



HERMEN
ANGLADA-CAMARASA

DE BARCELONA A PARÍS (1871-1904)

Cristina Ribot i Bayé
Director: Xavier Antich i Valero
Treball de recerca de Màster
Màster en Iniciació a la Recerca en Humanitats
Universitat de Girona
Setembre de 2009

HERMEN
ANGLADA-CAMARASA

DE BARCELONA A PARÍS (1871-1904)

ÍNDIX

1) Introducció	p. 5
2) Hermen Anglada a Catalunya (1871-1894)	p. 11
2.1. Obres 1885-1894	p. 33
3) Primer viatge a París (1894-1895) i retorn a Catalunya (1895-1897)	p. 39
3.1. Obres 1894-1895 i 1895-1897	p. 55
4) Segon viatge i estada a París (1897-1904).....	p. 58
4.1. Anglada a París (1897-1900)	p. 58
4.2. Exposició a la Sala Parés (1900).....	p. 75
4.3. Anglada a París (1900-1904).....	p. 79
5) Obres 1897-1904	p. 107
5.1. Obres 1897-1900	p. 107
5.2. Exposició a la Sala Parés (1900). Obres i recepció	p. 116
5.2.1. Apèndix. Crítiques de l'Exposició Anglada a la Sala Parés (1900).....	p. 128
5.3. Obres 1900-1904.....	p. 138
6) Conclusió	p. 161
7) Bibliografia	p. 166
8) Apèndix	p. 180

1) INTRODUCCIÓ

El projecte d'investigació parteix amb el propòsit d'estudiar i analitzar una determinada època artística del pintor català Hermen Anglada-Camarasa, compresa entre els anys 1871 i 1904 i centrada especialment en l'àmbit de la pintura. La intencionalitat del treball de recerca consisteix en abordar el context històric, social i artístic-estètic en el que es localitza l'obra d'Anglada – dins l'àmbit català, s'assimila al post-Modernisme; internacionalment, pren connexions amb el post-Impressionisme i el post-Simbolisme -, per després intentar resoldre un bon nombre dels interrogants que actualment existeixen en les diferents etapes de l'artista que esdevindran objecte d'anàlisi: una primera fase de formació d'Anglada a Catalunya (1871-1894), una segona etapa d'aprenentatge a París que finalitza amb el retorn temporal de l'artista al seu país d'origen (1894-1897) i una tercera època de consolidació i reconeixement de la seva figura a la capital francesa (1897-1904). L'objectiu principal consisteix en reunir, sintetitzar i esbrinar diferents aspectes de la vida i obra d'Anglada durant aquest període de trenta-tres anys - dedicant una especial atenció a les etapes transcorregudes a París -, tot establint punts de contacte amb els diferents moviments i tendències artístiques que van influenciar l'obra del pintor, siguin manifestacions de caràcter nacional com d'internacional.

Barceloní de naixement, al llarg de la seva vida Hermenegild Anglada-Camarasa (1871-1959) va prendre el costum de guardar les distàncies amb la capital catalana. A Barcelona, una de les ciutats modernistes internacionalment més rellevants de finals del vuit-cents i principis del nou-cents, Anglada va presentar la seva obra públicament quan encara era un artista principiant. Tanmateix, pel pintor català – a qui la crítica catalana no rebria amb els braços oberts fins l'any 1900 -, Europa va ser el model a seguir, especialment durant els vint anys parisencs de la seva trajectòria artística (1894-1914). Després d'haver patit un temps de privacions i precarietat econòmica a París, Anglada va saltar a la fama i va assolir un reconeixement i un prestigi internacionals que van fer trontollar el panorama artístic mundial – especialment a la zona centreuropea, on, des de l'any 1901, l'artista havia començat a exposar (Munic, Berlín, Londres, Venècia, Viena). Esdevenint el català més universal després de Fortuny i abans de Picasso, Dalí i Miró, en els anys futurs Anglada crearia escola entre els seus deixebles llatinoamericans de París, que el van seguir a Mallorca després de 1914, i, durant els anys vint, arribaria a unes cotes molt altes als Estats Units. El treball d'investigació, però, pretén centrar-se, en primer lloc, en l'etapa de formació artística d'Anglada a Catalunya i, en segon, en els dos períodes d'Anglada

a París, artísticament brillants. Serà, però, a la capital mundial de la cultura on l'artista evolucionarà el seu art que, des de l'any 1900, esdevindrà especialment personal, caracteritzat pel decorativisme, l'artifici i la singularitat. El conjunt central del treball, doncs, comprendrà l'estudi dels anys finiseculars i de principis de segle que Anglada va residir a París - època en què l'artista va emprendre un nou rumb artístic -, analitzant profundament l'efervescència artística de l'Europa pre-bèlica. Tot un conjunt de canvis socials i especialment culturals esdevinguts a París van entusiasmar a un jove Anglada, que va dirigir-se a París per nodrir-se de les tendències decadentistes, post-simbolistes i post-impressionistes de l'Europa nòrdica del tombant de segle.

La investigació d'aquesta etapa concreta d'Anglada ve motivada per l'interès personal en la pintura angladiana de temàtica parisenca del primers anys a París, especialment condensada entre els anys 1898 i 1904. D'altra banda, però, el paper central adjudicat als principals components del Modernisme pictòric català (Ramon Casas i Santiago Rusiñol) i a les grans figures d'avantguarda (Picasso, Dalí i Miró) per part de la historiografia del segle XX, ha provocat una important absència de la presència d'Anglada dintre l'escena catalana. Paradoxalment, la seva figura - una de les últimes grans personalitats artístiques catalanes emergides abans del període d'avantguardes -, va assolir un prestigi i un reconeixement internacionals a unes cotes insospitables, molt abans que Picasso, Dalí o Miró. D'altra banda, Anglada va traspasar en gran mesura l'èxit assolit per Casas i Rusiñol, especialment durant les dues primeres dècades del segle XX. Fins i tot, dintre del post-Modernisme català, els seus contemporanis Joaquim Mir i Isidre Nonell, executors d'una obra que va assolir un èxit més modest que el d'Anglada, van ser investigats amb més insistència. Per tots aquests motius, vaig decidir aprofundir en la figura i obra d'Anglada dels primers anys a París, compresos durant el període previ a l'eclosió de les avantguardes.

Tanmateix, concretament des de l'any 1981, la historiografia catalana ha tornat a revaloritzar el paper d'Anglada, que havia estat oblidat des de mitjans del segle XX. Des de l'inici de segle, just en el moment de l'arrancada artística d'Anglada, la pintura del català va assolir un reconeixement considerable a Europa, esdevenint objecte d'estudi gràcies al paper de la crítica, que es va dedicar a la redacció de nombrosos articles de premsa sobre les diferents participacions del pintor a exposicions nacionals i internacionals. Prestigiosos crítics com Casellas, Faure, Rosenhagen o Vauxcelles van augmentar la fama d'un artista que, entre els anys 1900 i 1904, va

viure l'apogeu del seu èxit. No seria fins uns anys més tard, concretament el 1929, quan apareixeria la primera publicació historiogràfica que parlés d'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 envers 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 en l'obra d'Anglada, que llavors vivia temporalment exiliat a Montserrat. Al llarg de la dècada dels anys quaranta, els ideòlegs modernistes catalans J. F. 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 l'any 1914, arran de la Primera Guerra Mundial -, 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 revaloritzar la seva pintura. L'any 1967 es va inaugurar un museu a Port de Pollença amb el seu nom, que romandria obert fins que l'any 1991 la Fundació "la Caixa" - gestionada des de Palma de Mallorca - va apropiarse 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 gestionades des de la institució mallorquina, que ajudarien a revaloritzar 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 biogràfica la figura i obra d'Anglada. Realitzada per Francesc Fontbona i Francesc Miralles, *Anglada-Camarasa* representa la primera publicació important de l'artista, ja que recull un ampli ventall de documentació i bibliografia consultades que fa possible el traçament d'un recorregut biogràfic complet i aprofundit i la construcció d'un catàleg raonat de la seva obra pictòrica - en realitat, va ser el primer en realitzar-se. Arran d'aquesta publicació monogràfica, l'any 1981 l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions va organitzar una exposició itinerant d'Anglada que s'inauguraria a Barcelona i que, l'any 1982, arribaria a Madrid i a Palma de Mallorca. En el catàleg d'exposició, d'una gran rellevància, Cirici es centrava en l'estètica de l'obra d'Anglada - fins aleshores, mai estudiada des d'aquest punt de vista - 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 Lloret entre els anys 1893 i 1916. Aquestes cartes, descobertes dies després de la publicació de la monografia, conformen un complement veritablement important del període català de l'artista com també dels primers anys viscuts a París. De fet, amb l'epistolari, es descobria 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 publicada uns mesos abans. D'ençà, s'han organitzat diferents exposicions antològiques de l'artista, acompanyades de catàlegs que comprenen alguns estudis biogràfics i estètics rellevants, que han ajudat en el camí de revalorització de la figura d'Anglada. Durant els últims vint-i-vuit anys, *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 a Palma, han estat dues de les més importants. Tanmateix, pel que fa a la investigació del treball de recerca, 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 coneguts d'Anglada, en el que s'anunciaven dades noves sobre la vida i obra d'Anglada. Des de l'any 1981, però, no s'ha publicat cap catàleg que inclogui l'obra pictòrica completa d'Anglada identificada fins a l'actualitat, cap estudi complert de les fonts estètiques, cap mapa cartogràfic actualitzat que permeti localitzar la seva obra en les diferents col·leccions públiques i privades de Catalunya ni cap treball que expliqui àmpliament les relacions internacionals que va mantenir l'artista durant la seva trajectòria. La majoria d'estudis sobre l'obra d'Anglada s'han fonamentat com a treballs d'investigació parcials o bé s'han analitzat des d'un àmbit massa general. Es tractaria, doncs, de realitzar un estudi que inclogués la totalitat de l'obra pictòrica del pintor descoberta fins a l'actualitat, presentant les noves dades biogràfiques descobertes - tan de Catalunya com de París i la resta de centres europeus on va exposar -, i especialment, investigar des d'un tractament estètic les seves obres, aspecte que actualment és el que requereix més atenció.

Tanmateix, per a la realització del treball, que es centra solament entre els anys 1871 i 1904, no totes les fonts bibliogràfiques esmentades han servit de la mateixa ajuda. De la bibliografia bàsica utilitzada, s'ha partit de la monografia de Fontbona i Miralles, que s'ha complementat amb els diferents catàlegs d'exposicions que han anat apareixent d'ençà de 1981 - entre aquests, donant especial preferència a *Anglada-Camarasa (1981-1982)* i a *El París d'Anglada-Camarasa (1994)*. Pel que fa al context històric, cultural i artístic de Catalunya, s'ha basat principalment en *Ciudad roja. Periodo azul (2003)*, de Temma Kaplan, *La crisi del Modernisme artístic (1975)*, de Francesc Fontbona, i *Barcelona and Modernity (2006)*, de William H. Robinson; pel que fa al de París, *Pintores españolas en París (1850-1900) (1996)*, de Carlos González i Montse Martí i el

catàleg d'exposició *Pintors espanyols a París, 1880-1910* (1999). I, per a l'estudi estètic de l'obra d'Anglada - especialment la centrada entre els anys 1900 i 1904 -, s'ha partit principalment de dues publicacions de referència: *Erotismo fin de siglo* (1979), de Lily Litvak, i *Preraphaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo* (1999), de Lola Caparrós.

La consulta de totes les monografies, catàlegs d'exposició, articles i altres publicacions que han investigat el període d'Anglada comprès entre els anys 1871 i 1904, m'ha portat a plantejar la següent hipòtesi en aquest treball: Anglada-Camarasa no va ser un artista únicament esteticista i decoratiu com ha emfasitzat la majoria d'historiadors. El propi artista es considerava un pintor decoratiu, i evidentment moltes obres ho demostren; tanmateix, per a les obres de temàtica parisenca realitzades durant la segona etapa d'Anglada a París (1897-1904), que serà la més aprofundida en aquest projecte d'investigació, l'artista va nodrir-se del Simbolisme i del post-Simbolisme nòrdics: d'una banda, per la utilització de la iconografia femenina; de l'altra, per la possible intencionalitat de l'artista de transmetre algunes idees a les seves obres. El món de la frivolitat femenina i de l'aristocràcia parisenca utilitzat per Anglada no només podia originar-se de l'interès colorista dels efectes de la llum elèctrica durant la nocturnitat parisenca (tal com ocorre en les seves sèries pictòriques de cavalls o dels locals nocturns de París), sinó que és probable que l'artista intentés transmetre un missatge: existeix un "erotisme fi de segle" i un decadentisme massa evident en els personatges parisencs, especialment femenins, com perquè tinguin únicament un sentit estètic. No seria estrany que Anglada tractés decadentment les seves figures després que la seva obra, d'ençà de l'any 1900, hagués començat a originar tanta polèmica entre les societats burgesa i aristocràtica internacionals. D'altra banda, voldria provar una segona hipòtesi: sovint la historiografia ha considerat que París ha estat l'únic centre capital rellevant per a la formació artística d'Anglada. És evident que l'esteticisme de la capital el va captivar enormement, però no va ser l'única influència. En realitat, la "Ciutat de les llums" va servir de nexa per a tots aquells pintors estrangers que arribaven a París, que acabarien descobrint-hi l'art que s'estava gestant des de finals del segle XIX a les principals ciutats culturals europees del moment (com Munic, Berlín, Venècia, Londres o Viena). Per tant, el projecte d'investigació parteix de la idea que Anglada es va formar artísticament a París però que, en realitat, va ser la modernitat dels diferents centres internacionals del moment la que el va influenciar.

Partint d'aquestes hipòtesis, la metodologia del treball consistirà en realitzar, primerament, una revisió de tota la bibliografia publicada sobre Anglada durant els anys 1871-1904 (llibres,

documents, catàlegs, revistes, fotografies, etc.), a través de biblioteques, arxius i museus nacionals. En segon lloc, fer una síntesi de tota la historiografia utilitzada i redactar el projecte a partir de les informacions biogràfiques extretes de les principals fonts bibliogràfiques, que seran complementades amb els documents descoberts personalment. Posteriorment s'avaluarà, a partir dels articles reunits de l'època, la recepció de les diferents exposicions d'Anglada a nivell nacional i internacional. I, per últim, es realitzarà un estudi aprofundit de l'obra d'Anglada compresa en aquest període, per després establir-ne uns lligams artístic-estètics amb les obres d'artistes catalans, espanyols, europeus i internacionals de la seva època, a la vegada que s'analitzarà les diferents influències que aquests van intercanviar.

2) HERMEN ANGLADA A CATALUNYA (1871-1894)

Els anys de finals del segle XIX que Anglada-Camarasa va viure a Catalunya conformen una etapa poc coneguda de l'artista. Encara no s'ha descobert la suficient documentació d'aquest període, inscrit entre 1871 i 1894, que aclareixi tots els interrogants de la vida i obra de l'Anglada jove. Tanmateix, d'ençà que Francesc Fontbona i Francesc Miralles l'any 1981 van publicar la monografia de l'artista [FONTBONA, 1981], s'han anat perfilant alguns detalls d'aquesta etapa, ara com diferents aspectes biogràfics o d'altres referents a l'art com, per exemple, les seves primeres participacions a exposicions d'art o les diverses relacions artístiques que va desenvolupar a Catalunya. L'epistolari d'Anglada (un conjunt de cartes escrites per l'artista i dirigides a Llort entre els anys 1893 i 1916)¹, de la que Fontbona i Miralles són els primers investigadors en parlar-ne [FONTBONA, 1982: 19-25], ha permès facilitar el recorregut biogràfic i artístic d'Anglada en aquests anys. Malgrat, doncs, la manca de documentació i la presència de certs dubtes que encara s'han de confirmar, actualment no es pot negar que ha estat possible traçar un recorregut prou aprofundit del primer Anglada.

Durant la Diada de Catalunya de 1871² va néixer al número sis del carrer de Montserrat de Barcelona un nadó que, amb el temps, esdevindria un dels artistes catalans amb més reconeixement internacional de la primera meitat del segle XX. Tanmateix, el vincle amb la seva ciutat natal, en un futur, no acabaria essent més que una habitació d'hotel que freqüentaria esporàdicament. Hermenegild Anglada-Camarasa, que es feia anomenar "Hermen" entre els seus coneguts – sembla que degut a Llort [Ibidem: 23] - i, fins i tot, dins el món professional³, va viure marcat per l'autoritat de la mare durant els primers anys de la seva vida. Vídua de Josep

¹ Cfr. Correspondència d'Hermen Anglada-Camarasa amb Pere-Joan Llort. 1893-1916. Pocs dies després de la publicació de la monografia d'Anglada (1981), Fontbona i Miralles van anunciar la descoberta de l'epistolari (constituït per vint-i-set cartes compreses entre el 28 d'octubre de 1893 i el 5 de juny de 1916), que era propietat de Carme Tosquellas Llort, néta de Pere-Joan Llort. Ambdós historiadors van conèixer el fons a través de Carme Tosquellas i l'oncle d'ella, el pintor Raimon Llort Gaset [FONTBONA, 1982: 19]. Actualment, és probable que l'epistolari continuï a les mateixes mans, ja que no es conserva a l'Arxiu Nacional de Catalunya ni a l'Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

² La data de naixement exacta d'Anglada va ser descoberta a mitjans dels anys setanta per Josep Maria Cadena (que la va descobrir als registres civils de l'Ajuntament de Barcelona). El propi Anglada deia haver nascut el 1873, però era difícil saber si era sincer degut a la desaparició dels arxius eclesiàstics de la ciutat. Per aquest motiu, la majoria dels primers textos d'investigació sobre Hermen Anglada consideren el 1873 (ocasionalment el 1872) com a l'any de naixement de l'artista [TORREL, 1976: 6].

³ El seu nom de pila es troba escrit de quatre formes diferents: Hermenegild, Hermen, Ermen o, en català, Ermengol [Ibidem].

Anglada Llecuna quan el nen tenia set anys, Beatriu Camarasa Casanovas no va aconseguir evitar, durant l'adolescència del fill, que Anglada – el petit de tres germans - escollís la professió artística. De ben segur que els pocs anys que el nen havia viscut amb el seu pare l'havien influenciat decisivament: el seu progenitor - algunes obres del qual actualment es conserven al Museu Anglada de Port de Pollença - havia treballat com a pintor decorador de carruatges i, en el seu temps lliure, havia dedicat moltes hores a la pràctica de l'aquarel·la. El pare, però, tenia una concepció de l'art totalment artesana, aspecte que acabaria incidint subtilment en l'art del seu fill. Tanmateix, la figura d'un pare artesà devia ser favorable per a despertar una sensibilitat artística en el petit Anglada, que dibuixava i modelava objectes amb resina al taller patern [TORREL, 1976: 6]. Amb els anys, l'oposició de la mare i de la família no va servir de res, ja que un conjunt d'influències externes acabaria propiciant un retrobament del petit Anglada amb el món de l'art. Un parent d'Anglada, Marc Rocamora⁴, l'animaria perquè no n'abandonés el contacte, i seria amb ell que realitzaria la primera peça artística⁵ [FONTBONA, 1981: 14].

Fos com fos, l'any 1879 el petit Hermen, amb vuit anys, ja sentia una gran afició per a la pintura i el dibuix, segons testimoni del seu company d'estudis Fernando Periquet⁶ [Ibidem]. Estudiaven primària al col·legi Galaboti, i allà Anglada començaria a sentir una profunda atracció pel dibuix. El professor Josep Planella⁷ – el seu primer mestre d'art -, escenògraf i decorador, li donaria algunes lliçons d'art esporàdiques. En aquests anys Anglada mostrava unes preferències per a l'escultura que el portarien a adoptar un art en la línia de l'acadèmia. Ja de més gran, va estudiar batxillerat al Seminari Conciliar barcelonès, on va conèixer una persona que esdevindria clau en els seus anys de joventut, Pere-Joan Llorca Santacana, amb el que, més endavant, assistiria a les classes d'art del taller de Tomàs Moragas. Més endavant, una malaltia greu va obligar a Anglada a estar una llarga temporada en repòs. No se sap què tenia, però el motiu semblava ser l'actitud hostil de la família envers l'afició que l'infant sentia per a la pintura, ja que la intenció de la seva mare era col·locar-lo en una empresa d'algun familiar ric, com els Rocamora. La professió de

⁴ Marc Rocamora i Pujolà (?-1929), pare del col·leccionista Manel Rocamora, era un empresari ric del sabó. Sembla ser que tenia una certa sensibilitat per l'art, probablement heretada del seu pare, ja que va entusiasmar Anglada quan tot just era un infant. Actualment els descendents de la família Rocamora posseeixen una fundació a Barcelona que aplega totes les col·leccions adquirides des dels seus orígens.

⁵ Es tracta del dibuix d'unes oques que Marc Rocamora va ensenyar a dibuixar a l'infant i que tradicionalment s'ha considerat la primera peça de l'artista - però no de la primera obra d'art, perquè Anglada encara és un nen.

⁶ De gran, Fernando Periquet i Zuaznabar (1873-1940) seria escriptor i periodista i composaria les lletres de les obres del músic Enrique Granados.

⁷ Josep Planella i Coromina (1804-1890) va ser un artista català de tendències acadèmiques que provenia d'una important dinastia de pintors i escenògrafs de Catalunya.

pintor no resultava gens atractiva als ulls dels familiars, i molt menys en una època en què aquest treball encara esperava la pròpia revalorització. No obstant, el doctor Suñer, que era el metge que atenia Anglada, va descobrir que la malaltia li venia arran dels conflictes familiars i va convèncer a la mare que el jove havia de portar a la pràctica els seus desigs. Així, l'any 1886, a punt de complir els quinze anys d'edat, la mare va accedir a inscriure'l a Llotja⁸. En un primer moment alguns historiadors van considerar que a Llotja, on segurament Anglada treia notes brillants, va assistir a les classes del mestre Modest Urgell i Inglada (1839-1919) [Ibídem: 15], aleshores un pintor *barbizonià* cotitzat per les seves visions de marines i paisatges carregats de malenconia. La metodologia d'Urgell consistia en intentar encomanar als seus alumnes la passió pel contacte constant i directe amb la Naturalesa. Tanmateix, Urgell va ser professor a Llotja a partir de 1894, motiu pel qual alguns historiadors han considerat que Anglada hauria assistit anteriorment a classes particulars amb el mestre [FONTBONA, 2006 a: 12]. No seria estrany si s'observen els quadres de principis dels anys noranta d'Anglada, que mostren una clara proximitat a la temàtica i a l'estil d'Urgell. D'altra banda, més endavant Anglada seria alumne de Tomàs Moragas⁹. L'artista assistiria a la seva acadèmia de dibuix i pintura instal·lada a la plaça Jonqueres de Barcelona, de la que també Santiago Rusiñol en seria deixeble. Alguns historiadors han considerat que Anglada hi va fer amistat amb Rusiñol [GARRUT, 1974: 253], però en realitat ambdós artistes no van coincidir a l'acadèmia, perquè mentre Rusiñol va assistir a les classes de Moragas fins els anys 1882-1883 [LAPLANA, 1995: 22], Anglada hi participaria a partir de 1886. El més rellevant, però, és la relació que va néixer entre Moragas i Anglada, un vincle estret en el que el mestre acabaria llegant a l'alumne un cert gust per l'orientalisme que, de manera indirecta, estaria sovint present en les obres dels anys futurs de l'artista. A més a més, també es diu que Anglada va ser alumne dels realistes militants Frederic Trias¹⁰

⁸ Llotja és el nom que rebia l'Escola Oficial de Belles Arts de Barcelona. La institució va ser fundada l'any 1775 per la Junta de Comerç de Barcelona amb el nom de "Escuela gratuita de diseño" i va ser un lloc de formació per a molts artistes catalans de gran envergadura com Marià Fortuny, Damià Campeny, els germans Vallmitjana, Adrià Gual, Ricard Canals o, posteriorment, Pablo Picasso.

⁹ Tomàs Moragas i Torras (1837-1906) va ser un pintor català que es va formar a Llotja amb mestres natzarens. El seu company d'estudis i amic Marià Fortuny el va influir àmpliament, i és per aquest motiu que l'any 1858 es va dirigir a Roma, assistint a les classes de l'Academia Chigi. Hi va residir molts anys, amb contínues interrupcions. Influït pel naturalisme napolità, l'any 1870 es va reunir amb Fortuny a Granada; van viatjar junts al Marroc, on Moragas va aprofundir en la seva passió per la temàtica oriental. L'any 1876, amb la malaltia de la seva dona i la mort de Fortuny, es va establir definitivament a Barcelona i va fundar el Centre d'Aquarel·listes i una acadèmia de dibuix i pintura en la que es formarien artistes com Rusiñol o Anglada.

¹⁰ Frederic Trias i Giró (1850-1918), més jove que Borrell del Caso, va ser un artista català proper a les tendències pictòriques del realisme. Va dirigir una escola particular a Barcelona, en la que els alumnes, a diferència de Llotja, copiaven models clàssics fets en guix i els traspassaven amb el carbonet al paper "Ton", un tipus de suport en el

[FONTBONA, 1981: 15] i Pere Borrell del Caso¹¹ [GARRUT, 1974: 253]. Malgrat tot, d'aquestes últimes informacions se'n desconeixen els anys.



Paisatge amb pont, 1890

Tanmateix, quan es parla de l'aprenentatge artístic d'Anglada durant la seva etapa de formació catalana, hi ha una cosa que cal tenir clara: l'artista només reconeixia com a autèntic mestre a Modest Urgell [Op. cit.], i ho considerava fins el punt que Anglada conservaria al llarg de la seva vida moltes obres del vell mestre, algunes de les quals constituïen els típics paisatges de solitud [FONTBONA, 2006 a: 12]. Però aquest reconeixement també es fa evident des del moment que Anglada va començar a utilitzar

la temàtica de paisatge en els primers anys de la seva carrera. En una breu comparació entre les pintures del mestre i les de l'etapa catalana d'Anglada (c. 1885-1894), s'observa una multitud de paral·lelismes pictòrics, que parteixen dels cànons acadèmics. Només cal observar la quantitat de semblances temàtiques i estilístiques que s'acumulen quan es compara qualsevol paisatge crepuscular d'Urgell amb, per exemple, el convencional *Paisatge amb pont*¹² d'Anglada: l'apunt al natural, la tècnica realista i acurada, la composició horitzontal, l'horitzó suspès cap a la meitat del quadre i marcat amb una franja groga, el camp de visió ampli, el crepuscle, la solitud de la natura que rodeja l'única empremta humana (el pont), els colors alegres i intensos, blancs i

que es podia esborrar fàcilment. A la seva escola hi van assistir el paisatgista Enric Galwey (1864-1943) i el futur arquitecte modernista Puig i Cadafalch (1867-1956), entre d'altres. Consultar: [PUIG i CADAFALCH, 2003: 24-25].

¹¹ Pere Borrell del Caso (1835-1910) era un pintor, dibuixant, aquarel·lista i gravador espanyol que sovint va rebre les influències del realisme nazarè, malgrat haver-se format a Llotja amb Claudio Lorenzale i Lluís Rigalt. Va realitzar el magnífic quadre *Escapant de la crítica* (1874), una peça que representa un jove intentant sortir del marc del quadre (obra que evidencia l'alt nivell tècnic del pintor, que mostra un dels més grans exemples del *trompe l'oeil* espanyol). Degut al prestigi que el mestre havia assolit al llarg de la seva carrera artística, l'escola Llotja li va oferir, en dues ocasions, encapçalat la càtedra de la institució, però l'any 1868 va preferir crear una acadèmia independent i privada al costat de l'oficial, que s'acabaria convertint en la més prestigiosa de la Barcelona de l'època. A la seva escola, doncs, era normal que hi assistissin majoritàriament pintors independents: Romà Ribera, Ricard Canals, Xavier Nogués o Adrià Gual van ser alguns dels seus alumnes. No seria estrany que Anglada, el primer pintor independent del post-Modernisme català, hagués assistit a l'acadèmia de Borrell del Caso, mestre que aleshores ja tenia una edat avançada i que l'any 1897 fundaria –juntament amb el pintor Francesc Guasch– la Societat de Belles Arts de Barcelona.

¹² *Paisatge amb pont*, 1890, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

vermells, de les flors contrastats amb l'opacitat dels verds i marrons de les fulles i pedres, un xiprer fragmentat (símbol de la mort) i el fil d'aigua brollant d'entre el semicercle del pont. Anglada va pintar aquests registres adoptant un art del simbolisme de la solitud pronunciada, de la tristesa del color i de la decadència i mort de la natura. Aquestes característiques explotades en alguns paisatges del primer Anglada seran una mostra del reconeixement de l'alumne envers el mestre, del que Anglada realitzaria un retrat, actualment no localitzat [FONTBONA, 1993: 42].

Anglada, doncs, s'estava formant com a artista a Barcelona i estava orgullós del seu aprenentatge, però el seu somni era un altre: estudiar fora de Barcelona, però que fos a Roma, a Madrid o a París. Coneguda és l'extravagància de l'artista, un cop assolit el reconeixement, ja que solia exagerar alguns aspectes de la seva vida que sovint no corresponien a la realitat, introduint vaguetats respecte la seva biografia entre les persones del seu entorn més immediat [FONTBONA, 1981: 36]. En una ocasió, ja de gran, hauria fet unes declaracions a Francesc Labarta¹³ que serien publicades per la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona (l'antiga escola Llotja):

Anglada Camarasa estuvo estudiando durante siete años en Roma; según dice él mismo, resistió la tentación de visitar los museos; tales eran las precauciones del joven pintor, para evitar las influencias que pudieran malograr sus nobles afanes de personalidad [LABARTA, 1961: 61].

Certament el text desprèn un to d'ironia que deixa en evidència la ingenuïtat de l'antic alumne d'Anglada. El que està clar, doncs, és que Anglada no va anar mai a Roma durant el seu període de formació - de moment cap document ens informa d'això sinó que el situen voltant per Catalunya - i, en el cas que hi hagués anat, sembla raonable pensar que hagués visitat els museus italians. En realitat, Anglada aniria a Roma per primera vegada l'any 1911, essent un prestigiós artista, quan participaria a una important exposició internacional que li reservaria la Sala Anglada [Op. cit.: 94]. Tanmateix, estudiar a l'estranger era el desig de l'Anglada jove, que es va veure estancat en aquesta primera etapa – personal i artísticament parlant - a causa de la rígida confrontació familiar.

¹³ Francesc Labarta i Planas (1883-1963) va ser alumne d'Anglada a París, segurament quan l'artista exercia de mestre a l'Académie Colarossi, a partir de l'any 1901. Més tard, a partir del moment en què Anglada va ser membre acadèmic corresponent de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona (l'any 1932), l'artista hauria trobat al seu antic alumne, Francesc Labarta (que també en seria membre i professor), i li hauria explicat tal exageració, que en realitat era el somni de l'Anglada jove.

Fins l'any 1981 (recordem que és la data de la monografia d'Anglada realitzada per Fontbona i Miralles) existien moltes llacunes de la vida i obra dels primers anys de l'artista. Tanmateix, poc temps després ambdós historiadors van descobrir un epistolari consistent en unes cartes escrites per Anglada, entre el 28 d'octubre de 1893 i el 5 de juny de 1916, i que anaven destinades a Pere-Joan Llorc [FONTBONA, 1982: 19]. Gràcies a aquestes cartes, s'han descobert alguns aspectes de la vida d'Anglada com, per exemple, que durant la dècada dels anys vuitanta - època en què Anglada estudiava amb el mestre Moragas -, l'artista desitjava l'abans esmentat viatge d'estudis a París, Madrid o Roma, però que la seva mare s'hi va oposar per segona vegada [Ibidem: 21]. L'oposició ferma i constant de la mare el va commoure de tal manera que fins i tot l'acabaria afectant deu anys després, tal com va quedar palès en alguna de les cartes [Ibidem]. Pere-Joan Llorc Santacana va ser un gran amic i un suport important per a l'Anglada del període a Catalunya. Periodista que, més endavant, acabaria essent, a partir de 1912, director del diari barceloní i republicà *La Publicidad*, va tenir una enorme incidència en l'Anglada dels primers temps. El va ajudar moralment, econòmicament, li va corregir alguns escrits - ja que el propi artista es considerava "limitat per a l'ortografia" [Ibidem: 19 i 20] -, li va intentar solucionar alguns problemes familiars, entre altres. Llorc formava part de la burgesia d'esquerres, representada pel republicanisme, fet que era sorprenent a l'època ja que el més corrent a la Catalunya d'aquells anys era que els joves de la seva generació fossin més propers al catalanisme polític. Anglada, amb els anys, també es decantaria pel republicanisme, segurament per influència de Llorc [Ibidem: 20-21].



El cobert, 1886

El 1886, any en què la mare es va oposar al viatge d'estudis del seu fill, Anglada va marxar una temporada a Vilanova i la Geltrú, escapada que es coneix gràcies a la seva primera obra amb datació coneguda, *El cobert*¹⁴ [FONTBONA, 1993: 42]. Es tracta d'un dibuix de caràcter acadèmic que denota la precisió i la minuciositat del període català d'Anglada, unes qualitats que, més endavant, el farien guanyar el sobrenom de "branqueta" entre els seus companys de Vilanova

¹⁴ *El cobert*, 1886, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

[RÀFOLS, 1943: 164] – sobrenom que detestava. Al poble, és probable que Anglada hi tingués un primer contacte artístic amb Moragas, que fundaria a Vilanova l'Acadèmia d'Arts i Oficis - recordem que en els pròxims anys Anglada seria el seu alumne a l'acadèmia de Barcelona. D'altra banda, Anglada va pintar varis paisatges de Vilanova, com *Paisatge amb pont*, que el va dedicar a la figura de Víctor Balaguer¹⁵. Va amistar-se amb el romàntic català, un dels escriptors i polítics més influents del segle XIX a Catalunya, que enriquiria la seva biblioteca-museu – fundada l'any 1884 a Vilanova i la Geltrú - amb un oli important de l'Anglada primerenc. No en tenim cap referència explícita, però només es podia tractar de *Paisatge amb pont*, del 1890 [FONTBONA, 2002: 72]. Anglada deuria estar satisfet ja que, als seus pocs anys de formació artística, se l'hi havia reservat un lloc en un dels projectes culturals més rellevants i més moderns a la Catalunya de l'època, en un moment en què la resta d'institucions museístiques estatals estaven envellides i mal condicionades.

Pels volts de l'any 1888, Anglada ja assistia a les classes del taller del pintor Tomàs Moragas, vinculat a la família del jove artista, ja que havia executat temps enrere una parella de retrats individuals dels pares d'Hermen [FONTBONA, 1981: 14]. Assistint a les seves classes a Barcelona, Anglada devia pintar una parella de retrats moros¹⁶, ambdós del 1889, que evidencien l'alt nivell tècnic i el sobtat interès d'Anglada pels temes orientals i per a una estètica propera a la de Marià Fortuny. Allà hi va retrobar Pere-Joan Lloret, amiatat que es va reforçar i de la que en queda constància a l'epistolari [FONTBONA, 1982: 19-25].

El 1888 és un any clau artísticament parlant, ja que representa el tret de sortida d'Anglada-Camarasa, encara en procés de formació, però també significa, a grans trets, l'esclat d'un nou moviment unitari a Catalunya que rep el nom de "Modernisme". Malgrat comencés més tard d'aquesta data (concretament a partir de 1890), el moviment es va generar l'any 1888 en una societat barcelonina que, d'una banda, vivia el batibull de diferents conflictes socials però, de

¹⁵ Víctor Balaguer i Cirera (1824-1901), maçó, liberal i d'idees romàntiques, va col·laborar en diversos diaris liberals com *El Constitucional*, *El Laurel*, *El Genio* o *La Lira* i en la restauració dels Jocs Florals l'any 1859. Entre els anys 1865 i 1867, es va exiliar a França per haver participat en la conspiració del general Prim i, l'any 1867, va tornar a Catalunya. Durant el regnat d'Amadeu I, va ser Ministre de Foment i d'ultramar. Va escriure obres de teatre romàntiques en castellà i en català. Com a historiador, va ser un divulgador romàntic del passat històric de Catalunya, barrejant fets reals amb llegendes, amb una forta intenció nacionalista. En aquesta mateixa línia va fer un projecte de nomenclatura pels carrers de l'Eixample de Barcelona, per a les institucions catalanes o per a diferents personatges, rebent una bona acollida. Actualment el seu llegat es conserva a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

¹⁶ *Moro i Mora*, 1889, Fundació Rocamora, Barcelona.

l'altra, creixia abundantment gràcies a un progrés econòmic vingut de la indústria bàsicament tèxtil catalana. L'anomenada època de la "febre d'or", en realitat, venia a ser una metàfora de la riquesa i la prosperitat que començaven a poblar la capital catalana en aquells anys. Una riquesa econòmica que potenciaria una modernització artística i intel·lectual a Barcelona que faria pública la voluntat d'avançar la cultura catalana i anivellar-la a la mateixa alçada del progrés i cultura europeus. Més enllà del *revival* romàntic de la Renaixença, el Modernisme català, paral·lel a l'art i a l'arquitectura més innovadors realitzats aleshores a Europa, volia promoure la necessitat de col·locar-se al nivell dels països europeus més avançats. Es tractava de portar a terme un renaixement de la cultura catalana, d'una identitat que, abastament allunyada de la Madrid conservadora i tradicionalista, buscava el model fora del país, a Europa, que aleshores equivalia a París, la capital cultural i artística del món. Per aquest motiu, van començar a aparèixer a Catalunya diverses publicacions periòdiques en català amb unes tendències polítiques influents: el 1879 va obrir el *Diari Català* i, el 1881, la revista *L'Avenç*. El 1886 Valentí Almirall va començar a redactar a *El Catalanisme* i, un any més tard, es va crear el partit polític la Lliga de Catalunya. No seria estrany, doncs, que l'any 1888 es portés a terme l'Exposició Universal a Barcelona. També es crearien associacions culturals catalanistes, com ara l'Orfeó Català, el Centre Excursionista de Catalunya o la Unió Catalanista, i el 1892 es redactarien les Bases de Manresa, dictades sota un disseny nacionalista. El mot "modernisme" va aparèixer per primera vegada a la premsa catalana a mitjans de la dècada dels vuitanta, concretament al diari *L'Avenç*, fent referència a quelcom considerat contemporani i actual [FONTBONA, 1975: 12]. De seguida, el nom es va aplicar a un tipus d'arquitectura que es donaria a conèixer a partir de 1888, encapçalada per Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch i Lluís Domènech i Montaner.

A partir de 1890 s'esdevindria un nou corrent pictòric, paral·lel a l'arquitectura modernista, que constituiria una influència estilística i iconogràfica bàsica per a Picasso, influència que s'acabaria un cop es fes públic a Barcelona el "període blau" del malagueny. El Modernisme pictòric català, que va rebre els ingredients dels diferents corrents pictòrics europeus del moment – des del Simbolisme al Post-Impressionisme –, estava encapçalat per Ramon Casas i Santiago Rusiñol. Se'ls anomenava "modernistes" perquè el seu art i la seva idiosincràsia estaven lligats a París i a les principals capitals europees, degut a l'avançada experimentació que practicaven en comparació amb la pintura acadèmica catalana que predominava aleshores a Catalunya. Tanmateix, des dels inicis el nom no va coincidir amb exactitud amb la pràctica de la pintura i les altres arts catalanes. A Casas i a Rusiñol, en tot moment se'ls va considerar modernistes sense

ser-ho (encara actualment); tanmateix, certament encapçalaven un art modern i avançat, vingut de París, del món de l'Impressionisme francès, de la música *wagneriana* i del teatre simbolista de Maeterlinck i Ibsen. Ambdós pintors vivien immersos en la bohèmia artística nascuda a París mentre que l'arquitecte Gaudí - catòlic conservador - es mostrava contrari a les obres i a les actituds d'ambdós. És així com, malgrat existissin divergències de qualsevol tipus, la historiografia va englobar tan arquitectes com pintors, tan escultors com artesans, actius a la Barcelona de finals del segle XIX, dins del mateix col·lectiu artístic.

Actualment, el Modernisme continua presentant aquest tipus de problemàtiques identitàries, però s'ha de subratllar que s'emmarca dins d'una cronologia nítida. Durant els anys noranta va viure un moment d'èxit important a Catalunya, però a finals de la dècada va acabar essent ridiculitzat degut a les formes extremes de l'arquitectura o a les actituds bohèmies que adoptaven els pintors "europeïtzats" com Casas o Rusiñol. Així és com, tot i ser un moviment popular, la societat se'n va mofar sense adonar-se que no estava preparada per assumir aquelles novetats artístiques. Dintre del sector de l'art, però, el Modernisme va tenir una durada curta i intensa, i, conseqüentment, els efectes van anar més enllà – en l'arquitectura, però, van trigar un temps. Sorgit bàsicament a França pel que fa a les arts plàstiques (on va rebre el nom d'*Art Nouveau*), i a Anglaterra quant a les arts útils (*Arts & Crafts* o *Modern Style*), el moviment es va originar arran de les últimes tendències simbolistes europees (malgrat el Modernisme fos l'antítesi del Simbolisme) i es va reproduir a Alemanya (*Jugendstil*), a Itàlia (*Liberty*) i a altres països importants de l'Europa finisecular - com a Espanya. Els diferents focus del Modernisme mantenien punts de similitud i divergències, però el que està clar és que a Catalunya el moviment va anar més enllà que a la resta de països, degut al fort component nacionalista que s'hi estava arrelant aquells anys i pel fet que englobava el conjunt de totes les arts, encara que la primacia es va atorgar a l'arquitectura. Però el Modernisme no es pot passar per alt perquè va ser en aquest corrent on Anglada va realitzar el seu primer debut artístic important. L'estètica angladiana no entraria a formar part del Modernisme fins a principis del segle XX i, a partir d'aleshores, la historiografia aniria inscrivint la figura de l'artista en una segona generació de modernistes¹⁷, al costat de grans noms com Joaquim Mir o Isidre Nonell. És important recalcar-ho perquè la triada va donar fruit a la pintura més rellevant sorgida de Catalunya abans de l'aparició de les primeres avantguardes - a excepció del primer Picasso. Les seves aportacions

¹⁷ L'any 1979 Fontbona va inscriure els artistes catalans de la segona generació modernista sota el nom de "post-modernistes". Anglada n'era un d'ells [FONTBONA, 1979 a: 387-392].

van ser absolutament personals i innovadores, mantenint-se a l'alçada de les noves aparicions que s'estaven esdevenint en els camps de la pintura i l'escultura post-impressionistes europees, però es van limitar a rastrejar en la línia de l'Impressionisme i la figuració.

Tanmateix, s'ha de concebre el Modernisme com a un producte sorgit d'una clientela que la va fer possible. O com a mínim, això és el que va passar en el camp de l'arquitectura – que és l'àmbit artístic en què el Modernisme s'entén millor –, ja que el moviment no hagués estat possible si no hagués existit una burgesia creixent, industrial i rica que hagués encarregat importants edificis als arquitectes modernistes. Gràcies a aquesta classe benestant, Barcelona va patir una evolució urbanística que va facilitar el desenvolupament de l'arquitectura modernista – no era l'únic lloc de Catalunya, però sí el principal. Aquesta evolució, però, ja es va començar a produir pels volts de 1859, en un moment en què s'havien enderrocat les muralles i s'havia convocat un concurs per decidir quin pla urbanístic havia de vestir la nova ciutat. Malgrat guanyés el projecte de Rovira i Trias – escollit per l'Ajuntament –, consistent en una ciutat centralitzada com la del projecte Hauffmann de París, la reina Isabel II va ordenar que s'executés el d'Ildefons Cerdà, que apostava per un projecte més modern i descentralitzat, per una ciutat oberta i verda, còmode i visible. Finalment, la ciutat que es va acabar construïnt no acabaria contenint l'essència del Pla Cerdà: en primer lloc, perquè s'edificaria entorn la Plaça Catalunya i, en segon, perquè a la Ciutat Vella no s'hi produiria cap mena d'intervenció – aleshores estrictament necessària. Sobre aquesta retícula (l'actual Eixample) s'hi va edificar el Modernisme, especialment condensat al passeig de Gràcia, el lloc de residència de les famílies burgeses, una classe emprenedora que encarregaria la construcció d'edificis-habitatges als arquitectes més prestigisats del moment, apostant per un estil recarregat d'elements d'inspiració medieval, assimilat a una cultura nacional, imaginatiu i amb la presència novedosa d'elements de ferro forjat. Aquest estil arquitectònic anava a contracorrent dels antics edificis neo-classicistes que poblaven fins aleshores la ciutat de Barcelona.

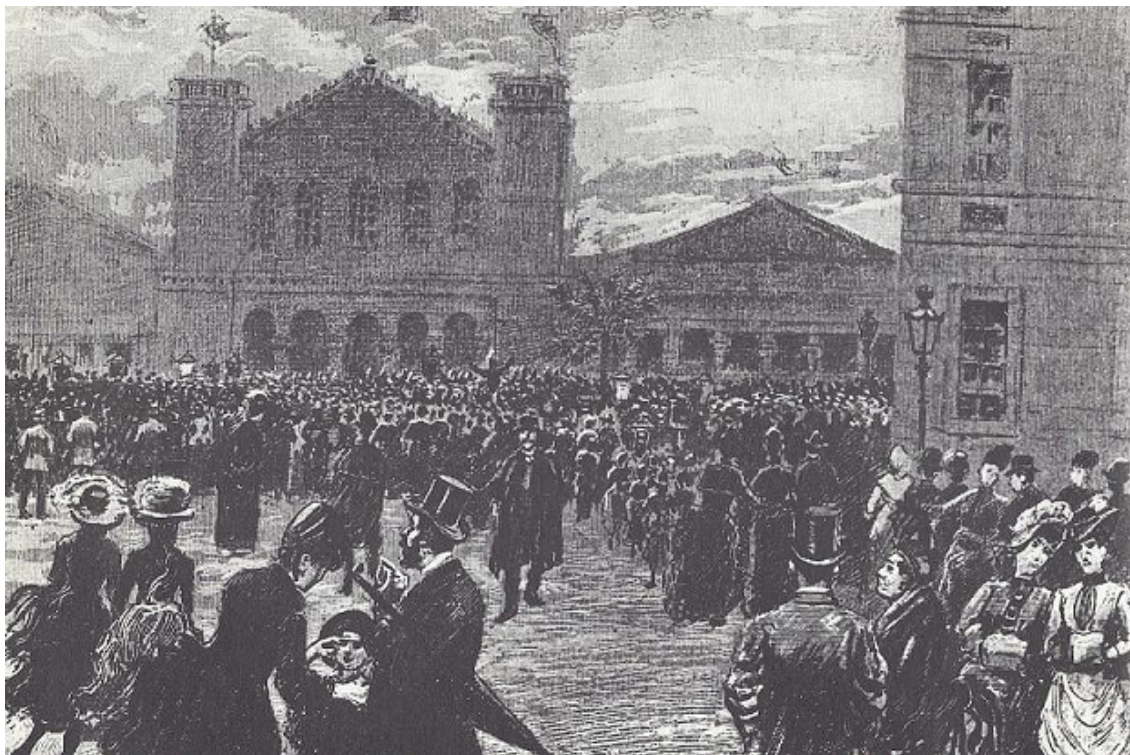
Tanmateix, l'any 1888 no és solament important perquè coincideixi amb el naixement del Modernisme català, sinó que alhora és una data especial ja que significa l'obertura de Catalunya al món. La celebració de l'Exposició Universal, per la qual es va reformar gran part de la ciutat de Barcelona, posaria de relleu els darrers avenços científics, tècnics i mecànics de la ciutat. La Barcelona de Rius i Taulet va confiar a Elies Rogent la direcció de les obres de l'Exposició. Amb ell van treballar alguns dels arquitectes entre els quals es trobaven modernistes de la talla de

Gaudí i Domènech i Montaner. L'arquitectura de l'Exposició, doncs, va enriquir la fira amb la seva modernitat característica. Tal esdeveniment no es podia passar per alt i pel jove Anglada era una bona oportunitat per obrir-se camí dins el món de l'art. Així que l'artista hi va participar, essent la primera exposició pública coneguda d'una obra seva. Amb només disset anys, es va presentar no a qualsevol exposició sinó a una mostra internacional que va marcar un abans i un després en la història de la capital catalana. Anglada hi va exposar una peça titulada *Estudi del natural*¹⁸, que actualment se'n continua desconeixent la identitat. Tanmateix, aquest títol és el que figurava al catàleg de l'Exposició Universal [FONTBONA, 1981: 15]. Essent alumne de Moragas, és raonable pensar que hi va participar motivat pel mestre, que en va ser el seu assessor artístic; no només d'ell, sinó de tota l'Exposició.

L'Exposició Universal va marcar un abans i un després a Barcelona. Inaugurada el 20 de maig del 1888, va arruïnar econòmicament la ciutat durant una bona temporada, però com a mínim la fira va servir per a situar-la en la línia del progrés internacional. Anys abans d'aquesta data, tal com apunta l'autora de *Ciudad roja. Período azul* [KAPLAN, 2003: 18-26], la ciutat s'aplegava entorn l'actual zona de les Rambles, la plaça Catalunya, el Tibidabo, Montjuïc, el barri gòtic, el Poble Sec i el mar. L'any 1888 Barcelona tenia 230.000 habitants i es disposava a créixer amb un dels projectes de fira més ambiciosos que marcaria, a Europa i a Amèrica, el fi de segle i que requeriria la construcció d'imponents edificis als voltants del port. Va ser amb aquesta exposició internacional que es va construir un ampli carrer, l'avinguda del Marqués del Duero, coneguda popularment com a "el Paral·lel" i que unia el port amb les Corts Catalanes. Amb el temps, allà s'aniria construint el centre de les activitats d'oci de la ciutat, l'escenari d'espectacles populars de tot tipus. Funcionant com a un Montmartre parisenc, el Paral·lel començaria a proporcionar habitatge a les classes treballadores i a artistes com Picasso. També seria el centre de la vida nocturna barcelonina: cabarets, teatres de varietats, sales d'espectacles o prostíbuls, juntament amb museus de cera i casinos. 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" [Ibidem: 21]. D'altra banda, amb motiu de l'Exposició, també es van construir altres barris, es va enderrocar la zona militar de la Ciutadella i es va crear una imatge absolutament nova de la ciutat. L'Hotel Internacional, el Pavelló de la Companyia Transatlàntica, el Castell dels Tres Dragons, l'estàtua de Colom o la Font Màgica

¹⁸ *Estudi del natural*, 1888, no localitzat.

esdevenien la marca de la fira, però 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.



Últim dia de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, plaça central. Dibuix de l'època

A l'interior de la fira, s'hi presenciaven diferents pavellons que representaven els principals països europeus participants. Cada pavelló disposava de diferents seccions, una de les quals era l'art. En el cas del pavelló espanyol, s'hi podien trobar exposats els darrers avenços tècnics del país, les manufactures arribades d'arreu del món, diferents productes exòtics o, per exemple, una gran mostra d'objectes d'art. A la secció espanyola de pintures hi van participar molts artistes de diferents nivells, entre els quals, els pintors que van aconseguir més renom entre les cròniques de la premsa de l'època van ser Antonio Muñoz Degraín, Salvador Sánchez Barbudo i Salvador Martínez Cubells [RÀFOLS, 1943: 14]; però també va destacar el paper dels catalans Eliseu Meifrèn, Santiago Rusiñol, Francesc Galofre, Alexandre de Riquer, Josep Cussachs, els germans Masriera, Romà Ribera, Ramir Lorenzale, Frederic Trias (antic mestre d'Anglada) o Josep Maria Tamburini [GENER, 1888 a: 1; GENER, 1888 b: 1; GENER, 1888 c: 1]. D'altra banda, no es pot oblidar la presència de diferents personalitats artístiques dins l'àmbit espanyol com Antonio Caba, Raimundo de Madrazo, Modest Urgell, Laureà Barrau, Joaquim Vayreda, Vicente Palmaroli o Victoriano Codina Länglin, entre molts més, que completaven el pavelló [GARRUT, 1976: 44], en el que predominava el gènere històric. El jove Anglada, que aleshores

comptava amb disset anys d'edat, no va ser recordat per la crítica i el seu nom acabaria figurant discretament en el catàleg de pintures de l'Exposició. Tanmateix, la peça que va presentar Anglada devia caracteritzar-se per una bona execució com perquè guanyés, al costat de l'estàtua eqüestre del rei Jaume d'Agapit Vallmitjana, un premi de menció honorífica, consistent en una bomba [LA VANGUARDIA, 1888: 3].

La fira va posar punt i final el dia 9 de desembre de 1888. Fins a l'any següent, que coincideix amb la celebració de l'Exposició Universal de París - documentada per Miquel Utrillo des de la capital francesa -, no se sap què se'n va fer del jove Anglada. Seguint una línia cronològica, des de 1888 la següent notícia que fa referència a l'artista data del 1890, un any en què es continua tenint constància de les estades temporals d'Anglada a Vilanova i la Geltrú. El 26 d'octubre de 1890, el poble del Garraf celebrava la inauguració de l'estàtua del poeta villanovès Manel de Cabanyes, coincidint amb el sisè aniversari de la biblioteca-museu Víctor Balaguer. Segurament Anglada va assistir a l'acte presidit per Balaguer, al que devia sentir especial admiració ja que li va dedicar una pintura (*Paisatge amb pont*), que més endavant passaria a formar part de la biblioteca-museu que duia el nom de l'intel·lectual romàntic. Un article sobre Vilanova publicat a *La Vanguardia* la tardor de 1890 dóna crèdit de la participació artística d'Anglada al poble:

Poco después de ella¹⁹ 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 c: 2].

L'any 1890 Anglada continuava freqüentant el poble de Vilanova i hi duia a terme una activitat artística i cultural bastant intensa. Sense abandonar la pràctica de la pintura, va copiar el quadre d'un artista reconegut, Juan Luna y Novicio²⁰, que aleshores es dipositava al Museu Balaguer. Aquest descobriment és especialment significatiu perquè s'incorpora una nova obra al catàleg

¹⁹ L'articulista fa referència a l'anterior carta (la segona) que va escriure al mateix diari sobre Vilanova i la Geltrú, explicant com era l'activitat artística del poble. La carta la va publicar el 22 d'octubre de 1890 a *La Vanguardia* i, per tant, l'exposició de l'obra d'Anglada a Vilanova i la Geltrú va ser uns dies després d'aquesta publicació.

²⁰ Juan Luna y Novicio (1857-1899), artista d'origen filipí, va estar implicat activament en la revolució filipina i va ser el principal pintor filipí-hispà a Espanya al llarg del segle XIX. Practicava l'aquarel·la i va conrear una pintura de gènere i d'història inscrita dintre les òrbites de l'orientalisme i el realisme. La seva pintura més reconeguda, *Spoliarium*, es va exposar a la Sala Parés de Barcelona el 1886, esdevenint un gran reclam per al públic, i va generar unes cues que arribaven fins a la Rambla, essent visitada per a unes 60.000 persones. *La Mestiza*, l'obra que Anglada va copiar de Luna y Novicio, segurament és la mateixa peça del filipí anomenada *Mestiza al seu tocador*, datada del 1887, que va guanyar un diploma d'honor a l'Exposició General de Filipines. L'artista donaria l'obra a la Biblioteca Museu Balaguer pels volts de l'any 1888 (com a molt tard l'any 1890).



La mestissa, 1897, Juan Luna y Novicio

d'Anglada que està fora de la nostra òrbita. El més important del fragment, però, és que anuncia la participació d'Anglada en una segona exposició col·lectiva (encara que sense el mateix renom que la de la Exposició Universal pel fet que ho presenta a la fusteria d'un conegut seu), de gran rellevància a nivell local.

L'any 1892, a la biblioteca-museu Balaguer – institució que amb el pas del temps va anar adquirint diferents obres d'art, objectes estranys, llibres, entre altres - hi figurava un quadre d'Anglada:

En los cuatro grandes salones que existen en el piso bajo, hállanse distribuidos los ciento veintitres lienzos y setenta esculturas que representan nuestro arte regional. (...) El paisaje hállase dignamente representado por dos lienzos de Modest Urgell (...). Contraste ofrecen los paisajes de Joaquín Vayreda (...); siguen a estos otros lienzos de José Masriera, el artista erudito y concienzudo; algunos de José Armet, Sans, Enrique Serra, Torrecasana, Anglada, Alaudé, Carbonell, Montserrat, Valls, Vinyals, Llaverías, Benavent y Martí Alsina, que en unión de Rigalt, y los hermanos Vallmitjana, sintetizan el renacimiento artístico catalán, puesto que ellos lo iniciaron con sus obras y sus enseñanzas [GARCÍA, 1892: 4].

Malgrat desconèixer l'obra (o obres) de la qual feia esment l'articulista, el més probable és que parlés de *Paisatge amb pont*, de l'any 1890, actualment dipositada al Museu Balaguer. Tanmateix, un únic aspecte podria fer trontollar la hipòtesi, ja que el paisatge, localitzat al museu a partir de 1892, s'exposaria l'any 1894 a la Sala Parés. Tot seria possible si la pintura hagués sortit temporalment del museu per ser exposada a Barcelona l'any 1894. Deixant de banda aquesta problemàtica, el més rellevant del text és que l'any 1892 Anglada va començar a ser reclamat a nivell local, essent considerat en la línia dels pintors acadèmics i del paisatgisme català heretat de Martí Alsina i Vayreda.

