima (Caparrós, 1999: 171). En el cas espanyol, la temàtica va ser molt recurrent en molts pintors. Modest Urgell –que havia estat mestre d'Anglada–, Enrique Serra, Joan Llimona, Dionís Baixeras o J. Vancells, van ser alguns dels principals exponents del paisatge simbolista a Catalunya¹⁴⁴⁸. A partir de 1914, Anglada va recuperar el simbolisme paisatgístic del seu mestre¹⁴⁴⁹, que amagava altres evidents analogies amb els paisatges de Rusiñol, i va representar una naturalesa que cobrava vida, molt simbòlica, ja fos en el seu jardí particular El Pinaret o en boscos i horts mallorquins. A mesura que anava avançant la dècada de 1920, es va començar a fer palès el rastre simbolista en els seus retrats d'encàrrec, on combinava el gènere del paisatge amb el retrat i on les obres s'anaven allunyant ocasionalment de la dimensió de la realitat per aproximar-se a un món més propi de l'ensenyament i la fantasia. Aquest és el cas de *Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera* (fig. 410). Aquesta dama de nacionalitat argentina, que en realitat es deia María Atucha y Llavallol i era esposa del diplomàtic espanyol Carlos Caro y Potestad, comte de Cuevas de Vera, apareix emmarcada per arcs de rosers¹⁴⁵⁰. Aquesta obra simètrica i sintètica, amb una marcada planitud i una certa ingenuïtat, remet al simbolisme dels jardins granadins de Rusiñol, emparentats amb la recerca d'una estructura perfectament geomètrica, una harmonia compositiva i un punt de fuga únic propis de l'ordre classicista (Coll, 1992: 104)¹⁴⁵¹. A ambdós artistes els atrauen els jardins ordenats, amb sortidors d'aigua o fileres de testos i escultures; se centren en els detalls, per intentar captar l'essència dels distints elements. Es tracta de jardins mentals i no reals, que els transporten en el món ideal però amb una pàtina de vellesa. Però, mentre Anglada presenta jardins domesticats i habitats, de vegades amb figures o vestigis humans,

¹⁴⁴⁷ Cfr. Josep de C. Laplana. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 357-358.

¹⁴⁴⁸ Cfr. Eliseu Trenc. "L'art simbolista a Catalunya", a *Simbolisme a Catalunya* (cat. exp.). Sabadell, Serveis de Cultura de l'Ajuntament de Sabadell/Museu d'Art de Sabadell, 1983, p. 12.

¹⁴⁴⁹ Estant a Mallorca, i igual que el seu antic mestre Modest Urgell, Anglada continuava pensant que era a través de la contemplació de la naturalesa on es trobava la veritat de l'art (Sanjuán, 2003: 124).

¹⁴⁵⁰ Aquesta composició recorda molt *Retrat de la Senyora S.*, un esbós preparatori realitzat amb unes ceres que l'artista va demanar a la seva filla Beatriz durant l'exili francès d'Anglada a Pougues-les-Eaux, pels volts de 1942-1945. En comptes de situar la figura al centre de la composició, Anglada la va col·locar a la banda dreta, emmarcada per dues columnes vegetals florides, semblants a les de *València*, i deixant veure al seu darrere els arcs vegetals que, d'igual manera que en una església romànica o gòtica, conflueixen cap als tres arcs del fons que conformarien el presbiteri amb el seu altar. No es té constància de si es va acabar fent un retrat final de la model. Fontbona ha apuntat que potser es tractava de l'esposa de Tomàs Suñer, col·leccionista que va reunir uns quants olis del pintor en aquesta etapa de l'artista a França (Fontbona, 2012: 34).

¹⁴⁵¹ El desembre de 1895 Rusiñol descrivia la seva teoria sobre els jardins, fent referència als jardins grecs com a <<severos y perfectos, como su arquitectura clásica>> (cit. a Panyella, 1999: 43). Cfr. Santiago Rusiñol. "Los cármes de Granada", a *Impresiones de Arte*. Barcelona, *La Vanguardia*, 1896, p. 221 i ss.

en Rusiñol es tracta de «jardins abandonats: han desaparegut els homes i les circumstàncies històriques que els van crear, (...) i la natura dominada ha retornat al seu estadi primigeni d'energia desfermada» (Casacuberta, 1999: 11). En tot cas, es tracta de jardins closos, com a espais privilegiats que reflecteixen una ànima interior i on el pintor cerca un lloc clos, un refugi, una illa. En els retrats d'Anglada, s'hi afegeix el fet que aquests jardins són l'espai privilegiat de les dames riques.



Figs. 410 i 411. H. Anglada, *Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera*, c. 1920. Buenos Aires, Museo Nacional de Artes Decorativas; Alexandre Benois, dibuix pel ballet *Le pavillon d'Armide* (detall), 1909. Harvard Theatre Collection, Harvard University

Més enllà de les analogies entre el paisatgisme de Rusiñol i Anglada, en les obres de la dècada de 1920 es continua observant la petjada decisiva dels ballets russos en l'obra d'Anglada, que continua adoptant un sentit estètic, teatral i coreogràfic. *Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera* constitueix una obra d'art total, en el seu sentit més simbolista, ja que engloba pintura (el mateix llenç), escultura (els monuments decoratius) i arquitectura (un temple construït a base d'arcs vegetals). No només la figura adopta un sentit coreogràfic com la dels ballarins dibuixats per Benois en el seu disseny per al ballet *Le pavillon d'Armide* (fig. 411), amb una posició perfectament col·locada al centre de la composició, sinó que Anglada també revela un mateix gust pels artificiosos jardins rococons i neoclàssics, acuradament definits en arcuacions vegetals que segueixen un ritme simètric i harmoniós com si construïssin un temple cristià. Escultures i monuments apareixen també en ambdós artistes. En Anglada, és una de les poques vegades que s'observa una obra d'art que intenta cercar una profunditat espacial, amb una figura tractada escultòricament que apareix al capdavant d'un passadís inhòspit i prolongat. El paisatge deixa de ser frondós i diürn, i es presenta misteriós i amb una melangia indeterminada.



Figs. 412 i 413. H. Anglada, *Jardí oriental*, c. 1920. Berkamstaed, Herts; Pavel Varfoloméievitch Kouznetsov, *La font blava*, 1905. Moscou, Galeria nacional Trétiakov

Aquesta malenconia tan pròpia del simbolisme i d'altres moviments finiseculars, torna a aparèixer novament a *Jardí oriental* (fig. 412) d'Anglada. Aquí, les tonalitats blaves que s'intueixen a *Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera* s'apoderen absolutament del llenç. Tot aquest món simbòlic i blavós té molt a veure amb el simbolisme rus de la *Rosa Blava*, i concretament amb una obra clau que encarna perfectament les característiques d'aquest moviment, tant pel títol, pel motiu, pels colors com per les línies fines: *La font blava* (fig. 413) de Pavel Varfoloméievitch Kouznetsov. En la pintura, la font es presenta com un remolí de la vida, amb els seus alts i baixos, des del naixement fins a la mort (Hoffmann, 2005: 27). Igual que l'obra del pintor rus, *Jardí oriental* d'Anglada constitueix una imatge de profunda significació que remet a un món de somni, el de l'esperit, l'onirisme i el subconscient, un món visionari on emergeixen sensacions inconscients i incontrolables. A fi de convertir-la en una imatge visionària, Anglada ha recreat una atmosfera indefinida d'arbres crispats per on s'enfilen els rosers, i ha col·locat una font ornamental al centre. Just davant d'aquest jardí oriental s'exhibeix, amb una bidimensionalitat acusada, un sofà blanc immaculat d'inspiració oriental on una silueta femenina s'hi troba esbossada. Estirada al moble, la bella elegant és presentada en un escenari de somni, embolcallada d'un blau que remet a una altra dimensió i a una tendència artística que ja fa uns anys que ha posat punt i final a la seva existència.

La fantasia del postsimbolisme constitueix l'evasió pura: «Rehusar los aspectos molestos del mundo, las realidades dolorosas, feas o injustas, para situar el espectador en el mejor de los mundos, en un universo sin problemas, conducido por el deseo sensual del placer y de la riqueza, como si todo

fuese posible>> (Cirici, 1982: 18). A través del paisatge, Anglada va continuar plasmant un art de fantasia i plaer, és a dir, un art que representava allò que no podia existir més que en el regne de l'art. I, a fi de plasmar això, va servir-se de l'essència simbolista. Des de la seva arribada a Mallorca, Anglada no va abandonar l'art mundà, sinó que va adoptar el postsimbolisme que l'excloïa de tota avantguarda. Alguns artistes com Gauguin fugien físicament de la realitat; altres, com Anglada o Henri Rousseau, practicaven l'evasió a través de la pintura. En Anglada hi ha un desig d'evasió i fantasia que refusa els aspectes molestos del món material i explicita el desig sensual, el plaer i la riquesa. És per això que molts artistes es desplaçaven imaginàriament a Orient o en altres països no occidentals, per tal de fugir de la seva realitat quotidiana.

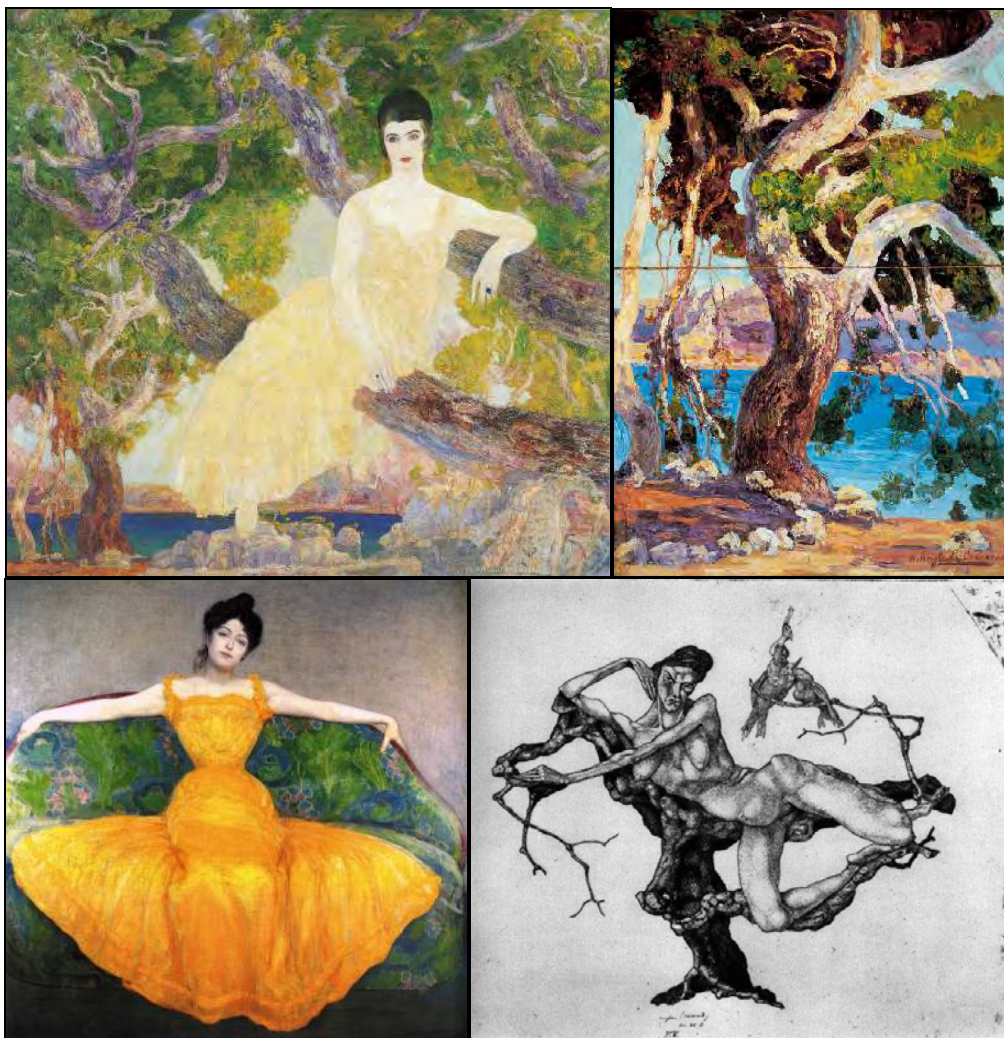
Abans de cloure el subapartat, és convenient centrar-se breument en com Anglada associa la naturalesa als conceptes de masculinitat i feminitat. L'any 1915 Francisco Giner de los Ríos va escriure un article titulat "Paisajes" a la revista espanyola *La lectura*¹⁴⁵², on posava de manifest com alguns paisatges d'algunes regions d'Espanya s'assimilaven a les nocions de masculinitat i feminitat. Mentre que el centre de la península, Castella, es presentava inharmònic, contrastat, greu, auster, digne, nerviós, amb obstacles, actiu i masculí, el nord espanyol (principalment Galícia) apareixia com a harmònic, graciós, proporcionat, amb encant, hermètic, somrient, petit, pàl·lid, bell, vulgar, sense obstacles, passiu i femení (Peña, 1990: 145). Giner va realitzar aquestes associacions segons els estereotips de l'època, considerant que el concepte de masculinitat (associat a l'activitat) era superior al de feminitat (passivitat). L'home s'associava a la ment i la dona a la matèria. Aquestes consideracions, que van ser encapçalades pels intel·lectuals de la Generació del 98, es podien emprar per a la resta de regions espanyoles. Pel que fa a la vegetació del nord de Mallorca, formada principalment per pins, alzines i garrigues, Anglada assegurava que l'estructura de Mallorca

es un arma de defensa; sus montañas están modeladas en la lucha, el noble orgullo del que sabe vencer está en el ritmo de sus formas y el gesto de victoria en cada una de sus peñas. (...) El convivir con este ambiente fortalece, purifica, arranca de uno todo el lastre de lo vano que en el camino de la vida pudo habérsenos pegado. (cit. a Anglada, 1954: 11)

D'aquesta manera, Anglada associava la naturalesa mallorquina a unes característiques que a l'època es creien pròpies de la masculinitat: fortalesa, lluita i tot allò contrari a la vulgaritat. Aquestes eren unes particularitats que uns vint anys abans Giner de los Ríos havia considerat pròpies de la masculinitat. Certament els pins que presenta Anglada són robusts, fermes i expressius, <<*grandes pinos, con su grata aroma a selva*>> (Rusiñol, 1999: 50), que denoten l'activitat d'una naturalesa en moviment. Aquest és el cas de *Retrat d'Adelina del Carril*, on unes fortes i gruixudes branques d'un arbre sense domesticar

¹⁴⁵² Cfr. Francisco Giner de los Ríos, "Paisaje", a *La lectura*, vol. 1, 1915.

sostenen una dona precisament no gaire esvelta. La retratada hi reposa còmodament, recollida per aquests braços masculins que desitgen sostenir-la, mentre al seu darrere un altre grup de pins lluita per créixer cap amunt. O bé també és el cas de *Retrat de Sonia de Klamery estirada*, reclinada damunt d'una gran i llarga branca que travessa enèrgicament l'amplada del llenç, mentre al seu darrere s'entreveu en la foscor el tronc d'un arbre d'un gruix considerable que ocupa més de la meitat de l'amplada del quadre. Aquests arbres, com *Pi de Formentor* (fig. 415), creixen d'una manera ferma i expressiva, com si es tractessin de ballarines gitanes, els braços de les quals es mouen lliurement i en sentit circular. En diversos dibuixos o en detalls dels seus paisatges, es percep com les formes dels arbres s'assimilen a parts del cos humà: els troncs són cossos, les branques són braços, i les copes dels arbres són cabelleres. La naturalesa cobra vida i sembla moure's de la mateixa manera que un ésser humà.



Figs. 414, 415, 416 i 417. H. Anglada, *Retrat d'Adelina del Carril*, c. 1920-1922. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació «la Caixa»; H. Anglada, *Pi de Formentor*, c. 1922. Palma, Es Baluard Museu d'Art modern i contemporani de Palma, dipòsit col. Ajuntament de Palma; Max Kurzweil, *Dona amb vestit groc*, 1899. Viena, Vienna Museum; Paul Klee, *Virgin in a tree*, 1903. Nova York, MOMA

Tanmateix, en la majoria de retrats que Anglada va realitzar, la naturalesa que va representar entorn de la figura femenina està més associada a la noció de feminitat que de masculinitat. Ara, la natura es presenta frondosa i misteriosa, bella i de vegades ordenada en bonics jardins i ornamentada per flors obertes, alegres i voluptuoses, com les roses. La figura està rodejada de plantes exuberants de grans fulles. Les figures acaricien suaument les flors del jardí, com a *Retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora* (fig. 424). A *Retrat de Sonia de Klamery estirada*, la fantasia paisatgística que embolcalla la comtessa de Pradère presenta els seus simbolismes, amb flors obertes i grans fulles. El mateix Anglada assegurava que les plantes que acompanyaven la comtessa eren verinoses (Vergani, 2003: 119), una característica vinculada a les nocions de perillositat i misteri que s'associaven a les dones. En altres casos, Anglada va construir la dona com a un pilar de la naturalesa domesticada, com a *Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera*. La comtessa, sostenint amb les seves mans elevades una branca d'un roser florit, apareix en un espai bell i acuradament enjardinat com a emblema de feminitat. A *Retrat de la duquesa de Dúrcal*, l'associació de la dona amb la flor és explícita. La retratada sobresurt d'entre les plantes com si fos una campaneta blava més del jardí. Una part de les seves cames queda submergida entre les plantes, mentre que els motius florals i daurats del seu vestit s'assimilen a les flors reals. En altres quadres, la figura femenina es converteix en un arbre, com a *Figura amb fons de jardí* (fig. 396). El seu cos prim i allargassat, que creix al costat d'una frondosa vegetació, s'integra perfectament en aquesta mateixa naturalesa efeminada. Fins i tot, en ocasions en què aquesta natura es presenta masculina, com a *Retrat d'Adelina del Carril de Güiraldes*, aquesta s'associa a la feminitat. I això és així perquè el tronc enèrgic on s'asseu la figura substitueix, des que Anglada està a Mallorca, el sofà on s'estiraven les elegants de la *Belle Époque*, com *La gata rosa*. Molt similar a *Dona amb vestit groc* (fig. 416) de Kurzweil, l'Adelina del Carril d'Anglada s'ajau còmodament damunt d'un tronc com si es trobés reclinada en un divan. Ara les fantasies decoratives i vegetals de l'entapissat del sofà es troben en la mateixa natura, així que ja no li cal pintar el moble.

La integració de la dona en la naturalesa es fa explícita en altres casos però és en l'associació de la dona amb l'arbre on Anglada ho emfasitza més. El folklore popular i la literatura europea del segle XIX van posar de manifest l'associació entre la dona i l'arbre (Quance, 2001: 123). Aquesta era una metàfora molt antiga que els romàntics van utilitzar sovint. Al XIX, la poeta estatunidenca Emily Dickinson escrivia en un poema:

*Six true, and comely maidens sitting upon the tree;
Approach that tree with caution, then up it boldly climb,
And seize the one thou lovest, nor care for space or time!*

(cit. a Quance, 2001: 123-124)¹⁴⁵³

¹⁴⁵³ Cfr. Emily Dickinson. *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, vol. 1, 1955, p. 2.

Segons la literatura popular de l'època, l'associació de la dona amb l'arbre era explícita. Poemes com el de Dickinson reflectien la metàfora de la dona fruit, que ofería als pretendents a enfilarse als arbres per a collir el fruit que desitgessin. L'amor romàntic i la metàfora¹⁴⁵⁴ van convertir la dona en un objecte. La dona es va tornar fruit o guardiana d'aquest, ja que es trobava situada al mateix lloc que aquest: <<los árboles evocan, las más veces, una condición de objeto. Es posible apoderarse de ellos y, además, son objetos mudos que cabe reducir a su fruto>> (Quance, 2001: 130). L'home s'apodera de la dona¹⁴⁵⁵, a qui converteix en un fruit, en un objecte de fertilitat¹⁴⁵⁶. Així mateix, Anglada va enfilarse algunes de les seves retratades damunt d'alts arbres, presentades com a probables amants de l'artista/espectador. Elles, Adelina del Carril o Sonia de Klamery, són el fruit desitjat de l'arbre, el més bell i saborós de tots, sense deixar d'al·ludir al Jardí de l'Edèn, a l'Arbre de la Ciència del Bé i el Mal i al pecat femení, de la mateixa manera com Paul Klee va fer al gravat *Virgin in a tree* (fig. 417). En aquesta obra, una figura monumental despallada s'estira pel llarg i per l'ample d'una copa d'un arbre desfullat, com a símbol del pecat original. La crispació es troba en aquesta figura així mateix com en el tronc i les branques de l'arbre. Aquesta verge no és fèrtil; ans al contrari, és una verge pecadora, que destrueix la naturalesa i condueix l'home a la mort. L'arbre es va empetitint considerablement, mentre aquesta figura voluptuosa i estesa còmodament ofereix la seva sexualitat fatal, assimilada pràcticament a tot el brancaatge de l'arbre. Al seu darrere, uns ocells damunt d'una prima branca són l'única nota de vida i d'esperança de l'estampa. Anglada era receptor d'aquest tipus d'imatges d'esterilitat maternal que, igual que *The evil mothers* (1894) de Giovanni Segantini, esdevenien un rebuig explícit a les <<males mares>>¹⁴⁵⁷ que refusaven les responsabilitats vinculades a la maternitat. Tanmateix, les seves belles dones enfilades damunt d'arbres esdevenen un reflex d'una bellesa fascinant i apetitosa, símbol del pecat original però fèrtil, com es pot percebre a *Retrat d'Adelina del Carril*.

Potser s'hauria d'interpretar com aquestes dones arbre representades per Anglada, enfilades damunt de branques on jauen igual de còmodes que en els seus luxosos divans, busquen l'evasió i un refugi en una naturalesa sense domesticar. Els troncs robusts dels

¹⁴⁵⁴ La metàfora i la relació romàntica heterosexual són indeslligables en els poemes amorosos més antics. La metàfora, unint dos elements improbables i subordinant un terme a l'altre, es basa en l'associació dels humans amb la terra i al cel o al dia i a la nit. En aquesta unificació romàntica, l'amant masculí ha de prendre la dona que estima, donant fe del poder que exerceix aquest sobre la dona. Cfr. Margaret Thomas. "Oh, Vision of Language." *Dickinson's Poems of Love and Death*, a Suzanne Juhasz (ed.). *Feminist Critics Read Emily Dickinson*. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1983, pp. 114-133.

¹⁴⁵⁵ Cfr. Gerda Lerner. *The Creation of Patriarchy*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 195.

¹⁴⁵⁶ Per la seva banda, les feministes s'han volgut basar en la iconografia de l'arbre que suggereix una fertilitat autònoma, com a reivindicació d'una deïtat suprema femenina. Cfr. Mary Daly. *Pure Lust*. Londres, The Women's Press, 1991.

¹⁴⁵⁷ Les cometes són meves.

arbres esdevenen una escala de l'evasió per on s'accedeix al regne de la bellesa i la fantasia, és a dir, al món de la feminitat. No ha d'estranyar, doncs, que els amants masculins del segle XIX s'enfilessin a buscar la dama que estimaven. Uns anys després de la publicació d'*El soroll i la fúria* (1929), William Faulkner confessava que es va inspirar en la imatge d'una nena enfilada dalt d'un arbre per a escriure la novel·la¹⁴⁵⁸. Aquesta nena, personificada en el personatge de Caddy, puja en un arbre després de veure's forçada a jugar a fora degut a la mort de la seva àvia. Des d'allà dalt estant, i sense comprendre res, Caddy espia què ocorre a l'interior de casa seva, mentre els seus tres germans la miren des de sota i observen les seves calces enfangades, símbol de la seva posterior promiscuïtat sexual. L'arbre és el seu espai idoni, de recolliment i de refugi, de tal manera que al llarg de la novel·la Caddy és descrita com una nena que fa olor a fulles (Quance, 2001: 125). Si bé enfilada dalt de l'arbre és quan els seus germans s'adonen de la seva sexualitat, és allà dalt estant on s'observa la mateixa perillositat i vigor sexuals de les dones representades per Anglada.

Més il·lustratiu és el cas d'*El baró rampant* d'Italo Calvino. Publicada per primera vegada l'any 1957, la novel·la relatava la història fictícia del baró Cosimo di Rondò, que el 15 de juny de 1767 va decidir pujar als arbres i no baixar-ne més. Aquest personatge, que reflecteix el desig de comunió de l'ésser humà amb la natura, habita entre els arbres, dialogant-hi i fent-los còmplices de les seves històries. Potser l'Adelina del Carril sigui com una versió del baró de Calvino, que hi troba en aquesta naturalesa mediterrània, ferma i longeva, un poder curatiu, un aixopluc, un lloc de reunió o bé un lloc de fantasia, tal com Josep Gordi ha investigat sobre alguns arbres mediterranis (Gordi, 2011: 114 i 116)¹⁴⁵⁹. En aquest retrat, doncs, Anglada expressaria la necessitat humana i personal de mantenir el lligam amb la naturalesa a fi d'actuar degudament en el que és l'escenari de la vida.

¹⁴⁵⁸ Cfr. Monique Nathan. *Faulkner par lui-même*. Paris, Seuil, 1965, p. 48.

¹⁴⁵⁹ Gordi assegura, en el seu llibre *Els arbres mediterranis*, que les alzines i els roures, així com els pins, són vistos en el cristianisme com a arbres fermes i associats a la fidelitat. Per aquest motiu esdevenen llocs de reunió a l'estiu, ja sigui per a explicar-hi contes, històries o llegendes, o bé per a fer-hi qualsevol tipus d'encontre, ja que ofereixen grans ombres per aixoplugar-se i una sensació de protecció i recolliment remarcables (Gordi, 2011: 85). Vegeu també: Jacques Brosse. *Mythologie des arbres*. Paris, Plon, 1989; André Corvol. *L'arbre en Occident*. Paris, Fayard, 2009.

5.1.6.- Les cariàtides, o el retorn als clàssics.

Assegurava Valeriano Bozal, a l'inici d'un article publicat en el catàleg de l'exposició *Forma: El ideal clásico en el arte moderno*, que són tres els punts de vista principals amb els que se sol abordar el classicisme en l'art modern:

El primero se centra en la proporción de los componentes formales –puede ser calificado, en términos generales, de formalista– y tiene su campo preferente de aplicación en la historia del arte; (...) El segundo, de carácter más estético que historiográfico, y ello a pesar de que surgió en el campo de la historia del arte, encuentra en la posición de Winckelmann, primero, y en el Romanticismo, después, sus definiciones más afortunadas: entiende el clasicismo en la relación con la naturaleza, analiza tanto su posibilidad y presunta realización en el mundo griego, como su dificultad en el moderno, y no está lejos de ser considerado como utopía necesaria. El tercero cambia la perspectiva y se centra en la condición del lenguaje; (...) es el lenguaje el factor fundamental del clasicismo, y lo es hasta el punto y sólo cuando el sujeto (personal) desaparece del lenguaje poético.

En los tres casos sugiere el clasicismo dominio: el dominio de las proporciones en figuras sometidas a leyes y cánones; el dominio de la naturaleza en la unión inmediata con ella; el dominio del lenguaje capaz de nombrar la realidad y así hacerla suya. (Bozal, 2001: 11)

Anglada va adoptar, d'una banda, alguns elements formals i estilístics que remetien a l'ideal clàssic de bellesa femenina (ulls arcaics, pell marmòria, proporcions estilitzades, figures embellides i idealitzades, de vegades amb musculatures volumètriques i de regust escultòric...), i, de l'altra, l'associació estètica del classicisme a través de la comunió de la dona amb la naturalesa. Va ser, però, el vincle de l'home amb la natura el que va arrelar-se més en l'art d'Anglada, especialment a partir de 1907, quan començaria a representar gitanes posant nues o recollint fruits enmig d'una natura mediterrània i fantasiosa. L'artista reflectia l'ideal de Winckelmann de la felicitat humana produïda gràcies a la immediatesa amb la naturalesa¹⁴⁶⁰. La recerca d'aquesta immediatesa es perfilava com a models utòpics que el classicisme predicava que era necessari aconseguir, com a mínim en el terreny poètic, artístic i estètic (Bozal, 2001: 15).

L'any 2012 Lourdes Moreno assegurava que hi havia en les dones representades per Anglada una inspiració al món antic, especialment grec i egipci (Moreno, 2012: 56). Des de l'inici del segle XX, Anglada havia manifestat la seva admiració per l'art dels antics, en un llarg article realitzat conjuntament amb Frederic Pujulá Vallés i que va aparèixer publicat l'any 1901 a *Las Noticias*:

Es en el arte egipcio, adonde se han ido a beber los motivos decorativos, la grandeza de la belleza humana y de la belleza en sí abstractamente; el espíritu, la sublimidad, el endiosamiento de la obra artística, única finalitdad real...

Es en el arte griego en donde se ha ido a beber la belleza y el estudio de la Naturaleza y cuanto en su grandeza generosamente ofrece; es en las obras de la Grecia continental que recibe el arte egipcio y lo arrastra al progreso refinándolo con buen gusto. Es en su arquitectura, en su escultura en sus tierras cocidas, sus Tanagras, sus frescos, sus preciosos vasos, en donde el Arte moderno aspira la Belleza, y véanse no solamente

¹⁴⁶⁰ Vegeu: Winckelmann. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Península, 1998.

las joyas egipcias, sino en general todas las de la antigüedad, dígase inapreciables de una grandiosa civilización y dígase después de comparadas, si no es lo mismo, si éstas no han sido y son las fuentes de aquéllas y si eso no es regeneración, resurrección y renacimiento. (Anglada, 1901: 1)

Aquest arcaisme ja es feia present en obres que acollien figures femenines, com *Núvia valenciana*, de la que José Francés deia que Anglada l'havia convertida en una àmfora, o bé *La sibil·la*, la dona <<*de las pupilas prodigio*>> com una tanagra (Francés, 1917: 224). O bé *Chula de los ojos verdes*, on el cos fort, atlètic i enèrgic de la model es troba <<*più vicino al corpo scolpito di un atleta che ad un delicato fisico femminile*>> (Vergani, 2003: 116). El cos de *Chula* és pesant, monumental i massiu, com un bloc unitari, una força potent i invencible que a l'època trencava els esquemes estereotipats de l'elegància i la fragilitat pròpies del gènere femení. El seu cos recorda les escultures masculinitzades i andrògines d'Atenes clàssiques amb les seves robes pesants i armadures. És també el cas dels dibuixos de nus acadèmics (ja siguin masculins o femenins) on s'endevina la seva passió per l'escultura¹⁴⁶¹ i la seva tècnica perfectament acurada en quant a les volumetries¹⁴⁶². O bé en les seves *cocottes* de principis del segle XX, on la pal·lidesa immaculada de les pells remet al marbre de les escultures antigues. Fins i tot, durant la dècada de 1920, Anglada continuarà inspirant-se en el món antic en obres com *Sirena*, un personatge de la mitologia clàssica, on un ésser amb cos de dona i cua de peix es presenta modulada escultòricament, amb uns ulls ametllats i un accentuat aire arcaïtzant.

Hi ha, doncs, un arcaisme en les representacions de dones d'Anglada perquè remeten al món grecoromà, però en part també perquè aquestes esdevenen, igual que les belleses clàssiques, un ideal de bellesa que s'inscriu dins del període de la Belle Époque i dins de la producció artística d'Hermen Anglada. Tanmateix, l'art d'Anglada no és un art intel·lectual, com el grec o el renaixentista, de mesures proporcionals i matemàtiques, sinó que és un art amb reminiscències estètiques a les estàtues gregues, com a *Retrat de Magda Jocelyn*, a *Estudi per al retrat de Marieta Ayerza* (c. 1924) o a l'esbós *Estudi esquemàtic de rostre femení* (c. 1916). Això no era rar en els artistes moderns de principis del segle XX, que van emprendre des de París la voluntat de retorn a un passat, donat que el present ja no els servia¹⁴⁶³. El nou arquetip purificat de dona es basava en els valors plàstics

¹⁴⁶¹ L'interès d'Anglada per l'escultura ja l'havia manifestat de petit (Fontbona, 1981: 14).

¹⁴⁶² Aquests dibuixos acadèmics van ser realitzats *ex professo* per Hermen Anglada per tal d'acompanyar les pintures en les exposicions on l'artista va participar durant la primera dècada de 1900. D'aquesta manera, cap crític podia negar la seva qualitat tècnica com a dibuixant i, per tant, cap podia considerar que la seva pintura era fruit d'una manca de destresa tècnica.

¹⁴⁶³ Per la seva banda, els artistes russos també es van sentir fascinats pel món de la Grècia clàssica. Diaghilev havia fet un viatge a Grècia durant els Jocs Olímpics de 1906, celebrats durant la primavera, i Léon Bakst i Valentín Serov, també fascinats per Grècia, van fer-hi un viatge per aquells anys. En el camp de les arts plàstiques, l'any 1908 León Bakst va pintar *Terror Antiquus*, una obra inspirada en el mite de la desaparició de l'Atlàntida, on una estàtua jònica d'Afrodita encarna l'ideal de feminitat, de l'amor i i de l'art.

tradicionals, com el pes, el volum, la puresa, la proporció, la senzillesa... i constituïa més aviat un model moral (López, 2006: 275). Aquest model de dona, lligat a la naturalesa i a la integració en aquesta i a la mediterraneïtat, va ser el que va recuperar el noucentisme a l'inici del segle XX. En el noucentisme, l'estètica grecollatina era preponderant¹⁴⁶⁴. Aquest moviment, inspirat en un corrent de recuperació de la tradició clàssica i mediterrània, s'havia començat a manifestar a França temps enrere¹⁴⁶⁵, promogut per l'*École Romane française*¹⁴⁶⁶ (Jiménez-Blanco, 2007: 370). L'*École* partia de l'Antiguitat, passant per l'art medieval i renaixentista, però prenent-los com a exemples –i no com a models– ja que no pretenien un retorn al tradicionalisme academicista. Aquesta posició, assegura Jiménez-Blanco, <<justificaba (...) el deliberado y refinadísimo arcaísmo de las esculturas de Casanovas o las pinturas de Picasso en Gósol en torno a 1906>> (Jiménez-Blanco, 2007: 371). No ha de sorprendre, doncs, que aquesta característica es fes present en alguns retrats femenins d'Anglada realitzats pels volts de 1904, en un moment en què l'artista hauria begut de les corrents classicistes de l'art francès.

El noucentisme català, doncs, va beure d'aquestes corrents classicistes europees. En els seus inicis, el moviment considerava la importància de mediterraneïtzar la vida catalana¹⁴⁶⁷, tot actualitzant les arrels culturals del passat sense tornar rígidament al passat (Jiménez-Blanco, 2007: 371). El moviment predicava la continuïtat d'una vida lligada a la terra, semblant a la que podien haver viscut els avantpassats grecollatins, amb les seves connotacions de civilitat. Però el noucentisme reivindicava, d'altra banda, la modernitat¹⁴⁶⁸, ja que pretenia utilitzar la cultura com a mitjà de transformació de la vida¹⁴⁶⁹. Així, es pretenia formar una societat civil més cohesionada i culta per a una Catalunya nova i millor, lligada a una identitat mediterrània que havia d'acabar, segons

¹⁴⁶⁴ Jiménez-Blanco argumenta que el noucentisme va ser titllat de retrògrad conservador i que el seu afany pel classicisme va ser malinterpretat com a academicisme, que <<ensombreció el aprecio de una buena parte de la producción artística del período (y) afectó también a la consideración del noucentisme>> (Jiménez-Blanco, 2007: 368).

¹⁴⁶⁵ Cfr. Jaume Vallcorba. *Noucentisme, Mediterraneïsmes i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

¹⁴⁶⁶ Dirigida pel poeta Jean de Moréas, d'origen grec però establert a França, l'*École Romane française* havia aparegut a París l'any 1891, amb el propòsit de restaurar la tradició grecollatina en la literatura francesa. Considerava que el romanticisme centreeuropeu, propi d'una emotivitat típicament germànica, havia interromput i desviat el camí del classicisme mediterrani. El moviment ràpidament va estendre's en la vida pública francesa, principalment a través de Charles Maurras, que volia expandir els plantejaments de Moréas en l'àmbit sociopolític, amb la creació l'any 1899 del partit *Action Française*, que defensava una restauració monàrquica a França.

¹⁴⁶⁷ Cfr. VV.AA. *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat* (cat. exp.). Barcelona, CCCB, 1996.

¹⁴⁶⁸ El mateix nom al·ludeix a allò nou però també al segle XX.

¹⁴⁶⁹ Això es percep en la participació conjunta d'artistes i intel·lectuals en projectes polítics. L'any 1914 es va crear la Mancomunitat de Catalunya. En aquest context, també, es van realitzar les excavacions d'Empúries, es va crear l'Institut d'Estudis Catalans i es va realitzar la normativa de la llengua catalana per Pompeu Fabra. Des de la Lliga Regionalista, Enric Prat de la Riba va ajudar a promoure aquestes actuacions.

Eugeni d'Ors a l'article *Artístiques raons*, amb la lletjor que «ha endolat l'obra dels artistes»:

Cal tornar-los a la clara devoció de Bellesa. Cal que novament que aspirin a la producció d'exemplars excelsos de perfecció formal. (...) Les formes belles són tornades a glorificar. I tot lo que per aquest camí fem nosaltres ens donarà demà significació en l'història. Significació moralment exigida per les condicions en què ens ha col·locat la natura. Perquè estic en la creença de que la nostra posició de mediterranis no solament ens dóna drets, mes també ens imposa devers. I, en la present hora un dels més capitals devers és el de col·laborar en aquesta *mediterranisació* de tot l'art contemporani. (Ors, 1996: 78-79)



Figs. 418 i 419. H. Anglada, *Magda Jocelyn*, c. 1904. Barcelona, MNAC;
Cariàtide de l'Erechteion de l'Acropolis d'Atenes, s. V aC

En les maternitats gitanes representades per Hermen Anglada a partir de 1907, es perceben algunes empremtes de l'ideari noucentista de Xènius (vegeu pp. 422-423), vinculades a les nocions de bellesa, mediterraneïtat i comunió amb la natura. Anglada i d'Ors es coneixien¹⁴⁷⁰. És però, en els retrats femenins d'Anglada, on s'estableixen més

¹⁴⁷⁰ A París, ambdós havien compartit algunes estones junts. Xènius explicava en una ocasió una trobada en la qual havien parlat d'art: «Una nit, a París, pujant pels Camps Eliseus, a on els castanyers florien, l'Hermen Anglada va parlar així al Glosador: -Si es fa la vostra Galeria de Catalanes Belles, vull demanar que em deixin pintar el retrat de la filla Samà (Maria Josepa Samà, filla de l'aleshores alcalde de Barcelona, morta als vint anys d'edat). La colocaria en un ambient de nit clara, o de crepuscul. I sobre un fons com aquest, ab els castanyers foscos, ab els tirsos clars de les seves flor.-L'artista mig tancava els ulls, i, així, com ell anava dient, la veia, la nostra ciutadana hermosura...-Però nosaltres, perquè la Galeria no és

analogies amb el moviment noucentista i l'evocació al món clàssic. El més arcaïtzant de tots els retrats angladians és, sens dubte, *Retrat de Magda Jocelyn* (fig. 418). En aquesta obra, que segons Lourdes Moreno es pot parlar de la fascinació d'Anglada per allò arcaic i pels mons grec i egipci (Moreno, 2012: 56), apareix com una cariàtide, rígida i hieràtica, submergida en el blanc i amb uns ulls exquisidament perfilats per tonalitats més fosques. Realitzat pels volts de 1904, Magda Jocelyn es presenta molt avançada a l'estètica dels retrats d'espanyoles del mateix artista, que no començaran a emergir en la seva obra fins a 1911. La retratada és assimilada a una escultura arcaica per tal de ser admirada. És rodejada i modulada per una simfonia de blancs inacabable, en un època en què Anglada treballa molt amb el blanc i els seus matisos, tant en la pell com en les indumentàries de les *cocottes*. Això fa que aquesta dona s'apropi més a la matèria marmòria de les escultures. La seva freda impassibilitat, el seu caràcter hieràtic, distant i enigmàtic, i la seva màscara, l'acosten també a l'esfera de les estàtues de deesses antigues (Harris, 1929: 29)¹⁴⁷¹. És, però, sens dubte, una evocació a les cariàtides gregues (fig. 419). Magda Jocelyn s'erigeix com una llarga columna d'un temple, vestida amb unes robes prisades d'evocació clàssica i amb un alt pentinat coronat per una pinta que al·ludeix als cabells arrissats de les cariàtides sostenint part del capitell –l'altra part del capitell la conforma el seu cap. El cos de Magda Jocelyn està acomodat amb un contraposat lleuger sobre la seva cama esquerra, igual com s'observa en les escultures arcaïques. El seu bust, encara que no massa prominent com sí ho era el de les cariàtides, apareix remarcant pel vestit d'estil Fortuny. La representació de les cariàtides gregues es troba propera a la representació iconogràfica de les Atenes clàssiques¹⁴⁷², robustes, monumentals i amb certa androgínia. No obstant, la dona prima i esvelta que representa Anglada, inexpressiva i congelada en el moviment del seu gest, remet a la tradició d'Afrodita, la deessa més bella del panteó grec. El seu gest de desvelar la mantellina al·ludeix a les Venus púdiques que, sortint del bany, s'oculten les parts íntimes del cos en adonar-se que han estat vistes. Existeix una diferència, però, i és que Magda Jocelyn d'Anglada es mostra volgutament i sense vergonya, per tal que els observadors puguin admirar la seva bellesa.

Anglada no hagués arribat a concebre les seves dones com a escultures clàssiques si l'ambient de l'època no hagués propiciat un apropament al món clàssic. Ja en l'Exposició Universal de París de 1878, el cap de l'Estàtua de la Llibertat va causar una gran atracció

feta, perquè el retrat no és fet, ja no la podem veure més, d'aquella manera ni de cap altra, en cap hora>> (Xènius, 1907). Tanmateix, amb els anys, pels volts de 1914, i a mesura que d'Ors va anar focalitzant el noucentisme en el classicisme, va deixar d'apostar per l'art d'Anglada, que considerava que havia estat <<un pecat de juvenesa>> (Fontbona, 1981: 126).

¹⁴⁷¹ Si per la seva banda el crític Cristóbal de Castro considerava que Magda Jocelyn tenia quelcom de reina i d'esfinx, Manuel Abril la considerava una <<porcelana preciosa (...) el gesto está hieratizado, como conviene a esta imagen de una Ishtar asiria, de una Astarté fenicia rediviva>> (Abril, 1916: 224).

¹⁴⁷² Atena és una de les principals divinitats del panteó grec. És la deessa de la guerra, de la civilització, de la saviesa, de l'estratègia, de les arts, de la justícia i de l'habilitat.

en els visitants. El seu escultor Frédéric Auguste Bartholdi, s'havia inspirat en la deessa Libertas de la mitologia romana, divinitat de la llibertat¹⁴⁷³. Anys més tard, a l'Exposició Universal de París de 1900, els visitants entraven per la Porta Binet, coronada al capdamunt per una escultura d'estuc realitzada per Moreau Vauthier (fig. 26). Mesurava quasi set metres d'alçada i anava vestida amb robes dissenyades per una famosa modista, Jeanne Paquin. L'escultura no va tardar en ser coneguda com a «La Parisienne». Aquesta escultura monumental remetia a la poderosa Atena, protectora de la ciutat d'Atenes i altres ciutats com Esparta, deessa del pensament i de la victòria. Així mateix, l'escultura de Moreau Vauthier s'erigia com a protectora i afavoridora dels èxits, de la cultura i de la intel·lectualitat de París. Els mateixos Gustav Klimt i Franz von Stuck¹⁴⁷⁴ havien creat l'any 1898 les seves pròpies representacions de Palas Atena. Klimt, amb motiu de la inauguració de l'edifici de la Secessió vienesa, va exposar una pintura de la deessa, que es convertiria en el símbol de la Secessió, essent utilitzada freqüentment com a cartell i com a portada de la revista *Ver Sacrum*. Klimt va presentar una Atena vestida amb la seva armadura daurada i un casc grec, sostenint una llança en una mà i una Nuda Veritas a l'altra, simbolitzant el triomf del veritable art que representava la Secessió. Més enllà d'això, alguns especialistes, com Carl E. Schorske, han considerat que es tracta de la primera imatge de la dona representada per Klimt que subjuga l'home tot distorsionant la iconografia antiga i prenent els símbols de les imatges oníriques de Freud¹⁴⁷⁵. Atena ja no és la deessa protectora de la saviesa, sinó que esdevé la portadora del mirall de l'home modern¹⁴⁷⁶. Ara es presenta com una deessa erotitzada¹⁴⁷⁷, com una guerrera sexual que actua contra el poder establert, i d'aquesta manera serà com apareixeran la volumètrica i poderosa *Chula de los ojos verdes* o la monumental Magda Jocelyn d'Hermen Anglada.

¹⁴⁷³ Durant una visita a Egipte, Bartholdi va haver de realitzar un treball al Canal de Suez, sota la direcció de l'empresari i diplomàtic francès Ferdinand de Lesseps. Bartholdi va imaginar un gran far a l'entrada del canal, que havia d'assenyalar les rutes. El far va ser ideat com una imatge d'aparença clàssica. Es pretenia que la llum del far brillés a través d'una torxa a l'aire. Bartholdi va presentar el projecte a Ismail Pachá, virrei d'Egipte, l'any 1867 i novament l'any 1869, però no es va acabar aprovant mai. Els dibuixos del projecte titulat "Egipte porta la llum a Àsia" s'assemblen molt a l'Estàtua de la Llibertat, encara que Bartholdi va assegurar que el monument de Nova York no era una reutilització de l'antic projecte. Cfr. Robert Belot i Daniel Bermond. *Bartholdi*. París, Perrin, 2004, p. 237. Per a més informació respecte a l'Estàtua, vegeu: VV.AA. *La Statue de la Liberté: Le défi de Bartholdi*. París, Gallimard, 2004; André Gschaedler. *Vérité sur la Statue de la liberté et son créateur*. Jérôme Do Bentzinger, 2005.

¹⁴⁷⁴ Tanmateix, ja l'any 1892 Franz von Stuck havia utilitzat la deessa grega com a símbol de l'agrupació de Munic i la seva figura ja s'havia materialitzat en cartells i en la revista de l'agrupació així com en els dos conjunts escultòrics monumentals de la Ringstrasse, la cúpula del nou Kunsthistorisches Museum i en els edificis del Parlament d'Àustria. La deessa, doncs, esdevenia protectora de les arts i de la «polis».

¹⁴⁷⁵ Així mateix, Freud era un apassionat de la cultura arcaica i de les excavacions arqueològiques.

¹⁴⁷⁶ Cfr. Carl E. Schorske. *Fin de siècle Vienna: politics and culture*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1980, p. 222.

¹⁴⁷⁷ Debora Silverman assegura que la Palas Atenea de Klimt és una versió de la *femme fatale*, vista com a «menacing phallic female driven by the newly discovered energies of the instinctual unconscious», i representada «as the agent of the unconscious, unleashing the eruptive force of libidinal impulses» (Silverman, 1991: 144). Si l'Atena clàssica era la deessa de l'ordre polític i la virtut cívica, en Klimt la deessa s'ha erotitzat.



Figs. 420 i 421. La Dama d'Elx, V-IV aC. Madrid, Museu Arqueològic Nacional; H. Anglada, *Cap del retrat de Magda Jocelyn*, 1904 (?). Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>

Un altre dels referents arcaics que Anglada va prendre per a la realització de *Retrat de Magda Jocelyn*, va ser la *Dama d'Elx* (fig. 420). L'any 1906, amb la instal·lació de la Galeria XVIII del Louvre de les escultures que l'ens havia comprat entre 1902 i 1904, l'interès per l'art iber va augmentar considerablement (Jiménez-Blanco, 1998: 152)¹⁴⁷⁸. Aquestes escultures procedien dels jaciments del Cerro de los Santos, Osuna i Còrdova, i havien estat obtingudes durant els viatges que Pierre Paris, pioner en la difusió de l'art preromà de la península Ibèrica, havia obtingut a Espanya. L'interès per l'escultura ibèrica estava connectat amb la reivindicació i l'estudi d'altres cultures antigues i mediterrànies, com l'egípcia o la fenícia, que des del segle XIX s'havien anat descobrint i havien anat ampliant els horitzons de l'arqueologia, fins feia poc limitada al món clàssic (Jiménez-Blanco, 1998: 152). La cultura ibèrica, però, suscitava l'interès per ser la més occidental de totes¹⁴⁷⁹, malgrat la propensió amb el món oriental que es percebia en la seva escultura.

Van ser diversos els artistes de finals del segle XIX i principis del XX que es van sentir atrets per aquesta escultura ibèrica de la *Dama d'Elx* i que van absorbir la seva petjada en algunes de les seves obres, tals com George Rochegrosse o David Dellepiane. Descoberta l'any 1897 al jaciment de l'Alcúdia (prop d'Elx), va ser adquirida immediatament pel Museu del Louvre. El 30 d'agost de 1897, l'escultura ja estava empaquetada per dirigir-se a França. Així que no ha d'estranyar, doncs, que en el cas dels artistes espanyols hi va haver una evocació important a aquest bust femení durant el primer terç del XX, com en

¹⁴⁷⁸ L'any 1903 Pierre Paris publicaria un dels seus primers estudis sobre l'art iber, titulat *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive*, que va marcar molt l'actitud de l'època vers l'art iber.

¹⁴⁷⁹ Cfr. Martín Almagro-Gorbea. "Origen y significado de la escultura ibérica", a *Escultura ibérica*. Madrid, Revista de Arqueología, 1987, pp. 48 i ss.

els escultors Ignacio Pinazo o Francisco Marco Díaz Pintado (Valls, 1997: 63-70)¹⁴⁸⁰. És, però, en els camps de l'arquitectura, el cartellisme i la ceràmica on s'observa més clarament aquest influx. En un àmbit internacional, va ser molt important com les exposicions d'art permetien conèixer les obres d'altres artistes (Valls, 1997: 63-64). Especialment rellevant va ser l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, celebrada a París l'any 1925, d'on va sorgir la denominació Art Déco i on es va començar a evocar la Dama d'Elx. No obstant això, pels volts de 1904 Anglada ja havia fet al·lusió a aquesta dama ibèrica, ja fos en les seves valencianes que semblen reproduir les volutes dels capitells jònics, semblants a la dama d'Elx (Faxedas, 2004: 49), o bé en l'arcaisme dels trets facials de Magda Jocelyn. És cert que en el camp de la pintura, l'empremta de la Dama d'Elx no va ser tan clara, però Anglada s'inclou dins del grup d'artistes que sí ho van fer. L'estudi del cap de Magda Jocelyn (fig. 421), és una bona mostra d'això. El rostre de la retratada –de qui se'n sap poca cosa– presenta un semblant molt arcaic, com si es tractés d'una escultura. Els ulls ametllats, lleument closos i acuradament resseguits amb maquillatge, que mostren una fixació i inexpressió remarcades pròpia dels primitius, les celles perfectament arquejades, el nas llarg i estret, els llavis primers, petits i perfilats, que semblen esbossar un tímid somriure, la forma ovalada de la cara, el coll allargat i estret, el hieratisme i la inexpressió general, la serenitat, la simetria i l'harmonia del rostre... són trets d'aquest cap d'Anglada que el transporten al món arcaic. D'aquesta mateixa manera es presenta *Mademoiselle* d'Anglada (c. 1900-1904), de qui es desconeix la identitat. La presència d'aquests bustos fragmentats porta a recordar la tendència a l'antiga Roma de realitzar cossos i caps escultòrics a part per tal que aquests últims fossin intercanviables i identitaris de la persona.

Per altra banda, des de 1914 Anglada vivia a Mallorca, on també havia arribat l'influx de l'ideari noucentista, que predicava a favor d'un art basat en la vigència de les normes clàssiques¹⁴⁸¹. L'any 1913 va aparèixer, a la primera pàgina de *L'Almudaina*, un manifest que anunciava l'aparició de la Lliga d'Amics de l'Art, que defensava el classicisme, l'austeritat, la sobrietat i el bon gust en l'art. En el context català, es va recuperar la figura de la sibil·la eritrea de Miquel Àngel, deixant-se veure en les arquitectures d'algunes biblioteques catalanes impulsades pel noucentisme. No és casualitat, doncs, que Anglada

¹⁴⁸⁰ Això era així perquè en part la política de beques i d'ensenyament de les Acadèmies de Belles Arts espanyoles de finals del segle XIX i principis del XX es posicionava a favor d'una permanència de les formes clàssiques d'inspiració hel·lenística, amb una sòlida formació tècnica (Valls, 1997: 63).

¹⁴⁸¹ En aquests anys, les referències al món clàssic també van arribar a altres parts d'Europa, com a Itàlia. Per a més informació, vegeu: Elena Pontiggia (ed.). *L'idea del classico, 1916-1932: temi classici nell'arte italiana degli anni Venti* (cat. exp.). Milà, Fabbri Editore, 1992.

realitzés per aquests anys l'obra *La sibil·la*¹⁴⁸². Tampoc és casualitat que pels volts de 1913 realitzés un retrat de la comtessa de Pradère jacent nacrada sota la llum de la lluna ni que inserís la figura de *Retrat de Sonia de Klamery dempeus* dins una fornícula vegetal.

Un cop transcorreguda l'etapa parisenca (1898-1914), Anglada va continuar servint-se de les reminiscències a les escultures clàssiques. Els seus retrats femenins realitzats a Mallorca presenten deesses jacentes fent gala de la seva bellesa i sensualitat o bé autèntiques cariàtides posant rígides, hieràtiques i blanques com el marbre. A *Retrat d'Adelina del Carril de Güiraldes*, la bella transporta l'espectador a l'escultura neoclàssica de Paulina Bonaparte (1805-1807) d'Antonio Canova. Paulina, una de les reines de la bellesa i la sensualitat femenina de la seva època, apareix mig despullada amb un aire d'abandonament i relaxació que accentua la seva sensualitat. Associada a la Venus victoriosa de la mitologia romana, la retratada apareix sostenint una poma que el troià Paris li ha atorgat per ser la més bella del panteó, al·ludint a l'episodi del judici de Paris. L'escultor neoclàssic Canova va realitzar aquesta obra en una fase madura, estant molt arrelat al classicisme i a la recerca constant de la bellesa i la perfecció. Anglada també va intentar fer el mateix amb Adelina del Carril. Treballant a través d'una fotografia, va idealitzar-la i va associar-la a una Venus romana. Per la seva banda, *Retrat de la comtessa de Cuevas de Vera* apareix com una veritable cariàtide grega. Instal·lada al centre de la composició, la retratada apareix emmarcada per una fornícula vegetal. La comtessa eleva els braços cap amunt, actuant com a sostenidora d'aquesta catedral vegetal i floral. Ella és el pilar central d'aquest temple romànic, els arcs de mig punt del qual remetent a la tradició de l'antiga Roma. A *Retrat de la duquessa de Dúrcal*, una dona amb unes celles marcadament arcaïques apareix com una escultura clàssica adornant un jardí vuitcentista. Per la seva banda, a *Retrat de Marieta Ayerza de González Garaño* (fig. 422), apareix una figura blanca, tant en el rostre, en la pell com en el fons del vestit. Però és en els seus apunts preparatoris on es percep aquest tractament escultòric, on els plecs de les robes remetent a l'Antiguitat clàssica. Finalment, a *Retrat de Gertrude Lawrence*, es fa palès un ideal de bellesa femení durant la dècada de 1930 que retorna al gust classicista: <<la línea lisa, de túnica, sin estrecheces deformantes ni pomposidades ocultadoras de quién sabe qué deficiencias físicas, da a la mujer un aspecto estatuario pleno de graciosa y sencilla elegancia, muy semejante al que presentaban los atavíos helénicos>> (Pérez, 2001: 257-258)¹⁴⁸³. Aquest ideal de bellesa promulgava l'androgínia, l'amplitud de les espatlles, l'estretor dels malucs i la manca de corbes. L'any 1927, una data que marca la consolidació de l'esperit avantguardista a Espanya, apareixen diversos escrits a *Blanco y Negro* que aposten per una

¹⁴⁸² Tampoc és casualitat que abans de la sibil·la hagués retornat a altres temes de la mitologia grecoromana, com a l'episodi del rapte dels centaures, l'arquetip de la sirena, la Medusa o l'esfinx (vegeu pp. 122-152). I tampoc ho és que hagués titulat algunes de les seves obres com *Fris valencià*.

¹⁴⁸³ Cfr. Regina. "Psicología de la moda", a *Blanco y Negro*, 10 d'abril de 1927.

bellesa sincera i amb un sentit funcional (Pérez, 2001: 257-258). La Gertrude Lawrence d'Anglada és una mostra d'això: les línies de les indumentàries s'han simplificat i el cos de l'actriu dóna fe de la predilecció per la senzillesa i la rigidesa en la bellesa femenina.

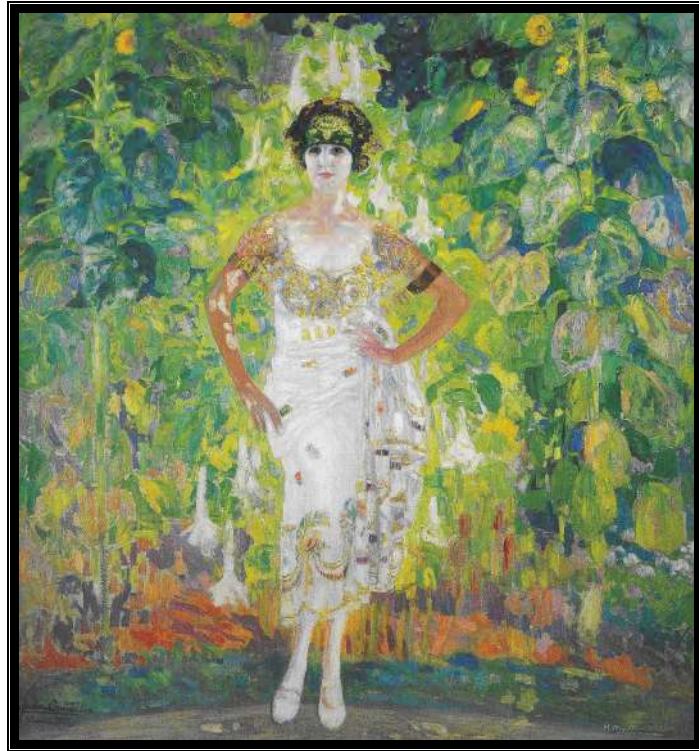


Fig. 422. H. Anglada, *Retrat de Marieta Ayerza de González Garaño*, c. 1924-1928. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

5.2.- L'aparent candidesa i ingenuïtat de les mallorquines i les familiars.

A aquestes alçades pot resultar estrany que Anglada-Camarasa hagués realitzat retrats de dones on arracona la pàtina de *femme fatale* i se centra en un tractament càndid, innocent i ingenu de la figura. Aquesta característica es produeix en els retrats femenins d'època mallorquina, on Anglada va retratar mallorquines i parentes¹⁴⁸⁴. Anglada, igual que els seus deixebles argentins instal·lats a Mallorca, pertanyia a una classe burgesa acomodada (Lladó, 2001: 363), així que no és rar pensar que als autòctons de l'illa –a qui mostrava una actitud respectuosa i tolerant– els tractés com humans més propers a una vida primitiva i distanciada de la intel·lectualitat urbana i internacional. Però, tal com assegura Lladó, Anglada i els seus seguidors veien aquest estil de vida dels nadius com a quelcom positiu, com una actitud de puresa i de qualitat de vida, que s'oposava a la decadència

¹⁴⁸⁴ En el seu article sobre el tractament de la dona mallorquina per part d'Anglada i els artistes argentins que el van seguir a Mallorca, Francisca Lladó assegura que <<el internacionalismo no impidió que este núcleo de artistas se relacionara vivamente con la gente del pueblo. Ahora bien, la relación que mantendrán (...) será prácticamente la misma de aquellos que buscaban en el primitivismo nuevas formas de inspiración>> (Lladó, 2001: 363).

urbana de les societats occidentals (Lladó, 2001: 363)¹⁴⁸⁵. Veien el primitivisme dels mallorquins com un aspecte positiu que, en alguns casos, es va convertir en un sentiment de paternalisme accentuat, com quan Atilio Boveri va dedicar-se a ensenyar a llegir i a escriure als veïns i a entretenir els nens amb titelles. Per tant, creien que els mallorquins, com a més desfavorits culturalment, els podien ajudar amb la seva riquesa espiritual¹⁴⁸⁶. D'aquesta manera, s'establia una relació de poder entre nouvinguts i locals, tot i que absolutament diferent del binomi colonitzador-colonitzat, que es basava en la instrucció d'una societat rural per part d'una societat moderna i urbana. Per la seva banda, la societat rural tolerava l'arribada d'estrangers a l'illa, sempre i quan aquests no s'interposessin en la seva privacitat, donat que els forasters van contribuir a millorar la seva economia rudimentària (Lladó, 2001: 375-376).



Figs. 423 i 424. J. Rebull, *Maria Rosa*, 1935. Monistrol de Montserrat, Museu de Montserrat; H. Anglada, primer estat del *Retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora*, abans de ser retallat i repintat, c. 1929-1930. Masnou, col. Maria Teresa Cusí de Nogués

En quant a la dona mallorquina, aquests artistes la veien com l'encarregada de l'administració de l'economia familiar, així com una persona que destacava per la seva gran honradesa i bondat (Lladó, 2001: 363). Tot i això, aquestes dones, lligades

¹⁴⁸⁵ Boveri assegurava, l'any 1916: <<Triste destino el de los pueblos que pudiendo ser felices como ecos de Mallorca, de un vivir tan lleno de paz y de ventura, que no pueden substraerse a las "maravillas" del progreso y de la civilización, que más tarde o más temprano lleva a ellos el veneno de las ambiciones, del ansia de las riquezas, de la envidia y de la ruindad de sentimientos, que hacen que los hombres enemigos entre sí, y el mundo un lugar lleno de castigo>> (cit. a Lladó, 2001: 363). Cfr. A. Boveri. "De la Isla de Mallorca", a *La Almudaina*, 4 de maig de 1916, p. 1.

¹⁴⁸⁶ L'any 1915 Pedro Ferrer Gibert assegurava com havia presenciada <<como aquellos artistas difundían cultura entre los marineros por medio de narraciones, cosmopolitas y practicando sus labores pictóricas ante su paz admirada y sorprendida, trasmitiéndoles un poco de espiritualidad a la par que producían en sus almas rudimentarias una íntima delectación...>> (Ferrer, 1915: 1).

intrínscament a la natura, igual que les gitanes que Anglada va representar a l'illa, adquirien unes característiques més primitives i atàviques que la resta de dones degut a la seva propensió a la naturalesa. Per aquest motiu apareixen, en els quadres d'Anglada, perfectament integrades en el paisatge, com les pageses i gitanes de l'illa. Els quadres d'Anglada, vinculats a la idea evolucionista que la dona estava més propera a les capacitats intel·lectuals dels infants que dels homes¹⁴⁸⁷, segueixen la tradició de la idealització fetitixada de la dona que, des de mitjan segle XIX, havien perpetrat Michelet (a *La Femme*) i Auguste Comte, encara que amb menys èmfasi. Diu Lladó que <<es una débil concepción de la mujer, que nada tiene que ver con la realidad que les rodea, se trata simplemente de recurrir a una técnica colorista conseguida gracias a un trazo sensual curvilíneo donde predominan las flores y las líneas ondulantes sobretudo en las vestimentas>> (Lladó, 2001: 366). La mallorquina, doncs, se'ls presenta com una gran desconeguda que han de concretar a través d'una sèrie de coordenades simbolistes només en els seus aspectes formals, ja que no estan emocionalment vinculats a ella (Lladó, 2001 b: 58). No obstant això, amb els anys la representació de la dona angladiana es va deslligant progressivament de les corrents estètiques de les quals Anglada s'havia impregnat tant a París, abandonant parcialment la pàtina d'idealització que les caracteritzava per presentar-les més <<reals>>, més terrenals. En definitiva, més de carn i ossos.