Mentrestant, Anglada realitzava anades i tornades esporàdiques a Barcelona a la vegada que es mantenia al corrent de la vida artística de la ciutat, participant-hi plenament. *La Vanguardia* del 12 de gener de 1892 publicava un article que donava una certa idea del tipus de participació de l'artista a la capital, absolutament puntual:

Anoche en uno de los escaparates de la calle de Fernando, llamaba la atención un cuadro original del joven artista catalán don Hermenegildo Anglada, aventajado discípulo de Urgell y Moragas, en el que revela recomendables dotes tanto en el dibujo como en el colorido [LA VANGUARDIA, 1892 a: 2].

L'article no donava cap mena de pista sobre la identitat del quadre; tanmateix, la crítica d'aquests primers anys de la dècada dels noranta solia ser favorable a l'artista. D'altra banda, segons *La Vanguardia*, semblaria que el maig de 1892 Anglada va participar a una mostra organitzada pel Gimnàs Català de Barcelona, en una exposició de caràcter íntim en què un grup de pintors (la majoria socis de la institució), aficionats a la pintura i altres emprenedors de l'esfera de l'art van presentar diferents peces a la sala d'esgrima del local:

Tienen asimismo cuadros en esta nueva exposición los señores Anglada, Casas (Ramon) de V. Alberto Serra, Escuder, Pujals y tal vez algún otro que no recordemos en este instante [LA VANGUARDIA, 1892 b: 3].

La nit del 16 de maig es va celebrar, amb motiu de l'exposició al Gimnàs Català, una festa de caràcter íntim i familiar presenciada pels directors de la institució, Romeu (Pere) i Arandes. Hi van assistir diferents artistes: Montejo, Escuder, Gironella, Tomás, Casas (Ramon), Utrillo (Miquel), Moragas Pomar (Josep), Ribas (Antoni), Jordá, Comas i Colomer, Torra, Freixas i Monrás i, sobretot, el jove Anglada. Tots ells "*pasaron las horas de la noche alegres y divertidas, pronunciándose discursos festivos, sosteniendo chispeante diálogo, patinando, etc.*" [Ibidem].

L'any 1892, doncs, Anglada es trobava immers dins l'ambient modernista de la Barcelona del tombant de segle. Si realment va ser ell l'artista que va participar a l'exposició del Gimnàs, forçosament va haver de conèixer alguns dels principals artífexs del Modernisme pictòric català - que ben aviat promourien la creació d'Els Quatre Gats. El fragment de diari no explicita si es tractava d'Hermen Anglada o d'un altre artista amb el mateix cognom, però el més probable és que fos Anglada el que va exposar al costat de Casas i Utrillo i que, segurament, va iniciar una bona amistat amb el segon, que probablement l'acompanyaria a París l'any 1897.

Tornat de Barcelona, l'artista viuria a Vilanova i la Geltrú interrompudament fins a principis de l'estiu de 1892 (com a molt tard). Amb vint-i-un anys es volia casar amb una jove del poble però la mare d'Anglada es va oposar al compromís [FONTBONA, 1982: 21]. La prohibició va provocar un nou èxode d'Anglada, que va marxar, durant el primer semestre de 1892, un temps a Arbúcies. El contacte amb el camp i la seva gent el va anar recuperant del disgust. Va pintar varis dibuixos i pintures de diferents racons d'Arbúcies, obres catalogades per Fontbona i Miralles [FONTBONA, 1981]. D'aquesta estada d'Anglada a Arbúcies, se'n té constància gràcies a un article publicat a *La Vanguardia* l'agost de 1892:

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 mûrices 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 montsénica, y se lo propuse para un cuadro.

- No me atrevo, me dijo. Si lo pintara tal como es, lo creerían exajerado, 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 [ÁLVAREZ, 1892: 4].

Anglada passava llargues temporades a Arbúcies, on era conegut per tots els habitants, i tractava amb diferents personalitats que estaven de pas pel poble, com Fermín Álvarez. Home vingut de Madrid que havia abandonat la vida parlamentària i havia marxat una temporada a Catalunya a causa d'una malaltia, Álvarez solia estiuejar a Catalunya, on hi vivien els seus familiars. L'estiu de 1892, Álvarez va anar a parar a Arbúcies (fent estada a la Casa Blanch), on va conèixer a l'artista. Llavors Anglada tenia una forta personalitat i mantenia, en la seva joventut, una fermesa en les seves arrelades conviccions artístiques. Malgrat això, encara posseïa uns gustos pictòrics convencionals: en una carta del 28 d'octubre de 1893 enviada a Llorc parlava positivament del pintor espanyol Eduardo Zamacois²¹ [FONTBONA, 1982: 22].



Anglada dibuixant a Arbúcies. 1890

Des de l'any 1888 Anglada havia realitzat estades temporals a Arbúcies, que acabaria prolongant fins l'any 1894 i, inclús, de tornada del seu primer viatge a París (l'any 1895). Pels volts de 1894, Anglada va rebre a Arbúcies els seus primers encàrrecs artístics: alguns de la família Uriach i algun altre de tema eròtic d'un tal Nicolás Boada [Ibidem]. A Arbúcies s'hi va estar, com a mínim, fins a principis de 1894, allotjant-se amb altres artistes a la finca "El Roqué" - propietat d'uns familiars del seu amic Llorc -, on trobaria la tranquil·litat que, segons ell, no hagués aconseguit de cap manera convivint amb la família [Ibidem]. Anglada havia complert els 23 anys i anava a pintar al poble amb un grup de pintors

²¹ Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871), artista nascut a Bilbao i amic de Fortuny, va ser un dels primers pintors espanyols que va provar fortuna a París. La seva obra tendia a una concepció acadèmica i la seva pintura de gènere presentava un extremisme miop molt acusat.

entre els quals s'hi trobava Fèlix Mestres²² i Eliseu Meifrèn²³. Malgrat estigués aïllat en aquest poblet dels peus del Montseny, no perdia la connexió amb el món artístic català i, fins i tot, es relacionava amb alguns pintors que, com Meifrèn, havien esdevingut principals exponents de la modernitat artística a Catalunya. A Arbúcies també hi va fer amistat amb el pintor sud-americà Segundo Matilla²⁴, que, com el propi Anglada, buscava la frondositat del paisatge boscós per plasmar-la als seus quadres. Anglada solia anar a pintar pels boscos d'Arbúcies, sol o acompanyat, concretament als peus del Montseny, però d'altres vegades anava a pintar a la muntanya (com ho demostra el quadre *Paisatge amb penyes*²⁵, del 1894, un quadre que més endavant exposaria a la primera mostra individual). Arbúcies no va ser únicament una via d'escapament per a Anglada, ja que anteriorment el poble havia atret molts pintors importants com Lluís Rigalt, Ramon Martí i Alsina, Modest Urgell, Francesc Soler i Rovirosa o Lluís Labarta. A partir d'Anglada i Meifrèn, però, el poble atrauria a altres artistes com Santiago Rusiñol o Josep Mompou [SONSECA, 2002: 74].

Malgrat la confusió cronològica de les estades d'Anglada a Arbúcies, el cert és que va ser en aquest poblet on l'artista va preparar la seva primera exposició individual [Op. cit.]. Aleshores Anglada tenia vint-i-dos anys d'edat i una ambició i una valentia que més endavant el conduirien al triomf artístic. L'octubre de 1893 Anglada estava pintant quadres amb detalls concrets del bosc, centrats bàsicament en les siluetes de grans pedres sorgides d'entre la vegetació. Durant la tardor, encara havia d'acabar cinc quadres que presentaria a l'exposició i, a finals de febrer de 1894, s'havia decidit a emprendre la mostra individual, destinada a complaure la família i, especialment, a pagar les seves despeses econòmiques a París (Anglada, doncs, ja tenia clar que aviat marxaria a la capital francesa). Pocs dies abans de l'exposició, confessava en una carta que *"he tenido que trabajar estos días como un negro negrísimo para tenerlos todos terminados"* [Op. cit.: 78]. Finalment, l'exposició es va celebrar entre els dies 18 i 25 de març de 1894 a la Sala Parés de Barcelona [Ibidem], on solia exposar Modest Urgell, i hi va presentar

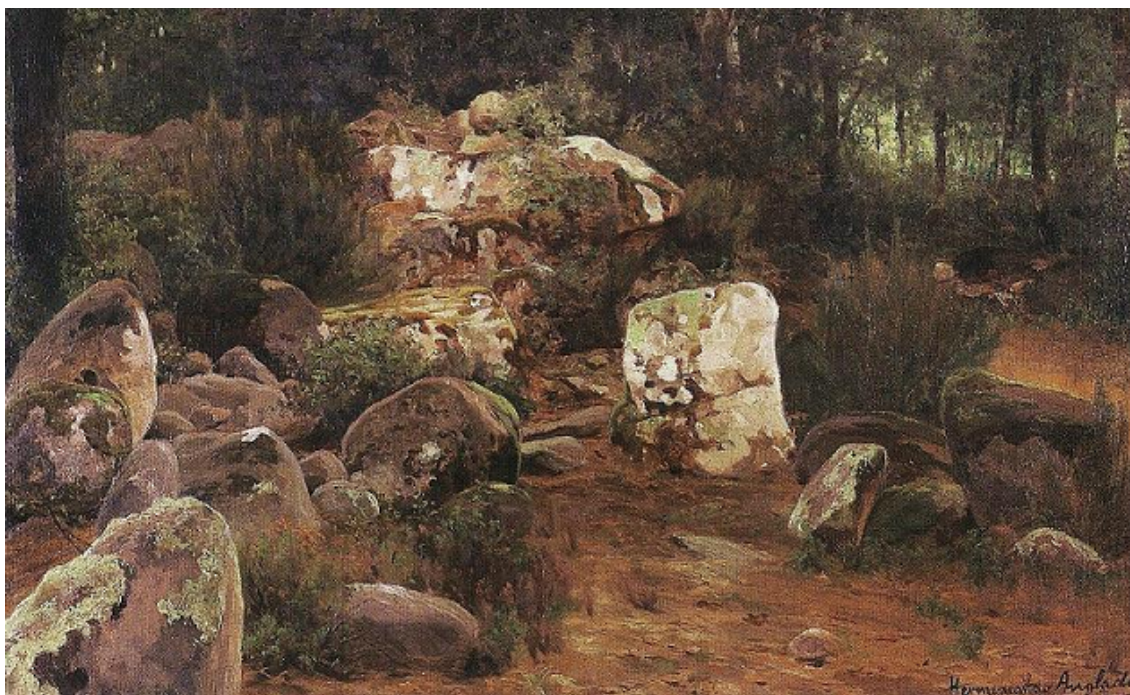
²² Fèlix Mestres i Borrell (1872-1933), artista que s'inscriuria dins els corrents pictòrics del Modernisme català, cultivaria en un futur una pintura de temàtica academicista.

²³ Eliseu Meifrèn i Roig (1858-1940) va ser un pintor català adscrit dins l'òrbita del Modernisme pictòric. Essent deixeble de Martí Alsina, Meifrèn va completar la seva formació a París, juntament amb Casas i Rusiñol. La seva pintura, plena de reminiscències impressionistes, influenciaria àmpliament l'obra de Segundo Matilla.

²⁴ Segundo Matilla y Marina (1862-1937) va ser un artista espanyol format a Llotja sota les directrius d'Antonio Caba. Es va especialitzar en una pintura de temàtica de paisatge i marines, influenciat àmpliament pels capvespres d'Eliseu Meifrèn.

²⁵ *Paisatge amb penyes*, 1894, Museo de Bellas Artes, La Habana.

deu quadres, la majoria paisatges rurals de to realista pintats al peu del Montseny, molts a la manera del mestre, com ara *Paisatge amb pont* (1890) o bé *Paisatge amb penyes* (1894). Últimament havia engrandit el format dels seus quadres (fet que denota la pròpia ambició



Paisatge amb penyes, 1894

artística), però no va tenir cap mena d'èxit, a diferència de la segona exposició individual que realitzaria a la mateixa sala l'any 1900. Al local, una galeria d'articles de belles arts que, l'any 1877, seria convertida en sala d'exposicions, hi van regnar, en els anys inicials, les pintures de Modest Urgell, Romà Ribera o els germans Masriera; durant la dècada dels noranta, però, Santiago Rusiñol i Ramon Casas van eclipsar la sala²⁶. L'any 1894 Anglada era l'ombra de tots aquests artistes. Tanmateix, era estrany que un artista principiant com ell volgués donar-se a conèixer a través d'una primera exposició individual i, a més a més, a la coneguda Sala Parés (on habitualment exposaven artistes de prestigi). El més corrent era que els artistes novells es llancessin a la fama a través de mostres col·lectives, oficials o privades. Se sap que Anglada patia per la crítica de Casellas - el propi artista demanava que *"Dios me libre de la crítica del*

²⁶ A començaments dels anys noranta, la Sala Parés va ser la base d'operacions dels grans pintors modernistes, com Santiago Rusiñol i Ramon Casas i, a principis del XX, va ser la seu de l'inici del triomf dels post-modernistes 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 absolutament 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 el Faiànc Català, les Galeries Laietanes o les Galeries Dalmau. Per a més informació consultar: [MARAGALL, 1975].

célebre Sr. Casellas” [FONTBONA, 1982: 22] -, i sabia que l'autoritat del crític el podia fer saltar directe a la fama o bé conduir-lo a la ruïna de l'art. Raimon Casellas, “defensor de les novetats parisenques a Barcelona” [Ibídem], feia sentir fervorosament les seves crítiques arreu de Catalunya, i no és estrany que ignorés o es contraposés al post-realisme acadèmic dels primers temps d'Anglada. Però va passar el pitjor: no és que algun crític realitzés una crítica pejorativa de l'obra d'Anglada exposada a la Sala Parés, sinó que aquesta va ser absolutament ignorada. Ningú va parlar d'ell, i molt menys ho van fer els crítics dels principals diaris catalans del moment. Anglada, que s'havia molestat en encarregar unes targetes especials d'invitació i les havia demanat acuradament detallades, va patir el pitjor càstig que pot rebre un artista: la ignorància absoluta. Irònic és el fet que aquesta primera exposició d'Anglada seria recordada, en més d'una ocasió, sis anys després per alguns articulistes que en el seu moment van ignorar completament l'obra de l'artista: un va ser el crític de *La Vanguardia*, Roca y Roca, que afirmaria que Anglada s'havia donat a conèixer amb una exposició de paisatges l'any 1894 que molt pocs recordaven [ROCA, 1900: 2]; un altre va ser Sebastià Junyent - figura clau amb la que en un futur Anglada tindria una relació important i amb la que redactaria un dels seus dos manifestos teòrics -, que recordaria la valentia i els colors atrevits del primer Anglada [JUNYENT, 1900: 250]. Tanmateix, el març de 1894 cap crític havia fet pública l'ambició i el talent d'un artista que, als vint-i-dos anys, ja mostrava una certa impaciència per aprendre coses noves i una incipient independència, ja que pràcticament havia superat la influència dels mestres.

L'enorme manca de ressonància de l'exposició, una mostra que havia estat acuradament preparada per Anglada, semblava tenir un motiu bastant evident que ja van apuntar Fontbona i Miralles l'any 1982 [FONTBONA, 1982: 22]: la polarització del món artístic barceloní entorn la figura de Ramon Casas i el seu *Garrote vil*, que també es va exposar a la Sala Parés el mateix mes de març (concretament a partir del dia 16), i que va commoure el públic tot desplegant un autèntic fenomen de masses. Tot espectador es va fixar en la qualitat pictòrica del quadre de Casas i va ignorar absolutament l'obra d'un jove principiant que exposava “paisatges notables però gens sorprenents” [MIQUEL, 1894: 11063]. El crític Raimon Casellas recordaria el “fenomen Casas”:

En ocho días de exposición, todo Barcelona ha pasado por delante de este cuadro (Garrote vil); (...) Si la muchedumbre se ha agolpado ante la obra de Casas, es por lo que ésta contiene de vida inmediata, de actualidad local; no por lo que entrañe de valor estético ni de personal interpretación. (...) Lo que arrastraba a la multitud era el suceso, el caso, el fait divers, descrito, narrado, reproducido con más o menos exactitud. (...) Las atraía únicamente el cebo del asunto, la curiosidad del cadalso, el hedor del patíbulo, el desenlace sangriento de un drama judicial [CASELLAS, 1894: 4].

Segons la visió de Casellas, l'exposició de *Garrote vil* va assolir un èxit enorme de públic degut a la morbositat que provocava l'assumpte del quadre, exposat en una mostra en què el visitant esdevenia un espectador subjectiu del succés judicial i un testimoni més de la mort d'un jove acusat. En realitat, l'article de Casellas era una dura crítica a les persones que havien visitat el quadre de Casas únicament per curiositat temàtica: el greu error residia en què havien oblidat la part estètica del quadre per atorgar un protagonisme sense límits a la crònica social.



Garrote vil, 1894, Ramon Casas

Segurament si Anglada hagués presentat quadres amb una temàtica mediàtica com la de Casas, i no els paisatges acadèmics que acostumava a executar aleshores - no era estrany després d'haver passat pel taller d'Urgell i després d'haver rebut la forta influència del realisme de l'escola paisatgística

catalana del segle XIX -, hagués tingut èxit de públic pel mateix fet: per morbositat. Tanmateix, considero que no hagués tingut el mateix reconeixement que Casas ja que l'experiència del modernista el març de 1894 plàsticament anava més enllà que l'etapa de formació d'Anglada, que encara no havia evolucionat el seu art. La imatge pictòrica de l'execució d'un jove de 19 anys, acusat d'haver col·locat una bomba a la ciutat de Barcelona, va resultar una bona temàtica elegida per Casas però també va representar una forta aposta plàstica: la utilització d'un punt de vista molt elevat, una composició molt acurada i la transformació de la morbositat del visitant en un espectacle gairebé teatral. Per tant, no és estrany que Casas s'endugués tot el protagonisme i no el repartís amb Anglada, ja que mentre el primer artista es trobava en el punt àlgid de la seva carrera, el segon encara havia d'enlairar. A més, el pintor exponent del Modernisme pictòric català intentava canviar, a través de les exposicions que acostumava a presentar a la Sala Parés, el gust estètic dels barcelonins, i sembla ser que en bona part ho aconseguia. És clar que també va disposar de l'important recolzament de les crítiques de Casellas, però Casas va ser el primer pintor en portar a Catalunya l'estètica d'arrel impressionista i modernista vinguda de París.

Hi hagués o no un cert ressentiment d'Anglada envers Casas després de les respectives mostres pictòriques coincidents a la Sala Parés – en una carta dirigida a Llord el 25 de juliol de 1903, Anglada qualificava al seu compatriota de “Casas, *el genio*” amb un cert to d'ironia [FONTBONA, 1982: 22] -, és probable que el fracàs de l'exposició angladiana augmentés les ganes que l'artista tenia de marxar a estudiar a la capital de l'art occidental. Malgrat tot, en aquesta primera etapa, Anglada ja va mostrar la seva preferència, d'una banda, per a quadres de gran format (el 19 de desembre de 1893 havia comentat a Llord, a través d'una carta, que “*es una delicia para mí pintar cuadros grandes*” [Ibidem]), i, de l'altra, per a una opulència subjacent que encara no tenia res a veure amb la de la seva etapa parisenca compresa entre els anys 1904-1914. Tanmateix, en aquests primers anys de formació, Anglada – i Pidelaserra - va denigrar l'art modern a favor de l'acadèmic fins aproximadament els anys 1897-1898, coincidint amb el segon viatge que va realitzar a París. Per la seva banda, Casas i Nonell - que no havien tingut uns mestres tan reconeguts com els dels primers - de seguida es van cansar de l'art convencional.

El mes següent, Anglada va participar a la II Exposició General de Belles Arts de Barcelona, on hi va presentar el quadre *Flora*²⁷ [FONTBONA, 2006 a: 14-15]. La peça representava un paisatge de flors silvestres pintades enmig d'un camp, un tema freqüent d'Anglada durant els primers anys de la dècada dels noranta.

Més endavant, durant el mes de maig de 1894, Anglada va tornar a exposar a la Sala Parés, en una mostra col·lectiva on hi va presentar dos paisatges [Ibidem: 101] i és probable que, el setembre del mateix any, hi presentés dos paisatges més - no sabem si els mateixos. Una crítica del conservador *Diario de Barcelona* del 27 de setembre de 1894, parlava de l'exposició col·lectiva d'Anglada - setmanal, segons l'article - a la Sala Parés, al costat d'altres pintors aleshores reconeguts: Modest Urgell, Joaquim Agrassot, Antoni Fillol, Gómez, Francesc Miralles, García Rodríguez i Fèlix Mestres. Anglada hi va presentar un parell de paisatges en la línia realista i melancòlica d'Urgell. Podria ser que hi hagués exposat a través del mestre, però fos el que fos el que el va portar a aquesta probable tercera exposició a la Sala Parés, el crític del *Diario* en va advertir el següent:

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

²⁷ *Flora*, 1894, no localitzada.

pague en lo sucesivo demasiado tributo a una moda que le llevaría a malograr sus nada comunes dotes de artista [MIQUEL, 1894: 11063].

Del que estava parlant l'articulista, en un to certament subjectiu, era del mal camí que Anglada acabaria adoptant si acollia les tendències impressionistes. Anglada, malgrat les seves obres encara posseïen un regust acadèmic, va presentar una parella de paisatges que actualment es desconeixen – encara que podrien tractar-se de *Paisatge amb pont* i *Paisatge amb penyes*, dues de les obres més treballades d'aquests anys -, però no van despertar la curiositat de la Barcelona més conservadora, probablement pel fet que la tècnica d'Anglada anava abandonant d'una forma progressiva l'academicisme. La mateixa notícia va sortir el mateix dia a *La Vanguardia* i, per tant, reafirma la idea d'aquesta tercera exposició d'Anglada a la Sala Parés, tot fent referència als artistes participants de la mostra col·lectiva com a uns pintors coneguts arreu de Barcelona [LA VANGUARDIA, 1894: 2]. Es devia tractar de l'última exposició d'Anglada a Catalunya abans de marxar a París i ens indica la constància del pintor, les ganes de lluitar i de guanyar-se un lloc en el terreny de l'art tot i la seva obra no tingués la ressonància desitjada.

És per aquest motiu que Anglada devia sentir una impotència enorme: perquè no va ser rebut per cap crítica publicada en els principals diaris barcelonins del moment (a excepció de F. Miquel Badia el setembre de 1894). Era corrent que, en la línia temàtica i estilística acadèmiques que havia adoptat, ni Raimon Casellas es fixés en ell; però sí s'hi fixaria uns anys més tard, concretament a partir de 1900, en la mateixa Sala Parés, quan la seva obra deixaria bocabadats a tots els públics. No oblidem, però, que a aquesta impotència que Anglada sentia dins la professió artística - que d'altra banda el motivava a aprendre més i amb més rapidesa -, se li ha de sumar altres dos tipus d'impotència, ara de caràcter personal. Una va ser la impotència de tenir una mare que s'oposava als projectes de futur del fill; l'altra venia donada per ser el cunyat d'un home de negocis ric conegut a la Barcelona del tombant de segle, Josep Rocamora²⁸, casat amb la seva germana Beatriu, que es podia permetre el luxe de mantenir-lo econòmicament. Li molestés o no, Anglada no hauria d'oblidar que va ser gràcies a la fortuna del cunyat que, finalment, va poder marxar a París i donar un nou rumb a la seva pintura.

La trajectòria artística de l'etapa catalana d'Anglada, iniciada poc abans del 1888 i prolongada fins a mitjans de l'any 1894, va esdevenir-se dins del context de la Barcelona modernista

²⁸ Fill de l'aleshores mort Marc Rocamora, Josep Rocamora i Pujulà era un conegut industrial del sabó a Catalunya i posseïa moltes finques urbanes.

finisecular dominada per la pintura d'atmosferes grises de Rusiñol i Casas i per l'arquitectura sinuosa de Gaudí. Amb 23 anys d'edat, Anglada havia participat, entre aquests anys, a un mínim de quatre exposicions col·lectives (no totes amb la mateixa ressonància i algunes de les quals ni tan sols es podrien considerar exposicions) i n'havia organitzat una d'individual. Però s'havia mantingut al marge de la modernitat artística, i potser és per això que no va cridar l'atenció entre la crítica i la societat barcelonina finiseculars. Aquesta manca de triomf, juntament amb el desig de fugir de casa seva, portarien el jove Anglada a provar fortuna a la "Ciutat de les Il·lums".

2.1. Obres 1885-1894

De l'etapa catalana, que inclou les obres d'Anglada compreses entre els anys 1885 (la primera "obra d'art"²⁹ coneguda de l'artista és d'aquesta data) i 1894, Fontbona i Miralles han catalogat al voltant d'unes quaranta pintures a l'oli i uns vint-i-quatre dibuixos, però existeixen moltes més peces que actualment ens són desconegudes [FONTBONA, 2006 b: 55]. En realitat, però, aquest exercici de càlcul es fa realment difícil perquè bona part de les obres d'aquesta primera etapa no tenen una datació concreta. És així com he optat per fer un anàlisi temàtic de les obres i no seguir un punt de vista cronològic.



Capvespre, Modest Urgell



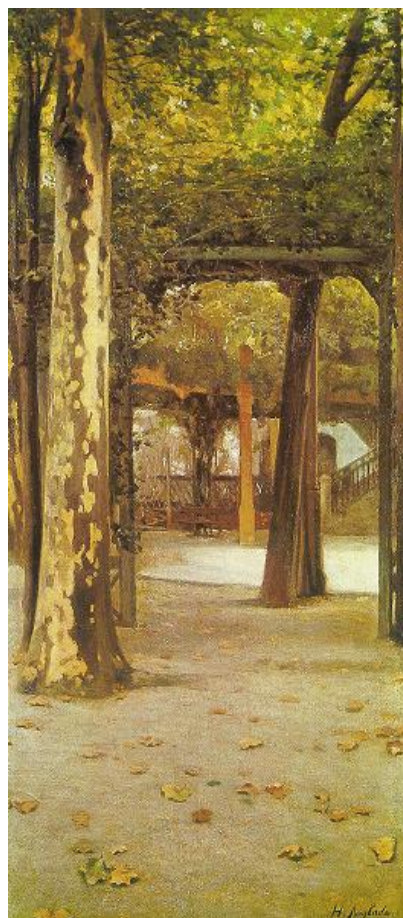
Paisatge, 1890, Hermen Anglada

Les obres de l'etapa catalana són molt diverses i difícilment es poden analitzar sota els mateixos paràmetres conceptuals. Però el que destaca més en aquest període són, en primer lloc, les pintures de temàtica de paisatge i, en segon, les de figura humana. Pel que fa als paisatges, que

²⁹ Ho he posat entre cometes per recalcar que es compta des de l'any en què Anglada va realitzar la primera obra seriosa de la seva trajectòria artística, oblidant-nos de treballs o dibuixos anteriors – com, per exemple, l'exercici de les oques, el primer dibuix conegut de l'artista, executat quan només tenia set anys.

conformen més de la meitat dels quaranta quadres documentats d'aquest primer període, reuneixen les següents característiques: realisme, ambició i un detallisme fotogràfic. Es distingeixen en dos subgrups: els primers posseeixen un elevat grau de realisme i mostren una clara proximitat a l'estil d'Urgell, com *Paisatge amb pont*, esdevenint fidedignes a la realitat i evidenciant una clara influència de l'escola francesa de Barbizon. Es caracteritzen per un ampli camp de visió, un horitzó col·locat a la meitat del quadre, la representació d'un camí amb arbres al voltant i l'adopció d'un cert caràcter idealista, degut a l'execució d'aquestes peces al taller.

En segon lloc, els paisatges realitzats abans de marxar a París (c. 1894), són una mostra que Anglada defuig el simbolisme de to romàntic propi del mestre i s'apropa a una estètica pre-impressionista, subtilment incipient. És a dir, Anglada abandona la idealització romàntica adoptada els primers anys per acabar pintant paisatges "de carn i ossos": l'apropament als diferents racons de la Naturalesa, tancats i ombrívols i pintats a *plein air* n'és un exemple. Del primer subgrup es trobaria *La font*³⁰, *Paisatge amb pont* o *Pati*³¹, una pintura situada en la línia melancòlica de Rusiñol i Casas; del segon, *Paisatge amb penyes* i la resta de paisatges generalment realitzats a partir de 1890 que representen racons del bosc generalment humits i que ocasionalment recreen el joc cromàtic de les pedres cobertes de molsa i líquen. A més a més, convé destacar que dins la categoria de paisatges rurals, a partir de 1892



Pati, 1889

Anglada va abandonar les vistes panoràmiques pròpies d'Urgell i va realitzar primers plans, com va fer a *Roques a l'herba*³². Tanmateix, dintre la categoria del paisatge, Anglada va provar d'executar un tercer grup del que actualment només es té coneixement d'una obra (*Tren*³³). El subgènere del paisatge urbà plasmat en una pintura d'una

³⁰ *La font*, 1889, Col·lecció Miquel Quintana, Barcelona.

³¹ *Pati*, 1889, Col·lecció Miquel Quintana, Barcelona.

³² *Roques a l'herba*, 1893, Museu Anglada, Port de Pollença.

³³ *Tren*, c. 1889, Col·lecció Artigas, Barcelona.

locomotora expulsant fum que s'apropa frontalment a l'espectador, ja s'havia vist anteriorment en l'obra d'alguns pintors impressionistes, especialment en Monet que, al llarg de la dècada dels anys setanta, havia retratat diverses estampes de l'estació de Saint Lazare de París.

Pel que fa a les pintures de temàtica humana, Anglada va realitzar, durant aquests anys, més de deu obres amb diferents variables: des d'un retrat d'una figura femenina de perfil³⁴ - sembla ser la primera obra, datada del 1885 [FONTBONA, 1981: 233] - a un nu femení d'esquenes³⁵, una florista³⁶, dos retrats de perfil d'una parella mora, un retrat de dues nenes jugant a l'estil de Fortuny (les dues nebodes d'Anglada)³⁷, un retrat de coronel³⁸ i un pageset³⁹ fins a un cap de vell⁴⁰. Tanmateix, les peces que destaquen més són el *Retrat del tinent coronel Álvarez de Ardanuy* (cunyat d'Anglada) i *Pageset*, executats sota l'influx de Manet (amb un personatge militar a primer pla sobre un fons neutral i sense profunditat i un infant de perfil amb el mateix tipus de fons i prenent el referent de *El pífre* - 1866, del pintor francès), i especialment els dos retrats moros, que conformen una temàtica en Anglada que, indubtablement, devia originar-se amb la influència de l'orientalisme del mestre Moragas. Els colors, la pinzellada pastosa, els busts de perfil, el subjacent pre-impressionisme... apropen Anglada a la tècnica i a l'estil de Marià Fortuny, company d'estudis de Moragas. Tanmateix, el nu femení que Anglada va pintar l'any 1888 (possiblement es tracti de l'*Estudi del natural* presentat a l'Exposició Universal) s'acosta a la temàtica íntima de la *toilette* pròpia dels pintors parisencs d'aquests anys del tombant de segle. Entre ells, Degas, Renoir o Toulouse-Lautrec.

³⁴ *Figura*, 1885, Col·lecció Salvador Vidal, Pollença.

³⁵ *Nu*, 1888, Col·lecció Dionisia Andreu, Barcelona.

³⁶ *Florista*, c. 1888, Col·lecció Joaquín Aranda, Zaragoza.

³⁷ *Blanquita y Luisita*, 1890, Col·lecció Valentín Pascual, Cádiz.

³⁸ *El tinent coronel Álvarez de Ardanuy*, 1890, Col·lecció Artigas, Barcelona.

³⁹ *Pageset*, c. 1890-1891, Col·lecció Artigas, Barcelona.

⁴⁰ *Cap de vell*, 1892, Col·lecció Lluís Uriach, Barcelona.



Moro, 1889



Mora, 1889

No oblidem, però, que també hi ha constància, en aquest període comprès entre 1885 i 1894, d'una obra de temàtica històrica anomenada *Cavalleria*⁴¹ i datada pels volts de 1889-1890. No obstant, sembla ser que el gènere històric no va entusiasmar gaire a Anglada que, en els propers anys, es decantaria per un tipus de pintura de la contemporaneïtat nocturna. D'altra banda, Anglada va pintar un bodegó anomenat *Flors i copa*⁴², de l'any 1889, executat en l'època del mestratge de Moragas, que dona fe del detallisme òptic que practicava aleshores i d'una certa aproximació al món exquisit dels pintors flamencs. El bodegó va ser un dels molts obsequis que Anglada va donar a la família Rocamora com a agraïment de l'ajuda econòmica rebuda, que es prolongaria fins al segon viatge de l'artista a París [SONSECA, 2002: 70].

Moltes de les obres pictòriques realitzades per Anglada durant aquest període (especialment els paisatges), adopten un format gran, aspecte que indica molta seguretat i audàcia per part del pintor principiant, que ja tenia definida la seva vocació i volia seguir el camí de l'art malgrat es trobés amb els impediments familiars, de la societat i de la crítica de l'època.

Referent als dibuixos d'Anglada, se n'han documentat dues dotzenes entre els anys 1886 i 1894 [FONTBONA, 2006 b: 59-63]. Aquesta tasca d'investigació ha estat realitzada per Fontbona i

⁴¹ *Cavalleria*, c. 1889-1890, Col·lecció Luis Alonso Mercadé, Barcelona.

⁴² *Flors i copa*, c. 1889, col·lecció particular.

Miralles i ha donat fruit al catàleg raonat de dibuixos publicat l'any 2006. Del primer dibuix que es té constància, com ja s'ha anunciat prèviament, data de l'any 1886 i es titula *El cobert*. Anglada el va realitzar en un moment en què va marxar un temps a Vilanova i la Geltrú, després que la mare s'oposés a una formació artística del fill fora de Catalunya (a Madrid, a París o a Roma, com volia l'artista). Aquest primer dibuix, un esbós preparatori per a la pintura *Cobert*⁴³, datada pels volts de 1886 [FONTBONA, 1981: 300], marcarà la línia del que seran la majoria d'apunts de l'etapa catalana.

La majoria d'apunts i dibuixos d'Anglada catalogats en aquests anys catalans representen apunts de paisatge, especialment presos de la zona d'Arbúcies, i mostren tan detalls com conjunts, boscos o camins, detalls de troncs o flors silvestres. Després d'*El cobert*, no es té constància de l'existència d'apunts de paisatge fins a principis dels anys noranta, en un moment en què Anglada va realitzar algun dibuix d'una soca d'un arbre o d'altres indrets d'Arbúcies, com *Camí del Moré*⁴⁴ o *Paisatge amb arbre*⁴⁵. Anglada, doncs, adoptava la línia realista del seu mestre Modest Urgell i es deixava absorbir pel paisatge rural del poble. D'entre tots els apunts de paisatge, però, sobresurt un singular dibuix datat de l'any 1894 i que representa un camí resseguit per dos murs⁴⁶. Anglada va dedicar l'apunt al crític Raimon Casellas. "*Al amigo Raimon Casellas en prueba de afecto*" va escriure [Op. cit.: 63]. És estrany perquè, si es fa memòria, l'any 1894 Anglada exposava individualment a la Sala Parés i no era reconegut per part de la crítica; tanmateix, Casellas li feia molt de respecte. Ignorant, doncs, si aleshores crític i pintor es coneixien, és possible que Anglada hagués dedicat el dibuix a Casellas amb un cert to irònic pel fet que no havia rebut cap comentari del crític durant la seva primera exposició individual (en el cas que hagués executés el dibuix després d'aquesta mostra) o, contràriament, pel fet que volia ser reconegut per l'autoritat de Casellas.

Al costat dels paisatges, hi ha l'altra gran temàtica dels dibuixos d'Anglada: els cavalls, que gairebé sempre són desdibuixats i representats de manera fragmentària (caps, potes, gropes...). Durant els anys de fi de segle, Anglada va poder prendre apunts a l'hipòdrom de Barcelona (a la

⁴³ *Cobert*, c.1886-1889, col·lecció particular, Vic.

⁴⁴ *Camí del Moré*, c. 1892, col·lecció particular, Barcelona.

⁴⁵ *Paisatge amb arbre*, 1892, col·lecció particular, Barcelona.

⁴⁶ *Dibuix de paisatge*, c. 1894, Col·lecció Ramon Golobert, Barcelona.

zona de Can Tunis), que prèviament havia atret altres pintors com Santiago Rusiñol en els seus inicis. Tanmateix, ocasionalment Anglada va realitzar dibuixos de cavalls de cos sencer, com el fantàstic apunt acadèmic datat pels volts de 1887⁴⁷, que demostra l'interès de l'artista per l'anatomia, que més endavant acabaria estudiant de primera mà als escorxadors de París. Proper al *Cavall destripat* de bronze de Leonardo da Vinci, el dibuix d'Anglada (igual que la resta d'apunts de temàtica hípica) torna a recordar una temàtica que anys enrere havien tractat els impressionistes, insistint en les carreres de cavalls, a conseqüència de la conversió dels hipòdroms parisencs en una autèntica moda. Durant l'últim terç del segle XIX, la fotografia va insistir en la captació de la posició de les potes dels cavalls corrent (recordem que era impossible captar el moviment amb la primera màquina fotogràfica) i, a les ciutats, el fiacre constituïa el principal mitjà de transport. Anglada, doncs, seguiria una línia paral·lela a la temàtica impressionista de Degas, realitzant nombrosos apunts de cavalls, de les seves potes, dels seus cascs, fins i tot de carros, des de l'any 1887 fins aproximadament el 1891; amb el temps, s'aniria interessant pel món nocturn de París, però no abandonaria mai la temàtica hípica. Ans el contrari: seria una de les temàtiques més treballades per Anglada a París.



Estudi de cavall, tipus acadèmia, c. 1887-1888

⁴⁷ *Estudi de cavall, tipus acadèmia, c. 1887-1888*, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença.

3) PRIMER VIATGE A PARÍS (1894-1895) I RETORN A CATALUNYA (1895-1897)

Els inicis de la carrera artística d'Anglada-Camarasa a la ciutat de París, Meca de l'art i la cultura de finals de segle XIX i principis del XX, són encara dubtosos i presenten molts més buits cronològics que la primera etapa de l'artista a Catalunya. Però aquest fet resulta absolutament habitual des del moment en què l'historiador s'adona que l'artista comença a mantenir-se al marge dels cercles artístics del país autòcton. Tanmateix, d'ençà de la descoberta de l'epistolari per part de Fontbona i Miralles [FONTBONA, 1982: 19-25], s'ha pogut resoldre una gran part de les incerteses que existien fins aleshores de la primera època d'Anglada a París.

Del que no hi ha dubte és que abans de finals de l'any 1894, Anglada va arribar per primera vegada a París, ja que el propi artista en va donar fe a les cartes que va escriure a Llord [Ibidem: 21]. Ramon Casas hi havia anat el 1881 i hi havia tornat amb Santiago Rusiñol el 1890, però Anglada hi va anar abans que cap pintor català de la segona generació del Modernisme: Joaquim Sunyer hi arribaria 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. Aleshores, la capital de les arts vivia un període emergent de diferents artistes que van portar a París la nova pintura. Casas, Rusiñol, Junyent, entre d'altres artistes catalans, s'hi havien dirigit anteriorment i s'havien deixat influenciar pel Modernisme pictòric, que el traslladarien més endavant a Catalunya. Tanmateix, la societat barcelonina finisecular no estava preparada per comprendre l'essència del Modernisme plàstic. És així com alguns artistes de la talla d'Anglada van decidir marxar a la capital mundial de les arts per arribar a un públic més preparat i més avançat artísticament parlant; és a dir, a un públic modern.

Anglada va anar a estudiar temporalment a París, en el període aproximat d'un any, ja que no va ser fins el 1897 que hi va fer un segon viatge definitiu. Des de l'últim terç de segle, París, la primera metròpoli moderna, s'havia convertit en la capital de les arts i la cultura a nivell mundial. La posició capdavantera de la ciutat a nivell planetari no havia d'estranyar gens: ja des de finals del segle XVIII la declaració dels drets humans havia estat una mostra de la valentia i decisió franceses front una Europa majoritàriament catòlica i antimoderna, d'ideals conservadors. Des d'anys enrere, França havia esdevingut un model a seguir; les innovacions tècniques i científiques es van anar succeint exitosament i d'una forma accelerada: la invenció del telègraf, la fotografia, l'expansió del ferrocarril, el barco de vapor, l'enllumenat elèctric, els avanços

mèdics... Quan Anglada va arribar a França, el país vivia sota el poder de la Tercera República, que s'estendria més enllà de 1914, i estava encapçalat per una representant que aleshores brillava amb la seva innovadora llum elèctrica nocturna, que la va portar a rebre el nom de "Ciutat de les Llums"⁴⁸. A les acaballes de 1800, l'art i la literatura francesos van començar a reflexar importants canvis - temàtics, estilístics... -, resistents contra tota tradició. És per això que, durant la segona meitat del segle XIX, París es va anar consolidant com a l'escenari europeu per excel·lència de tota l'activitat cultural i científica mundial: artistes, intel·lectuals, investigadors, escriptors, polítics i empresaris van convertir París en la seu de les pròpies activitats. Tals empreses, però, no haguessin estat possibles sense les prèvies reformes urbanístiques de Napoleó III i el baró Haussmann que, a partir de 1850, facilitarien l'entrada de tots els talents culturals que van començar a circular pels nous *boulevards*.



Rue du Four, París. Fotografia de l'any 1895 (Photo Emonts)

En l'àmbit de la pintura, París va viure confrontada, durant la segona meitat del segle XIX, entre dues actituds estètiques: l'acadèmica, del gust oficial establert, i la innovadora, que desafiava la rutina a la que estava acostumada el públic. Aleshores, els pintors eclèctics lligats a l'École des

⁴⁸ París va rebre aquest nom d'ençà que va ser la primera ciutat en què es va instal·lar l'enllumenat elèctric. La seva il·luminació devia resultar espectacular, ja que de cop i volta els carrers brillaven a la nit, provocant que la societat parisenca prolongués la jornada diària d'activitats (les sortides nocturnes es van començar a produir amb més freqüència). D'altra banda, el nom de "Ciutat de les Llums" en part devia venir de la Il·lustració francesa i de la racionalitat que havia caracteritzat la ciutat d'ençà de la revolució de 1789.

Beaux-Arts, els anomenats *pompier*s [GONZÁLEZ, 1996: 14 i 43], triomfaven als salons. Així és com París no va penetrar en la radicalitat de la pintura fins ben entrats els anys vuitanta del segle XIX, passant per damunt dels primers pintors antiacadèmics Gustave Courbet i els paisatgistes de l'Escola de Barbizon. Sovint s'ha parlat dels anys noranta del segle XIX com a la dècada de Cézanne (reclòs a Aix-en-Provence), Gauguin (al Pacífic), Van Gogh (al manicomi de Provença) i Seurat. Evidentment, tots aquests artistes devien ser un gran estímul per a tots els pintors joves que arribaven a París amb ganes de triomfar dins del món artístic, però ells no van ser ni molt menys els únics referents de l'art francès de fi de segle. No obstant, l'Impressionisme va ser el primer moviment pictòric a França que va trencar amb tota la tradició, ja que propugnava una renovació de la pintura a través de noves tècniques i nous ambients urbans, buscant la influència a fora d'Europa, com al Japó. Aquest moviment i, més tard, les tendències post-impressionistes, van ser admirats per molts artistes moderns de fi de segle. Des de mitjans del segle XIX, però, l'art francès es dirigia des de l'òrbita de la política. El 1894, l'any que Anglada va arribar a París, el govern francès va refusar el llegat que li havia dipositat Gustave Caillebotte un cop mort, col·leccionista d'una pintura impressionista que ja havia estat oficialment admesa a l'exposició <<centennale>> de la Universal de París de 1889 [CANYAMERES, 1980: 14] (que va presentar la sorprenent Torre Eiffel i en la que va aparèixer l'electricitat a la ciutat). El govern va tardar tres anys en acceptar el regal, probablement gràcies a la campanya que va exercir Renoir (amic de Caillebotte) a favor de l'Impressionisme. Actualment la col·lecció posseeix un valor incalculable, però aleshores el govern es va apropiat de la major part del conjunt a excepció d'una dotzena de *pissarro*s, excusant-se amb motius banals com que el pintor semblava pertànyer al bàndol d'esquerres. Per tant, va existir una desconfiança absoluta per part del sector oficial ja que no admetia cap canvi en el món acadèmic de les Belles Arts⁴⁹.

L'ambient artístic de París no es va aturar malgrat la desconfiança del poder polític. 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 en blanc i negre propis d'un onirisme proper a una estètica pre-surrealista; Alfred Jarry va fundar la revista *L'Imagier* i el 1896 es va estrenar exitosament la seva obra *Ubú rei*. El 1895 la galeria d'Ambroise Vollard va exhibir més

⁴⁹ El 1894 va ser un any representatiu de la desconfiança del poder polític en diferents àmbits de la vida parisenca. Il·lustratiu va ser l'anomenat "cas Dreyfuss". Alfred Dreyfuss, militar francès d'origen jueu, l'any 1889 es va convertir en capità de l'exèrcit francès. Estava destinat a l'Estat Major quan, l'any 1894, l'espionatge francès va descobrir que els alemanys van rebre documents secrets entregats per un militar francès. Una investigació estratègicament trucada va arribar a la conclusió que el culpable havia estat Dreyfuss, que va ser expulsat de l'exèrcit i enviat a Guyana. Probablement, la sang jueva de Dreyfuss era el que havia provocat aquesta desconfiança absoluta per part dels cercles francesos oficials.

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 i per la seva set insaciable, va estrenar un barracot amb les parets de tela decorades per Toulouse-Lautrec. El mateix any, Lautrec va figurar al Saló anual de Belles Arts amb les vidrieres de Tiffany, decorades a l'estil dels mosaics, al costat dels cartrons dels *nabis* Bonnard i Vuillard, i el promotor artístic rus Sergei Diaguilev va realitzar una visita llarga i intensa a la ciutat de París per tal de nodrir-se de la modernitat artística més avançada del moment. Però l'esdeveniment artístic de la temporada va ser, sens dubte, la subhasta de quadres de Gauguin a l'Hôtel Dronot, amb els diners de la qual l'artista va pagar-se el viatge a Tahití. Amb els dies, els *nabis* van prosperar i Durand-Ruel va presentar, el 1896, una retrospectiva de Pierre Bonnard amb una selecció important d'obres de l'artista; un alemany semita anomenat Siegfried Bing, escapat de la seva pàtria, va arribar a París i el 26 de desembre de 1895 va inaugurar una galeria d'art anomenada "L'Art Nouveau" [VV.AA., 2004: 115] amb una exposició del noruec Edward Munch. Segurament Anglada va ser partícip de molts d'aquests esdeveniments i manifestacions artístiques de fi de segle, especialment modernistes i expressionistes; tot i això, no acabaria visitant els actes de l'any 1896 perquè en tal data es trobava de nou a Catalunya.

Tanmateix, és indubtable que en el breu espai de temps que Anglada va estar a París (des de mitjans del 1894 fins a finals de l'any 1895) es va deixar absorbir pel maremàgnum artístic de la ciutat, que aleshores il·luminava el món sencer. Captivat per l'artificialitat de la llum elèctrica de la capital⁵⁰, que va substituir el gas i va començar a poblar els carrers i els locals de diversió, provocant un prolongament de la vida nocturna de la societat parisenca, Anglada va submergir-se dins del context artístic del moment i va beure de tots els corrents i tendències que hi van néixer durant l'última dècada del segle XIX. No obstant, el moviment artístic que devia viure de més a prop i que va dominar aquells anys la *vie parisienne* – de la mateixa manera que entre la societat barcelonina finisecular - va ser el Modernisme curvilini i decoratiu, la cara oposada del Simbolisme. Aquest "Style nouvelle" ("estil fideu", anomenat així per les corbes serpentinaes per Paul Morand), "Style Brasserie" ("estil cerveseria", perquè era molt escaient per a aquests tipus

⁵⁰ 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. A Espanya va néixer l'any 1881, concretament a Barcelona, però Anglada es devia sentir absolutament captivat per les llums de París: no havia vist mai 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].

d'establiments - nom proposat per Marcel Bing des de la galeria "L'Art Nouveau"-), també va rebre els noms de "Modern Style" o "Stile Floreale", ja que caracteritzava a un art en què abundaven les corbes i les estilitzacions de tipus vegetal i animal. Des de París, el moviment va anar envaint tota Europa, paral·lel a la voluntat de promoure unes urbs modernes, com acabarien esdevenint Barcelona, Munic, Viena o Milà. A partir d'aquell any 1894, Anglada va començar a impregnar-se d'aquesta nova tendència que l'artista havia viscut a Barcelona (de la que havia restat absolutament impermeable) que, a partir de 1900, s'acabaria reflexant en la seva pintura, com en el *Jardí de París*, en els retrats de Madame Berthe o, fins i tot, en les "serpentinates" de les seves primeres gitanes.

Amb tot el substrat parisenc que filtrava els principals moviments artístics més moderns de tota Europa, no era estrany que, des dels anys vuitanta del segle XIX, París es convertís – prenent el relleu de Roma – en la via d'escapament ideal per a tots aquells artistes o aspirants arribats de tots els punts d'Occident. Llavors considerada el melic del món, la ciutat permetia la celebració d'exposicions d'art contemporani que donaven l'oportunitat als artistes joves - i no tan joves - i ambiciosos somiar que allà hi podien triomfar. El viatge a París era una mena de ritus iniciàtic indispensable per penetrar dintre l'art mundial. Quan els pintors tornaven de la capital francesa (tal com va passar a Catalunya), renovaven la pintura que aleshores es feia al seu país, generalment de tradició acadèmica. Molts artistes, doncs, es van quedar atrapats amb l'art francès. El cas d'Anglada és il·lustratiu, perquè no només va viatjar a París l'any 1894 per conèixer el que es feia a Europa, sinó que a partir de 1897 i fins l'any 1914 hi va viure pràcticament sense interrupcions, coincidint amb el període en què l'artista va produir la seva obra més ambiciosa i brillant, i en els anys en què va assolir un èxit a nivell internacional - fins aleshores només Marià Fortuny s'havia aproximat a l'èxit que va aconseguir Anglada.

Va ser aquest París capdavanter el que va entusiasmar a un artista com Anglada, però ni molt menys va ser l'únic que va caure a la ret. El focus d'atracció que exercia la ciutat en els artistes era descomunal, fins el 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 tenia 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 pels quals els joves artistes tenien la possibilitat de completar la seva formació a la capital francesa. En els dos primers

casos, la pensió comprometia a l'artista 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 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.

Finalment, l'any 1894 Anglada va veure complert el seu desig de formar-se a París. Només amb 23 anys d'edat, l'artista català va viatjar temporalment a la capital, gràcies al suport de Lloret i a l'ajuda econòmica del seu cunyat, Josep Rocamora, que es va comprometre a pagar una pensió a la mare del pintor que va permetre a Anglada disposar dels diners familiars [FONTBONA, 1982: 22-23]. L'objectiu del pintor era treballar seriosament en el camp de l'art. La mare no estava convençuda, però el seu fill començava a ser adult i el problema econòmic estava solucionat, així que, per primera vegada, va haver de callar. Anglada es va instal·lar a l'Hôtel Martinique, prop del Louvre, concretament al número 15 de la rue Jean-Jacques Rousseau, dins del barri de les Halles i, eufòric, va endinsar-se en les entranyes del bulliciós món artístic parisenc, sentint-se fascinat pel bon gust que regnava a la capital i per la picardia i l'elegància femenina [Ibidem: 23]. En aquesta estada va visitar el Casino de París [Ibidem], on es va sentir profundament atret per l'esplendor, el cosmopolitisme refinat, sofisticat i decadent, que s'exhibia estèticament davant dels seus ulls. El nou-cents parisenc de les corbes ondulants, dels grans barrets, de les nits de la llum elèctrica i artificial, del color blau... tots aquests aspectes el devien fascinar de tal manera que a partir d'aleshores deixarien empremta en la seva obra.

Així és com el jove Anglada acabat d'arribar a París, executor d'una pintura de regust acadèmic i mostrant un gust eclèctic pel que fa a l'art (es mostrava a favor tan d'alguns pintors acadèmics com d'innovadors, tan de clàssics com



Vista d'una sala del Musée du Luxembourg. Pintura anònima, 1880

de moderns), estava realment entusiasmat amb la ciutat i tenia unes ganes immenses de formar-se com a artista. Malgrat les diferents aspiracions dels artistes arribats a París, generalment formats en escoles acadèmiques, la majoria es dirigia a la ciutat amb l'afany d'aconseguir un currículum el més prestigiós possible. No és d'estranyar, doncs, que un cop hi arribessin, seguissin el protocol de visitar els museus més rellevants de la ciutat, ara com el Louvre, el Cabinet d'Estampes de la Bibliothèque o el Musée du Luxembourg (seu de la pintura moderna), però també que freqüentessin el Palau i els Jardins de Versalles i el Saló Anual. Anglada va realitzar el mateix exercici. El ressentiment envers la família el va conduir a un intent forçat de resoldre totes les seves mancances artístiques i, conseqüentment, a visitar el Louvre en nombroses ocasions. Al museu hi va copiar un quadre de Besnard i un autoretrat de Rembrandt [FONTBONA, 1981: 24] i va intentar-ho amb un retrat d'un jove executat per Van Dyck, alhora que sentia una especial admiració pels espanyols Ribera i Murillo [Op. cit.]. Amb els dies, Anglada també va visitar el Musée du Luxembourg (que exhibia la pintura més recent ingressada al patrimoni de l'Estat francès), quedant-se "boig d'admiració" amb les pintures dels moderns Charles Busson i Jules Dupré [Ibidem], artistes que aleshores estaven en la mateixa línia paisatgística i acadèmica que Anglada, és a dir, resseguint la franja de la convencionalitat. De la mateixa manera que Anglada durant els primers temps a París, els pintors acostumaven a realitzar còpies de quadres dels grans mestres de la història de l'art universal.

Durant la segona meitat del segle XIX, molts artistes van assistir als tallers d'alguns mestres per formar-se i per tal de preparar-se l'accés a l'École des Beaux-Arts, una institució que no deixaria de ser, fins a finals del segle XIX, un dels objectius de tots els pintors a nivell mundial. Fins l'any 1863 era obligatori que els artistes principiants es formessin als *ateliers* dels mestres per entrar a l'École, on es dedicava una atenció especial al dibuix. Els *ateliers* eren locals amplis, ben il·luminats i ventilats, tallers particulars dels mestres en què s'organitzaven visites als museus de París i on els alumnes copiaven els grans pintors antics i contemporanis. Paral·lelament, van començar a aparèixer nombroses acadèmies, és a dir, centres d'ensenyament lliure l'organització de les quals variava molt l'una de l'altra. En aquests llocs es barrejaven alumnes i aspirants de l'École que generalment havien suspès l'examen d'ingrés. Algunes amb un prestigi enorme, les acadèmies contractaven mestres destacats en la seva especialitat, cadascun dels quals dirigia el seu *atelier*, instal·lat en els amplis locals del centre. Aquest és el cas de la capdavantera Académie Julian, la més cosmopolita i cèlebre de París i en la que, mensualment, s'alternaven les ensenyances d'artistes prestigiosos com William Bouguereau, Tony Robert-

Fleury, Jules Lefebvre, Gustave Boulanger, Gabriel Ferrier o Alfred Bramtot. La institució, que no reunia les mateixes condicions que una acadèmia, era de tendència conservadora. L'Académie Julian va ser la més freqüentada pels pintors espanyols i per la majoria de pintors estrangers, degut al prestigi dels seus mestres i a la docència de classes en espanyol [GONZÁLEZ, 1996: 45]. En altres casos, com l'Académie Suisse, els artistes podien assistir-hi amb un preu assequible i treballar amb models vius sense passar pel tràngol de les examinacions. Hi assistien els paisatgistes per tal de dominar la temàtica anatòmica i era un lloc de trobada per tots aquells artistes de les més variades procedències que discutien les últimes novetats. Tanmateix, l'alternativa més atractiva per a tot artista, durant la segona meitat del segle XIX, va ser la de formar-se al taller privat d'un gran mestre, essent la solució més eficaç i econòmica. Una formació com aquesta obria directament les portes al gran públic, sobretot si s'havia assistit als tallers d'artistes prestigiosos de finals de segle com Lehman, Cormon, Cabat o Carrière.



Atelier de l'Académie Julian. Fotografia de l'any 1889

El 1894, doncs, Anglada disposava d'un ampli ventall de possibilitats per formar-se a París, però va escollir l'Académie Julian [FONTBONA, 1981: 24]. Probablement la tria venia condicionada pel prestigi dels mestres o perquè disposava de professors que impartien classes en espanyol, però sembla ser que Anglada no va dubtar-

ne en cap moment. L'Académie Julian es tractava, més que d'una acadèmia, d'una escola d'art que proporcionava models al natural i que no supervisava massa el treball dels estudiants. Com a la resta de centres d'ensenyament artístic parisencs - a excepció de l'École de Beaux Arts, que era de rang oficial -, era gratuïta. A finals del segle XIX, el ministeri de Belles Arts va obligar els artistes estrangers a fer un examen difícil que pràcticament rebutjava la majoria d'aspirants de l'École. És per aquest motiu que, l'any 1873, Rodolphe Julian va proposar una alternativa al costat dels centres d'ensenyament oficials i va obrir una "acadèmia" a París, contractant com a

professors visitants els quatre mestres més importants de l'École [REWALD, 1999: 213]. 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). Els artistes majoritàriament vinguts de l'estranger hi eren acceptats satisfactòriament. Amb el temps, la fama de l' "acadèmia" va anar en augment i els pintors estrangers, en comptes de presentar-se primer a l'École, es dirigien directament a l'Académie (molts arribaven atrets per aquesta institució). Però, en realitat, l'Académie es caracteritzava per *"la conducta ingovernable de sus alumnos, su legendaria tosquedad, sus implacables chanzas, las bromas de mal gusto a que se sometía a los recién llegados y sus desfiles por las calles de París. 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"* [GONZÁLEZ, 1996: 45]. L'escola estava plena a vessar d'alumnes i d'objectes; els inscrits que hi portaven més temps tenien més privilegis que els novells, ja que se'ls col·locava a primera fila, al costat dels models. El soroll era horrorós, ja que a l'escola no es coneixien ni regles ni disciplina i les indicacions dels professors no sempre seguien els mateixos criteris [Op cit.: 214]⁵¹.

Malgrat l'ambient d'eufòria i el batibull que es vivia a l'Académie Julian - no era estrany si l'escola acollia tants alumnes -, escollir l'escola per a d'entre la resta de guanyaria, durant dos primers premis de més d'un centenar 1976: 7]. Els guanyaria 1900 i, malgrat discutís sempre va tenir la sort de [FONTBONA, 1981: 24]. acadèmics Jean-Paul Benjamin Constant



Talismán, 1888, Paul Sérusier

l'any 1894 Anglada va formar-se. Sobresortint l'alumnat, Anglada hi anys consecutius, els composició pictòrica entre d'estudiants [TORREL, entre els anys 1898 i sovint amb els mestres, poder-los escollir L'any 1894 va elegir els Laurens i Jean-Joseph [Ibídem]. Quan Anglada va

començar les classes a l'escola, l'Académie Julian continuava revoltada d'ençà que l'any 1888 Paul Sérusier havia ensenyat als seus condeixebles el *Talismán* pintat a la tapa d'una capsa de

⁵¹ Per a més informació sobre l'Académie Julian, consultar: [REWALD, 1999: 212-215] i [GONZÁLEZ, 1996: 45-46].

cigars, amb un paisatge aquàtic⁵² [GALLEGO, 1994: 8-9]. Però la prudència d'Hermen va fer que, a l'Académie, es mantingués al marge dels *nabis*⁵³, que, com Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Sérusier o Édouard Vuillard, es van conrear en aquesta "acadèmia". És per això que, malgrat el contacte amb el grup més renovador de la pintura francesa del moment, Anglada va escollir a dos professors acadèmics principalment per dos motius: d'una banda, al París de fi de segle eren unes eminències; de l'altra, no pertanyien "a aquelles escoles anèmico-japoneses" [FONTBONA, 1982: 23], és a dir, no eren partidaris de la modernitat decadentista. Anglada els admirava, doncs, pel seu academicisme i denigrava, en aquests anys, la manca de realisme en l'art i la planitud de la pintura vinguda d'Orient; en definitiva, es mostrava contrari a la pintura més avançada - tanmateix, no oblidem que més endavant acabaria formant part d'aquest tipus d'escola innovadora. Laurens (1838-1921) era un pintor prestigiós de París, realista, que es mantenia en la línia romàntica de la pintura d'història (pintava retrats d'execucions, funerals, escenes d'agonia, etc.), a la que va dotar d'un caràcter opulent i pintoresc, però gens revolucionari, com es pot percebre a les seves grans *machines* *Excomunió de Robert el Pietós* o *Els papes Formós i Esteve VI*.



Els papes Formós i Esteve VI, 1870, Jean-Paul Laurens

⁵² Abans de presentar el *Talismà* als seus companys de l'Académie Julian, Sérusier acabava de passar l'estiu a Pont-Aven amb Gauguin (haviem coincidit a la Bretanya francesa), que li va donar el següent consell: "Coment voyez-vous cet arbre. Il est bien vert? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette. Et cette ombre, plutôt bleue? Ne craignez de la peindre aussi bleue que possible" [GALLEGO, 1994: 9].

⁵³ Els *nabis* van acabar conformant, des de l'any 1888, el principal moviment artístic contrari a l'art acadèmic a França. Sota l'empremta de Gauguin, es mostraven absolutament contraris a l'Impressionisme, que propugnava un art científic-tècnic basat en l'observació directa de la realitat. Per això, seguien la premissa d'un "art lliure" – malgrat influït subjacentment pel simbolisme d'aquells anys- a través de la figura del pintor vista com a un "savi" o un "mag". Sérusier, que organitzava tertúlies mensuals en què es parodiava l'Académie i la Lògia, va ser el primer en tirar endavant el grup. L'essència bàsica de l'art *nabi* es podria resumir en les pròpies paraules del component del grup Maurice Denis, publicades un 30 d'agost de l'any 1890: "S'ha de recordar que un quadre, abans de ser un cavall de batalla, una dona nua, o qualsevol altra anècdota, és essencialment una superfície plana recoberta de colors reunits en un cert ordre" [Ibidem].

Per la seva banda, Constant (1845-1902) va ser un altre triomfador dels salons amb quadres de temàtica històrica. Orientalista que va viatjar a Espanya i a Argèlia, va visitar les mesquites andaluses i els palaus àrabs que es convertirien en motius de futures composicions. Havent realitzat la pintura del sostre de la sala de cerimònies de l'Hôtel Ville de París, edifici decorat l'any 1886 amb un eclecticisme desmesurat, més endavant aniria a viure al Marroc. En alguna ocasió, Constant seria caracteritzat per Leon Daudet de "*frotteur romain de la décadence*" [VERRECHIA, 1975: 31]. 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].



Emperadriu odalisca al circ, c. 1889, Benjamin Constant

Anglada, però, aleshores preferia distanciar-se de l'orientalisme artístic. Es va volcar de ple en el treball intens que duia a terme a l'Académie Julian: pintava models al natural de vuit a dotze del matí i d'una i mitja a les cinc de la tarda [FONTBONA, 1982: 23]. En realitat, però, les classes no van servir per a que ambdós professors l'influïssin decisivament, degut a una desenvolupada i prematura personalitat artística del pintor en aquells anys. El cert és que, paradoxalment, l'acabaria influïnt molt més un alumne de l' "acadèmia" que va conèixer en aquesta primera estada a la capital. S'anomenava Carlos Baca-Flor i era d'origen peruà. Havia arribat a París el 1890 i havia conegut Anglada durant el 1894, però no va ser a partir de 1897 (data en què Anglada es trobava per segona vegada a París) quan els va començar a unir una gran amistat⁵⁴ i quan el català va descobrir l'essència de la nocturnitat parisenc, que faria trontollar l'academicisme dels seus primers quadres.

⁵⁴ Una bona part de l'any 1894, Carlos Baca-Flor va passar-la a París, però l'estiu i la tardor d'aquest any l'artista va marxar per segona vegada a Itàlia (al 1890 havia anat a Roma fins el 1893, any en què s'instal·laria a París per segona vegada) [CANYAMERES, 1980]. Per tant, la breu coincidència d'Anglada i Baca-Flor a París durant l'any 1894 va impossibilitar el desenvolupament de la seva relació d'amistat. D'altra banda, aquesta informació confirma que Anglada no podia arribar a París més tard de l'estiu de 1894.

Durant el primer any de residència a París, Anglada desitjava evadir-se, renovar-se i, sobretot, progressar ràpidament en l'àmbit plàstic. És per aquest motiu que es va apuntar a les classes nocturnes d'una acadèmia [Ibidem], que en nombroses ocasions s'ha considerat que es tractava de l'Académie Colarossi⁵⁵, una escola aparentment més avançada que la Julian. Annexionada l'any 1842 amb l'Académie Charpentier, constituïa, juntament amb la Julian, l'única escola d'art de París que acceptava estudiants femenines i que permetia models masculins a les classes. Fundada pel peculiar escultor Ernesto, l'acadèmia (de la mateixa manera que la Julian) es va presentar com a 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 els que esdevindrien els principals components del post-Modernisme català, com el jove Anglada. Anglada va assistir a les classes de René Prinet i Louis-Auguste Girardot [FONTBONA, 1981: 24]: el primer realitzava una pintura impressionista mentre que el segon seguia una tendència més acadèmica molt propera a l'orientalisme. Després d'assistir-hi tres anys, Anglada rebria la seva primera medalla en un concurs organitzat per l'acadèmia [TORREL, 1976: 7]. L'artista hi assistia de les set de la tarda a les deu de la nit, però el ritme frenètic de treball li era excessivament dur: *"Esto cuesta muchísimo, amigo Pedro pero el caso es luchar y luchar lo más fuerte que se pueda, pues para esto he venido aquí"* [FONTBONA, 1982: 23]. Aquest cansanci ja el duia al damunt a principis de l'any 1895, en un moment en què el treball li oposava resistència.

Intercalades amb les classes a les dues acadèmies, les visites al Louvre per part d'Anglada no van deixar de ser assídues. Anglada hi va descobrir una admiració enorme per Van Dyck i en alguna ocasió la va declarar per escrit: *"Sólo te diré que varias veces mirándome dos retratos de tamaño natural que tiene en el Museo del Louvre se me han llenado los ojos de lágrimas"* [Ibidem]. Jean-Paul Laurens, mestre de l'Académie Julian, li havia recomanat copiar algun

⁵⁵ L'any 1891 Fontbona i Miralles van concebre la idea que Anglada va assistir a les classes de René Prinet i Louis-Auguste Girardot de l'Académie Colarossi a partir de 1897, període aleshores considerat com al primer viatge a París de l'artista (1897-1904) [FONTBONA, 1981]. Tanmateix, posteriorment, la historiografia més recent no ha deixat massa clar si l'acadèmia que freqüentava Anglada de nits durant el primer viatge a la capital francesa (1894-1895 i no 1897-1914) era l'Académie Colarossi o una altra: [FONTBONA, 1982] i [FONTBONA, 2006 a]. D'altra banda, des de 1982 s'ha emfasitzat la idea que Anglada va freqüentar la Colarossi durant la seva segona estada a París (1897-1914), assistint-hi a partir de l'any 1899 i tenint com a professor a René Prinet [Ibidem]. Però com que la informació no és aigua clara i degut al fet que Anglada va guanyar un premi de composició de pintura a la Colarossi després d'assistir-hi tres anys, consideraré que l'artista va començar a freqüentar l'Académie a partir de 1894, amb els dos professors abans citats, interrompent les classes amb el parèntesi català de l'artista comprès entre finals de l'any 1895 i finals del 1897, i que no hi va tornar fins l'any 1899.

quadre del gran artista dipositat al museu. Anglada ho va provar, però el català repartia la seva admiració entre Van Dyck, Rembrandt, Ribera i, més endavant, Murillo [Ibídem].

En una carta del febrer de 1895 que Anglada va escriure a Llorc [Ibídem], l'artista explicava la consideració que el Puntillisme, el Simbolisme i l'Impressionisme no tenien la importància que aleshores els hi donaven aleshores Casellas i Rusiñol a Barcelona. Destacava alguns dels millors pintors moderns, que per a ell eren Gustave Moreau, Carolus-Durand, Édouard Détaillé, entre d'altres. És així com Anglada es decantava a favor de la pintura acadèmica i rebutjava la moderna. I probablement pensava així perquè a Catalunya va rebre una formació artística molt sòlida vinguda de les personalitats acadèmiques d'Urgell i Moragas.

El març de 1895 va copiar un autoretrat de Rembrandt i ho va intentar amb el retrat d'un jove de Van Dyck [Ibídem] – probablement es tractava de l'obra *Retrat de James Stuart* (c. 1633-1634) o bé de *Gentilhome amb espasa* (c. 1604-1668) del pintor flamenc. El 21 de maig Anglada explicava a Llorc que ja tenia la còpia de l'autoretrat de Rembrandt enllestida:

Estoy muy atareado con mis trabajos en el Louvre, por de pronto tengo copiado ya un cuadro de Rembrandt. Representa dicho el retrato del mismo Rembrandt. No puedes imaginarte con que gusto lo he pintado aunque me haya sido difficilísimo [Ibídem: 20].



Autoretrat al cavallet, 1660, Rembrandt

Es podia tractar d'una còpia d'*Autoretrat al tocador i a la cadira d'or* (1633), d'*Autoretrat al cavallet* (1660), d'*Autoretrat amb el cap descobert* (1633) o bé d'*Autoretrat al tocador amb un fons arquitectònic* (c. 1640), tots de Rembrandt, però la manca de documentació impossibilita precisar-ho.

D'altra banda, durant la primavera de 1895 Anglada va invertir els diners que obtenia de la família per contractar una model [Op. cit.]. Amb ella va realitzar dos estudis de nu, un dels quals l'any 1981 Fontbona i Miralles van datar de l'any 1898 [FONTBONA, 1981: 233], però que actualment semblen datar-se pels volts de l'any 1895. En un croquis d'una figura nua - que Anglada va incloure a la carta del 21 de març de 1895 -, es percep el mateix fons que en els dos estudis pictòrics [Op. cit.]. En aquesta carta, Anglada

demanava a Llorc que no comentés a la seva família que havia contractat una model, per por a generar rebuig i desconfiança.

Gràcies a aquesta carta [Ibidem] es té constància de l'amistat establerta per Anglada a París amb alguns catalans: Eusebi Arnau⁵⁶ (al que va conèixer a l'Académie Julian), Damià Pradell⁵⁷ i un tal Malla que actualment es desconeix. Tots ells s'enyoraven del seu país d'origen: és per això que, en una ocasió, Anglada va demanar a Llorc que li enviés un romanç o una cançó catalana que parlés de l'enyorança. Llorc li va enviar el popular *L'emigrant*, poema de Jacint Verdaguer que aviat rebria la música d'Amadeu Vives:

Dolça Catalunya,
pàtria del meu cor,
quan de tu s'allunya
d'enyorança es mor [VILAMALA, 2002: 104].

La cançó, estrenada l'any 1892 per l'Orfeó Català i convertida ràpidament en una melodia popular, el devia alleugerir durant un breu instant, però aviat Anglada es començaria a trobar malament, tan físic com emocionalment. Ignorant el motiu, durant la primavera de 1895 Josep Rocamora havia escrit a l'artista explicant-li que deixava de subvencionar-lo econòmicament [Op. cit.]. Casualment, el 23 de maig de 1895 Anglada va escriure al seu amic una carta de trenta-dues pàgines en les que repassava el què havia estat fins aleshores la seva vida i en la que resultava alarmant el poder autodestructiu del pintor [Ibidem]. La desesperació era tal que només podia venir originada arran del compromís trencat del seu cunyat, que va obligar a l'artista a tornar de París. A la capital francesa, Anglada vivia tant en la misèria que estava endeutat fins el coll i, fins i tot, tenia problemes per vestir-se amb les peces més bàsiques [Ibidem]. Davant d'aquesta desesperada situació, a finals de setembre Anglada encara es trobava a París, gràcies a una ajuda econòmica de Llorc – que ja li havia ofert diners en altres ocasions i que Anglada havia rebutjat; aquest cop, però, es va veure obligat a acceptar-los [Ibidem: 23-24]. Tot i això, Anglada continuava immers en un pessimisme i en una solitud que augmentaven si pensem que aleshores era un artista absolutament ignorat a París. Al final de la mateixa carta, el pintor s'alleujava i demanava algun encàrrec al seu amic, però també li anunciava la visita de l'escultor Damià Pradell, que li portaria dos cartells de Chéret [Ibidem: 24]. Jules Chéret (1836-1932),

⁵⁶ Eusebi Arnau i Mascort (1864-1933) va ser un dels escultors més rellevants del Modernisme català, realitzant obres com les muses del Palau de la Música Catalana o altres grups escultòrics de la *Sagrada Família*.

⁵⁷ Damià Pradell i Pujol va ser un important escultor i medallista del Modernisme català. Format a Llotja amb Venanci Vallmitjana, a finals del segle XIX va estudiar a París, on va coincidir amb Anglada.

pintor i litògraf francès que més endavant seria tot un mestre de l'art del cartellisme, tindria l'honor de ser la primera referència positiva per part d'Anglada d'un art contrari a l'acadèmic. És, doncs, en aquest any 1895 quan comencem a descobrir un cert interès d'Anglada per l'art de la litografia, que més endavant acabarà cultivant amb el prestigiós Albert Belleruche [FONTBONA, 2006 c: 17].

En tot aquest any a París, però, Anglada no va pertànyer a cap cercle artístic. Hi va fer alguns amics artistes, com Ricard Urgell⁵⁸ – fill del seu mestre - i Lluís Torras Farrell⁵⁹ i va conuiu amb els escultors Damià Pradell i Eusebi Arnau. Abans de tornar a Catalunya, el 26 de setembre de 1895 Anglada va escriure l'última carta des de París [Op. cit.]. Encara amb un regust amarg, l'economia no el preocupava tan com es percep en les cartes anteriors; en aquesta ocasió es sentia malament degut a uns problemes personals als que no feia esment. És per això que, durant els últims mesos de 1895, Anglada va marxar de París per refugiar-se a Arbúcies, on hi havia els seus amics i la nòvia – amb la que tenia intenció de casar-se, però amb la que finalment no es va comprometre [Ibidem]. Va mantenir una gran amistat amb l'estudiant de cant Pau Samsó i Torres, amb el que sembla que va conuiu un temps a casa de seva tia [FONTBONA, 1981: 15 i 22].

No se sap què va ser d'Anglada durant els anys que va tornar a Catalunya (1895-1897). Tanmateix, conformen una etapa poc fructífera del pintor, artísticament parlant: en aquest període, no es té coneixement de cap participació de l'artista en cap exposició catalana. Semblaria, doncs, que el desànim va arrossegar a Anglada des de París i que el va impedir a continuar la seva carrera artística durant un parèntesi biennal. No es va inscriure en cap cercle artístic català, a excepció de les amistats aïllades de Ricard Urgell i Lluís Torras [FONTBONA, 2006 a: 19]. Malgrat tot, se sap que a Arbúcies va viure a la casa d'uns familiars de Llord i que va continuar pintant amb els seus amics arbuciençs [FONTBONA, 2006 b: 67]. Diu Rafael Benet que l'artista va fer una estada a Andalusia abans de tornar a París, concretament a Sevilla, a Granada i probablement també a Còrdova [BENET, 1936: 7], regió en la que ambientaria més

⁵⁸ Ricard Urgell i Carreras (1874-1924), fill de Modest Urgell, va ser un artista català que va cultivar una pintura de retrats i figures, enmig d'un ambient d'escenes de teatre, cirks o *music-halls*. De la mateixa manera que el seu pare, també es va dedicar a la pintura de paisatge, però va ser, juntament amb Anglada, un dels artistes catalans que més va estudiar les potencialitats de la llum artificial. De fet, al seu taller de Gràcia hi tenia una bateria d'il·luminació elèctrica per a pintar.

⁵⁹ Lluís Torras Farrell (1867 ?-1932) va ser un artista català que es va especialitzar en la pintura de retrat *pompier* i en la fotografia. L'any 1891 va realitzar un retrat a llapis d'Anglada.

d'una vegada les seves composicions de gitanes. Segons Torrel, però, Anglada, aprofitant l'estada per terres andaluses, hauria passat per València [TORREL, 1976: 6]. Al llarg del viatge, hauria pintat paisatges i escenes costumistes, difícils de trobar perquè, a mesura que acabava les obres les venia, les donava o les enviava al seu oncle Marc Rocamora – que en feia donació a les escoles on estudiaven els seus fills [Ibidem]. Més tard, però, la guerra civil en va destruir i en va cremar moltes. El més probable, però, és que el pas d'Anglada per València no s'esdeingués fins l'any 1904, com han considerat altres historiadors [FONTBONA, 1981: 36]. Tanmateix, el viatge d'Anglada per terres andaluses s'havia de produir amb anterioritat de l'any 1897, just abans del seu retorn a París. Durant el període entremig, però, no s'ha de descartar la possibilitat que Anglada freqüentés la cerveseria Els Quatre Gats, recent inaugurada, en la que podria haver mantingut tertúlies amb els modernistes Manolo Hugué (que més endavant retrobaria a París), Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo o Pablo Picasso [Op. cit.] – malgrat la majoria de la historiografia i la documentació trobada fins a l'actualitat demostren que el contacte d'Anglada amb el Modernisme català (i Els Quatre Gats) va esdevenir-se a partir de 1900. Tanmateix, ja vaig trobar una notícia antiga amb la que s'anunciava un possible primer contacte d'Anglada amb el sector modernista català l'any 1892 (en una exposició íntima al Gimnàs Català) [LA VANGUARDIA, 1892: 3]. Els Quatre Gats, bar obert l'any 1897 i tancat el 1904 (coincidint amb el període modernista d'Anglada), seria la seu de les reunions i el lloc d'exposició dels joves artistes, entre ells Picasso o Nonell. De la hipotètica relació d'Anglada amb els modernistes extesa l'any 1897, l'artista s'hauria mantingut al marge de les manifestacions dels artífexs modernistes i no hauria volgut comprometre's amb un moviment que requeria una immediata definició. Anglada, però, n'hauria extret quelcom de profit, ja que l'amistat amb un modernista l'hauria conduït novament a França. Cap a finals de 1897, Anglada, probablement gràcies a l'ajuda de Miquel Utrillo, va arribar a París [FONTBONA, 1981: 22]. Seria el segon i definitiu viatge a la capital francesa.

3.1. Obres 1894-1895 i 1895-1897

Pel que fa a l'obra pictòrica d'Anglada executada des del seu primer viatge a París (finals de 1894) fins a la tornada a Catalunya (tardor de 1895 - finals de 1897) s'han documentat molt poques pintures. D'aquest període, l'any 1981 Fontbona i Miralles no van catalogar-ne cap, però sí una l'any 1982 (*Nu femení*⁶⁰) [FONTBONA, 1982: 62]. Certament Anglada devia pintar obres en aquest any de formació a París, però l'artista es devia limitar a pintar exercicis acadèmics a l'Académie Julian i a l'Académie Colarossi, peces que, en cas que es descobrissin, no es podrien considerar pròpiament "obres d'art" creades a partir de la imaginació de l'artista. Aquest fet indica l'elevat grau d'implicació del jove Anglada acabat d'arribar a París, que disposava de poc temps per pintar lliurement. A més, la depressió dels últims mesos a la capital francesa segurament l'hauria desmotivats fins i tot per a la pràctica de la pintura al taller. Tanmateix, considero que la còpia que Anglada va realitzar del quadre *Femme qui se chauffe*⁶¹ d'Albert Besnard no s'ha de datar l'any 1897, època en què Anglada torna a París, sinó el 1895, durant el primer viatge de l'artista a la capital.



Femme qui se chauffe (còpia), c. 1895, Hermen Anglada



Femme qui se chauffe, Albert Besnard

Cal tenir en compte el text de Fontbona i Miralles que acompanya la il·lustració de la pintura en el catàleg d'obres de l'any 1981:

⁶⁰ *Nu femení*, c. 1895, col·lecció particular, Vic.

⁶¹ *Femme qui se chauffe*, c. 1895, Col·lecció Artigas, Barcelona.

Según nos manifestó el historiador Marçal Oliver, H. Anglada le había dicho que esta obra era de lo primero que pintó en París. Hans Rosenhagen, aún en 1903, subrayaba la influencia que el color de Besnard tenía sobre la obra de H. Anglada [FONTBONA, 1981: 236].

El fragment insinua dues coses importants respecte a l'obra: la primera és que dona constància que *Femme qui se chauffe* va ser executada durant el primer viatge d'Anglada a París (per tant, segurament devia pintar-la l'any 1895, ja que el 1894 tot just acabava d'arribar a la capital). El segon aspecte és que la còpia d'Anglada mostra l'admiració i les influències que Albert Besnard va deixar en l'obra del català executada a partir de les primera estada a París. Es percep un apropament molt important a la temàtica impressionista de la *toilette* i a una tècnica clarament esbossada i ràpida. A més, els colors denoten una calidesa i una artificiositat que fins aleshores Anglada no havia tractat. Per tant, la teatralitat de la il·luminació elèctrica de la ciutat de París ja el devia captivar absolutament. Però el que més s'intueix de la peça és que mostra un clar apropament a l'estètica de Renoir. Tanmateix, és indubtable la influència d'ambdós artistes francesos i prestigiosos en aquesta primera obra coneguda d'Anglada a París, ja que posa de relleu la suavitat dels colors dels tons pastels. Anglada va copiar la pintura de Besnard al Musée du Luxembourg i segurament ho va fer a través d'un mestre de l'Académie Julian (Constant o Laurens), que l'hauria aconsellat en la tria. No oblidem, però, que Besnard va deixar-se influenciar per l'Impressionisme i la tècnica de Carolus-Durand; i tampoc oblidem que Anglada a París va sentir-se profundament atret per la pintura de Carolus-Durand, retratista de l'alta societat parisenca de la Tercera República.

Després, durant els mesos en què Anglada va contractar una model (hivern - primavera de 1895), l'artista va realitzar un parell d'estudis de nus femenins, ambdós catalogats per Fontbona i Miralles l'any 1981 [Ibidem: 301]. Un d'ells consisteix en un oli sobre tela de forma oval en què Anglada hi va pintar un nu femení, dret i a cos sencer, que abans hem esmentat. L'apunt pictòric demostra que Anglada encara es trobava a mig camí de l'art



Nu femení, c. 1895

acadèmic però que anava avançant progressivament cap a altres tendències que aniria consolidant amb els anys. Un segon, també titulat *Nu femení*⁶² i amb una concepció alhora acadèmica, estaria realitzat durant els mateixos anys que l'anterior, ja que és molt probable que la model fos la mateixa del primer estudi.

Des de la tornada d'Anglada de París fins a finals de 1897, Fontbona i Miralles han documentat una peça que segurament Anglada hauria executat de tornada a Catalunya [Op. cit.]. Es tracta del retrat d'una nena que podria tractar-se perfectament d'una de les seves nebodes (Blanca o Lluïsa) i, per la suposada edat de la retratada, la pintura es dataria d'entorn l'any 1896. Però com que amb prou feines es coneixen obres d'Anglada en aquest període, és difícil establir semblances o diferències estilístiques d'aquest *Cap de noia*⁶³ amb qualsevol altra obra del període.

Pel que fa als dibuixos d'Anglada, Fontbona i Miralles únicament n'han documentat un en el període comprès entre el primer viatge a París fins a finals de 1897. Es tracta d'*Interior de cafè*⁶⁴ i data d'entre els anys 1895 i 1897, en un moment en què Anglada fa estada temporal a Catalunya. Realitzat a partir de la textura difosa del carbonet, es tractaria de la primera peça coneguda d'Anglada que anuncia una aproximació a la temàtica modernista dels cafès i els cabarets, molt abundants al París de la *Belle Époque*. Es desconeix, però, d'on va prendre la referència, ja que actualment és realment difícil establir una cronologia exacta.

⁶² *Nu femení*, c. 1895, col·lecció particular, Bilbao.

⁶³ *Cap de noia*, c. 1895-1896, Col·lecció Artigas, Barcelona.

⁶⁴ *Interior de cafè*, c. 1895-1897, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença.

4) SEGON VIATGE I ESTADA A PARÍS (1897-1904)

Entre els últims mesos de 1897 i principis de 1898, Anglada va realitzar el segon i definitiu viatge a París, probablement acompanyat de Miquel Utrillo⁶⁵ [FONTBONA, 1981: 22]. L'artista residiria a la capital fins l'any 1914, just en un moment en què tota Europa començaria a viure la convulsió pels estralls de la Gran Guerra. D'aquesta tercera etapa d'Anglada, compresa entre els anys 1897 i 1904 i més coneguda que les dues primeres, es caracteritza per ser el primer període artístic del pintor amb suficient informació com per traçar un recorregut prou definit. Desafortunadament, però, encara no es té la certesa absoluta de quan es va esdevenir el primer contacte entre Anglada i Utrillo però semblaria que, des del moment en què el jove artista va tornar a trepitjar terres franceses l'any 1897, el contacte es perdria fins a l'entrada del nou segle.

4.1. Anglada a París (1897-1900)

D'ençà de l'últim viatge d'Anglada a París, havien passat més de dos anys i, a la capital mundial de la cultura, s'havien esdevingut un munt de novetats i sorprenents manifestacions artístiques. L'any 1897 hi havia tingut lloc 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* (fundada pels germans Nathanson i 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 de Gauguin *Noa Noa* - un llibre escrit sobre les experiències viscudes de l'artista a Tahití, que va representar l'arribada de l'exotisme salvatge i quasi místic a Europa. I, al XIII Salon des Indépendants de París, es van exposar el *Fris de la vida* de Munch (un conjunt de quatre peces, entre elles *El crit*, que suposava l'arribada a París d'un expressionisme angoixant d'arrel nòrdica) i la *Gitana adormida* de Rousseau (que representava el naixement del *naïf*⁶⁶ a París i, per tant, l'aparició d'un gran moviment antiacadèmic a la capital). El 1898, el marxant

⁶⁵ Miquel Utrillo (1862-1934), que de jove havia residit una temporada a París amb la família, havia participat en les dues Exposicions Universals de 1888 (com a enginyer) i de 1889 (com a cronista de *La Vanguardia*) i posteriorment s'havia dedicat a la pintura. Instal·lat temporalment al barri de Montmartre, on havia conegut a Casas i a Rusiñol, el 1893 havia provat sort als Estats Units amb el teatre d'ombres xineses, que seria un autèntic fracàs. El 1895, però, s'havia trobat amb els modernistes a Barcelona amb els que col·laboraria en diferents activitats, com en la creació de diferents revistes (havia dirigit *A Pèl & Ploma*) o en la participació en l'empresa Els Quatre Gats.

⁶⁶ El mot *naïf* feia referència a un corrent artístic nascut a París a finals del segle XIX, caracteritzat per la ingenuïtat i l'espontaneïtat en l'art, l'autodidactisme dels artistes, la utilització de colors brillants i contrastants, i la manca d'una perspectiva científica que no sigui captada intuïtivament. En molts aspectes, pot inspirar-se en l'art infantil, i per això demostra que es posiciona absolutament en contra d'un aprenentatge acadèmic.

Durand-Ruel va retornar a l'exposició d'obres *nabis* i va homenatjar a Odilon Redon; André Mellerio i Pierre Bonnard van publicar el llibre *La litographie originale en couleurs*, bàsic per a la història universal del gust; el President de la Tercera República francesa va otorgar la Legió d'Honor al pintor recentment mort Édouard Manet (després de tant de temps d'espera), i la Société des Gens de Lettres (fundada el 1838 pels escriptors Balzac, Dumas, Hugo, Sand, entre altres) va condemnar públicament el monument a Balzac, projectat per Rodin⁶⁷. El més rellevant d'aquests anys de finals de segle, però, va ser l'exemple de Seurat (mort el 1891) que, com un terratrèmol inesperat, va fer tremolar àmpliament el sector parisenc de les acadèmies, ja que el seu art puntillista havia suposat un pas de gegant respecte a la innovació impressionista. L'any



Il·lustració de Beardsley per a *Salomé* de Wilde

1899 el seu deixeble, Paul Signac, feia un intent d'establir les regles del seu art al llibre *De Delacroix au Néo-Impressionisme*, causant una veritable sensació entre la societat de l'època. El puntillisme es va estendre com una epidèmia (inclús en l'art d'alguns pintors impressionistes, com Pissarro) i va arribar a afectar superficialment a alguns pintors simbolistes situats en la línia de Pelliza di Volpedo, futuristes com Severini o cubistes com Braque o Picasso. Anglada no va rebre les influències del moviment, que segurament va viure de ben a prop, però sí es deixaria embriagar per l'exotisme de Gauguin, l'espontaneïtat de Rousseau, l'expressionisme de Munch o el colorisme abstracte dels *nabis* – heretat de Gauguin.

Tanmateix, l'estrena parisenc de *Salomé* devia marcar una forta empremta en Anglada durant la segona estada a París, ja que l'any 1898 acabaria executant una versió absolutament personal del tema bíblic de la *femme fatale*.

⁶⁷ Després de mig segle de la mort d'Honoré de Balzac - esdevinguda l'any 1850 -, la Société des Gens de Lettres va decidir erigir un monument a la seva memòria. Aconsellada per Émile Zola, va fer l'encàrrec a Auguste Rodin. Durant sis anys, l'escultor va intentar buscar la manera de retratar el geni de l'escriptor francès, i va acabar executant una escultura monumental amb un cert caràcter abstracte que s'allunyava abastament del desig dels promotors. L'estàtua va causar un escàndol tan gran que es va retirar l'encàrrec a l'escultor, essent oblidada pel món francès fins l'any 1939, quan es va col·locar una còpia en bronze al *boulevard Raspail*.

A París, al llarg de la dècada dels anys noranta, aquestes noves manifestacions artístiques i culturals concretes de caràcter passatger venien impulsades per una gran onada de modernitat. Perque, en realitat, el moviment que aleshores estava de moda a la capital era l'anomenat *Art Nouveau*, que havia arribat a França a través de les arts industrials renovades, basades en la constant decorativa de les línies ondulants. En els últims anys de segle, molts artistes reconeguts de les diferents tendències plàstiques a França van començar a adoptar al seu art alguns trets modernistes. És el cas de Gustave Moreau, el pintor simbolista francès per excel·lència, que uns anys enrere havia esclatat artísticament amb les seves formes arabesques i els colors daurats i brillants (que Anglada acabaria absorbint en els seus quadres futurs). Però també ho és de pintors com Puvis de Chavannes, que proclamava un retorn a la forma clàssica, o de Paul Gauguin i Maurice Denis, que posaven en crisi la convencional representació de la realitat plantejant una nova estètica decorativa del color. Per la seva banda, Toulouse-Lautrec entusiasmava al públic francès amb les seves il·lustracions vitals, simplificades i ornamentals, convertint-se a París en el model d'artista bohemí i en l'exemple perfecte de superació de les limitacions físiques mitjançant un art innovador⁶⁸. Lautrec va ser sobretot el model a seguir pels artistes joves que plantejaven al seu art la temàtica d'espectacles dels locals de Montmartre, dels personatges ballant, de la cançó i del plaer fugisser. Però no només va ser un referent temàtic sinó 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 Anglada⁶⁹ [FUNDACIÓ "LA CAIXA", 2006: 168-185], plantejarien una nova dimensió estètica en el món de les arts plàstiques. Durant els primers temps a París, Anglada cultivaria la litografia [GARRUT, 1974: 253], especialment en retrats. L'any 1898, però, quan l'artista es trobava a la capital de les arts per segona vegada, va viure el declivi personal – en cap moment artístic - dels grans mestres: Moreau i Puvis van morir; Gauguin, arribat de Tahití amb molts problemes de salut, acabava de superar un intent de suïcidi i vivia en l'absoluta misèria; i, l'any 1897, Toulouse-Lautrec, que tenia greus problemes amb l'alcohol, va patir manies, depressions i neurosis, però continuava pintant ràpid i fermament per fer creure als del seu voltant que no estava boig. No obstant, la vida complicada d'aquests pintors no va provocar que el seu art s'embrutés, i és per aquest motiu que

⁶⁸ Degut a un problema de debilitat d'ossos, l'artista no va créixer més de 1,50 m.

⁶⁹ 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 consultar: [NAVARRO, 2006: 170-179; MARTÍN, 2006, 180-185].

l'any 1898 Gauguin, Toulouse-Lautrec, entre d'altres artistes innovadors i residents a la capital, continuaven representant la cara de la modernitat artística a París. Tot i això, no convé oblidar que l'art que continuava dominant la capital en aquells anys era el del món de les acadèmies i dels salons oficials.

Un cop Anglada va arribar a París entre els anys 1897 i 1898, va buscar allotjament al Quartier Latin, al "barri llatí" de la capital, situat a la riba esquerra del Sena, a tocar de la Sorbona i el Palau de Luxembourg. Instal·lat al número 77 de la rue des Saints-Pères, va reiniciar l'amistat amb Carlos Baca-Flor, antic alumne de l'Académie Julian que Anglada havia conegut durant el seu primer viatge a París:

La amistad que contrajo (Baca-Flor) en 1897 con el gran pintor catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, fue de una gran importancia para él, como hombre y como artista. Los dos amaban por igual la pintura; los dos sentían idéntico amor al trabajo. (...) Esta amistad, esta identificación duró hasta la muerte del maestro y continúa más allá incluso de la muerte [CANYAMERES, 1980: 106].

Ja amb una formació consolidada, Anglada va haver de guanyar-se la vida dins del món artístic parisenc de la manera que fos. El seu objectiu no era altre que el que tenien la majoria de pintors estrangers arribats a París: fer-se un lloc en el públic i guanyar-se el pes de la crítica i el mercat francesos de l'època. Per aconseguir-ho, li era indispensable ser admès als salons i, sobretot, triomfar-hi. Aquesta institució, creada el segle XVII, va patir, a mitjans de 1800, algunes reformes originades arran de la constant pressió dels expositors, que cada vegada anaven més en augment. L'any 1848, la decisió adoptada de permetre l'exposició als salons de peces artístiques a tothom que ho volgués, va resultar per a molts un autèntic fracàs. El 1849 es va configurar un jurat entre els propis participants i, l'any 1855, els salons van passar a celebrar-se al Palau de la Indústria, construït amb motiu de l'Exposició Universal, moment en què es farien populars sota el nom de "Salons des Champs Elysées". Essent l'eix vertebral de la vida artística francesa al llarg del segle XIX, el saló continuava vivint tensions quan més avançava el segle i cada vegada absorbiria un caràcter més obertament polític i publicitari. "El Salon es nuestro único medio de publicidad", assegurava Benjamin Constant (professor d'Anglada a l'Académie Julian), "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" [GONZÁLEZ, 1996: 22]. Figurar als salons equivalia a l'obtenció d'una imatge artística qualitativa però també que, en un futur pròxim, l'artista podria aconseguir un prestigi considerable, és a dir, que probablement acabaria

obtenint una medalla, una distinció del jurat o una bona acollida per part de la crítica. Exposar al saló, a més, significava la possibilitat que el Govern francès s'apropriés d'alguna obra d'un determinat pintor i que, més endavant, s'acabés penjant en alguna paret de museu, fos al Luxembourg o en qualsevol institució francesa de la mateixa rellevància. Aquest era el màxim honor que un artista podia aspirar. Amb el temps, el mecanisme d'admissió d'aspirants al saló, el tràfic dubtós d'influències que tendia a afavorir descaradament els pintors vinculats a l'École des Beaux-Arts, entre altres circumstàncies, acabarien deformant lleugerament els interessos dels artistes i l'estructura original del Salon. Un cop es realitzaven els processos de selecció, el Salon acollia centenars d'obres (per tant, era difícil que el públic es fixés en totes), que feien palesa la impossible reconciliació de les tendències progressistes i academicistes. L'any 1863, el descontentament pel rebuig d'artistes al Saló oficial va conduir a la creació del "Salon des Refusés". En el seu moment, va assolir un èxit indiscutible de públic, encara que aquest anava a visitar el Salon únicament per escarnir les obres. Els *refusés* es van repetir els anys 1873 i 1875 i van portar a la creació d'altres tipus de salons, com el dels Indépendents, una opció artística pensada pels més radicals. Durant l'any 1889 es van produir més tensions dins del clima artístic i



Primera sala de la secció espanyola del Salon du Champ de Mars de París.
Gravat reproduït a *La Ilustración Española y Americana*, 1878

la Société Nationale des Beaux-Arts, associació encapçalada per Meissonier (que no podia suportar el fet de veure's privat de la presidència del Salon francès), al costat d'artistes com Puvis de Chavannes, Carrière, Rafaelli o Boldini, va promoure l'exposició de peces d'art al pavelló del Champ de Mars de la mostra universal parisenca de 1889, un saló que conciliava la vella i la nova pintura. En aquest saló, que es va anar celebrant anualment d'ençà de l'Exposició, el visitant hi podia trobar artísticament de tot, segons les modes del 1800 consagrades, a la manera d'uns grans magatzems de pintura. Amb el temps, París va posar fi a la centralització artística i les alternatives d'exposició van anar creixent desmesuradament. Els artistes més innovadors, com els impressionistes, van acabar exposant l'any 1874 al taller del seu amic Nadar.

Tot pintor establert a París, en el moment de l'execució d'una pintura destinada als salons, havia de tenir en compte, si volia triomfar, les tendències artístiques seguides pel públic, generalment acadèmiques. Al llarg del segle XIX, la funció principal de la pintura va ser decorar els interiors de les cases burgeses, recarregades i barroques, que de vegades posseïen salons decorats a l'estil japonès, àrab o al dels monarques francesos [GARCÍA, 2002: 31-32]. L'art sempre havia de seguir la moda de l'època i havia de tenir en compte que el públic dels salons, bàsicament format per l'aristocràcia i la classe burgesa, acudia sovint al teatre i a l'òpera, locals on s'esdevenia un impressionant espectacle d'escenografia, aconseguit a través dels decorats pictòrics i els efectes escènics. Així és com havien d'entendre la pintura els artistes que volien assolir l'èxit als salons, i així és com la devia entendre Anglada, fill d'un pintor decorador de cotxes i disposat a comprendre la màgia de la pintura decorativa parisenca que aleshores estava de moda amb l'*Art Nouveau*. Es tractava d'un moviment artístic que va adoptar un art propi d'un refinament i una versatilitat temàtica insuperables a l'època, característiques absolutament oposades a la racionalitat físico-científica pròpia dels impressionistes.

Així que Anglada, arribat novament a París pels volts de 1897, havia de tenir coneixement dels salons en els que podia exposar. Des de 1893, els pintors espanyols arribats a la "Ciutat de les Il·lums" van prendre el costum de participar als salons organitzats per la Société des Peintres Orientalistes Français, celebrats al Palais de l'Industrie; més endavant, ho farien a la Sala Durand-Ruel. Aquests primers certàmens, coneguts com a "Salons des Orientalistes", no podien competir de cap manera amb els dels Champs Elysées, ja que no eren de rang oficial. Tanmateix, cal tenir en compte l'interès general dels salons parisencs per exposar obres

estrangeres, vingudes a París a través de marxants o amics. Així és com, a partir dels anys setanta del segle XIX, Espanya i alguns països europeus van augmentar espectacularment l'exposició d'obres autòctones a la capital francesa. Aquest era un al·licient que cada cop cridava més l'atenció als artistes forans, que cada vegada més buscaven el destí de París. D'aquesta manera, degut a l'important augment d'artistes d'arreu del món a la capital, es van multiplicar les vies expositives de caràcter privat, com la de les mostres de la Société des Aquarellistes a partir de 1879 o les organitzades a les galeries dels marxants. Donada la important presència d'artistes espanyols a París, l'any 1892 Enrique Mélida va fundar el Cercle de la Unió Artística que, a finals de segle, va donar lloc a l'anomenada "Sociedad de Artistas Españoles en París". El cercle, que freqüentment organitzava exposicions a la Galeria Simouson (a l'època, eren conegudes amb el nom de "Salón español de París"), va acollir la participació dels artistes espanyols més afincats a la capital; Anglada, però, no hi va participar mai.

Enmig d'aquesta oferta artística parisenca gairebé desmesurada, s'ha de remarcar que, intencionadament, Anglada va tenir la voluntat de distingir-se dels pintors espanyols arribats a París. El desig de distanciar-se del país autòcton era tan gran que, fins i tot, intentava excloure's del grup de pintors compatriotes [FONTBONA, 1981: 27]. Principalment per aquest motiu, Anglada va penetrar de ple en el volcà artístic dels salons parisencs. 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 com a "Salon du Champ de Mars", que exposava les obres dels artistes més moderats del moment (no tan tradicionalistes com els del Salon des Artistes Français ni tan radicals com els del Salon des Indépendants). L'objectiu d'Anglada no era l'obtenció de premis que el reconeguessin (tal Salon no en concedia) o el conduïssin directe a la fama, sinó el que aleshores desitjava era obrir-se camí en un món artístic que tot just començava a desvelar. 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



Cap de vell (detall), 1898

primera de les quaranta-sis obres que acabaria exposant als salons de París fins l'any 1906 [FLAQUER, 1986: 71-73]. En aquesta ocasió, va presentar *Effet de lampe*⁷⁰ [Ibidem: 71], un quadre basat en la més gran novetat de l'època, la llum elèctrica, que evidenciava l'interès constant d'Anglada vers la lluminositat. Amb la presència d'aquest quadre al Salon francès, es feia evident que Anglada havia dedicat les primeres nits de 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 línia, a partir de 1898 pintaria quadres com *Tors de dona*⁷¹ o *Salomé*⁷², especialment properes a la iconografia de Moreau, i marcaria estil a través d'uns "claroscurs" violents que configurarien l'empremta més absolutament personal de l'Anglada d'aquests anys de fi de segle. Però el cert és que la participació d'Anglada a l'exposició del Salon parisenc, malgrat no sorprengués suficientment al públic donada la manca del gran esclat colorista dels anys futurs, va tenir una bona acollida per part de la crítica francesa [BENET, 1936: 7]. Probablement per aquest motiu, Anglada s'hauria entusiasmat i hi continuaria participant fins l'any 1906. Tot i això, actualment es desconeix si les cròniques parisenes van parlar de la participació d'Anglada al saló parisenc de 1898.

L'any 1898 l'amistat entre Hermen Anglada i Carlos Baca-Flor va anar en augment. Pintor peruà que Anglada havia conegut durant el primer viatge a París (també havia sigut alumne a les Académies Julian i Colarossi), a partir de 1897 ambdós artistes van reiniciar una amistat que acabaria essent molt profunda. Amb els anys, Anglada el reconeixeria com a un mestre, afirmant en una carta dirigida a Baca-Flor que "*sus valiosísimos consejos siguen siendo la base y resultado de lo poco o mucho que mi obra representa*" [FONTBONA, 1994: 23]⁷³. 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 (amb el que havia compartit un taller a Roma), la insatisfacció artística viscuda a París l'havia conduït temporalment a la capital italiana. Tanmateix, l'any 1893 es tornava a trobar a França. Arran de l'amistat amb Baca-Flor, Anglada va començar a fer

⁷⁰ *Effet de lampe (Cap de vell)*, 1898, col·lecció particular.

⁷¹ *Tors de dona*, c. 1898, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

⁷² *Salomé*, c. 1899, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

⁷³ Cfr. Carta d'Anglada a Baca-Flor, 8 d'abril de 1940. La carta va ser trobada per Fontbona i Miralles a l'arxiu de Baca-Flor a Neuilly-sur-Seine [FONTBONA, 1994: 31-32].

pública una gran admiració pel pintor Antonio Mancini⁷⁴ [FONTBONA, 1981: 24], un artista italià l'obra del qual coneixeria a través del peruà. Mancini l'influenciaria en l'execució d'algunes obres com al *Retrat de Georgette Leroy*⁷⁵, d'entorn l'any 1900. L'amistat d'Anglada i Baca-Flor no va tenir límits, fins i tot, en qüestions referents a l'economia. L'any 1898, Baca-Flor va aconseguir, a través d'una carta dirigida al cunyat d'Anglada, allargar una pensió econòmica per a la mare de l'artista subvencionada per Josep Rocamora, per tal que Anglada pogués prolongar la seva estada a París⁷⁶. Aquest fet no ha d'estranyar donada la generositat del peruà: "*cuando Baca-Flor tenía dinero, lo había para los demás*" [CANYAMERES, 1980: 95]. L'estretor econòmica de l'artista en aquells anys a París era tal que costa d'imaginar com, en els pròxims mesos, aconseguiria un èxit tant rotund a la mateixa ciutat. D'altra banda, seria gràcies al seu amic que Anglada vendria, properament, el primer quadre a París [Op. cit. : 27]. Es tractava d'un paisatge, venut a un tal Roger, parent d'un gran amic de Baca-Flor (Louis Roger), que li havia avançat dos-cents cinquanta francs, amb els quals Anglada es podria pagar el lloguer de la casa i donar una part dels diners que devia a la seva portera. L'èxit rotund que va aconseguir en aquesta segona etapa, però, va ser tal que pren un caràcter novel·lesc, pel fet que Anglada no tenia cap mena d'antecedents artístics ni de cap mena a la "Ciutat de les Il·lums"⁷⁷.

Tanmateix, el més rellevant de la relació d'amistat entre Anglada i Baca-Flor – artísticament parlant - és que, a partir de 1897, el català va descobrir el món dels cafès, teatres, espectacles i cabarets nocturns de París, majoritàriament regentats per Josep Oller. Cap a mitjans del segle XIX, els artistes seguidors de la bohèmia parisenc van prendre el costum de freqüentar, durant les nits, els cabarets i *music-halls* que tan sovint els van inspirar artísticament. Però abans de passar la nit a les sales de festa, solien sopar a una *brasserie* i celebrar animades tertúlies a qualsevol cafè de moda de París. Enmig d'un ambient apassionat i sorollós, es discutien noves

⁷⁴ Influenciat en primera instància pel verisme napolità, l'artista italià Antonio Mancini (1852-1930) va abandonar l'extremisme miop per acabar adoptant alguns trets estilístics propis de l'Impressionisme, moviment que havia conegut en un viatge a París durant la dècada dels anys setanta. Així és com la seva pintura es va donar a conèixer: amb uns empastaments densos i un fort component colorista. Quan Anglada va descobrir la seva obra, Mancini es trobava a Roma, rondant els cinquanta anys i essent considerat un cèlebre artista.

⁷⁵ *Retrat de Georgette Leroy*, c. 1900, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

⁷⁶ Cfr. Carta d'Anglada a Baca-Flor, 14 d'octubre de 1899. Es tracta d'una carta d'agraïment d'Anglada després que el seu amic hagués aconseguit l'impossible amb el seu cunyat, Josep Rocamora. Actualment, la carta es conserva a l'arxiu de Baca-Flor a Neuilly-sur-Seine [FONTBONA, 1981: 24 i 225].

⁷⁷ De la fama d'Anglada en parla Francesc Fontbona. Diu que la fama sempre és relativa, és a dir, subjectiva, voluble i frívola, canviant en el context i l'època, que és el que acabarà passant amb Anglada: a partir de 1900, tindrà molt èxit en uns llocs determinats i, en canvi, en d'altres serà gairebé un desconegut [FONTBONA, 2002: 13].

teories i es creava polèmica, sovint amb maneres pujades de to. Durant la Tercera República va ser important el Café de La Nouvelle-Athènes, que va reunir 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 (on aleshores residia Anglada), entre els quals sobresortia el cafè Voltaire, La Côte-d'Or, el Café du Tambourin, el Café de la Roche o el Café des Artistes (els dos últims van ser freqüentats per Toulouse-Lautrec durant les seves sortides). En els últims anys de segle, va destacar el cafè Weber, on Lautrec hi coincidia amb Rusiñol i Debussy. El Helder i el Versailles, per la seva banda, reunien diversos cercles d'artistes espanyols, francesos i d'altres nacionalitats, enmig d'un ambient d'agitació cultural en què la participació oral de pintors, escultors, músics, escriptors, periodistes, actors o crítics era bàsica. Al tancar els cafès, els artistes freqüentaven sales de ball, locals nocturns, cabarets... i es deixaven embriagar per l'espectacle festiu i estrident que s'oferia davant dels seus ulls. Des de mitjans de segle, Les



Le Moulin de la Galette

Ambassadeurs, La Escala, Eldorado, El Alcázar, Le Concert Parisien, L'Eden, el Bataclan, La Pèpinière, L'Européen, Le Divan Japonais, Les Décadents o Le Jardin Japonais van ser els més cèlebres. Però a les darreries del segle XIX, va ser el perifèric barri de Montmartre el que va aglutinar el major nombre d'aquest tipus de locals nocturns, desplegant un interès enorme entre el sector artístic i cultural de França i d'alguns països estrangers. Entre ells, Espanya:

Montmartre, centro de la vida bohemia, de artistas y escritores, la "grand vogue del music-hall", "cafés concerts" y "cabarets artistiques": Le Chat Noir, Le Lapin Agile, Le Moulin Rouge, Le Mirliton de Aristide Brúant, Toulouse-Lautrec, nacimiento del impresionismo, divisionismo, pointillismo, expresionismo con Ensor, Van Gogh, Gauguin, que hicieron nacer un nuevo lenguaje del color, abstracción y simbolismo [VÁZQUEZ, 1974 b: 213].

Alguns d'aquests llocs de ball i espectacle de *fin de siècle*, com Le Moulin Rouge, Le Moulin de la Galette o Les Folies Bergère, van quedar immortalitzats en determinats quadres d'artistes francesos, com Toulouse-Lautrec, Degas, Manet o Renoir, però amb

el temps també s'hi afegirien a la temàtica diversos artistes vinguts de fora. Les Folies Bergère, convertit en el lloc predilecte per a la celebració de carnavals freqüentats per artistes i intel·lectuals espanyols, o Le Moulin de la Galette, que tenia com a clients assidus a Casas i Rusiñol, van acaparar la nit parisenca. Tanmateix, va ser Le Chat Noir, obert l'any 1881 per Rodolphe Salis, el que va revelar un esperit més desenfadat, irreverent i bohemí de la vida nocturna de Montmartre. Funcionant com al model ideal de Els Quatre Gats, Le Chat Noir va ser el primer local en posar de moda les ombres xineses (Pere Romeu hi havia treballat). Els poetes hi recitaven versos, i hi confluïen cantants i humoristes, escriptors i artistes, en un ambient amistós i burlesc en què els cambrers es disfressaven de membres acadèmics de l'Institut.

La majoria d'aquests locals d'espectacle, però, no haguessin aparegut en l'escena parisenca a no ser de la iniciativa d'una figura decisiva. Josep Oller (1839-1922), empresari català que es va capbussar de ple en la indústria de l'espectacle i del teatre parisenc, va ser el gran promotor de molts d'aquests locals nocturns. Interessat en la pintura, mantenia una bona relació amb el sector artístic del París finisecular que solia freqüentar els seus locals. En paraules del propi Anglada:

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. La vida era entonces amable y uno lo podía pasar bastante bien con poco dinero. Oller llegó a instalar el Casino, el Olimpia, el Folies Berger, Marigny, Jardín de París y no sé cuantos más. Era la bella época, la de Toulouse Lautrec [FUSTER, 1958: 16].

El problema econòmic, doncs, estava solucionat i, d'aquesta manera, Anglada podia visitar de nits tots els cabarets i *music-halls* d'Oller que volgués, a canvi de pintar quadres amb la finalitat d'acabar essent exposats als diferents locals de l'empresari. Per als artistes, doncs, aquests llocs d'espectacle no eren únicament uns locals d'esbarjo sinó que alhora esdevenien un mitjà de publicitat. Probablement per aquest motiu, Anglada va prendre el costum de freqüentar-los.

Les escapades nocturnes d'Anglada i Baca-Flor a París no eren diferents de la majoria d'artistes estrangers instal·lats a la ciutat. Joves i independents, no era estrany que es sentissin atrets per la bohèmia diària de les tertúlies de cafè i de les reunions als tallers, prolongades amb les visites a elegants sales de festes o a bulliciosos tuguris nocturns. De la gran varietat de locals d'espectacle parisencs, van freqüentar insistentment Le Jardin de Paris i Le Moulin Rouge. El primer, un lloc d'esbarjo instal·lat a l'aire lliure dels Champs Elysées, vora la Place de la

Concorde, va ser fundat el 1892 per Oller. Anteriorment havia albergat el famós Bal Mabille i el solien freqüentar les altes classes socials, com l'aristocràcia i el principat. Quant a Le Moulin Rouge, obert el 1889 també per Oller, constituïa un local mític de la nocturnitat parisenca de *fin de siècle*. A ambdós locals, Anglada i Baca-Flor hi van prendre una infinitat d'apunts d'una factura semblant, però 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. L'artista fixava l'ull en qualsevol detall desplegat en tots aquests espectacles de fantasia, submergint-se en "*los esplendores nocturnos de la <<fiesta>> parisina, con sus crudos contrastes, la osadía de los decorados y de los personajes, la pizca de perversidad que de ellos se desprende, incluso el aspecto de fatiga melancólica que a menudo está presente*" [FONTBONA, 1982: 54]⁷⁸. 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 contraposaven al món de la cultura diürna de la racionalitat i l'acadèmia de l'art, esdevindrien el tema central de les obres d'Anglada. Un descobriment fascinant que el faria exclamar en una ocasió "*¡qué hermoso es París de noche y cuánto se puede pintar de nuevo y original!*" [Ibidem: 25].