Possiblement el cas més representatiu d'aquesta tipologia de retrats sigui *Retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora* (fig. 424), realitzat pels volts de 1930. Maria Teresa, que era neboda-neta de l'artista i germana de Beatriz Huelin, tercera esposa del pintor, apareixia en la primera versió del retrat de cos sencer, una obra que va ser exposada en diferents mostres individuals d'Anglada durant la dècada de 1930, tant a Londres com a Liverpool¹⁴⁸⁸. No obstant, anys més tard el va retallar fins a obtenir el fragment actual (fig. 425). Aquesta obra de la seva parenta, estava construïda a partir d'un retrat que havia realitzat a Mary Harris pels volts de 1927¹⁴⁸⁹. L'estil quasi ingenu del retrat i de la figura, que deixa enrere el naturalisme dels anys precedents més propi de *Retrat de Marieta Ayerza*

¹⁴⁸⁷ Aquesta idea enllaça amb les teories evolucionistes de Carl Vogt, que considerava que la dona tenia un cervell menys evolucionat que el de l'home, donat que era de dimensions més petites. Així, el craniòleg assegurava que el cervell femení estava en les mateixes capacitats intel·lectuals que els infants. Aquesta idea es va estendre ràpidament en les arts plàstiques de la segona meitat del segle XIX i principis del XX.

¹⁴⁸⁸ En un principi, el retrat havia de ser de la seva esposa, Beatriz Huelin, però al final va acabar essent de la germana d'aquesta donat que sembla ser que la primera retratada no va quedar gaire satisfeta del resultat.

Anglada s'havia casat amb Beatriz Huelin l'any 1931. Van establir una residència definitiva a Port de Pollença, a primera línia de mar (Fontbona, 2006 b: 290).

¹⁴⁸⁹ Es tractava d'una taula a l'oli de Mary Harris realitzada pels volts de 1927-1928. Mary Harris era filla d'Stephen Hutchinson Harris, el primer biògraf d'Anglada, que l'any 1929 havia escrit *The art of H. Anglada-Camarasa. A study in Modern Art* (Londres, The Leicester Galleries). Coincidint amb els anys en què Stephen Harris estava redactant el llibre, Anglada va esbossar el retrat de la seva filla, en una composició centrada amb una figura dempeus al centre i rodejada d'un entorn vegetal molt dens.

de González Garaño, remet a la tradició plàstica postnoucentista. La noia presenta una propensió al món dels infants¹⁴⁹⁰, i hi ha una ambigüïtat acusada que porta a connectar-lo amb els retrats de Joaquim Sunyer i Joan Rebull. Un apropament naïf que es fa més acusat a l'esbós *Estudi per al retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora* (c. 1931-32). Durant el decenni de 1930, l'escultor Rebull va realitzar diverses obres de retrats infantils, on es percep la referència al món egipci a partir d'una escultura policromada i uns ulls pintats¹⁴⁹¹. Això mateix va fer a *Maria Rosa* (fig. 423), filla del pintor Joan Seix i Miralta, on el hieratisme i la serenitat, el pentinat trenat i l'estampat del vestit, originen un contrast significatiu, però aconseguit amb naturalitat, a cavall del classicisme i la modernitat¹⁴⁹². Aquesta mateixa sensació s'esdevenia en un retrat d'Anglada que, encara que data d'uns anys abans, pertany a aquest mateix context artístic. Ambdues obres mostren una bellesa pura i un cert lirisme expressiu contingut. Rebull, considerat per Carlos d'Ors com la màxima figura de l'escultura catalana de la generació postnoucentista, <<representó una voluntad de rigor, de clasicismo, de retorno a los orígenes y hasta incluso de integridad cívica, mucho más apasionado aún que la de los primeros escultores noucentistas>> (D'Ors, 1988: 226). Maria Teresa d'Anglada és també una imatge simbòlica d'harmonia i proporció, de puresa i bellesa innocent, situada entre la infància i l'edat adulta, on la retratada apareix com una figura virginal entre les flors que acaricia com si les estigués beneïnt. Tanmateix, no està exempta de connotació eròtica, i la sensualitat s'impregna de l'escena. Així mateix, la figura d'Anglada recorda els rostres escultòrics i d'ulls ametllats de Joaquim Sunyer, com *El fulard* (c. 1928-1933) o *Maria Dolors*.

La ingenuïtat del retrat de Maria Teresa es fa més evident quan Anglada retalla l'obra. D'altra banda, el retrat de Maria Teresa està desfasat en el temps, en el sentit que recorda les joves de Mary Cassatt en jardins, en una mescla de tendresa i innocència de la dona que es troba closa en un jardí, retinguda i conforme a les condicions socials que li pertoca seguir (fig. 426). Però Anglada la perfila dreta, passejant entre les flors, acariciant-les, altra vegada fent al·lusió a la seva incipient sexualitat que està començant a despertar. Per innocent que pugui semblar aquesta figura, per dolces que puguin semblar les maternitats gitanes representades per Anglada, és evident que hi ha al darrere una gran erotització, de la mateixa manera com ocorria en la resta de madones ensucrades de la història de l'art contemporani. Maria Teresa toca les flors com cap altra figura femenina d'Anglada ha fet

¹⁴⁹⁰ L'associació de la dona amb l'infant suggereix en el tombant del segle XIX la innocència però també el desig masculí vers aquesta (Dijkstra, 1986: 191).

¹⁴⁹¹ Rebull ho havia començat a fer des del seu primer viatge a Londres, on segurament es va introduir en l'escultura egípcia a través de les visites als museus de la ciutat. Cfr. José Marín Medina. *La escultura española contemporánea (1800-1978): historia y evaluación crítica. Volumen I*. Madrid, Edarcón, 1978, pp. 103-104; Josep Corredor-Matheos. *L'escultura de Joan Rebull*. Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1991; Joan Rebull. *Años 20 y 30* (cat. exp.). Madrid, MNCARS/Ministerio de Cultura, 2004.

¹⁴⁹² Cfr. José Corredor Matheos. *L'escultura de Joan Rebull*. Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1991, p. 79.

abans, així que l'al·lusió a la sensualitat i a la sexualitat femenines es fa encara més explícita. El seu conjunt blanc estiuenc, com a símbol de puresa, comença a estar inundat de flors ornamentals, però també de plantes i flors reals que la rodegen per tot arreu. Si en la primera versió del retrat la separació de la figura respecte a les plantes era respectada, en aquesta última versió Anglada va repintar una gran dàlia vermella i blanca que li cobreix part de la faldilla. Aquesta flor, de grans dimensions i oberta joiosament, és el reflex de l'edat de la retratada i la seva esplendor, tant pel que fa a bellesa i joventut com sexualitat. Mentre que les noies i mares joves de Cassatt no miren l'espectador, ni toquen les flors dels jardins on estan obstaculitzades, Maria Teresa d'Anglada apareix observant el subjecte extern directament, amb un cert aire càndid però amb una fermesa i una serenitat inherents de sexualitat. Si una és passiva, l'altra es mostra en plena activitat; si una és una víctima que ha estat empresonada per la societat del seu temps, més lènguida que activa, l'altra apareix com a paradigma de la llibertat, de la fortalesa, de la seguretat, i ha estat altament erotitzada.



Figs. 425 i 426. H. Anglada, *Retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora*, c. 1929-1930. Masnou, col. Maria Teresa Cusi de Nogués; M. Cassatt, *Noia cosint en un jardí*, c. 1880-1882. París, musée d'Orsay

Des de 1925, Anglada va realitzar pocs retrats i de poca qualitat, on les protagonistes eren mallorquines. A banda de *Retrat de Maria Teresa Huelin Rocamora*, destaca *Ramona* (fig. 369), realitzat en els mateixos anys, on una dona elegantment vestida i col·locada apareix en un interior i davant d'un moble amb un esplendorós ram de flors. Tot i que es desprèn un aire de candidesa, ingenuïtat i humilitat, Anglada torna a associar la dona a la flor i, per tant, a la seva sexualitat. A *Retrat de Francisca Cifré*, va presentar una dona també erotitzada, encara que sense emfasitzar-ho. Francisca Cifré pertanyia a la família propietària de l'Hotel Miramar de Port de Pollença, uns veïns d'Anglada amb qui tenia

molta relació. És probable que per això mateix es fan més presents una ingenuïtat i una humilitat abans que la sexualitat de la dona. A *Cap dels cabells rossos*, l'erotisme de la figura s'incrementa. Anglada va presentar un cap femení de gran bellesa, amb una cabellera rossa ondulant, uns llavis gruixuts i pintats de vermell i una mirada entre innocent i desitjosa. Un tractament semblant va rebre *Taty amb una nina* (fig. 427). Beatriz Anglada, filla de l'artista, apareix retratada en la infantesa, acompanyada d'una nina bellament vestida. Taty duu el cabell recollit en dues llargues i ondulants cues subjectades amb llacets als laterals. Però, tot i la innocència de la nena, Anglada la presenta com una adulta, amb uns ulls extremadament oberts i observant l'espectador, unes celles prematurament arquejades i perfilades i uns llavis exageradament molsuts. Taty sembla tenir el rostre perfectament maquillat, i esguarda l'espectador com si es tractés d'una jove adulta. Sosté la nina tot mostrant-la, com si es tractés d'una maternitat, d'una mare que protegeix la seva filla amb una mà defensora de qualsevol perill extern, com si fos una maternitat gitana representada per l'artista¹⁴⁹³. El que més sorprèn del retrat, però, és com Anglada associa la seva filla a la nina, que porta a vincular-ho amb l'associació decadentista de les *cocottes* amb els autòmats. Anglada, que s'havia centrat en l'arquetip de la coqueta elegant en la seva trajectòria artística, genera una sensació d'ambigüïtat en l'actitud de la nena, que no la presenta jugant amb la nina, sinó com a mare adulta que la cuida, l'embelleix i la protegeix.



Figs. 427 i 428. H. Anglada, *Taty amb una nina*, c. 1941-1942. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada; Autor desconegut. Anglada a Cala Murta, 1951. Port de Pollença, Arxiu familiar Anglada

En canvi, les pageses mallorquines, a diferència de les dones que coneixia, Anglada les va representar més rudimentàries. La mallorquina, la gran desconeguda, només apareix

¹⁴⁹³ Val a dir que en aquests anys Anglada encara continuava realitzant representacions de maternitats gitanes, encara que amb menys força plàstica. En tot cas, el quadre de la seva filla amb la nina esdevé un paral·lel a les seves maternitats gitanes.

vinculada al simbolisme en els seus aspecte formals. Anglada no es limita a presentar les pageses amb les seves qualitats físiques, sinó que posa èmfasi en el paper que desenvolupen com a esposes i mares dins l'estructura social mallorquina. La senzillesa i la serenitat que es percep en aquestes dones, distanciada del tractament de deesses i de Venus d'altres dones retratades per Anglada, en part és fruit de l'assentament de l'artista a l'illa (Lladó, 2001: 369). Així és com les escenes de la vida quotidiana de les mallorquines esdevenen un tema recurrent en la seva obra. La interrelació de les pageses amb el medi natural és un dels trets més definitoris d'aquestes obres d'Anglada. Però en comptes de representar la pagesa, hi va inserir la gitana, una imatge que despertava l'interès dels estrangers i que, per tant, era un producte més venut. Segurament ell, fascinat pels gitanos, creia que d'aquesta manera podia exotitzar i idealitzar una dona que, a parer seu, era més aviat rude. Amb el pas dels anys, mentre que a Port de Pollença i a Formentor ja acudien turistes amb banyador per les platges de l'illa, Anglada continuava representant la dona pagesa o la bella idealitzada, ja que aquestes eren símbols de l'antiprogrés i de la no independència i la no alliberació d'aquesta¹⁴⁹⁴.

5.3.- La reducció del retrat: caps i bustos femenins.

Anglada tenia un gran interès per la representació de caps femenins, ja que eren aquests els veritables portadors de la identitat de la dona. Va ser en els caps on més es va esmerar, i d'això n'ha deixat testimoni els diferents estudis de caps i bustos que en l'actualitat resten de l'artista. Però també en donen fe altres retrats que l'artista va realitzar com a obres definitives. Per exemple, *La gata rosa*, en la qual l'any 1916 Anglada va canviar el cap de Georgette Leroy per un d'anònim; o bé el cap de *Mademoiselle*. Aquesta manera d'intercanviar caps i cossos, genera que Anglada se centri en moltes ocasions exclusivament en el cap. Així doncs, el cos acaba essent reduït al cap, que conté l'expressió i la personalitat de la persona, i que no requereix mostrar més de si per revelar la seva identitat a l'espectador.

¹⁴⁹⁴ La concepció d'Anglada respecte a la dona diferia de la d'alguns intel·lectuals que entre 1926 i 1930 van intentar apropar les idees de modernitat a la societat mallorquina (Lladó, 2001: 372). Aquest és el cas de Manuel Bueno, que en l'article "Evolución del feminismo", argumentava: <<la evolución es un hecho, la mujer emancipándola de la tutela intelectual del hombre, que nada tiene que ver con sus expansiones eróticas, generalmente condicionados por la moral cristiana, común a los dos sexos, solicita su parte en los afanes, los riesgos, los triunfos y las responsabilidades de la civilización futura...>> (cit. a Lladó, 2001: 373). Cfr. Manuel Bueno. "Evolución del feminismo", a *Brisas*, nº 16, agost de 1935, p. 44. Anglada, més proper a les teories evolutives de Darwin i als ideals conservadors, no va participar en aquest tipus d'empreses per lluitar a favor de l'alliberació de la dona mallorquina. Ans al contrari, es trobava més pròxim a la posició de Gabriel Alomar: <<¡Devolved a la mujer el sentido de la piedad, el gesto de caricia de su mano apaciguadora sobre nuestras iras, sobre nuestras pasiones! Que sea de nuevo entre nuestras luchas la Sabina eterna, la verdadera décima musa que se llama Libertad!>> (cit. a Lladó, 2001: 373). Cfr. "Un pensamiento de Gabriel Alomar", a *El Balear*. Buenos Aires, nº 190, setembre de 1927, p. 5.

Un dels primers caps femenins que Anglada va realitzar és *Cap de la meva cuinera* (fig. 429), de l'any 1898. Anglada feia poc que havia arribat a París per segona vegada i tenia serioses dificultats per subsistir econòmicament. No tenia diners per pagar la seva portera o patrona del local on s'allotjava, així que va resoldre el deute amb un retrat. Tot i desconèixer si es tracta d'un estudi o d'un retrat definitiu, és interessant observar l'obra perquè presenta <<una testa contundente, de un realismo muy personal, bien modelada, libre, sin anécdota, y de una intensidad enorme>> (Fontbona, 2012: 20). L'obra va ser realitzada en un període en què Anglada experimentava amb la llum elèctrica i els efectes que aquesta produïa sobre els cossos, com s'observa a *Cap de vell*, del mateix any. Anglada va utilitzar una pinzellada solta i pastosa, i va desdibuixar els perfils del rostre i els va confondre amb la indefinició de la foscor. Va alternar tonalitats extremadament fosques amb altres de clares, entre una gamma de rosats i ocres amb reflexos blancs, grogosos i verdosos, fruit de la llum artificial. El resultat va ser un rostre ambigu, que feia al·lusió als claroscurs caravaggescos i als rostres grotescos de Goya, una caracterització d'un rostre angulat i agressiu que Anglada recuperarà en les fesomies de gitanes dels anys parisencs.



Fig. 429. H. Anglada, *Cap de la meva cuinera*, 1898.
Port de Pollença, col. Beatriz Anglada

Però en aquells anys a París, a Anglada només li interessava la parisenca, la dona bella, elegant, sofisticada, picaresca i independent. En la línia de la imatgeria de la parisenca elegant, Anglada va realitzar nombrosos estudis, apunts, litografies i algunes pintures de caps i rostres femenins, majoritàriament de perfil o de tres quarts, que destaquen pels

seus grans barrets que marcaven tendència en la Belle Époque. A més, va prendre nota de nombroses figures femenines que poblaven els espais d'oci nocturn parisenc, rarament acompanyades d'homes, i les va representar de cos sencer, amb els seus vestits i gestos elegants, passejant pels locals o bé reclinades en cadires sumptuosament, que serviren de model per a futurs quadres de *cocottes*. D'entre tots ells, els que ressalten més són figures captades a l'exterior dels locals, com ara *Dama de negre, amb flors* (fig. 87) i *Tata & Tou-tou* (fig. 52). El primer, realitzat a base de tocs de pastel i pintura a l'oli, presenta una figura de perfil vestida completament de negre, amb un ram de flors a les mans –que porta a qüestionar la condició social de la dona; el segon, mostra una dama elegant que mira detingudament l'espectador, acompanyada d'un cadell de gos que sosté entre els braços.



Figs. 430 i 431. E. Manet, *La dona del barret negre*, 1880-1882. París, musée Orsay; H. Anglada, *Parisenca*, c. 1900-01. Col. Montes-González

Però el que més destaca en aquests apunts femenins és la fixació d'Anglada pels caps. Configurats a partir d'unes poques línies, sintètiques i ondulades, destaquen els caps de Thérèse Fontaine, que havia estat model de Rodin, i un altre de la Bella Otero, realitzat en tinta, tots tres datats pels volts de 1898-1899. Entre 1879 i 1882, Manet havia realitzat una sèrie magnífica de retrats de dames elegants, com *La dona del barret negre* (fig. 430), on el perfil femení i el barret prenen el protagonisme. Uns vint anys després, Anglada, a *Parisenca* (fig. 431), va seguir la tradició de la representació de la parisenca en un cap gairebé de perfil, ornada amb un barret fosc de dimensions considerables i un vestit de blancs irisats. Tot i això, la diferència entre una dona i altra es subratllava amb el tractament decadentista que Anglada va atorgar a la dona, a través d'una mirada esbiaixada, uns trets facials que freguen el concepte del grotesc i una bellesa pròxima a la fatalitat. En aquest sentit, es trobava més proper a l'estètica del fi de segle i de Picasso que de Manet.



Figs. 432, 433, 434 i 435. H. Anglada, *Retrat femení*, c. 1900-1906. Biblioteca de Catalunya; H. Anglada, *Retrat de dona*, c. 1900-1906. Biblioteca de Catalunya; H. Anglada, *Lily Grenier*, c. 1900. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; Pierre-Louis Pierson. *One Sunday*, fotografia de la Comtessa de Castiglione, 1861-67. Colmar, musée d'Unterlinden

Més interessants són els caps de *madames* que Anglada va representar en algunes litografies realitzades entre 1900 i 1907¹⁴⁹⁵, sobre paper, i amb un format, una tècnica i una factura similars. Vers 1895 Anglada va començar a desenvolupar un interès per l'art de la litografia, que més endavant acabaria cultivant amb el prestigiós Albert Belleruche entre 1904 i 1909 (Fontbona, 2006 c: 17). L'any 2009 Matt Staton i Núria Barrachina van descobrir una sèrie de disset litografies que representaven dames del cercle parisenc del moment. La sèrie de litografies revela l'alta qualitat tècnica d'Anglada. A excepció de *Nu a la finestra*, la resta plasmen caps i busts femenins de dames elegants, amb barrets o

¹⁴⁹⁵ Ja des de la segona meitat del segle XIX i durant principis del XX, la tècnica d'impressió va estar molt de moda, adoptant unes finalitats comercials (Pujol, 2007: 70). D'aquesta manera, molts artistes podien fer diverses còpies d'un mateix treball i vendre'n diversos exemplars. En el cas d'Anglada, però, no hi ha constància que treballés la tècnica de la litografia amb un objectiu comercial, sinó que més aviat va voler provar la tècnica.

Per altra banda, és probable que, per influència del seu mestre Belleruche, Anglada s'hagués decantat per la representació de caps, principalment femenins, en les seves litografies (Fontbona, 2006 b: 469).

sense, de perfil, de cares o de tres quarts. Algunes miren l'espectador, d'altres posen, recolzant el cap en una mà i el colze damunt una taula, però la majoria intenten captar l'atenció del subjecte masculí. El gest i la mirada són primordials en aquestes coquetes, especialment en litografies com *Retrat de dona* (fig. 433), que capta l'instant en què la figura s'ajusta el coll del vestit mentre mira insistentment l'espectador. Amb aquesta peça, es comença a percebre l'atmosfera onírica dels dibuixos inquietants d'Odilon Redon que, com ja va percebre Balsach l'any 2008 (Balsach, 2008: 56), arriba en el seu punt àlgid pels volts de 1900 amb el retrat de Lily Grenier (fig. 434)¹⁴⁹⁶. El bust de la dona, que ressona a les fotografies i a l'estètica decadent de la comtessa de Castiglione i al món huysmanià de Des Esseintes (Balsach, 2008: 56), es troba situat entre la llum i les tenebres, i genera una atmosfera d'ambigüitat que és remarcada per l'ocultació parcial dels seus ulls i la part superior del rostre. A *One Sunday* (fig. 435), el rostre emmascarat de la comtessa de Castiglione i l'erotisme de la pell nua de les seves espatlles il·luminada sobre un fons fosc, així com la col·locació del coll i del cap en un gest de coqueteria sensual, recorda la litografia d'Anglada. Com tots els seus homòlegs, Anglada havia pogut admirar les diferents fotografies difoses de la comtessa realitzades per Pierre-Louis Pierson, unes instantànies que a la segona meitat del segle XIX corroboraven la seva bellesa i extravagàncies (Apraxine, 2000). Castiglione, que era coneguda en el París galant del Segon Imperi per la seva naturalesa de *femme fatale* així com pels nombrosos amants i la vida llibertina que duia, va utilitzar el mitjà fotogràfic per publicitar la seva llegenda i projectar-se una vida fictícia (Apraxine, 2000: 13). Les seves fotografies la presentaven en una infinitat de posicions, expressions i rols, que la retratada modulava perfectament, des d'una dona enigmàtica, amb una malenconia accentuada, o bé amb un erotisme fetitxista remarcat, fins a un narcisisme i un desdeny considerables propis de les *demimondaines*. Eren nombrosos els artistes que produïen obres influenciats per aquestes imatges, en part perquè la mateixa comtessa també ho propiciava¹⁴⁹⁷. Per altra banda, aquest caràcter d'inquietant de les litografies d'Anglada també l'apropa al món del simbolisme, a les flotants i idealitzades dames litografiades per Edmond Aman-Jean i a la dona emmascarada i d'ulls brillants de *Dibuix d'una dona amb capa i barret a tres quarts de perfil* de Klimt, del 1897-98.

¹⁴⁹⁶ El comte Albert de Belleruche, que va tenir amistat amb Anglada, era molt amic de Lily Grenier i va tenir uns anys en possessió una pintura que Anglada va realitzar de la dona (Fontbona, 2012: 21).

¹⁴⁹⁷ En l'Exposició Universal de 1900, la comtessa de Castiglione va concebre la idea d'exhibir les seves fotografies sota el títol «La plus belle femme de son siècle» (Apraxine, 2000: 72). No obstant, va ser un projecte que no es va acabar realitzant. Anglada-Camarasa podia accedir a les seves fotografies en altres contextos del París del moment. Per exemple, des de 1900, les fotografies de la comtessa van aparèixer sovint reproduïdes en les revistes i llibres sobre el Segon Imperi (com ara *Le Second Empire* d'Armand Dayot). El cert és que després de la mort de la comtessa, esdevinguda l'any 1899, aquesta va continuar inspirant la imaginació d'escriptors, estetes, dones elegants i cineastes ben bé en tot el segle XX.



Figs. 436, 437, 438 i 439. H. Anglada, *Cap de Madame Berthe*, c. 1900. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Estudi de cap de Madame Berthe*, c. 1900. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Mademoiselle*, c. 1900-1904. Palma, col. Anglada-Camarasa, Fundació <<la Caixa>>; H. Anglada, *Esbós per al retrat de Barbara Catwell*, c. 1931-1933. Port de Pollença, col. Beatriz Anglada

De Lily Grenier, Anglada va realitzar un altre retrat, també poc convencional, que dona indici de l'inici de l'experimentació amb els matisos de blanc que l'artista començaria a emprendre en aquells anys de principis del XX. El rostre de la dona, confós en la foscor del fons, segueix la línia experimental del seu *Cap de la meva cuinera*. Aquesta voluntat d'experimentació també es troba present en els estudis de caps de Madame Berthe (fig. 436). Aquesta dama, col·locada de perfil, sembla més aviat el pretext perfecte per donar via lliure a la tècnica de l'artista. En canvi, en un altre cap que va realitzar d'aquesta dama (fig. 437), es percep un interès més elevat per captar la fesomia i la psicologia del personatge. Les formes facials s'han tornat més definides, tot i que encara mostren una llibertat de la tècnica del pintor. La foscor torna a ocupar el fons de l'estudi, i el rostre pàl·lid de la retratada és endurit per unes ombres que li redefeixen la cara. El rostre d'aquesta dona apareix impenetrable com el d'una màscara. En aquesta obra, ja es comencen a percebre alguns dels trets facials que Anglada aplicarà a moltes de les seves figures femenines a partir de 1904, com a *Mademoiselle* (fig. 438) o a *Cap de retrat de Magda Jocelyn*: els ulls ametllats, la mirada brillant i intensa, els llavis vermells i perfilats, la cabellera arrissada, amb els cargolets caient damunt del front, com es percep a *Retrat de Sonia de Klamery estirada*. El rostre de *Mademoiselle* –de qui no es coneix res més que les seves inicials Mlle. E. B.–, marca un abans i un després del que seran els rostres femenins representats per Anglada a partir de 1904: les celles arquejades, els ulls ametllats, la mirada brillant, el nas desdibuixat, els llavis petits i pintats, la barbata marcada, de vegades amb un clotet, el maquillatge que emmascara el rostre... Es tracta del mateix tipus de fesomia que Anglada utilitzarà per a *Retrat de Marianne Willumsen* o bé *Figura ajaguda en un sofà*. Amb els anys, Anglada anirà realitzant el mateix tipus de rostre en diferents retrats i esbossos i, encara que retrati diferents dones –conegudes i anònimes– sempre hi ha alguna cosa que delata la fesomia instaurada per *Mademoiselle*.

Conclusions

En la introducció d'aquest projecte de recerca s'especificaven un conjunt d'hipòtesis sobre l'obra de temàtica femenina d'Hermen Anglada-Camarasa. A les conclusions, s'intentarà resumir-les sintèticament per observar quines són les idees que en deriven. No obstant això, és convenient deixar clar que l'objectiu d'aquest projecte no ha estat recollir informacions inèdites sobre l'artista i la seva obra, sinó construir teories i noves interpretacions de les seves obres, pintures i dibuixos, que representen la dona.

Al llarg del segle XX, la bibliografia ha fet menció del sentit decoratiu i els colors rutilants en l'art d'Anglada. És cert que l'artista va ser un gran innovador plàstic i del color: primer, representant figures i locals parisencs refulgents sota la llum elèctrica durant la nit; per tant, va tenir un paper molt rellevant com a artista del París de la Belle Époque. Després, en les indumentàries de les figures femenines, que apareixen amb algunes variacions i alguns matisos de color i que sorprenien als crítics i al públic del moment. Anglada no era un artista frívol sinó un esteta, i per a ell l'art era un camí per a l'emoció i la fantasia (Moreno, 2012: 55). No volia emocionar l'espectador, però sí meravellar-lo amb la seva tècnica. Volia que aquest no es fixés en el que pintava, sinó com ho feia. Tanmateix, és convenient no romandre únicament a la superfície del llenç i aprofundir en el tractament dels seus personatges femenins. És cert que des de l'inici del segle XX, hi ha hagut intents d'investigar el tractament de les seves representacions de dones; no obstant, aquesta és una tasca que s'ha pogut dur a terme per primera vegada amb profunditat en aquest projecte d'investigació.

En relació a les hipòtesis que es plantejaven a la introducció, convé afirmar, en primer lloc, i des d'una aproximació feminista, que Hermen Anglada-Camarasa remarca notablement la diferència entre sexes i gèneres, un aspecte que també és comú en molts artistes de l'època donat que la societat del seu temps ho pregona d'aquesta manera. Les representacions de dones d'Anglada, ja siguin cortesanes parisenses, gitanes, espanyoles o aristòcrates, sempre apareixen belles i coquetes, sensuals i temptadores, dolces i a la vegada fatals. Adopten, doncs, unes característiques que a l'època es consideraven pròpies de la feminitat. En sintonia amb les mentalitats misògines del moment, Anglada no es mostra a favor de l'emancipació de la dona; ans al contrari: la nega com a subjecte i la redueix a un objecte de contemplació eròtica per al gaudi de l'home. Així doncs, el model de dona que planteja és un mer objecte de decoració, bell i fascinant, com les seves cortesanes o *madames* parisenses dels inicis del segle XX. En altres casos, la dona es redueix a una segona funció, a més de la decorativa, que és la biològica, i es converteix exclusivament en un cos bell que perpetua l'espècie humana o una ètnia en concret -això

queda molt clar en el cas de les maternitats gitanes que comença a representar a partir de 1907.

La temàtica de la dona és molt important en l'obra d'Anglada. Totes les seves representacions de dones són objectes construïts per a seduir l'espectador. I en bona part l'artista ho fa a partir de figures de qui remarca la bellesa, que sempre és idealitzada. Segons Pedro Ferrer Gibert, <<Anglada es un sempiterno y ferviente adorador de la belleza femenina que dedicó a la Mujer toda su inspiración y todo su arte, así es que en sus telas destaca siempre la figura de una Mujer, como pretexto al desarrollo de un arte suntuoso, espléndido, altamente decorativo>> (Ferrer, 1915: 1)¹⁴⁹⁸. És, doncs, una bellesa fruit del seu imaginari però inspirada en la realitat; representa i retrata dones reals però a qui tracta d'una manera irreal i situa en atmosferes fantosiques. És l'expressió de la fascinació que sent l'artista per les dones que representa, per prototipus que li són inaccessibles, però també l'expressió de la por a l'emergència d'una societat matriarcal.

Vinculat al temor de l'emancipació femenina, és convenient afegir que Anglada va emprar una iconografia simbolista decadentista basada en la seducció i la fatalitat de la dona. De fet, la por a la castració masculina va generar la consolidació d'aquesta iconografia femenina d'origen nord-europeu al llarg del segle XIX i més enllà del XX. La dona destructora, la que condueix l'home a la mort, va ser àmpliament representada plàsticament, a fi de frenar l'alliberació de la dona respecte a l'espai domèstic –un espai associat a la dona i que per consegüent era subaltern. No es podia permetre que la dona assolís el mateix nivell de domini i superioritat de l'home, de manera que l'art vuitcentista que representava la dona posseïa un component altament moralitzant. Anglada, que com a home no patia les desigualtats socials del gènere femení, tenia el control per exercir amb tota llibertat un art creat pel subjecte masculí i representat per les veus emmudides de la societat occidental, entre les quals es trobaven la dona, les persones de classes inferiors i marginals i les societats no occidentals. Però no volia proposar una alternativa moral a les conductes descarrilades o a les naturaleses deformes, sinó que es va limitar a oferir la seva imatge com a testimoni de la realitat que ell percebia i de la seva fantasia. En aquest sentit, Anglada, malgrat representés motius florals i vegetals, sempre consideraria l'art per sobre de la naturalesa, i preferiria l'artifici originat de la seva imaginació per damunt d'allò natural.