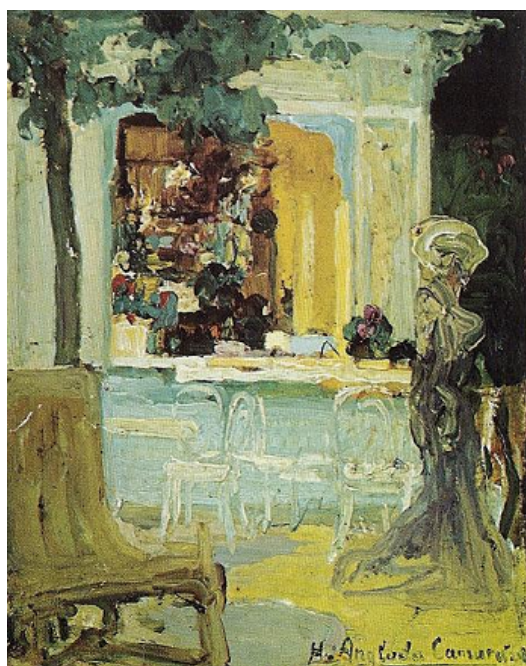


El saló del Moulin Rouge. Fotografia realitzada pels volts de 1898

⁷⁸ Cfr. Henry MARCEL. "Hermen Anglada". A: *Gazette des Beaux-Arts*. París: primer trimestre de 1909, any 51, pp. 106-117

Anglada i Baca-Flor, doncs, van insistir pictòricament en el tema de la nocturnitat festiva. “Compenetrados espiritualmente colaboraron juntos con entusiasmo; recorrían los diferentes puntos del París nocturno para efectuar estudios pictóricos: escena de la calle, visiones del Sena, escenas de teatro, de concierto, efectos de luces” [CANYAMERES, 1980: 106]. Segons Fontbona i Miralles, solien anar acompanyats de Pere Ysern i realitzaven “nombroses incursions” nocturnes a Montmartre i als Champs Elysées “amb la caixa de colors i les tauletes sempre a punt per copsar l’ambient refinat i brillant que s’hi trobava” [FONTBONA, 1993: 43]. Anglada va saber trobar un “cromatisme inèdit en els resplandors nocturns dels palaus de la luxúria”, tals com Le Moulin Rouge,

París, la Taberne American [RÀFOLS, descobrir, doncs, tots donar personalitat a etapa parisenca - que protagonitzat les Lautrec -, dotant-les Es va dedicar a pintar eren qualsevols nits, D’aquesta manera, Anglada disposés de del Quartier Latin. dedicat moltes hores



Finestra al jardí, c. 1898-1904

l’Olympia, el Casino de Royale o el Café Anglo-1943: 75]. Hi va aquells aspectes que van l’obra de la seva segona anteriorment havien obres de Toulouse-d’un cert caràcter *nabi*. només de nits. Però no sinó les de París. era imprescindible que llum elèctrica al seu taller Partint d’aquí, hauria nocturnes pintant sota la

llum elèctrica d’una bombeta. Els fruits, però, serien espectacularment novedosos. Amb peces com *Dona de nit a París*⁷⁹, de l’any 1898, capdavantera en aquest estil i temàtica nocturna d’espectacles, Anglada realitzaria, d’una banda, la seva primera aportació personal al post-Impressionisme internacional [FONTBONA, 2006 a: 20] i, de l’altra, aniria configurant un gust per a l’art modern en detriment de l’acadèmic.

A mesura que Anglada anava solidificant el seu estil i temàtica artístiques, anava coneixent gent important del cercle dels pintors moderns de París. Lily Grenier⁸⁰, model i persona propera a

⁷⁹ *Dona de nit a París*, 1898, Col·lecció Masaveu, Oviedo.

Toulouse-Lautrec, o bé Thérèse Fontaine, antiga model de Rodin, n'eren alguns exemples. Tanmateix, l'artista es va mostrar molt independent malgrat penetrés en el rovell de l'ou i connectés especialment amb la modernitat post-impressionista. El 1898, any en què Isidre Nonell exposava al Salon des Indépendents, Anglada va coincidir amb l'artista català i va conèixer el cèlebre marxant Durand-Ruel⁸¹, que disposava d'una fabulosa col·lecció de pintures impressionistes. En paraules del propi artista, "*Ruel cogió por su cuenta a Mariano 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 el fragment demostra que Anglada, tot i conèixer-hi molta gent a París, anava al seu aire: no formava part de cap grup impressionista ni de cap acadèmia configurada, i anava sol, artísticament parlant, aspecte que conferia al seu art encara més originalitat.

La contínua manca de diners, però, va obligar a Anglada a prendre contacte amb el món dels marxants i promotors d'art. Al París de finals de segle XIX, el públic estava cada vegada més disposat a comprar obres d'art i a ampliar les pròpies col·leccions. Per això era important que cada artista disposés d'un bon marxant que s'encarregués de la promoció i la venda de les seves obres. La figura del marxant, fruit d'una nova relació de l'art i la societat, responia a les exigències d'una burgesia cultivada amb un cert nivell adquisitiu i sovint acabava influïent en la decisió dels pintors per tal de millorar la compra dels seus quadres. Amb el temps, el públic d'art, cada vegada més nombrós i més aficionat a comprar peces artístiques amb finalitats domèstiques, va constituir un mercat potencial amplíssim. No obstant, l'any 1898 Anglada no havia venut cap quadre i la seva economia es trobava absolutament debilitada. Aquell any en què Espanya havia patit el Desastre del 98 i havia perdut tota hegemonia colonial i econòmica, però, va coincidir paradoxalment amb l'arrancada i la integració artística d'Anglada a París, moment en què l'artista va començar a pintar temes de la sofisticada nit parisenca. Anglada, doncs, 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]. Defugia la realitat per pintar el que més li venia de gust.

⁸⁰ Lily Grenier (?-1936) era model d'Edgar Degas i musa de Toulouse-Lautrec. El marit de Grenier era company de taller de Lautrec, motiu pel qual la dona va introduir-se dins del món de l'art.

⁸¹ Paul Durand-Ruel (1831-1922) va ser un dels primers, dins l'escena artística internacional, en redefinir el rol de la figura del marxant. Després d'obrir diferents galeries d'art a París, Londres, Brussel·les i Nova York, Durand-Ruel va emprendre diverses exposicions d'art arreu del món que revaloritzarien el paper de l'Impressionisme. Durant la dècada dels anys noranta, la sala parisenca del marxant va ser rellevant perquè va reprendre l'Impressionisme de Renoir i de Pissarro i va començar a difondre el de Monet.

A finals de 1898, Anglada va tornar a Barcelona, probablement per estar amb la família durant les festes de Nadal, però durant el mes de gener de 1899 va tornar a París [FONTBONA, 1982: 24], instal·lant-s'hi definitivament, concretament al número 10 de la rue de Buci del barri de Saint Germain-des-Prés, on hi residiria fins l'any 1901 [FONTBONA, 1994: 24]. Essent el barri parisenc per excel·lència de les galeries d'art, acollit dintre del Quartier Latin, es trobava pròxim a l'Académie des Beaux-Arts i a l'Académie Colarossi. El 1899 Anglada va tornar a apuntar-se a la Colarossi, en aquesta ocasió amb el professor René Prinnet. L'artista es comportava com a un alumne rebel que creia inútils les lliçons rebudes a les acadèmies [TORREL, 1976: 7] i introduïa algunes innovacions com la de pintar atacant directament la tela, sense esbós previ [FONTBONA, 2006 a: 104].



Académie Colarossi, París. Fotografia de l'any 1901

Però el cert és que Anglada devia concebre l'art com a un ofici que requeria esforç i paciència, a la manera del pintor pre-rafaelita, i no era estrany essent fill d'un pare que havia sigut artesà:

Cuando sus profesores le reprochan y le mandan rectificar un trabajo, Anglada borra y comienza de nuevo, sin preocuparse demasiado de los consejos recibidos, hasta conseguir los resultados que le satisfacen a él realmente. Cuando sus trabajos no le gustan, no los termina; muchas obras quedan, de este modo, inacabadas. Existe, en el pintor, el gusto por el trabajo bien hecho [Op. cit.].

Paradoxalment, després d'assistir-hi durant tres cursos (comptant des de l'any 1894), Anglada guanyaria un premi de composició de pintura a l'Académie. A les classes de Prinnet, on Anglada ja era un pintor consolidat que intentava definir el seu estil, hi va conèixer una jove Isabelle

Beaubois⁸², que acabaria essent la seva primera dona [Op. cit.]. A l'Académie hi va conèixer els catalans Marià Pidelaserra⁸³ i Pere Ysern⁸⁴ (i, possiblement, Emili Fontbona⁸⁵), que vivien a pocs metres del domicili d'Anglada, a la rue de Saint André des Arts [Ibidem]. Però no seria fins a partir de l'any 1900, després d'una nova exposició individual a la Sala Parés, que Anglada prendria el costum de sortir a pintar amb Pidelaserra i Ysern a un escorxador que es trobava a pocs metres dels seus habitatges [FONTBONA, 1981: 27]. Anglada, però, mantindria una amistat especial amb Pere Ysern, que retrobaria els estius dels últims anys de la seva vida a Mallorca [Ibidem].

Durant la primavera de 1899, Anglada va tornar a participar al Salon du Champ de Mars, exposant al costat dels seus coetanis Dionís Baixeras, Laureà Barrau, Joan Brull, Ricard Canals, Ramon Casas, Arístides Maillol, Lluís Masriera, Ramon Pichot i Joaquim Sunyer, entre altres, i va presentar *Lever de soleil en Orient*⁸⁶



Figures a contrallum, 1899

⁸² Quan Anglada va conèixer a Isabelle Beaubois, aquesta era una jove pintora que s'estava formant a París. Amb els anys, Beaubois es deixaria influir per l'art d'Anglada, amb el que mantindria molts paral·lelismes estilísticament, encara que el de la pintora francesa seria més discret. La historiografia més antiga ha considerat que ambdós van ser antics companys d'estudis [FONTBONA, 1982: 24], probablement a l'Académie Colarossi, durant el període comprès entre 1894 i 1895. Tanmateix, la més moderna ha assegurat que Anglada la coneixeria a la mateixa Académie a partir de l'any 1899 [FONTBONA, 2006 a: 104]. El que està clar, però, és que des de 1899, coincidint a les classes de la Colarossi, Anglada i Beaubois es van unir i, amb el temps, es van acabar casant [Ibidem: 24] – coincidint amb l'època en què l'artista s'acabaria nacionalitzant a França.

⁸³ El pintor català Marià Pidelaserra i Brias (1877-1946) va anar a París entre els anys 1899 i 1901, juntament amb els seus amics Pere Ysern i Emili Fontbona - a Catalunya, els tres havien format part del grup "El Rovell de l'Ou", època en què van conèixer a Anglada. A París, Pidelaserra havia assistit a les classes de l'Académie Colarossi i havia descobert la pintura impressionista, i més endavant n'adoptaria la tècnica als seus quadres. Tanmateix, Pidelaserra produiria un art absolutament personal.

⁸⁴ Pere Ysern i Alié (1875-1946) va anar a París els mateixos anys que Pidelaserra, descobrint també l'Impressionisme. A París, on hi va viure la majoria de la seva vida, hi va pintar diferents paisatges urbans extraordinaris. Gran amic d'Anglada, es retrobarien els estius de Mallorca dels anys futurs.

⁸⁵ Emili Fontbona i Ventosa (1879-1938) va ser un escultor català que es va formar amb Eusebi Arnau i a l'acadèmia de Pere Borrell. Essent un dels components del grup "El Rovell de l'Ou", el 1899 va anar a París amb Pidelaserra i Ysern i va iniciar una gran amistat amb Picasso. El 1901 va tornar a Barcelona i va començar a posar a la pràctica un tipus d'escultura influenciada especialment pel primitivisme de Gauguin.

⁸⁶ *Lever de soleil en Orient (Figures a contrallum)*, 1899, col·lecció particular.

[FLAQUER, 1986: 71], una obra que alguns historiadors han considerat que es tractava de la mateixa peça que *Figures a contrallum* [FUNDACIÓ “LA CAIXA”, 2006: 63].

Emocional i professionalment més centrat que en l’etapa anterior, Anglada va continuar patint problemes econòmics, que és probable que acabessin essent solventats pel seu amic Llorc (que li hauria prestat 501 pessetes) o bé per la seva futura companya Isabelle (que li hauria donat els diners obtinguts de la venda d’algun quadre) [FONTBONA, 1982: 24-25]. Tot i això, la seva economia encara estava afeblida: li va anar de poc de perdre l’obra i els béns degut a un embargament amb què fou amenaçat, ja que no va rebre l’ajut que uns mexicans s’havien compromès a donar-li⁸⁷. Intermitentment, continuava rebent ajudes econòmiques de Josep Rocamora [FONTBONA, 2006 a: 23], que es moriria l’any 1902, però no eren suficients.

D’altra banda, Anglada havia madurat molt d’ençà del seu primer viatge a París. En una carta que va escriure a Llorc el 23 d’agost de 1899, es percep l’adopció d’un llenguatge madur per part de l’artista [Op. cit.: 24]. A més, aquesta vegada Anglada va saber impedir que el problema econòmic l’afectés personalment. És per això que, a partir de 1899, el seu aïllament a París va començar a minvar degut al contacte amb diferents persones del món de l’art, la majoria esmentades anteriorment. Però l’amistat amb Santiago Rusiñol [UTRILLO, 1989: 66], segurament esdevinguda quan el pintor modernista va anar a París per exposar els seus *Jardins d’Espanya* l’octubre de 1899 a la galeria de Siegfried Bing, devia ser clau per produir-se el proper contacte d’Anglada amb Els Quatre Gats. Connectat amb el Modernisme pictòric català i sense diners, Anglada es veuria capaç de tornar a exposar a Catalunya l’any 1900. Una exposició que l’artista estaria preparant al llarg d’aquest any 1899.

En una carta que va escriure a Llorc l’any 1899, Anglada confirmava la pròpia consciència de la seva originalitat [Op. cit.]. Però tan ell com Baca-Flor sabien que a París encara freqüentaven les temàtiques academicistes, especialment les de les escenes de dia. Seria raonable pensar que per aquest motiu, Anglada va escollir la temàtica nocturna. Ell, que era un pintor estranger vingut de Catalunya, gaudia d’una major llibertat i heterogeneïtat artístiques que la resta de pintors francesos, pel simple fet que no estava subjecte a cap disciplina de grup ni molt menys a l’oficialitat de l’École. De la mateixa manera que la gran majoria d’artistes espanyols arribats a

⁸⁷ Disposats a ajudar econòmicament a Anglada, finalment els mexicans no van poder prestar diners a l’artista, degut a unes qüestions de política interna de Mèxic. És per això que Anglada es va quedar sense ajuda econòmica i va ser amenaçat d’embargament de béns [FONTBONA, 1982: 24].

París a finals de segle, Anglada es va fascinar amb la pintura *pompier*, de fonamentació acadèmica, però, a partir de 1898, va fer el gran salt cap a la modernitat construint un art absolutament personal. Va preferir distingir-se de les tendències artístiques seguides pels espanyols instal·lats a París i, degut a un contacte prolongat amb la capital mundial de les arts, la seva pintura es va anar distanciant de la del seu país autòcton d'una manera progressiva. És per això que, si és necessària una classificació artística, l'art d'Anglada s'hauria d'inscriure dins dels corrents pictòrics europeus de finals del segle XIX i principis del XX, perquè va abandonar l'academicisme i va optar per les vies que aleshores el captivaven més, la del post-Impressionisme de Toulouse-Lautrec i Degas, la de la iconografia simbolista i post-simbolista del nord, la del color de Gauguin i dels *nabis*, la del cartellisme de Chéret i Lautrec i la de la sinuositat de l'*Art Nouveau*. Va prendre diferents aspectes de tot aquest conglomerat d'influències artístiques i va conrear un art únic i original que el va portar directe a la fama. És per això que, cap a finals de l'any 1899, l'artista va començar a tenir una presència extremadament potent a París. Les seves visions perverses i lascives de la nocturnitat conjugades amb un estil pictòric únic van provocar la sorpresa de tots els habitants de París. Anglada estava preparat per tornar a provar sort al seu país d'origen. Contra tot pronòstic, l'exposició de 1900, celebrada a la concorreguda Sala Parés de Barcelona, marcaria l'auge i el punt d'inflexió de la seva carrera artística.

4.2. Exposició a la Sala Parés (1900)

Pels volts de 1900, la situació econòmica i artística d'Anglada va començar a canviar positivament. L'artista no havia estat a Barcelona des del gener de l'any 1899, però a la primavera de 1900 s'hi tornava a trobar encara que, en aquesta ocasió, per motius estrictament professionals. La capital catalana, aleshores reconeguda com a seu del Modernisme, vivia l'apogeu de l'art popular i del cafè-galeria d'art Els Quatre Gats, institució que introduïa progressivament a Catalunya les influències dels últims corrents artístics d'avantguarda procedents de París. El febrer de 1900 hi havia debutat amb una exposició un jove Picasso, que amb només dinou anys s'havia acomodat dins del nucli modernista de la Barcelona de l'època, al costat d'artistes reconeguts a Catalunya com Casas o Rusiñol.

Després d'haver conegut a Rusiñol a París, Anglada va provar fortuna amb una nova exposició a la Sala Parés. Havien transcorregut sis anys d'ençà de la mostra individual de 1894, Anglada

comptava amb vint-i-vuit anys i sabia que corria el risc de tornar a ser ignorat per la crítica. Va preparar una exposició que es celebraria els dies compresos entre el 29 d'abril i el 6 de maig de 1900 [LA VANGUARDIA, 1900: 2], en una mostra individual que albergaria un conjunt de quadres d'arrel post-impressionista que no tindrien res en comú amb els antics paisatges realistes i rurals de la seva primera etapa catalana. L'any 1900, Anglada es presentava a la Sala Parés com a un pintor que havia madurat artísticament i havia evolucionat el seu art cap a una singularitat estètica exquisida. Malauradament, es desconeix si l'òrgan de gestió de la Sala Parés va encarregar l'exposició a l'artista, si va participar-hi recomanat per algú o si va ser per iniciativa pròpia d'Anglada. Tanmateix, el més probable és que fos Anglada el que decidís exposar aquell any a la Parés, ja que necessitava urgentment diners per continuar residint i treballant a París. L'exposició l'havia d'ajudar a recol·lectar diners i a obtenir una pensió de l'Ajuntament de Barcelona per continuar estudiant a la capital francesa. Alguns dels seus mestres parisencs (probablement René Prinet, professor de l'Académie Colarossi) li havien redactat cartes de recomanació, però sembla que ni així Anglada no va poder disfrutar de l'ajut econòmic [FONTBONA, 1981: 30]. És per això que, amb el temps, l'artista s'aniria distanciant progressivament de les institucions dirigents de Barcelona. D'altra banda, convé recordar el fet que la Sala Parés constituïa aleshores la millor galeria per exposar a la capital catalana. Des de finals del segle XIX, va ser un òrgan que va encaminar molts artistes a la fama. A més, era el saló idoni per a que Anglada passés comptes amb la crítica i el públic barcelonins, que havien ignorat absolutament l'obra de l'artista en aquell any llunyà 1894.

Pel que fa a les obres que Anglada va presentar a l'exposició de 1900, és difícil citar-les totes ja que no es té coneixement de cap catàleg que complementés la mostra. Tanmateix, gràcies als comentaris i crítiques de la premsa barcelonina de l'època - aplegades en un mínim de dotze mitjans periodístics coneguts fins a l'actualitat [Ibidem: 315] -, se sap que Anglada va presentar un conjunt d'obres amb una nova temàtica i estil que havia començat a practicar des de l'any 1898. Per primera vegada, va utilitzar un sistema expositiu que acostumaria a portar a terme a partir de 1900. Va alternar un grup d'obres plàsticament avançades, on predominava el color i una tècnica desdibuixada i innovadora, juntament amb un grup d'exercicis acadèmics realitzats al carbó. L'alternança d'obres artísticament avançades amb d'altres d'acadèmiques es tractava d'una autèntica estratègia ideada per l'artista: d'una banda, el conjunt central de l'exposició el conformaven els olis del París nocturn i frívol que mostraven uns generosos empastaments; de l'altra, els apunts acadèmics, característics d'un minuciós realisme amb connotacions

escultòriques, acompanyaven les pintures en un saló annex i reservat [Ibidem: 30] i tenien la funció de demostrar a les ments acadèmiques i reticents que Anglada era un sòlid dibuixant, malgrat creés una pintura “decorativa” basada primordialment en la taca i el color. S’ha calculat, a través de les cròniques de la premsa de l’època, que hi va presentar uns vint-i-tres olis i una vintena d’acadèmies realitzades al carbonet [CASANOVAS, 1900: 2]. D’una banda, els olis de temàtica parisenca marcaven el nou rumb artístic d’Anglada: *El ball en el Moulin Rouge*⁸⁸, *El pati del Moulin Rouge*⁸⁹, *El Casino de París*⁹⁰, *Paris la nuit*⁹¹, *Escena de restaurant nocturn de París*⁹², *Visió nocturna parisenca*⁹³, *Olympia*⁹⁴, *Jardin de Paris*⁹⁵, *Chaut*⁹⁶, *Champs Elysées*⁹⁷, *El festí de Sardanàpal*⁹⁸, *Quadrilles*⁹⁹, *Taverna Royal*¹⁰⁰, *Café Américain*¹⁰¹ [Op. cit.: 309], probablement entre d’altres.

⁸⁸ *El ball en el Moulin Rouge*, no identificada. Podria tractar-se de la peça *Moulin Rouge. Sala de ball*, sense datació coneguda i dipositada a la Col·lecció Agustí Pujol, Barcelona.

⁸⁹ *El pati del Moulin Rouge*, no identificada.

⁹⁰ *El Casino de París*, 1900, Col·lecció Jesús Cambó, Barcelona.

⁹¹ *Paris la nuit*, c. 1900, Col·lecció Masaveu, Oviedo.

⁹² *Escena de restaurant nocturn de París*, 1900, Cau Ferrat, Sitges.

⁹³ *Visió nocturna parisenca*, 1900, Cau Ferrat, Sitges.

⁹⁴ *Olympia*, no identificada.

⁹⁵ *Jardin de Paris* o *Jardin du théâtre*, 1900, Col·lecció S. Durán, Madrid.

⁹⁶ *Chaut*, no identificada.

⁹⁷ *Champs Elysées*, no identificada. Podria tractar-se de la mateixa obra executada l’any 1904 que duu el mateix nom. És probable que Anglada comencés l’obra l’any 1900, exposant-la a la Sala Parés en un primer estat, i que la modificqués l’any 1904. Si d’així es tracta, actualment la pintura es troba dipositada al Museu de l’Abadia de Montserrat.

⁹⁸ *El festí de Sardanàpal*, c. 1900, no localitzada.

⁹⁹ *Quadrilles*, no identificada. Podria tractar-se de l’obra *Fragment de quadrille* o bé de *Ballarines de quadrille*, ambdues sense datació coneguda i dipositades al Museu Anglada de Port de Pollença.

¹⁰⁰ *Taverna Royal*, no identificada.

¹⁰¹ *Café Américain*, no identificada. Podria tractar-se de l’obra *Terrassa cafè americà*, sense datació coneguda i dipositada al Museu Anglada de Port de Pollença.



El Casino de París, 1900

Essent eclipsades per la gran obra *El Casino de París*, tots els olis que Anglada va exposar 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, Le Moulin Rouge, Le Jardin de Paris, els Champs Elysées, el *boulevard*... En aquestes obres, que esdevindrien una absoluta novetat a la Barcelona de principis del segle XX, hi havia una certa presència decadentista adherida a les figures protagonistes, majoritàriament femenines, sotmeses als plaers del vici i la luxúria. Quant als estudis acadèmics, conformaven una sèrie de dibuixos de gran format realitzats al carbó per donar mesura del domini de la línia per part de l'artista; en realitat, però, no eren més que una excusa per poder presentar *“una pintura verdaderamente innovadora que estava en perfecta sintonía con las corrientes más nuevas de la pintura francesa del momento, desconocida entonces todavía del todo en Barcelona”* [FONTBONA, 2006 b: 68].

Després d'aquesta segona exposició individual a la Sala Parés, que va marcar una important fita en la història de l'art català, la relació de l'artista amb Barcelona va continuar essent esporàdica. Va mantenir un vincle passatger amb els membres de Els Quatre Gats, símbol de la vida artística i cultural de la Barcelona modernista. En aquesta cerveseria va prendre contacte amb Picasso, que l'any 1900 va executar un parell de retrats de l'artista [FONTBONA, 1994: 26]. Gràcies a l'exposició d'Anglada celebrada a la Sala Parés l'any 1900, Picasso havia tingut l'oportunitat de

conèixer la pintura més avançada provinent d'Europa. La presentació, però, també va ser una gran novetat per a tota Catalunya, essent la primera exposició exitosa de la generació dels més joves post-modernistes catalans: després vindrien les ressonants exposicions a la Sala Parés de Joaquim Mir (octubre de 1901), Isidre Nonell (desembre-gener de 1901 i juny de 1902) i Marià Pidelaserra (febrer de 1902). No obstant, Anglada va mantenir-se al marge del grup modernista i va ser rebut escasses vegades al local Els Quatre Gats. Ben aviat va tornar a París.

4.3. Anglada a París (1900-1904)



Porta Monumental de l'Exposició Universal de París de 1900. Fotografia de l'any 1900

París, 1900. Amb el canvi de segle, nous esdeveniments artístics arriben a la *Ville Lumière*. La capital continua manifestant unes ànsies enormes de projecció i difusió de la pròpia modernitat, just en el punt àlgid de l'*Art Nouveau*. El futur es troba a Europa. L'Exposició Internacional, la gran mostra parisenca que enceta el nou segle, deixa bocabadats als més escèptics. No falten motius: 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, del pont d'acer emmotllat d'Alexandre III, de les quadrigues de Recipron i de la "Rue de l'avenir", 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, en són

alguns exemples. El més impressionant de tot plegat, però, és que “*en la Exposición Internacional de 1900 todo estaba iluminado eléctricamente*” [TORREL, 1976: 8].

Tornat de Barcelona pels volts de l'estiu de 1900¹⁰², Anglada va visitar la mostra universal de París, que es celebrava entre el 15 d'abril i el 15 de novembre, i va quedar meravellat amb l'espectacle de color i llum artificial ofert per l'enllumenat elèctric aleshores instal·lat pràcticament a cada racó de la ciutat. L'artista no va participar al pavelló d'art espanyol de l'Exposició [FONTBONA, 1981: 27], que presentava l'obra de seixanta artistes del país. Se'n desconeix el veritable motiu, fos perquè no hi va ser acceptat o perquè no era del seu interès exposar al costat del grup d'artistes espanyols. Cada país representant disposava d'un jurat oficial que acceptava o discriminava els artistes presentats al propi pavelló d'art. Picasso, acabat d'arribar a París, va ser admès en el pavelló espanyol, presentant *Los últimos momentos*, malgrat acabés essent ignorat per la majoria de crítics i visitants. També van ser admesos els catalans Dionís Baixeras, Miquel Blay, Joan Brull, Ramon Casas, Enric Clarasó, Josep Llimona, Eliseu Meifrèn o Santiago Rusiñol. El grans desafortunats, però, van ser Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ricard Canals i Ignacio Zuloaga, que no van ser acceptats al pavelló, encara que gaudissin d'un prestigi i un reconeixement ascendent a l'Espanya del moment. No es sap del cert si Anglada també va ser rebutjat o no va tenir la intenció de presentar-se donades les arbitriïtats 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 [FONTBONA, 1982: 54]¹⁰³.

Segons el crític, doncs, Anglada va haver d'exposar al Saló Internacional de l'Exposició de París donat el rebuig dels acadèmics espanyols. No es té constància de cap tipus de participació d'Anglada a la mostra universal [GÓMEZ, 1902: 1] o al Salon du Champ de Mars de 1900 [FLAQUER, 1986: 71], al que l'artista estava acostumat a participar. Fos com fos, Anglada (i Zuloaga), tindria el costum de negar-se a participar en certàmens oficials espanyols o en les seccions espanyoles d'un certamen estranger, exceptuant en rares ocasions la seva presència

¹⁰² 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].

¹⁰³ Cfr. Augusto GOZALBO. “Hermen Anglada y Camarasa”. A: *Athinae*. Buenos Aires: març del 1911, any II, nº 31, pp. 65-73

[FONTBONA, 1981: 27]. Durant els últims dies de l'Exposició, es va otorgar el *grand prix* de la *decennale* a Sorolla, que es va cobrir de glòria amb el seu "impressionisme" renovador. Tanmateix, la celebració de l'Exposició, que es va allargar més de mig any, era rellevant per a Anglada perquè l'artista es va nodrir de tot l'art francès, alemany, belga o holandès que s'hi exposava. Contràriament a la resta de països expositors, Anglada va considerar que l'aportació d'art espanyol era impresentable: "*la mayor calamidad que puede pensarse, ¡horrible! ¡horrible!*" [FONTBONA, 1982: 25]. Pensament del qual se'n desconeix el veritable impuls: d'una banda, ho podia creure així encara que hi hagués exposat; de l'altra, ho podia haver pensat amb ressentiment en el cas hipotètic que hagués estat exclòs del pavelló espanyol.



Sala de pintures de l'Exposició Universal de París de 1900. Aquestes paraules d'Anglada, que descriuen la calamitat de l'art espanyol representat a l'Exposició universal, havien estat redactades per l'artista en una carta dirigida a Lloret el 17 de juny de 1900 [Ibidem]. Durant el transcurs de l'epístola, Anglada preguntava al seu amic si havia vist a "Peius Gener"¹⁰⁴ (no se sap per quin motiu) i si havia donat a Francesc Casanovas¹⁰⁵ el dibuix i la tauleta que Anglada els hi volia dedicar [Ibidem]. Des de París, l'artista enviava obres al germà del seu cunyat, Marc Rocamora¹⁰⁶ [FONTBONA, 1981: 30]. A la carta, Anglada manifestava al seu amic,

¹⁰⁴ La persona a la que Anglada feia referència a la carta era Pompeu Gener i Babot (1848-1920), escriptor i cronista, que va ser el primer a Espanya en posar a la pràctica la crítica d'art positivista. Doctorat en farmàcia i ciències naturals, va freqüentar tota mena de mitjans literaris i científics de París, on va conèixer personalitats tan rellevants com Victor Hugo o Sara Bernhardt. Va assistir un temps a les classes de Llotja de Barcelona i, després d'haver escandalitzat el públic barceloní amb l'obra *La Mort et le Diable* (1880), va difondre el positivisme i el *darwinisme* a l'Ateneu de Barcelona i en revistes catalanes com *La Humanidad*, *Revista Contemporànea* i *La Renaixença*.

¹⁰⁵ Francesc Casanovas i Gorch (1853-1921) havia escrit, el maig de 1900, una crítica al diari barceloní *La Publicidad* sobre la recent exposició d'Anglada a la Sala Parés. Essent una de les cròniques més positives per a Anglada i la seva obra, és probable que per aquest motiu l'artista volgués dedicar al crític un parell de les seves peces artístiques. Casanovas era un artista polifacètic que practicava la pintura, que alternava amb altres tasques com les de cantant d'òpera, crític d'art, comediògraf, director d'escena o empresari. Essent el crític més important de *La Publicidad* i de la revista *Álbum Salón*, a partir de 1901 va convertir-se en el director artístic del Gran Teatre del Liceu.

¹⁰⁶ Marc Rocamora va acabar dipositant diverses obres d'Anglada a la seva col·lecció, algunes de les quals va donar als centres religiosos on estudiaven els seus fills. Tanmateix, amb els saquejos i els incendis de la Guerra Civil Espanyola, l'any 1936, es van acabar perdent [FONTBONA, 1981: 30].

d'una banda, que treballava molt i que estava realitzant tota la sèrie de croquis del *Jardin de Paris* i dels temes del can-can i, de l'altra, que trobava preciosa la ciutat de París a les nits, pensament que l'ajudava a crear un art absolutament nou i original (a la carta, exclamava a Llot: "*¡Qué hermoso es París de noche y cuánto se puede pintar de nuevo y original!*") [Op. cit.].

El cert és que l'Exposició Universal de 1900 havia significat l'autèntic apogeu de la ciutat de París. Tanmateix, la mostra internacional va ser el punt de partida d'altres esdeveniments que van tenir lloc a la capital mundial de les arts. L'any 1900 es va inaugurar el museu Metropolità, els ballets lluminosos de Loïe Fuller van inundar París, es va celebrar una exposició japonesa de Belles Arts que obriria l'estètica de l'art vers altres camins novedosos, es van fer públics els vidres de Gallé característics d'unes formes exquisides... Evidentment, moltes d'aquestes manifestacions artístiques s'anirien infiltrant en l'art d'Anglada, en una època en què l'artista realitzava un tipus d'obres que aleshores ja mostraven una *joie de vivre* i uns tons suaus propis dels *nabis* i un etern femení originari dels secessionistes vienesos - amb els que exposaria a partir de 1904.

Els dies de l'any 1900 en què Anglada va fer estada a Barcelona, amb motiu de l'exposició a la Sala Parés, van deixar una empremta profunda a la capital catalana. El 5 de setembre de 1900, Pujulá i Vallés reclamava la concessió d'una beca a un artista català que, fins feia poc, havia començat a assolir un prestigi rellevant dins l'escena internacional:

Claro está que resulta sumamente hermoso, cuando Hermen Anglada expone en Barcelona. (...) ¿Por qué no se protege a esos jóvenes? ¿Por qué se deja en París luchando con la existencia, en vez de dejarle libre, para que lucho con las dificultades de su arte, á Anglada? (...) Si queremos artistas, algo nos han de costar [PUJULÁ, 1900: 1].

Aquells dies primaverals del 1900 transcorreguts a Barcelona havien estat especialment profitosos per a Anglada, que va prendre contacte amb els sectors intel·lectuals i artístics més moderns de la ciutat. La tardor de 1900 es tornava a trobar a Barcelona, aprofitant la visita a l'exposició *Jardins d'Espanya* de Rusiñol, que es celebrava durant el mes de novembre a la Sala Parés (mostra que Anglada ja havia visitat anteriorment a París). Allà hi va conèixer Sebastià Junyent¹⁰⁷, que feia pocs mesos havia exalçat l'exposició d'Anglada a la Sala Parés en un article

¹⁰⁷ Sebastià Junyent i Sans (1865-1908), pintor i il·lustrador modernista format a Llotja, va oscil·lar, al llarg de la seva carrera artística, entre la pràctica d'un art simbolista i realista. També va dissenyar mobles i va realitzar enquadernacions i va ser amic i protector del jove Picasso. Col·laborador de *Juventut*, una revista considerada com

publicat a *Lo Teatro Regional*. De retorn a París, Anglada va mantenir el contacte amb l'artista i crític d'art, rebent-lo a la capital francesa, i va ser durant aquells dies quan van redactar l'article titulat *La honradesa en l'art pictorich*¹⁰⁸, fruit de les animades converses entre ambdós esdevingudes a Barcelona durant la breu estada d'Anglada a la capital catalana. Publicat el mes de novembre a la revista *Joventut* - de la que Junyent n'era crític d'art -, es tractava d'un manifest que realitzava una dura crítica a un tipus d'artista mercantilitzat que només existia per complaure a la clientela burgesa. A aquesta idea inicial, els dos autors hi van afegir la defensa d'un tipus d'art imaginatiu en detriment de la racionalitat artística, caracteritzada per la pintura anecdòtica, detallista i il·lusionista. Consideraven que l'art conceptualitzat per les acadèmies era un mal camí a adoptar per a un artista; paradoxalment, aquesta era la via que Anglada havia escollit uns anys enrere, en una època en què s'havia guanyat el sobrenom de "branqueta". L'any 1900, però, Anglada es posicionava contra el realisme acadèmic i propugnava la consideració que "l'Art és superior a la Naturalesa" [ANGLADA, 1900: 615]:

Creyém equivocada la mania de representar el natural ab tanta fidelitat que sembli de debó (de bulto, que diu la gent), fluctuant entre la fotografia y las figuras de cera; els que tal fan s'olvidan de que l'Art no es un esclau de la Naturalesa, sinó que, apoyantse en ella, s'eleva fins crear la belleza pictórica, que desentranja'ls elements qu'en la Naturalesa existeixen latents, ó reuneix els qu'en ella's troban escampats [ANGLADA, 1900: 615].

Amb l'aparició d'aquest manifest, el pensament d'Anglada connectava amb la pintura finisecular i decadentista i amb el Simbolisme rus, que declarava una ferma convicció de "l'art per l'art" [FAXEDAS, 2004: 37]. L'Anglada de la segona estada a París va mantenir una posició rebel respecte a l'art fins al punt que va prendre partit de l'escriptura per intentar difondre les seves prematures i arrelades teories artístiques. Unes teories que s'apropaven molt als ideals del promotor artístic rus Serguei Diaguilev: d'una banda, el rebuig envers el burgès que pretén mercantilitzar l'artista i, de l'altra, la defensa d'un art antirealista valorat com a una superació de vida [SAVELIEV, 2006: 37 i 39]. L'article redactat amb la col·laboració de Junyent va esdevenir tota una manifestació pública d'una forta personalitat artística, i precisament per aquest motiu, l'escrit no va passar desapercebut entre la crítica espanyola de l'època. El cas de Rodríguez Codolá és explícit. En menys d'una setmana va respondre a l'artista amb la publicació, a *La*

a la versió catalana de l'alemanya *Jugend*, va acabar esdevenint un dels principals defensors de l'aleshores jove generació post-modernista.

¹⁰⁸ Consultar Apèndix, pp. 180-181.

Vanguardia, d'un article pràcticament amb el mateix nom (el va titular *La honradez en el arte*), en què censurava a Anglada i atemptava contra la simplificació en l'art:

El excesivo dominio de la técnica atenta contra la honradez artística, pues puede conducir hasta el extremo de que á fuerza de simplificar, se deje sin resolver lo que denota conocimiento concreto de las cosas. Simplificar es eliminar algo cuya presencia no es necesaria para decir lo que uno se propone, pero simplificar no es, pongo por caso, labiar comiéndose las sílabas. Y sucede eso, cuando el oficio llega á ser un juguete en manos del artista, y acontece unas veces por falta de disciplina, otras por pereza. (...) Prefiere expresarse pictóricamente sin decir con la debida justedad lo que se proponía, y cede, válgame el similitud, al encanto de la frase bonita, pero hueca, á la pincelada garbosa, pero falsa, antes que á la que pudiese resultar de la consulta honrada al natural ó á la que hubiere surgido después de maduro examen [RODRÍGUEZ, 1900: 4].

Sembla ser que Anglada no va tenir la intenció d'entrar en el joc del crític, que deixava en evidència la pròpia incomprensió de les tendències artístiques més transgressores. A la resta d'Espanya, la constant propensió al conservadorisme artístic també es va fer palesa, i amb més mesura que a la regió catalana. Ocasionalment, alguns noms de l'època amb un prestigi intel·lectual important recolzaven un art acadèmic que impedís l'avançament d'un de modern. És el cas de Miguel de Unanuno, un jove intel·lectual i escriptor al que paradoxalment la historiografia acabaria inscrivint dins del grup modernista espanyol, que va atacar agressivament el Modernisme, assegurant que "*no conozco una impotencia mayor que la que se oculta bajo eso que llaman modernismo. De originalidad ni chispa...*" [FONTBONA, 1981: 305]. Aquestes paraules van provocar la reacció d'Anglada, que, a principis de 1901, va redactar un llarg article amb la col·laboració de Frederic Pujulà i Vallés¹⁰⁹, intel·lectual i crític d'art compromès amb els corrents artístics més renovadors. D'aquí en va sorgir *¡La impotencia!*¹¹⁰, publicat al diari barceloní *Las Noticias*, que refusava la idea que modernisme equivalia a impotència. Per a Anglada i per a Pujulà, modernisme era

el color, la decoración, la composición, el aire, la plástica, el espíritu, la unidad y el carácter de la forma, y hasta la factura misma, el metier. Todo, en una palabra, se ha ido á buscar y se quiere que se busque en los que fueron maestros, inspirándose no solo en ellos, sino en lo que ellos se inspiraron: en la Naturaleza. Eso es lo moderno: arrancar el Arte de manos de la escuela de David i de la de Ingres; de los Bouguereau y los Robert Fleury, actuales, de todos cuantos copiando á los maestros griegos sin aprender de ellos la observación de la Naturaleza, acaban en el estancamiento y en la fijación de reglas académicas uniformes, verdaderos modelos opresores; arrancarlo de ahí y llevarlo á manos de los Rembrandt, grande y libre; de Velázquez que encuentra la belleza en un Bobo de Coria, en un Enano ó en unas Meninas... [ANGLADA, 1901: 1].

¹⁰⁹ Frederic Pujulà i Vallès (1877-1963) va ser un escriptor catalanista i esperantista que va mantenir contacte amb alguns artistes i escriptors catalans rellevants a la Barcelona de la primera meitat del segle XX. La seva tasca es va centrar en donar a conèixer a tot el món la llengua i la cultura catalanes, motiu pel qual més endavant seria perseguit per les autoritats feixistes.

¹¹⁰ Consultar Apèndix, pp. 181-183.

Anglada considerava el modernisme no com a un moviment contemporani a la seva època, sinó més aviat com a una actitud que caracteritzava a tots aquells artistes i civilitzacions antigues que aprenien directament de la Naturalesa, sense copiar als mestres del passat. Per a Anglada, doncs, modernisme equivalia a singularitat, a novetat, a originalitat, a innovació, a una transgressió que en cap moment podia marginar tot el passat artístic que havia llegat la humanitat fins aleshores. Els egipcis, els grecs, els japonesos, els primitius flamencs, els mestres del Renaixement, Rembrandt, Velázquez, Rodin... a tots ells, Anglada els considerava moderns. Velázquez, un dels mestres antics més preuats per a l'Anglada dels primers temps a París, era, per a l'artista, un dels pintors més moderns de tots els temps, i així ho manifestava en el text¹¹¹. En realitat, la idea principal que els dos autors defensaven al llarg de l'article era la de l'adopció d'un art innovador que mirés cap el futur però que estigués anclat en els alts valors clàssics del passat i la tradició. Anglada, però, no podia fer gaire més contra aquest tipus de declaracions que desprestigiaven l'art dels artistes modernistes i, de retruc, el seu.

Malgrat el conservadorisme espanyol, Anglada es va convertir a París, amb l'entrada del nou segle, en tota una autoritat artística. El 1901, any en què Xavier Nogués¹¹² va arribar per primera vegada a la capital francesa, l'artista explicava que Anglada exercia de professor a l'Académie Colarossi [Op. cit.: 32]¹¹³. Seria el principi d'una important tasca didàctica i pedagògica de l'artista a la ciutat de París.

¹¹¹ Tanmateix, quan Anglada va participar en una exposició a Madrid l'any 1916, la crítica diria que el seu art havia traït la pintura tradicional espanyola de Velázquez i Goya [FONTBONA, 1981: 140]. Felipe Sassone explicaria l'anècdota d'un Anglada que, durant el transcurs de la mostra, va sentir el comentari despectiu d'un visitant que comentava que "així no pintava Velázquez". Anglada va preguntar-li "si havia anat a l'exposició amb una cadira de mà" [Ibidem]. L'artista no va resistir la temptació de fer-li la pregunta perquè en algunes obres seves, com *Le paon blanc* o *Jardin de Paris* - les més aparentment revolucionàries -, havia adoptat la lliçó de Velázquez. Anglada havia utilitzat els mateixos plans de llum (clar, obscur, clar) que a *Las Meninas* i a *Las hilanderas*, però el visitant no s'havia adonat que el veritable problema residia en la pròpia ignorància.

¹¹² Xavier Nogués i Casas (1873-1940) va ser un artista noucentista que va anar a formar-se a París a partir de 1901. A la capital francesa es va inscriure a l'Académie Colarossi, on va conèixer a Anglada, que debutava com a professor. Més endavant, Nogués va acabar convertint-se en un dels principals exponents de l'humor gràfic a la Catalunya del primer terç del segle XX.

¹¹³ Cfr. Joan SACS. *Xavier Nogués*. Barcelona: Lliberia Catalònia, 1926, Quaderns Blaus, col·lecció *La nostra gent*, p. 40



Hermen Anglada amb els seus alumnes de l'Académie Colarossi de París. Fotografia de l'any 1901

Aleshores Anglada va canviar de residència¹¹⁴ i la seva figura va saltar directe a la fama. L'any 1901, quan Manolo Hugué¹¹⁵ va arribar a París, l'artista es sorprenia 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].

El cert és que, amb el temps, Anglada tindria amb Manolo Hugué una profunda amistat, encara que no va ser l'únic amic català que va fer a París: Marià Pidelaserra, Pere Ysern, Eveli Torent¹¹⁶

¹¹⁴ Des de l'any 1901, Anglada va anar a viure al número 18 de la rue Vavin, prop de Montparnasse; però des de 1901 també apareix en altres fonts l'adreça 9, rue Hégesippe Moreau, a Montmartre. Podria ser que un lloc fos la residència i l'altre el taller de l'artista [FONTBONA, 1994: 32]. Tanmateix, semblaria que les fonts bibliogràfiques indiquen dos llocs de residència en diferents períodes.

¹¹⁵ Manuel Martínez Hugué (1872-1945), conegut com a "Manolo Hugué", va ser un pintor, escultor i dissenyador de joies que va mantenir una molt bona amistat amb Picasso a Barcelona. Va anar a estudiar a París a partir de l'any 1901, on quedaria absolutament sorprès de l'èxit d'Anglada, amb el que hi prendria contacte. A mig camí entre el Noucentisme i el Cubisme, Hugué rebria les influències artístiques de les primeres avantguardes.

¹¹⁶ Eveli Torent i Marsans (1876-1940) va ser un pintor assidu de Els Quatre Gats, on hi va participar expositivament. El 1900 va marxar a París i va exposar als salons més renovadors, com el dels Indépendants i el Salon d'Automne.

i Enric Montoriol¹¹⁷ eren alguns dels més importants [FONTBONA, 2006 c: 17]. Amb els dos primers ja vaig anunciar que anaven a pintar junts a l'escorxador (p. 73). A l'últim, Anglada va realitzar un retrat en litografia, una tècnica que semblaria que l'artista havia après de la mà d'Albert Belleruche¹¹⁸, un gran especialista d'aquest art a París que va deixar un retrat d'Anglada excel·lent [Ibidem].



Can-can. Moulin Rouge, 1901, Pere Ysern

Després de la mostra individual a la Sala Parés l'any 1900, Anglada va iniciar un important període expositiu al París de la *Belle Époque* que el va fer saltar directe a la fama i que, properament, el portaria a exposar arreu d'Europa i, per tant, a nivell internacional. Els seus quadres del París nocturn i femení de les dones perverses, de formes difuses i colors suaus, absolutament dominades per una temàtica fastuosa, van anar encapritxant a la societat parisenca de principis de segle i van córrer de boca en boca fins que pràcticament cada ciutadà benestant de París va familiaritzar-se amb el nom d'Anglada. Contràriament al que hom pot pensar, les seves obres també van ser l'origen de moltes polèmiques, ja que no podien ésser enteses per a bona part de la societat europea. La dualitat i la polèmica, doncs, van acompanyar sempre a Anglada des de l'any 1900 [MIRALLES, 2002: 46-57]. El camí de l'artista no era comprès per a molts pintors en la línia d'Eugenio Hermoso¹¹⁹, que declararia a les seves

Més endavant, va dibuixar i va col·laborar en diferents revistes catalanes i franceses de l'època. Anglada li realitzaria un retrat tocant la guitarra.

¹¹⁷ Enric Montoriol i Tarrés (1876-?) va ser un pianista i un compositor de sardanes català. En un futur, acabaria convertint-se en el nou marit de la primera esposa d'Anglada, Isabelle Beaubois.

¹¹⁸ Albert Belleruche (1864-1944), pintor i litògraf anglès nascut a França, es va formar a París l'any 1882 amb el prestigiós pintor Carolus-Durand. Pictòricament, Belleruche va evolucionar cap a una tècnica impressionista, però va ser en el camp de la litografia on l'artista va adquirir els èxits més importants, especialment amb els retrats de dones parisenques de finals del segle XIX. Uns retrats que acabarien influïnt molt en les obres d'Anglada.

¹¹⁹ Eugenio Hermoso i Martínez (1883-1963) va ser un pintor espanyol que va ser membre de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El 1905 va viatjar a París, on va conèixer el món de les avantguardes i on va començar a oposar-se a la pintura abstracta. En aquest moment devia conèixer l'èxit d'Anglada. Amb el temps, Hermoso va adoptar una pintura amb una tècnica lleugerament impressionista, encara que la utilització d'un llenguatge i una iconografia clàssics el van apartar dels cercles més renovadors del moment.

memòries que, durant la seva estada parisenca de principis del segle XX, no va arribar a comprendre els quadres d'Anglada [FONTBONA, 1981: 32]¹²⁰. Tanmateix, si la seva obra era discutida pel públic i pels entesos, era perquè representava una absoluta novetat.



Tata & Tou-Tou, c. 1900

Ben aviat Anglada va començar a assolir un èxit important en la venda dels seus quadres. A l'eclosió del seu èxit artístic hi va ajudar el contacte amb alguns personatges –possiblement els seus primers col·leccionistes francesos –, que el van ajudar i li van comprar obres com a mínim des de l'any 1901: els germans Carlos i René¹²¹ de Cástera [FONTBONA, 1994: 29 i 32]. Degut a un incipient èxit de vendes, seria raonable pensar que Anglada, des de començaments de segle, va multiplicar el nombre d'obres i va diversificar el seu art, provant les tècniques de la litografia i la fotografia¹²² [FONTBONA, 2006 a: 29]. A Catalunya, la figura d'Anglada es va anar solidificant, i les seves obres van començar a prendre partit de la premsa catalana: el 3 de gener de 1901 apareixia una reproducció del dibuix *Tata & Tou-Tou*¹²³ al diari *Joventut* [JOVENTUT, 1901 a: 23].

L'abril de 1901, Anglada va tornar a presentar-se per tercera vegada al Salon Nationale des Beaux-Arts de París. Dionís Baixeras, Laureà Barrau o Lluís Graner eren alguns dels catalans més reconeguts que van exposar al mateix saló que l'artista. Aquesta vegada, Anglada va

¹²⁰ Cfr. Francisco Teodoro DE NERTÓBRIGA. *Vida de Eugenio Hermoso*. Madrid: 1955, p. 245

¹²¹ René d'Avezac de Cástera (1873-1955) va ser un notable compositor de la jove escola francesa. Alumne del mestre Isaac Albéniz, va participar en algunes activitats de la Libre Esthétique de Brussel·les (fundada per Octave Maus). Podria haver conegut a Anglada a la Libre Esthétique, on Anglada hi exposaria per primera vegada l'any 1902. Els dos germans, en més d'una ocasió, ajudarien econòmicament a Anglada [SONSECA, 2002: 124]. Ambdós germans estaven introduïts dins del món artístic i s'havien relacionat amb Maurice Denis o León Bakst. Cfr. Anne DE BEAUPUY, Claude GAY i Damien TOP. *René de Castéra (1873-1955), un compositeur landais au cœur de la Musique française*. París: Éditions Ségquier, 2004

¹²² Les litografies d'Anglada, majoritàriament de tema femení, es conserven actualment i pràcticament totes al British Museum de Londres. Pel que fa a la fotografia, Anglada la va començar a practicar a principis de segle i li va servir com a suport en la composició de les seves pintures. De fotografies realitzades per Anglada, se n'han conservat moltes i confirmen la idea que servien d'ajuda per a Anglada alhora de realitzar les seves obres.

¹²³ *Tata & Tou-Tou*, c. 1900, no localitzat.

participar amb quatre peces: dues de temàtica parisenca (*Quadrille parisien*¹²⁴ i *Jardin du théâtre*) i un parell d'obres de dansa gitana (*Gitanes*¹²⁵ i *Danse espagnole*¹²⁶), una temàtica andalusa que es va posar de moda a la França de l'època. El paper de la crítica era determinant per a Anglada, ja que esdevenia mitjancera entre l'artista i l'opinió pública francesa. Des de mitjans del segle XIX, els crítics d'art parisencs havien mostrat, a través de la premsa, el seu caràcter obertament conservador oposat a les noves tendències artístiques; tanmateix, amb el temps, els gustos es van anar modificant i els crítics van anar acceptant l'art modern que anava arribant a la capital francesa. Durant l'exposició de 1901 del Salon du Champ de Mars, el prestigiós crític Élie Faure¹²⁷ va escriure a la revista *Aurore* que Anglada es tractava d'un artista "hors de pair":

...Y sobre todo las del señor Anglada, de quien me complazco en señalar un temperamento robusto. Las telas son de una violencia y de una riqueza de color que indican un artista fuera de serie [FONTBONA, 1982: 52]¹²⁸.

El 18 d'abril, el diari català *Juventut* felicitava a Anglada per l'admissió de quatre quadres al Salon:

L'Hermen Anglada, reconegut á Paris com artista de propia personalitat y dels cridats á figurar entre'ls que senyalan el veritable camí, ha sigut objecte de las felicitacions unànims de quants mestres constituïan el jurat, y de quants representan quelcóm en la capital de Fransa, entre'ls que podém citar a n'en Simon [JOVENTUT, 1901 b: 279].

El 26 d'abril, *La Veu de Catalunya* afegia, sobre la participació d'Anglada al Salon, el següent:

Exposa quatre quadres, dos d'Espanya y dos de París. Fins y enérgichs de color al mateix temps, son justos d'impresió y de moviment, plens de finesas de to y de materia. Agradan molt á tots els que segueixen les manifestacions de les tendencias novas. Creyém que será un *succés*. Voldria veure á n'aquestas pinturas la correcció que hi há en els dibuixos que coneixem del seu autor. No crech que sigui necessari, per accentuar el moviment, recorre á les deformacions de que abusa un xich l'amich Anglada [COLL, 1901: 2].

¹²⁴ *Quadrille parisien*, no identificada. Podria tractar-se de l'obra *Fragment de quadrille* o bé *Ballarines de quadrille*, ambdues sense datació coneguda i dipositades al Museu Anglada de Port de Pollença.

¹²⁵ *Gitanes*, no identificada.

¹²⁶ *Danse espagnole* (*Dansa espanyola*), 1901, Museu de l'Ermitage, Sant Petersburg.

¹²⁷ Élie Faure (1873-1937), historiador de l'art i assagista francès, va escriure l'obra monumental i indispensable *Histoire de l'Art* (1909-1921), com també diferents obres històrico-filosòfiques. Crític d'art de la revista *Aurore*, va acabar esdevenint un punt de referència per a tots els historiadors d'art francesos de la primera meitat del segle XX.

¹²⁸ Cfr. Élie FAURE. Article a: *Aurore*. París: 24 d'abril de 1901

La Veu de Catalunya remarcava un excés d'abstracció utilitzat per part d'Anglada mentre que, el 30 d'abril de 1901, el *Diario de Barcelona* insinuava que el talent de l'artista podia oferir al públic grans quadres, millors que els que havia presentat a l'exposició francesa:

Otro español, el señor Anglada, exhibe llamativos bosquejos, pintados con viveza, de dansas gitanas; el talento de este artista hace esperar de él obras completas, verdaderos cuadros [G., 1901: 5374].

Malgrat les reticències de la majoria de crítics catalans, Anglada va esdevenir, en un espai breu de temps, una de les principals celebritats artístiques, no només de París sinó del món. Conseqüentment, va començar a ser reclamat a nivell mundial. Serge Diaghilev¹²⁹, que havia viatjat molt per Europa i sobretot per França, estava al corrent del que ocorria al Saló i afirmava que havia pogut contemplar unes petites peces d'Anglada, unes ballarines executades talentosament, a la manera de Besnard [SAVELIEV, 2006: 37]¹³⁰. El promotor artístic rus admirava a Anglada, que era un dels seus pintors preferits (juntament amb Maurice Denis i



Dansa espanyola, 1901

¹²⁹ Serge Pávlovich Diaghilev (1872-1929) va ser un empresari rus que va fundar la companyia dels Ballets Russos, de la que sortien prestigiosos coreògrafs i ballarins. A partir de 1897-1898, va organitzar exposicions d'artistes europeus a Sant Petersburg i, a principis de segle, va exportar l'art rus a París, en un moment en què la figura de Diaghilev començava a ser cabdal artísticament a França. Gran renovador de la cultura artística, Diaghilev va treballar amb Stravinsky, al que va encarregar la composició de *La consagració de la primavera*. El maig de 1913, Stravinsky portaria el ballet – amb coreografia de Nijinsky - a París. Anglada assistiria a l'estrena i es quedaria meravellat amb la revolució de la música i del ballet.

¹³⁰ Cfr. Serguei DIAGHILEV. "Exposicions parisenques". A: *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg: 1901, n° 7, pp. 59-60

Antonio de la Gandara)¹³¹, i li dedicaria nombrosos articles a la secció d'art de la seva revista *Mir Iskusstva*, òrgan de difusió de la modernitat artística russa [FONTBONA, 2002: 15]¹³², de la que n'era corresponsal. L'any 1901, la revista va publicar per primera vegada una reproducció d'un quadre d'Anglada exposat al Salon parisenc, *Dansa espanyola*. A partir d'aquí, *Mir Iskusstva* publicaria nous treballs de l'artista i noves crítiques de la seva obra [Op. cit.: 39].

Després de l'exposició al Salon du Champ de Mars, Anglada va iniciar un important recorregut expositiu a tota Europa, començant amb la participació col·lectiva a l'Edward Schulte Kunstsalon de Berlín l'any 1901. S'hi va presentar entre setembre i octubre de 1901 amb obres de temàtica gitana i de can-can [FONTBONA, 1981: 309]. Pels volts de desembre de 1901 i gener de 1902, va tornar-hi a exposar en una nova col·lectiva, aquesta vegada amb una sola peça, titulada *Tango*¹³³ [Ibidem].