Si bé les figures parisenques d'Anglada són elegants i refinades, coquetes, espectrals, expressives a través dels seus ulls, i pul·lulen silenciosament pels locals nocturns, les

¹⁴⁹⁸ Val a dir, però, que Ferrer Gibert ho va dir abans que l'artista iniciés la seva etapa paisatgística a Mallorca; no obstant això, fins i tot en el paisatge es percep la noció de feminitat.

gitanes són demoníaques, expressives a través dels seus moviments i colors, són brunes, compactes, passionals.... En paraules de Veronica Vergani, la dona en Anglada en els anys previs a la Primera Guerra Mundial, és <<da una parte è eterea, un soggetto fragile, vulnerabile che cammina quasi in punta dei piedi per quelle strade parigine che la portano inesorabilmente al disfacimento; dall'altra è sentita come un animale tentatore, dai movimenti felini, che si destreggia nelle sue grazie maligne>> (Vergani, 2003: 30). A partir de 1904, això començarà a canviar, i es fusionaran ambdós prototips femenins en les seves imatges de folklòriques espanyoles. El resultat seran valencianes i andaluses a cavall de la fastuositat colorista, el sensualisme de l'actitud i una monstruositat implícita. L'any 1914, establert a Mallorca, Anglada va començar a adonar-se que els paisatges li oferien més varietat que les persones. Però de les dones que va retratar a l'illa, les va fer semblants a les cortesanes de París, sensuais i belles, associades a la flor i a la irracionalitat dels instints, en un moment en què un incipient turisme a l'illa ja estava emergint. Així doncs, Anglada no es va desfer mai del tot del decadentisme ni del simbolisme que va aprendre a París. Es podria dir, doncs, que les seves figures de dones són la representació d'un etern femení, d'un erotisme del fi de segle que a mitjan segle XX queda desfasat però que Anglada continua reiterant.

Un altre dels punts a tenir en compte quan es parla de la diferència de gèneres en la societat d'Anglada, ja sigui a Barcelona, París o Mallorca, ciutats on va viure, és la qüestió de la mirada. Al segle XIX, l'home es converteix en un *flâneur* que passeja pels carrers de la ciutat i que observa agudament tot allò que hi troba: arquitectures, locals, parcs, bulevards, vianants, dones... Mentre l'home adopta una actitud activa, la dona es converteix en un objecte passiu, en un espectacle estètic i fascinant que atorga el dret a l'home subjecte a mirar-lo i avaluar-lo. A principis del XX, aquesta concepció baudelairiana de l'espai públic es farà vigent en les obres d'Anglada. Així, és convenient remarcar com Anglada, com a subjecte artista, observa detingudament i amb fascinació la dona en l'espai públic, especialment la cortesana parisenca que freqüenta els teatres i locals nocturns, per acabar-la dominant amb la mirada. Es tracta, doncs, d'un voyeurisme d'època.

Convertir la dona en domini de l'home la condueix a identificar-se exclusivament amb la sexualitat, una associació que porta realitzant-se des del segle XVII¹⁴⁹⁹. La noció de sexualitat en la dona en l'art del segle XIX s'estén no només amb les imatges de prostitució sinó també de domesticitat, maternitat, nocions mèdiques d'histèria, demografia, sociologia i psiquiatria (Pollock, 1992: 29)¹⁵⁰⁰. Anglada va fer el mateix amb les seves figures femenines. Per aquest motiu les seves figures parisenses de l'inici del

¹⁴⁹⁹ Cfr. Denise Riley: "Does sex have a history?", a *Am I That Name? Feminism and the Category of Women in History*. Londres, MacMillan, 1988.

¹⁵⁰⁰ Cfr. Angela Davis. *Women Race and Class*. Londres, The Women's Press, 1984.

segle XX van ser rebudes amb sorpresa i escàndol, especialment a les ciutats de Barcelona i Venècia. En realitat, Anglada va ser un cronista que, sense ser-ne conscient, va ressaltar la desigualtat de gèneres a la ciutat de París amb figures de cortesanes. Hom té la sensació que la historiografia sobre l'artista ha pretès treure importància de la veritable identitat d'aquestes dones, però la realitat és que el tema de la prostitució de luxe era xocant a l'època, i Anglada ho va desemmascarar en l'art per primera vegada a Espanya. A París, no va ser el primer però sí va ser un dels que més va impactar en la societat benestant.

Que Anglada realitzés un art que remarcava la diferència de gèneres no vol dir, emperò, que actués contra la situació de la dona en la seva societat, sinó que més aviat la seva percepció sobre aquesta estava generalitzada i era la que havia vist i viscut des de la infantesa. A més, a principis del segle XX, quan ja havia començat a recollir alguns èxits importants, Anglada va iniciar una important tasca pedagògica en algunes acadèmies de París. L'any 1901 ja era professor a l'Académie Vitti (Fontbona, 1981: 305) i a la Colarossi. Aquell mateix any consta que ja tenia algunes alumnes a la Colarossi, l'única escola d'art de París que acceptava estudiants femenines. Algunes d'elles, com Maria Blanchard, acabarien assolint un èxit artístic notable. Anglada va ser, doncs, un dels primers en donar classes a dones, en un període en què possiblement molts mestres s'hi haurien negat.

En segon lloc, i des d'una aproximació marxista, es confirma la hipòtesi que Anglada va realitzar un art elitista i per a un públic com a tal. Ell, que especialment a partir de 1900 pertanyia a una classe social burgesa i acomodada, va representar i retratar, en la majoria dels casos, dames de l'alta societat. A París només li va interessar el sector del *monde*, del luxe i l'ostentació, de la riquesa, de l'elegància i el refinament... Allà hi va representar prostitutes, però sempre d'alt rang. I encara que adoptessin actituds desvergonyides, aquestes dones sempre les embolcallava amb una aureola de bellesa elegant. Es tractava de *cocottes* que només tenien relacions sexuals amb homes de l'aristocràcia o de l'alta burgesia, en alguns casos amb milionaris o alts dirigents provinents principalment d'Europa. El luxe tenia a veure amb la sumptuositat de les classes elegants, que vestien riques indumentàries. En els quadres d'Anglada, els vestits de les cortesanes són representats com si fossin incrustacions de pedres precioses o tapissos de gemmes d'influx oriental. En altres casos, Anglada va representar dones de classes socials marginals, com les gitanes. Però aquestes les va tractar d'una manera exòtica i eròtica i amb unes vestimentes brillants i riques en color. Finalment, en el cas dels retrats d'encàrrec a partir de 1913, Anglada va retratar dones de classe alta, com la comtessa de Pradère Sonia de Klamery, o l'actriu nord-americana Gertrude Lawrence. Tots aquests retrats femenins posen èmfasi a la condició social d'aquestes dones vestides ricament, ja estiguin en jardins, terrasses, en paisatges rurals o urbans... tots són senyals de l'estatus de la retratada

(Arias, 2002: 108). A més a més, convé tenir en compte que, amb el pas del temps, els quadres d'Anglada van adoptar un format i unes dimensions considerables, i per a més inri, l'artista va elevar enormement els seus preus. Per tant, tan sols uns pocs clients adinerats es podien permetre adquirir les seves obres, encara que la voluntat de l'artista fos crear un art per a decorar museus i palaus, i no tant col·leccions particulars. Si bé l'artista, d'ideologia republicana i progressista, pretenia buscar la solució dels problemes socials (Fontbona, 1981: 126), va acabar representant principalment les classes socials de més rang així com tipus gitanos per a delectar els esperits aristòcrates. D'aquesta manera, s'ha d'entendre que les obres d'Anglada estaven pensades i fetes *ex professo* per a un públic elitista, que forçosament només podia tenir lloc en una societat classista i jeràrquica. Un art decoratiu i monumental per ornar els seus palaus privats o bé ser contemplat en els museus, que en aquella època eren freqüentats per les classes altes.

En aquest sentit, tot allò que hom fa està determinat per la història (Crary, 2008 b: 11). En Anglada va ocórrer el mateix, ja que va pintar tot allò que se li oferia davant dels seus ulls, especialment quan va arribar a París a finals del segle XIX. Des d'un punt de vista sociològic, Anglada va portar un nou tipus de vida a la capital francesa, amb nous costums. A París va fer d'artista i *boulevardier*. Va observar sarcàsticament i nerviosament la vida moderna (Mauclair, 1906). Les cortesanes que va representar les havia pogut observar en els locals nocturns de París que freqüentava amb els seus amics artistes. Potser fins i tot hi havia tingut relacions esporàdiques, tal com ocorria en el cas de molts artistes i models. A París, també hi va poder contemplar espectacles de balls gitanos i flamencs, motiu pel qual començaria a representar aquesta temàtica, que era del grat del públic selecte. Però són principalment les cortesanes parisenques les que denoten la vida mundana nocturna de les classes mitjana i alta de París.

La qüestió de la representació de l'ètnia gitana condueix a la tercera hipòtesi, vinculada a la segona. Des d'una visió postcolonialista, convé afegir que Anglada, com a home blanc de classe burgesa, va representar insistentment el tema gitano al llarg de la seva vida. Al segle XIX i a l'inici del XX, els gitanos, per part d'Occident, conformaven una de les ètnies més subalternes de la societat. L'alteritat i el nomadisme van conduir aquesta minoria ètnica a ser associada distorsionadament per la cultura occidental hegemònica a la delinqüència, a l'exotisme i al primitivisme. Donat el domini que Anglada tenia degut a la seva condició social i al seu gènere, va representar els gitanos d'una manera grotesca, de vegades satírica (un tractament que sovint recorda els *caprichos* de Goya), però també amb una marcada exotització i una irracionalitat vinculada a la virginitat de la naturalesa. Les teories evolucionistes de Darwin i els seus seguidors, i també de criminòlegs com Cesare Lombroso, van conduir a l'absorció per part de la societat occidental de prejudicis i creences que afectaven les races no blanques. Mentre l'home blanc es trobava al

capdamunt de l'escala de l'evolució, les races negres, entre les quals hi tenia cabuda l'ètnia gitana, eren intel·lectualment inferiors, donades les mides dels seus cervells i cranis i la pell d'un color que es considerava moralment impur. Al segle XIX i principis del XX, quan Anglada va representar la societat gitana, aquesta es creia que era irracional, incivilitzada, atàvica, passional, poc intel·ligent, vinculada a la naturalesa i propensa als animals i als seus instints primaris. Aquestes idees xenòfobes conduïrien, amb els anys, a l'extermini de milers de gitanos en els camps d'extermini nazi.

A inicis del segle XX, Anglada va representar algunes gitanes com a éssers monstruosos, simiescos, passionals, temibles, encara que bells, amb unes ànimes, com a *El Tango de la Corona*, «*agitadas por el desequilibrio y el desorden moral, abrasadas por el fuego de pasión, y en la pasión se retuercen como ramas demasiado secas dentro de las llamas en las fogatas otoñales y campesinas*» (Francés, 1917: 227). Amb els anys, l'artista va tractar les seves representacions de gitanes amb un marcat accent exòtic, i una bellesa situada entre la dolçor i la sensualitat. Però per més belles que fossin, hi havia al darrere unes creences racistes inherents (un racisme d'època) cap a aquesta societat subalterna i marginal. D'aquesta manera, i posant a la pràctica el binomi entre colonitzador i colonitzat, Anglada va representar la gitana com a l'Altra dona d'una Altra societat que era diferent a la seva, donat que no podia representar la dona occidental de la mateixa manera. A Anglada no li interessava el retrat de la marginalitat, com sí ocorria en el cas d'Isidre Nonell. Cap de les seves gitanes es mostra trista, en la misèria, amb robes brutes i de colors soferts o amb una psicologia interior accentuada. Més aviat va prendre el component exòtic d'una cultura subalterna que tant agradava a les classes altes i l'emfasitzava a fi d'expandir el seu públic potencial. En certa manera, el tractament que li va donar, entre l'animalitat i l'exotisme, es troba pròxim a la visió que tenien els viatgers vuitcentistes dels gitanos espanyols en les seves estades a la península Ibèrica. La gitana, doncs, és un personatge «oriental» que fascina Anglada i al qual tem. Com a home burgès occidental, va atribuir a la gitana una doble subalternitat, ja que aquesta era dona i de raça negra.

Les relacions de poder amb les quals s'estructuren les obres de temàtica gitana d'Anglada són regides per la societat capitalista del segle XIX. Anglada, i d'igual mode que la majoria d'artistes del moment, va abusar en part del pretext gitano –que tant agradava a la clientela artística– per assolir l'èxit professional. De fet, aquesta era una temàtica que era imposada pels marxants parisencs als artistes espanyols que durant la segona meitat del segle XIX treballaven a París. No obstant això, Anglada no va rebre aquesta imposició ja que no va acudir a marxants; no obstant, la temàtica gitana la va acabar representant al llarg de la seva vida i sempre amb una pàtina d'exotisme i irracionalitat. Anglada, doncs, va servir-se de l'imaginari d'una ètnia subalterna per a treure'n profit econòmic. Això es

vincula directament a la temàtica dels personatges suburbials en els impressionistes i els artistes del tombant del segle XIX. El suburbi, com a emblema de la modernitat, va servir a molts artistes per a assolir èxit i vendes. Els seus personatges van ser estereotipats fins a un extrem per acabar ornant les parets de les llars de les classes socials més allunyades, les adinerades.

En aquest punt convé afegir que, si bé Anglada no va prendre estereotips femenins del seu context i classe social, va ser perquè la dona burgesa es trobava en una esfera considerada <<superior>> a la gitana, a les races no blanques i als personatges marginals. Així doncs, en la seva obra s'hi troben cortesanes parisenques, gitanes ballarines o mares, folklòriques espanyoles, principalment valencianes i andaluses... Tots aquests prototipus femenins, realitzats volgudament per Anglada, corresponen a una voluntat seva de domini i de <<colonització>> d'aquestes dones. Tanmateix, quan es tracta de retrats d'encàrrec, Anglada arracona la diferència social i representa majoritàriament dones estrangeres de classes benestants.

Un cop transcorreguda la Primera Guerra Mundial, Anglada va atribuir a les seves representacions de gitanos un marcat caràcter profètic, amb els quals fins i tot s'hi va acabar identificant. Convé recordar que l'any 1914 Anglada va marxar de París en el context de la Gran Guerra. Es va instal·lar a Port de Pollença, després d'haver visitat prèviament en dues ocasions l'illa de Mallorca. D'ideologia republicana, l'any 1936 Anglada va haver de refugiar-se al monestir de Montserrat. No va poder tornar a l'illa fins al cap d'un temps. Amb la Segona Guerra Mundial, també va haver d'exiliar-se, aquest cop a Pougues-les-eaux, a casa del seu amic de joventut Carlos Baca-Flor. En un període de la seva vida en què va haver de patir més d'un exili, Anglada va començar a representar nòmades gitanos continuant el seu camí. Ell mateix, doncs, es va acabar identificant amb l'ètnia gitana, que vivia un estil de vida nòmada degut al rebuig de les societats occidentals, però també per la seva aparent llibertat, la comunió que tenia amb la naturalesa, i per la seva consolidada estructura familiar on la dona tenia un pes important. Al final de la seva vida, Anglada va representar alguns quadres on els gitanos apareixen integrats en la cultura popular mallorquina.

Finalment, l'última hipòtesi aborda la consideració que l'art d'Anglada evoluciona cap a l'evasió. Després de la dècada de 1920, hi va haver un rebuig general al moviment simbolista (Gibson, 1997: 213 i 218). Alguns artistes van caure en l'oblit; altres van ser rebatejats i van trencar les convencions; molts es van dirigir vers l'abstracció. Anglada va tornar estèticament enrere i es va quedar estancat en l'esteticisme i la iconografia femenina d'arrel simbolista. Amb la seva instal·lació a Mallorca, Anglada va fer un obra que retornava a l'ordre, a la tradició, a la terra, a la intemporalitat i a l'idil·lisme, estant

molt proper a la idea noucentista. Va continuar tenint deixos russos, fauvestes, expressionistes... però al seu costat les avantguardes es van anar esdevenint unes rere les altres (futurisme, superrealisme, surrealisme, dadaisme, etc.) i ell va continuar estancat en el postimpressionisme decadentista que va aprendre a París. Però també amb reminiscències de la fantasia del postsimbolisme que constitueix l'evasió pura: <<Rehusar los aspectos molestos del mundo, las realidades dolorosas, feas o injustas, para situar el espectador en el mejor de los mundos, en un universo sin problemas, conducido por el deseo sensual del placer y de la riqueza, como si todo fuese posible>> (Cirici, 1982: 18). L'art que va continuar realitzant Anglada era inspirat en la realitat però no tractat de manera realista, sinó de forma idealitzada i fantasiosa, fruit de la seva imaginació. La imaginació li servia, doncs, per a assolir els propis somnis i aconseguir l'ideal, la calma, el luxe i la feminitat desitjada. La instal·lació a Mallorca, un espai entès com a tropical i <<salvatge>>, on el capitalisme encara no hi havia arribat, era un refugi segur que el feia feliç.

Hi ha un component autobiogràfic, com en tot artista, en l'obra d'Hermen Anglada-Camarasa (Vergani, 2003: 32), al qual no s'ha parat prou atenció. La mort prematura del pare, als sets anys d'edat del fill, la complicada relació amb la mare, que volia apartar-lo de la seva vocació d'artista, l'enyorança de la seva terra i la penúria econòmica quan es trobava a París en els anys finals del segle XIX, les guerres internacionals i nacionals i els conseqüents exilis, la paternitat tardana i la pèrdua d'un fill a Montserrat, el refugi a Mallorca... Totes aquestes angoixes vitals es perceben en la seva obra. La vida de l'artista sempre va estar vinculada al moviment, al gest, a l'expressió, a la fugida, a la recerca de la bellesa i del somni, a l'evasió, a l'ideal per no haver de viure una realitat que difícilment era suportable. Per aquest motiu, no ha de sorprendre el sentit decoratiu i estètic de l'obra d'Anglada, així com el seu afany postsimbolista dels darrers anys. Es tracta d'un art que, per contrapartida, permet traspasar la capa de la superfície per descobrir-ne més detalls com els que s'han analitzat en aquest projecte de recerca.

Bibliografia

Llibres:

Abril 1935

Abril, Manuel. *De la naturaleza del espíritu; ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1935

Adams 1996

Adams, Laurie Schneider. *The Methodologies of Art: an introduction*. Boulder, Icon, 1996

Adorno 2004

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004

Álvarez 2010

Álvarez González, Marta, i Bartolena, Simona. *Les femmes dans l'art*. Paris, Hazan, 2010

Anderson 1957

Anderson, Ruth Matilda. *Costumes painted by Sorolla in his Provinces of Spain*. Nova York, Hispanic Society of America, 1957

Anderson 2007

Anderson, Bonnie S. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona, Crítica, 2007

Apraxine 2000

Apraxine, Pierre, i Demange, Xavier. "La Divine Comtesse". *Photographs of the Countess de Castiglione*. Ed. rev. New Haven/Londres, Yale University Press, 2000

Arbusà 2009

Arbusà, Gemma, i Onieva, Sonia. *Artistes catalans al món*. Barcelona, Edicions 62, 2009

Ardener 1997

Ardener, Shirley. *Women and Space. Ground Rules and Social Maps*. 2a ed. rev. Oxford, Berg, 1997

Ariño 1992

Ariño Villarroya, Antonio. *La ciudad ritual: la fiesta de las Fallas*. Barcelona, Anthropos, 1992

Arnold 2012

Arnold, Matthias. *Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Le théâtre de la vie*. Paris, Taschen, 2012

Aron 1984

Aron, Jean-Paul (dir.). *Miserable et glorieuse. La femme du XIXe siècle*. 2a ed. Brussel·les, Complexe, 1984

Asséo 1994

Asséo, Henriette. *Les Tsiganes, une destinée européenne*. Paris, Gallimard, 1994

Bade 1979

Bade, Patrick. *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*. Londres, Ash & Grant, 1979

Balaguer 1893

Balaguer, Victor. *Al pie de la encina*. Madrid, El Progreso Editorial, 1893

- Balló 2000
Balló, Jordi. *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*. Barcelona, Empúries, 2000
- Balzac 1993
Balzac, Honoré de. *À Paris!*. Brussel·les, Éditions Complexe, 1993
- Barbey 1993
Barbey D'Aurevilly, Jules. *Les diaboliques*. París, Dentu, 1874 [trad. cast. *Las diabólicas*. Múrcia, Universidad de Múrcia, 1993]
- Barthes 1978
Barthes, Roland. *Sistema de la moda*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978
- Bashkirtseff 1889
Bashkirtseff, Marie. *The Journal of a young artist 1860-1884*. Nova York, Cassell & Company, 1889
- Baudelaire 1869
Baudelaire, Charles. *L'art romantique*. París, Michel Lévy frères, 1869
- Baudelaire 1949
Baudelaire, Charles. "Journaux intimes (1851-1865)", dans *Oeuvres postumes et correspondances inédites*. París, Quantin, 1887 [*Journaux intimes. Fusées, mon coeur mis à nu*. París, J. Corti, 1949]
- Baudelaire 1995
Baudelaire, Charles. "Le peintre de la vie moderne", dans *Le Figaro et L'Art romantique*. París, 1863 et 1869 [trad. cast. *El pintor de la vida moderna*. Múrcia, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos/Librería Yerba/CajaMurcia, 1995]
- Baudelaire 2002
Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. París, Auguste Poulet-Malassis, 1857 [*Les fleurs du mal*. París, Librio, 2002]
- Baxandall 2000
Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. 4a ed. Barcelona, Gustavo Gili, 2000
- Beaton 1990
Beaton, Cecil. *El espejo de la moda*. Barcelona, Parsifal, 1990
- Beauvoir 2013
Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. París, Gallimard, 1949 [trad. cast. *El segundo sexo*. 4a ed. Madrid, Cátedra, 2013]
- Benjamin 2009
Benjamin, Walter (autor); Tiedemann, Rolf (ed.). *Das Passagen-Werk (1927-1940)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982 [trad. cast. *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2009]
- Béraud 1839
Béraud, F. F. A. *Les filles publiques de Paris et la police qui les régit*. París/Leipzig, chez Desforges et Compagnie, 1839
- Bernheimer 1997
Bernheimer, Charles. *Figures of III Repute: representing prostitution in nineteenth-century France*. Durham, Duke University Press, 1997

- Bertelli 1995
 Bertelli, Sergio, i Centanni, Monica (eds.). *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi* (actes). Florència, Ponte Alle Grazie, 1995
- Betterton 1987
 Betterton, Rosemary (ed.). *Looking on. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Londres, Pandora, 1987
- Black 1980
 Black, J. Anderson, i Garland, Madge. *A History of Fashion*. 2a ed. Londres, Orbis Publishing, 1980
- Boladeras 1990
 Boladeras, Jordi. *L'Exposició Universal del 1888: la modernització de Barcelona*. Barcelona, Graó, 1990
- Bonnet 2000
 Bonnet, Marie-Jo. *Les deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*. París, Éditions Blanche, 2000
- Borel 1990
 Borel, France. *The Seduction of Venus: artists and models*. Ginebra, Skira, 1990
- Bornay 1992
 Bornay, Erika. *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. Sabadell, AUSA, 1992
- Bornay 2009
 Bornay, Erika. *Arte se escribe con M de mujer*. Barcelona, Sd, 2009
- Bornay 2010
 Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. 2a ed. Madrid, Càtedra, 2010
- Bornay 2010 b
 Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. 7a ed. Madrid, Càtedra, 2010
- Borrow 1843
 Borrow, George. *The Zingali; or, an account of the gypsies of Spain*. Filadèlfia, James M. Campbell & Co., 1843
- Borrow 1979
 Borrow, George. *The Zingali. An account of the Gypsies of Spain*. London, John Murray, 1841 [trad. cast. *Los Zingali (Los gitanos de España)*. Madrid, Turner, 1979]
- Bourgoing 1789
 Bourgoing, Jean-François. *Travels in Spain*. Londres, G. G. J. and J. Robinson, vol. II, 1789
- Bozal 1993
 Bozal, Valeriano. *Los primeros diez años 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. 2a ed. Madrid, Visor, 1993
- Bozal 2009
 Bozal, Valeriano. *Pinturas negras de Goya*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2009
- Bronfen 1992
 Bronfen, Elisabeth. *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester, Manchester University Press, 1992

Broude 1992

Broude, Norma, i Garrard, Mary D (eds.). *The Expanding discourse. Feminism and Art History*. Nova York, Harper Collins Publishers, 1992

Broude 1997

Broude, Norma. *Impressionism. A Feminist Reading*. Westview Press, 1997

Brown 1922

Brown, Irving Henry. *Nights and Days on the Gypsy Trail Through Andalusia and on Other Mediterranean Shores*. Nova York/Londres, Harper & Brothers, 1922

Cabana 1996

Cabana, Francesc. *La burguesia catalana. Una aproximació històrica*. 2a ed. Barcelona, Proa, 1996

Cabral 2008

Cabral Domínguez, Miguelina. *La identidad de la mujer en el arte flamenco: Estética musical y procesos de comunicación*. Sevilla, Signatura Ediciones/Asociación cultural Pasión flamenca, 2008

Calvo 1990

Calvo Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. 2a ed. Madrid, Alianza, 1990

Camba 1910

Camba, Francisco, i Mas y Pi, Juan. *Los españoles en el Centenario Argentino*. Buenos Aires, Imprenta Mestres, 1910

Canyameres 1959

Canyameres, Ferran. *Josep Oller i la seva època. L'home del Moulin Rouge*. Barcelona, Aedos, 1959

Canyameres 1960

Canyameres, Ferran. *París en l'obra de Gaspar Miró*. Vilanova i la Geltrú, Foment vilanoví, 1960

Canyameres 1980

Canyameres, Ferran. *Carlos Baca-Flor*. Caldes de Montbui, Agut Editor, 1980

Caparrós 1999

Caparrós Masegosa, Lola. *Preraphaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada, Universidad de Granada, 1999

Carbonell 2005

Carbonell, Jordi À. *Orientalisme. L'Al-Maghrib i els pintors del segle XIX*. Reus, Pragma General d'Edicions, 2005

Carrasco 1864

Carrasco, Juan Bautista. *Mitología universal. Historia y explicación de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos*. Madrid, Imprenta y Galería de Gaspar y Roig, 1864

Carro 2010

Carro Fernández, Susana. *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón, Trea, 2010

Casal-Valls 2012

Casal-Valls, Laura. *Del treball anònim a l'etiqueta. Modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona, Duxelm, 2012

Casas 2007

Casas, Ramon; Rusiñol, Santiago, i Utrillo, Miquel. *Viatge a París*. 2^a ed. Barcelona, La Magrana, 2007

Castanyer 2012

Castanyer, Xavier. *Josep Aragay, artista i teòric del Noucentisme*. Monistrol de Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012

Castellanos 1992

Castellanos, Jordi. *Raimon Casellas i el modernisme*. 2a ed. Barcelona, Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2 vols., 1992

Chadwick 1999

Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. 2a ed. Barcelona, Destino, 1999

Chaleyssin 1999

Chaleyssin, Patrick. *La peinture mondaine de 1870 à 1960*. Paris, Bibliothèque de l'Image, 1999

Charnon-Deutsch 1995

Charnon-Deutsch, Lou, i Labanyi, Jo (eds.). *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1995

Charnon-Deutsch 2000

Charnon-Deutsch, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. Pennsilvània, The Pennsylvania State University Press, 2000

Charnon-Deutsch 2004

Charnon-Deutsch, Lou. *The Spanish Gypsy. The history of a European obsession*. Pennsilvània, The Pennsylvania State University Press, 2004

Chastel 2004

Chastel, André. *El gesto en el arte*. Madrid, Siruela, 2004

Cixous 1996

Cixous, Hélène, et Clément, Catherine. *La Jeune Née*. Paris, U.G.E., 1975 [trad. ang. *The newly born woman*. Londres, 1996]

Clark 1981

Clark, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid, Alianza, 1981

Clark 1999

Clark, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Ed. rev. Princeton, Princeton University Press, 1999

Clifford 1988

Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press, 1988

Coll 1992

Coll, Isabel. *Santiago Rusiñol*. Sabadell, AUSA, 1992

Coll 1999

Coll, Isabel. *Ramon Casas: una vida dedicada a l'art: catàleg raonat*. Barcelona, El Centaure Groc, 1999

Coll 2002

Coll, Isabel. *Ramon Casas, 1866-1932: una vida dedicada al arte: catálogo razonado*. Múrcia, De la Cierva, 2002

Comas 2007

Comas, Montserrat. *La Biblioteca Museu Balaguer. Un projecte nacional català*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007

Corbin 1978

Corbin, Alain. *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux 19e et 20e siècles*. Paris, Aubier Montaigne, 1978

Crary 2008

Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Múrcia, Cendeac, 2008

Crary 2008 b

Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal, 2008

D'Souza 2006

D'Souza, Aruna, i McDonough, Tom (eds.). *The invisible flâneuse? Gender, public space and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester, Manchester University Press, 2006

Delevoy 1979

Delevoy, Robert L. *Diario del simbolismo*. Ginebra, Skira, 1979

Delsol 1893

Delsol, Maurice. *Paris-Cythère. Étude des mœurs parisiennes*. Paris, Impr. de la France artistique et industrielle, 1893

Delvau 1860

Delvau, Alfred. *Les dessous de Paris*. Paris, Poulet-Malassis et de Broise Libraires-Éditeurs, 1860

Derrida 2001

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós, 2001

Díaz 1999

Díaz G. Viana, Luis. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*. Oiartzun, Sendoa, 1999

Diego 1992

Diego, Estrella de. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, Visor, 1992

Diego 2009

Diego, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 2009

Didi-Huberman 1997

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 1997

Dijkstra 1986

Dijkstra, Bram. *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1986

- Doré 2004
Doré, Gustave. *Doré's Spain. All 236 Illustrations from Spain*. Nova York, Dover Publications, 2004
- Draguet 2010
Draguet, Michel. *Le Symbolisme en Belgique*. Brussel·les, Fonds Mercator/musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2010
- Du Camp 1883
Du Camp, Maxime. *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*. 7a ed. Paris, Hachette et cie, 1883-1884
- Dumas 1855
Dumas, Alexandre (fill). *Le demi-monde*. París, Michel Lévy frères, 1855
- Durand 2000
Durand, Gilbert. *Lo imaginario*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000
- Eco 2007
Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen, 2007
- Eco 2010
Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Debolsillo, 2010
- Eliot 1868
Eliot, George. *The Spanish Gypsy. A Poem*. Boston, Ticknor and Fields, 1868
- Elliot 1908
Elliot, Maud Howe. *Sun and Shadow in Spain*. Boston/Londres, Little Brown/Gay and Hancock, 1908
- Ensenyat 1975
Ensenyat Estrany, Bartolomé. *Folklore de Mallorca: Danzas. Música. Ritos y costumbres*. Palma, Escuela de Música y Danzas de Mallorca, 1975
- Epstein 1991
Epstein, Julia, i Straub, Kristina (eds.). *Body guards: The cultural politics of gender ambiguity*. Nova York, Routledge, 1991
- Faxedas 2009
Faxedas, Lluïsa (comp.). *Feminisme i història de l'art*. Girona, Documenta Universitaria/Universitat de Girona, 2009
- Fernández 2007
Fernández Polanco, Aurora (ed.). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007
- Flaquer 1986
Flaquer, Sílvia, i Pagés, Maria Teresa. *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986
- Fontbona 1975
Fontbona, Francesc. *La crisi del Modernisme artístic*. Barcelona, Curial, 1975
- Fontbona 1979
Fontbona, Francesc, i Manent, Ramon. *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona, Destino, 1979

- Fontbona 1981
Fontbona, Francesc, i Miralles, Francesc. *Anglada Camarasa*. Barcelona, Polígrafa, 1981
- Fontbona 2006
Fontbona, Francesc. *Hermen Anglada-Camarasa*. Madrid, Fundación Mapfre/Instituto de Cultura, 2006
- Fontbona 2006 b
Fontbona, Francesc, i Miralles, Francesc. *Anglada Camarasa: dibujos, catálogo razonado*. Barcelona, Mediterrània, 2006
- Fonseca 2009
Fonseca, Isabel. *Enterradme de pie. La odisea de los gitanos*. Barcelona, Anagrama, 2009
- Ford 1846
Ford, Richard. *Gatherings from Spain*. Londres, John Murray, 1846
- Ford 1855
Ford, Richard. *A Handbook for Travellers in Spain*. 3a ed. rev. Londres, John Murray, vol. I, 1855
- Foucault 1990
Foucault, Michel. *The history of Sexuality. Vol. 2: The Use of Pleasure*. Nova York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1990
- Fraser 2005
Fraser, Angus. *Los Gitanos*. Barcelona, Ariel, 2005
- Frèches-Thory 2002
Frèches-Thory, Claire, i Terrasse, Antoine. *The Nabis: Bonnard, Vuillard, and Their Circle*. París, Flammarion, 2002
- Freud 1976
Freud, Sigmund, i Hoffmann, E.T. *Lo siniestro/El hombre de la arena*. Buenos Aires, López Crespo, 1976
- Fuster 1958
Fuster Mayans, Gabriel. *Anglada Camarasa*. Palma, Atlante, 1958
- Garb 1998
Garb, Tamar. *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. Londres, Thames & Hudson, 1998
- Garb 2007
Garb, Tamar. *The Painted Face. Portraits of Women in France 1814-1914*. New Haven/Londres, Yale University Press, 2007
- Garb 2008
Garb, Tamar. *The body in time. Figures of Femininity in Late Ninetenth-Century France*. Lawrence/Seattle, Spencer Museum of Art/University of Kansas/University of Washington Press, 2008
- García 1990
García Espuche, Albert (dir.). *El Modernisme*. Barcelona, Olimpiada Cultural S.A./Lunweg Editores S.A., 1990