Amb els mesos, la fama d'Anglada va anar creixent. El 1902 va exposar per primera vegada a Brussel·les, concretament al Salon de la Libre Esthétique¹³⁴. També va participar a la XXXVIII Exposició de Gant [Ibidem: 32], on hi va presentar *Chevaux après la pluie*¹³⁵, *Jardin du Théâtre* i *Demarche gitane*¹³⁶ [Op. cit.]. Després, durant l'abril de 1902 va tornar a l'exposició del Salon progressista parisenc del Champ de Mars (participant com a associé), amb les obres *Danse gitane*, *Demarche gitane*, *Les héritiers et les deshéritiers*¹³⁷ i *Chevaux après la pluie* [TORREL,

¹³¹ Cfr. Sergei MAKOVSKI. "Diaghilev". A: *Retrats dels contemporanis*. Moscou: ed. Siglo XXI, 2000, p. 221

¹³² Cfr. Richard BUCKLE. *Diáguilev*. Madrid: Siruela, 1991, pp. 84 i 99

¹³³ *Tango*, 1901, Col·lecció Charles Paix, Lille.

¹³⁴ El Salon de la Libre Esthétique de Brussel·les, fundat per Octave Maus, va substituir i va continuar la tasca empresa pel grup Les Vingts (creat el 1883). Essent un òrgan de l'activa modernitat belga, el Salon va organitzar exposicions, cicles de conferències, concerts, etc. La primera exposició que va organitzar va ser l'any 1894, intentant trencar amb l'hegemonia anteriorment atorgada als pintors parisencs impressionistes i post-impressionistes (Pissarro, Cézanne, Renoir, Gauguin, Toulouse-Lautrec o Van Gogh). L'objectiu de la Libre Esthétique era, doncs, internacionalitzar l'estètica del moment, establir unes variacions dintre del context europeu i permetre'n uns judicis crítics sobre el seu desenvolupament. És per això que, des de 1894, el Salon va dialogar amb artistes puntillistes, simbolistes o *nabis* de diferents països: Fritz Thaulow, Émile Claus, Ensor, Guillaume Vogels, Cross, Théo van Rysselberghe, Odilon Redon, Puvis de Chavannes, Fernand Khnopff, William Degouve de Nuncques, Maurice Denis, Paul-Elie Ranson o Henri-Gabriel Ibels. A partir de 1902, Anglada seria un més dels artistes escollits, donada la seva modernitat artística.

¹³⁵ *Chevaux après la pluie (Cavalls a la pluja)*, 1902, Col·lecció Vda. Francesc Cambó, Madrid.

¹³⁶ *Demarche gitane (Passes gitanes)*, 1902, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

¹³⁷ *Les héritiers et les deshéritiers (Hereus i desheretades)*, c. 1902, Col·lecció Nicolás Cortés Oliver, Madrid.

1976: 9]. Va exposar al costat dels catalans Laureà Barrau, Lluís Graner, Isidre Nonell i Santiago Rusiñol. Sobre el Saló, el *Diario de Barcelona* en va dir el següent:

Otros ocho pintores han enviado retratos, estudios y escenas diversas (...) Anglada sus <<Gitanas>>, que visten flamantes ropas [G., 1902: 5123].

Joventut afegia que Anglada era el millor representant català del saló de pintura de París:

Entre tots sobressurt l'Hermen Anglada, que hi té quatre telas molt ricas de color y ab l'assumpto molt ben desenrotllat. *Dame gitana, Demarche gitana, Les heritiers et les desherités, Chevaux après la pluie* quedan interesentíssims, sobretot el segón y l'ultim. Es sens disputa l'Anglada, entre'ls catalans, el que hi fa millor paper, essent elogiats els seus quadros per la majoria de crítics d'art [JUNYENT, 1902: 331].

L'historiador de l'art rus Igor Grabar¹³⁸ també va parlar de l'aportació d'Anglada al saló parisenc:

Dels altres pintors del Saló, qui salta als ulls en primer terme i cal destacar és l'espanyol Anglada. Ha millorat molt en comparació de l'any passat. Les seves millors obres, *Dansa gitana* i *Passes gitanes* són atrevides i fins i tot insolents, pels colors i pel moviment. (...) No contenen (*els quadres d'Anglada*) aquella Espanya que "descobria de nou" i amb èxit el seu compatriota Zuloaga, de més categoria, aquest cop absent. 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. L'únic retret que li podem fer consisteix en la seva excessiva afecció per la manera francesa de veure i entendre les coses, una manera que en fa un artista més parisenc que espanyol. Es nota massa la influència de Besnard, fins i tot de Lunua, en la seva obra [SAVELIEV, 2006: 39 i 41]¹³⁹.

Grabar recordava que *La cafeteria* duia el mateix títol que un quadre d'Henri Evenepoel, un artista belga recentment mort que havia estudiat a París i que havia exposat anualment als salons parisencs, i considerava que el quadre del belga estava executat amb més mestratge que el d'Anglada [Ibidem: 41]¹⁴⁰. La revista russa també ressaltava l'obra angladiana *Cavalls a la pluja* i la influència



Cavalls a la pluja, 1902

¹³⁸ Igor Emmanuilovich Grabar (1871-1960) va ser un dels personatges més importants del món artístic rus de la primera meitat del segle XX. Va redactar la primera *Història de l'Art Rus* (1910-1916) i va fundar els Tallers de Restauració de Pintura i l'Institut Estatal d'Estudis Artístics de Moscou.

¹³⁹ Cfr. Igor GRABAR. "Per Europa. Cartes sobre l'art contemporani". A: *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg: 1902, n° 7-12, p. 14

¹⁴⁰ Cfr. Igor GRABAR. "Per Europa. Cartes sobre l'art contemporani". A: *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg: 1902, n° 9-10, p. 181

que l'artista havia rebut de la sèrie hípica de Besnard, especialment pel que feia als colors i a la composició [Ibídem]¹⁴¹. L'any 1902, la revista *Mir Iskusstva* va reproduir les obres d'Anglada presentades al saló parisenc: *Danza española* (el títol original era *Dansa gitana*), *La nit* (*Hereus i desheretades*), *Cavalls després de la pluja* (*Cavalls a la pluja*) i *Passes gitanes* (*Demarche gitane*) [Ibídem: 43].

El juliol de 1902, el prestigiós crític Hans Rosenhagen va redactar un article en què parlava sobre la influència que Anglada exercia en un jove Kandinsky [FONTBONA, 2006 b: 70]¹⁴². 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, 1979: 77], ja que no seria fins el 1903 que descobriria a Munic l'estètica angladiana. Tanmateix, amb les figures de Kandinsky i Diaghilev, s'inicien les relacions d'Anglada amb el món artístic rus - connexions que han estat analitzades per alguns investigadors [FAXEDAS, 2004: 23-52].



Cortesanes, 1903, Konstantin Somov

Pels volts de desembre de 1902, Anglada va exposar individualment a la concorreguda sala berlinesa [FONTBONA, 1981: 32], presentant-hi *La Morfinòmana*¹⁴³, *L'última soirée*¹⁴⁴, *El ball*

¹⁴¹ Cfr. *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg: 1902, nº 9-10, p. 181

¹⁴² Cfr. Hans ROSENHAGEN. "Die fünfte Ausstellung der Berliner Secession". A: *Kunst für Alle*. Munic: 1 de juliol de 1902, p. 443

¹⁴³ *La Morfinòmana*, 1902, col·lecció particular.

¹⁴⁴ *L'última soirée*, no identificada.

dels gitanos¹⁴⁵, *Jardí de París*, *La gitana en el mercat*¹⁴⁶, *Cavalls a la pluja*, *Jardí de Teatre* i *Melodia*¹⁴⁷ [Ibidem: 309]. Arran d'aquesta exposició al Kunstsalon de Berlín, la crítica va mostrar-se favorable a les obres d'Anglada. Paul Warncke¹⁴⁸ va percebre una autèntica admiració d'Anglada envers Sorolla i Zuloaga, reconeixent el caràcter espanyol del pintor malgrat posseïre l'empremta de la gran influència francesa plasmada en els seus quadres malaltissos [Ibidem: 316]¹⁴⁹. Per la seva banda, Rosenhagen parlava del temperament impetuós d'Anglada, que es contraposava a un refinament decadentista i virtuós. Malgrat no considerava Anglada com a un gran artista, afirmava a la revista muniquesa *Die kunst* que el català era un dels pintors espanyols més joves que tenia quelcom a aportar en el món de l'art [Ibidem: 32-33]¹⁵⁰. Per la seva banda, la crítica russa esmentava la participació angladiana afegint que

la novetat recent i interessant en aquestes mateixes sales és una nova *Dansa gitana* de l'espanyol H. Anglada. Segons les persones que l'han vist, és una orgia de colors, on les vives "taques" de ballarines i músics tornassolen sobre el fons groc verdós de les parets. Les cares i els gestos són intensament expressius i plens de l'ardent temperament nacional. Per cert, una de les obres d'Anglada va ser adquirida en el darrer Saló pel col·leccionista moscovita I. A. Morozov, que també va comprar la famosa *Féerie intime* d'Albert Besnard [SAVELIEV, 2006: 39]¹⁵¹.

Del fragment, no és possible deduir si Ivan Morozov va adquirir l'obra d'Anglada durant el saló de París o el de Berlín. Tanmateix, passant per damunt de la venda de quadres, el que era realment rellevant era que Anglada va anar exposant en moltes ciutats destacades – no tan com París, que gaudia d'una hegemonia cultural i econòmica insuperable - que corresponien als aleshores

¹⁴⁵ *El ball dels gitanos*, no identificada. Podria tractar-se d'una de les dues obres datades de l'any 1902 i que ambdues porten per títol *Dansa gitana*. Una està dipositada en una col·lecció particular de Barcelona mentre que l'altra a M. G. Lorenzana de León.

¹⁴⁶ *La gitana en el mercat*, no identificada. Podria tractar-se de l'obra *La gitana de les granades*. Si es donés el cas, aquesta última peça, datada pels volts de 1904 i actualment dipositada al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, s'hauria de datar de l'any 1902.

¹⁴⁷ *Melodia*, no identificada.

¹⁴⁸ Paul Warncke (1866-1933) va ser un escultor i escriptor alemany. De jove es va formar com a llibreter, però durant la dècada dels anys noranta va assistir a les classes de l'acadèmia de belles arts de Berlín. Des de 1892 va presentar diferents peces a la Gran Exposició d'Art de Berlín, però degut a una manca d'èxit com a escultor, Warncke es va dedicar exclusivament a la professió literària.

¹⁴⁹ Cfr. Paul WARNCKE. "Verliner Brief". A: Z. F. B. K., Beiblatt Kunstchronic N. F. Leipzig: 1903, any XIV, n° 12

¹⁵⁰ Cfr. Hans ROSENHAGEN. "Von Ausstellungen und Sammlungen". A: *Die Kunst / Freie Kunst der Kunst für Alle*. Munic: 15 de febrer de 1903, T. VII, any XVIII, n° 10, pp. 244-245

¹⁵¹ Cfr. *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg: 1902, n° 2, p. 40

centres europeus més identificats amb la renovació artística i el Modernisme finisecular del gust refinat i decoratiu. Un estil en el que, des de l'any 1898, Anglada s'hi anava adscriuint.



La Morfinòmana, 1902

La primavera de 1903 Anglada va retornar al Salon Nationale de París. Laureà Barrau, Ramon Casas, Lluís Graner, Arístides Maillol, Ramon Pichot, Santiago Rusiñol o Eveli Torent n'eren alguns dels expositors catalans. Celebrada durant el mes d'abril, Anglada va presentar tres obres a l'exposició: *Marché en Espagne*¹⁵², *Entre loge et promenoir (Théâtre)*¹⁵³ i *Fleurs de Paris*¹⁵⁴ [TORREL, 1976: 9]. Hi va participar com a membre *sociétaire*, elegit per unanimitat, títol que li permetia exposar un grup d'obres estipulat. Sobre el Saló, *La Veu de Catalunya* en va dir el següent:

El Saló d'aquest any és l'èxit de l'escola espanyola moderna, no de l'escola dels de can Durand Rüel sinó de la que a Catalunya han preconizat els Casas, els Rusiñol, els Anglada, els Llimona y els Blay. Aquella escola que's basa en el ferm estudi del natural. (...) De l'Anglada, veyeu lo que'n diu també en Lorrain: <<M. Hermenegildo Anglada, qui est espagnol comme M. Ignacio Zuloaga, envoie aussi des visions; mais,

¹⁵² *Marché en Espagne (Feria de noche en España)*, no identificada. Podria tractar-se de l'obra *Mercat* (c. 1904), actualment dipositada al Museu Anglada de Port de Pollença.

¹⁵³ *Entre loge et promenoir*, 1903, Col·lecció G. Séailles.

¹⁵⁴ *Fleurs de Paris*, 1902-1903, Col·lecció Dr. A. Amoedo, Neuilly.

qu'elles soient de Paris ou d'Espagne, ce sont des visions violentes, cinglées de lueurs et délicieusement vibrantes sur des fonds verdâtres ou rougeoyants d'or sombre, et dont le clair obscur n'exclut pas la couleur>> [COLL, 1903: 2].

Per la seva banda, el *Diario de Barcelona* feia esment d'un "bello Marché en Espagne" [G., 1903: 4998]. Però les crítiques més prestigioses que Anglada va rebre amb motiu de l'exposició al Salon du Champ de Mars van ser, d'una banda, la d'Armand Dayot¹⁵⁵ a *Gil Blas*, que considerava els colors d'Anglada d' "infinitament preciosos" i de "blancs incomparables" [FONTBONA, 1981: 34]¹⁵⁶; i, de l'altra, la de *Grande France*, que testimoniava que els grans èxits del saló parisenc eren per a Lucien Simon, Pierre Bonnard i Hermen Anglada [Ibidem]¹⁵⁷ i s'autoadjudicava la primacia de la descoberta d'Anglada des de feia dos anys [FONTBONA, 2002: 26]. La revista *Mir Iskusstva* reproduïa l'obra *Fleurs de Paris*, exposada al saló de 1903 [SAVELIEV, 2006: 43].

Després de l'exposició parisenca, Anglada va participar, entre maig i juny de 1903, a la International Society of Fine Arts de Londres, presentant-hi l'obra *Fleurs de Paris* [FONTBONA, 1981: 309]. Després, va exposar per primera vegada a Itàlia, concretament a la V Bial de Venècia [Ibidem: 34]. Hi va presentar dues obres que segurament ja havia exposat anteriorment: *In teatro* i *Gitane* [Op. cit.]. Les pintures serien comentades per un jove Kandinsky, que en la seva joventut havia confessat haver rebut una certa influència angladiana [Ibidem: 225], en una carta redactada amb motiu de la Bial durant l'octubre de 1903 [WEISS, 1979: 189]. Al mateix temps, Anglada va participar a la Secession de Munic, durant els mesos de juny i juliol, presentant-hi *Dansa gitana*¹⁵⁸, *Dos cavalls de foc*¹⁵⁹ i *Parc amb sol*¹⁶⁰ [Op. cit.: 309]. L'exposició

¹⁵⁵ Armand Dayot (1851-1934), historiador i crític d'art francès i polític d'esquerres, va ser un personatge rellevant en el món de l'art francès. Va fundar el diari *L'Art et les artistes* i va acabar convertint-se en l'inspector general del Ministeri de Belles Arts de França. Ideològicament, va deixar-se influenciar pels teòrics anglesos John Ruskin i William Morris.

¹⁵⁶ Cfr. Armand DAYOT. Article a: *Gil-Blas*. París: 15 d'abril de 1903

¹⁵⁷ Cfr. *Grande France*. París: 15 de maig de 1903

¹⁵⁸ *Dansa gitana*, 1902, Museu de l'Ermitage, Sant Petersburg. Existeix una altra *Dansa gitana* datada pels volts del 1902 i actualment dipositada a una col·lecció particular barcelonina [FONTBONA, 1981: 242], però com que aquesta presenta unes dimensions més reduïdes i una factura més modesta, consideraré que la peça que exposava internacionalment era la primera.

¹⁵⁹ *Dos cavalls de foc*, no identificada. Podria tractar-se de la mateixa peça que *Cavalls a la pluja*, de l'any 1902, actualment dipositada a la Col·lecció F. Mercatalí de Buenos Aires.

¹⁶⁰ *Parc amb sol*, c. 1903, no identificada. Podria tractar-se de *Parc parisenc*, sense datació coneguda, de la Col·lecció Francisco Godía, Barcelona.

muniquesa, dirigida pel pintor Franz von Stuck¹⁶¹, va suposar l'assoliment d'un reconeixement considerable per a Anglada. El crític Habich el va qualificar de gran pirotècnic de la pintura moderna francesa matisant que *“tanto por su nombre como por su temperamento podría tomarse por un español”*¹⁶², ja que el feia pensar en Zuloaga [Ibidem: 34]. Arran dels seus primers èxits artístics importants, Anglada va augmentar elevadament el preu de les seves obres, ja que preferia vendre poc i a preus sorprenentment cars. Anglada era conscient que no els vendria, però d'aquesta manera aconseguiria fer-se un nom i vendre peces més barates que les que exposava públicament a la gent que l'anava a visitar particularment [FONTBONA, 1982: 25]. Això ho explicava en una carta dirigida a Llord el dia 25 de juliol de 1903: l'any 1902, havia venut *Dansa espanyola* - actualment dipositada al Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg - a Ivan Morosov¹⁶³, un dels col·leccionistes més importants d'art contemporani a nivell mundial [FONTBONA, 2002: 15]. Els pintors famosos Fritz Thaulow¹⁶⁴ i Lucien Simon¹⁶⁵ també li havien adquirit obra [Op. cit.]. En aquesta mateixa carta, Anglada explicava a Llord que la seva participació era requerida en diferents exposicions internacionals i que, a Berlín, li estaven organitzant una gran mostra individual per a l'any 1904, amb la que li asseguraven 51.000 francs [Ibidem].

¹⁶¹ Franz von Stuck (1863-1928), pintor, escultor, gravador i arquitecte alemany, va cultivar una pintura simbolista i decorativa. Va iniciar la seva formació artística a Munic, on es quedaria a viure la resta de la seva vida. El 1892 va fundar la Secession de Munic, una agrupació d'artistes que es manifestaven en contra de l'art oficial. L'any següent hi va presentar *El pecat*, probablement la seva obra més popular. A partir de 1897, von Stuck va començar a dissenyar una pròpia residència, la Villa Stuck (actualment és un museu), en la que l'artista devia concebre-hi un tipus de vida principesca que rebia ocasionalment la seva cort artística. Decorada amb el seu sentit estètic ornamental, la Villa és un bon exemple del “Gesamtkunstwerk” (o “obra d'art total”), concepte del que von Stuck en va ser hereu. L'any 1900 rebria una medalla d'or pel disseny dels mobles de la seva villa, que van ser exposats a la mostra universal de París. A partir de 1905, seria reconegut a tota Europa i rebria multitud d'honors i reconeixements fins a la seva mort.

¹⁶² Cfr. G. HABICH. “Die Sommer – Ausstellung der Münchener Sezession”. A: *Die Kunst*, t. VIII Angewandte Kunst der Dekorativen Kunst. Munic: 16 de juliol de 1903, any VI, nº 20

¹⁶³ Ivan Morosov (1871-1921), comerciant moscovita i un dels col·leccionistes més importants de principis de segle, va ser un gran aficionat al Fauvisme i a l'escola francesa d'avantguarda. Per aquest motiu va acabar col·leccionant un bon nombre d'obres majoritàriament inscrites dins d'aquests moviments artístics. L'any 1918, però, la seva col·lecció (de la mateixa manera que la del rus Sergei Shchukin) seria expropiada pel govern de Lenin.

¹⁶⁴ Fritz Thaulow (1847-1906) va ser un pintor impressionista d'origen noruec. Va anar a viure a París, on es va deixar influenciar per l'Impressionisme d'arrel francesa. Essent un dels fundadors del Salon du Champ de Mars (juntament amb Cazin, Alfred Roll, Léon Lhermitte i Carolus-Duran), va ser membre del jurat francès durant l'Exposició Universal de 1889. Thaulow es va fer cèlebre a la “Ciutat de les llums”.

¹⁶⁵ Lucien Simon (1861-1945) va ser un pintor francès format a l'Académie Julian de París. A finals del segle XIX va adoptar una pintura naturalista i intimista, que aleshores estava de moda al nord d'Europa. El 1900 va obtenir una medalla d'or a l'Exposició Universal de París, convertint-se en un artista que seria entusiasmament comentat per la crítica.

Durant l'any 1903, alguns historiadors han considerat que Anglada va exposar a Düsseldorf [FONTBONA, 1981: 309] i a Colònia [FONTBONA, 1994: 30]. No obstant, Hutchinson assegurava que ho va fer durant el 1904 [HUTCHINSON, 1929: 19]. Amb els dies, l'artista s'anava guanyant la crítica de l'Europa nòrdica, que des de feia uns anys estava acostumada a l'estudi d'un art simbolista-modernista. L'any 1903, per exemple, Rosenhagen diria que Anglada es trobava a mig camí del caràcter grotesc de Daumier i de la suavitat colorista d'Émil Bernard [FONTBONA, 1981: 34]¹⁶⁶.

D'altra banda, el 1903 va ser un any important per a Anglada, ja que el Salon d'Automne obria les portes a París. Segons alguns historiadors, Anglada en va ser un dels co-fundadors [TORREL, 1976: 9], però el cert és que la iniciativa va venir donada de la mà de l'arquitecte belga Frantz Jourdain i d'artistes col·laboradors com Georges Desvallières, Hector Guimard, Eugène Carrière, Félix Vallotton, Édouard Vuillard, Adrien Schulz o Jansen. Anglada no va exposar en la primera edició, però probablement va participar en la vida artística i en les activitats que duia a terme tal saló. D'esperit més liberal que el Salon du Champ de Mars, el Salon d'Automne permetia tan el debut dels artistes novells com l'exposició conjunta de les seves obres, atorgant especial preferència a la pintura impressionista. Jansen, soci capitalista i administrador general, va manifestar en una ocasió que *“el Salón de Otoño debe, bajo todos los conceptos, romper con la rutina y los usos tradicionales de las demás exposiciones; es preciso que sus comienzos sean sensacionales y tengan el tono de un acontecimiento mundial”* [Ibidem: 10]. Celebrat estratègicament durant l'estació de tardor, els cercles acadèmics parisencs van creure, en un primer moment, que el saló tindria poca repercussió. La Société des Artistes Français es va indignar quan es va assabentar que el saló obtenia la concessió del Grand Palais per a exposar-hi les obres dels artistes participants.

L'any 1904 Anglada va començar a exercir de professor a l'Académie Vitti de París [FONTBONA, 2006 a: 107], una acadèmia de la que l'artista en va ser membre fundador (juntament amb Marie Caria, coneguda com a “Madame Vitti”). Situada al número 48 del *boulevard* de Montparnasse, Anglada en va ser el primer professor des de la seva obertura, on hi tindria com a alumna la futura pintora Marie Blanchard. Al llarg de 1904, l'artista va viatjar a la Bretanya francesa, fent-hi

¹⁶⁶ Cfr. Hans ROSENHAGEN. “Von Ausstellung und Sammlungen”. A: *Die Kunst / Freie Kunst der Kunst für Alle*. Munic: 15 de febrer de 1903, nº 10

una estada temporal, que despertaria en el seu art la temàtica paisatgística adoptada per l'artista durant els primers anys de formació a Catalunya. A principis d'any, tal com assegurava un article publicat l'1 d'abril de 1904 a la revista alemanya *Die Kunst*¹⁶⁷, Anglada va ser reclamat per l'Edward Schulte Kunstsalon, participant-hi en una exposició [FONTBONA, 1982: 52], segurament col·lectiva. Tanmateix, el març de 1904, Anglada va repetir a Berlín en una mostra col·lectiva que ofería una àmplia selecció de la seva obra: *Gitanes ballant amb cadells als braços*¹⁶⁸, *Vella venent granades*¹⁶⁹, *Mercat de galls*¹⁷⁰, *Restaurant de nit*¹⁷¹, *Jardin Concert*¹⁷², cavalls a l'estable i a l'aire lliure, nus acadèmics, olis petits – amb escenes de quiosc, *boulevard*, botigues, racons urbans, cabarets, dos paisatges -, *Soles*¹⁷³, *Palco d'un milionari*¹⁷⁴, *Els noctàmbuls*¹⁷⁵, *Entre dos llums*¹⁷⁶, *Champs Elysées*, ball fantàstic nocturn, dos noies joves, estudis de gent de l'orquestra al Moulin Rouge, petits caps, esbós de carrer sobre els arbres, *Fleurs du Mal*¹⁷⁷ [FONTBONA, 1981: 309]. Anglada, doncs, hi va presentar no només els grans quadres que havia destinat al Salons de París i de Dresden, sinó també treballs menors, com ara una gran quantitat d'estudis al natural i de nus [Op. cit.]¹⁷⁸. Les seves obres, exposades a la sala superior del saló, van causar una gran admiració però alhora rebuig i escàndol entre el públic i la crítica, com era costum. Rosenhagen es va mostrar indignat amb l'aportació del català¹⁷⁹ mentre que Emil Heilbut li va dedicar una bona crítica, ressaltant la major expressivitat d'Anglada en

¹⁶⁷ Cfr. Hans ROSENHAGEN. "Aus den Berliner Kunstsalons". A: *Die Kunst*, t. IX, Freie Kunst der <<Kunst für Alle>>. Munic: 1 d'abril de 1904, any XIX, nº 13, pp. 310-311

¹⁶⁸ *Gitanes ballant amb cadells als braços* (*Gitanes amb gossos*), 1904, Col·lecció Masaveu, Oviedo.

¹⁶⁹ *Vella venent granades* (*La gitana de les granades*), c. 1904, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹⁷⁰ *Mercat de galls* (*Venedor de galls*), 1904, Col·lecció Masaveu, Oviedo.

¹⁷¹ *Restaurant de nit*, 1904, no localitzada.

¹⁷² *Jardin Concert*, no identificada.

¹⁷³ *Soles*, no identificada.

¹⁷⁴ *Palco d'un milionari*, no identificada.

¹⁷⁵ *Els noctàmbuls*, no identificada.

¹⁷⁶ *Entre dos llums*, no identificada.

¹⁷⁷ *Fleurs du Mal* (*Flors del Mal*), no identificada.

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ *Ibidem*

comparació amb la de Whistler [Op. cit.: 34 i 36]¹⁸⁰. D'altra banda, l'autor de la ressenya *Rheinisch Westfälische Zeitung* es mostrava reticent amb el dibuix d'Anglada: comparava la pintura de l'artista amb la poesia de Heine i assegurava que Anglada era un gran harmonitzador de conjunts, "como los más grandes, Rembrandt y Ticiano" [Ibidem: 36]¹⁸¹. El crític del *Hamburger Correspondenz* admirava l'experimentació dels tons clars d'Anglada, que, segons l'articulista, cap pintor havia portat encara a la pràctica [Ibidem]¹⁸². I, a la revista *Die Kunst*, un altre cronista considerava que

Anglada no asombra al mundo pero es un artista muy interesante. Posee un talento notable para el color y sabe reflejar sus impresiones de una manera totalmente original. Tiene preferencia por los efectos de la luz artificial y en la descripción de los efectos de la luz eléctrica busca alcanzar la maestría. Exige también que le consideren un impresionista, pero no lucha solamente por el impresionismo de color, sino que pretende igualmente un impresionismo de la línea, de la forma y de la composición. Consecuentemente, quiere conquistar una nueva verdad para la pintura a través de sus afirmaciones cuando dice que si pinta una figura de las dimensiones de una mano tiene que pintarla considerando la distancia a fin de reflejar fielmente la realidad que se nos aparece con las dimensiones de una mano. Velázquez tuvo esto muy presente (...) A pesar de ello, esta ejecución detallada deja que desear en sus cuadros grandes. Su color brillante, la pincelada pastosa, no se presta excesivamente a cuadros de gran formato. Su capacidad, su sentido de la observación, su color y su temperamento hacen de él una figura extraña y que conviene tener muy en cuenta [FONTBONA, 1982: 52]¹⁸³.

Per la seva banda, Igor Grabar destacava el nom d'Anglada al costat dels de Ferdinand Hodler, Ignacio Zuloaga, Auguste Rodin, Paul Cézanne i Paul Gauguin. En un article, Grabar descrivia, any per any, l'evolució de l'èxit d'aquests pintors a Alemanya: començava l'any 1900 amb Zuloaga, saltava a l'any 1901 amb Constantin Somov, el 1902 amb Edward Munch i el 1903 amb Anglada, fins arribar amb Hodler l'any 1904. A banda d'això, situava l'art d'Anglada per sobre del de Zuloaga:

Zuloaga té un rival molt perillós, que comença a tenir de veritat un èxit sensacional: Anglada. Al saló d'aquest any, és qui veritablement brilla amb les seves pintures lluminoses, i en certa manera sembla un murri temerari que irromp aquí només per revelar tot l'avoriment i tota la rutina desesperada de tot aquest art mediocre "del saló". A mi m'agraden aquests colors, amb una agudesca peculiar i excessiva, que de vegades és necessària, perquè no existeix ni a Moscou ni a Sant Petersburg. (...) Aquí hi ha molt de Lautrec i Besnard. Malgrat tot, en els seus quadres hi ha bellesa, i aquests seductors arabescos de barrets, cues i manteletes, que són realment dignes d'admiració. (...) Zuloaga avorreix. Aviat li arribarà, probablement, el torn a Anglada. L'art veritable no pot avorrir: el seu secret consisteix en això [SAVELIEV, 2006: 41 i 43]¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Cfr. Emil HEILBUT. "Chronik". A: *Kunst und Künstler*. Munic: 1904, any II

¹⁸¹ Cfr. *Rheinisch Westfälische Zeitung*. Essen-Dortmund: 3 d'abril de 1904

¹⁸² Cfr. *Hamburger Correspondenz*. 1904

¹⁸³ Cfr. Hans ROSENHAGEN. "Aus den Berliner Kunstsalons". A: *Die Kunst*, t. IX, Freie Kunst der <<Kunst für Alle>>. Munic: 1 d'abril de 1904, any XIX, nº 13, pp. 310-311

¹⁸⁴ Cfr. Igor GRABAR. "Per les exposicions europees". A: *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg: 1904, nº 5, pp. 154 i 155

Estant de pas a Alemanya, Anglada manifestava tenir vint-i-set anys quan en realitat en tenia trenta-tres i assegurava haver arribat a París amb vint quan la veritat era que hi havia arribat als vint-i-sis [FONTBONA, 1981: 36]. Fos com fos, amb la segona exposició berlinesa de 1904, havia venut *Jardin de Théâtre* i dues obres de dimensions reduïdes, pel preu total de 14.000 francs [FONTBONA, 1982: 25].

Anglada va començar a desplegar una intensa activitat artística arreu d'Europa. L'abril de 1904 va tornar a exposar al Salon Nationale de París amb un ventall de sis obres: *Mur céramique*¹⁸⁵, *Restaurant de nuit*, *Champs Elysées*, *Ver luisant*¹⁸⁶, *Jardin concert* i *La vieille gitane aux Grenades* [Op. cit.: 309]. El 21 d'abril de 1904 apareixia un article a *La Veü de Catalunya* que en feia esment:



La gitana de les granades, c. 1904

Pochs son els catalans: Anglada, Barrau, Castelucho, Feliu, Graner, Nonell y Rusiñol y prou. La premsa, de qui s'ocupa més és den Graner, en Rusiñol y l'Anglada. Tots tres son amichs y lo millor que puch fer és copiar quelcom de lo que de las sevas obras diuen els diaris. Diu el *New York Herald* per la ploma d'en Pierre Weber, referintse a l'Anglada: <<*Tous les ans, il nous faut notre espagnol à succès; à défaut de M. Zuloaga empêché, c'est M. Anglada qui a bien voulu jouer ce rôle; on se souvient de sa belle exposition d'il y a deux ans, que nous avions beaucoup aimée. M. Anglada a tenu ses promesses; les toiles qu'il expose cette année sont d'une originalité qui va jusqu'au défi; il peint avec une sorte de joie frénétique et puissante dans une belle pâte un peu lourde, peut-être, mais très égale, et qui convient bien aux sujets qu'il traite: il a bien dégagé l'aspect bestial, grognon et mystérieux des femmes de plaisir; quelle richesse de blancs et de verts; et quel dessin amusant! il rappelle parfois, et sans souci d'imitation servile, l'indication de Toulouse-Lautrec. Il est certain que M. Anglada aura le grand <<succès de peintre>> du Salon*>> [COLL, 1904: 2].

El 25 d'abril, el *Diario de Barcelona* escrivia el següent:

¹⁸⁵ *Mur céramique*, 1904, Col·lecció Masaveu, Oviedo.

¹⁸⁶ *Ver luisant*, 1904, Thielska Galleriet, Estocolm.



Mur Céramique (detall), 1904

El visitante siéntese atraído, pasmado y desconcertado al hallarse ante algunas figuras de mujeres de los restaurantes nocturnos que el artista español Anglada coloca en un decorado de pesadilla. El vigor del colorido no basta á ocultar una completa insuficiencia de ejecución [G., 1904: 5114].

D'altra banda, el català Pérez Jorba, a *Las Noticias*, relacionava l'estil pictòric d'Anglada amb la poesia de Baudelaire:

Pone de manifiesto una imaginación enfermiza, que quiere someter el arte á su capricho, y su paleta ofrece una suntuosidad viciosa. Asistimos, 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 de vicio moderno [PÉREZ, 1904].

Parodiant les comparacions amb Baudelaire, Anglada començaria a titular els seus quadres amb noms com *Flors de París* o *Flors del Mal*. Aparentment, la crítica francesa va

ser molt més positiva que la catalana, pel simple fet que no era tan conservadora ni tan reticent pel que fa a la modernitat artística. Louis Vauxcelles, en dos articles diferents, relacionava, d'una banda, les obres d'Anglada amb el món bizantí [FONTBONA, 1981: 36]¹⁸⁷ i, de l'altra, denunciava la plaga d'artistes estrangers en els salons d'art francesos¹⁸⁸. Anglada exposava al costat dels catalans Laureà Barrau, Lluís Graner, Santiago Rusiñol i Eveli Torent, i el cert és que la situació devia ser absolutament incòmode per a ells, que eren considerats "estrangers":

Se trata de una manifestación de arte nacionalista, separatista, si lo prefieren. El señor Plument de Bailhac, juzgando que la invasión de pintores extranjeros es perjudicial para el destino de nuestro arte, que demasiados John Lavery, Anglada, Zuloaga, Guthrie, Israels y Baertsoen vienen a arramblar con medallas y encargos a nuestra propia casa, ha lanzado su grito de guerra: <<¡La Francia pictórica para los franceses!>>, y ha fundado su Salón [FONTBONA, 1982: 53].

D'altra banda, Gustave Robin abandonava quasselvol ideologia nacionalista dins l'àmbit de l'art i afirmava que Anglada

es un colorista prestigioso, un mago hábil para hacer con la luz todo lo que su fantasía le sugiere. El hombre que ha pintado esta mujer de blanco hundida en una butaca, con los brazos lechosos y maduros,

¹⁸⁷ Cfr. Louis VAUXCELLES. Article a: *Gil-Blas*. París: 16 d'abril de 1904

¹⁸⁸ Cfr. Louis VAUXCELLES. "Le Salon de l'École Française". A: *Gil-Blas*. París: 20 de juny de 1904

con la cara maquillada como una vieja cortesana, es un maestro del dibujo. Baudelaire habría entonado en su honor, por el amor de esa sola figura, el más vibrante de los hosannas [Ibidem]¹⁸⁹.

La crítica russa feia esment de l'influència de Besnard en l'obra d'Anglada i destacava els colors del pintor català:

Anglada, sense cap dubte, domina el dibuix molt millor. La seva predisposició cap al dramatisme en colors, que és molt reeixida, i que és present en les seves obres, necessita les formes més convenients: necessita una altra vida, un altre ordre d'idees [SAVELIEV, 2006: 41]¹⁹⁰.

D'altra banda, a la revista russa *Mir Iskusstva* es va publicar, l'any 1904, la més gran quantitat de fotografies d'obres d'Anglada, amb un total de vuit reproduccions i una portada especial. La publicació feia esment dels quadres i dibuixos que suposadament Anglada va presentar al saló parisenc de 1904: *Loie Fuller*¹⁹¹ (títol original: *La conquesta*), *A la cafeteria*¹⁹² (*L'espera*), *Venedores de llegums*¹⁹³ (esbós per al *Mercat de Bretanya*), *Esbós*¹⁹⁴ (tors masculí), *A la llotja*¹⁹⁵, *Cavall*¹⁹⁶ (*Caballo y gallo*), *Al restaurant de nit (Mur céramique)* i *La morfinòmana* [Ibidem: 41 i 43]¹⁹⁷. A la revista, la selecció artística d'Anglada començava amb la reproducció de *La conquesta* - a *Mir Iskusstva* duia el títol de *Loie Fuller* -, que actualment es coneix a través d'una fotografia antiga que va conservar Anglada [FONTBONA, 1981: 241]. Gràcies a la publicació, es va poder esbrinar que *La conquesta* era, en realitat, un retrat de la famosa ballarina i mecenes de l'art nord-americana, Loie Fuller, que també havia estat retratada per Casas, Lautrec, Rodin, Chéret, Roché o Larche [Op. cit.: 41]. La reproducció del quadre anava acompanyada d'una vinyeta gràfica realitzada pel gravador modernista Mstislav V. Dubuzhinski,

¹⁸⁹ Cfr. Gustave ROBIN. Article a: *Echo de Paris*. París: 16 d'abril de 1904

¹⁹⁰ Cfr. Aleksandr CONSTANTINOVICH SHERVASHIDZE. "La carta de París". A: *Mir Iskusstva*. Sant Petersburg: 1904, n° 5, p. 109

¹⁹¹ *Loie Fuller (La conquesta)*, c. 1901, no localitzada.

¹⁹² *A la cafeteria (L'espera)*, c. 1904, Col·lecció Rafael Munoa, San Sebastián.

¹⁹³ *Venedores de llegums (Mercat de Bretanya)*, 1904, col·lecció particular.

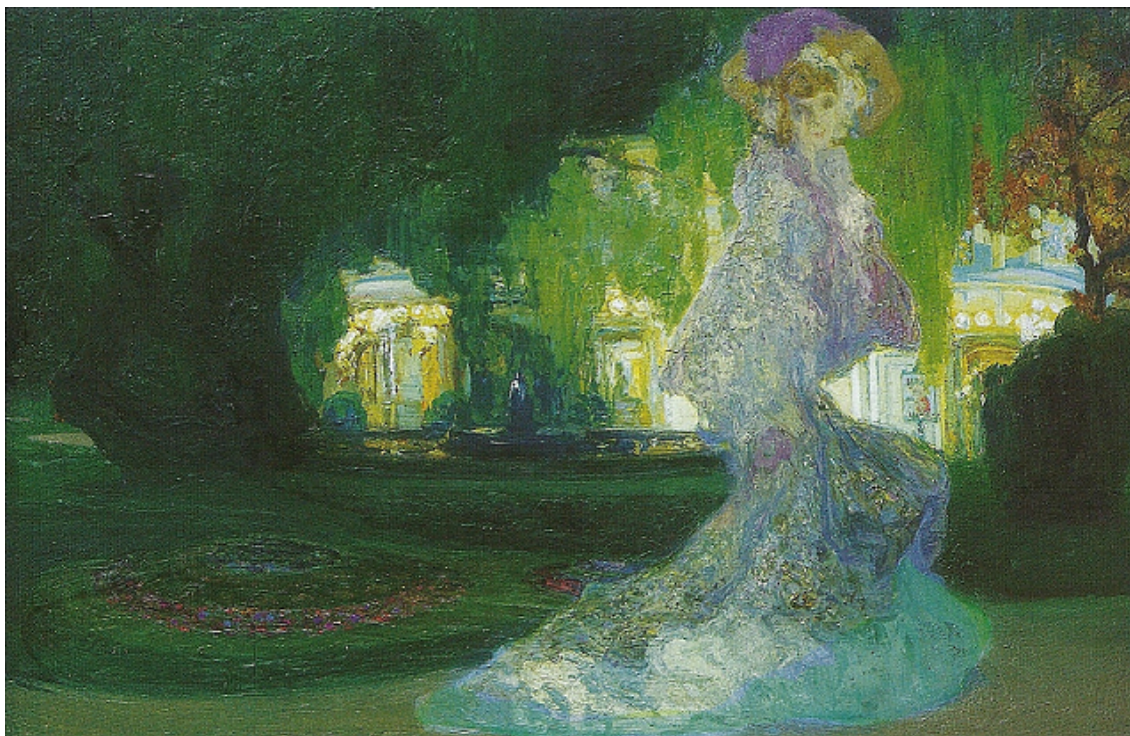
¹⁹⁴ *Esbós*, no identificat.

¹⁹⁵ *A la llotja*, no identificada. Podria tractar-se de l'obra *Llotja* (no localitzada) o bé *Llotja blava* (dipositada a la Col·lecció del Reial Cercle Artístic de Barcelona), ambdues datades d'entorn l'any 1904.

¹⁹⁶ *Cavall (Cavall i gall)*, 1904, Musei Civici Veneziani, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venècia.

¹⁹⁷ Cfr. *Mir Iskusstava*. Sant Petersburg: 1904, n° 8-9, pp. 227-232

que hi havia inscrit el nom d'Hermen Anglada en rus [Ibidem]. Al costat de *La conquesta*, apareixien reproduïdes les obres *L'espera* i *Venedores de llegums* [Ibidem], l'última de les quals es podria considerar un dibuix preparatori per al quadre *Mercat de Bretanya* [FONTBONA, 1981: 247].



Ver luisant, 1904

Després de l'exposició parisenca, Anglada va participar a la Grosse Kunstausstellung de Dresden i, durant el mes de maig de 1904, va aparèixer una crítica a una revista de Praga que advertia que Anglada, dibuixant nihilista, considerava els seus quadres com a unes superfícies que demanaven a crits el color [Ibidem: 316]¹⁹⁸. Aquesta constant coincidia amb la de Maurice Denis - no seria estrany després que tots dos artistes s'haguessin format a l'Académie Julian. El mes d'abril, Anglada va participar a la londinenca International Society of Fine Arts i, durant el mes de desembre, en un certàmen organitzat per la Wiener Secession, causant un impacte extraordinari entre la crítica i el públic de la capital austríaca. Viena era un lloc estratègic per mostrar per primera vegada el seu decorativisme excels i per entrar en contacte amb el modernisme simbolista i colorista de Klimt. Anglada hi va presentar un conjunt de sis obres: *Gitanes*, *Cavalls a la pluja*, *Jardin de Paris*, *Ver luisant*, *Mercat de galls* i *Morfinòmana* [Ibidem:

¹⁹⁸ Cfr. A. L. "Die Dresdener Kunstausstellung". A: *Bohemia*. Praga: 21 de maig de 1904, nº 140, p. 1

309], que tindrien un impacte extraordinari. El crític Zuckerkandl el considerava com a un “Goya ebri de colors que viu la vida com una fira” [Ibídem: 38]¹⁹⁹.

Abans d'aquesta última exposició de l'any 1904, però, Anglada havia passat l'estiu a València [Ibídem: 36]. 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 es va enamorar del cromatisme de la indumentària típica valenciana i va començar a col·leccionar vestits i complements populars bàsicament de la regió (actualment conservats a la Fundació “la Caixa”, de Palma). Anglada hi va conèixer a Manuel González Martí, que esdevindria un col·leccionista de ceràmica i arts sumptuàries - i va fer-hi un deixeble, anomenat Fernando Viscay [Ibídem]. Durant la tardor de 1904 Anglada va tornar París i, d'ençà, la seva obra va començar a prendre un gir important que progressivament s'allunyaria de la temàtica de les obres del París nocturn plasmada en els seus quadres dels primers anys a la capital francesa. Anglada aniria abandonant la iconografia de la perversitat dels espectacles nocturns i l'aniria substituint per les obres de temàtica valenciana i andalusa, pròpies d'una explosió de color i d'un anecdotisme folklòric i regional. Tanmateix, el canvi no només va afectar al pintor en l'àmbit artístic sinó també en el personal. Des de feia uns mesos, Anglada havia canviat de residència i s'havia instal·lat al barri de Montmartre, concretament al número 9 de la rue Hégésippe Moreau [TORREL, 1976: 9]. Convertit en un prestigiós artista i havent participat en les millors exposicions internacionals fins el 1904 (repetint en més d'una ocasió a París, a Londres i a Berlín), la seva fama aniria augmentant fins el punt que arribaria a materialitzar el desig d'exposar individualment o en una sala d'honor d'una mostra col·lectiva i internacional. El cert és que l'ambició el va portar lluny. Entre 1900 i 1904, anys en què Anglada va desplegar una importantíssima activitat expositora, l'artista va començar a ser un pintor molt sol·licitat en el món del col·leccionisme i la seva obra va arribar a reproduir-se i a comentar-se en moltes pàgines de la premsa artística internacional. Pocs pintors van tenir una difusió tan intensa com la d'Anglada en aquests anys. Però ara per ara no podem avançar l'estudi en els anys perquè el viatge a València va marcar un abans i un després de la segona i la tercera etapa de París - malgrat Anglada, fins el 1905, continués exposant obres de temàtica parisenca en les diferents mostres europees. Passant, en nombroses ocasions, per sobre de grans mestres de la pintura francesa contemporània [BENET, 1936], Anglada va posar fi a una etapa, sens dubte una de les més productives, i s'inscriuria

¹⁹⁹ Cfr. B. ZUCKERKANDL. “Von Ausstellungen und Sammlungen”. A: *Die Kunst*, t. IX (Freie Kunst) der “Kunst für Alle”. Munic: 1905, any XX, nº6, 15 de desembre de 1904

plenament dintre d'un "post-Simbolisme fantàstic" [CIRICI, 1982: 18] que ja havia començat a tractar. En paraules de Fontbona, el 1904 no és només el final d'una etapa parisenca d'Anglada – que aleshores comptava amb 33 anys - sinó el d'un "narrador excepcional del món del París nocturn de tombant de segle" [FONTBONA, 1994: 31].

5) OBRES 1897-1904

5.1. Obres 1897-1900

Quan es parla de les obres d'Anglada compreses entre el període 1897-1900, no es pot deixar de banda el gir definitiu que es va esdevenir en la seva producció artística, ja que el pintor va donar una entrada primordial al món nocturn i substancialment femení dels locals d'espectacle parisencs. Tanmateix, donat l'augment espectacular d'aquesta temàtica festiva en l'obra d'Anglada pels volts de 1900 (tal com han considerat majoritàriament Fontbona i Miralles [FONTBONA, 1981: 239-240]), partiré de la idea que aquest repertori temàtic va ser executat durant o després de l'exposició a la Sala Parés de 1900. Degut a la manca de datacions exactes (la majoria d'obres de temàtica parisenca tenen una datació aproximada però no absolutament fiable [Ibidem]), he considerat que una classificació temàtica de l'obra d'Anglada respecte a uns períodes determinats pot facilitar la comprensió del seu repertori executat entre els anys 1897 i 1904. Sigui com sigui, s'ha de tenir present que, des de l'any 1898, Anglada va començar a plantejar plàsticament la temàtica nocturna parisenca, encara que no la va acabar desenvolupant fins al cap de dos anys.

Des de l'arribada d'Anglada a París (pels volts de l'any 1897) fins a principis de 1900, es té coneixement d'un nombre reduït de pintures executades per l'artista. L'any 1981 Fontbona i Miralles van documentar prop d'unes deu obres [Ibidem: 236-237], la qual cosa no significa que Anglada dediqués poc temps a la pintura ja que és probable que existeixin peces d'aquest període sense localitzar. El 1900 marca un abans i un després en la carrera artística d'Anglada, ja que l'exposició individual a la Sala Parés de Barcelona va suposar, d'una banda, la consolidació de l'artista a Catalunya i, de l'altra, el punt de partida d'una carrera exitosa i fulgurant a nivell internacional. Abans de l'exposició a la Parés, Anglada, que tot just començava a despuntar dins dels cercles artístics parisencs i barcelonins, era un artista que continuava formant-se a l'acadèmia Colarossi de París. És per aquest motiu que, el treball a l'Académie i el desig de visitar la capital mundial de les arts a fons, segurament el van deixar sense temps per a la realització d'un gran nombre d'obres pròpies. Convé recordar que, durant el seu primer viatge a París (l'any 1894), Anglada confirmava el seu cansament a Llorç, ja que estudiava dia i nit en dues acadèmies de París, que li absorbien les hores [FONTBONA, 1982: 23]. No obstant, és

evident que el volum del treball artístic executat per Anglada és més elevat durant el període del segon viatge a París que durant el primer.

Des de la realització de *Femme qui se chauffe* (executada probablement l'any 1895, durant el primer viatge d'Anglada a París), el que comença a caracteritzar la plàstica de l'artista és l'adopció d'una temàtica nocturna i d'un estil més expressionista que en l'anterior etapa (1894-1895), el protagonisme de l'artificialitat i de la llum elèctrica i la utilització d'una pinzellada més segmentada, gruixuda i indefinida. La fascinació d'Anglada per a la llum



Cap de la meva cuinera, c. 1898

elèctrica és evident des de les primeres pintures de la segona estada a París. Anglada nodreix els seus quadres d'artificiositat amb una llum nocturna que es concentra, en alguns casos, en rostres de persones d'edat avançada o, en d'altres, en cossos femenins nus. El millor estudi pictòric sobre la llum elèctrica d'aquest període és *Cap de vell* (1898), una peça gairebé monocroma que alguns historiadors han considerat la possibilitat que es tractés de la mateixa *Effet de lampe*, pintura que Anglada va exposar al Salon du Champ de Mars l'any 1898 [Op. cit.: 236]. L'any 1909, Henry Marcel, a la *Gazette des Beaux Arts* de París, havia redactat un article afirmant que el quadre d'Anglada exposat l'any 1898 al Salon era el d'un "cap de vell il·luminat amb la llum d'una làmpara" [Ibidem: 236]²⁰⁰. Evidentment, doncs, podria creure's l'equivalència d'aquesta obra amb la d'*Effet de lampe*. L'existència d'un segon quadre amb la mateixa figura i una factura semblant, però, fa dubtar sobre quina de les dues peces va participar a l'exposició, malgrat semblaria que Anglada hi va presentar la més ben acabada [SONSECA, 2002: 82], que anteriorment ha estat objecte del nostre estudi. El cert és que *Cap de vell* es pot considerar com a la capdavantera en la nova temàtica nocturna d'Anglada. La petjada de dos grans mestres, que Anglada va admirar des dels primers temps a París, es fan paleses a la peça. D'una banda, Rembrandt: els tons foscos i marrons, la temàtica de la vellesa, l'expressionisme de les mans i la mirada, els claroscurs, la intensitat de la llum, la indefinició del fons i l'àuria de misteri; de l'altra,

²⁰⁰ Cfr. Henry MARCEL. "Hermen Anglada". A: *Gazette des Beaux-Arts*. París: 1er semestre de 1909, any 51, pp. 106-117

Velázquez: uns tons ombrívols que ronden la gamma del marró i la utilització d'una iconografia de personatges poc agraciats (que en Velázquez majoritàriament es tractaven de nans de la cort reial) que, miren directament a l'espectador i l'incordien amb una mirada severa – en el cas del mestre espanyol -, o bé envellida i deformada sota la llum - en el cas del català. La gran novetat d'Anglada, però, és la incursió de l'electricitat en la pintura, que li permetia jugar amb el cromatisme i estudiar-ne les potencialitats. A *Cap de vell*, Anglada va utilitzar un violent clarobscur de caràcter *caravaggesc* per tal de donar fe dels contrastos cromàtics (vermells, taronges, grocs, marrons i negres) que ofería la llum elèctrica durant les hores nocturnes. Probablement, Anglada ja havia estudiat els quadres del francès Georges de la Tour (1593-1652) en les seves prolongades visites al Museu Louvre, teles en què la càlida llum d'una espelma insinuava els rostres d'*Un Sant Josep fuster* o d'*Una Magdalena penitent*. Però el cert és que Anglada va fer un pas més enllà que els pintors tenebristes seguidors de Caravaggio, fins i tot més enllà que els seus preuats mestres Rembrandt i Velázquez, ja que fins aleshores cap pintor havia estudiat amb tant d'èxit i tanta insistència la plasticitat de la llum elèctrica. D'ençà dels impressionistes, que havien propugnat l'estudi de la llum solar i les seves variacions en la pintura, calia un canvi en les arts plàstiques europees. I quin millor lloc per fer-ho que a París, la "Ciutat de les llums".

Propera a *Cap de vell*, l'any 1898 Anglada va realitzar l'obra *Cap de la meva cuinera*²⁰¹. Segons el pintor Alfons Borrell, Anglada va pagar amb el quadre uns quants mesos de la seva pensió a París [Op. cit.: 236]. En aquest cas, Anglada va utilitzar la llum elèctrica per deformar i endurir les faccions del rostre de la dona. Va pintar una ombra negra emergida des del fons per encerclar la taca il·luminada del centre, on s'hi percep l'empremta de cadascuna de les pinzellades.

Des de 1898, el treball artístic d'Anglada va consistir en l'estudi de l'acció de la llum elèctrica no només sobre els rostres sinó sobre els cossos. Va realitzar *Tors de dona* (c. 1898) i *Salomé* (c. 1899). Mentre el primer quadre constituïa una altra mostra dels efectes de la llum elèctrica sobre el cos, en aquest cas nu, oferint diferents matisos de groc, marró, ocre i negre, i amb una posició de la model absolutament original, el segon acollia una novetat temàtica fins aleshores no investigada per Anglada. *Salomé*, a banda de ser un títol amb reminiscències religioses, remetia a la iconografia nòrdica i simbolista de la *femme fatale*. El cert és que aquesta pintura d'Anglada, marcada per una línia de força diagonal, entrava directament en contacte amb les obres de la

²⁰¹ *Cap de la meva cuinera*, c. 1898, Museu Anglada, Port de Pollença.

mateixa temàtica de Gustave Moreau, tot i que el preciosisme del color en Anglada era encara poc brillant respecte les seves obres futures. La pintura del català, que presenta una certa tensió entre mort i erotisme, abandona l'orientalisme exuberant, luxós i recarregat típic dels quadres de Moreau, encara que la figura angladiana duu una faldilla en la que hi penja algun complement ornamental. L'artista no pretén recrear l'acció històrica de la decapitació de sant Joan Baptista sinó que pren un fragment del cos de la noia, concretament el tors (com a *Tors de dona*), i l'utilitza com a pantalla per a reproduir-hi les variacions cromàtiques ocasionades per la llum elèctrica. El cos femení serveix d'excusa per a l'artista: no li interessa si es tracta de Salomé o de qualsevol altra noia (fixem-nos que ha anul·lat la identitat de la figura al amagar-li el rostre entre les ombres); el més rellevant és que Anglada s'ha detingut en motius concrets i ha experimentat amb el color. D'altra banda, Fontbona i Miralles han apuntat la influència de Benjamin Constant i Jean-Paul Laurens, primers mestres d'Anglada a París, en el quadre de *Salomé* [FONTBONA, 2006 b: 74]. Les formes imprecises, el contrast de la llum i l'exotisme temàtic són alguns punts de confluència que Anglada en va extreure d'aquests artistes.



Tors de dona, c. 1898



Salomé, c. 1899

Malgrat *Salomé* mostri un interès poc acusat pel que fa a la temàtica bíblica de la *femme fatale*, convé recordar que Anglada, cap al tombant de segle, va realitzar un conjunt d'obres que prenen contacte amb les històries bíbliques. *Presentació del cap del Baptista*²⁰², *Escena bíblica*²⁰³ i *Sodoma i Gomorra*²⁰⁴ en són exemples. Les dues primeres, procedents del fons de Carlos Baca-Flor, tenen poc a dir al costat de *Sodoma i Gomorra*, la pintura més destacada de la breu sèrie de temes bíblics d'Anglada. Properes a les *grandes-machines* dels mestres Constant i Laurens, les tres peces mostren la curiositat momentània d'Anglada per a una temàtica convencional. *Sodoma i Gomorra*, la més exemplar, consisteix en una petita obra amb una composició piramidal que, pel seu aspecte d'esbós, es devia tractar d'un apunt pictòric per a una possible gran obra de l'artista.

Amb els mesos, Anglada va continuar interessant-se per la llum i els seus efectes i, per aquest motiu, va presentar al Salon du Champ de Mars de l'any 1899 la peça *Lever de soleil en Orient*. Essent estratègicament un autèntic homenatge al quadre *Impression: soleil levant* (1872) de Monet, amb el que va néixer l'Impressionisme, Fontbona i Miralles han considerat que es tractaria de la mateixa pintura que duu el nom de *Figures a contrallum* [FUNDACIÓ "LA CAIXA", 2006: 63]. Tractant-se d'una composició que frega la línia de l'abstracció, *Figures a contrallum* presenta una escena misteriosa en què dues taques aformes ocupen la part central del quadre. Als seus peus, una franja negra com el carbó deixa entreveure una línia fosca de mar i un horitzó marcat per una tonalitat grana. El més important del quadre, però, és el contrast violent de tons i un cel que mostra diferents matisos de colors càlids oferts per la llum del sol, que en aquest cas bé es podrien assimilar als efectes lluminosos de l'electricitat.

Ben sabut és que, des de l'any 1898, Anglada va començar a posar a la pràctica una pintura que mostrava temàticament el París nocturn i lasciü representat en els locals d'espectacle. Pels volts de 1898 Anglada ja va realitzar una petita tauleta a l'oli que esdevindria una constant en el seu art a partir de 1900. Coneguda amb el nom *Interior de teatre*²⁰⁵, la peça, catalogada durant la dècada dels noranta [SONSECA, 2002: 88], mesura 26,2 x 35 cm. Lluny dels petits *taubleutins* anecdotistes dels pintors de l'escola fortuniana, la peça és una de les primeres pintures que

²⁰² *Presentació del cap del Baptista*, c. 1899, no localitzada.

²⁰³ *Escena bíblica*, c. 1900, col·lecció particular.

²⁰⁴ *Sodoma i Gomorra*, c. 1900, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁰⁵ *Interior de teatre*, c. 1898, col·lecció particular.

enceten l'estil post-impressionista d'Anglada, un estil connectat a una estètica *nabi*. Fent gala de la utilització de la llum artificial (que no abandonarà fins ben passada la primera guerra mundial, que el conduirà a Mallorca), Anglada va prendre el paper de cronista pictòric del món dels espectacles nocturns de París en un conjunt d'apunts presos directament a les sales de ball de la zona de Montmartre, en companyia de Baca-Flor. *Interior de teatre* és la primera tauleta de temàtica parisenca coneguda d'Anglada. Més important, però, és la primera gran obra coneguda de l'artista que adopta aquesta temàtica, titulada *Dona de nit a París* (1898), que marca la



Dona de nit a París, 1898

constant del que seran els quadres del París nocturn, realitzats majoritàriament a partir de 1900. *Dona de nit a París* es considera la capdavantera en aquesta nova temàtica festiva però també en l'estil post-impressionista tan personal d'Anglada [Ibídem: 84]. La peça està dedicada "al distinguido amigo Contreras", però es fa realment difícil esbrinar qui era aquest personatge. No obstant, es devia tractar d'un possible comprador de l'obra. En una carta que Anglada va escriure a Baca-Flor, en què li donava les gràcies per haver aconseguit que el seu cunyat li prolongués la subvenció econòmica a París, l'artista explicava al peruà que un client s'havia interessat en un quadre seu consistent en un paisatge amb una figura [Ibídem]. Podríem creure que es tractava de Contreras que volia comprar *Dona de nit a París*, però ara per ara no en tenim cap certesa absoluta. Tanmateix, no convé oblidar el contacte de l'obra amb els corrents més moderns de fi de segle: les figures de les dones parisenses d'Anglada mostren una clara relació

amb les dones atrevides plasmades pels artistes de finals de segle, tan en els quadres de Lautrec o Degas com en els cartells de Chéret. Tanmateix, *Dona de nit a París* és pictòricament innovadora: al fons, un fiacre espera l'arribada o la sortida dels clients a la sala de festa; un local s'amaga darrera d'un arbre, il·luminat intensament amb el color groc de les bombetes elèctriques, que recentment han anat poblant els locals d'espectacle nocturns. Les dones de segon terme, esplèndides amb els seus vestits lluents i els seus barrets elegants, romanen en una foscor nítida; la protagonista, però, que desprèn un cert *glamour* elegant, duu un abric que brilla amb els seus blancs irisats (que tindran una enorme presència en els quadres parisencs d'Anglada a partir de 1900), es presenta com a una figura enigmàtica. La blancor i la inexpressivitat del seu rostre la converteixen en un fantasma de la nit, en una "cuca de llum" que, il·luminada des del seu interior, pren el protagonisme de la vetllada nocturna, captivant la mirada d'aquell que l'observa. Sens dubte, aquesta pintura d'Anglada propera a l'estil *nabi* es tracta de la seva obra més innovadora realitzada entre finals de 1897 i principis de 1900.

Pel que fa als dibuixos, es coneixen entre aquest període (just abans de participar a l'exposició de la Sala Parés), prop d'uns vint-i-tres apunts i dibuixos [FONTBONA, 2006 b]. El primer conegut data de l'any 1897 i es titula *El vell*²⁰⁶, consistent en un esbós que Anglada va realitzar per a l'obra que va exposar al Salon l'any 1898 (*Cap de vell o Effet de lampe*). El treball amb el carbonet demostra que, d'una banda, Anglada era un pintor que preparava i estudiava prèviament les obres pictòriques i, de l'altra, que posseïa un bon domini pel dibuix, malgrat acostumés a emfasitzar el color per sobre de la línia. Tanmateix, Anglada va realitzar, en aquesta etapa, altres dibuixos: *Interior de teatre*²⁰⁷ (c. 1898, un esbós



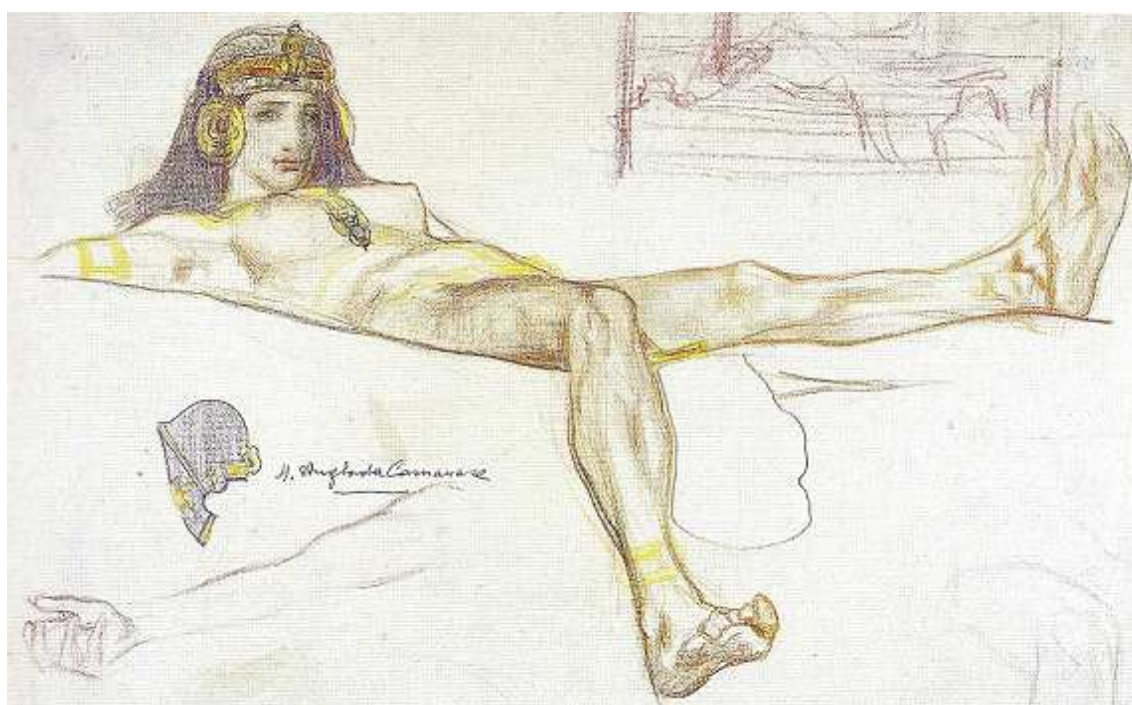
El vell, 1897

preparatori per a la tauleta pictòrica que duia el mateix nom i que representava l'ambientació interior d'un local d'espectacle de París), *Retrat de Pere-Joan Llorc Santacana*²⁰⁸ (c. 1898, un

²⁰⁶ *El vell*, 1897, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença.

²⁰⁷ *Interior de teatre*, c. 1898, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença.

retrat de caràcter acadèmic del seu gran amic que només es coneix a través d'una fotografia), un estudi d'un nu femení²⁰⁹ (c. 1898, un dibuix de gran qualitat, que li va servir per a la realització pictòrica del quadre *Tors de dona*), dos apunts per a l'obra *Salomé*²¹⁰ (que, malgrat siguin esbossos previs per a l'obra pictòrica *Salomé*, presenten una semblança evident amb *Tors de dona*), un esbós per a *Salambó*²¹¹ (c. 1898, realitzat amb tinta xina), dos esbossos per al quadre *Sodoma i Gomorra*²¹² (c. 1898), un parell de dibuixos de tema egipci femení²¹³ (c. 1898, que denoten l'interès d'Anglada pels temes orientals), un esbós realitzat amb tinta blava²¹⁴ (c. 1898, que es podria tractar d'un estudi previ per a l'obra *Figures a contrallum* o *Lever de soleil* en



Egípcia i altres croquis, c. 1898

²⁰⁸ *Retrat de Pere-Joan Lloret Santacana*, c. 1898, col·lecció desconeguda.

²⁰⁹ *Nu femení*, c. 1898, col·lecció particular.

²¹⁰ *Salomé* (c. 1895-1897, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca) i *Salomé* (c. 1898, col·lecció particular, Palma de Mallorca).

²¹¹ *Esbós Salambó*, c. 1898, col·lecció particular, Palma de Mallorca.

²¹² *Esbós per a Sodoma i Gomorra I* (c. 1898, col·lecció particular, Palma de Mallorca) i *Esbós per a Sodoma i Gomorra II* (c. 1898, col·lecció particular, Palma de Mallorca).

²¹³ *Egípcia i altres croquis* (c. 1898, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença) i *Perfil d'egípcia* (c. 1898, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença).

²¹⁴ *Esbós*, c. 1898, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença.

Orient, presentada l'any 1899 al Salon de París), un *Interior de cabaret*²¹⁵ (c. 1898-1899, que es tracta d'un dels primers apunts de temàtica parisenca, que guarda una gran semblança amb el quadre *Dona de nit a París*), *Dama de negre, amb flors*²¹⁶ (c. 1898-1899), *La Bella Otero*²¹⁷ (c. 1898-1899, un retrat de la famosa ballarina espanyola), dos estudis de perfil del cap de Thérèse Fontaine²¹⁸ (c. 1898-1899, antiga model de Rodin), un apunt d'una parella de perfil²¹⁹ (c. 1899), tres exercicis acadèmics d'esquenes masculines i un de femenina²²⁰ (1900, grans exemples d'acadèmies consistents en els primers dibuixos que Anglada va realitzar l'any 1900, la majoria durant les classes de tarda a l'Académie Colarossi) i un dibuix d'una escena mitològica²²¹ (c. 1900, un probable esbós per a la gran obra *El festí de Sardanàpal*, una pintura que Anglada va exposar a Barcelona l'any 1900 però que actualment no està localitzada [Ibidem: 81]). D'entre tots ells, *Cap de vell*, el cos nu i simplificat d'Egípcia, l'esbós per a *Tors de dona* i el conjunt de dibuixos d'esquenes masculines prenen un protagonisme absolut.

Després d'aquests dibuixos, Anglada va realitzar, al llarg de 1900, un nombrós conjunt d'esbossos d'interiors de locals d'espectacle nocturn, com el Casino o el Moulin Rouge, que probablement van ser executats després de l'exposició a la Sala Parés de Barcelona. És per aquest motiu, doncs, que seran objecte d'estudi quan s'abordi el període artístic comprès entre els anys 1900-1904.

²¹⁵ *Interior de cabaret. París*, c. 1898-1899, col·lecció particular.

²¹⁶ *Dama de negre, amb flors*, c. 1898-1899, col·lecció particular.

²¹⁷ *La bella Otero*, c. 1898-1899, no localitzat.

²¹⁸ *Thérèse Fontaine* (c. 1898-1899, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença) i *Thérèse Fontaine* (c. 1898-1899, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença).

²¹⁹ *Dama i cavaller, amb barret, de perfil*, c. 1899, col·lecció particular, Palma de Mallorca.

²²⁰ *Esquena masculina* (1900, The Hispanic Society of America, New York), *Esquena masculina* (1900, col·lecció particular), *Esquena masculina* (c. 1900, Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes, San Antonio de Areco, Argentina) i *Dors de dona* (c. 1898-1900, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca).

²²¹ *Escena mitològica*, c. 1900, col·lecció particular, Barcelona.

5.2. Exposició a la Sala Parés (1900). Obres i recepció

Durant els mesos d'abril i maig de 1900, Anglada va exposar un nombre de catorze pintures a l'oli i un grup de dibuixos acadèmics a la Sala Parés de Barcelona. Les pintures, que



representaven majoritàriament temes parisencs de locals d'espectacle nocturns, anaven acompanyades d'un grup d'exercicis acadèmics en què es feien palesos el vigor i el domini del dibuix d'Anglada. El punt central de l'exposició el conformaven les obres pictòriques de l'artista, que eren les següents: *El ball en el Moulin Rouge*,

El ball en el Moulin Rouge, H. Toulouse-Lautrec, 1890

El pati del Moulin Rouge, *El Casino de*

París, *París la nuit*, *Escena de restaurant nocturn de París*, *Visió nocturna parisenca*, *Olympia*, *Jardin de Paris*, *Chaut*, *Champs Elysées*, *El festí de Sardanàpal*, *Quadrilles*, *Taverna Royal* i *Café Américain*. Aquestes pintures, Anglada ja les devia estar executant des de finals de 1899 i principis de 1900, des del moment en què va decidir presentar-les a Catalunya. Malgrat no s'hagin identificat algunes obres exposades, com *El ball en el Moulin Rouge*, *El pati del Moulin Rouge*, *Olympia*, *Chaut*, *Champs Elysées*, *Quadrilles*, *Taverna Royal* o *Café Américain*, sí se'n té coneixement de la resta. D'una banda, *El Casino de París* (1900), la peça de dimensions més grans presentada a l'exposició (50 x 80 cm), mostra la influència evident de la composició d'una obra de Toulouse-Lautrec que, casualment, duu el mateix títol que una altra peça que Anglada va exposar a Barcelona (*El ball en el Moulin Rouge*). De la mateixa manera que la pintura de Lautrec, *El Casino de París*, que constituïa la gran obra mestra de l'exposició, presenta l'ambient festiu i nocturn d'una sala de ball ocupada, a primer pla, per dues figures femenines elegantment vestides. A ambdós fons, un gran nombre de cavallers i alguna figura de dama romanen drets o assentats en taules, ballant o en plena conversa. A més, la infraestructura del local en ambdós casos és molt semblant, malgrat es tracti de dos espais diferents. Però aquí comencen les diferències: Anglada utilitza una gamma de colors molt més càlida que Lautrec, per tal de donar un protagonisme absolut a la llum elèctrica; col·loca la majoria de personatges en moviment però sense el ball frenètic propi de les figures de Lautrec, i situa un conjunt de taules on acomoda alguns dels seus personatges; a

més, Anglada utilitza les dues figures femenines de primer pla per dirigir-se directament a l'espectador, unes siluetes que emergeixen d'entre la profunditat del seus abrics pintats amb uns blancs irisats que inunden el local; i, el més important de tot, és que Anglada es diferencia de Lautrec a través d'un estil absolutament innovador en el que predomina la taca per damunt de la definició, la deformació per damunt de la forma. La crítica va prendre el quadre en consideració. Malgrat tot, el mètode d'execució d'Anglada era massa innovador per a Alexandre de Riquer – un pintor a cavall entre el Simbolisme i el Pre-rafaelisme –, que considerava que les figures de primer pla no estaven massa ben resoltes:

Tots aquells blancs daurats per la electricitat podrien ser més treballats sense perdre la entonació, els caps y mans més resolts, la forma total més precisada. Aixó no hauria sigut una dificultat pel senyor Anglada, que sab lo qu'és forma. Estich persuadit que ho hauria sapigut resoldre sense perdre la frescor, y'l quadro guanyaria molt [RIQUER, 1900: 204].

Contràriament, Alfonso Valier Neira (Pere-Joan Lloret) apostava per les taques difuminades d'Anglada i feia una lectura més profunda dels personatges, centrant l'atenció en *El Casino de París*:

Flota en aquella atmósfera de luz rica y vivísima, de suavísimos tonos, 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 [VALIER, 1900: 6].



Paris la nuit, c. 1900

Una altra gran obra que Anglada va exposar a Barcelona va ser *Paris la nuit* (c. 1900). D'una gran semblança amb *Dona de nit a París* (per la figura femenina central a primer terme, amb un abric pintat de blancs irisats, per la composició piramidal, per la presència d'ambient festiu al fons, etc.), la pintura constitueix un bon exemple de com Anglada rebutjava un tipus de pintura que retratés

l'urbanisme arquitectònic de la ciutat de París; ans el contrari: la seva predilecció era el món de la diversió nocturna viscuda en els locals de Montmartre. La dona de primer terme representa una cortesana de luxe probablement a la sortida d'un local parisenc, un tipus d'espais que eren

freqüentats per artistes i intel·lectuals seguidors de la bohèmia. El quadre és un exemple de com, a la nit, els colors assoleixen el seu major grau d'expressivitat. Una teoria d'Anglada que va demostrar en un quadre de 22,7 x 35 cm, plasmant-hi tots els matisos possibles que li oferia la llum elèctrica sobre els cossos.

El tercer gran quadre que Anglada va presentar a l'exposició de la Sala Parés va ser *Jardin de Paris* (1900), conegut també amb el títol de *Jardin du théâtre*. Amb les mesures de 45,5 x 73 cm,



Jardin de Paris, 1900

la peça era rellevant perquè era una mostra de la materialització pictòrica dels plantejaments de l'art de Velázquez. Aparentment no sembla així, però convé fixar-se en el fet que Anglada va construir la composició de *Jardin de Paris* amb els mateixos plans de llum que el sevillà féu a *Las Meninas*: un primer terme vivament il·luminat, un segon pla molt fosc i un fons que rep, de nou, una intensa il·luminació [SONSECA, 2002: 90]. Utilitzant un ritme perpendicular i un color intensificat en les línies horitzontals, *Jardin de Paris* és una de les obres compositivament més complexes d'aquest període. Com de costum, el protagonisme de l'escena el prenen les figures femenines – en aquest cas no tan les dues dames de primer pla, que es presenten com a unes masses difoses de tons clars –, que són ressaltades pel pintor amb una gamma de colors pàl·lids, grisos o rosats, com si es tractessin de taques blanques que brillen en la foscor. Segons Valier Neira, es tractaven de “diosas del mundano placer material (...) 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. (...) en los <<Jardines de París>> (...) cruzan ligeras aquellas crisálidas en busca de la luz en la que se pierden vaporosas, aburridas” [VALIER, 1900: 6].

Aquestes eren les tres pintures més rellevants que Anglada va presentar a la Sala Parés l'any 1900. La resta d'obres (a excepció d'*Escena de restaurant nocturn de París* i *Visió nocturna parisenca*) actualment no estan identificades, però l'any 1900 Riquer va parlar, d'una banda, d'*El Ball en el Moulin Rouge* com a una peça deliciosa i, de l'altra, d'*El pati del Moulin Rouge* com a un quadre d'una factura semblant, amb la presència d'unes figures ricament acolorides:

El ball en el Moulin Rouge es deliciós; las figuras ben movimentadas, els efectes de llum artificial sorpresos i traspassats ab bon gust; el dibuix, y tot alló que viu y varia continuament ab agitació de plechs, cambis de posuras, d'efectes y de color, está reproduhit ab admirable sobrietat de medis, sense afectació de cap mena, presentantse ab la expontaneitat d'una cosa sorpresa al seu lloch, que viu en l'atmósfera convenient y no en la de taller [RIQUER, 1900: 204].

Pel que fa al grup d'acadèmies que Anglada va presentar a la Sala Parés l'any 1900, sabem que es van exposar en una habitació reservada de la galeria, lluny de les pintures de l'artista [DIARIO DE BARCELONA, 1900: 5140]. Segons les cròniques i les crítiques de l'època, Anglada hi va presentar un conjunt de nus masculins que, amb absoluta probabilitat, es tractarien dels exercicis acadèmics esmentats en el subapartat anterior (p. 115), en els que Anglada dibuixava al detall el joc de llum i ombres damunt d'unes esquenes masculines i robustes. La presentació d'aquest grup de, com a mínim, tres exercicis acadèmics de tors masculí, es coneix gràcies al periòdic conservador *Diario de Barcelona*, que hi va dedicar una especial atenció:

Hermenegildo Anglada ha espuesto una coleccion de academias del desnudo, al lapiz, que llaman poderosamente la atencion de los inteligentes. (...) Sus dibujos, en los que están propuestos y resueltos los problemas mas dificiles de la construccion de la figura humana, tienen algo de romano; sus modelos parecen sacados del circo de gladiadores ó de los juegos olímpicos; la pose, la musculatura masculina están tratadas con grande atrevimiento y verdad anatómica. Vistos á media luz aquellos dibujos el visitante se hace la ilusion de que se halla frente á una escultura brotada de un cincel famoso [DIARIO DE BARCELONA, 1900: 5140].



Dors masculí, c. 1900

Les acadèmies d'Anglada van agradar per unanimitat al públic i a la crítica. Tanmateix, és fàcil d'imaginar que els quadres que l'artista va presentar durant els mesos d'abril i maig de 1900 a la Sala Parés de Barcelona causessin rebombori entre els diferents sectors socials i artístics. El que sí és cert és que la rebuda de l'artista i de la seva obra va esdevenir tot un èxit: no resulta estrany quan un s'adona que l'exposició d'Anglada representava la primera presentació important a Catalunya de la modernitat pictòrica més avançada vinguda de París. Tot i això, l'exposició barcelonina va tenir un regust agre dolç pel propi Anglada, ja que mentre la crítica es va mostrar generalment favorable a la seva obra, el públic no va comprendre la modernitat que la caracteritzava. Un sector de les persones que van visitar l'exposició es va fascinar amb les visions nocturnes i elèctriques; bona part de l'alta societat barcelonina, crítics i visitants, però, no estava d'acord amb el "desprestigi" de les classes benestants que ocasionaven les pintures d'Anglada, ja que considerava que se la relacionava amb la frivolitat i el vici de les figures malaltisses dels seus quadres. La controvèrsia, doncs, no només venia generada pel llenguatge modern adoptat per l'artista català, sinó també per la temàtica de la vida nocturna parisenc [MIRALLES, 2002: 47], que situava les altes classes benestants de París en el punt de mira, esdevenint un reflex de la burgesia barcelonina.

El paper de la crítica va ser determinant per a Anglada. L'any 1894 ningú havia tingut la intenció de comentar els seus paisatges acadèmics presentats a la Sala Parés. L'any 1900, però, el seu estil i la seva temàtica havien madurat i, consegüentment, un conjunt de catorze articles i comentaris (un es va repetir) apareixerien publicats en dotze publicacions de premsa barcelonina al llarg de la primavera de 1900. Entre els dies de finals d'abril i principis de maig, les principals publicacions periòdiques catalanes hi van dir la seva: *Diario de Barcelona* (29 abril i 2 de maig), *La Vanguardia* (2 i 6 de maig), *La Publicidad* (3 de maig), *El Heraldo* (4 de maig), *Pèl & Ploma* (5 de maig), *La Renaixensa* (6 de maig), *El Diluvio* (7 de maig), *La Opinión de Cataluña* (9 de maig), *Joventut* (10 de maig), *La Veu de Catalunya* (10 de maig), *Lo Teatro Regional* (12 de maig) i *L'Atlàntida* (12 de maig). L'exposició d'Anglada va tenir un ressò molt important a la ciutat de Barcelona, una àmplia difusió obtinguda majoritàriament gràcies al paper de la crítica.

El primer en parlar de l'exposició va ser el *Diario de Barcelona*²²², concretament el dia 29 d'abril de 1900. L'articulista posava l'èmfasi únicament en els exercicis acadèmics i oblidava completament els olis d'Anglada [Op. cit.]. Tanmateix, el 2 de maig Alfredo Opisso²²³ es convertia en el primer en revaloritzar els olis de l'artista i assegurava, en un article publicat el mateix dia a *La Vanguardia*²²⁴ i al *Diario de Barcelona*, que l'exposició d'Anglada constituïa l'arribada d'una onada fresca de "neo-impressionisme":

El señor Anglada ha traído á Barcelona una nota personal, una sensation nouvelle; aquel color armonioso, brillante, rico, ora finísimo, ora vigoroso es una verdadera invención, con resabios japonistas, pero sólo con resabios [OPISSO, 1900 a: 5].

El 3 de maig, al diari *La Publicidad*²²⁵, el crític Francesc Casanovas²²⁶ contraposava l'admiració que molts artistes i alguns burgesos sentien per les obres d'Anglada front una gran part de la burgesia barcelonina, que va restar emmudida i desconcertada davant les visions atrevides de la nocturnitat parisenca. D'altra banda, considerava que la presentació d'Anglada a Barcelona no tenia "ni un rasgo vulgar, ni una nota de color que no sea bella: no sabríamos pedir más á un ingenio culto y educado" [CASANOVAS, 1900: 2].

El dia següent, *El Heraldo*²²⁷ constata l'originalitat i la lluminositat de les pintures d'Anglada – encara que borroses - i el vigor de les acadèmies d'Anglada [S. y E., 1900: 1]. El 5 de maig,

²²² El *Diario de Barcelona*, un periòdic fundat l'1 d'octubre de 1792 a Barcelona, va ser un dels primers diaris apareguts a Europa. Es va anar publicant periòdicament fins l'any 1994, amb algunes interrupcions. Els seus orígens es remunten a l'impressor napolità Pedro Husso de Lapazaran, que l'any 1792 va obtenir els permisos per publicar el diari, de tipus oficial, que també publicava notícies extraoficials. A principis del XIX, va adoptar una ideologia monàrquica i liberal-conservadora i, a finals de segle, *La Vanguardia* i *La Veu de Catalunya* van trencar amb el domini del *Diario de Barcelona*, que es publicava en espanyol.

²²³ Alfredo Opisso i Vinyas (1847-1924) era periodista, historiador i metge.

²²⁴ *La Vanguardia* va ser un diari sorgit a Barcelona l'1 de febrer de 1881. Fundat pels germans Carlos i Bartolomé Godó Pie, va néixer com a òrgan d'expressió d'una fracció del Partido Liberal de Barcelona. L'1 de gener de 1888, coincidint amb l'any de l'Exposició Universal de Barcelona, el diari va presentar un nou format i una nova edició de matí i tarda, mantenint-se al marge de qualsevol partit polític. Modesto Sánchez Ortiz, que va convertir *La Vanguardia* en el gran referent de la premsa independent barcelonina, va permetre que diferents artistes joves i intel·lectuals catalans col·laboressin al diari: Casas, Nonell, Rusiñol, Casellas, entre d'altres.

²²⁵ *La Publicidad* va néixer com a un diari d'origen barceloní que va adoptar unes tendències ideològiques republicanes. L'any 1912, Pere-Joan Llorca va esdevenir-ne el director, succeint a Eusebi Corominas.

²²⁶ Veure pàg. 81 i nota 105. A Francesc Casanovas, Anglada li dedicaria un dibuix i una tauleta després de l'exposició a la Sala Parés l'any 1900. El motiu devia ser la crítica positiva que va escriure Casanovas sobre l'exposició de l'artista.

²²⁷ Creat a Barcelona l'any 1893 amb el nom de *La Protección Nacional*, a partir de 1898 el diari va acollir el nom d'*El Heraldo*. Escrit en castellà i essent un diari independent, va tancar l'any 1905.

Miquel Utrillo²²⁸ assegurava a *Pèl & Ploma*²²⁹ que la pintura d'Anglada s'apartava extremadament del que el públic barceloní estava acostumat a veure. Considerava que si Anglada no hagués tingut el gest d'alternar obres de gust acadèmic amb d'altres de més modernes, del seu art del París nocturn i frívol dels locals del plaer, el públic i la crítica de l'època n'haguessin dit coses monstruoses de la seva obra:

Si l'Anglada no hagués tingut aquesta pensada d'intel·ligent espavilat, si ls quadros haguessin vingut a Barcelona protegits únicament per la frescal atmosfera dels jardins de París o per la boira artificial dels llocs de plaer nocturn, que n'hauriem sentit de coses monstruoses durant el temps de l'Exposició!! Ara, am les academies, quasi tot-hom calla, i els més pretenciosos, com també ls més ignocents, sols diuen, am veu comicament alta, que no ho entenen, o que no hi veuen res [UTRILLO, 1900: 4].

El 6 de maig, Bonaventura Bassegoda²³⁰ assenyala a *La Renaixensa*²³¹ la singularitat de la pintura i l'èxit d'Anglada, fent referència a "la obra d'un pintor que comença ab un triomf esclatant que alguns assoleixen tantost al final de sa carrera" [BASSEGODA, 1900: 2846]. El mateix dia, un articulista de *La Vanguardia* feia un breu repàs del que havia estat l'etapa de formació d'Anglada i, a la vegada, reclamava a l'Ajuntament de Barcelona que concedís la Beca Fortuny al pintor, per tal que pogués continuar estudiant a París - una beca que, inexplicablement, feia temps que no es concedia a cap artista català:

¿No han de ser bastantes las sugestivas notas de color y las sólidas academias de Anglada para despertarle de su prolongada somnolencia? ¿Han de ser tan sólo los músicos los llamados á acaparar las modestas pensiones de nuestro municipio? [ROCA, 1900: 2].

²²⁸ Veure pàg. 58, nota 65.

²²⁹ *Pèl & Ploma* va ser una revista d'art i literatura fundada a Barcelona el 3 de juny de 1899 (es va publicar fins el desembre de 1903). Inicialment, es publicava setmanalment, però a partir del juny de 1901 va passar a mensual; quan va arribar al número 100, va deixar de publicar-se. Escrita essencialment en català, va sorgir arran de les restes de la revista *Els Quatre Gats*, propietat de Ramon Casas. El director literari en va ser Miquel Utrillo, que en els primers números era pràcticament l'únic redactor. Inicialment, la publicació no constava més que de quatre pàgines, però poc a poc va anar augmentant de volum fins arribar a les trenta-dues pàgines, amb una gran qualitat de paper i una excel·lent policromia per a la reproducció d'obres d'art. Hi van col·laborar Rusiñol, Nonell, Pichot, Mir, Sorolla o fins i tot el propi Anglada uns anys més tard. Essent una revista de culte que representava l'eclosió del Modernisme català, va apostar pels corrents europeus més innovadors del moment.

²³⁰ Bonaventura Bassegoda i Amigó (1862-1940) va ser un escriptor i un arquitecte català. Articulista de *La Renaixensa*, *L'Avenç* i *La Il·lustració Catalana*, des de l'any 1905 va col·laborar al *Diario de Barcelona* i, més endavant, a *La Vanguardia*.

²³¹ Apareguda l'1 de febrer de 1871 a la ciutat de Barcelona, *La Renaixensa* va ser una revista mensual que l'any 1881 es va convertir en diari. La idea del projecte venia donada per Pere Aldavert que, amb el suport d'Àngel Guimerà i Francesc Matheu, en va esdevenir el primer director. Va néixer amb la idea inicial de dedicar-se a la literatura i a la ciència i amb una intenció apolítica – fet que no seria cert. A finals del segle XIX, degut a la forta presència de *La Veu de Catalunya*, el diari va entrar en crisi, tancant el maig de 1905.

La crítica del dia següent, publicada al diari *El Diluvio*²³², també va descartar l'opció de redactar un article que estudiés les obres exposades per Anglada i, contràriament, parava atenció a la societat barcelonina de 1900, immersa dins d'un "*medio ambiente saturado de estupidez é hipocresía*". L'autor de la crítica, un tal Fritz, atemptava contra el fet que les acadèmies d'Anglada, dibuixos de dorsos masculins, havien estat apartades de la vista del públic, en un saló reservat de la Sala Parés, pel fet que eren considerades immorals per la seva nuesa:

Quando Hermen Anglada vuelva á París y cuente que se ha visto precisado á exponer en reservado sus obras de arte académicas, una sonrisa de desprecio será el premio de tanta y tanta ignorancia y de tanta y tanta corrupcion moral [FRITZ, 1900: 7-8].

El 9 de maig, a *La Opinión de Cataluña*²³³, Pere-Joan Llorc (amb el sobrenom d'Alfonso Valier Neira), d'una banda, obria la possibilitat que les obres d'Anglada (procedents de París) entressin a formar part del Museu Municipal de Belles Arts de Barcelona i, de l'altra, comprenia les pintures d'Anglada, pròpies d'un aire decadent, com a un esclat de revolució impressionista:

El impresionismo del señor Anglada, con ser de los más radicales, nos produce una fruición íntima, deseada. Sin recortes dibujados, sin minuciosos detalles, huyendo de la pose y de efectismos de color, sin socorridas alianzas de tonos claros sobre fondos vigorosamente oscuros y sin otras zarandajas del oficio, nos ha dado el artista cuadros bellos [VALIER, 1900: 6].

No és casual que fos Pere-Joan Llorc, a qui unia una gran amistat amb Anglada, el primer en aprofundir en l'obra pictòrica de l'artista. El seguiria Alexandre de Riquer²³⁴ que, el 10 de maig, realitzava un anàlisi concret de les pintures d'Anglada al diari *Juventut*²³⁵:

Pot ben dirse qu'és un altre pintor, un nou pintor de cap de brot, que'ns arriba de París ab una colecció de notas armónicas ben personals, distingidas y d'un gust esquisit. Una serie de fantasias *en groch* de rica entonació, ab finesas y subtilitats de colorista, morats, blaus, taronjas y verts finíssims, figuras ben

²³² D'ideologia d'esquerres i republicà, el diari barceloní *El Diluvio* era propietat de la família Lasarte. En els seus orígens s'anomenava *El Telegráfo*, un diari creat l'any 1858 i que el 1879 va prendre el nom d'*El Diluvio*, amb la voluntat d'informar i dirigir-se al poble.

²³³ De tendència conservadora, *La Opinión de Cataluña* va ser un diari creat a Barcelona l'1 de gener de l'any 1899.

²³⁴ Alexandre de Riquer i Inglada (1856-1920), nascut en una família aristòcrata i parent de la família Urgell, va esdevenir un intel·lectual, pintor, dibuixant, dissenyador, gravador, escriptor i poeta del Modernisme català. Després d'estudiar a França i a Barcelona, l'any 1894 Riquer va viatjar a Londres, on hi va conèixer el moviment pre-rafelita anglès i l'art japonès, que l'influenciarien decisivament en l'execució de les seves obres. Dintre l'àmbit artístic, va destacar especialment com a dissenyador gràfic.

²³⁵ *Juventut* va ser una revista catalana fundada el 1900 que es va publicar fins l'any 1906. Amb una ideologia catalanista accentuada, la revista s'ocupava bàsicament dels camps de l'art, la ciència i la literatura. Durant un temps, *Juventut* va tenir com a director artístic a Alexandre de Riquer - que també hi va redactar nombroses crítiques d'art -, en una època en què la publicació va esdevenir la gran representant de la premsa modernista.

movimentadas y ab un ayre de decadentisme á lo Beardsley, que no respiran alcohol com las de Lautrech ni ornamentismes volguts com las de De Feure. Son las mateixas personas interpretadas d'un modo nou y ben digne d'elogi ab tot y'l seu decadentisme. [RIQUER, 1900: 204].

El mateix 10 de maig, apareixia la crítica més ressonant de l'exposició d'Anglada, concretament a *La Veu de Catalunya*²³⁶ i redactada per Raimon Casellas²³⁷. A diferència de l'exposició de 1894, absolutament ignorada pel prestigiós crític, la de 1900 va tenir una rebuda molt positiva:

L'aparició entre nosaltres de l'obra de l'Hermen Anglada ha sigut una emoció d'art per als iniciats, un desconcert pera las *massas*, una sorpresa pera tothom. Fins la manera de presentarse, tot de sopte y quasi sens antecedents, té quelcom de novelesch, de *crane*, d'altament interessant. Un jove pintor de qui ab prou feynas ne recordavam uns paisatges de riera tot frescals, bon xich aparatosos, bon xich comuns... torna de París [CASELLAS, 1900: 1].

Per a Casellas, Anglada esdevenia una gran i grata sorpresa artística. Absolutament partidari del seu art vingut de París, va travessar la superfície pictòrica dels quadres d'Anglada per endinsar-se en un estudi psicològic dels personatges. Tanmateix, la crítica de Sebastià Junyent²³⁸, artista i amic d'Anglada, publicada el 12 de maig a *Lo Teatro Regional*²³⁹, també va ser especialment rellevant. Junyent feia esment d'una certa desorientació burgesa provocada pels olis d'Anglada:

La exposició ha produhit un verdader rebombori. A la desorientació dels burgesos, amants de la fotografia il·luminada que com deya molt bé en Rusiñol <<no troban el patró pera jutjarla>> y que es queixan com si els hi interrompessin la pacífica digestió, s'hi oposa la franca admiració dels artistes que senten y la d'una part molt petita del públich, la que segueix el mohiment artístich del mon y s'interessa de cor per tot lo qu'es art veritable. Son las obras exposadas armonías finíssimas de color, tan sentidas, tan sugestivas que tenen quelcom de música barrejat am poesia; revelan un sentiment tant personal que en vá es buscaria un autor que las hagués inspiradas. La paleta caldejada dels venecians del segle XVI posada al servey

²³⁶ *La Veu de Catalunya* va ser el diari escrit en català amb més llarga durada: es va publicar per primera vegada l'1 de gener de 1899 a la ciutat de Barcelona i va tancar les portes el 8 de gener de 1937. En els seus orígens va ser un setmanari literari i polític fundat per Narcís Verdager, Joaquim Cabot i Jaume Collell. Més endavant, sota la direcció d'Enric Prat de la Riba – defensor del programa de la Lliga Regionalista -, va publicar-se diàriament i va tenir com a col·laboradors els principals polítics i periodistes del moment, com Francesc Cambó, Josep Puig i Cadafalch o Joaquim Rubió.

²³⁷ Raimon Casellas i Dou (1855-1910), crític d'art, narrador modernista i periodista, va esdevenir un dels crítics més prestigiosos de Barcelona des de finals del segle XIX. Després d'haver estat col·laborador de *L'Avenç*, el 1892 es va incorporar a *La Vanguardia* i, des de 1893, va ser reconegut com a un crític de gran rellevància a Catalunya. L'any 1893 va viatjar a París amb Rusiñol i Casas, on va descobrir les tendències plàstiques europees més transgressores de finals de segle, i l'any 1899 es va incorporar a *La Veu de Catalunya*, el diari de la Lliga Regionalista, que l'inscrivía dintre d'unes corrents ideològiques catalanistes. Fins el 1910, any de la seva mort, Casellas va ser cap redactor de *La Veu*. L'any 1894, quan el crític començava a ser reconegut, Anglada temia per una probable crítica que Casellas podia realitzar sobre la seva exposició a la Sala Parés l'any 1894. Tanmateix, per a Casellas l'exposició va passar desapercibuda (veure p. 32).

²³⁸ Veure pp. 82-83, nota 107.

²³⁹ *Lo Teatro Regional* va ser una revista catalana fundada a Barcelona que va publicar entre els anys 1892 i 1902. Escrita en català i amb una clara filiació regionalista, va néixer com a un setmanari de literatura i de notícies i estava destinada a la promoció de l'escena catalana.

d'un temperament essencialment modern ens donaria per resultat las obras de l'Anglada [JUNYENT, 1900: 250].

Per últim, el 12 de maig *L'Atlàntida*²⁴⁰ subratllava la brillant aportació de les acadèmies i les qualitats coloristes dels olis d'Anglada, que significaven l'arribada a Catalunya d'un "gènero nou que ve del estranger ab molt bonas condicions" [BONET, 1900: 14].

Després que un mínim de tretze crítics donessin la seva opinió sobre la rebuda de l'exposició d'Anglada en els diferents mitjans de comunicació barcelonins de principis de segle, hom se n'adona de la rellevància i de l'impacte de la mostra. La majoria va insistir en el fet que el públic no comprenia les obres, però el cert és que molt pocs cronistes van parar atenció a les obres pictòriques d'una manera detallada. Gairebé la majoria de cronistes emfasitzava el caràcter renovador de les obres d'Anglada, tan pel seu color com per les seves figures, però només una minoria va sentir-se especialment captivada pels quadres. Un d'aquests va ser Riquer, especialment interessat en l'estudi de les obres pictòriques d'Anglada, però també ho va ser Pere-Joan Llorc. Tanmateix, la crítica que va aprofundir més en l'estètica i la significació de les obres d'Anglada, analitzant els sentiments de l'ànima humana i del propi artista, va ser la de Raimon Casellas, que va descriure ampli i fidedignament les visions nocturnes de l'artista:

¡Quina impresió de plaher trágich, de vibració malaltissa produheix aquella pintura! (...)Donas fantasmas ó cadavras ballerinas, todas 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! (...) Per una banda els quadros son sugestius, tristament sugestius, com á representació de vida humana, com á expressió dolorosa de las tragedias del plaher en certs racons de la capital del mon modern; per l'altra banda, son espléndits, magnífichs, com á decoració, pels efectes meravellosos de llum, per la riqueza inagotable dels colors y per la varietat kaleidoscópica de arabeschs que la representació origina Y aquesta decoració especialíssima, aquesta estranya ornamentalitat, qu'es com riquíssima vestidura de miseria humana, de dolor social i de luxuria trista, el pintor l'ha sabuda veure, l'ha sabuda traduhir y l'ha treballada en els seus quadros com qui treballa una materia rara, un metall preciós. (...) Un dibuix deliquéscent com el que aplica el pintor á sas figuras, es el més significatiu pera expressar l'estat d'esperit y de cos d'aquellas fadas de la dansa de nit, que's descomponen y s'esfullan com flors de mal [CASELLAS, 1900: 1].

Indubtablement, Casellas, partidari dels corrents artístics més renovadors, manifestava la connexió entre el món femení i nocturn d'Anglada amb el Simbolisme nòrdic de *fin de siècle*. Al crític no li interessava tan el llenguatge i l'estil d'Anglada (com sí interessaven a Riquer o a Llorc), sinó que es va deixar captivar per les figures femenines de l'artista i la seva significació; unes

²⁴⁰ *L'Atlàntida* va ser una revista quinzenal cultural publicada a Barcelona des de l'any 1896 que, el 1897, va passar a ser setmanal. Escrita en català, va ser dirigida durant la primera època per Jacint Verdaguer i va tenir com a col·laborador il·lustrador a Alexandre de Riquer. La revista va tancar l'any 1900.

figures que, segons ell, eren l'autèntic reflex de l'ànima humana. Casellas, doncs, relacionava aquestes dones luxoses, perverses, fantasmagòriques, etèries, malaltisses, drogades i alcoholitzades d'Anglada amb les *femmes fatales* executades pels simbolistes del nord d'Europa. Klimt, von Stuck, Moreau... però sobretot les dones perverses imaginades pel poeta Charles Baudelaire. Anglada entrava en contacte amb la modernitat artística més avançada del moment. La sorpresa d'aquestes presències electrizzants no podia ser menys: a Catalunya, la iconografia plàstica de la *femme fatale* rarament s'havia desenvolupat, i és per aquest motiu que les dones angladianes van esdevenir una autèntica i trasbalsadora novetat a Barcelona. No obstant, s'ha de prendre consciència que, a París, Anglada no era vist com a un pintor innovador de temàtiques - ja que la iconografia de la dona perversa s'havia desenvolupat artísticament amb anterioritat. Tanmateix, a la "Ciutat de les llums" era considerat com a un autèntic innovador del llenguatge plàstic, ja que anteriorment cap pintor havia utilitzat una tècnica i un mètode d'execució tant innovadors. A Barcelona, però, Anglada va triomfar i va escandalitzar plàsticament per doble partida: d'una banda, per la novetat de la temàtica parisenca i de la iconografia de la dona fatal i, de l'altra, pel seu llenguatge enormement avançat. D'aquesta manera, el català va superar a Rusiñol i a Casas, que s'havien quedat enrere artísticament parlant. Anglada venia a expressar, doncs, que París era el nou mirall en el que la pràctica artística contemporània de Catalunya s'havia de reflexar. Amb els dies, demostraria, exposant arreu del continent, que l'Europa nòrdica (França, Alemanya, Àustria, Anglaterra, els països escandinaus, etc.) era el nou model a seguir.

Degut a l'enorme ressonància de l'exposició d'Anglada a la Sala Parés, la mostra va acabar esdevenint un gran èxit artístic a la Catalunya de principis de segle. L'artista no va vendre obres d'una forma massiva, però certament va aconseguir alguna venda significativa. D'una banda, Santiago Rusiñol li va adquirir alguna obra; de l'altra, Joan Llimona²⁴¹ i l'empresari vinater Pere Grau de Maristany²⁴² també [FONTBONA, 1982: 24]. Rusiñol, que ja havia mantingut un contacte previ amb Anglada, va comprar, el mateix any 1900, *Escena de restaurant nocturn a París* i *Visió nocturna parisenca* [TORREL, 1976: 8], peces que actualment estan exposades al Cau Ferrat de

²⁴¹ Joan Llimona i Bruguera (1860-1926) va ser un pintor del Modernisme català. Essent un profund religiós, va decantar la seva pintura cap a un misticisme sentimental de caràcter acadèmic. Excel·lent dibuixant, l'any 1892 va fundar, juntament amb el seu germà Josep i amb Josep Torras i Bages, el Cercle Artístic de Sant Lluc.

²⁴² El polític i mecenes Pere-Grau Maristany i Oliver (1863-1926), comte de Lavern, es va enriquir amb el comerç de vins a ultramar. Va encarregar el seu panteó a Bonaventura Bassegoda, un projecte que va dur a terme entre els anys 1901-1902. Aquest bell exemple modernista, on hi destaca l'escultura *La Fe consolant el Dolor* (obra de Josep Llimona), actualment es pot visitar al cementiri de Masnou.

Sitges. Mentre la primera planteja una parella de figures femenines a primer pla que passegen els seus vestits elegants en un restaurant de París a la nit, la segona presenta la silueta d'una pàl·lida dona que, de la mateixa manera que *Dona de nit a París* (1898), pren el protagonisme del quadre després que el pintor l'hagi il·luminat característicament com una cuca de llum a la sortida d'un local.

Malgrat l'exitosa rebuda de l'artista entre els sectors artístic i intel·lectual catalans, Anglada va rebre el rebuig d'una bona part del públic. Els seus quadres resultaven difícils de comprendre per a una societat que considerava prioritària la fidelitat en la reproducció de la realitat abans que el valor de l'expressivitat, el color, la taca, la teoria i el sentiment. A més, les figures elegants i perverses de les dones dels quadres d'Anglada les consideraven un atac a la pròpia classe benestant. La profunda moral arrelada de la classe burgesa provocaria la continuïtat d'un rebuig envers les obres d'Anglada en la majoria d'exposicions nacionals i internacionals que l'artista participaria en els anys següents. Fos com fos, l'impacte d'aquesta primera gran exposició individual i important d'Anglada a Catalunya va tenir un ressò pesant, fins al punt que es comenta que un jove Picasso va rebre les influències de les obres d'Anglada [FONTBONA, 1994: 27], decantant el seu art "a la francesa" i dirigint-se l'any 1901 a la ciutat de París.

5.2.1 Apèndix. Crítiques de l'Exposició Anglada a la Sala Parés (1900)

En un saloncito improvisado del establecimiento del señor Parés, el artista catalán residente en París D. Hermenegildo Anglada ha espuesto una colección de academias del desnudo, al lápiz, que llaman poderosamente la atención de los inteligentes. El señor Anglada, que con su larga permanencia en la capital de Francia se ha labrado una personalidad saliente, ha transformado por completo el estilo con que pintaba y componía cuando residía en esta ciudad. De las escuelas de

París ha traído una virilidad y una grandiosidad que sorprenden. Sus dibujos, en los que están propuestos y resueltos los problemas más difíciles de la construcción de la figura humana, tienen algo de romano; sus modelos parecen sacados del circo de gladiadores ó de los juegos olímpicos; la *pose*, la musculatura masculina están tratadas con grande atrevimiento y verdad anatómica. Vistos á media luz aquellos dibujos el visitante se hace la ilusión de que se halla frente á una escultura brotada

de un cincel famoso, sin nimiedades ni mentiras, ni artificios de escuela, sin todo el fárrago de intentos impresionistas. Nada más simple, pero nada más verdadero y bello. Aquello, como la verdad, es lo que es, con todas sus rudezas, pero también con toda su elocuente hermosura.

DIARIO DE BARCELONA.
Article a: *Diario de Barcelona*.
Barcelona: 29 d'abril de 1900, p. 5140

Bellas Artes

De brillantísima manera ha hecho su aparición en Barcelona el «neo-impresionismo», y pocas veces habrá producido una exposición un efecto tan nuevo como la de Hermen Anglada en el Salón Parés.

Lo que caracteriza esas pinturas, es la audacia sin precedentes del color y la <<espiritualización>>

extremada de los tipos, convertidos en vaporosas visiones, impalpables, fugitivas, fantásticas. La parisiense aparece allí como una forma etérea, imprecisa, envuelta en oleadas de encajes y crespones, y con esto tanto más fascinadora. La materia desaparece para no dejar más que el movimiento y la expresión.

Con eso, una habilidad prodigiosa para mezclar los tonos más disonantes, unas entonaciones tan armoniosas como difíciles, un sentido del color refinadísimo que acierta á fundir las notas más vivas y contrapuestas.

De la verdad literal de esas escenas en jardines y cafés, con luz del día ó con luz artificial, no me he de ocupar; Hermen Anglada sujeta la visión á sus fantasías de colorista; quizás las mismas figuras resultan secundarias, sacrificadas á la luz y al color, pero ¿qué importa eso? Se trata de un arte creador, eminentemente colorista; de una percepción agudísima de las tonalidades producidas por las telas, los árboles, las luces y el ambiente. Se ven como de nácar muchos celajes y horizontes; hay una gruta, de un azul turquesa, que se deja atrás las más extrañas visiones mágicas; unas ruinas al rojo cereza que despiertan la idea del fondo de un cráter en actividad, pero sobre todo, unas entonaciones amarillas que son la quintaesencia de la elegancia de color. Puede que todo sea pura alucinación, pero es una alucinación deliciosa; una pirotecnia exquisita, una confusión de la pintura y el esmalte que impresionan de la manera más nueva y agradable.

El señor Anglada ha traído á Barcelona una nota personal,

una *sensation nouvelle*; aquel color armonioso, brillante, rico, ora finísimo, ora vigoroso es una verdadera invención, con resabios japonistas, pero sólo con resabios. Sobre todo, aparecen nuevos horizontes y se vé el testimonio de *la inmensidad del arte*, que dijo el otro.

Del mismo autor hay una colección de admirables academias, algunas de las cuales producen la ilusión de verdaderas estatuas, con sus tres dimensiones, amen de grandes gallardías de claro-oscuro.

OPISSO, Alfredo. "Bellas Artes".
A: *La Vanguardia* i a: *Diario de Barcelona*.
Barcelona: 2 de maig de 1900, p. 5 i pp. 5267-5268

Bellas Artes. Salón Parés

El buen burgués que asiste semanalmente á contemplar las obras expuestas en el Salón Parés, con la misma fruición con que se dirige luego á las vecinas pastelerías para comprar los postres de la

dominical comida, se quedó el último domingo en la misma situación del gato metido en un saco.

No había para menos.

El tradicional testero, especie de picota donde se exponen á la vergüenza pública, salvo contadas y honrosas excepciones, las vulgaridades que sazonan los domingos burgueses durante los doce meses del año. El tradicional testero, decimos, hallábase invadido por las bárbaras concepciones de un *parvénu*, que ni siquiera se ha tomado la molestia de estudiar los no menos tradicionales gustos barceloneses para hacerse agradable á la respetable clase de plebeyos enriquecidos, únicos y legítimos protectores de las Bellas Artes.

Eran de oír los denuestos y epigramas de esa culta sociedad cristalizada en sus preocupaciones, viéndose defraudada en el amaneramiento de sus estrechos puntos de vista.

Por fortuna, y en compensación, toda la bohemia artística mostrábase tan sorprendida como entusiasmada y no celaba sus impresiones del todo favorables á las obras expuestas.

Son éstas veinte y tres cuadros y notas de color y una veintena de academias dibujadas al carbón, exhibidas en una salita aparte; y unas y otras son obra de un pintor joven y entusiasta, Hermen Anglada, que ha tenido la inapreciable fortuna de adquirir en los cuatro años de permanencia en París, un procedimiento práctico, original y bello, cosa por cierto no asequible á todas las inteligencias.

Si otros méritos no avaloraran ya sus producciones, bastaría la invención de su sistema para que se hubiera ganado la patente de artista. Pero su valer alcanza á más: alcanza á dar forma y realidad á

su modo de ver y de hacer en arte, probándonos en sus veinte y tres obras que no ha sido la casualidad su colaboradora, sino un propósito firme y moderado en la observación de la naturaleza y en la de los grandes maestros que ha podido estudiar en los Museos.

La individualidad artística de Anglada se nos presenta dividida en dos apariencias antitéticas. Cuando dibuja el desnudo, se da perfectamente cuenta del relieve escultórico, y acusa sin vacilaciones toda la importancia del modelado. Sus academias, en punto á realidad y vigor, han dado á los artistas la clave del valer de Anglada, aplaudiendo sinceramente el realismo sano de que hace gala en aquellas y la belleza plástica del mecanismo, que tiene juego y color como las pinceladas de Velásquez.

En cambio, en sus cuadros se afirma un colorista excepcional, de una vaguedad rayana en el desdibujo, huyendo del contorno y del claro oscuro, como si su pensamiento fuese fijar la vida con auxilio único del color.

Cierto que para ello ha buscado en la naturaleza los asuntos que á tal procedimiento se adaptaran. La luz artificial difusa, dorada como en los teatros, fría y azulada como la que proyectan los arcos voltaicos en los jardines, mujeres de trajes vaporosos y de entonaciones claras y para condensar, el mundo de los noctámbulos viciosos de París, han sido los elementos de ese medio de expresión completamente nuevo para nosotros y que ha tenido el acierto de revelarnos Anglada.

No se crea, sin embargo, que haya escogido la hez de aquel mundo para sus obras; las *cocottes* que copia tienen todos los refinamientos y elegancias de la aristocracia más distinguida, y hasta el mismo *can-can* queda idealizado á

través de la selección que el artista se impone.

Ni un rasgo vulgar, ni una nota de color que no sea bella: no sabríamos pedir más á un ingenio culto y educado.

No queremos particularizar estimando más este que aquel cuadro; más que en su valor intrínseco deberíamos fijarnos en nuestro gusto propio y somos de parecer que ninguna de las obras expuestas es virtualmente inferior á la otra.

Seguramente Anglada no venderá ni un solo cuadro en Barcelona; nuestro burgués no está preparado para tan difícil digestión. Pero su paso por el Salón Parés habrá servido á nuestros artistas, del mismo modo que á él puede haberle puesto en el nuevo camino la vista de algún cuadro de Jorge Boltini, que es de los pintores que conocemos, el que tiene más pruritos de contacto con el procedimiento de Anglada.

CASANOVAS, Francisc.
"Bellas Artes. Salón Parés". A:
La Publicidad. Barcelona: nº
7780, 3 de maig de 1900, p. 2

Salón Parés. Exposición Anglada

En el establecimiento del señor Parés, estos días está llamando la atención de artistas y aficionados al arte pictórico de exposición de cuadros al óleo y dibujos que el distinguido artista catalán don Hermenegildo Anglada, de vuelta de París donde ha residido durante algunos años, ha instalado con el objeto de mostrar al público de Barcelona sus notables adelantos en la carrera artística.

La de pintura que se halla en el Salón central consta de unos doce ó catorce cuadritos ejecutados por medio de un procedimiento especial, hasta hora desconocido por nosotros, en los que se hallan tratados con gran conocimiento del arte las más difíciles problemas de

efectos de luz, los que demuestra su autor haber estudiado con mucho cariño, constituyendo la mayor parte de ellos notas impresionistas vistas con ojos de verdadero artista, que nos dan una idea exacta del natural.

Los temas elegidos por el señor Anglada son de un carácter marcadamente parisiense y aunque á primera vista se presentan completamente desdibujados y borrosos, al fijarse en ellos se descubren líneas y perfiles de una verdad pasmosa, sin que para ello tenga que echar mano otro medio que el de la mancha de color.

Acadèmies i pintures de l'Hermen Anglada

Tenim una veritable alegria en afirmar que l'art de la terra compta amb una nova personalitat de real valer. L'Anglada, que ha passat cinc anys a París recullit i treballador, ens porta la prova de lo bé que ha empleat el temps en la ciutat que avui per avui va al cap del món artístic.

Dotat d'una figura energica i decidida, l'Anglada amaga dins d'aquell cap copiosament barbut i un xic ferestec, una sensibilitat exquisida. Si en les acadèmies ens ensenya la seva manera d'aprendre, prenent quasi exclusivament l'aspecte brutal de la naturalesa, en les vint i tantes obres pictòriques que exposa demostra la subtilitat del seu sentir, aplicant-lo als més delicats refinaments de la llum i de la forma.

Aquells cants de color a les dances quasi hieràtiques de les bacants modernes donen més complerta imatge de lo que és l'essència del vici artístic parisienc que ls més fotogràfics realismes. La impressió que deixa un vespre d'*Olimpia*, de *Moulin Rouge* o del *Jardí de París* en l'esperit d'un

Pero ésto donde puede comprobarse de un modo más manifiesto es en los dibujos que en un pequeño salón improvisado al efecto y contiguo al central se exhiben.