Garrut 1974

Garrut, Josep Maria. *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones S.A., 1974

Garrut 1976

Garrut, Josep Maria. *L'Exposició Universal de Barcelona de 1888*. Barcelona, Delegació de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 1976

Gautier 1854

Gautier, Théophile. *Constantinople*. 2a ed. París, Michel Lévy, 1854

Gaya 1977

Gaya Nuño, J. Antonio. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arte del siglo XX*. Madrid, Plus Ultra, 1977

Georges 1995

Georges, Robert A, i Jones, Michael Owen. *Folkloristics: an introduction*. Bloomington, Indiana University Press, 1995

Gibson 1997

Gibson, Michael. *El Simbolismo*. Colònia, Taschen, 1997

Giles 1929

Giles, Dorothy. *The road through Spain*. Filadèlfia, The Penn Publishing Company, 1929

Gombrich 1993

Gombrich, E. H. *La imagen y el ojo*. Madrid, Alianza, 1993

González 1996

González, Carlos, i Martí, Montse. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. 2a ed. Barcelona, Tusquets, 1996

Gordi 2011

Gordi Serrat, Josep. *Els arbres mediterranis. Un recorregut pels seus valors culturals i espirituals*. Girona, Documenta Universitaria, 2011

Gronberg 1988

Gronberg, Theresa A (ed.). *Manet: a retrospective*. Nova York, Lauter Levin, 1988

Guide 1898

Guide des plaisirs de Paris. París, 1898

Guignon 2012

Guignon, Catherine. *Les Cocottes. Reines du Paris 1900*. París, Parigramme, 2012

Harris 1929

Harris, Stephen Hutchinson. *The Art of H. Anglada-Camarasa: a study in modern art*. Londres, The Leicester Galleries, 1929

Harvey 1875

Harvey, Annie Jane Tennant. *Cositas españolas; or, Every Day Life in Spain*. Londres, Hurst & Blackett, 1875

- Harvey 2008
Harvey, David. *París, capital de la modernidad*. Tres Cantos, Akal, 2008
- Hazan 2012
Hazan, Eric. *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*. 2a ed. Paris, Seuil, 2012
- Herbert 1989
Herbert, Robert L. *El Impresionismo. Arte, ocio y sociedad*. Madrid, Alianza, 1989
- Hess 1972
Hess, Thomas B., i Nochlin, Linda. *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nova York, Newsweek, 1972
- Hinterhäuser 1998
Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1998
- Hobsbawm 1988
Hobsbawm, Eric J., i Ranger, Terence. *L'invent de la tradició*. Vic, Eumo, 1988
- Hofmann 1991
Hofmann, Werner. *Nana. Mito y realidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1991
- Hofstätter 1981
Hofstätter, Hans H. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona, Blume, 1981
- Hollander 1993
Hollander, Anne. *Seeing through clothes*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1993
- Hunt 1991
Hunt, Lynn (ed.). *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore/Londres, JHU Press, 1991
- Huysmans 1996
Huysmans, Joris-Karl. *Croquis Parisiens*. Paris, Henri Vaton, 1880 [*Croquis Parisiens*. Ginebra, Slatkine, 1996]
- Huysmans 2007
Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Paris, G. Charpentier, 1884 [trad. cast. *A contrapelo*. 4a ed. Madrid, Càtedra, 2007]
- Jardí 1973
Jardí, Enric. *Història de les arts plàstiques a Catalunya en el segle XIX*. Palma, Moll, 1973
- Jeannel 1868
Jeannel, J. F. *De la prostitution dans les grandes villes au dix-neuvième siècle et de l'extinction des maladies vénériennes*. Paris, J.-B. Baillièrre et fils, 1868
- Jiménez 1972
Jiménez Quesada, Mateo. *De Fleming a Marañón. Anécdotas de mi archivo*. Madrid, Imnasa, 1972
- Jullian 1969
Jullian, Philippe. *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*. Paris, Librairie académique Perrin, 1969

Kaplan 2003

Kaplan, Temma. *Ciudad roja, periodo azul. Los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso (1888-1939)*. Barcelona, Península, 2003

Katzew 2004

Katzew, Ilona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid, Turner, 2004

Kendall 1992

Kendall, Richard, i Pollock, Griselda (eds.). *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*. Londres, Pandora, 1992

Klüver 1990

Klüver, Billy, i Martin, Julie. *El París de Kiki: artistas y amantes 1900-1930*. Barcelona, Tusquets, 1990

König 1972

König, René. *Sociología de la moda*. Barcelona, A. Redondo editor, 1972

Krase 2008

Krase, Andreas, i Adam, Hans Christian (eds.). *Paris. Eugène Atget 1857-1927*. Colònia, Taschen, 2008

Laborde 1828

Laborde, Alexandre de. *Itinéraire descriptif de l'Espagne*. 3a ed. rev. París, Chez Firmin Didot père et fils, 1828

Lacas 2011

Lacas, Martine. *Désir et peinture*. París, Seuil, 2011

Lano 1896

Lano, Pierre de. *L'amour à Paris sous le Second Empire*. París, H. Simonis Empis, 1896

Laplana 1995

Laplana, Josep de C. *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995

Laver 1990

Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. 3a ed. Madrid, Cátedra, 1990

Leblon 2001

Leblon, Bernard. *Los gitanos de España. El precio y el valor de la diferencia*. Barcelona, Gedisa, 2001

Leibenson 2007

Leibenson, Claude. *Le féminin dans l'art occidental: histoire d'une disparition*. París, Éd. de la Différence, 2007

Lessing 1977

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Madrid, Editora Nacional, 1977

Lévi-Strauss 1961

Lévi-Strauss, Claude. *Race et Histoire*. Unesco, 1961

Liceras 1991

Liceras Ferreres, M^a Victoria. *Indumentaria valenciana, siglos XVIII-XIX: de dentro afuera, de arriba abajo*. València, Federico Doménech, 1991

- Liceras 1994
 Liceras Ferreres, M^a Victoria, i Vicente Conesa, M^a Victoria. *Fondos de indumentaria femenina en el Museo Nacional de Cerámica*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1994
- Liégeois 1987
 Liégeois, Jean-Pierre. *Gitanos e itinerantes*. Madrid, Asociación Nacional Presencia Gitana, 1987
- Litvak 1979
 Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Boch, 1979
- López 2006
 López Fernández, María. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2006
- López 2008
 López Fernández, María (ed.). *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*. Madrid, Instituto de Cultura/Fundación Mapfre, 2008
- Lorandi 2009
 Lorandi, Marco. *De la tradición a la tradición: Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Anglada y la pintura de reiberización en España, 1874-1945*. Treviola, Ikonos, 2009
- Lorenz 1989
 Lorenz, Otto. *Art Nouveau: posters and illustrations*. Bristol, Artline, 1989
- Loti 1919
 Loti, Pierre. *Prime jeunesse*. París, Calmann-Lévy, 1919
- Lucie-Smith 1992
 Lucie-Smith, Edward. *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona, Destino, 1992
- Macfall 1911
 Macfall, Haldene. *A History of Painting: The Modern Genius*. Londres/Edimburg, T.C. and E.-C. Jack, vol. VIII, 1911
- Malik 1996
 Malik, Kenan. *The Meaning of Race: Race, History, and Culture in Western Society*. NYU Press, 1996
- Maragall 1975
 Maragall, Joan Anton. *Història de la Sala Parés*. Barcelona, Selecta, 1975
- Mariano 1780
 Mariano Ortiz, Joseph. *Disertación histórica de la festividad, y procesión del Corpus, que celebra cada año la muy ilustre ciudad de Valencia, con la explicación de los símbolos que van en ella*. València, Oficina de Joseph y Thomas de Orga, 1780
- Marsh 1987
 Marsh, Jan. *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1987
- Martí 1996
 Martí, Josep. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996

- Martín 1987
 Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Anagrama, 1987
- Martino 2008
 Martino, Ernesto de. *El folclore progresivo y otros ensayos*. Barcelona, ContraTextos, 2008
- Mates 2000
 Mates, Joan. I. *Nonell*. Sabadell, AUSA, 2000
- Maugue 1987
 Maugue, Annelise. *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*. Paris, Éditions Rivages, 1987
- Mayayo 2003
 Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003
- McCully 1978
 McCully, Marilyn. *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*. Princeton, The Art Museum/Princeton University, 1978
- McPherson 2001
 McPherson, Heather. *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*. Cambridge/Nova York, Cambridge University Press, 2001
- Menon 2006
 Menon, Elizabeth K. *Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2006
- Mérida 2008
 Mérida Jiménez, Rafael M. *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*. Barcelona, Icaria, 2008
- Miralles 2003
 Miralles, Francesc, i Sanjuán, Charo. *Anglada-Camarasa y Argentina*. Sabadell, AUSA, 2003
- Mitchell 1847
 Mitchell, Donald Grant. *Fresh Gleanings; or, a new shief from the old fields of Continental Europe*. Nova York, Harper & Brothers, 1847
- Montorgueil 1898
 Montorgueil, Georges. *Paris dansant*. Paris, Théophile Belin, 1898
- Montroue 1901
 Montroue, Eugène. *Le XIXe siècle vécu par deux français*. Paris, Ch. Delagrave, 1901
- Moragas 1944
 Moragas Pomar, Luis. *Biografía del notable pintor Tomás Moragas*. Barcelona, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1944
- Mosès 2006
 Mosès, Stéphane. *Exégèse d'une légende. Lectures de Kafka*. Paris/Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2006
- Moussa 2008
 Moussa, Sarga. *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*. Paris, L'Harmattan, 2008

- Navarro 2010
Navarro, José Luis, i Pablo, Eulalia. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Còrdova, Almuzara, 2010
- Nead 1988
Nead, Lynda. *Myths of sexuality: representations of women in Victorian Britain*. Oxford, Basil Blackwell, 1988
- Nead 1998
Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1998
- Nochlin 1989
Nochlin, Linda. *Women, art, and power and other essays*. Boulder, Westview Press, 1989
- Nochlin 1991
Nochlin, Linda. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Londres, Thames & Hudson, 1991
- Nochlin 1997
Nochlin, Linda, i Bolloch, Joelle. *Women in the 19th Century. Categories and Contradictions*. Nova York, The New Press, 1997
- Nochlin 1999
Nochlin, Linda. *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 1999
- Nochlin 2006
Nochlin, Linda. *Bathers, bodies, beauty: The visceral eye*. Harvard, Harvard University Press, 2006
- Nochlin 2007
Nochlin, Linda. *Courbet*. Londres, Thames and Hudson, 2007
- Olano 1971
Olano, Antonio D. *Picasso íntimo*. Madrid, Dagur, 1971
- Oller 1980
Oller, Narcís. *La Febre d'or*. Barcelona, Giró, 1890-1892 [La Febre d'or. Barcelona, Edicions 62, 1980]
- Ortiz 2005
Ortiz Molina, María Angustias, i Ocaña Fernández, Almudena (coords.). *Estudios sobre Cultura Gitana: aspectos históricos, sociológicos, educativos y folklórico-musicales*. Granada, Joaquín Labayen i José Miguel Liébana, 2005
- Orton 1996
Orton, Fred, i Pollock, Griselda. *Avant-gardes and partisans reviewed*. Manchester, Manchester University Press, 1996
- Ovidi 1969
Ovidi. *Metamorphoseon*. 8 dC [trad. cast. *Arte de amar y Las metamorfosis*. Barcelona, Iberia, 1969]
- Pardo 1991
Pardo Bazán, Emilia. *La Quimera*. Madrid, Administración, 1905 [La Quimera. Madrid, Cátedra, 1991]
- Parker 1981
Parker, Rozsika, i Pollock, Griselda. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres, Pandora, 1981

- Partsch 2008
Partsch, Susanna. *Gustav Klimt. Painter of Women*. Munic/Berlín/Londres/Nova York, Prestel, 2008
- Pedraza 1991
Pedraza, Pilar. *La Bella, enigma y pesadilla. Esfinge, Medusa, Pantera...* . Barcelona, Tusquets Editores, 1991
- Pedraza 1998
Pedraza, Pilar. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998
- Pedrosa 2002
Pedrosa, José Manuel. *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*. Madrid, Grupo Medusa, 2002
- Permanyer 2008
Permanyer, Lluís. *L'esplendor de la Barcelona burgesa*. Barcelona, Angle, 2008
- Pi 1975
Pi Sunyer, Carles. *La República y la Guerra. Memorias de un político catalán*. Mèxic, Oasis, 1975
- Pla 1944
Pla, Josep. *El pintor Joaquín Mir*. Barcelona, Destino, 1944
- Pla 1953
Pla, Josep. *Vida de Manolo contada per ell mateix*. 3ª ed. Barcelona, Selecta, 1953
- Pollock 1999
Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres/Nova York, Routledge, 1999
- Pollock 2003
Pollock, Griselda. *Vision and Difference*. Nova York, Routledge, 2003
- Pollock 2010
Pollock, Griselda. *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*. Londres, Thames & Hudson, 2010
- Poster 1978
Poster, Mark. *Critical Theory of the Family*. Nova York, Seabury Press, 1978
- Prat 2008
Prat Ferrer, Juan José. *Bajo el árbol del paraíso: historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid, CSIC, 2008
- Prendergast 1992
Prendergast, Christopher. *Paris and the nineteenth century (Writing the City)*. Oxford, Blackwell, 1992
- Proust 1993
Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris, Bernard Grasset et Gallimard, 1913-1927 [trad. cast. *En busca del tiempo perdido: A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid, Alianza, 1993]
- Proust 2001
Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann. Un amour de Swann*. Paris, Bernard Grasset, 1913 [trad. cast. *Un amor de Swann*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2001]

Puelles 2011

Puelles Romero, Luis. *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada Editores, 2011

Pujol 2007

Pujol i Sabaté, Núria. *Anglada-Camarasa* (col. *Grans genis de l'art a Catalunya*). Barcelona, Ciro Ediciones, 2007

Ráfols 1943

Ráfols, Josep F. *El arte modernista en Barcelona*. Barcelona, Llibreria Dalmau, 1943

Ráfols 1993

Ráfols, Josep F. *Modernisme i modernistes*. Barcelona, Destino, 1993

Ramírez 1972

Ramírez Heredia, Juan de Dios. *Nosotros los Gitanos*. Barcelona, Ediciones 29, 1972

Reyero 1999

Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. 2a ed. Madrid, Cátedra, 1999

Reyero 2005

Reyero, Carlos. *La belleza imperfecta*. Madrid, Siruela, 2005

Reyero 2009

Reyero, Carlos. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009

Rewald 1994

Rewald, John. *Historia del impresionismo*. Barcelona, Seix Barral, 1994

Rewald 1999

Rewald, John. *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Madrid, Alianza, 1999

Rhodes 1997

Rhodes, Colin. *Le Primitivisme et l'art moderne*. Paris, Thames & Hudson, 1997

Richardson 1967

Richardson, Joanna. *The Courtesans. The demi-monde in 19th century France*. Londres, Phoenix, 1967

Rifkin 1993

Rifkin, Adrian. *Street Noises: Parisian Pleasures*. Manchester, Manchester University Press, 1993

Rilke 2008

Rilke, Rainer Maria. *Neue Gedichte*. Leipzig, Iminsel-Verlag, 1907-1908 [trad. cast. *Bailarina Española*. Madrid, Vitruvio, 2008]

Rimbaud 2011

Rimbaud, Arthur. *Poésies complètes*. Paris, Léon Vanier libraire, 1895 [Poésies complètes. Paris, Le Livre de Poche, 2011]

Rodríguez 2011

Rodríguez, Sergio. *Gitanidad. Otra manera de ver el mundo*. Barcelona, Kairós, 2011

Rosenkranz 1992

Rosenkranz, Johann Karl Friedrich. *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg, Verlag der Gebrüder Bornträger, 1853 [trad. cast. *Estética de lo feo*. Madrid, Ollero, 1992]

Rovira 1940

Rovira i Virgili, Antoni. *Els darrers dies de la Catalunya republicana. Memòries sobre l'èxode català*. Buenos Aires, Publicacions de la Revista de Catalunya, 1940

Rusiñol 1976

Rusiñol, Santiago. *Desde el molino. Impresiones de un viaje a París en 1894*. Barcelona, 1945 [*Desde el molino. Impresiones de un viaje a París en 1894*. Barcelona, Alba, 1976]

Rusiñol 1999

Rusiñol, Santiago. *Des de les Illes*. Palma, Universitat de les Illes Balears, 1999

Rusiñol 2004

Rusiñol, Santiago. *L'Illa de la calma*. Barcelona, Antoni López, 190? [*L'Illa de la calma*. Muro, Ensiola, 2004]

Sáez 2004

Sáez Martínez, Begoña. *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2004

Sackville-West 1938

Sackville-West, Vita. *Pepita*. 2a ed. Nova York, Doubleday/Doran, 1938

Said 2010

Said, Edward. *Orientalismo*. 4a ed. Barcelona, DeBolsillo, 2010

Salaün 1990

Salaün, Serge. *El cuplé*. Madrid, Espasa Calpe, 1990

San Román 1998

San Román, Teresa. *La diferència inquietant. Velles i noves estratègies culturals dels gitanos*. 2a ed. Barcelona, Altafulla, 1998

Sardar 2004

Sardar, Ziauddin. *Extraño Oriente: prejuicios, mitos y errores acerca del Islam*. Barcelona, Gedisa, 2004

Scott 1886

Scott, Samuel Parsons. *Through Spain. A Narrative of Travel and Adventure in the Peninsula*. Londres, Lippincott, 1886

Sennett 2002

Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. Londres, Penguin Books, 2002

Simmel 1999

Simmel, Georg. *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona, Alba Editorial, 1999

Solrac 1982

Solrac, Odelot. *Tortola Valencia and her times*. Nova York, Vantage Press, 1982

- Spivak 2009
Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona, MNAC/MACBA, 2009
- Starkie 1934
Starkie, Walter. *Spanish Raggle-Taggle*. Londres, Murray, 1934
- Starkie 1936
Starkie, Walter. *Don Gypsy. Adventures with a Fiddle in Southern Spain and Barbary*. Londres, Murray, 1936
- Starkie 1953
Starkie, Walter. *In Sara's Tents*. Londres, John Murray, 1953
- Stoichita 2005
Stoichita, Victor I. *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid, Siruela, 2005
- Stoichita 2006
Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. 3a ed. Madrid, Siruela, 2006
- Sucre 1963
Sucre, J. M^a de. *Memorias*. Barcelona, Barna, vol. I., 1963
- Suleiman 1986
Suleiman, Susan Rubin (ed.). *The Female Body in Western Culture: contemporary perspectives*. Cambridge, Harvard University Press, 1986
- Tablate 1985
Tablate Miquis, J., i Sobregrau, P. N. *Estetas y Decadentes*. Madrid, J. Tablate Miquis Ediciones, 1985
- Tharrats 1982
Tharrats, Joan-Josep. *Picasso i els artistes catalans en el ballet*. Barcelona, Edicions del Cortal S.A., 1982
- Thesander 1997
Thesander, Marianne. *The Feminine Ideal*. Londres, Reaktion Books, 1997
- Thornton 1985
Thornton, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. París, ACR Les Éditions de l'Amateur, 1985
- Todorov 1993
Todorov, Tzvetan. *On Human Diversity. Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*. Cambridge, Harvard University Press, 1993
- Todorov 2011
Todorov, Tzvetan. *Goya à l'ombre des lumières*. París, Flammarion, 2011
- Torres 1992
Torres, Milagros. *Urgell*. Barcelona, Labor, 1992
- Trías 1982
Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1982
- Tuckerman 1867
Tuckerman, Henry T. *Maga Papers about Paris*. Nova York, G. P. Putnam & Son, 1867

- The Hispanic Society of America 1938
The Hispanic Society of America. Handbook. Museum and Library collections. Nova York, Hispanic Society of America, 1938
- Utrillo 1989
 Utrillo, Miquel. *Història anecdòtica del Cau Ferrat.* Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1989
- Vericat 2010
 Vericat i Gavaldà, Lluís Maria. *Diccionari de símbols cristians.* Barcelona, Farell, 2010
- Verlaine 1868
 Verlaine, Paul. *Les amies: sonnets.* Segòvia, A. Poulet-Malassis, 1868
- Verlaine 2012
 Verlaine, Paul. *Poèmes saturniens.* París, Alphonse Lemerre, 1866 [*Poèmes saturniens.* París, Librairie générale française, 2012]
- Veronesi 1978
 Veronesi, Giulia. *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco.* Florència, Vallecchi Editore, 1978
- Viel-Castel 1883
 Viel-Castel, Comte Horace de. *Mémoires du Comte Horace de Viel-Castel sur le règne de Napoléon III.* París, Impr. B. F. Haller, vol. II, 1883
- Vogt 1864
 Vogt, Carl. *Lectures on Man: His place in creation, and in the history of the earth.* Londres, James Hunt, 1864
- VV.AA. 1988
 VV.AA. *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme. Barcelona, 16-18 de desembre de 1982.* Monistrol de Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988
- VV.AA. 1988 b
 VV.AA. *Esteticisme i Decadentisme a la fi de segle.* Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988
- VV.AA. 1990
 VV.AA. *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea.* València, Alfons el Magnànim, 1990
- VV.AA. 1997
 VV.AA. *La mujer en el arte español (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C).* Madrid, Alpuerto, 1997
- VV.AA. 1998
 VV.AA. *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte.* Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998
- VV.AA. 2004
 VV.AA. *Los orígenes del arte moderno 1850-1900.* Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004
- VV.AA. 2006
 VV.AA. *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados.* Madrid, Instituto de Cultura/Fundación Mapfre, 2006

- VV.AA. 2007
 VV.AA. *La indumentaria tradicional en detalle*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007
- VV.AA. 2008
 VV.AA. *Casas* (Col. *Grans Genis de l'art a Catalunya*, 2). Ciro Ediciones, 2008
- VV.AA. 2009
 VV.AA. *El Modernisme a les col·leccions del MNAC*. Barcelona, MNAC/Lunweg Editores, 2009
- VV.AA. 2011
 VV.AA. *De animales y monstruos*. Barcelona/Bellaterra, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, 2011
- Warnod 1922
 Warnod, André. *Les bals de Paris*. Paris, Les Éditions Georges Crès & Cie, 1922
- Weber 1989
 Weber, Eugen. *Francia fin de siglo*. Madrid, Debate, 1989
- Weiss 1985
 Weiss, Peg. *Kandinsky in Munich*. Princeton, Princeton University Press, 1985
- Wilde 1979
 Wilde, Oscar. *Salomé*. Paris, 1891 [trad. cast. *Salomé*. Barcelona, Lumen, 1979]
- Winckelmann 1998
 Winckelmann, Johan Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden, Hagenmüller, 1755 [trad. cast. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Península, 1998]
- Witkowski 1898
 Witkowski, Gustav Joseph. *Tetoniana: curiosités médicales, littéraires et artistiques sur les seins et l'allaitement*. Paris, A. Maloine, 1898
- Wolf 2005
 Wolf, Norbert. *Gustave Klimt. Erotic Sketches*. Munic/Berlín/Londres/Nova York, Prestel Verlag, 2005
- Yeğenoğlu 1998
 Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a feminist reading of Orientalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- Yoors 2009
 Yoors, Jan. *Los Gitanos*. Barcelona, Bellaterra, 2009
- Zola 1893
 Zola, Émile. *La faute de l'abbé Mouret*. Paris, G. Charpentier, 1875 [*La faute de l'abbé Mouret*. Paris, Ernest Flammarion, 1893]
- Zola 1967
 Zola, Émile. *L'assommoir*. Paris, G. Charpentier, 1877 [*L'assommoir*. Paris, Fasquelle, 1967]
- Zola 1982
 Zola, Émile. *Nouveaux contes à Ninon*. Paris, G. Charpentier, 1874 [*Nouveaux contes à Ninon*. Paris, Éditions de l'Ópale, 1982]

Zola 2002

Zola, Émile. *Nana*. París, G. Charpentier, 1880 [trad. cat. *Nana*. Barcelona, Edicions 62, 2002]

Zuffi 2010

Zuffi, Stefano. *Amour et érotisme*. París, Hazan, 2010

Capítols de llibres:

Albizua 1990

Albizua Huarte, Enriqueta. “El traje en España: Un rápido recorrido a lo largo de su historia”, a Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. 3a ed. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 283-359

Álvarez 2006

Álvarez Molina, Sandra. “París “mecenas” del flamenco finisecular”, a *La cultura del otro: Español en Francia, Francés en España*. Sevilla, Departamento de Filología Francesa/Universidad de Sevilla, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFUE)/Société des Hispanistes Français (SHF), 2006, pp. 300-308

Antich 2007

Antich, Xavier. “Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo”, a Fernández Polanco, Aurora (ed.). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 89-105

Antich 2009

Antich, Xavier. “Una teoria del paisatge. Notes per a una deconstrucció de Rusiñol”, a Giralt-Miracle, Daniel (ed.). *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. Madrid, Gobierno de España, Ministerio de Cultura/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 317-335

Antich 2011

Antich, Xavier. “Introducción. En torno a la cuestión del animal y del monstruo. Visita a los archivos de la alteridad”, a VV.AA. *De animales y monstruos*. Barcelona/Bellaterra, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 9-25

Apter 1991

Apter, Emily. “Splitting Hairs: Female Fetishism and Postpartum Sentimentality in the Fin de Siècle”, a Hunt, Lynn (ed.). *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore/Londres, JHU Press, 1991, pp. 164-190

Arias 2002

Arias de Cossío, Ana María. “Mujeres que miran al cambio del siglo”, a Quiles Faz, Amparo, i Sauret Guerrero, Teresa (coords.). *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 99-117

Armstrong 1986

Armstrong, Carol M. “Edgar Degas and the representation of the female body”, a Suleiman, Susan Rubin (ed.). *The Female Body in Western Culture: contemporary perspectives*. Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 223-242

Balsach 1988

Balsach, Maria Josep. “Joris-Kárl Huysmans i l’esperit decadent”, a VV.AA. *Esteticisme i Decadentisme a la fi de segle*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988, pp. 85-100

Barbé-Coquelin de Lisle 1997

Barbé-Coquelin de Lisle, Geneviève. "La pintura española y la representación de la mujer al margen de la sociedad en torno a los años 1900", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 525-533

Barón 2004

Barón, Javier. "El Salón de París en la segunda mitad del siglo XIX", a VV.AA. *Los orígenes del arte moderno 1850-1900*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 107-133

Bernheimer 1993

Bernheimer, Charles. "Fetishism and Decadence: Salome's Severed Heads", a Apter, Emily, i Pietz, William (eds.). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca/Londres, Cornell Univeristy Press, 1993, pp. 62-83

Bershad 1992

Bershad, Deborah. "Looking, Power and Sexuality: Degas' *Woman with a Lorgnette*", a Kendall, Richard, i Pollock, Griselda (eds.). *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*. Londres, Pandora, 1992, pp. 95-105

Blázquez 1997

Blázquez, J. M. "Mujeres de la mitología griega en el arte español del siglo XX", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 571-581

Bonet 2001

Bonet Solves, Victoria E. "Juguemos con el tópico: Luceros o flores. La imagen de la mujer valenciana en la pintura costumbrista", a Sauret, Teresa, i Quiles, Amparo (eds.). *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*. Málaga, Diputación Provincial, vol. II, 2001, pp. 89-103

Broude b 1992

Broude, Norma. "Edgar Degas and French feminism, ca. 1880. 'The Young Spartans', the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited", a Broude, Norma, i Garrard, Mary D. (eds.). *The Expanding discourse. Feminism and Art History*. Nova York, Harper Collins Publishers, 1992, pp. 268-293

Castañer 1997

Castañer López, Xesqui. "Género y valores en Pablo Picasso. Las diferentes representaciones de los estereotipos de la maternidad en su obra", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 451-462

Cervantes 2005

Cervantes, Miguel de. "La gitanilla", en *Novelas ejemplares*. Madrid, Juan de la Cuesta, 1613 ["La gitanilla", a *Novelas ejemplares*. Barcelona, Crítica, 2005]

Christophersen [19-?]