En estos la verdad llega hasta tal punto que nos da una idea tangible y cabal de la realidad.

El mejor elogio que puede hacerse de las academias y cabezas de estudio que la componen es que se acercan por su relieve á la escultura. Son dibujos verdaderamente esculturales.

Los estudios de musculatura y de pose están tratados con una firmeza y regularidad tales,

espectador de clara visió, és exactament lo que ns representa l'Anglada. Pera ls que en lloc de mirar prenen part en aquells espectacles, lo del jove pintor barceloní deu semblar, més que un somni, una pesadilla. Si hi tornen i miren bé, veuran que no hi falta res pera representar els ballets nocturns d'aquelles noves sacerdotises de la Tanit, que també adoren els nous cartaginesos; aquella llum artificial i fatalment daurada, sense la qual no saben viure, aquells supremament elegants envolquellaments de blondes, vels i glaces, pera fer més misteriosos aquells cossos, que són, am tot, detalladament coneguts per un gran public; aquelles grans ales d'au dolcíssima, sota de les que s mouen les teatrals mirades d'aquelles sociables enemigues de l'home; aquelles teles de colors simbolicament canviants, jugant am les llums de tots colors i que fugen unicament de la del dia. I en les tauletes, semblants a les dels sortilegis antics i que, per tant, poden aguantar-se en l'aire, aquells didalets d'agradables verins que poquet a poquet, però segurament, van rublint els delicats cossos, fins a insensibilisar-los. Junt amb

que su contemplación hace restar suspenso al visitante, como acontece con todo lo que, en arte, se aproxima á la realidad.

Ambas exhibiciones, pues, acreditan al señor Anglada de artista: la primera por su originalidad y clara percepción luminosa y la segunda por su ejecución viril; por cuyo motivo le felicitamos sinceramente.

S. y E. I. "Salón Parés. Exposición Anglada". A: *El Heraldo*. Barcelona: 4 de maig de 1900, p. 1

elles, al costat, rodejant-les, encadenats ja abans de ser esclaus, aquells homes seriosos d'altres ciutats i potser del mateix París, que, un cop vora la llar propia, tronaran contra la Babilonia moderna i no hi deixaran anar els seus dignes rebrots, s'ens dubte pera no tenir testimonis i potser rivals. Si al tornar a París, els homes de bona voluntat volen mirar-se freda però artísticament aquelles saturnals d'elegants moviments i de bona companyia, veuran quant i fins a quin punt té raó l fi pintor que és l'Hermen Anglada.

Que aquí potser no agradi a tot-hom ja és de regla: lo essencial és que tingui raó com a pintor, i per la part nostra no li regategem ni un punt, ni ns cal l'intel·ligent permís que ell mateix s'ha acordat de dibuixar com li dongui la gana, presentant, junt am les pintures, aquella serie d'acadèmies capaces de satisfer les usuals exigencies dels que no tenen cap dret a ésser-ho, precisament perquè mai els agrada res que surti de la corrent mercaderia. Si l'Anglada no hagués tingut aquesta pensada d'intel·ligent espavilat, si ls quadros haguessin vingut a Barcelona protegits unicament per la

frescal atmosfera dels jardins de París o per la boira artificial dels llocs de plaer nocturn, que n'hauriem sentit de coses monstruoses durant el temps de l'Exposició!! Ara, am les acadèmies, quasi tot-hom calla, i els més pretenciosos, com també ls més ignocents, sols diuen, am veu comicament alta, que no ho entenen, o que no hi veuen res. Les dugues coses són veritat, i no tenen res d'estrany: els versos den Maragall tampoc els entén tot-hom, i perxó no s paren, ni la Poesia ls abandona. Al Liceu tampoc tot-hom vol sentir l'*Ifigenia*, i perxó l'ombra den Glück no deu pas sentir-se molestada. Quan floreix la Primavera, que n'hi han que no es distreuen de pasturar!! Doncs, per raons tant poc demostratives com les anteriors, no hi fa res que les pintures de

Saló Parés. Exposició Anglada

Heusaquí'l nom d'un artista que poch barceloníns recordarán de segur. Una ausencia de quatre anys á París ha bastat pera que fos esborrat gayrebé de la llista dels exposants de consuetut al Saló del carrer de Petritxol. Benehím la ausencia, donchs nos lo torna fet un artista que poch discuteixen.

Avans d'anársen á París á estudiar constant y sériament, li havíam celebrat algunas obras á ca'n Parés. Ellas no eran pas una revelació de temperament, ó, mellor, no eran la aparició d'una personalitat. Avuy aneu á ca'n Parés y si sentiú una mica la bellesa saludaréu ab nosaltres á un artista que's presenta sobtadament, á la impensada, genial y personalíssim en sas visions lluminosas y en sa factura, en sos assumptos del París modern y en sa gama elegantíssima y vibrant.

L'Hermen Anglada'ns ofereix un espectacle poch frequent en

l'Anglada no agradin a tot-hom. Tant aquí com a fora, ne trobará que li diran que va per bon camí, i tenim l'agradable por de creure que més s'estimarà l'opinió d'aquesta minoria.

Una qualitat que tampoc pot negar-se a l'Anglada és la d'esser prou personal tractant coses que ja han estat l'objecte dels treballs d'altres artistes.

Totes les anteriors ratlles són inútils pera donar l'opinió artística de les obras de l'Anglada; però la seva pintura s'aparta tant de la que estem acostumats a veure aquí, que parlant al public desconegut, per l'intel·ligencia que se li suposi, se fa precís donar raons que puguin convéncer o que al menys demostrin que ls que les estampen se les creuen, com és el nostre cas. Si no fos aixó, diríem solament que, per nosaltres, l'Hermen Anglada és

la vida artística barcelonina. La obra d'un pintor que comensa ab un triomf esclatant que alguns assoleixen tantost al final de sa carrera. Alguns poden enlluhernarnos ab lo papalloneig d'impresionismes fills d'un colorista, viciat en una atmósfera convencional, mes sense base d'educació sòlida; altres poden imitar als grans mestres que potser no comprenen prou y de quinas *boutades* ne fan sistema artístich. L'Anglada es ben be ell mateix, un colorista, un impresionista, un fantasista, més clar, un modernista de bon esser. No s'assembla més que á ell mateix y quan los adversaris de las novas tendencias li girin la esquena á sos quadros al oli, barbotejant que alló son maneras de disfressar las faltas de dibuix, ell los hi fa passar al saló petit d'en Parés ahont hi ha'ls dibuixos procedents de sos quatre anys d'estudi á la Escola de Bellas Arts de París.

Malgrat las pampallugas del llum d'incandescendencia que

un pintor de debò i, lo que és més, de personalitat caracterisada.

L'exposició de l'Anglada ha tingut aquí un exit franc i decidit entre ls pintors, i ho prova eloqüentment el fet d'haver adquirit algunas obras xicots que saben lo que s fan, com són en Rusiñol, en Llimona i d'altres. Els aficionats *civils*, per ara, hi van venuts, i per aixó no són compradors. Si, com creiem, la colleccioneta s'exposa a París, no pot preveure-s l'exit que tindrà, perquè, ademés d'haver-ne vistes d'altres, succeeix a voltes que lo que aquí sembla estrany és allí cosa corrent.

UTRILLO, Miquel. "Acadèmies i pintures de l'Hermen Anglada". A: *Pèl & Ploma*. Barcelona: 5 de maig de 1900, pp. 4-5

il lumina los hermosos dibuixos, s'admira allí (en lo que se'n diu impropriament *reservat*) una colecció d'acadèmies d'home y dona dibuixadas ab una grandiositat y una veritat superiors á tots quants elogis poguessim dedicárloshi. La correcció del dibuix, la vida en lo clar y obscur, la delicadesa en las mitjas tintas, tot contribuheix á donar á ditas acadèmies una vida insuperable fins al punt de que sembli que bateguin las carns dels models retratats, que per altra part tenen una apariencia artística que no se sol trobar gayre sovint en los que corren per Barcelona, tant per sa hermosura plástica com per la distinció de las posas.

Tornant á las notas de color, se veuen allí'ls jardins concerts de París estranyament il·luminats ab riquesa y esplendor, plens d'una alegre folla de vestits clars y actituts expressivas. L'Anglada s'enamora dels efectes de llum y en sas composicions los resolte admirablement. Aquell quadret

central y, entre otras, la escena báquica dels temps bíblics que hi ha á ma esquerra, son prou pera donar patent d'artista personal si no li haguessin donat las academias ahont, á més de la copia del model, hi batega un no sé qué típich en la manera de fer.

Saludém ab la exposició Anglada la vinguda d'un artista de primera fora, y de rellevant personalitat.

BASSEGODA, Bonaventura. "Saló Parés. Exposició Anglada". A: *La Renaixensa*. Barcelona: 6 de maig de 1900, pp. 2846-2847

La semana en Barcelona

Hermenegildo Anglada, autor y héroe de este verdadero éxito, es un joven barcelonés, en la flor de la edad. Cuenta 26 años, y en su cuerpo caracterizado por una cabeza redonda rebosando bondad é inteligencia y sombreada por una gran barba negra como la endrina, alientan el alma de un verdadero artista y la tenacidad de los que se proponen ser algo sintiéndose con fuerzas para llegar á serlo.

Venciendo resistencias de familia, como tantos otros que al cultivo del arte se ven arrastrados por una vocación irresistible, desde muy joven manejó el lápiz y los pinceles, y en los estudios de Urgell, Trías y Tomás Moragas hizo sus primeros ensayos. Después de una larga permanencia en Arbucias, se dió á conocer seis años atrás en el propio Saló Parés con una exhibición de paisajes, de la que pocos se acuerdan. No sucederá lo propio con la actual, que es de las que dejan huella.

No en vano es el fruto de cuatro años de estancia en París, en cuya Academia Julián, allí, donde han estudiado Arnau, Blay, Pradell, y otros, se ha ido

formando á fuerza de trabajo y despreciando el lucro inmediato para sentar con firmeza los cimientos de su porvenir. Allí, ha ganado merecidas distinciones y el encomio envidiable de sus profesores el citado Jean Paul Laurena, Benjamín Constant, René Prinet y Girardo.

De algunos de sus maestros ha traído laudatorias recomendaciones dirigidas al Ayuntamiento barcelonés, interesándole en conceder una pensión á quien tan grandes pruebas sabe dar de su aptitud extraordinaria y de su amor al estudio; pero es de temer que el Ayuntamiento, ocupado sin duda en otros asuntos de mayor interés, no se enterará siquiera de estos honrosos encomios, ni se preocupará de facilitar sus estudios á un artista llamado á ser, lo que por si sólo revela, sin necesidad de agenas excitaciones, la exhibición de sus últimos trabajos.

Tan preocupada debe andar nuestra corporación municipal, que hace ya una porción de años que deja sin proveer la pensión Fortuny, establecida con mucho bombo, á raíz del fallecimiento del egregio pintor reusense.

Ahora bien, ¿no han de ser bastantes las sugestivas notas de color y las sólidas academias de Anglada para despertarle de su prolongada somnolencia? ¿Han de ser tan sólo los músicos los llamados á acaparar las modestas pensiones de nuestro municipio?

ROCA y ROCA, J. "La semana en Barcelona". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 6 de maig de 1900, p. 2

Degeneracion

Vivimos en un medio ambiente saturado de estupidez é hipocresía. Comprendo que

alguien encuentre impropio de una crítica artística comenzar con semejantes dictados; pero es de advertir que son tantas y tantas las veces que para combatir los vicios públicos se han empleado paliativos y frases hasta cierto punto halagadoras, sin resultado alguno, que ha llegado la hora de hablar claro, de llamar estúpido á lo que es estúpido y de calificar de hipócrita lo que de hipócrita dé señales. Quizás con ello lograremos hacer conmovier algunos cerebros estacionados y levantar la vista del suelo á esos pudorosos que la bajan para cebarse más á mansalva en la inmoralidad que late en sus fueros internos.

Quedamos, pues, en que el medio ambiente en que vivimos es un medio saturado de estupidez é hipocresía. Solo así se comprende que hasta la decadencia o degeneración de este pueblo ni siquiera presente los caracteres de grandeza de otros pueblos al marchar á su ocaso, pueblos que han caído bañando en sangre las arenas del circo, pero adoptando académicas posiciones; que se han revolcado en el lodo que antes han perfumado, que han hecho ídolos de sus prostitutas y que han tenido grandes vicios, pero sabiendo elevarlos á la categoría de grandes cualidades.

Aquí se piensa en pequeño, se ama en pequeño y en pequeño se siente; pueblo que se alimenta de pequeñeces acaba por ser pequeño en todas sus manifestaciones y por ocultar en su pequeñez las pequeñas aspiraciones de su espíritu. Se detesta la verdad en cuanto tiene de espejo que revela fielmente el relajamiento general; se aborrece en público el vicio que íntimamente se adora con refinamientos de alcoba; y á la contraria, semejante estado de cosas concluye por hacer ver á trasluz de las cosas lo que en su fondo no encierran, y por encontrar

natural con toda la inocencia de la corrupcion de costumbres lo que á todas luces es asqueroso y pide á voz en grito la seleccion.

¿De qué otra manera se comprende lo que cada dia tenemos ocasion de presenciar?

¿Cómo no siendo así pudiera tener explicacion posible lo que acaece sucesivamente en esta tierra dejada de la mano de Dios, para escarnio de la civilizacion y vergüenza de todos?...

Un artista catalan, Hermen Anglada, tras años enteros de su ausencia de la patria, vuelve á ella con el laborioso fruto de su trabajo, con ese goce íntimo del que vuelve á su cuna perfeccionado para mostrar el progreso de su personalidad. Llega con sueños de artista, en esperanza de glorias de talento; pero su pueblo es incivil, es inmoral por esencia, lleva en su fondo el germen de relajamiento con que subjetiviza cuanto contempla; y aquellas *academias* que muestran en toda su esplendidez la belleza humana, pura y limpia de ropajes, vése obligado á relegarlas á un reservado para satisfacer los escrúpulos públicos, ávidos de ver en los desnudos mónstruos asquerosos de formas impuderosas, sin saber ver en la belleza otra finalidad que la sensual; público que muestra con sus juicios públicamente, sin notarle, su excitacion nerviosa y degeneracion cerebral; que al ver un brazo les hace pensar en un movimiento y al contemplar un torso oyen con la imaginacion corrompida, que alientan con su ignorancia, suspiros y ayes entrecortados. Y piden que se oculten y reserven las obras de arte, para ocultar con ellas su intencion. Público subjetivo por manera, tiembla ante el objeto por el temor de que se averigüe su pensamiento podrido. ¡Pueblo pequeño y estúpido que ni la

grandeza tiene de su degeneracion!

Conviene advertir que al hablar de pueblo y público queremos indicar las clases directoras, advertencia inútil, es cierto, aquí donde todos sabemos que el verdadero pueblo es un cero. Y á la postre es una verdad que el verdadero conde es el que paga... y el que pega. Quedamos conformes, pues, en que son los que *triumfan* á quienes nos referimos.

Y les vereis pasar por las calles orondos y encarnados, paseando su materialidad con orgullos y ribetes 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 señores; al fin y al cabo, lacayos todos del convencionalismo: amos, lacayos y mancebas. Les vereis pudorosos bajar la vista ante la Venus, y corromper con estremecimientos nerviosos la vendedora nocturna de periódicos que vende los papeles y pide una limosna. 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.

Hay que ser francos y condescendientes; hay que confesar que esos señores *directores sociales* no tiemblan ante las bellezas femeninas; pero temen y quieren ocultar su estado de ánimo ante las masculinas musculaturas. Solo el fuego les purificaría.

Cuando Hermen Anglada vuelva á París y cuente que se ha visto precisado á exponer en reservado sus obras de arte académicas, una sonrisa de desprecio será el premio de tanta y tanta ignorancia y de tanta y tanta corrupcion moral.

FRITZ, G. P. "Sección Libre: Degeneración (Sobre la Exposición Hermen Anglada en casa Parés.-¡Un reservado!)". A: *El Diluvio*. Barcelona: 7 de maig de 1900, pp. 7-8

Salón Parés. Obras de Hermenegildo Anglada

A sabiendas hoy de los últimos en hablar de este artista, pues de intento quise se me anticipara la crítica doctrinal juzgándolo. Público y escritores habían despertado en mí un interés vivísimo por ver como venía sustentado su criterio ante las obras expuestas y porque me temía disparidad de juicios. He de confesar que he salido burlado por lo que á la crítica se refiere, pues, en conjunto, ha habido uniformidad de pareceres, lo cual es muy digno de notarse. Nuestro público no está acostumbrado á las manifestaciones del impresionismo y no las aplaude porque no las comprende, lo cual es justo y lógico. Le han pervertido el gusto con amaneramientos insanos, y no tiene el grado de cultura artística nada vulgar, que es indispensable para pesar el justo valor de estos esfuerzos: es preciso –de algún modo lo he de decir– aclimatarse á este ambiente pictórico. Y vamos al caso.

Todas las manifestaciones del arte contemporáneo tienden, con anhelo plausible, á concretar y reducir los grados de la emoción artística á un punto de interés sugestivo, sencillamente personal. No basta ya acertar con los procedimientos y resolver dificultades de la técnica; el artista busca con la sencillez de los medios de que puede valerse, singularizar el estado de su alma é interpretar los accidentes externos que le rodean en consonancia á su manera de sentir. Entonces que

cabe decir que existen en el artista de talento dos percepciones: una de visión real de la vida, expresión material, y otra en la que el alma sale impresionada: ambas percepciones son complementarias aunque distintas y por esto con razón se ha dicho que mediante esta facultad de asimilación, penetra el artista en el fondo é intimidad de los objetos, analizándolos y haciéndose doblemente perspicaz.

Esto sabido, ya no es de extrañar la especie de psicosis que se produce y el resultado que dá de las cosas al traducirlas á la forma externa, y esto le ha ocurrido, á mi entender, al señor Anglada. No es la visión la que intresa solamente en los cuadros expuestos; en ellos hay más, mucho más; hay un estado del alma, un sentimiento delicado, un análisis bello de la vida exterior poetizada por tenues vibraciones. Fijémonos sino en el cuadro <<El Casino de París>> y veremos, á poco de meditar, como flota en aquella atmósfera de luz rica y vivísima, de suavísimos tonos, 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. Cabezas canas de hombres sátiros que viven del aroma de flores marchitas; un materialismo ó sensualismo decentemente presentados, pero que aturden. Son documentos humanos presentados con risueño tonos, sorprendidos en el medio mismo en que se producen y tanta verdad atesoran que nos sorprende el acierto con que el artista lo ha tratado. Aquellas

son las diosas del mundano placer material, sí, así son, así 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. Y ved luego en los <<Jardines de París>> las mismas escenas desarrollarse entre sombras y como cruzan ligeras aquellas crisálidas en busca de la luz en la que se pierden vaporosas, aburridas. Ved á la enferma, á la mujer vana, á la niña, las escenas del <<Moulin Rouge, del Olimpia>>, de la taberna <<Royal>> y del Café <<Americain>> y aun en las mismas Quadrilles y sacareis la misma impresión; la tristeza siguiendo los pasos á los que salen en llamar mujeres alegres. Los cuadros de Hermenegildo Anglada cumplen con esto uno de los fines más complejos del arte, cual es interesar. Veamos ahora el procedimiento.

La manía de la originalidad nos ha llevado muchas veces á contemplar obras que nos han producido estupor, pero esto ha sido solo cuando por forzar la nota nuestros pintores han querido disfrazar su impotencia y su miopía con aberraciones con aberraciones del gusto y han sacrificado á la plástica. Por el contrario cuando á un criterio sano se le ha ocurrido manifestársenos personal, hemos tenido ocasión de prodigar aplausos y gozar de un pleno sentimiento estético. El impresionismo del señor Anglada, con ser de los más radicales, nos produce una fruición íntima, deseada. Sin recortes dibujados, sin minuciosos detalles, huyendo de la pose y de efectismos de color, sin socorridas alianzas de tonos claros sobre fondos vigorosamente oscuros y sin otras zarandajas del oficio, nos ha dado el artista cuadros bellos. Porque bebió el Sr.

Anglada en mejores fuentes, al lado de los Paul Laurent, Benjamin Constant, Rene Prunet y Girardeau sus maestros, se nos presenta como un revolucionario más y suma á las dificultades del impresionismo las complicaciones de la luz artificial. La visión del color es difícil y el artista nos la presenta con brio é independencia, luchando y nos da atmósfera, visión del conjunto –sin contrastes- armonía y gamas atrevidísimas por lo expuestas y difíciles: corre el color jugoso en los mil cambiantes que recibe al influjo de variada luz y cada pincelada no va suelta, sino que en gradación de matices, contornea las figuras, esboza los términos y complementa el todo en sus cuadros de dorada atmósfera: sujetando á la fantasía procura llegar á un conjunto unísono de tintas heterogéneas y logra el propuesto pues no hay cuadro de los expuestos en el que haya dislocación de la luz ó gama que se separe del ambiente en que se agita.

Expone asimismo el señor Anglada en salón reservado una série de dibujos al carbón de una plasticidad clásica y una corrección y severidad á las que no estamos acostumbrados. Están todos contestes en que tales dibujos tienen consistencia escultórica, pero yo añado que algunos torsos antes parecen pintados que sometidos á la severidad de la línea; pues allí no hay líneas, pero hay firmeza de músculos, vigor de tonos y color, con detalles del claro oscuro y un cuidado del estudio anatómico interno que, en conjunto, dan el resultado de una observación concreta y real. Son obras que se nos alcanzan á entendidos y profanos.

Fijese el público en la disparidad que parece existir, á primera vista, entre lo dibujado y lo pintado y no precipite el juicio definitivo, pues hay que

tener en cuenta que si lo uno nos revela al colorista, nos muestra lo otro, al severo dibujante, y de este consorcio es fuerza esperar mucho y bueno. Anímese el joven artista y reciba por hoy mis plácemes y el pobre consejo de que persevere en la senda emprendida.

Una idea y una pregunta para terminar.

Nuestro Museo Municipal de Bellas Artes ¿debe nutrirse solamente con las obras que se adquieren en las periódicas exposiciones regionales, ó puede irse avalorando con otras obras que se impongan por su valía cualquiera que sea su procedencia?

Dígolo porque los dibujos del señor Hermen Anglada creo figurarían honrosamente al lado de cuanto llevamos adquiridos. Medite nuestra corporación municipal el caso... mientras esperamos sentados, porque ¡maldito si he dado en el clavo!

De los carteles anunciadores de la casa Fiter y Planas creo que peor sería me neallo.

VALIER NEIRA, Alfonso. "Salón Parés. Obras de Hermenegildo Anglada". A: *La Opinión de Cataluña*. Barcelona: 9 de maig de 1900, p. 6

De pintura: Hermen Anglada

Pot ben dirse qu'es un altre pintor, un nou pintor de cap de brot, que'ns arriba de París ab una colecció de notes armòniques ben personals, distingidas y d'un gust esquisit. Una serie de fantasias *en groch* de rica entonació, ab finesas y subtilitats de colorista, morats, blaus, taronjas y verts finíssims, figures ben movimentadas y ab un ayre de decadentisme á lo Beardsley, que no respiran alcohol com las de Lautrech ni ornamentismes volguts com las de De Feure. Son las mateixas personas interpretadas d'un

modo nou y ben digne d'elogi ab tot y'l seu decadentisme.

El ball en el *Moulin Rouge* es deliciós; las figuras ben movimentadas, els efectes de llum artificial sorpresos i traspasats ab bon gust; el dibuix, y tot alló que viu y varia continuament ab agitació de plechs, cambis de posaturas, d'efectes y de color, está reproduhit ab admirable sobrietat de medis, sense afectació de cap mena, presentantse ab la expontaneitat d'una cosa sorpresa al seu lloch, que viu en l'atmosfera convenient y no en la de taller.

El pati del *Moulin Rouge* té las mateixas condicions, representant una escena més quieta. El fons es just de raports ab tot y haverhi'ls negres dels personatjes masculins. Las figuras de primer terme son una fantasia riquissima de color. El *Cassino de París*, el més gran dels quadros exposats, segueix el mateix camí, encara que desitjariam veure las dugues figuras de primer terme més resoltas. En un quadro d'aquestas midas y d'aquesta importancia, tots aquells blanchs daurats per la electricitat podrian ser més trevallats sense perdre la entonació, els caps y mans més resolts, la forma total més precisada. Aixó no hauria sigut una dificultat pel senyor Anglada, que sab lo qu'es forma. Estich persuadit que ho hauria sapigut resoldre sense perdre la frescor, y'l quadro guanyaria molt.

Els palcos de l'*Olimpia*, las escenas del *Casino* y de la *Taverne Royale*, del café *Anglo Americain* y dels *Champs Elisés*, aixis com la hermosa escena de *boulevard*, revelan al pintor que persegueix una idea fixa, enamorat d'un aspecte del natural, que sab veure y fantasiar ab novetat, puig que las sevas divagacions de color no s'assemblan á las de

Besnard ni á las de cap altre autor que jo recordi.

En quant á las academias, el senyor Anglada ha fet molt bé d'exposarlas, sobre tot pel nostre públich, qu'encara avuy, veyentho y tenintho á la vista, no se sab convence de que pera fer aquells quadros que no entén se tingui de saber tant de dibuixar.

Una dificultat se presentarà avuy pel senyor Anglada: ¿podrà continuar á Barcelona lo que tan be ha sapigut trobar á París? Aquí, com per tot arréu, hi han efectes de llum; però hi faltan tantas cosas de las que sab treure un partit admirable'l senyor Anglada!

RIQUER, Alexandre de. "De pintura: Hermen Anglada". A: *Juventut*. Barcelona: 10 de maig de 1900, nº 13, p. 204

Cosas d'Art

L'aparició entre nosaltres de l'obra de l'Hermen Anglada ha sigut una emoció d'art per als iniciats, un desconcert pera las *massas*, una sorpresa pera tothom. Fins la manera de presentarse, tot de sopte y quasi sens antecedents, té quelcom de novelesch, de *crane*, d'altament interessant.

Un jove pintor de qui ab prou feynas ne recordavam uns paisatges de riera tot frescals, bon xich aparatosos, bon xich comuns... torna de París, després de quatre anys d'ausencia, portant á l'una má una tanda de magnífichs exercicis escolástichs, unas superbas academias, molt més notablas per la forsa y la trassa ab qu'están modeladas, que per la justesa del contorn y l'observancia de las proporcions, y presentantnos á l'altra má una serie de personalíssimas pinturas que ja desde'l primer moment sens ofereixen á la vista com 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.

¡Quina impressió de plaher trágich, de vibració malaltissa produheix aquella pintura! Es l'espectro alucinant de *Paris-la-Nuit*, del París *noceur*, ab els seus exércits de filles d'Astarté bellugantse com cuchs de llum dins dels paradissos artificials dels balls públichs, dels café-concerts, dels músich halls. Envolcalladas en núvols de blondas, las unas se passejan per entre'ls arbres illuminats de globos de colors; las otras s'intoxican ab espirotuosas matzinas, davant dels palcos del *Moulin Rouge*, y las de més enllá s'entregan á un desenfrenat *Chant*, entre las penombras del *Jardin de Paris*.

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! ¡Sort dels focos eléctrichs y dels llums Drumont y de las policromadas fulgurancias de la dansa serpentina, que decoran fantásticament aquests palaus de la nit!

¡Quins escenaris més estranys son aquells que á l'hora semblan espectrals com llochs de pena, visitats d'ombras, y á l'hora semblan fastuosos y enluhneradors com paradisos poblats de deesas! Jo crech que l'atracció fonda, irresistible, que promou ab la seva pintura l'Hermen Anglada, neix en gran part d'aquest misteriós contrast que dorm en el fondo de sas visions. Per una banda els quadros son sugestius, tristament sugestius, com á representació de vida humana, com á expressió

dolorosa de las tragedias del plaher en certs racons de la capital del mon modern; per l'altra banda, son espléndits, magnífichs, com á decoració, pels efectes meravellosos de llum, per la riquesa inagotable dels colors y per la varietat kaleidoscópica de arabeschs que la representació origina.

Y aquesta decoració especialíssima, aquesta estranya ornamentalitat, qu'es com riquíssima vestidura de miseria humana, de dolor social i de luxuria trista, el pintor l'ha sabuda veure, l'ha sabuda traduhir y l'ha treballada en els seus quadros com qui treballa una materia rara, un metall preciós. Hi ha fragments de pintura que fan l'efecte de esmalts orientals; n'hi ha d'altres que semblan incrustacions de gemmas, com las que possava en Gustan Moreau en las corassas y túnics dels seus angels y las sevas reinas. Però aquí las gemmas y las pedras d'una factura preciosa sembla que hi siguin, no pera magnificar als personatges, sinó pera accentuar el contrast que fa tal esplendor ab els cossos á punt de fondres y ab els ulls oberts de febre... Allavoras un s'explica lo bé que escau á n'aquestas humanitats decaygudas, però atormentadas per la sed inestingible dels plahers, la deformació de línias. Un dibuix deliquéscent com el que aplica el pintor á sas figuras, es el més significatiu pera expressar l'estat d'esperit y de cos d'aquellas fadas de la dansa de nit, que's descomponen y s'esfullan com flors de mal.

CASELLAS, Raimon. "Cosas d'Art. Academias y pinturas de l'Anglada". A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 10 de maig de 1900, p. 1

Saló Parés. Hermen Anglada

De París nos venen, d'en tant en tant, ratxas d'ayre pur que'ns refrescan els pulmons, malaltissos de respirar la viciada atmósfera artística de Barcelona. Joves cataláns, als que may la patria estará prou reconeguda, treballan am fé y am constancia y portan aquí mostres del seu talent y dels seus estudis que contribueixen eficazment al avens del art catalá. D'aqueixos es l'Hermen Anglada; jove y dotat d'un fogós temperament meridional va marxar fa poch anys á París, no haventse donat á coneixe mes que per paysatjes fets al peu del ferestech Montseny, executats amb valentia y en los que ja se revelaba son enamorament pera la exuberancia del color.

Ara ens sorpren extraordinariament am una serie de telas que bé es podrian batejar am el nom de *fantasias parisencas* exposadas desde la setmana passada en lo Saló Parés.

La exposició ha produhit un verdader rebombori. A la desorientació dels burgesos, amants de la fotografia iluminada que com deya molt bé en Rusiñol <<no troban el patró pera jutjarla>> y que es queixan com si els hi interrompissin la pacífica digestió, s'hi oposa la franca admiració dels artistes que senten y la d'una part molt petita del públich, la que segueix el mohiment artístich del mon y s'interessa de cor per tot lo qu'es art veritable.

Son las obras exposadas armonias finíssimas de color, tan sentidas, tan sugestivas que tenen quelcom de música barreijat am poesía; revelan un sentiment tant personal que en vá es buscaria un autor que las hagués inspiradas. La paleta caldejada dels venecians del segle XVI posada al servey d'un temperament esencialment

modern ens donaria per resultat las obras de l'Anglada.

Pero hi veig quelcom mes en aquestas obras que un extraordinari sentiment del color; hi veig, lo que sens dupte ha impresionat vivament al autor posat entre mitx de la decadent metropoli francesa, la vida artificial y sobreexcitada del París, que enlluerna, del París que bull, és a dir lo París de nit, dels teatres, dels balls, dels cafés concerts, aquest París que atrau com un perill hermós y falagué; conjunt galant, compost d'hermosuras de totas las latituts y de millonaris de tots els pahissos. Aquellas donas que donan la impressió de ser ànimas 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 luxu, inútils pera propagar una rassa, esclaus del or que'ls hi sosté una hermosura artificial, mentidera, que necessita ser accentuada am el coloret y que sols pot enganyar embolicada am sedas riquíssimas, pells preciosas y brillants y perlas y esmeraldas; han impresionat al artista y ha conseguit posarlas á la tela, brillant sobre el fondo tetrich que'ls hi fan aquells vells antipátichs, bronzejats de color, empedernits per una vida crapulosa, enriquits escanyant als obrers ó fent negocis poch escrupulosos.

Aixó es lo que veig en los quadros del Anglada avalorat per condicions artísticas de primer ordre.

Te també exposadas una collecció d'academias

dibuixadas am una fermesa y una simplicitat á la que estém poch acostumats á veurer aquí.

Felicito calurosament al distingit amich y desitjo que vaigi molt endevant en el camí emprés; te forsas condicions per ferho.

JUNYENT, Sebastià. "Saló Parés. Hermen Anglada". A: *Lo Teatro Regional*. Barcelona: 12 de maig de 1900, nº 431, pp. 250-251

Bellas-Arts. Saló Parés

Dos exposicions hi ha actualment a can Parés, que son dos notas diferentas no sols de género, sino també de valor artístich.

L'una, l'Exposició Anglada, es un aconeteixement artístich de gran valor, es un género nou que ve del estranger ab molt bonas condicions, puig l'Anglada demostra al portarlo que sap lo que pinta i com ho pinta.

Las sedosas glassas que cubreixen las parisiens anémicas, de figuras ben descritas a la trasparencia y ab la forma, ab tot y ser d'una fantasia refinada, no impresionan tant fundament com lo color, la nota de llum; qu'are ens las fa veure en un teatre, en un sofa, al carrer, al saló, a tot arreu ahont l'Anglada pot lluir sas bonas qualitats de colorista, que per cert demostra serne de debó, qualitat que's veu també en aquell apoteosis de teatre, quina claror rogenca d'últim terme, parla molt alt a favor de son jove autor.

Tots los procediments nous, todas las tendencias modernas, tot lo que se separa dels motllos rutinaris, y més quan son executats per mà mestre com la de l'Anglada acostuman a enlluernar a las nulitats y als joves, per això aconcellem a aquets que si volen seguir la nova escola, pera diferenciarse d'aquells, procurin també imitar a l'Anglada exposant una collecció d'academias que demostren tant clarament com las d'aquets son talent de dibuixant. ¡Y quins estudis! Quants y quants profans en art hauràn tingut de desfer al trobarse devant de tan ricas academias lo concepte format al veure aquellas pinturas tan desdibuixadas!

Es que allí hi ha possat l'Anglada la fantasia del artista, y en las academias, la veritat de la forma. ¿Pot arribar mes lluny? Encara que no's mogui es un gran artista.

BONET, Alfred. "Bellas-Arts. Saló Parés". A: *L'Atlàntida*. Barcelona: 12 de maig de 1900, p. 14

5.3. Obres 1900-1904

A partir de 1900, el volum d'obres d'Anglada va augmentar considerablement. En aquests anys, l'artista era un pintor consolidat que experimentava i creava el seu propi estil personal, realitzant diferents obres compreses entre els anys 1900 i 1904 que actualment permeten una classificació en sis eixos temàtics: retrats de l'alta societat parisenca, cavalls, folklore i dansa gitana, el món de diversió nocturna de París, temes eròtics i paisatges de la Bretanya francesa. La major part de la producció pictòrica d'Anglada inscrita en aquest període se centra en el món nocturn de París, ja siguin estampes de teatres, cabarets, locals, fiacres, el riu Sena o la pròpia ciutat durant la nit. La intenció de l'artista no era analitzar els continguts del París nocturn (no va ser un simbolista, encara que d'aquest corrent nòrdic n'extragués un important esteticisme i una certa iconografia femenina), sinó d'obtenir-ne una plasticitat radiant i decorativa i una exuberància del color del cosmopolitisme refinat. Per aquest motiu, va plasmar aquesta nova temàtica d'espectacle, que tant havien utilitzat Toulouse-Lautrec i Degas en les seves obres, en un conjunt de peces compreses principalment entre els anys 1900 i 1904 i que presenten una gran diversitat de característiques – tan pel que fa a les dimensions, a la realització i a la intencionalitat [FONTBONA, 1981: 60, 62 i 64]. Sota aquests paràmetres, doncs, totes les obres d'Anglada del període 1900-1904 van des de petits exercicis pictòrics de fiacres o locals de París a quadres innovadors de temàtica parisenca, de dansa gitana o hípica; de tauletes petites que funcionen com a exercicis d'experimentació a grans obres destinades a l'exposició pública i a l'assoliment d'un prestigi internacional de l'artista.

De les pintures que Anglada va realitzar entre els anys 1900 i 1904, els retrats de Madame Berthe marquen l'inici personal d'aquesta etapa i determinen un estil que el pintor adoptarà fins l'any 1914. A partir de 1900 canvia el tema, la



Cap de Madame Berthe, c. 1900

composició i el color en els quadres de l'artista. Anglada comença a tractar la figura femenina amb un pes important, convertint-la en l'absoluta protagonista, però encara no amb un

tractament tan frívol ni vestida amb les robes exuberants que duren les seves figures pictòriques executades aproximadament a partir de l'any 1902. La sèrie de retrats de Madame Berthe, realitzada pels volts de 1900, és un manifest de la constant plàstica que adoptarà Anglada en les pròximes pintures: l'eliminació progressiva de qualsevol detall complementari, una nuesa gairebé ambiental i la presència d'una luxosa figura femenina, generalment executada sota uns paràmetres proporcionals poc estrictes, acomodada al seu seient. L'artista acostumarà a repetir models i ambients, variant poc la composició i creant conjunts d'obres molt semblants, tal com es percep en els set estudis de Madame Berthe. D'aquesta dama de l'aristocràcia francesa - d'identitat actualment desconeguda -, Anglada va realitzar un magnífic *Cap de Madame Berthe*²⁴³, essent probablement la peça més innovadora tècnica i pictòricament de la sèrie. En



Retrat de Georgette Leroy, c. 1900

aquest cap de perfil, Anglada hi va aplicar una pintura que brolla generosament, que no vol ser domesticada per l'home ni té la intenció de recrear la Naturalesa a la manera d'una màquina fotogràfica; es tracta d'una pintura diluïda, pròpia d'una pinzellada llarga i sòlida, que es mou lliurement sobre la tela dibuixant uns lleugers moviments sinuosos – subtilment expressionistes - que remetien a les línies ondulants de l'*Art Nouveau*. Anglada va dotar tots els retrats executats des de l'any 1900, majoritàriament de dames de les classes altes de París, d'un cert caràcter escenogràfic. És el cas del *Retrat de Georgette Leroy*, quadre dedicat "*al amigo y discípulo Alberto López Bucharcho*" [Ibidem: 238] – que es convertiria en l'home de Georgette, la model parisenc - i que manté un bon nombre de semblances amb

l'estil de l'italià Antonio Mancini: el gust per la densitat de la pintura, els contrastos de llum i ombra i una adaptació moderna del *caravaggisme* i de la pintura holandesa del Sis-

²⁴³ *Cap de Madame Berthe*, c. 1900, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

cents. López Buchardo, prestigiós compositor i pianista sud-americà, es convertiria en un deixeble d'Anglada i, per tant, desconeixem exactament l'impuls del retrat. Tanmateix, el més freqüent era que els clients multimilionaris argentins, que estaven de pas per París i que es van entusiasmar amb l'art d'Anglada, encarreguessin al pintor nombrosos retrats, aspecte que provocaria una alta cotització de les seves obres. Dintre del gènere del retrat, s'ha de destacar el paper d'un *Nu*²⁴⁴ femení assegut a una cadira, d'una factura semblant al *Cap de Madame Berthe*, que mostra un tors pàl·lid i esquematitzat d'una dama que dirigeix una mirada atrevida a l'espectador; però també és rellevant el retrat de Lily Grenier²⁴⁵, model i amiga de Toulouse-Lautrec que havia estat retratada pel francès en més d'una ocasió. No obstant, convé considerar que el gènere del retrat va ser cultivat per Anglada especialment a partir de la tercera etapa viscuda a París (1904-1914). S'ha de tenir en compte, però, que la voluntat de l'Anglada pintor no consistia en la realització d'una pintura retratística sinó que més aviat una part important dels seus quadres es van veure determinats per l'assiduitat dels seus clients que van marcar l'apogeu del seu èxit. D'altra banda, el poc interès d'Anglada envers aquest gènere s'observa en l'únic autoretrat²⁴⁶ que l'artista va realitzar, executat en una petita tauleta a l'oli i propi d'una pinzellada absolutament esquemàtica i densa. La pretensió d'Anglada no era psicoanalitzar-se – tampoc ho feia als seus clients - sinó experimentar amb la textura, els colors, la llum... La seva finalitat, doncs, era la realització d'una pintura matèrica, que l'apropava a una concepció estètica de "l'art per l'art".

Una segona temàtica que Anglada va realitzar des de principis del segle XX, alternada amb les obres de temàtica parisenca, la constitueix, entre els anys 1900 i 1901, un grup d'una desena de pintures de cavalls, executades totes en petites tauletes a l'oli d'escassos centímetres [Ibidem: 240-241]. Sempre en repòs, els cavalls esperen la sortida de l'estable o l'arribada d'uns clients a punt de pujar al fiacre; gairebé sempre retinguts al seu carro, presenten una pinzellada pastosa, simplificada i prefiguradora d'una certa abstracció. Encara sense patir cap mena de fragmentació, mostren els efectes de la llum elèctrica sobre els seus cossos i els seus carros durant la nit. Convé recordar que, pels volts de 1900, després de l'Exposició Anglada a la Sala Parés, l'artista va realitzar un grup d'apunts pictòrics a un escorxador parisenca, que es trobava a

²⁴⁴ *Nu*, c. 1900, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁴⁵ *Lily Grenier*, c. 1900, Col·lecció Jesús Cambó, Barcelona.

²⁴⁶ *Autoretrat*, c. 1902-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

pocs metres del seu domicili, amb els seus amics Pere Ysern i Marià Pidelaserra. De ben segur que Anglada va realitzar aquests apunts de pintura directament a l'escorxador, pintant-los al costat dels seus companys d'estudi; no seria estrany després d'observar les semblances entre *Cavall blanc enganxat al carro*²⁴⁷ d'Anglada i *Cavall* de Pidelaserra (1900) [Ibídem: 39], peces en les que es percep, donada la posició dels cavalls, que van ser executades des del mateix punt de vista. A més a més, no seria difícil confondre la tauleta de Pidelaserra per un apunt pictòric d'Anglada. Tanmateix, de totes les tauletes que Anglada va pintar sobre temàtica hípica, possiblement és *Estudi de cavalls*²⁴⁸ la que mostra amb més claredat la tècnica adoptada per l'artista a principis de segle: la difuminació de la forma, la rapidesa en l'execució, la textura matèrica i, sobretot, els efectes de la llum elèctrica sobre els cossos dels mamífers.



Cavall blanc enganxat al carro, c. 1900, Anglada



Cavall, 1900, Marià Pidelaserra

Aquestes tauletes de temàtica hípica es tornaran a repetir al llarg de 1904, però amb algunes diferències. D'una banda, desapareixen els fiacres per donar protagonisme absolut a la figura del cavall, que majoritàriament es troba col·locat de perfil i amb el cap cot dins del seu estable; de l'altra, el zoom d'Anglada augmenta i s'observen algunes pintures amb parts del cavall fragmentades, com ara les gropes o els quarters posteriors. El més rellevant, però, és que Anglada va abandonar instantàniament la nocturnitat per ambientar ocasionalment els seus cavalls durant les hores del dia - en el cas dels cavalls blancs, els va pintar de dia; en els negres, de nit. Existeixi o no una significació de puresa o del mal amagada rera els cossos d'aquests cavalls, és evident que Anglada, degut a un sobtat interès pel detall, va realitzar, al llarg del 1904, uns cossos de l'animal més acuradament treballats que en les tauletes hípiques de

²⁴⁷ *Cavall blanc enganxat al carro*, c. 1900-1901, Col·lecció Bartolomé March, Palma de Mallorca.

²⁴⁸ *Estudi de cavalls (Efectes de nit)*, c. 1900-1901, Biblioteca-Museu Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

principis de segle. D'aquesta sèrie d'unes deu tauletes datades de l'any 1904 [Ibidem: 245-246], les més interessants són *Cavall*²⁴⁹, *Cavall blanc vell a l'estable*²⁵⁰ i *Cavall blanc descansant*²⁵¹, que mostra l'interès d'Anglada per a l'estudi de la part posterior dels cavalls.



Cavall i gall, 1902

Tanmateix, totes aquestes tauletes acabarien desembocant en dues grans obres de temàtica hípica: *Cavalls a la pluja* i *Cavall i gall*. La primera, una preciosa estampa de dos cavalls (un de negre i un de blanc) galopant sobre un terra humit per la pluja, és un brillant exercici de l'estudi de la il·luminació elèctrica i dels seus efectes sobre l'aigua. Per la seva banda, *Cavall i gall* consisteix en un quadre impressionant quant a factura i colors, en el que Anglada va utilitzar el suport d'una fotografia [Ibidem: 55]. Però, a banda d'això, *Cavall i gall* dona entrada a la temàtica del mercat, que va despertar en Anglada un interès sobtat. Durant l'any 1904, l'artista va executar un grapat d'unes cinc obres en les que el protagonista era el gall [Ibidem: 246-247]. *Galls*²⁵², un bon exemple de com Anglada construïa el volum a través d'un tractament escènic de la llum, i *Venedor de galls*, obra actualment coneguda solament a través de reproduccions però

²⁴⁹ *Cavall*, c. 1901-1904, Col·lecció Fontbona, Barcelona.

²⁵⁰ *Cavall blanc vell a l'estable*, c. 1904, Museu Anglada, Port de Pollença.

²⁵¹ *Cavall blanc descansant*, c. 1904, col·lecció particular.

²⁵² *Galls*, 1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

d'una modernitat indiscutible, són els més destacats. L'interès pel tema del mercat es fa evident durant l'any 1904, després que Anglada prengui apunts pictòrics de mercats parisencs durant les sortides nocturnes.



Venedor de galls, 1904

A partir de 1901-1902, les pintures d'Anglada adopten una temàtica fins ara desconeguda que es va alternant amb les obres parisenques. Es tractava del folklorisme espanyol i, concretament, de la temàtica gitana que, considerada autèntica font d'exotisme, des de mitjans del segle XIX havien despertat un enorme interès a Europa. La peça considerada capdavantera en aquest gènere, *Tango* (1901), marca la constant d'aquest conjunt d'unes deu obres, pròpies d'un format més gran i cap inserida en tauletes preparatòries de dimensions reduïdes [Ibidem: 241-242 i 246]: d'una banda, un decorativisme dels arabescs de fulles i flors que comencen a lluir en els vestits de les gitanes, probablement influenciats pels teixits de les ballarines de León Baskt; de l'altra, l'alegria que es desprèn del dinamisme i del moviment de les figures, contorsionades, que es mouen sota els ritmes de la música de les guitarres i el cant de les veus masculines. Gairebé la meitat d'obres d'aquesta temàtica presenta una escena de ball, en la que generalment una figura femenina, dotada d'un fort component sexual, és rodejada de cantants i guitarristes. *Tango*, *Dansa espanyola*, les dues danses gitanes de l'any 1902 i *Flamenc*²⁵³ es construeixen sota aquests paràmetres. La primera, *Tango*, probablement la més acadèmica d'aquesta temàtica, està ambientada en un interior. La pintura presenta una composició piramidal en la que les mans de la ballarina – situada al centre - conformen el vèrtex del triangle; al seu voltant,

²⁵³ *Flamenc*, c. 1904, Col·lecció Masaveu, Oviedo.

l'observen un grup de dones ajagudes, vestides amb uns mantons de Manila decorats exquisidament, i un grup de gitans canten, al so d'una guitarra, un tango que provoca el dinamisme de la ballarina vestida de blanc. L'entrada del món de l'espectacle en l'obra d'Anglada també es fa palesa a *Dansa espanyola*, quadre en el que es percep una certa connexió amb l'expressionisme originada arran de les contorsions accentuades de les figures femenines. Els vells gitans, vestits de negre i emetent música, es contraposen a les figures de les joves ballarines, que es dobleguen, piquen de mans, desprenen alegria i, sobretot, vesteixen unes indumentàries que comencen a apropiarse d'un decorativisme refinat i luxós.

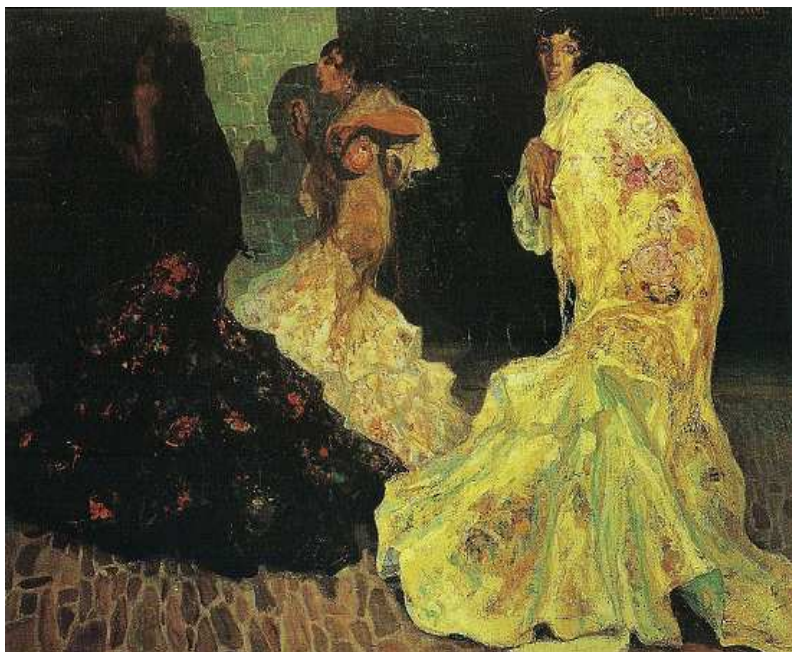


Dansa gitana, 1902

No obstant, la composició més acurada d'aquesta temàtica es troba a *Dansa gitana*, del 1902, que torna a presentar una figura femenina centrada rodejada de cantants i guitarristes gitans. La noia és la protagonista: ella genera el moviment; ella, que és l'única figura banyada per la intensitat de la llum elèctrica, posseeix tota la bellesa de l'escena, amb el seu vestit passional acabat en unes sensuales ondulacions *serpentinates*, semblants als plomatges d'unes aus, que presenten la més rica ornamentació del quadre. No hem d'oblidar que, des de l'inici de segle, Anglada va començar a col·leccionar indumentàries femenines i populars enormement acolorides. *Dansa gitana*, de 110 x 143 cm, és una de les pintures d'Anglada de dimensions més

grans d'aquest període i és, probablement, la peça que mostra la violència expressionista de la figura femenina i dels seus gestos d'una manera més intensificadora. Esdevenint una gran representant de temàtica de dansa gitana, Anglada va estudiar-la a fons i va retocar-la un temps després de la seva execució: la seva intenció era presentar-la a les exposicions i als salons europeus més importants del moment per tal d'aconseguir i consolidar el seu prestigi – l'artista presentava totes les grans obres a les mostres internacionals fins que les acabava venent. L'any 1902, la va presentar a París i a Berlín; el 1903 a Munic i, el 1905, a la Bienal de Venècia. L'altra *Dansa gitana* (c. 1902), presenta unes dimensions més reduïdes i una factura més esbossada i *Flamenc*, realitzada pels volts de 1904, representa l'última pintura coneguda de la segona etapa parisenca d'Anglada de temàtica de dansa gitana. Novament, la figura femenina (aquest cop il·luminada intensament pel groc) es contorsiona al so de les guitarres i les veus, però en aquesta ocasió el seu cos es doblega tant que fins i tot acaba essent deformada.

La resta de pintures de temàtica gitana assoleixen el mateix grau de rellevància que les de dansa, encara que presenten unes escenes menys dinàmiques. La més rellevant és, sens dubte, *Demarche gitane*, en la que la presència de les tres gitanes (ordenades de més fosca a més clara) torna a fer present el folklorisme de personatges típicament espanyols. Les tres figures presenten una posició diferent: la protagonista, vestida de color, mira directament a l'espectador amb una mà absolutament contorsionada; la del centre està de perfil i, la de l'esquerra, de silueta gairebé imperceptible, roman a la foscor. La resta, *Gitanes amb gossos* i *La gitana de les granades*, reprèn el dinamisme i la contorsió accentuats de les danses gitanes: però mentre a la primera existeix un cert aire d'agressivitat del moviment, a la segona s'emfasitza l'interès d'Anglada pel tema del mercat nocturn i la tria d'uns plans de profunditat, clars i obscurs, que es van intercalant.



Demarche gitane, 1902

Les gitanes d'Anglada posseeixen un caràcter profundament singular, que les diferencia àmpliament del folklorisme i del tipisme de les gitanes de Zuloaga. Tanmateix, el post-modernista Isidre Nonell també va realitzar un grup de dones gitanes especialment singulars, encara que molt diferents de les d'Anglada. Alexandre Cirici ja va esmentar la gran diferència que separa unes gitanes de les altres [CIRICI, 1982: 15]: mentre les de Nonell estan executades a partir de tons foscos i masses compactes, es mostren hermètiques, amb el cap cot, les mans amagades, passen fred i es tapen amb mantes, les gitanes d'Anglada es vesteixen de festa amb els seus vestits vermells o de tons intensos, amb mantons de Manila, ballen fent gestos expansius, es maquillen els rostres i sempre van acompanyades de guitarristes. La singularitat de les gitanes d'Anglada, doncs, rau en el seu incipient sensualisme decoratiu i en la seva bellesa salvatge [HUTCHINSON, 1929: 35].



Gitanes amb gossos (detall), 1904, Hermen Anglada



Gitana, 1904, Isidre Nonell

Sens dubte, són les obres de temàtica parisenca les que desvetllen un interès més pronunciat i les que abunden més – amb molta diferència respecte a la resta de temàtiques - en aquest període d'Anglada comprès entre els anys 1900 i 1904. Des de 1900, Anglada va adoptar plenament l'estètica modernista d'arrel nòrdica i la va inscriure a la seva obra parisenca, convertint-la en una "*gran orquestra de atrezzo y luminotecnia*" [Op. cit.: 16]. Dintre d'aquesta temàtica, Anglada va pintar, d'una banda, petites tauletes a l'oli de dimensions reduïdes, la majoria amb unes mesures de 14 x 18 cm, consistents en apunts presos al natural. Executades sense esbós previ i amb un traç ràpid, a la manera impressionista, aquestes tauletes són

exercicis de color en els que l'artista hi va plasmar diferents escenes de cabaret i composicions de l'arquitectura interior dels locals nocturns de París. De l'altra banda, hi ha les grans obres pictòriques de temàtica parisenca que Anglada va realitzar al seu taller amb la intencionalitat de demostrar al públic europeu el seu mestratge pictòric.

Des del 1898 (any en què Anglada va descobrir, durant les sortides nocturnes amb Baca-Flor, els locals parisencs aplegats majoritàriament a la zona de Montmartre), l'artista va començar a prendre apunts pictòrics, en petites tauletes de fusta, de diferents locals d'espectacle de París, seguint la línia temàtica iniciada per Degas i Lautrec. Tanmateix, degut a les dates imprecises d'aquestes peces - després de la guerra civil espanyola Anglada les va firmar -, he preferit analitzar-les en sèries temàtiques. Anglada va realitzar aquests olis principalment en tres locals nocturns de renom de París: Le Jardin de Paris, Le Moulin Rouge i el Casino de París – encara que també va realitzar apunts urbans de la ciutat a la nit, com diferents vistes del Sena. Malgrat tot, s'ha de tenir en consideració que existeixen peces d'Anglada amb aquestes condicions que no pertanyen a aquestes sèries temàtiques però que retraten altres locals importants del París nocturn – alguns identificats i altres no -, com el cafè Napolitano, el bar Avenue de Clichy, l'Olympia o el Teatre Marigny [FONTBONA, 1981: 253-255].

La primera sèrie de tauletes, la de Le Jardin de Paris, comprèn des de retrats del jardí, de la terrassa i escenes d'interior fins a la representació de figures cosmopolites i elegants que passen per Le Jardin. Tots executats a través d'una factura simplificada i ràpida (recordem que es tracten d'apunts), fan identificable l'arquitectura pròpia del local, amb les seves cadires alineades, la seva balustrada o el mirall situat darrera el mostrador. D'entre la quinzena de tauletes identificades de Le Jardin [Ibidem: 248-249], les que destaquen més són: *Finestra al jardí*²⁵⁴, que presenta la figura d'una dama elegant passejant i captada nerviosament; *Interior de music-hall*²⁵⁵, on s'hi fa palesa la presència de cadires buides, que emfasitzen la solitud de la figura femenina de primer terme; *Interior teatre Jardin de Paris*²⁵⁶, que guarda una enorme

²⁵⁴ *Finestra al jardí*, c. 1898-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁵⁵ *Interior de music-hall*, c. 1898-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁵⁶ *Interior teatre Jardin de Paris*, c. 1898-1904, Col·lecció de la família Anglada, Port de Pollença.

semblança, plàsticament parlant, amb el *Cafè d'Arlès* de Van Gogh; i *La cupletista. Jardín de París*²⁵⁷, que fixa l'atenció en l'actuació d'una artista damunt de l'escenari.