Christophersen, Alejandro. "Anglada", a *Ideas sobre arte*. Buenos Aires, Arnoldo Moen editor, [19-?], pp. 21-27

Connolly 1972

Connolly, John L. "Ingres and the Erotic Intellect", a *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nova York, Newsweek, 1972, pp. 16-31

Corbin 1984

Corbin, Alain. "La prostituée", a Aron, Jean-Paul (dir.). *Miserable et glorieuse. La femme du XIXe siècle*. 2a ed. Brussel·les, Complexe, 1984, pp. 41-58

Du Crest 2008

Du Crest, Xavier. "Bohémiens, Gitans, Tsiganes et Romanichels dans la peinture française du XIXe siècle", a *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*. Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 243-270

Ehrlich 1972

Ehrlich White, Barbara. "Renoir's Sensuous Women", a Hess, Thomas B., i Nochlin, Linda. *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nova York, Newsweek, 1972, pp. 166-181

Epstein 1991 b

Epstein, Julia, i Straub, Kristina. "Introduction", a Epstein, Julia, i Straub, Kristina (eds.). *Body guards: The cultural politics of gender ambiguity*. Nova York, Routledge, 1991, pp. 1-28

Faxedas 2009 b

Faxedas, Lluïsa. "Fer-se preguntes: La Història feminista de l'art", a Faxedas, Lluïsa (comp.). *Feminisme i història de l'art*. Girona, Documenta Universitaria/Universitat de Girona, 2009, pp. 7-18

Feixa 2008

Feixa, Carles. "Más allá de Éboli: Gramsci, De Martino y el debate sobre la cultura subalterna en Italia", a Martino, Ernesto de. *El folclore progresivo y otros ensayos*. Barcelona, ContraTextos, 2008, pp. 13-66

Femenías 2005

Femenías, María Luisa. "El feminismo postcolonial y sus límites", a Amorós, Celia, i Miguel, Ana de (eds.). *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo*. Madrid, Minerva, 2005, pp. 153-213

Fernández 2007 b

Fernández Polanco, Aurora. "Qué mirada sin cuerpo", a Fernández Polanco, Aurora (ed.). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 13-28

Fontbona 1981 b

Fontbona, Francesc, i Miralles, Francesc. "Picasso i els artistes catalans. H. Anglada Camarasa", a Palau i Fabre, Josep. *Picasso, Barcelona, Catalunya*. Barcelona, L'Avenç, 1981, pp. 51-53

Fontbona 1979 b

Fontbona, Francesc. "Concepto del postmodernismo catalán", a VV.AA. *XIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y Comunicaciones*. Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 387-392

Fontbona 1990

Fontbona, Francesc. "Del Neoclassicisme a la Restauració", a VV.AA. *Història de l'Art Català*. Barcelona, Edicions 62, vol. VII, 1990, pp. 140-141

Fontbona 1990 b

Fontbona, Francesc. "¿Va existir realment el Modernisme?", a García Espuche, Albert (dir.) *El Modernisme*. Barcelona, Olimpíada Cultural S. A./Lunweg Editores S.A., 1990, pp. 45-49

Fontcuberta 2010

Fontcuberta, Joan. "El misterio del pezón desaparecido", a *La Cámara de Pandora*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, pp. 124-141

Francés 1917

Francés, José. "La exposición Anglada", a *El Año Artístico 1916*. Madrid, Mundo Latino, 1917, pp. 209-228

Gallego 1997

Gallego, Julian. "La figura de la maja, desde Goya hasta Zuloaga", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 325-339

Garb 1998 b

Garb, Tamar. "James Tissot's 'Parisienne' and the Making of the Modern Woman", a *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. Londres, Thames & Hudson, 1998, pp. 80-113

Garb 1998 c

Garb, Tamar. "Powder and Paint: Framing the Feminine in Georges Seurat's *Young Woman Powdering Herself*", a *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. Londres, Thames & Hudson, 1998, pp. 114-143

Garb 1998 d

Garb, Tamar. "Painterly Plenitude: Pierre-Auguste Renoir's Fantasy of the Feminine", a *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. Londres, Thames & Hudson, 1998, pp. 144-177

Garb 1998 e

Garb, Tamar. "Cézanne's Late Bathers: Modernism and Sexual Difference", a *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*. Londres, Thames and Hudson, 1998, pp. 196-219

Garcia 2008

Garcia Ramon, Maria Dolors; Riudor, Lluís, i Zusman, Perla. "Aïda i el turisme català a Egipte", a Garcia Ramon, Maria Dolors; Nogué, Joan, i Zusman, Perla. *Una mirada catalana a l'Àfrica: Viatgers i viatgeres dels segles XIX i XX*. Lleida, Pagès Editors, 2008, pp. 301-320

Gil 1998

Gil Farré, Núria. "La influencia del arte japonés en el diseño de vidrieras modernistas", a VV.AA. *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 133-139

Hewitt 2002

Hewitt, Nicholas. "Montmartre: Artistic Revolution", a *Paris: Capital of the Arts 1900-1968*. Londres, Royal Academy of Arts, 2002, pp. 28-39

Jiménez-Blanco 1998

Jiménez-Blanco, María Dolores. "Lo exótico en lo vernáculo: el descubrimiento del arte ibérico en el París de las vanguardias", a VV.AA. *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 149-154

Jiménez-Blanco 2006

Jiménez-Blanco, María Dolores. "Georgia O'Keeffe, una manera de mirar", a VV.AA. *La otra historia del arte. Heterodoxos, raros y olvidados*. Madrid, Instituto de Cultura/Fundación Mapfre, 2006, pp. 191-219

Jiménez-Blanco 2007

Jiménez-Blanco, María Dolores. "El noucentisme. Palpitaciones del tiempo", a VV.AA. *Estudios de Historia del Arte en honor de Tomàs Llorens*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2007, pp. 367-386

Jumeau-Lafond 2004

Jumeau-Lafond, Jean-David. "Dandis, estetas y decadentes", a VV.AA. *Los orígenes del arte moderno 1850-1900*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 241-272

Kingsbury 1972

Kingsbury, Martha. "The Femme Fatale and Her Sisters", a Hess, Thomas B., i Nochlin, Linda. *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nova York, Newsweek, 1972, pp. 182-205

Kristeva 1986

Kristeva, Julia. "Stabat Mater", a Suleiman, Susan Rubin (ed.). *The Female Body in Western Culture: contemporary perspectives*. Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 99-118

Lacambre 2004

Lacambre, Geneviève. "Manet y la tradición española", a *Los orígenes del Arte Moderno 1850-1900*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 25-42

Lladó 2001

Lladó Pol, Francisca. "De la sociedad rural a la sociedad preturística: La mujer mallorquina vista por Anglada y sus discípulos", a Sauret, Teresa, i Quiles, Amparo (eds.). *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*. Málaga, Diputación Provincial, vol. II, 2001, pp. 361-377

Lladó 2006

Lladó Pol, Francisca. "La figura de Hermen Anglada Camarasa como aglutinante: Tito Cittadini, Gregorio López Naguil y Aníbal Nocetti", a *Pintores argentinos en Mallorca*. Palma, Leonard Muntaner, 2006, pp. 53-79

Marfany 1990

Marfany, Joan-Lluís. "Modernisme català i final de segle europeu. Algunes reflexions", a García Espuche, Albert (dir.) *El Modernisme*. Barcelona, Olimpíada Cultural S.A./Lunweg Editores S.A., 1990, pp. 33-44

Matlock 1993

Matlock, Jan. "Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-Dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion, 1882-1935", a Apter, Emily, i Pietz, William (eds.). *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca/Londres, Cornell Univeristy Press, 1993, pp. 31-61

Mendonza 2009

Mendonza, Cristina. "La pintura", a VV.AA. *El Modernisme a les col·leccions del MNAC*. Barcelona, MNAC/Lunweg Editores, 2009, pp. 15-75

Miguel 2005

Miguel, Ana de. "La articulación del feminismo y el socialismo: El conflicto clase-género", a Amorós, Celia, i Miguel, Ana de (eds.). *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*. Madrid, Minerva, 2005, pp. 295-332

Miles 1991

Miles, Robert. "The Articulation of Racism and Nationalism: Reflections on European Histoy", a Wrench, J., i Solomos, J. Robert. *Racism and Migration in Western Europe*. Oxford, Berg, 1991, pp. 35-52

Miralles 2003 b

Miralles, Francesc. "Anglada-Camarasa en Argentina", a Miralles, Francesc, i Sanjuán, Charo. *Anglada-Camarasa y Argentina*. Sabadell, AUSA, 2003, pp. 11-75

Miyares 2005

Miyares, Alicia. "El sufragismo", a Amorós, Celia, i Miguel, Ana de (eds.). *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*. Madrid, Minerva, 2005, pp. 245-293

Morales 1998

Morales Saro, M^a Cruz. "El arte y la España del 98. Identidades y desastres", a VV.AA. *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 19-29

Navarrete 1843

Navarrete, Ramón de. "La coqueta", a Navarrete, Ramón de. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid, Boix Editor, 1843, pp. 69-76

Nochlin 1972

Nochlin, Linda. "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art", a Hess, Thomas B., i Nochlin, Linda. *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nova York, Newsweek, 1972, pp. 8-15

Nochlin 1991 b

Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient", a *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Londres, Thames & Hudson, 1991, pp. 33-59

Nochlin 1991 c

Nochlin, Linda. "Manet's Masked Ball at the Opera", a *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Londres, Thames & Hudson, 1991, pp. 75-94

Nochlin 1997 b

Nochlin, Linda. "Nineteenth Century Representations of Women. Categories and Contradictions", a Nochlin, Linda, i Bolloch, Joelle. *Women in the 19th Century. Categories and Contradictions*. Nova York, The New Press, 1997, pp. 5-18

Nochlin 1999 b

Nochlin, Linda. "A House is Not a Home: Degas and the Subversion of the Family", a *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 1999, pp. 152-179

Nochlin 1999 c

Nochlin, Linda. "Mary Cassatt's Modernity", a *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 1999, pp. 180-215

Nochlin 1999 d

Nochlin, Linda. "Body Politics: Seurat's *Poseuses*", a *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 1999, pp. 216-237

Nochlin 1999 e

Nochlin, Linda. "The Image of the Working Woman", a *Representing Women*. Londres, Thames & Hudson, 1999, pp. 80-105

Nochlin 2007 b

Nochlin, Linda. "The *Cribleuses de blé*: Courbet, Millet, Breton, Kollwitz, and the Image of the Working Woman", a *Courbet*. Londres, Thames & Hudson, 2007, pp. 95-108

Ors 1982

Ors, Eugeni d'. "A la porta de l'exposició Torres Garcia", a *Glosari*. Barcelona, Edicions 62/<<la Caixa>>, 1982, pp. 163-165

Ors 1996

Ors, Eugeni d'. "Artístiques raons", a Pla, Xavier (ed.). *Eugeni d'Ors. Glosari 1906-1907*. Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp. 78-79

Orton 1996 b

Orton, Fred, i Pollock, Griselda. "Les données bretonnantes", a *Avant-gardes and partisans reviewed*. Manchester, Manchester University Press, 1996, pp. 53-88

Owens 1992

Owens, Craig. "The discourse of others. Feminists and Postmodernism", a Broude, Norma, i Garrard, Mary D. (eds.). *The Expanding discourse. Feminism and Art History*. Nova York, Harper Collins Publishers, 1992, pp. 486-502

Pardo 2004

Pardo Falcón, José María. "Rusiñol i Mallorca. L'ideal de la calma", a Rusiñol, Santiago. *L'Illa de la calma*. Muro, Ensiola, 2004, pp. 7-31

Pardo 2011

Pardo, José Luis. "La máscara y el monstruo", a *Estética de lo peor*. Madrid/Sevilla, Pasos Perdidos/Barataria, 2011, pp. 151-186

Parker 1981 b

Parker, Rozsika, i Pollock, Griselda. "Painted ladies", a *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres, Pandora, 1981, pp. 114-133

Pedraza 2011 b

Pedraza, Pilar. "Sobre la mujer barbuda y otras anomalías", a VV.AA. *De animales y monstruos*. Barcelona/Bellaterra, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 79-90

Peña 1990

Peña, M^a del Carmen. "El concepto de lo femenino y lo masculino en la teoría del paisaje español", a *La imagen de la mujer en el arte español*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 141-148

Pérez 2001

Pérez Rojas, F. Javier. "Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Déco en la revista *Blanco y Negro*", a Camacho Martínez, Rosario, i Miró Domínguez, Aurora (eds.). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga, Servicio de Publicaciones/Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2001, pp. 235-288

Pitter 2000

Pitter, Partha. "The Hottentot Venus and Western Man: Reflections of constructions of beauty in the west", a Hallam, Elizabeth, i Street, Brian V. (eds.). *Cultural Encounters: Representing "Otherness"*. Londres, Routledge, 2000, pp. 35-50

Pollock 1987

Pollock, Griselda. "What's wrong with 'images of women'?", a Parker, Rosika, i Pollock, Griselda (eds.). *Framing Feminism Art and the Women's Movement 1970-85*. Londres, Pandora Press, 1987

Pollock 1992

Pollock, Griselda. "Degas/Images/Women; Women/Degas/Images: What Difference Does Feminism Make to Art History?", a Kendall, Richard, i Pollock, Griselda (eds.). *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*. Londres, Pandora, 1992, pp. 22-39

Pollock 1992 b

Pollock, Griselda. "The Gaze and the Look: Women with Binoculars – A Question of Difference", a Kendall, Richard, i Pollock, Griselda (eds.). *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*. Londres, Pandora, 1992, pp. 106-130

Pollock 1999 b

Pollock, Griselda. "The ambivalence of the maternal body. Re/drawing Van Gogh", a *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres/Nova York, Routledge, 1999, pp. 40-63

Pollock 1999 c

Pollock, Griselda. "Fathers of Modern art: Mothers of Invention. Cocking a leg at Toulouse-Lautrec", a *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Nova York/Londres, Routledge, 1999, pp. 64-93

Pollock 1999 d

Pollock, Griselda. "The Female Hero and the making of a Feminist Canon. Artemisia Gentileschi's representations of Susanna and Judith", a *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres/Nova York, Routledge, 1999, pp. 96-127

Pollock 1999 e

Pollock, Griselda. "A tale of three women. Seeing in the dark, seeing double, at least, with Manet", a *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres/Nova York, Routledge, 1999, pp. 246-315

Pollock 2003 b

Pollock, Griselda. "Modernity and the spaces of femininity", a *Vision and Difference*. Nova York, Routledge, 2003, pp. 70-127

Pollock 2009

Pollock, Griselda. "Visió, veu i poder: històries de l'art feministes i marxisme", a Faxedas, Lluïsa (comp.). *Feminisme i història de l'art*. Girona, Documenta Universitaria/Universitat de Girona, 2009, pp. 103-134

Porcel 2009

Porcel, Baltasar. "Rusiñol, un revulsiu a la Mallorca del 1900", a Giralt-Miracle, Daniel (ed.). *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. Madrid, Gobierno de España, Ministerio de Cultura/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 231-239

Puelles 1998

Puelles Romero, Luis. "La representación de la mujer pública en el arte moderno", a Vázquez García, F. (ed.). *Mal menor. Políticas y representaciones de la prostitución. Siglos XVI-XIX*. Cadis, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 101-136

Quance 2001

Quance, Roberta Ann. "Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos", a *Mujer o árbol: Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2001, pp. 121-149

Rosenblum 2004

Rosenblum, Robert. "Picasso y París 1900", a VV.AA. *Los orígenes del arte moderno 1850-1900*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004, pp. 367-379

Rosset 1988

Rosset, Clément. "L'estètica de l'artifici", a VV.AA. *Esteticisme i Decadentisme a la fi de segle*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988, pp. 57-70

Rusiñol 1905

Rusiñol, Santiago. "El morfíniac", a *Aucells de fang*. Barcelona, L'Avenç, 1905

Sanjuán 2003

Sanjuán, Charo. "Anglada-Camarasa y sus discípulos argentinos", a Miralles, Francesc, i Sanjuán, Charo. *Anglada-Camarasa y Argentina*. Sabadell, AUSA, 2003, pp. 79-183

Sauret 1997

Sauret Guerrero, Teresa. "Imagen y percepción de la mujer en el regionalismo andaluz", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 367-381

Silverman 1991

Silverman, Debora. "The 'New Woman', Feminism, and the Decorative Arts in Fin-de-Siècle France", a Hunt, Lynn (ed.). *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore/Londres, JHU Press, 1991, pp. 144-163

Soler 2007

Soler Àvila, Xavier. "Els pintors postmodernistes i la Barcelona de final del segle XIX", a VV.AA. *Dilemes de la fi de segle, 1874-1901: resums i ponències de les comunicacions del X Congrés d'Història de Barcelona*. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat. Accessible a: <http://w110.bcn.cat/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/solertext.pdf> (última consulta: 18 de febrer de 2012)

Solomon-Godeau 1992

Solomon-Godeau, Abigail. "Going native", a Broude, Norma, i Garrard, Mary D. (eds.). *The Expanding discourse. Feminism and Art History*. Nova York, Harper Collins Publishers, 1992, pp. 312-329

Sougez 1997

Sougez, Marie-Loup. "La mujer en la fotografía española", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 549-557

Subirats 1988

Subirats Rüggeberg, Eduardo. "La crisi de les avantguardes i la cultura moderna", a VV.AA. *Esteticisme i Decadentisme a la fi de segle*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988, pp. 13-18

Tebbutt 2004

Tebbutt, Susan. "Disproportional representation: Romanies and European art", a Saul, Nicholas, i Tebbutt, Susan (eds.). *The role of the Romanies: Images and counter-images of 'Gypsies'/Romanies in European Cultures*. Liverpool, Liverpool University Press, 2004, pp. 159-177

Thiemann 1997

Thiemann, Birgit. "El estereotipo de la mujer española: las imaginaciones de Ignacio Zuloaga en comparación con su prototipo francés", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 401-409

Trenc 1988

Trenc Ballester, Eliseu. "Costumbrismo, Realismo y Naturalismo en la pintura catalana de la Restauración (1880-1893)", a *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 299-310

Trenc 2009

Trenc Ballester, Eliseu. "Rusiñol i França", a *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 281-293

Ulierte 1997

Ulierte Vázquez, Luz de. "Sirenas: del mito a la publicidad", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 559-570

Valverde 1997

Valverde Candil, Mercedes. "El concepto janiano de la mujer en la pintura de Julio Romero de Torres", a VV.AA. *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte <<Diego Velázquez>>/Centro de Estudios Históricos/C.S.I.C). Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 421-431

Villena 1988

Villena, Luis Antonio de. "Oscar Wilde i el drama de l'esteticisme", a VV.AA. *Esteticisme i Decadentisme a la fi de segle*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988, pp. 19-33

Willems 1998

Willems, Wim. "Ethnicity as a death-trap: the history of gypsy studies", a Lucassen, Leo; Willems, Wim, i Cottaar, Annemarie (eds.). *Gypsies and other itinerant groups: a socio-historical approach*. Nova York, St. Martin's Press, 1998

Wilson 1991

Wilson, Michael. " 'Sans les femmes, qu'est-ce qui nous resterait?': Gender and Transgression in Bohemian Montmartre", a Epstein, Julia, i Straub, Kristina (eds.). *Body guards: The cultural politics of gender ambiguity*. Nova York, Routledge, 1991, pp. 195-222

Catàlegs d'exposició:

Alarcó 2007

Alarcó, Paloma, i Warner, Malcolm (coords.). *El espejo y la máscara: El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza/Kimbell Art Museum, 2007

Alberti 2012

Alberti, Xavier, i Molner, Eduard (dirs.). *El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Diputació de Barcelona, 2012

Balsach 2003

Balsach, Maria-Josep (ed.). *Modernismo e avanguardia. Picasso, Miró, Dalí e la pintura catalana*. Milà, Skira, 2003

Fabre 2004

Fabre, Gladys (coord.). *La dona, metamorfosi de la modernitat*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 2004

Fontbona 2003

Fontbona, Francesc, i Miralles, Francesc. *H. Anglada-Camarasa*. Barcelona, Gómez Turu Gallery, 2003

- García 1997
García Cortés, José Miguel. *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*. Guipúscoa, Diputación Foral, 1997
- Groom 2012
Groom, Gloria (ed.). *Impressionism, Fashion & Modernity*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2012
- Hauptman 2011
Hauptman, William. *El Modernismo: de Sorolla a Picasso, 1880-1918*. Milà/Lausana, 5 Continents/Fondation de l'Hermitage, 2011
- Hoffmann 2005
Hoffmann, Ida (dir.). *Le Symbolisme russe. La Rose bleue*. Brussel·les, Europalia/Fonds Mercator, 2005
- Kendall 1996
Kendall, Richard. *Degas: beyond Impressionism*. Londres, National Gallery Publications, 1996
- Marinelli 2006
Marinelli, Sergio, i Tiddia, Alessandra. *Franz von Stuck: Lucifero moderno*. Milà/Trento, Skira/MART, 2006
- McCully 2011
McCully, Marilyn. *Devorar París. Picasso 1900-1907*. Sant Sebastià, Nerea, 2011
- Miquel 1996
Miquel Garcia, Josep. *Catalan Masters of the 20th Century. From Gaudí to Tàpies*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1996
- Miquel 1997
Miquel Garcia, Josep. *Aura Mediterranéenne: Maîtres catalans du XXème siècle*. Barcelona, Institut Català de la Mediterrània d'Estudis i Cooperació, 1997
- Pérez 2000
Pérez Rojas, F. Javier. *El retrato elegante*. Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000
- Rocamora 1933
Rocamora, Manuel. *Catàleg de la col·lecció d'indumentària de Manuel Rocamora exposada per l'Associació d'Amics dels Museus de Catalunya*. Barcelona, Junta de Museus, 1933
- Sala 2008
Sala, Teresa M. (ed.). *Barcelona 1900*. Ithaca/Nova York, Cornell University Press/Van Gogh Museum, 2008
- Sauret 2009
Sauret Guerrero, María Teresa. *Madre, sólo una. Conceptualizaciones sobre la maternidad*. Màlaga, Ayuntamiento de Màlaga/Museo del Patrimonio Municipal, 2009
- Søndergaard 2007
Søndergaard, Sidsel Maria (ed.). *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*. Milà, Skira, 2007
- Sonseca 2002
Sonseca Mas, Yara (coord.). *Anglada-Camarasa (1871-1959)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002

- Tugores 2007
Tugores Truyol, Francesca (coord.). *Anglada-Camarasa en la Col·lecció Fundació <<la Caixa>>*. Barcelona, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2007
- VV.AA. 1954
VV.AA. *Homenaje a H. Anglada Camarasa*. Madrid, Dirección de Bellas Artes/Exposición Nacional de Bellas Artes, 1954
- VV.AA. 1972
VV.AA. *El Simbolismo en la pintura francesa*. Madrid, MEAC, 1972
- VV.AA. 1981
VV.AA. *Nonell*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981
- VV.AA. 1982
VV.AA. *Anglada Camarasa*. Madrid, Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, 1982
- VV.AA. 1988 c
VV.AA. *Salomé dans les collections françaises*. Saint-Denis/Tourcoing/L'Albi/Auxerre, musée d'art et histoire, 1988
- VV.AA. 1991
VV.AA. *Ciento veinte años de pintura española 1810-1930. Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991
- VV.AA. 1991 b
VV.AA. *Moda en sombras*. Madrid, Ministerio de Cultura/Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991
- VV.AA. 1992
VV.AA. *Modest Urgell 1839-1919*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 1992
- VV.AA. 1993
VV.AA. *Anglada-Camarasa a Montserrat*. Manresa, Fundació Caixa de Manresa, 1993
- VV.AA. 1993 b
VV.AA. *Anglada-Camarasa al Gran Hotel: redescobrir una època*. Palma, Fundació <<la Caixa>> Illes Balears, 1993
- VV.AA. 1993 c
VV.AA. *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Madrid/Barcelona, Ministerio de Cultura/Àmbit, 1993
- VV.AA. 1993 d
VV.AA. *Passat i present del Gran Hotel*. Palma, Fundació <<la Caixa>> Illes Balears, 1993
- VV.AA. 1994
VV.AA. *El París d'Anglada-Camarasa*. Madrid, Blanquerna. Llibreria catalana: Generalitat de Catalunya. Delegació de Madrid, 1994
- VV.AA. 1994 b
VV.AA. *Yvette Guilbert, diseuse fin de siècle*. París, Bibliothèque Nationale de France, 1994

- VV.AA. 1995
 VV.AA. *Toulouse Lautrec. Un artista moderno*. Florència, Artificio Edizioni, 1995
- VV.AA. 1996
 VV.AA. *Els Masriera*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996
- VV.AA. 1999
 VV.AA. *El simbolisme rus*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 1999
- VV.AA. 1999 b
 VV.AA. *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Sabadell, Fundació Caixa de Sabadell, 1999
- VV.AA. 1999 c
 VV.AA. *Pintors espanyols a París, 1880-1910*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 1999
- VV.AA. 1999 d
 VV.AA. *Xavier Gosé (1876-1915). El París de la Belle Époque*. Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 1999
- VV.AA. 2000
 VV.AA. 1900. París, réunion des musées nationaux, 2000
- VV.AA. 2000 b
 VV.AA. *Isidre Nonell 1872-1911*. Barcelona/Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000
- VV.AA. 2000 c
 VV.AA. *Goya: Personatges i rostres*. Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2000
- VV.AA. 2000 d
 VV.AA. *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*. Madrid, BBVA, 2000
- VV.AA. 2000 e
 VV.AA. *Del Realisme al Modernisme. Pintura catalana del Museu Nacional de Belles Arts de Cuba*. Girona, Fundació Caixa Girona, 2000
- VV.AA. 2000 f
 VV.AA. *Steinlen y la época de 1900*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura, 2000
- VV.AA. 2001
 VV.AA. *Paris Barcelone: de Gaudí à Miró*. París, réunion des musées nationaux, 2001
- VV.AA. 2001 b
 VV.AA. *Forma: El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Caja Madrid, 2001
- VV.AA. 2001 c
 VV.AA. *Goya, la imagen de la mujer*. Madrid, Museo Nacional del Prado/Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001
- VV.AA. 2001 d
 VV.AA. *Ramon Casas: el pintor del Modernisme*. Madrid/Barcelona, Fundació Mapfre Vida/Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001

- VV.AA. 2002
 VV.AA. *Desde la distancia*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 2002
- VV.AA. 2003
 VV.AA. *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Saragossa, Gobierno de Aragón, 2003
- VV.AA. 2003 b
 VV.AA. *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003
- VV.AA. 2004 b
 VV.AA. *Fortuny 1838-1874*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004
- VV.AA. 2004 c
 VV.AA. *La finestra oberta. Paisatgisme català 1860-1936*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 2004
- VV.AA. 2004 d
 VV.AA. *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard, 2004
- VV.AA. 2004 e
 VV.AA. *Los orígenes de l'art nouveau: el imperio de Bing*. Barcelona, Lunwerg, 2004
- VV.AA. 2005
 VV.AA. *Edvard Munch's Mermaid*. Filadèlfia, Philadelphia Museum of Art, 2005
- VV.AA. 2005 b
 VV.AA. *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. Paris, musée d'Orsay/réunion des musées nationaux, 2005
- VV.AA. 2005 c
 VV.AA. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington/Princeton, National Gallery of Art/Princeton University Press, 2005
- VV.AA. 2005 d
 VV.AA. *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque: colección Musée d'Ixelles*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005
- VV.AA. 2006 b
 VV.AA. *El Món d'Anglada-Camarasa*. Barcelona/Palma, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2006
- VV.AA. 2006 c
 VV.AA. *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. Cleveland/New Haven, Cleveland Museum of Art/Yale University Press, 2006
- VV.AA. 2006 d
 VV.AA. *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda*. Barcelona/Madrid, Disparo Editorial/Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación: SEEI, 2006
- VV.AA. 2006 e
 VV.AA. *Vienna 1900 and the heroes of modernism*. Londres, Thames & Hudson, 2006

- VV.AA. 2007 b
 VV.AA. <<L'encís de la dona>>. Ramon Casas al Liceu i a Montserrat: commemoració de 160è aniversari de la fundació del Gran Teatre del Liceu. Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2007
- VV.AA. 2008 b
 VV.AA. *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008
- VV.AA. 2008 c
 VV.AA. *Infants. Pintures, escultures i dibuixos del Museu de Montserrat*. Girona, Fundació Caixa Girona, 2008
- VV.AA. 2008 d
 VV.AA. *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2008
- VV.AA. 2009 b
 VV.AA. *H. Anglada-Camarasa. Dibuixos*. Valldemossa, Fundació Cultural Coll Barolet, 2009
- VV.AA. 2009 c
 VV.AA. *Nonell figures i espais*. Girona, Fundació Caixa de Girona, 2009
- VV.AA. 2010
 VV.AA. *De Gaudí a Picasso*. València, IVAM, 2010
- VV.AA. 2010 b
 VV.AA. *Fabulaciones sobre la mujer: la imagen femenina en las colecciones del Museo de Málaga*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces/Consejería de Cultura, 2010
- VV.AA. 2010 c
 VV.AA. *Fortuny: El mag de Venècia*. Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2010
- VV.AA. 2011 b
 VV.AA. *Els ballets russos de Diaghilev 1909-1929: quan l'art balla amb la música*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 2011
- VV.AA. 2011 c
 VV.AA. *Heroínas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid, 2011
- VV.AA. 2011 d
 VV.AA. *La febre d'or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 2011
- VV.AA. 2011 e
 VV.AA. *L'Orientalisme en Europe. De Delacroix à Matisse*. París, réunion des musées nationaux/Grand Palais, 2011
- VV.AA. 2011 f
 VV.AA. *Retratos de la Belle Époque*. Madrid, El Viso, 2011
- VV.AA. 2012
 VV.AA. *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*. Màlaga, Museo Thyssen/Fundación Palacio de Villalón, 2012
- VV.AA. 2012 b
 VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. París, Grand Palais, 2012

VV.AA. 2012 c

VV.AA. *Paisatges de llum, paisatges de somni: de Gauguin a Delvaux. Col·lecció Carmen Thyssen*. Sant Feliu de Guixols, Fundació Privada Centre d'Art Col·lecció Catalana, 2012

VV.AA. 2012 d

VV.AA. *Vidas gitanas. Lungo drom*. Madrid, Acción Cultural Española/Instituto de Cultura Gitana, 2012

Capítols de catàlegs d'exposició:

Alberti b 2012

Alberti, Xavier, i Molner, Eduard. "Per què no en sabíem res?", a *El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Diputació de Barcelona, 2012, pp. 13-33

Allemand 1988

Allemand, Evelyne-Dorothée, i Camboulives, Catherine. "La Belle Dame Sans Merci", a VV.AA. *Salomé dans les collections françaises*. Saint-Denis/Tourcoing/L'Albi/Auxerre, musée d'art et histoire, 1988, pp. 25-27

Anglada 1954

Anglada-Camarasa, Hermen. "Devoción y gratitud a Mallorca", a VV.AA. *Homenaje a H. Anglada Camarasa*. Madrid, Dirección de Bellas Artes/Exposición Nacional de Bellas Artes, 1954, pp. 11-13

Antich 1999

Antich, Xavier. "El paisatge en vers, l'espai de la contemplació. La poètica del jardí en la pintura de Rusiñol", a VV.AA. *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Sabadell, Fundació Caixa de Sabadell, 1999, pp. 21-27

Asséo 2012

Asséo, Henriette. "Histoire des bohémiens et Tsiganes en Europe", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. París, Grand Palais, 2012, pp. 26-35

Bakker 2012

Bakker, Nienke. "Montmartre, une académie de la bohème", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. París, Grand Palais, 2012, pp. 302-304

Balsach 2008

Balsach, Maria-Josep. "Modernistas y noucentistes. Apuntes para una visión del arte del cambio de siglo en Cataluña", a VV.AA. *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 48-67

Barbantini 1987

Barbantini, Nino. "Quindici anni di sodalizio con Gino Rossi", a VV.AA. *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro, 1908-1920*. Milà, Mazzotta, 1987, p. 182

Bartoli 2012

Bartoli, Jean-Pierre, i Pethő-Vernet, Csilla. "Bohèmes musicales", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. París, Grand Palais, 2012, pp. 46-55

Blanco 1991

Blanco, Juan Francisco. "Magia y simbolismo en la indumentaria tradicional", a VV.AA. *Moda en sombras*. Madrid, Ministerio de Cultura/Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991, pp. 40-47

Boye 2011

Boye, Llorens. "El dandismo en la Belle Époque", a VV.AA. *Retratos de la Belle Époque*. Madrid, El Viso, 2011, pp. 49-57

Bozal 2001

Bozal, Valeriano. "Clasicismo: necesario e imposible", a VV.AA. *Forma: El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Caja Madrid, 2001, pp. 11-31

Bozal 2003

Bozal, Valeriano. "Las señoritas de Picasso", a VVV.AA. *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 78-93

Bozal 2011

Bozal, Valeriano. "El <<bienestar moral>> del sujeto. Retrato de la Belle Époque", a VV.AA. *Retratos de la Belle Époque*. Madrid, El Viso, 2011, pp. 15-25

Cabré 2011

Cabré Monné, Rosa. "Barcelona i la burgesia. Entre la modernitat i el cosmopolitisme", a *La febre d'or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 2011, pp. 54-69

Calvo 2001

Calvo Serraller, Francisco. "Goya y la imagen de la mujer", a VV.AA. *Goya, la imagen de la mujer*. Madrid, Museo Nacional del Prado/Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, pp. 19-51

Calvo 2007

Calvo Serraller, Francisco. "La animación enmascarada", a Alarcó, Paloma, i Warner, Malcolm (coords.). *El espejo y la máscara: El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza/Kimbell Art Museum, 2007, pp. 3-9

Calvo 2008

Calvo Serraller, Francisco. "Un fin de siglo milenarista", a VV.AA. *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 14-21

Casacuberta 1999

Casacuberta, Margarida. "Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol", a VV.AA. *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Sabadell, Fundació Caixa de Sabadell, 1999, pp. 9-19

Cate 2005

Cate, Philip Denis. "The Social Menagerie of Toulouse-Lautrec's Montmartre", a VV.AA. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington/Princeton, National Gallery of Art/Princeton University Press, 2005, pp. 26-43

Chapin 2005

Chapin, Mary Weaver. "Stars of the café-concert", a VV.AA. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington/Princeton, National Gallery of Art/Princeton University Press, 2005, pp. 137-143

Chéroux 2004

Chéroux, Clément. "La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction", a VV.AA. *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard, 2004, pp. 45-71

Cirici 1982

Cirici, Alexandre. "Anglada-Camarasa o el postsimbolismo fantástico", a *Anglada Camarasa*. Madrid, Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, 1982, pp. 13-18

Claustrat 2012

Claustrat, Frank. " 'Comme les oiseaux du ciel'. La bohème artistique en Europe", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. Paris, Grand Palais, 2012, pp. 92-99

Cloutier 2004

Cloutier, Crista. "Les fantômes de Mumler", a VV.AA. *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard, 2004, pp. 20-28

Codes 2011

Codes Luna, Miquel-Àngel. "La Febre d'or. Escenes de la nova burgesia", a *La febre d'or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 2011, pp. 18-45

Collange-Perugi 2012

Collange-Perugi, Adeline. "Bohémiens en voyage, la nature pour foyer", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. Paris, Grand Palais, 2012, pp. 158-175

Corredor-Matheos 2008

Corredor-Matheos, José. "El nen en la pintura i l'escultura del Museu de Montserrat", a VV.AA. *Infants. Pintures, escultures i dibuixos del Museu Montserrat*. Girona, Fundació Caixa de Girona, 2008, pp. 10-17

Desbuissons 2012

Desbuissons, Frédérique. "Le café. Scène de la vie de bohème", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. Paris, Grand Palais, 2012, pp. 66-73

Descalzo 2006

Descalzo, Amalia. "Lo español en la moda", a *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda*. Barcelona/Madrid, Disparo Editorial/Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación: SEEI, 2006, pp. 29-39

Didi-Huberman 2008

Didi-Huberman, Georges. "Estrella de los tiempos", a *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2008, pp. 160-168

Dottin 1988

Dottin, Mireille. "Le développement du «Mythe de Salomé»", a VV.AA. *Salomé dans les collections françaises*. Saint-Denis/Tourcoing/L'Albi/Auxerre, musée d'art et histoire, 1988, pp. 13-16

Du Crest 2012

Du Crest, Xavier. "La fortune des bohémiens dans la peinture européenne", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. Paris, Grand Palais, 2012, pp. 190-209

Duran 1993

Duran Pastor, Miquel. "La problemàtica socio-política a la Mallorca d'Anglada", a *Anglada-Camarasa al Gran Hotel: redescobrir una època*. Palma, Fundació <<la Caixa>> Illes Balears, 1993, pp. 27-32

Faxedas 2003

Faxedas, Maria Lluïsa. "Dementi, belle di notte e paesaggio catalano: pittori di fine secolo tra modernismo noucentisme", a Balsach, Maria-Josep (ed.). *Modernismo e avanguardia. Picasso, Miró, Dalí e la pittura catalana*. Milà, Skira, 2003, pp. 47-59

Fischer 2004

Fischer, Andreas. “ ‘Photographies du merveilleux’. Frederik Hudson et les débuts de la photographie spirite en Europe”, a VV.AA. *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte*. Paris, Gallimard, 2004, pp. 29-44

Fontbona 1982

Fontbona, Francesc, i Miralles, Francesc. “Principios de una carrera de pintor”, a VV.AA. *Anglada Camarasa*. Madrid, Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, 1982, pp. 19-25

Fontbona 1993

Fontbona, Francesc, i Miralles, Francesc. “Anglada-Camarasa a Montserrat”, a VV.AA. *Anglada-Camarasa a Montserrat*. Manresa, Fundació Caixa de Manresa, 1993, pp. 3-9

Fontbona 1993 b

Fontbona, Francesc. “La Col·lecció Hermen Anglada-Camarasa de la Fundació “la Caixa”, a *Anglada-Camarasa al Gran Hotel: redescobrir una època*. Palma, Fundació <<la Caixa>> Illes Balears, 1993, pp. 41-49

Fontbona 1993 c

Fontbona, Francesc. “Cataluña en la dinámica centro-periferia del arte español moderno”, a *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Madrid/Barcelona, Ministerio de Cultura/Àmbit, 1993, pp. 100-105

Fontbona 1994

Fontbona, Francesc. “Anglada-Camarasa. Itinerari biogràfic de la seva primera època de París (1894-1904)”, a VV.AA. *El París d'Anglada-Camarasa*. Madrid, Blanquerna, 1994, pp. 19-32

Fontbona 1999

Fontbona, Francesc, “París i els pintors catalans a la segona meitat del segle XIX”, a VV.AA. *Pintors espanyols a París, 1880-1910*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 1999, pp. 36-43

Fontbona 1999 b

Fontbona, Francesc. “Xavier Gosé, París a part”, a *Xavier Gosé (1876-1915). El París de la Belle Époque*. Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 1999, pp. 25-39

Fontbona 2000

Fontbona, Francesc, i Durá, Victoria. “Catalanes en el mundo de Steinlen”, a VV.AA. *Steinlen y la época de 1900*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura, 2000, pp. 179-187

Fontbona 2002

Fontbona, Francesc. “La fama de Anglada-Camarasa”, a Sonseca Mas, Yara (coord.) *Anglada-Camarasa: (1871-1959)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 11-27

Fontbona 2002 b

Fontbona, Francesc, i Miralles, Francesc. “Catálogo”, a Sonseca Mas, Yara (coord.). *Anglada-Camarasa: (1871-1959)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 68-245

Fontbona 2006 c

Fontbona, Francesc. “Anglada-Camarasa i el seu món”, a VV.AA. *El Món d'Anglada-Camarasa*. Barcelona/Palma, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2006, pp. 15-23

Fontbona 2006 d

Fontbona, Francesc. "The Second Generation of Modernista Painters", a VV.AA. *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. Cleveland/New Haven, Cleveland Museum of Art/Yale University Press, 2006, pp. 54-60

Fontbona 2007

Fontbona, Francesc, i Miralles, Francesc. "La Col·lecció Anglada-Camarasa de la Fundació <<la Caixa>>", a Tugores Truyol, Francesca (coord.). *Anglada-Camarasa en la col·lecció Fundació <<la Caixa>>*. Barcelona, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2007

Fontbona 2007 b

Fontbona, Francesc. "Les figures femenines de Casas, icona d'un temps", a VV.AA. <<L'encís de la dona>>. *Ramon Casas al Liceu i a Montserrat: commemoració de 160è aniversari de la fundació del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2007, pp. 50-61

Fontbona 2008

Fontbona, Francesc. "De la Sala Parés a l'art suburbial, passant per Els Quatre Gats", a VV.AA. *Barcelona 1900*. Ithaca/Nova York, Cornell University Press/Van Gogh Museum, 2008, pp. 129-159

Fontbona 2010

Fontbona, Francesc. "Anglada-Camarasa y Mir", a VV.AA. *De Gaudí a Picasso*. València, IVAM, 2010, pp. 126-143

Fontbona 2011

Fontbona, Francesc. "El naixement del mercat artístic a Catalunya", a *La febre d'or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 2011, pp. 46-53

Fontbona 2012

Fontbona, Francesc. "Anglada-Camarasa retratista de mujeres", a *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*. Màlaga, Museo Thyssen/Fundación Palacio de Villalón, 2012, pp. 16-35

Francés 1954

Francés, José. "Reiteración a Anglada Camarasa", a VV.AA. *Homenaje a H. Anglada Camarasa*. Madrid, Dirección de Bellas Artes/Exposición Nacional de Bellas Artes, 1954, pp. 7-10

Gallego 1994

Gallego, Julián. "El París d'Anglada-Camarasa", a *El París d'Anglada-Camarasa*. Madrid, Blanquerna. Llibreria catalana: Generalitat de Catalunya. Delegació de Madrid, 1994, pp. 8-18

García 1997 b

García Cortés, José Miguel. "La ambivalencia de la máscara. De Rose Sélavy a Claude Cahun", a *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*. Guipúscoa, Diputación Foral, 1997, pp. 107-140

García 1997 c

García Cortés, José Miguel. "Explorando la identidad y el deseo. De Cindy Sherman a Pierre et Gilles", a *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*. Guipúscoa, Diputación Foral, 1997, pp. 219-235

García 2002

García Guatas, Manuel. "El mundo pictórico de Anglada-Camarasa", a Sonseca Mas, Yara (coord.) *Anglada-Camarasa: (1871-1959)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 27-45

García 2008

García, Miguel Ángel. "Fantasías funambulescas", a *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2008, pp. 114-141

Georgel 2000

Georgel, Chantal. "1895-1905. Fins de siècle en Europe", a VV.AA. 1900. Paris, réunion des musées nationaux, 2000, pp. 4-9

Groom 2012 b

Groom, Gloria. "Spaces of Modernity", a Groom, Gloria (ed.). *Impressionism, Fashion & Modernity*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2012, pp. 165-185

Heilbrun 2000

Heilbrun, Françoise. "L'image de la femme dans la photographie pictorialiste", a VV.AA. 1900. Paris, réunion des musées nationaux, 2000, pp. 266-271

Hudowicz 2012

Hudowicz, Florence. "Bohème et modernité", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. Paris, Grand Palais, 2012, pp. 176-189

Iskin 2007

Iskin, Ruth E. "Was There a New Woman in Impressionist Painting", a Søndergaard, Sidsel Maria (ed.). *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*. Milà, Skira, 2007, pp. 189-223

Jiménez-Blanco 1999

Jiménez-Blanco, María Dolores. "Xavier Gosé (1876-1915). El París de la Belle Époque", a *Xavier Gosé (1876-1915). El París de la Belle Époque*. Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 1999, pp. 15-23

Jiménez-Blanco 2008

Jiménez-Blanco, María Dolores. "1900: Caminos hacia la modernidad", a VV.AA. *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 88-111

Jullian 1972

Jullian, Philippe. "Los simbolistas franceses", a *El Simbolismo en la Pintura Francesa*. Madrid, MEAC, 1972

Klein 2007

Klein, John. "Las máscaras como imagen y estrategia", a Alarcó, Paloma, i Warner, Malcolm (coords.). *El espejo y la máscara: El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza/Kimbell Art Museum, 2007, pp. 25-35

Labanyi 2008

Labanyi, Jo. "The American Connection: Sargent y Sorolla", a *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 90-113

Laplana 2007

Laplana, Josep de C. "Ramon Casas, la música, els músics i l'ambient", a VV.AA. "L'encís de la dona". *Ramon Casas al Liceu i a Montserrat: commemoració de 160è aniversari de la fundació del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2007, pp. 122-187

Litvak 2003

Litvak, Lily. "El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista", a *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 58-77

Litvak 2008

Litvak, Lily. "Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura española, 1891-1930", a VV.AA. *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 22-47

Llorens 2001

Llorens, Tomàs. "Forma: El ideal clásico en el arte moderno", a VV.AA. *Forma: El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Caja Madrid, 2001, pp. 32-185

Lomba 2003

Lomba Serrano, Concha. "Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX", a VV.AA. *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Saragossa, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 13-29

Lomba 2003 b

Lomba Serrano, Concha. "El poder de las imágenes: algunos estereotipos femeninos", a VV.AA. *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Saragossa, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 129-309

López 2003

López Fernández, María. "Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)", a VVV.AA. *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 12-57

López de Prado 1999

López de Prado, C. "La imagen de la mujer", a VVV.AA. *La mirada complacida y la mirada inquieta: La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*. La Coruña, Museo de Bellas-Artes/Xunta de Galicia/Dirección Xeneral de Patrimonio Cultural, 1999, pp. 176-196

Marcadé 2005

Marcadé, Jean-Claude. "Pour une typologie du symbolisme russe dans les arts plastiques", a VV.AA. *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. Paris, musée d'Orsay/réunion des musées nationaux, 2005, pp. 245-250

Marsh 2011

Marsh, Geoffrey. "Serguei Diaghilev i el peculiar naixement dels ballets russos", a VV.AA. *Els ballets russos de Diaghilev 1909-1929: quan l'art balla amb la música*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 2011, pp. 18-31

Martí 1999

Martí i Ayxelá, Montse, i González i López, Carles, "De l'òpera al cabaret. Pintors espanyols a París 1880-1910", a VV.AA. *Pintors espanyols a París, 1880-1910*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 1999, pp. 14-25

Martín 2006

Martín Ros, Rosa M. "La col·lecció d'indumentària d'Anglada-Camarasa", a *El Món d'Anglada-Camarasa*. Barcelona/Palma, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2006, pp. 181-185

Mendoza 2001

Mendoza, Cristina. "Le Chat Noir et Els Quatre Gats", a VV.AA. *Paris Barcelone: de Gaudí à Miró*. Paris, réunion des musées nationaux, 2001, pp. 198-214

Miquel 2007

Miquel García, Josep. "Da Gaudí a Subirachs", a *Avant Miró, après Dalí: l'art catalan du XXème siècle*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2001, pp. 14-34

Miralles 1994

Miralles, Francesc. "Notes sobre l'obra de París d'Hermen Anglada", a VV.AA. *El París d'Anglada-Camarasa*. Madrid, Blanquerna. Llibreria catalana: Generalitat de Catalunya. Delegació de Madrid, 1994, pp. 33-41

Miralles 2002

Miralles, Francesc. "Anglada-Camarasa, artista polèmic", a Sonseca Mas, Yara (coord.). *Anglada-Camarasa: (1871-1959)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 45-57

Miralles 2006

Miralles, Francesc. "L'arribada d'Anglada-Camarasa a Buenos Aires", a VV.AA. *El Món d'Anglada-Camarasa*. Barcelona/Palma, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2006, pp. 26-29

Moreno 2012

Moreno, Lourdes. "Anglada-Camarasa. Poéticas de seducción", a *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*. Málaga, Museo Thyssen/Fundación Palacio de Villalón, 2012, pp. 36-59

Muller 2000

Muller, Priscilla E. "La España amada de Huntington en América. Los tipos, los trajes y el pueblo", a VV.AA. *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*. Madrid, BBVA, 2000, pp. 15-25

Navarro 2006

Navarro Polo, Sergio. "Gravats ukiyo-e a la Col·lecció Anglada-Camarasa", a VV.AA. *El Món d'Anglada-Camarasa*. Barcelona/Palma, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2006, pp. 171-179

Palau-Ribes 2007

Palau-Ribes O'Callaghan, Mercedes (amb la col·laboració de Josep de C. Laplana). "Les dones de Ramon Casas", a VV.AA. *"L'encís de la dona". Ramon Casas al Liceu i a Montserrat: commemoració de 160è aniversari de la fundació del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2007, pp. 64-119

Paloscia 2002

Paloscia, Tommaso. "Un simpático recuerdo italiano", a Sonseca Mas, Yara (coord.) *Anglada-Camarasa: (1871-1959)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 58-67

Panyella 1999

Panyella, Vinyet. "Dels jardins de l'Alhambra al jardí abandonat", a VV.AA. *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Sabadell, Fundació Caixa de Sabadell, 1999, pp. 39-48

Pedraza 2011

Pedraza, Pilar. "Mujeres entre dos mundos", a VV.AA. *Retratos de la Belle Époque*. Madrid, El Viso, 2011, pp. 39-47

Peltre 2011

Peltre, Christine. " 'Et les femmes?' ", a VV.AA. *L'Orientalisme en Europe: De Delacroix à Matisse*. Paris, réunion des musées nationaux/Grand Palais, 2011, pp. 154-165

Pérez 2000 b

Pérez Rojas, F. Javier. "El retrato elegante español en torno a 1900", a VV.AA. *Elegantes de 1900*. Granada, Centro Cultural La General/Fundación Rodríguez-Acosta, 2000, pp. 21-93

Pérez 2003

Pérez Rojas, F. Javier. "Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Déco en las revistas il·lustradas", a VV.AA. *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Saragossa, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 63-82

Pirsig-Marshall 2012

Pirsig-Marshall, Tanja. "Les Tsiganes et l'avant-garde en Allemagne", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. París, Grand Palais, 2012, pp. 334-347

Pizarro 2012

Pizarro, Silvia. "La danza como pretexto", a *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*. Màlaga, Museo Thyssen/Fundación Palacio de Villalón, 2012, pp. 60-71

Quílez 1996

Quílez Corella, Francesc M. "La pintura de Francesc Masriera: entre l'ideal cosmopolita i la realitat localista", a *Els Masriera*. Barcelona, MNAC, 1996

Read 2011

Read, Peter. " 'Totes les disciplines del coneixement'. L'art de Picasso i l'ambient intel·lectual dels seus primers anys a París", a McCully, Marilyn. *Devorar París. Picasso 1900-1907*. Sant Sebastià, Nerea, 2011, pp. 154-173

Reyero 1999

Reyero, Carles, "Aire de París. Els pintors espanyols i el gust en els salons 1880-1900", a VV.AA. *Pintors espanyols a París, 1880-1910*. Barcelona, Fundació <<la Caixa>>, 1999, pp. 26-35

Ribeiro 2001

Ribeiro, Aileen. "La moda femenina en los retratos de Goya", a VV.AA. *Goya, la imagen de la mujer*. Madrid, Museo Nacional del Prado/Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001, pp. 103-116

Romero 2008

Romero, Pedro G. "El sol cuando es de noche. Apuntes para habilitar una poética y una política entre flamencos y modernos, sitio paradójico", a *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2008, pp. 48-89

Rosenblum 2008

Rosenblum, Robert. "El arte en 1900: ¿ocaso o amanecer?", a VV.AA. *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 112-135

Rosselló 1993

Rosselló Bordoy, Guillem. "Anglada Camarasa i la Mallorca del seu temps... temps passat, temps millor?", a VV.AA. *Anglada-Camarasa al Gran Hotel: redescobrir una època*. Palma, Fundació <<la Caixa>> Illes Balears, 1993, pp. 17-20

Rosselló 2006

Rosselló, Empar. "Anglada-Camarasa i el paisatge mallorquí", a VV.AA. *El Món d'Anglada-Camarasa*. Barcelona/Palma, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2006, pp. 32-35

S. 2000

S., M.-P. "Un nouvel art d'habiller le mur", a VV.AA. *1900*. París, réunion des musées nationaux, 2000, pp. 110-121

Salé 2000

Salé, Marie-Pierre. "Le mythe de l'âge d'or et le retour à la nature", a VV.AA. *1900*. París, réunion des musées nationaux, 2000, pp. 314-325

Salé 2005

Salé, Marie-Pierre. "Alexandre N. Benois, la revue *Mir Iskousstva* et la défense de l'art russe", a VV.AA. *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. Paris, musée d'Orsay/réunion des musées nationaux, 2005, pp. 251-269

Salé 2005 b

Salé, Marie-Pierre i Papet, Édouard. "Les pavillons russes à l'Exposition universelle de 1900", a VV.AA. *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. Paris, musée d'Orsay/réunion des musées nationaux, 2005, pp. 313-323

Sarabianov 2005

Sarabianov, Dmitri V. "L'art russe en quête d'autenticité", a VV.AA. *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. Paris, musée d'Orsay/réunion des musées nationaux, 2005, pp. 35-48

Saveliev 2006

Saveliev, Yuri R. "Anglada-Camarasa a Rússia a través de la revista *Mir Iskusstva* (*El Món de l'Art*)", a VV.AA. *El Món d'Anglada-Camarasa*. Barcelona/Palma, Obra Social de la Fundació <<la Caixa>>, 2006, pp. 37-43

Schouvaloff 2005

Schouvaloff, Alexander. "Diaghilev et le style russe des Ballets russes (1909-1914)", a VV.AA. *L'Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: en quête d'identité*. Paris, musée d'Orsay/réunion des musées nationaux, 2005, pp. 305-310

Solana 2011

Solana, Guillermo. "Heroínas", a VV.AA. *Heroínas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid, 2011, pp. 17-49

Søndergaard 2007 b

Søndergaard, Sidsel Maria. "Women in Impressionism: An Introduction", a Søndergaard, Sidsel Maria (ed.). *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*. Milà, Skira, 2007, pp. 11-97

Stoullig 2000

Stoullig, Claire. "Steinlen, un hombre de su tiempo y el final de un siglo", a VV.AA. *Steinlen y la época de 1900*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura, 2000, pp. 61-72

Strauber 2007

Strauber, Susan. "Manet's *Portrait of Jeanne Duval*. *Baudelaire's Mistress Reclining*: Femininity, Modernity and New Painting", a Søndergaard, Sidsel Maria (ed.). *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*. Milà, Skira, 2007, pp. 99-133

Tétart-Vittu 2012

Tétart-Vittu, Françoise. "Shops versus Department Stores", a Groom, Gloria (ed.). *Impressionism, Fashion & Modernity*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2012, pp. 209-217

Thomson 2005

Thomson, Richard. "Toulouse-Lautrec & Montmartre: Depicting Decadence in Fin-de-Siècle Paris", a VV.AA. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington/Princeton, National Gallery of Art/Princeton University Press, 2005, pp. 2-23

Thomson 2005 b

Thomson, Richard. "Introducing Montmartre", a VV.AA. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington/Princeton, National Gallery of Art/Princeton University Press, 2005, pp. 65-70

Thomson 2005 c

Thomson, Richard. "Dance halls", a VV.AA. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington/Princeton, National Gallery of Art/Princeton University Press, 2005, pp. 109-114

Tinterow 2012

Tinterow, Gary. "The Rise and Role of Fashion in French Nineteenth-Century Painting", a Groom, Gloria (ed.). *Impressionism, Fashion & Modernity*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2012, pp. 17-31

Torriente 2006

Torriente, Eugenia de la. "España desde España", a *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda*. Barcelona/Madrid, Disparo Editorial/Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación: SEEI, 2006, pp. 41-46

Trenc 1999

Trenc Ballester, Eliseu. "Xavier Gosé, un testimoni excepcional del París de la Belle Époque", a *Xavier Gosé (1876-1915). El París de la Belle Époque*. Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 1999, pp. 41-55

Trenc 2001

Trenc, Eliseu. "La peinture catalane entre Barcelone et Paris", a VV.AA. *Paris Barcelone: de Gaudí à Miró*. Paris, réunion des musées nationaux, 2001, pp. 173-194

Trenc 2005

Trenc Ballester, Eliseu. "La Belle Époque, edad de oro del cartel en Europa y América del Norte", a VV.AA. *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque: colección Musée d'Ixelles*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005, pp. 40-63

Valls 1997

Valls Vicente, M^a Ángeles. "La dama de Elche y los artistas", a *Cien años de una dama*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura/Centro de Publicaciones, 1997, pp. 63-70

Villena 1990

Villena, Luis Antonio de. "Visiones decadentes en la pintura 'fin de siglo' española", a VV.AA. *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 137-146

Villena 2000

Villena, Luis Antonio de. "Retrato y elegancia como disidencia", a VV.AA. *Elegantes de 1900*. Granada, Centro Cultural La General/Fundación Rodríguez-Acosta, 2000, pp. 11-20

Warmenbol 2011

Warmenbol, Eugène. "Napoléon et l'Égypte, l'Égyptologie et l'Égyptomanie, face à face ou dos à dos?", a VV.AA. *L'Orientalisme en Europe. De Delacroix à Matisse*. Paris, RMN/Grand Palais, 2011, pp. 54-71

Warner 2007

Warner, Malcolm. "Retratos sobre el retrato", a Alarcó, Paloma, i Warner, Malcolm (coords.). *El espejo y la máscara: El retrato en el siglo de Picasso*. Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza/Kimbell Art Museum, 2007, pp. 11-23

Warnod 2012

Warnod, Jeanine. "La bohème à Montmartre. André Warnod, un témoin", a VV.AA. *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso*. París, Grand Palais, 2012, pp. 100-108

Zarobell 2005

Zarobell, John. "A Year in Paris: Edvard Munch's *Mermaid*", a VV.AA. *Edvard Munch's Mermaid*. Filadèlfia, Philadelphia Museum of Art, 2005, pp. 7-23

Diccionaris i obres enciclopèdiques:

Diccionari 2015

Diccionari de la llengua catalana. Segona edició. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2015. Accessible a: <http://dlc.iec.cat> (última consulta: 25 de juny de 2015)

Diccionario 2015

Diccionario de la lengua española. Madrid, Real Academia Española, 2015. Accessible a: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> (última consulta: 15 de maig de 2015)

Grimal 2004

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2004

Larchey 1872

Larchey, Lorédan. *Dictionnaire historique, étymologique et anecdotique de l'argot parisien*. París, F. Polo, Libraire-Éditeur, 1872

Terreros 1987

Terreros y Pando, Esteban de. *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes*. Madrid, Arco Libros, vol. 2, 1987

VV.AA. 1910

VV.AA. *Enciclopedia Jurídica Española*. Barcelona, Francisco Seix, vol. XVII, 1910, p. 146

Articles:

Abril 1915

Abril, Manuel. "El Arte en Barcelona. La Exposición Anglada Camarasa", a *La Ilustración Española y Americana*, pp. 442-443

Abril 1916

Abril, Manuel. "La exposición Anglada", a *Atenea*. Madrid, agost de 1916, pp. 214-230

Angeli 1912

Angeli, Diego. "Appunti d'Arte. Il caso Anglada", a *Il Giornale d'Italia*. Roma, 10 de gener de 1912

Anglada 1900

Anglada i Camarasa, Hermen, i Junyent, Sebastià. "La honradesa en l'art pictòric", a *Juventut*. Barcelona, nº 39, 8 de novembre de 1900, pp. 614-615

Anglada 1901

Anglada i Camarasa, Hermen, i Pujulá y Vallés, Frederic. “¡La impotencia!”, a *Las Noticias*. Barcelona, 15 de febrer de 1901, p. 1

Arte a Venezia 1905

“L’arte a Venezia. Epistola seconda”. Venècia, 1905

ATL 1913

ATL. “La Mujer en el arte de H. Anglada Camarasa”, a *Mundial Magazine*, núm. 28, agost de 1913, pp. 357-362

Baeza 1925

Baeza, Ricardo. “Anglada y la isla de nácar”, a *El Sol*. Madrid, 28 de març de 1925, p. 1

Baranda 1919

Baranda Icaza, J. E. “Por tierra de vascos. La Exposición internacional de pintura y escultura”, a *El Diario Español*. Buenos Aires, 25 d’octubre de 1919

Belloso 1916

Belloso, P. T. “El pintor Anglada Camarasa”, a *España y América*, agost de 1916, pp. 213-221

Benet 1936

Benet, Rafael. “La personalitat d’Anglada-Camarasa”, a *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 17 de juny de 1936, p. 7

Boetsch 1999

Boetsch, G., i Savarese, E. “Le corps de l’africaine: érotisation et inversion”, a *Cahiers d’études africaines*, 153, XXXIX(1), 1999, pp. 123-144

Boletín 1890

“Nuevos cuadros”, a *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer*. Vilanova i la Geltrú, 26 de juny de 1890, p. 2

Brunati 1905

Brunati, Giuseppe. Article, 1905

Cabañas 2009

Cabañas, Pilar. “El japonismo en la obra de H. Anglada-Camarasa (1871-1959)”, a *Estudios de arte español y latinoamericano*. Tòquio, nº 10, abril de 2009, pp. 28-34

Casanovas 1900

Casellas, Francesc. “Bellas Artes. Salón Parés”, a *La Publicidad*. Barcelona, nº 7780, 3 de maig de 1900, p. 2

Casellas 1893

Casellas, Raimon. “Exposición Rusiñol, Casas y Clarasó”, a *La Vanguardia*. Barcelona, 16 de febrer de 1893, p. 2

Casellas 1894

Casellas, Raimon. “Bellas Artes. <<Garrote vil>>. Cuadro de Ramón Casas destinado al Salón de París -*Champ de Mars*”, a *La Vanguardia*. Barcelona, nº 3911, 24 de març de 1894, p. 4

Casellas 1900

Casellas, Raimon. “Cosas d’Art”, a *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 10 de maig de 1900, p. 1

Chan 2006

Chan, Suzanna. " 'Kiss my royal Irish ass'. Contesting identity: Visual culture, gender, whiteness and diaspora", a *Journal of Gender Studies*, vol. 1, nº 15, 2006, pp. 1-17

Christophersen 1919

Christophersen, Alejandro. "Una tarde con Anglada. La bohemia de los artistas españoles en París", a *La Tribuna Española*. Buenos Aires, 19 de juliol de 1919

Comas 2009

Comas, Montserrat. "125 anys de què?", a *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*. Vilanova i la Geltrú, Associació d'Amics de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, setena època, octubre 2009

Comas 2009 b

Comas, Montserrat, i Rosich, Mireia. "Museu. Retrat. La mestissa", a *Surge et ambula. 125 anys de Biblioteca Museu*. Vilanova i la Geltrú, Organisme Autònom Local de Patrimoni Víctor Balaguer, 2009, s/p

Creus 1884

Creus Esther, Manuel. "El Museo. Pinacoteca", a *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer*. Vilanova i la Geltrú, 26 d'octubre de 1884, p. 6

Cuvardic 2011

Cuvardic García, Dorde. "La flaneuse en la historia de la cultura occidental", a *Filología y Lingüística* 37 (1), 2011, pp. 67-95

Darío 1917

Darío, Rubén. "Impresiones de Salón", a *Parisiada*. Madrid, Editorial Mundo Latino, vol. V, 1917, pp. 184-185

Dearing 2010

Dearing, Stewart. "Painting the other within: Gypsies according to the bohemian artist in the nineteenth and early twentieth centuries", a *Romani Studies*, vol. 20, nº 2, desembre de 2010, pp. 161-201

Diario de Mallorca 1810

Article a *Diario de Mallorca*. Palma, nº 164, any III, 15 de juny de 1810, p. 1

Eduardus 1904

Eduardus. "De Arte", a *Las Provincias*, 28 d'agost de 1904

Escudero 2000

Escudero, Jean-Paul. "Algunes dades sobre els gitanos de Catalunya i la seva antiga llengua", a *Treballs de sociolingüística catalana*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, vols. 14-15, 2000, pp. 53-58

Esculies 2010

Esculies, Joan. "I els gitanos van arribar a Europa...", a *Sàpiens* (dossier especial *La llarga història del poble gitano*). Barcelona, nº 87, gener de 2010, pp. 32-37

Faure 1901

Faure, Élie. Article a *Aurore*. París, 24 d'abril de 1901

Faxedas 2004

Faxedas, Lluïsa. “Anglada-Camarasa i el simbolisme rus, 1900-1914”, a *Revista de Catalunya*. Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, n° 191, gener de 2004, pp. 23-52

Ferrer 1913

Ferrer Gibert, Pedro. “Ilustres pintores, huéspedes hoy de Mallorca”, a *La Almudaina*. Palma, 6 de setembre de 1913

Ferrer 1913 b

Ferrer Gibert, Pedro. “Vagabundeo artístico”, a *La Almudaina*. Palma, 17 de setembre de 1915, p. 1

Ferrer 1915

Ferrer Gibert, Pedro. “Una Exposición Anglada”, a *La Almudaina*. Palma, 13 de maig de 1915, p. 1

Finestres 2010

Finestres, Jordi. “El genocidi oblidat”, a *Sàpiens* (dossier especial *La llarga història del poble gitano*). Barcelona, n° 87, gener de 2010, pp. 38-44

Folch 1919

Folch, L. “El pintor Modest Urgell”, a *Diario de Barcelona*. Barcelona, 24 d’abril de 1919, p. 4.900

Fontbona 1990 c

Fontbona, Francesc. “Africanismo y orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna”, a *Awraq. Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*. Madrid, annex al vol. XI, 1990, pp. 105-127

Franchi 1911

Franchi, Franco. “ABC en Roma. Una visita al pintor Anglada”, a *ABC*. Madrid, 14 de maig de 1911

G. P. 1900

G. P., Fritz. “Degeneración”, a *El Diluvio*. Barcelona, 7 de maig de 1900, pp. 7-8

Gándara 1890

Gándara, Próspero. “Desde Villanueva”, a *La Vanguardia*. Barcelona, 22 de gener de 1890, p. 3

Gándara 1890 b

Gándara, Próspero. “Carta de Villanueva y la Geltrú”, a *La Vanguardia*. Barcelona, 21 de novembre de 1890, p. 3

García 1892

García Llansó, A. “Una visita al Museo-Biblioteca Balaguer”, a *La Vanguardia*. Barcelona, n° 3282, 30 de juny de 1892, p. 4

Gelabert 1928

Gelabert, A. “Al margen de la exposición Anglada Camarasa”, a *La Almudaina*. Palma, 3 de gener de 1928, p. 1

Gener 1888

Gener, Pompeyo. “Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas-Artes. Sección de pintura. España”, a *La Vanguardia*. Barcelona, n° 570, 28 de novembre de 1888, p. 1

Gener 1888 b

Gener, Pompeyo. “Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas-Artes. Sección de pintura. España”, a *La Vanguardia*. Barcelona, n° 595, 12 de desembre de 1888, p. 1

Gener 1888 c

Gener, Pompeyo. "Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas-Artes. Sección de pintura. España", a *La Vanguardia*. Barcelona, nº 620, 26 de desembre de 1888, p. 1

Gómez 1902

Gómez Carrillo, E. "París. Pintores españoles", a *El Liberal*. Barcelona, 8 de setembre de 1902, p. 1

Gozalbo 1911

Gozalbo, Augusto. "Hermen Anglada y Camarasa", a *Athinae*. Buenos Aires, any II, nº 31, març de 1911, pp. 65-73

Güiraldes 1924

Güiraldes, Ricarado. "Hermen Anglada Camarasa. Exposición Amigos del Arte", a *Proa*. Buenos Aires, nº 2, setembre de 1924, pp. 3-9

Hamburger 1904

Article a *Hamburguer Correspondenz*, 1904, p. 13

Jori 1915

Jori, Romà. "Arte y filantropía. La Exposición Anglada", a *El Liberal*. Barcelona, nº 5075, 16 de maig de 1915, p. 1

Junyent 1900

Junyent, Sebastià. "Saló Parés. Hermen Anglada", a *Lo Teatro Regional*. Barcelona, nº 431, 12 de maig de 1900, pp. 250-251

Kristeva 1976

Kristeva, Julia. "Maternidad según Giovanni Bellini", a *Guadalimar revista quincenal de las artes*. Madrid, nº 18, desembre de 1976, pp. 43-58

L'Artiste 1840

[Anònim]. "La Bohémienne", a *L'Artiste*. París, vol. VI, 1840, p. 36

L'Italie 1911

"Promenades aux pavillons de Valle Giulia. Le triomphe d'Anglada", a *L'Italie*. Roma, 7 de maig de 1911

Lago 1915

Lago, Silvio. "La exposición Anglada", a *La Esfera*. Madrid, 17 de juliol de 1915

La Prensa 1911

[Anònim]. "Arte moderno español. Dos artistas excepcionales: Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada y Camarasa", a *La Prensa*. Buenos Aires, 7 de juliol de 1911

La Prensa 1916

[Anònim]. "La pintura española contemporánea", a *La Prensa*. Buenos Aires, 2 d'agost de 1916

La Prensa 1947

[Anònim]. "Será inaugurada hoy una exposición de arte español contemporáneo", a *La Prensa*. Buenos Aires, 12 d'octubre de 1947

La Tribuna 1912

[Anònim]. "A proposito del gesto di H. Anglada", a *La Tribuna*. Roma, 4 de gener de 1912

- La Vanguardia 1888
Article a *La Vanguardia*. Barcelona, 13 de maig de 1888, p. 2
- La Vanguardia 1888 b
“Premios de la Exposición”, a *La Vanguardia*. Barcelona, nº 550, 17 de novembre de 1888, p. 3
- La Vanguardia 1889
“Notas locales”, a *La Vanguardia*. Barcelona, 1 d'agost de 1889, p. 2
- La Vanguardia 1892
“Notas locales”, a *La Vanguardia*. Barcelona, nº 3113, 12 de gener de 1892, p. 2
- La Vanguardia 1892 b
“Gimnasio Catalán”, a *La Vanguardia*. Barcelona, nº 3238, 17 de maig de 1892, p. 3
- La Vanguardia 1894
“Notas locales”, a *La Vanguardia*. Barcelona, nº 4098, 27 de setembre de 1894, p. 2
- La Veu de Catalunya 1916
“Crònica”, a *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 2 d'octubre de 1916, p. 6
- Levillier 1964
Levillier, Roberto. “Anglada Camarasa”, a *Lyra*. Buenos Aires, nº 192-194, 1964
- Lladó 2001 b
Lladó Pol, Francesca. “Les arts a Mallorca a l'època del Modernisme. Entre el modernisme i el simbolisme: un aspecte de la pintura d'Anglada Camarasa”, a *Papers de la Torre*. Manacor, nº 57, 2001, pp. 183-203
- López 2002
López Fernández, María. “La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo”, a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Saragossa, Ibercaja, LXXXVIII, 2002, pp. 103-136
- Marcel 1909
Marcel, Henry. “Hermen Anglada”, a *Gazette des Beaux-Arts*. París, any 51, primer trimestre de 1909, pp. 106-117
- Martí 1999 b
Martí, Daniel. “La pintura i Arbúcies (I)”, a *Pexada*. Arbúcies, 2 època, nº 15, primavera de 1999, pp. 2-4
- Mattei 1905
Mattei, Arturo. “España en la Exposición de Venecia”, a *Heraldo de Madrid*, 16 de març de 1905
- Mauclair 1906
Mauclair, Camille. “L'art espagnol moderne”, a *Petit Niçois*, 18 de maig de 1906
- Mesquida 2013
Mesquida, M. “*Fer Matances*. Ritual antropológico del invierno mallorquín”, a *Manjarica*. Mallorca, nº 46, desembre de 2013, p. 2
- Miquel 1893
Miquel Badia, Francesc. “Exposición Extraordinaria de Bellas Artes en el Salón Parés”, a *Diario de Barcelona*. Barcelona, 25 de gener de 1893, p. 1058

- Miquel 1894
Miquel Badia, Francesc. Article publicat a *Diario de Barcelona*. Barcelona, nº 270, 27 de setembre de 1894, p. 11063
- Monneret 1908
Monneret de Villard, Ugo. "Anglada", a *Vita d'arte*, vol. I, nº 2, febrer de 1908, pp. 81-98
- Nelken 1916
Nelken, Margarita. "El orientalismo español. La pintura de Hermen Anglada Camarasa", a *Figaro*, nº 1, 1916
- Oberón 1916
Oberón. "H. Anglada-Camarasa. Ensayo exegético de su obra", a *Atenea*. Madrid, agost de 1916, pp. 231-244
- Ojetti 1911
Ojetti, Ugo. "Anglada e il tramonto del sole", a *Corriere della Sera*. Roma, 25 de maig de 1911
- Okely 1994
Okely, Judith. "Constructing Difference: Gypsies as 'Other'", a *Anthropological Journal on European Cultures*. Nova York, 3.2, 1994, pp. 55-73
- Opisso 1900
Opisso, Alfredo. "Bellas Artes", a *Diario de Barcelona*. Barcelona, 2 de maig de 1900, p. 5
- Ors 1988
Ors Führer, Carlos d'. "Apuntes sobre la escultura noucentista", a *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº 2, 1988, pp. 333-354
- Pecker 1954
Pecker, José Luis. "Anglada Camarasa se fue de Madrid", a *Ondas*, 1 de juliol de 1954
- Pellier 1901
Pellier, Henri. Article a *Petite République*. París, 22 d'abril de 1901
- Pérez 1904
Pérez Jorba, J. "Arte y artistas. El Salón Nacional de Bellas Artes I", a *Las Noticias*. Barcelona, 25 d'abril de 1904
- Periquet 1909
Periquet, Fernando. "El pintor Anglada Camarasa", a *Hojas selectas*. Barcelona, vol. VIII, 1909, pp. 564-568
- Pica 1902
Pica, Vittorio. "Anglada Camarasa. Au 'Jardin de Paris' ", 1902
- Pica 1905
Pica, Vittorio. "Artista contemporanei: Hermen Anglada Camarasa", a *Emporium*, vol. XXI, nº 126, juny de 1905, p. 411
- Pollak 1912
Pollak, Von Oskar. "Die internationale Kunstausstellung in Rom 1911", a *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, 1912, pp. 273-296

Pujol 2010

Pujol, Clàudia. "Sospitosos habituals", a *Sàpiens* (dossier especial *La llarga història del poble gitano*). Barcelona, n° 87, gener de 2010, pp. 46-52

Pujulá 1900

Pujulá Vallés. "Crònica de arte", a *Las Noticias*. Barcelona, n° 1626, 5 de setembre de 1900, p. 1

Ramos 2009

Ramos Cruz, Guillermina. "La otra cara de Eva: diosas, sacerdotisas, sibilas, orishas: la mujer y lo sagrado", a *Oràfrica, revista de oralidad africana*, n° 5, abril de 2009, pp. 163-180

Ribot-Bayé 2011

Ribot-Bayé, Cristina. "Costa catalana (1864). Modest Urgell", a *Butlletí del Museu d'Art de Girona*. Girona, Museu d'Art de Girona, n° 77, 2011, pp. 11-13

Ribot-Bayé 2012

Ribot-Bayé, Cristina. "Hermen Anglada i Camarasa a Vilanova i la Geltrú", a *Butlletí de la biblioteca-museu Víctor Balaguer*. Vilanova i la Geltrú, setena època, octubre 2012, pp. 25-43

Riquer 1900

Riquer, Alexandre de. "De pintura, Hermen Anglada", a *Juventut*. Barcelona, n° 13, 10 de maig de 1900, p. 204

Robin 1904

Robin, Gustave. *Echo de Paris*. Paris, 16 d'abril de 1904

Roca 1900

Roca y Roca. "La semana en Barcelona", a *La Vanguardia*. Barcelona, n° 6100, 6 de maig de 1900, p. 2

Rodríguez 1915

Rodríguez Codolá, Manuel. "Exposición Anglada Camarasa", a *La Vanguardia*. Barcelona, 1 de juliol de 1915

Rosenhagen 1904

Rosenhagen, Hans. "Aus den Berliner kunstsalons", a *Die Kunst*, t. IX, Freie Kunst der <<Kunst für Alle>>. Munic, any XIX, n° 13, 1 d'abril de 1904, pp. 310-311

Rosich 2008

Rosich, Mireia. "Projecció nacional de les col·leccions del Museu Balaguer", a *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*. Vilanova i la Geltrú, Associació d'Amics de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, setena època, octubre de 2008, pp. 82-103

Rosich 2009

Rosich, Mireia. "El Museu en els seus orígens. Quina col·lecció tenia Balaguer abans d'obrir el museu?". A: *Butlletí de la Biblioteca Museu Balaguer*. Vilanova i la Geltrú, Associació d'Amics de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, setena època, octubre de 2009

Sánchez 1994

Sánchez Ortega, María Helena. "Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península", a *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*. UNED, n° 7, 1994, págs. 319-354

Sempronio 1955

Sempronio. "Hermen, el ilustre", a *Diario de Barcelona*. Barcelona, 8 de juny de 1955

Staton 2010

Staton, Matt, i Barrachina, Núria. "Un misteri artístic mínim però prou interessant: com arriba una nova col·lecció de litografies d'Anglada-Camarasa a la Biblioteca de Catalunya", a *Revista de Catalunya*, nº 264, setembre de 2010, pp. 65-88

Talmeyr 1892

Talmeyr, M. "Les possédés de la morphine", a *Gil Blas Illustré*. París, 14 de febrer de 1892

Tempo 1905

"La VI Esposizione di Arti a Venezia. La pittura straniera (Spagna e Francia)", a *Tempo*, 1905

Torre 2008

Torre, Sandra de la. "El gesto flamenco: una aproximación", a *Comunicación y música* (CIC: Cuadernos de información y comunicación). Barcelona, Editorial UOC, vol. 2 (Tecnologías y audiencias), 2008, pp. 239-256

Torrel 1976

Torrel Borderioux, Françoise. "Anglada Camarasa en París", a *Pro-Arte*. Barcelona, 1976, pp. 6-21

Utrillo 1900

Utrillo, Miquel. "Acadèmies i pintures de l'Hermen Anglada", a *Pèl & Ploma*. Barcelona, 5 de maig de 1900, pp. 4-5

Utrillo 1936

Utrillo, Miquel. "Un rato de charla con el gran pintor H. Anglada Camarasa", a *El Día Gráfico*. Barcelona, 21 de juny de 1936, p. 1

Valier 1900

Valier Neira, Alfonso. "Salón Parés. Obras de Hermenegildo Anglada", a *La Opinión de Cataluña*. Barcelona, 9 de maig de 1900, p. 6

Vauxcelles 1900

Vauxcelles, Louis. "Salle III. MM. Anglada, Jeannot, Bunny, Willette, Lavery", a *Gil-Blas*. París, 16 d'abril de 1904

Vélez 2000

Vélez, Pilar. "Infants i adolescents a la pintura catalana moderna", a *Serra d'or*, nº 481, gener de 2000, pp. 25-28

Verrechia-Sofia 1975

Verrechia-sofia, T. "Anglada Camarasa: del pintor mundano al paisajista", a *Artes plásticas*. Barcelona, nº 11, 1975, pp. 31-34

Villegas 2012

Villegas Torres, Fernando. "Carlos Baca Flor, primer pintor moderno y su vinculación con los artistas españoles", a *Illapa*. Lima, nº 9, 2012, pp. 57-73

Williams 1989

Williams, P. "Gitans, Identité, Évolution", a *Études Tsiganes*, 1989

Xènius 1906

Xènius [Eugeni d'Ors]. "Socials raons", 9 d'abril de 1906

Xènius 1907

Xènius [Eugeni d'Ors]. "Maria Josepa Samà", 16 de setembre de 1907

Xènius 1908

Xènius [Eugeni d'Ors]. "Equacions. Sorolla: H. Anglada = Blasco Ibáñez: X", 28 de març de 1908

Xènius 1915

Xènius [Eugeni d'Ors]. "La gràcia i el pecat del pintor Anglada", a *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 22 de maig de 1915, p. 1

Zuckerlandl 1904

Zuckerlandl, B. "Von Ausstellungen und Sammlungen", a *Die Kunst*, t. IX (Freie Kunst) der "Kunst für Alle". Munic, any XX, n° 6, 15 de desembre de 1904

Tesis doctorals i treballs de recerca:

Faxedas 2007

Faxedas Brujats, Maria Lluïsa. *Del simbolisme a l'abstracció: l'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936* [tesi doctoral]. Girona, Universitat de Girona, 2007

Gras 2009

Gras Valero, Irene. *El Decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura* [tesi doctoral]. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009

Lasheras 2009

Lasheras Peña, Ana Belén. *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900* [tesi doctoral]. Santander, Universidad de Cantabria, 2009

Morro 1986

Morro, Guillem. *Una aproximació a la pintura mallorquina del s. XX: Anglada Camarasa i l'escola pollença* [tesi de llicenciatura]. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986

Ribot-Bayé 2009

Ribot-Bayé, Cristina. *Hermen Anglada-Camarasa. De Barcelona a París (1871-1904)* [treball de recerca de màster]. Girona, Universitat de Girona, 2009

Torrel 1974

Torrel Borderioux, Françoise. *Anglada Camarasa et le Modernisme catalan* [mémoire de maîtrise]. Paris, Université de Paris III, 1974

Vergani 2003

Vergani, Veronica. *La pittura di Hermen Anglada Camarasa dal 1894 al 1914* [tesi de laurea in storia contemporanea]. Bolonya, Università di Bologna, 2003

Worth 1990

Worth, Susannah. *Andalusian dress and the Andalusian image of Spain* [PhD]. Ohio, The Ohio State University, 1990

Conferències:

Agamben 2004

Agamben, Giorgio. "La lengua y los pueblos", en el seminari *Flamenco, un arte popular moderno*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 29 de noviembre de 2004. Accessible a: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=328 (última consulta: 23 de juny de 2014)

Desbuissons 2012 b

Desbuissons, Frédérique. "Nourritures bohèmes", en el col·loqui *Mythe, fortune et infortune de la bohème*. París, Grand Palais, 6 de desembre de 2012

Fontbona 2011 b

Fontbona, Francesc. "La clientela internacional de Anglada-Camarasa", en el seminari *Desamortizaciones, Colecciones, Exposiciones y Mercado del Arte en los siglos XIX y XX*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 10 de juny de 2011. Accessible a: <http://mediateca.ub.edu/players.php?media=10a6cd7a1396f5648c1d&system=ub&width=700&height=400&subtitles=&players=1&type=video> (última consulta: 10 de febrer de 2013)

Pérez-Dolz 1948

Pérez-Dolz, Francisco. "La pintura de Anglada-Camarasa", conferència pronunciada al Real Círculo Artístico de Barcelona, 17 de desembre de 1948

Correspondència¹⁵⁰¹ i dietaris:

Anglada 1893?

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. Arbúcies, 1893 (?)

Anglada 1893

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. Arbúcies, 19 de desembre de 1893

Anglada 1894 a

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. Arbúcies, 1 de març de 1894

Anglada 1894 b

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. París, desembre de 1894

Anglada 1895

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. París, [?] 1895

Anglada 1895 b

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. París, 21 de març de 1895

Anglada 1895 c

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. París, febrer de 1895

Anglada 1895 d

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. París, 23 de maig de 1895

Anglada 1899

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llort. París, agost de 1899

¹⁵⁰¹ Les cartes han estat consultades a l'arxiu familiar d'Anglada-Camarasa a Port de Pollença en data de juny de 2012.

Anglada 1900 b

Anglada-Camarasa, Hermen. Carta a Pere-Joan Llord. París, 17 de juny de 1900

Oliva 1890-1894

Oliva, Joan. Dietaris de Joan Oliva, 1890-1894

Annex. Cronologia d'Hermen Anglada-Camarasa

1871: L'11 de setembre de 1871 neix a Barcelona el pintor Hermen Anglada-Camarasa.

1885-1893: L'artista es forma a Barcelona, assisteix a classes a l'escola Llotja, és alumne de Modest Urgell i assisteix a classes al taller particular de Tomàs Moragas a Barcelona. Probablement també és alumne de Moragas a l'Escola d'Arts i Oficis de Vilanova i la Geltrú.

Passa temporades a Vilanova i la Geltrú i sobretot a Arbúcies, on pinta paisatges del Montseny.

El 1888 participa amb l'obra *Estudi del natural* a l'Exposició Universal de Barcelona, de la que Tomàs Moragas n'és assessor artístic.

1894: El març de 1894 realitza una exposició individual a la Sala Parés de Barcelona, on presenta paisatges de la zona del Montseny de tipus acadèmic. Ho fa per aconseguir diners per a un viatge de formació a París. La mostra, però, passa absolutament desapercebuda per al públic i la crítica barcelonins.

A finals d'any marxa a París gràcies a una ajuda econòmica del seu cunyat, Josep Rocamora. Un cop allà, s'instal·la a l'hotel Martinique, visita sovint el Louvre i el Musée Luxembourg. S'inscriu a classes a l'Académie Julian i, de nit, a l'Académie Colarossi.

1895: Estant a París, entra en un estat depressiu degut a les dificultats econòmiques que està vivint. A la primavera, el seu cunyat deixa de subvencionar-li l'estada. Abans d'acabar l'any, abandona París i s'instal·la a Arbúcies, a casa d'uns familiars de Llort.

1897: Després d'un viatge a Andalusia, retorna a París. S'instal·la a la Rue des Saints-Pères. Inicia una amistat amb el pintor peruà Carlos Baca-Flor, amb qui comparteix les classes de l'Académie Julian.

1898: El maig participa per primera vegada al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Hi presenta *Effet de lampe*, que dona indici del nou estil i tècnica que Anglada ha començat a practicar recentment, basat en l'incidència de la llum elèctrica en la nocturnitat.

De nit acostuma a sortir amb Carlos Baca-Flor a pintar diferents escenes i racons de París: carrers, el Sena, mercats, cafès, teatres, *music-halls*... Pren notes en petites tauletes a l'oli fetes ràpidament *in situ*.

1899: S'instal·la a la Rue de Buci, al barri de Saint Germain-des-Prés.

El maig participa al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts amb *Lever de soleil en Orient*.

S'inscriu a l'Académie Colarossi, on coneix la que serà la seva primera esposa, Isabelle Beaubois. Allà també hi coneix els pintors catalans Marià Pidelaserra i Pere Ysern, amb els quals surt a pintar a un escorxador, propiciant que representi cavalls. Amb Ysern inicia una gran amistat. També s'amista amb Santiago Rusiñol, que es troba a París amb motiu de la seva exposició *Jardins d'Espanya*.

1900: Entre abril i maig exposa individualment a la Sala Parés de Barcelona, on presenta per primera vegada els seus olis de temàtica parisenca amb un estil postimpressionista i innovador. Aquestes obres presenten la representació de cortesanes parisenques que Anglada testimonia en diferents locals d'oci nocturn de París. Al costat, hi exposa un conjunt de dibuixos de nus acadèmics. Representa tot un esdeveniment a la ciutat. En la seva estada a la capital catalana, és retratat per Picasso a *Els Quatre Gats*.

Durant l'octubre escriu un manifest amb el pintor Sebastià Junyent, <<La honradesa en l'art pictòric>>, que apareix publicat a la revista barcelonina *Juventut*, en contra del mercantilisme en l'art i la pintura anecdòtica, i proclamant una predilecció de l'art per sobre de la naturalesa.

1901: De retorn a París, s'instal·la a la Rue Vavin. Al febrer, publica l'article *¡La impotencia!* amb Frederic Pujulà y Vallès al diari *Las Noticias*.

Es converteix en un pintor reconegut i la seva fama va progressivament en augment. Exerceix de professor a l'Académie Colarossi. Les seves obres comencen a ser venudes amb preus molt elevats. Comença a haver-hi alguns col·leccionistes que li compren obra.

Participa al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts i, a finals d'any, ho fa en dues exposicions col·lectives al Schulte Kuntsalon de Berlín.

En aquest any l'artista introdueix una nova temàtica en la seva obra: la representació de balls gitanos, on la gitana dansant esdevé la protagonista.

1902: Participa al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de París, en condició d'associat, i al Salon de la Libre Esthétique de Brussel·les. També participa a la XXXVIII Exposició de Gant i al Schulte Kuntsalon de Berlín. D'aquesta manera, s'inicia la brillant carrera artística d'Anglada amb un ressò internacional.

1903: Expos a diverses capitals europees. A més de les exposicions individuals a Düsseldorf i Colònia, participa al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de París, a la International Society of Fine Arts de Londres, a la V Bienal de Venècia i a la Secession de Munic.

1904: Comença a exercir de professor a l'Académie Vitti.

Viatja a la Bretanya francesa, on hi pinta alguns paisatges.

El març exposa nombroses obres al Schulte Kuntsalon de Berlín. L'abril presenta obra al Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de París, a la International Society of Fine Arts de Londres i a la Grosse Kunstausstellung de Dresden.

Passa l'estiu a València, a la recerca de temes costumistes per a grans llenços. Això provoca un canvi en la seva obra, que propicia la desaparició de la temàtica del París nocturn per donar entrada a les representacions de gropes valencianes amb un colorisme brillant.

A la tardor, de retorn a París, s'instal·la a Montmartre. A finals d'any participa a la Wiener Secession.

1905: L'artista assoleix un gran prestigi internacional. El febrer participa al Munchener Kunstverein. També exposa a la VI Bienal de Venècia, com a mestre, on la seva obra causa un gran impacte. La participació a Venècia suposa la seva consagració.

És nomenat membre societari de la International Society of Sculptors, Painters and Engravers de Londres i membre corresponent de la Union Artistique de Munic.

1906: Participa per última vegada al Salon Nationale des Beaux-Arts de París i per primera vegada al Salon d'Automme de la capital francesa. També exposa obra a la Berliner Secession.

1907: Participa a la VII Bienal de Venècia i a l'Exposition Générale des Beaux-Arts de Brussel·les.

Comença a representar maternitats gitanes ensucrades, contextualitzades en espais naturals i exòtics.

1908: Essent la seva última participació en una mostra parisenca, exposa al Salon des Orientalistes.

1909: A principis d'any té la intenció de decorar els murs d'un palau amb panells decoratius. Comença a pintar olis de grans dimensions on acostuma a representar dones espanyoles de cos sencer i amb complements folklòrics.

Entre els mesos d'abril i maig participa en una gran exposició a la Sala Parés de Barcelona, on presenta temes valencians i andalusos.

Realitza un primer viatge a Mallorca, on descobreix el paisatge mallorquí.

1910: Presenta obra a la Exposición Internacional del Arte del Centenario a Buenos Aires, on obté el gran premi amb *Camperols de Gandia*.

1911: S'instal·la a la rue Ganneron de París. Participa en una sala especial de la Esposizione Internazionale delle Belle Arti de Roma. L'artista és premiat pel jurat, però posteriorment, el premi s'acaba repartint entre altres artistes, entre els quals es troben Klimt, Mancini, Zorn, Zuloaga, Tito, Rousseau, Mestrovic, Hammershoi i Mersie de Sznyei. Anglada s'hi nega.

S'oposa a participar a la VI Exposició Internacional d'Art de Barcelona, encara que hi actua com a delegat de Rússia.

1912: És nomenat soci honorari de la Real Academia di Belle Arti de Milà.

1913: El gener és nomenat membre corresponent de la Hispanic Society of America de Nova York.

El 29 de maig acudeix a l'estrena de *Le sacré du printemps* al Théâtre des Champs-Élysées de París.

Participa a l'Exposició Anual de Belles Arts de Bohèmia, que té lloc a Praga.

Durant l'agost es reuneix amb els seus alumnes i amics llatinoamericans a Mallorca. Hi acudeix amb Simone Martini, la seva segona esposa. S'instal·la a Port de Pollença amb Rodolfo Franco, on pren apunts del paisatge, mentre que la resta del grup roman a la Cala Sant Vincenç. Rep la visita de Rubén Darío. A finals de novembre retorna a París amb la intenció de tornar a Mallorca la propera primavera.

1914: Participa a la Bienal de Venècia amb representacions de figures femenines aïllades, com el *Retrat de Sonia de Klamery*. Tot i la polèmica, obté un gran èxit.

També participa a la III Esposizione Internazionale della Secessione a Roma, al Salon Artistique de Moscou i en una col·lectiva organitzada per la Societat Artística i Literària de Catalunya, a Barcelona.

El 21 de juliol recupera la nacionalitat espanyola. El 3 d'agost, quan Alemanya declara la guerra a França, Anglada ja està a Mallorca. S'instal·la a Port de Pollença. Amb els dies arriben alguns dels seus amics i deixebles argentins de París.

A finals d'any és convidat a participar al Salon Artistique de Moscou, així com se li proposa exposar a Filadèlfia i a Nova York, però ho decanta.

1915: El febrer és nomenat soci de mèrit del Círculo Artístico de Barcelona.

Durant el març l'Ajuntament de Barcelona cedeix diverses sales del Palau de Belles Arts per celebrar una gran exposició d'Anglada. S'inagura el 16 de maig.

El juny firma el Manifiesto de los intelectuales españoles, un document que es solidaritza amb la causa dels aliats.

A Barcelona dirigeix el film *L'Australienne*.

1916: El maig accepta la proposta d'exposar al Círculo de Bellas Artes de Madrid, on genera polèmica. El juny és nomenat soci honorari del Círculo.

1917: És nomenat membre d'honor de The Hispanic Society de Nova York.

1918: El maig exposa a El Camerín de Barcelona. Denega, de nou, una oferta per exposar en mostres oficials espanyoles.

1919: L'octubre participa amb sala pròpia a la Exposición de Pintura y Escultura de Bilbao, on obté un gran èxit.

1920-1921: L'artista denega ofertes per participar al Carnegie Institute de Pittsburgh, a Bilbao, a The Chicago Art Institute, etc.

Instal·lat a Port de Pollença, desenvolupa una activitat creativa important i participa en la vida cultural de l'illa.

1922: És homenatjat per l'Ajuntament de Palma. Viatja a l'illa d'Eivissa. Rebutja participar a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid.

1923: Rebutja participar a la secció espanyola d'una exposició d'Amberes.

1924: Reemprèn l'activitat expositiva internacional, sobretot als Estats Units. L'abril participa a la 23 Annual International Exhibition of Paintings del Carnegie Institute de Pittsburgh, on exposa com a convidat especial. A l'agost, presenta obra a la Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires. A finals d'any, participa en una exposició itinerant que té lloc a les Vandyck Galleries de Washington, després a Nova York, Chicago, Des Moines, Los Angeles i San Francisco.

1925: Participa a la 24 Annual International Exhibition of Paintings de Pittsburgh. És convidat a formar part del jurat i visita per primera vegada els Estats Units.

1926: Participa a la 25 Annual International Exhibition of Paintings de Pittsburgh i a la Sesquicentennial International Exhibition de Filadèlfia, on aconsegueix la medalla d'or amb *Camperols de Gandia*.

1927: Rep una oferta per instal·lar-se a Madrid i retratar els reis i la família, però no ho accepta.

El desembre exposa a La Veda de Palma, que representa la seva primera exposició individual a l'illa.

1928: Durant el gener se li fa un homenatge a l'Hotel Mediterráneo de Palma. Participa a la Exposición de Pintura de Mallorca que es presenta a Buenos Aires, La Plata i Rosario.

1929: Participa a l'Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona.

A Londres les Leicester Galleries publiquen una monografia sobre el pintor, realitzada per Stephen Hutchinson Harris.

Exposa obra a la 28 Annual International Exhibition of Paintings de Pittsburgh i al I Saló de Tardor de Palma, organitzat pel Cercle Marllouquí i les Galeries Costa.

1930: A finals de juny, les Leicester Galleries de Londres organitzen una àmplia mostra sobre l'artista.

Participa a la 58th Autumn Exhibition de Liverpool, on disposa d'una sala especial, i a la 29 Annual International Exhibition of Paintings de Pittsburgh.

A l'agost rep l'encàrrec de decorar el palau madrileny de Joan March, però no s'acaba duent a terme per desavinences amb l'arquitecte.

1931: Es casa amb la seva neboda-néta Beatriz Huelin Rocamora.

1932-1935: Pinta i exposa poc. Manifesta el desig d'abandonar l'art per dedicar-se al cultiu de flors a la seva finca El Pinaret, a Port de Pollença.

El 1932 és nomenat acadèmic corresponent de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona.

El 1933 neix la seva filla Beatriz.

1936: Presenta obra en una mostra a La Pinacoteca de Barcelona. La Guerra Civil el sorprèn a Barcelona. En quedar Mallorca en domini franquista, el pintor i la seva família es queden a Barcelona. D'ideologia republicana, l'artista s'afilia al Sindicat d'Artistes Pintors i Escultors de Catalunya, de la U.G.T., i firma el Manifest dels Intel·lectuals Catalans contra els atacs del franquisme a la població civil de zona republicana.

1937-1939: L'agost de 1937 s'instal·la durant tres anys al monestir de Montserrat, ocupat per la Generalitat de Catalunya per preservar-lo de possibles atacs, on romandrà fins a finals de la guerra. A Montserrat es relaciona amb gent, com ara el doctor Josep Trueta o l'historiador i polític Antoni Rovira i Virgili. Instal·la el seu taller en una antiga dependència de l'escolania i pinta paisatges de muntanya intensament.

El 1938 participa al Saló de Tardor que se celebra al Casal de Cultura de Barcelona. Forma part de del jurat del certàmen.

El gener de 1939 creua la frontera amb la seva família i emprèn el camí de l'exili.

1940-46: A París es retroba amb el seu vell amic Carlos Baca-Flor. Anglada i la seva família passen un temps al taller del pintor peruà a Neuilly-sur-Seine i, en esclatar la guerra amb Alemanya, s'instal·len a l'estació termal de Pougues-les-Eaux.

El 1941 mor Baca-Flor. Anglada viu en situació de penúria econòmica, de vegades no té diners per comprar colors.

El 1945 és hospitalitzat a París per una malaltia greu que aconsegueix superar.

En acabar la guerra, Anglada enyora Mallorca i inicia els tràmits a l'ambaixada d'Espanya a París per poder tornar.

1947: Durant l'octubre participa a la Exposición de Arte Español Contemporáneo a Buenos Aires.

1948: Alterna estades a Pougues-les-Eaux amb visites a París. Embala les obres que tenia al taller de Baca-Flor i retorna amb la seva família a Mallorca.

A la tardor presenta una àmplia exposició a La Pinacoteca de Barcelona.

1950: Participa en una exposició antològica al Cercle de Belles Arts de Palma.

1951: Anglada continua pintant. De vegades busseja per realitzar pintures submarines. Un accident li afecta la cama i està immobilitzat durant un temps.

1952: El març participa en una exposició a la Casa del Artista de Barcelona. El juny exposa a La Pinacoteca de Barcelona.

1954: Participa amb nombroses obres a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, on hi acudeix i és saludat per Franco. És nomenat membre d'honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

1955: El juny el Cercle Artístic de Barcelona realitza una exposició homenatge on es reuneixen 51 obres de l'artista.

El 7 de juny rep la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio i és nomenat president honorari del Cercle Artístic.

El novembre presenta obra en l'última exposició que participa en vida, a Buenos Aires.

1956: Rep el Premi Juan March de Bellas Artes.

1957: El 7 de maig és nomenat acadèmic de número de la Academia de Bellas Artes de San Sebastián, de Palma.

1959: Anglada mor el 7 de juliol, als 87 anys, a la seva casa de Port de Pollença.