Interior teatre Jardín de París, c. 1900, H. Anglada



Cafè d'Arlès, 1888, Van Gogh

Pel que fa a la sèrie de *Le Moulin Rouge*, existeixen una dotzena de tauletes actualment identificades [Ibidem: 250]. Totes representen diferents racons de l'interior del local, amb la mateixa factura que a l'anterior sèrie; tanmateix, l'interès d'Anglada se centra en el joc de reflexos dels miralls i en el treball dels efectes de la llum elèctrica sobre els elements arquitectònics del *music-hall* (com el fossat dels músics o els amplis finestrals de vidre). En aquest cas, doncs, els personatges actuen en segon pla. D'aquesta sèrie, destaquen les tauletes *Moulin Rouge. Reflexos de parquet*²⁵⁸, en la que la protagonista indiscutible és la il·luminació elèctrica; *Moulin Rouge. Mirall de la tribuna dels músics*²⁵⁹, que presenta una il·lusió òptica a través dels miralls; i *Moulin Rouge, vist des del primer pis*²⁶⁰, en què l'arquitectura del local desborda la petitesa de les seves figures.

²⁵⁷ *La cupletista. Jardín de París*, c. 1898-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁵⁸ *Moulin Rouge. Reflexos de parquet*, c. 1898-1904, Col·lecció Lladó-Arburúa, Madrid.

²⁵⁹ *Moulin Rouge. Mirall de la tribuna dels músics*, c. 1898-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁶⁰ *Moulin Rouge, vist des del primer pis*, c. 1898-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

La sèrie del Casino de París es compon d'un conjunt d'unes vuit obres identificades [Ibidem: 251], entre les quals es troben algun retrat de dama, retrats de diferents personatges que freqüenten el local o detalls arquitectònics del mateix, com ara les seves columnes. D'aquest grup sobresurten *La morena del barret verd*²⁶¹, un retrat de dama magnífic que connecta plenament amb la llibertat cromàtica de Gauguin, dels *nabis* i dels *fauves*; i *Promenoir del Casino de París*²⁶², una peça que frega l'abstracció.



Moulin Rouge. Mirall de la tribuna dels músics, c. 1900



La morena del barret verd, c. 1900

De la sèrie de vistes nocturnes del Sena i de temes urbans de la ciutat de París – aplegades en



Pont sobre el Sena, c. 1898-1904

un grup d'unes vint-i-cinc tauletes a l'oli [Ibidem: 251-252 i 256-257] -, destaquen les obres: *Pont sobre el Sena*²⁶³, una magnífica vista de la ciutat de nit i una gran il·lusió òptica dels reflexos de l'aigua originats per la il·luminació elèctrica de la ciutat; i *Plaça de París*²⁶⁴, un dels varis racons de la "Ciutat de les llums" que Anglada va retratar simplificadament de nit. Tots aquests locals nocturns i indrets de la ciutat,

Anglada els freqüentava amb Baca-Flor, i és per aquest motiu que les seves respectives obres guarden paral·lelismes quant a concepte i factura. Només cal observar *L'artista, Montmartre*

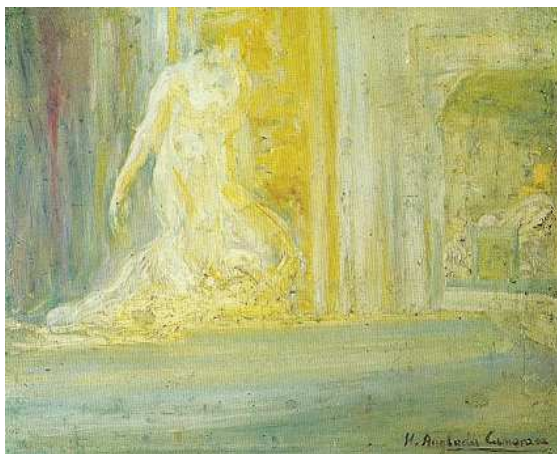
²⁶¹ *La morena del barret verd*, c. 1898-1904, Col·lecció família Anglada, Port de Pollença.

²⁶² *Promenoir del Casino de París*, c. 1898-1904, Col·lecció família Anglada, Port de Pollença.

²⁶³ *Pont sobre el Sena*, c. 1898-1904, col·lecció particular, Barcelona.

²⁶⁴ *Plaça de París*, c. 1898-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

(1900) de Baca-Flor i comparar-la amb *La salutació de l'actriu*²⁶⁵ d'Anglada. En ambdós casos, es tracta d'escenes de teatre que representen la salutació d'una actriu damunt de l'escenari, submergida en unes gammes diluïdes de tons monocroms.



La salutació de l'actriu, c. 1900, Hermen Anglada



L'artista, Montmartre, 1900, Carlos Baca-Flor

Tots aquests exercicis pictòrics, servien d'ajuda a Anglada durant el moment de l'execució de les grans obres de temàtica parisenca al seu taller. Ja l'any 1898, l'artista havia executat alguna peça pròpia d'aquesta temàtica, però no va ser fins a partir de l'any 1900 quan Anglada realitzaria més d'una cinquantena d'obres, de dimensions bastant més grans que les tauletes, interessades en aquesta temàtica [Ibidem: 239-248]. Una de les primeres obres importants de la sèrie parisenca es titula *París, la nit*, i mostra la presència d'una figura femenina, il·luminada, simplificada i diluïda, rodejada per una mena d'àuria vaporosa de misteri – notablement semblant a *Dona de nit a París* (1898) -, una constant que es farà perceptible a gairebé totes les grans obres d'aquesta temàtica. A *Jardin de París* i a *El Casino de París*, peces que l'artista també havia exposat a la Sala Parés l'any 1900, Anglada havia fet palesa la gran fascinació que sentia per les elegants cortesanes de la nit, pecadores del plaer físic i momentani. Amb aquesta concepció de la figura femenina, Anglada hauria començat a executar peces en les que la veritable protagonista és la dona, rica, sensual i perversa. Tal és la dona que es troba a *La conquesta* (c. 1901), la representació d'una escena de teatre en què el refinament d'una dama elegant i famosa (Loïe Fuller) sedueix a un cavaller; o bé la mateixa que a *L'aperitiu*²⁶⁶, escena de cafè en la que el *glamour* d'una triada femenina atrapa a un home amb barret de copa.

²⁶⁵ *La salutació de l'actriu*, c. 1898-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁶⁶ *L'aperitiu*, c. 1901-1902, Col·lecció Plandiura, Barcelona.

Interessat en el tema de la seducció, doncs, Anglada va fixar l'atenció en els personatges que freqüentaven les llotges dels teatres, atorgant una especial rellevància a la figura femenina, a la que considerava frívolament com a un personatge socialment artificial, és a dir, maquillat, ben vestit, idealitzat – la mateixa dona que es troba a la *La llotja blava*²⁶⁷. Anglada es va



La llotja blava, c. 1904

interessar profundament pel rol social de les dames aristocràtiques de la *Belle Époque*, que marcaven la moda femenina de l'època, i les va retratar com a uns personatges elegants, alts, esvelts, perfumats, maquillats, amb barrets, vels i vestits vaporosos que, eròticament, podien insinuar la transparència dels seus cossos. Així eren les dones que constituïen l'objecte de desig dels homes assidus als teatres, cafès i *music-halls* del París nocturn. Probablement Anglada va ser un més en quedar-se atrapat a la ret magnètica d'aquestes dones de bellesa artificial, però el cert és que va trobar en elles un esteticisme accentuat que havia de representar plàsticament. Semblants a visions de llum fosforescent, les va pintar amb colors brillants i superfícies ondulants com les de Gauguin, amb els ritmes ornamentals dels *nabis* i amb el discret simbolisme propi de Degouve de Nuncques. Anglada, però, no era un post-simbolista: idealitzava la figura femenina i

²⁶⁷ *La llotja blava*, c. 1904, Col·lecció Real Círculo Artístico, Barcelona.

la convertia en un ésser ambigu, però aparentment no pretenia reflexar idees. És per això que aquestes pintures connecten, a nivell internacional, amb el post-Impressionisme d'arrel francesa, malgrat mantinguin vincles amb la iconografia de la pintura nòrdica i centreeuropea (Munic i Viena) i amb el decorativisme escenogràfic d'arrel russa. Anglada va prendre tots aquests móns de referència, però com que era un artista independent, també es va diferenciar dels seus pintors compatriotes catalans. Si el post-Modernisme es basava en la temàtica realista d'éssers marginats, en la línia del miserabilisme de Nonell, Anglada va preferir, en els quadres de temàtica parisenca, defugir el món real i crear un espai propi de fantasia, de llum, de color, de moviment. Malgrat tot, les seves protagonistes, les dones de l'alta societat parisenca, tot sovint les presentava com a éssers marginals, i les tractava com a unes prostitutes de luxe, encara que les executés amb una finalitat estrictament decorativa i les inserís dins d'una atmosfera de somni o malson – depèn de com es miri.

Anglada, doncs, va insistir, en aquestes obres brillants, en el tractament de la figura femenina



Champs Elysées (detall), 1904

com a un artifici cromàtic, com a una forma preciosista, diluïda, suau i etèria – ja no amb la força agressiva de les gitanes. Una dona que pren el protagonisme absolut dins d'unes atmosferes teatrals, essent tractada com a una figura mundana i decadent. Però no serà fins a l'arribada de *La droga*²⁶⁸ (c. 1901-1903), que les figures femenines angladianes prendran un caràcter marcadament malaltís, connectades directament amb les dones del Simbolisme nòrdic. Amb aquest mateix tractament de la dona, Anglada realitzarà *La dame de l'aigrette*²⁶⁹, *Hereus i desheretades*, *La morfinòmana*, *Fleurs de Paris*, *L'espera*, *Le paon blanc*²⁷⁰, *Champs Elysées*, *Ver luisant*, *Entre loge et promenoir*, *Els òpals*²⁷¹ o *Mur céramique*.

²⁶⁸ *La droga*, c. 1901-1903, col·lecció particular.

²⁶⁹ *La dame de l'aigrette*, c. 1902, Col·lecció Masaveu, Oviedo.

²⁷⁰ *Le paon blanc*, 1904, Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza.

²⁷¹ *Els òpals*, 1904, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

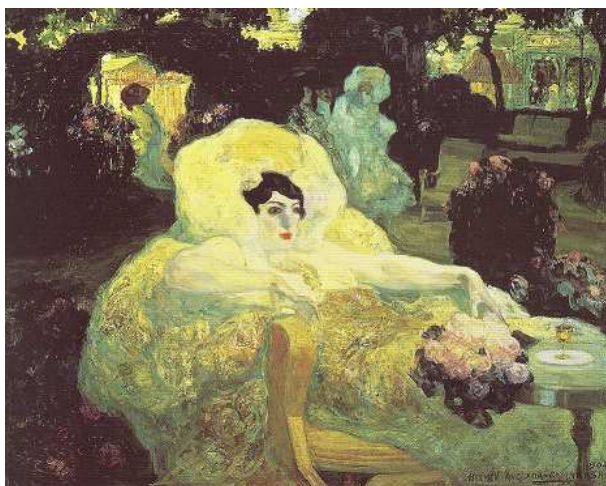
Des d'inicis de segle, alguns crítics internacionals van fer esment d'aquestes presències com a *femmes fatales*, que dominaven l'home. Aquesta concepció de la dona percebuda en aquests quadres d'Anglada no és estranya ja que, a finals del segle XIX, diferents artistes, escriptors, poetes o intel·lectuals europeus van obsessionar-se amb el sexe i van generar una certa



La droga, c. 1901-1903

misogínia envers la figura de la dona, que era considerada ambigua, pòsit del bé i del mal. Uns anys després de l'època del *fin de siècle*, Anglada va començar a pintar unes dones no domesticades, com l'Eva innocent i desvergonyida just en el moment abans de menjar-se la poma del paradís. Anglada, doncs, les va tractar amb un cert caràcter d'animalitat, com a *La droga* i a *Champs Elysées*, dotant-les d'una mirada desorbitada que atempta contra la incomoditat de l'espectador. Anglada les va pintar com a uns "personatges ferits de festa" que eclipsen el públic amb els seus ulls espurnejants d'ira, de por, de solitud pronunciada, i rondant els locals nocturns tot incendiant-los [VALLÉS, 2007: 11], essent una mescla de primitivisme i virtuosisme, d'espontaneïtat i de decadència. En realitat, però, el seu rol social els diu que són cortesanes o prostitutes de luxe, com la protagonista de *La droga*, d'ulls verds, "*yeux polis que sont faits de minéraux charmants*" [BAUDELAIRE, 1985: 144], que és assetjada per l'home que busca el plaer momentani. Muses del vici, Anglada les va acomodar a les seves cadires amb

absoluta naturalitat, com la cortesana de *Le paon blanc* – de la que Anglada va prendre la referència d'un quadre del belga William Degouve de Nuncques, titulat *Les paons* (1898) [SONSECA, 2002: 30-31].



Le paon blanc, 1904, Hermen Anglada



Les paons, 1898, W. Degouve de Nuncques

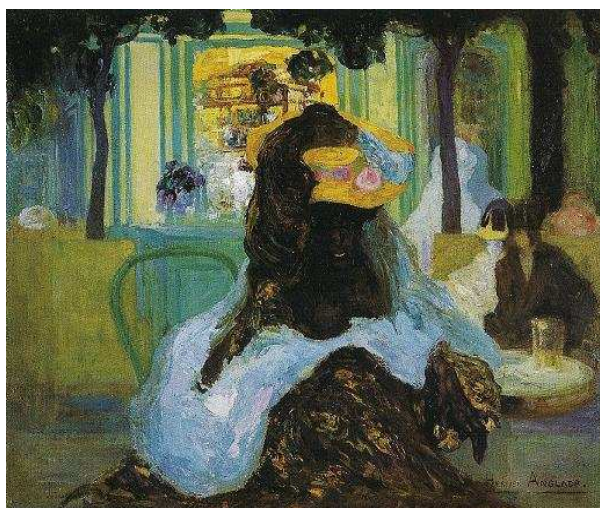
Convé deturar-se en els títols d'aquestes obres d'Anglada: *Jardí de teatre*, *L'aperitiu*, *Flors del mal*, *El casino de París*, *Hereus i desheretades*, *Morfinòmana*, *Els òpals...* Alguns remeten a l'erotisme dels jardins, a l'estilització de la Naturalesa (a la manera de Rusiñol o Degouve de Nuncques); d'altres a les flors (dones), que en Anglada són blanques o rosades – podrien fer referència al flux vaginal, que durant la *Belle Époque* s'anomenava "*flueurs blanches*" [LITVAK, 1979: 174] -, sempre de tons clars, i que s'assimilen al fal·lus i a la sensualitat; uns tercers fan referència a les riques venedores de plaer, sovint associades a la malaltia (pel contagi de la sífilis); d'altres als òpals, unes pedres precioses de tardor, que eludeixen al seu refinament decoratiu i luxós però també a la seva decadència; en altres ocasions, a la solitud i a la pal·lidesa de la lluna, protagonista de la nit i assimilada a la figura de la dona; i, en altres casos, a la droga, al vici fàcil, a la necrofilia, a l'erotisme d'allò prohibit, a una bellesa sensual però moribunda. Aquestes imatges femenines construïdes a partir de gruixuts empastaments, aquestes dones vestides de blancs irisats a l'espera que una víctima amb barret de copa s'apropi al jardí-terrasa del local, podrien il·lustrar alguns versos de Baudelaire:

*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ses longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence* [BAUDELAIRE, 1985: 144].

De la mateixa manera que els cavalls de les tauletes d'Anglada, aquestes dones viuen en solitud i estan sempre passejant o en actitud d'espera, executades sintèticament, amb pinzellades llargues i ondulants, i de vegades oblidades pel pinzell de l'artista pel que fa als detalls o a les proporcions. Anglada les construïa a partir de la nuesa dels seus cossos, per després vestir-les amb la vaporositat dels vestits que s'acomodaven a les corbes sinuoses del cos femení. Certament es desprèn una certa sensualitat d'aquestes presències evanescents, que freqüentment es debaten entre l'*eros* i el *thanatos*.

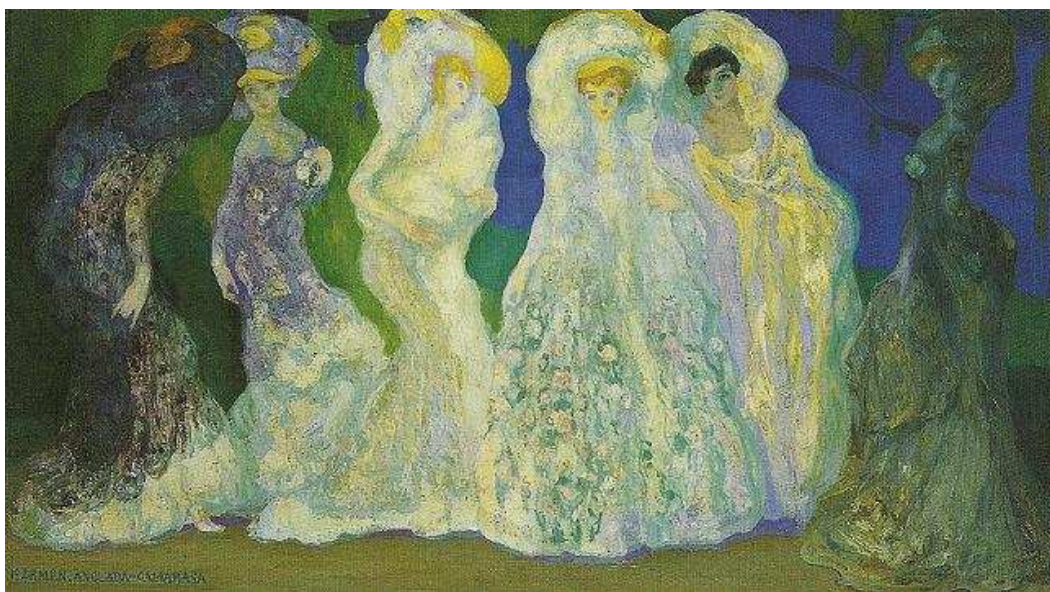
De totes aquestes dones, però, algunes destaquen per damunt de les altres. És el cas de la protagonista de *Ver luisant* que, diluïda i difosa, resta immersa dins dels plans lumínics característics de Velázquez utilitzats per Anglada per tal de donar profunditat al quadre. Aquesta cuca de llum, caracteritzada amb un aire divuitesc propi dels russos [FAXEDAS, 2004: 39-40] i que ronda completament sola pel jardí, Anglada l'ha transformada en un espectacle públic. La seva solitud, però, no sobrepassa l'alegria preciosista i decorativa del quadre, encara que *Ver luisant* s'identifiqui amb la màxima expressió de la decadència de la societat aristòcrata refinada i sensual, una classe social frívola que està a punt de desaparèixer (i potser Anglada ho intuïa). Per aquest motiu, Anglada va acostumar a deformar les siluetes de les seves figures femenines, estilitzant-les a la manera de les escultures gòtiques, però amb unes subtils ondulacions dels seus cossos, com es percep perfectament als dits allargats de *La Morfinòmana* o a *Els òpals*. Aquest últim, un quadre inspirat en la falsa puresa de la dona, connecta plenament amb les siluetes sinuoses de les *Serps aquàtiques* (1904-1907) de Klimt (la iconografia de la dona-serp s'intueix subtilment en diverses ocasions en Anglada, tal com van utilitzar Moreau o von Stuck). Anglada les va vestir amb decoracions exuberants, les va estetitzar, com les siluetes esveltes de *Mur céramique*, com si es tractessin de figures que ornamenten les brillants ceràmiques de les cases modernistes. Però per més que brillin els seus vestits, aquestes dones es transformen sota la lleugeresa de les seves indumentàries i atrauen pèrfidament a l'home, esdevenint unes cortesanes lliures que vibren com la llum elèctrica, vagabunden pels jardins cínicament i es difuminen com unes visions evanescents a punt de fondre's. A més a més, els efectes de llum que Anglada els va aplicar sobre la pell del rostre les converteixen en personatges anònims, com si portessin una màscara. Aquesta pèrdua d'identitat, perceptible a la pintura *Salomé*, executada l'any 1898, Anglada la va emfasitzar a *La dame de l'aigrette*, una peça composta piramidalment en la que va utilitzar els plans lumínics de Velázquez i va remarcar la solitud i el silenci accentuats d'una cortesana de classe alta. Però el més interessant de la peça és que, pintant la

figura gairebé com a una taca anònima i negra – amb especial èmfasi al rostre –, desapareix la identitat d'aquesta dona, a la que se li ha prohibit qualsevol contacte visual o sensorial amb l'espectador. Aquesta manca d'identitat utilitzada per Anglada, juntament a l'ambientació de la nocturnitat – el moment en el que es desvela l'autèntica forma de les coses –, crea una tensió, un misteri i una sinistralitat en el quadre que encara el fan més vibrant.



La dame de l'aigrette, c. 1902

La utilització dels colors en els grans quadres de temàtica parisenca no és casual: els tons blancs, blaus, malva, turquesa, parma, rosa o groc clar... Anglada els va explotar amb un potencial emocional del color, que en ell és matèric, dens i sensual. Va utilitzar tonalitats velades per a retratar una societat ambigua, en al·lusió a la seva atmosfera d'artificialitat, ja que el món nocturn de la *Belle Époque* no va ser res més que una fantasia superficial però densament atractiva. Encara que no ho sembli, però, l'única finalitat que pretenia Anglada era la de pintar l'espectacle de refinament dels personatges de la nit parisenca, deformats sota la intensitat de la llum elèctrica, que se li oferia davant seu.



Els òpals, 1904



Els amants, c. 1900

Una altra temàtica pictòrica que Anglada va desenvolupar entre els anys 1900 i 1904 és l'eròtica. L'any 1981, però, només se'n van documentar quatre peces [FONTBONA, 1981: 68]. Tanmateix, es té constància que Anglada va realitzar una àmplia sèrie eròtica que, en edat avançada, hauria acabat destruint. Només se'n va salvar *Amants*²⁷², una representació pictòrica de l'acte sexual entre un home i una dona. Rembrandt, Rodin, Schiele... tots ells

havien realitzat obres que tractaven explícitament el sexe, però el cas que pot apropar-se més al d'Anglada és el de Klimt: el pintor vienès va haver d'amagar els seus dibuixos de temàtica eròtica la resta de la seva vida, fins que van ser descoberts després de la seva mort; Anglada va haver de suprimir pintures i dibuixos donada la hipocresia i l'elevada moralitat del seu país d'origen. En tots dos contextos, espanyol i vienès, ambdós artistes van veure com la seva llibertat artística no podia mostrar-se tal i com era, ja que les societats catòliques espanyola i austríaca no podien permetre l'execució i l'exposició pública d'obres de temàtica sexual.

Fruit del seu viatge a la Bretanya francesa, l'any 1904 Anglada va pintar una desena de quadres de temàtica paisatgística [Ibidem: 247]. La vida urbana que duia l'artista a París, pràcticament des de l'any 1894, havia arraconat fins a l'any 1904 l'execució de quadres de temàtica de paisatge, aspecte que anuncia la idea que Anglada s'inspirava en la realitat immediata del seu entorn. Els



Coberta de vaixell veler de pesca, 1904

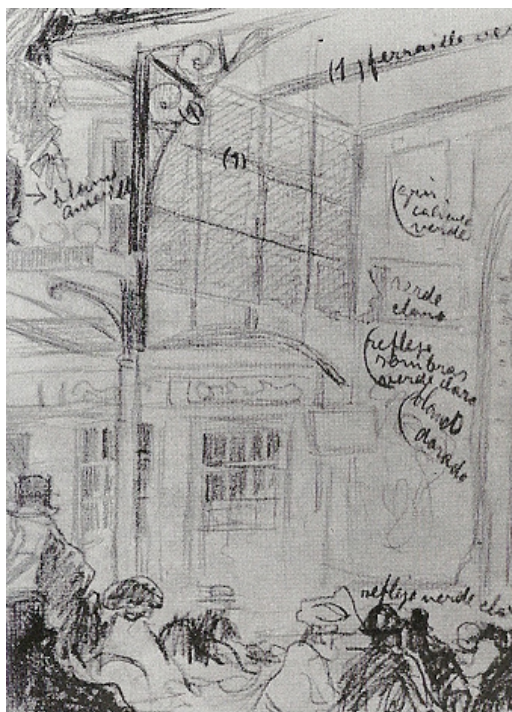
paisatges de Bretanya conformen un grup breu d'obres documentals que, plàsticament, no aporten quelcom de rellevant, degut a la seva concepció realista i a la manca d'originalitat. Tanmateix, durant el viatge a la regió francesa,

²⁷² *Amants*, c. 1900, Col·lecció Costa, Barcelona.

Anglada va realitzar un parell d'obres molt interessants, *Coberta de vaixell veler de pesca*²⁷³ i *Mercat de Bretanya*.

Pel que fa als apunts i dibuixos que Anglada va realitzar entre els anys 1900 i 1904, Fontbona i Miralles n'han catalogat prop d'uns quatre-cents [FONTBONA, 2006 b: 80-156]. La gran majoria, realitzats esquemàticament, presenten una aparença de croquis i generalment funcionen com a esbossos per a obres pictòriques d'Anglada de gran envergadura; en canvi, els dibuixos de concepció acadèmica – a la manera de les acadèmies d'esquenes masculines presentades a la Sala Parés l'any 1900 –, l'artista els realitzava per a sorprendre al públic de les seves dots de bon dibuixant encara que, en realitat, defugen el seu estil personal propi dels apunts presos ràpid i

directament a París. Un primer grup de dibuixos, realitzats durant l'any 1900, representen majoritàriament interiors de teatre i dels locals nocturns de París que Anglada va freqüentar des de l'any 1898 acompanyat de Baca-Flor. De la mateixa manera que a les tauletes pictòriques de temàtica parisenca, Anglada va retratar especialment tres locals d'espectacle nocturn: Le Moulin Rouge, Le Jardin de Paris i el Casino de París. Executats d'una manera essencialment esquemàtica, basada bàsicament en la combinació de línies verticals i horitzontals, els dibuixos estan executats generalment sobre paper de color. Però mentre alguns d'aquests



Interior del Moulin Rouge, c. 1900

apunts van esdevenir esbossos de grans obres pictòriques - en els que Anglada hi va inscriure fins i tot els colors que aplicaria a cada element -, com *Interior del Moulin Rouge*²⁷⁴, d'altres es van convertir en mers exercicis d'estudi, com *Interior del Jardin de Paris*²⁷⁵. La majoria, però, van servir d'ajuda i de complement per a la realització pictòrica d'interiors nocturns d'Anglada.

²⁷³ *Coberta de vaixell veler de pesca*, 1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁷⁴ *Interior del Moulin Rouge*, c. 1900, col·lecció particular, Palma de Mallorca.

²⁷⁵ *Interior del Jardin de Paris*, c. 1900, col·lecció particular, Palma de Mallorca.

A partir de 1900 va emergir, dins del conjunt de dibuixos d'Anglada, la temàtica de cavalls. L'artista es va centrar en diferents parts fragmentades de l'animal: gropes, potes, anques, caps, etc. Tots els dibuixos de temàtica hípica presenten una esquematització important, que gairebé es limita a unes escasses línies definitòries de les diferents parts del cavall, tal com ocorre a *Potes de cavall*²⁷⁶.

Des del 1900, també, el retrat de l'alta societat aristocràtica i burgesa va començar a fer-se evident en els dibuixos d'Anglada. L'artista va prendre varis apunts de rostres d'homes, amb barret de copa o sense, i de dones que, freqüentment, apareixen amb el cos sencer, assentades, caminant o bé ballant. És en aquests dibuixos on Anglada va realitzar un gran nombre d'apunts. L'obsessió d'Anglada pel ball, des d'inicis del segle XX, es va fer cada vegada més evident en els seus dibuixos, tan es tracti de can-cans com de danses gitanes. Segurament el traç ràpid, nerviós, simplificat i decidit d'aquests dibuixos, propers a les línies de Toorop i als cartells de Toulouse-Lautrec, Chéret i Steinlein, es deu al fet que l'artista prenia els apunts directament del

natural. D'una banda, les àmpliament als dibuixos Jane Avril a Le Moulin realitzar als locals de d'Isidora Duncan. Anglada tema, intentant captar posició del cos, el femenina, l'agitació ressegueix els vestits de va dibuixar sintètiques i can i altres personatges que animaven la nit ho va fer entre els anys



què estava realitzant les nocturna més importants. És especialment interessant *Apunt de ballarina de can-can*²⁷⁷, en el que es percep la sinuositat i la sensualitat del dibuix. D'altra banda, el ball gitano va despertar un

Apunt de ballarina de can-can, c. 1900

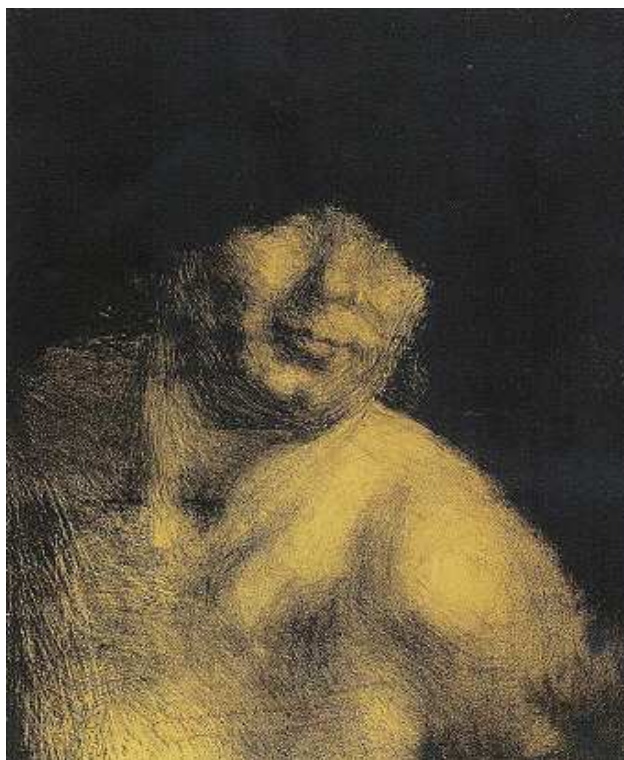
ballarines de can-can recorden que Lautrec va realitzar sobre Rouge i als que Josep Clarà va Montmartre captant els passos va insistir obsessivament en el l'instant de l'arabesc o la moviment de la figura convulsa i el traç ondulant que les ballarines. Anglada, doncs, anònimes ballarines de can-femenins, de gestos fugaços, parisenca, com la Bella Otero, i 1900 i 1903, en un moment en seves obres de temàtica

²⁷⁶ *Potes de cavall*, c. 1900-1904, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

²⁷⁷ *Apunt de ballarina de can-can*, c. 1900, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença.

enorme interès pels estudis de dibuixos d'Anglada, que analitzava profundament les obres pictòriques de temàtica folklòrica. Des de l'any 1901, va realitzar alguns apunts de dones gitanes, generalment en moviment, en els que l'ondulació de la línia es fa més palesa que a les ballarines de can-can. *Ballarina*²⁷⁸ és un bon exemple de sinuositat, però també és una mostra de la construcció, per part del dibuixant, de la figura femenina a partir de la seva nuesa, que després abrigava amb les indumentàries típiques.

Una altra tècnica que Anglada va provar, de la mà del prestigiós Albert Belleruche, va ser la litografia. Encara que només la va practicar entre els anys 1900 i 1903, actualment es coneixen unes deu litografies executades per l'artista [Ibidem: 471-473], que majoritàriament representen retrats d'elegants dames de París. Entre aquestes peces, sobresurten *Retrat de dona amb barret*²⁷⁹ - encara que pròpia d'una factura bastant realista - i *Retrat de Lily Grenier*²⁸⁰.



Retrat de Lily Grenier, c. 1900

²⁷⁸ *Ballarina*, c. 1903-1904, Col·lecció Beatriu Anglada, Port de Pollença.

²⁷⁹ *Retrat de dona amb barret*, 1902, Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot.

²⁸⁰ *Retrat de Lily Grenier*, c. 1900, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.

6) CONCLUSIÓ

Després d'uns mesos d'investigació sobre el període 1871-1904 de la vida i obra d'Anglada, puc assegurar que la recerca ha servit per a solidificar les hipòtesis plantejades a la introducció del treball. D'una banda, es confirma l'utilitzat esteticisme d'Anglada en les pintures realitzades a cavall del 1900 i el 1904, indubtablement les més brillants – quant a concepte i factura - que s'han analitzat en el treball. Un decorativisme, però, que és indeslligable del Post-Impressionisme, del Simbolisme, del Post-Simbolisme i del Decadentisme internacionals de finals del segle XIX i principis del XX. Amb l'estudi d'aquestes obres, que s'han analitzat des d'un punt de vista estètic, s'ha comprovat que les obres d'Anglada mantenen una gran quantitat d'influències i semblances estilístiques, iconogràfiques i plàstiques amb els moviments europeus de *fin de siècle*.

D'altra banda, la segona hipòtesi es reafirma després de l'execució del projecte de recerca. El desig de l'Anglada jove, resident a Catalunya (entre Barcelona, Arbúcies i Vilanova i la Geltrú), era formar-se a París. Un cop hi va arribar per primera vegada, a finals de l'any 1894, la ciutat el va captivar per la seva bellesa electritzant i nocturna. Anglada hi va viure un any duríssim, però és innegable que va rebre les influències del món artístic francès (de l'art que va veure als Salons, de les diferents manifestacions culturals, dels seus primers professors a les Académies, etc.) que, moltes d'elles, tenien l'origen en diferents corrents o moviments centreuropeus – bàsicament de l'Europa nòrdica. Quan Anglada va tornar a la “Ville Lumière” per segona vegada, entre els anys 1897 i 1898, va impregnar-se novament de la modernitat artística de la capital. Va rebre la pesant influència de Toulouse-Lautrec, de Gauguin o del món *nabi*, però també va tenir l'oportunitat de viure diferents manifestacions culturals concretes procedents de mons coetanis al de París. Per exemple, amb l'arribada de l'Exposició Universal de París de l'any 1900, l'artista es va nodrir de l'art alemany, belga o holandès que s'hi representava, a banda del francès. A més a més, d'ençà del 1901, Anglada va començar a esdevenir partícip de l'escena artística internacional, oferint-se-li la possibilitat d'exposar en nombroses ocasions a Berlín, Munic, Londres, Dresden, Venècia o Viena. Fins l'any 1904, doncs, Anglada va retroalimentar-se de tots aquests centres capitals que, al costat de París, conformaven la modernitat artística mundial de principis del segle XX. És per aquest motiu que no és correcte considerar la ciutat de París - amb el seu característic *Art Nouveau* de fi de segle i de principis del XX - com a l'únic centre capital que va tenir un paper determinant en l'obra d'Anglada. En l'àmbit personal, s'ha fet evident que

París va marcar un abans i un després en Anglada. Quant al terreny professional, Anglada va evolucionar el seu art cap a noves vies artístiques que fins aleshores no havia adoptat; tanmateix, Anglada va arribar a París l'any 1894 i no va ser fins el 1898 que el seu art va realitzar un gir de 180 graus. L'empremta arrelada del realisme del seu mestre Modest Urgell l'havia impedit emprendre un art fora de la línia de l'acadèmia. Però si realment la ciutat de París (amb els seus variats corrents artístics autòctons) fos la principal influència en Anglada, l'artista hauria transformat el seu art abans de 1898. En canvi, si creiem que París no és l'única en deixar empremta en l'obra d'Anglada – ni tampoc la principal influència –, hem de tenir en compte que l'any 1898, just en el moment en què Anglada ha modificat el seu art, ha conegut el Post-Impressionisme, el Simbolisme, el Post-Simbolisme, el Decadentisme i, probablement, l'esteticisme dels russos, i tots aquests corrents i moviments l'han influenciat molt més que l'Impressionisme francès, l'*Art Nouveau*, la pintura *nabi*, els mestres antics del museu Louvre o del Luxembourg o, fins i tot, els pintors contemporanis que exposen als Salons parisencs.

Referent a les descobertes pròpies que he pogut aportar al treball, he de considerar que han sigut d'un volum escàs. A la monografia de l'any 1981, Francesc Fontbona i Francesc Miralles van incorporar a la bibliografia diferents articles que van descobrir durant els anys d'investigació del seu projecte. Una gran quantitat d'aquests articles, els primers publicats des de l'any 1894, m'han ajudat durant les fases de recerca i de realització del treball i, a més a més, m'han servit per confirmar o refutar moltes de les informacions que aquests autors (i altres historiadors) van aportar sobre la vida i obra d'Anglada. Tanmateix, encara que la meua aportació hagi sigut escassa en volum documental, he de considerar que ha estat especialment satisfactòria pel que fa a l'etapa catalana d'Anglada (1871-1894). Una recerca a través d'alguns mitjans de premsa catalana – concretament barcelonina - de finals del segle XIX i principis del XX m'ha conduït a la descoberta d'alguns articles que desvelen informacions d'Anglada abans de l'any 1894. D'una banda, he descobert que Anglada pintava d'una forma activa durant les estades temporals a Arbúcies i a Vilanova i la Geltrú. A Vilanova, per exemple, va participar en diferents esdeveniments culturals relacionats amb la biblioteca-museu Balaguer [GARCÍA, 1892: 4]. Anglada mantenia una bona relació amb el fundador de la institució, l'escriptor d'ideologia romàntica Víctor Balaguer, que li va adquirir una obra, *Paisatge amb pont*, del 1890. En aquest context, a més, s'afegeix una nova informació trobada a *La Vanguardia* del dia 21 de novembre de 1890: Anglada va exposar públicament, amb un interès absolutament local, una obra a la fusteria d'un veí del poble de Vilanova. Es tractava d'una pintura titulada *La mestissa*, que

Anglada havia copiat d'un quadre dipositat a la biblioteca-museu Balaguer per l'autor, Juan Luna y Novicio [GÁNDARA, 1890 c: 2]. La informació és de gran rellevància perquè, d'una banda, s'incorpora una obra al catàleg d'obres pictòriques d'Anglada de l'any 1981 i, de l'altra, dona fe del tipus d'interessos i motivacions artístiques que Anglada tenia amb 19 anys d'edat. La còpia del quadre només podia tractar-se de *La mestissa al seu tocador* del pintor filipí Luna y Novicio, una peça que el propi artista hauria donat a la institució pels volts de l'any 1888.

Tanmateix, de les estades d'Anglada a Arbúcies, també he descobert determinades informacions en alguns articles publicats a la premsa catalana que evidencien el fet que el pintor, pels volts de 1892, mantenia un contacte inicial amb la modernitat artística barcelonina. D'una banda, *La Vanguardia* del 12 de gener de 1892 anuncia l'exposició pública d'una obra d'Anglada (no diu quina) en un aparador del carrer de Sant Ferran de Barcelona [LA VANGUARDIA, 1892 a: 2]. D'altra banda, un article publicat el 17 de maig de 1892 al mateix diari fa esment de la participació d'Anglada a una exposició col·lectiva al Gimnàs Català de Barcelona, en la que també van participar Ramon Casas, Miquel Utrillo i diferents exponents del Modernisme català d'enguany [LA VANGUARDIA, 1892 b: 3]. Per tant, a partir de la descoberta d'aquest últim article, he realitzat la següent hipòtesi: és possible que Anglada iniciés el contacte o una determinada amistat amb el sector modernista català com també ho és que l'any 1897 - en comptes de 1900 -, abans de marxar a París, hagués assistit ocasionalment a Els Quatre Gats. D'aquesta manera, Anglada hauria conegut alguns dels components del Modernisme català a partir de l'any 1892, tot i no participar de la seva innovació plàstica - recordem que en aquests anys Anglada encara és un pintor realista -, i no després de la seva exposició individual a la Sala Parés l'any 1900.

Un punt de conflicte s'endevina quan es consulten els diferents documents de premsa barcelonina datats de l'any 1894. En aquest any, Anglada va realitzar la seva primera exposició individual. Celebrada el mes de març a la Sala Parés de Barcelona, la mostra va representar un autèntic debut "catastròfic" per a Anglada. Fontbona i Miralles van documentar una participació posterior d'Anglada a una exposició col·lectiva barcelonina, concretament a la II Exposició General de Belles Arts. El maig de 1894, l'artista va tornar a presentar alguna obra a la Sala Parés, aquesta vegada col·lectivament, i sembla ser que el mes de setembre hi va tornar amb els mateixos quadres. Els historiadors no han tingut en consideració la participació d'Anglada celebrada després de l'estiu de 1894 i, és per aquest motiu que, després d'haver consultat els

articles del dia 27 de setembre del *Diario de Barcelona* [MIQUEL, 1894: 11063] i de *La Vanguardia* [LA VANGUARDIA, 1894: 2], la considero com a segura.

Després de l'etapa catalana - període en el que he anat entreteixint diferents aspectes biogràfics i artístics d'Anglada amb un estudi aprofundit del context del Modernisme català i, concretament, de l'Exposició Universal de 1888 -, les dues etapes parisenses de l'artista (1894-1895 i 1897-1904) han presentat algunes complicacions alhora de descobrir noves aportacions documentals. La distància física ha impossibilitat el contacte amb fonts internacionals especialment d'origen francès i, per aquest motiu, aquesta és una tasca que s'haurà de realitzar en una fase posterior del projecte. La meua aportació dels anys parisencs, però, ha estat l'intent d'una contextualització profunda de l'ambient artístic i cultural de la capital mundial de les arts. Tanmateix, considero que els resultats més significatius d'aquest període parisenc han estat, d'una banda, la recollida i redacció del conjunt de catorze articles que diferents crítics catalans van realitzar l'any 1900 sobre l'Exposició Anglada a la Sala Parés, i, de l'altra, l'estudi aprofundit de totes aquestes crítiques, anàlisi que anteriorment s'havia realitzat d'una manera superficial.

A nivell general, és probable que l'aportació més significativa realitzada en aquest projecte de recerca sigui l'estudi aprofundit de les obres d'Anglada. Amb una intencionalitat estètica, he classificat les pintures, dibuixos i litografies – les últimes, executades durant els anys 1900 i 1903 -, en cinc períodes cronològics corresponents a les etapes biogràfiques de l'artista analitzades en el treball: les obres dels anys 1885-1894 (etapa catalana), les dels anys 1894-1897 (primer viatge a París), les dels anys 1897-1900 (segona etapa a París), les del 1900 (el parèntesi català de la Sala Parés) i les dels anys 1900-1904 (continuació de la segona etapa a París).

No obstant, amb tota aquesta tasca de recerca i síntesi realitzada, els períodes català i parisenc d'Anglada-Camarasa no s'han pogut investigar amb totalitat, tal com es pretenia en un principi, motiu pel qual queden algunes tasques pendents per al moment en què s'abordi el projecte de tesi. D'una banda, caldrà tornar a revisar la monografia i el catàleg d'obres publicat per Fontbona i Miralles l'any 1981 i localitzar tota l'obra del període – que actualment una bona part està dispersa en diferents museus i col·leccions privades d'Europa i Amèrica. A la vegada s'hauran de revisar les fonts bibliogràfiques consultades i encara pendents de consultar, com també s'haurà de buscar en tots els mitjans de premsa nacionals i internacionals qualsevol informació que no hagi estat descoberta per la historiografia. D'altra banda, s'intentarà fer un apropament essencialment estètic de l'obra d'Anglada, especialment la d'època parisenc (1897-1904). Dins

d'unes coordenades generals, el projecte tractarà d'ampliar l'estudi biogràfic, artístic i estètic d'Anglada des del 1871 fins el 1914 – dedicant un èmfasi especial entre 1900 i 1914 -, finalitzant a l'any en què el català abandona la temàtica parisenca i la ciutat de París a causa de la Primera Guerra Mundial, provocant l'adopció de la temàtica paisatgística per part de l'artista. Però tot dependrà de la tesi de la italiana Veronica Vergani (*La pittura di Hermen Anglada Camarasa dal 1894 al 1914*), que no he pogut consultar, ja que ha investigat el període parisenc d'Anglada. En el cas que aquest projecte hagi investigat l'etapa amb totalitat, s'intentarà obrir diferents vies cap a l'estudi del post-Modernisme català en relació amb els diferents corrents artístics europeus de fi de segle i de principis del XX; o bé, s'encararà la recerca cap a l'anàlisi de l'escola Llotja de Barcelona en relació al treball pedagògic de tres figures rellevants, exponents del Realisme, el Simbolisme i el post-Modernisme català. Aquestes tres figures, vinculades a través del binomi mestre-alumne, són Ramon Martí i Alsina, Modest Urgell i Hermen Anglada-Camarasa.

7) **BIBLIOGRAFIA**

➤ Publicacions en llibres i catàlegs d'exposició:

AINAUD 1959:

AINAUD DE LASARTE, Joan. *La Pintura catalana*. Palma de Mallorca: Moll, 1959

BALSACH 2003:

BALSACH, Maria Josep (ed.). *Modernismo e avanguardia. Picasso, Mirò, Dalí e la pittura catalana* [cat. exp.]. Milà: Skira, 2003

BAUDELAIRE 1985:

BAUDELAIRE, Charles. *Les Flors del Mal*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985

BENET 1954:

BENET, Rafael. *Los <<Quatre Gats>> y su época* [cat. exp.]. Barcelona: Editorial Barna, 1954

BOLADERAS 1990:

BOLADERAS, Jordi. *La modernització de Barcelona: l'Exposició Universal del 1888*. Barcelona: Graó, 1990

CALVO 1982:

CALVO SERRALLER, Francisco. "El pintor Hermen Anglada-Camarasa". A: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, pp. 7-11

CANYAMERAS 1980:

CANYAMERAS, Ferran. *Carlos Baca-Flor*. Caldes de Montbui: Agut Editor, 1980

CAPARRÓS 1999:

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 1999

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS 1982:

CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Ciutat de Mallorca: Obra Cultural de la Caixa de Pensions, maig 1982

CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES 1982:

CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982

CIRICI 1959:

CIRICI, Alexandre. "Els decoradors". A: CIRICI, Alexandre. *La Pintura catalana*. Palma de Mallorca: Moll, vol. II: 1959, pp. 113-115

CIRICI 1982:

CIRICI, Alexandre. "Anglada-Camarasa o el postsimbolismo fantástico". A: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, pp. 13-18

FAERNA 2005:

FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José María. *Anglada-Camarasa: 1871-1959*. Madrid: Globus, vol. 19: 2005

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, Mirò, Dalí e la pittura catalana* [cat. exp.]. Milà: Skira, 2003, pp. 47-59

FERRERES 1975:

FERRERES, Rafael. "La mujer y la melancolía en los modernistas". A LITVAK, Lily (ed.) *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975, pp. 171-183

FLAQUER 1986:

FLAQUER, Silvia, i PAGÈS, Maria Teresa. *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986, pp. 71-73

FONTBONA 1975:

FONTBONA, Francesc. *La crisi del Modernisme artístic*. Barcelona: Curial, 1975

FONTBONA 1979 a:

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 1979 b:

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 1982:

FONTBONA, Francesc, i MIRALLES, Francesc. "Principios de una carrera de pintor". A: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, pp. 19-25

FONTBONA 1990 a:

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: Olímpida Cultural S. A. - Lunwerg Editores S.A., 1990, pp. 45-49

FONTBONA 1993:

FONTBONA, Francesc, i MIRALLES, Francesc. "La Col·lecció Hermen Anglada-Camarasa de la Fundació "la Caixa". A: FUNDACIÓ "LA CAIXA". *Anglada-Camarasa al Gran Hotel: redescobrir una època* [cat. exp.]. Palma de Mallorca: Fundació "la Caixa" Illes Balears, 1993, pp. 41-49

FONTBONA 1994:

FONTBONA, Francesc. "Anglada-Camarasa. Itinerari biogràfic de la seva primera època de París (1894-1904)". A: GENERALITAT DE CATALUNYA. *El París d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Blanquerna, 1994, pp. 19-32

FONTBONA 2002:

FONTBONA, Francesc. "La fama de Anglada-Camarasa". A: SONSECA MAS, Yara (coord.) *Anglada-Camarasa: (1871-1959)* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 11-27

FONTBONA 2003:

FONTBONA, Francesc, i MIRALLES, Francesc. *H. Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Barcelona: Gómez Turu Gallery, 2003

FONTBONA 2006 a:

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

FONTBONA 2006 c:

FONTBONA, Francesc. "Anglada-Camarasa i el seu món". A: FUNDACIÓ "LA CAIXA". *El Món d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Barcelona - Palma de Mallorca: 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: Cleveland Museum of Art - New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 54-60

FRANCÉS 1917:

FRANCÉS, José. "El arte de Anglada, su significación, sus consecuencias, sus peligros". A: *El Año Artístico 1916*. Madrid: Mundo Latino, 1917, pp. 209-228

FUNDACIÓ "LA CAIXA" 1993 a:

FUNDACIÓ "LA CAIXA". *Anglada-Camarasa al Gran Hotel: redescobrir una època* [cat. exp.]. Palma de Mallorca: Fundació "la Caixa" Illes Balears, 1993

FUNDACIÓ "LA CAIXA" 1993 b:

FUNDACIÓ "LA CAIXA". *Passat i present del Gran Hotel*. Palma de Mallorca: Fundació "la Caixa" Illes Balears, 1993

FUNDACIÓ "LA CAIXA" 1999:

FUNDACIÓ "LA CAIXA". *Pintors espanyols a París, 1880-1910* [cat. exp.]. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1999

FUNDACIÓ "LA CAIXA" 2002:

FUNDACIÓ "LA CAIXA". *Desde la distancia* [cat. exp.]. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2002

FUNDACIÓ "LA CAIXA" 2006:

FUNDACIÓ "LA CAIXA". *El Món d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Barcelona - Palma de Mallorca: Obra Social de la Fundació "la Caixa", 2006

FUSTER 1958:

FUSTER MAYANS, Gabriel. *Anglada Camarasa*. Palma de Mallorca: Atlante, 1958

GALLEGO 1994:

GALLEGO, Julián. "El París d'Anglada-Camarasa". A: GENERALITAT DE CATALUNYA. *El París d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Blanquerna, 1994, pp. 8-18

GARCÍA 1990:

GARCÍA ESPUCHE, Albert (dir.). *El Modernisme*. Barcelona: Olímpia Cultural S.A. - Lunweg Editores S.A., 1990

GARCÍA 2002:

GARCÍA GUATAS, Manuel. "El mundo pictórico de Anglada-Camarasa". A: SONSECA MAS, Yara (coord.) *Anglada-Camarasa: (1871-1959)* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 27-45

GARRUT 1974:

GARRUT, Josep Maria. *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*. Madrid: Iberico 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

GAYA 1974:

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *El Impresionismo en España*. Madrid: Comisaría General de Exposiciones del Patronato Nacional de Museos; Barcelona: Museo de Arte Moderno, 1974

GENERALITAT DE CATALUNYA 1994:

GENERALITAT DE CATALUNYA. *El París d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Blanquerna, 1994

GONZÁLEZ 1996:

GONZÁLEZ, Carlos, i MARTÍ, Montse. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets Editores, 1996

HOFSTÄTTER 1981:

HOFSTÄTTER, Hans H. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume, 1981

HUTCHINSON 1929:

HUTCHINSON HARRIS, Stephen. *The Art of H. Anglada-Camarasa: a study in modern art*. London: The Leicester Galleries, 1929

INSTITUTO BARCELONÉS DE ARTE 1955:

INSTITUTO BARCELONÉS DE ARTE. *Catálogo de la exposición-homenaje H. Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Barcelona: Real Círculo Artístico, 1955

JARDÍ 1973:

JARDÍ, Enric. *Història de les arts plàstiques a Catalunya en el segle XIX*. Palma de Mallorca: Moll, 1973

KAPLAN 2003:

KAPLAN, Temma. *Ciudad roja, período azul. Los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso (1888-1939)*. Barcelona: Península, 2003

LABARTA 1961:

LABARTA PLANAS, Francisco. "H. Anglada Camarasa". A: REIAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI. *In memoriam Luis Plandiura y Pou, Santiago Juliá y Bernet, José Puig y Cadafalch Conde de Ruiseñada [Joan Claudi Güell i de Churruga], Luís Masriera y Rosés, José Clará y Ayats, H. Anglada Camarasa, Chandler Rathfon Post*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1961, pp. 59-64

LAPLANA 1995:

LAPLANA, Josep de C. *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995

LASTERRA 1966:

LASTERRA, Crisanto de. *En París con Paco Durrio*. Bilbao: T. G. ARTE, S.A., 1966

LEBLOND 1909:

LEBLOND, Marius-Ary. "Hermenegildo Anglada". A: *Peintres de races*. Bruxelles: G. Van Oest & Cie., 1909, pp. 25-48 [capítol reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 53]

LITVAK 1979:

LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1979

MARAGALL 1975:

MARAGALL, Joan Anton. *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Aedos, 1975

MARFANY 1990:

MARFANY, Joan-Lluís. "Modernisme català i final de segle europeu. Algunes reflexions". A: GARCÍA ESPUCHE, Albert (dir.) *El Modernisme*. Barcelona: Olímpida Cultural S.A. - Lunweg Editores S.A., 1990, pp. 33-44

MARTÍN 2006:

MARTÍN ROS, Rosa M. "La col·lecció d'indumentària d'Anglada-Camarasa". A: FUNDACIÓ "LA CAIXA". *El Món d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Barcelona - Palma de Mallorca: Obra Social de la Fundació "la Caixa", 2006, pp. 181-185

McCULLY 1978:

McCULLY, Marilyn. *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*. Princeton: The Art Museum - Princeton University, 1978

MENDOZA 2001:

MENDOZA, Cristina. "Le Chat Noir et Els Quatre Gats". A: VV.AA. *Paris Barcelone: de Gaudí à Miró* [cat. exp.]. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 198-214

MIQUEL 1996:

MIQUEL GARCIA, Josep. *Catalan Masters of the 20th Century. From Gaudí to Tàpies* [cat. exp.]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996

MIQUEL 1997:

MIQUEL GARCIA, Josep. *Aura Méditerranéenne: Maîtres catalans du XXème siècle* [cat. exp.]. Barcelona: Institut Català de la Mediterrània d'Estudis i Cooperació, 1997

MIQUEL 2001:

MIQUEL GARCIA, Josep. "Da Gaudí a Subirachs". A *Avant Miró, après Dalí: l'art catalan du XXème siècle* [cat. exp.]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2001, pp. 14-34

MIRALLES 1994:

MIRALLES, Francesc. "Notes sobre l'obra de París d'Hermen Anglada". A: GENERALITAT DE CATALUNYA. *El París d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Blanquerna, 1994, pp. 33-41

MIRALLES 2002:

MIRALLES, Francesc. "Anglada-Camarasa, artista polémico". A: SONSECA MAS, Yara (coord.) *Anglada-Camarasa: (1871-1959)* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 45-57

NAVARRO 2006:

NAVARRO POLO, Sergio. "Gravats ukiyo-e a la Col·lecció Anglada-Camarasa". A: FUNDACIÓ "LA CAIXA". *El Món d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Barcelona - Palma de Mallorca: Obra Social de la Fundació "la Caixa", 2006, pp. 171-179

PALOSCIA 2002:

PALOSCIA, Tommaso. "Un simpático recuerdo italiano. De Venecia a Roma y París". A: SONSECA MAS, Yara (coord.) *Anglada-Camarasa: (1871-1959)* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 57-67

PLA 1953:

PLA, Josep. *Vida de Manolo contada per ell mateix*. Barcelona: Selecta S.A., 1953

PUIG i CADAVALCH 2003:

PUIG i CADAVALCH, Josep. *Memòries*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003

RÀFOLS 1943:

RÀFOLS, Josep F. *El arte modernista en Barcelona*. Barcelona: Llibreria Dalmau, 1943

REWALD 1999:

REWALD, John. *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Madrid: Alianza Forma, 1999

ROSENBLUM 1975:

ROSENBLUM, R. *Modern painting ant the Northen Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. Nova York: Harper & Row, 1975

SAVELIEV 2006:

SAVELIEV, Yuri R. "Anglada-Camarasa a Rússia a través de la revista *Mir Iskusstva* (*El Món de l'Art*)". A: FUNDACIÓ "LA CAIXA". *El Món d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Barcelona - Palma de Mallorca: Obra Social de la Fundació "la Caixa", 2006, pp. 37-43

SONSECA 2002:

SONSECA MAS, Yara (coord.). *Anglada-Camarasa: (1871-1959)* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002

TRENC 2001:

TRENC, Eliseu. "La peinture catalane entre Barcelone et Paris". A: VV.AA. *Paris Barcelone: de Gaudí à Miró* [cat. exp.]. París: Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 173-194

TUGORES 2007:

TUGORES TRUYOL, Francesca (coord.). *Anglada-Camarasa en la col·lecció Fundació "la Caixa"* [cat. exp.]. Barcelona: Obra Social de la Fundació "la Caixa", 2007

UTRILLO 1989:

UTRILLO, Miquel. *Història anecdòtica del Cau Ferrat*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 1989

VALLÉS 2006:

VALLÉS, Matías. "Ulls d'animals innocents". A: FUNDACIÓ "LA CAIXA". *El Món d'Anglada-Camarasa* [cat. exp.]. Barcelona - Palma de Mallorca: Obra Social de la Fundació "la Caixa", 2006, p. 11

VÁZQUEZ 1974 a:

VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel. "Anglada Camarasa, recordándole en su reciente exposición en Madrid". A: VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel. *Mis artículos en "ABC"*. Madrid: Iberico Europea de Ediciones S.A., 1974, pp. 173-174

VÁZQUEZ 1974 b:

VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel. "El París de la <<Belle Epoque>>". A: VÁZQUEZ DÍAZ, Daniel. *Mis artículos en "ABC"*. Madrid: Iberico Europea de Ediciones S.A., 1974, pp. 213-221

VILAMALA 2002:

VILAMALA, Joan (ed.). *Antologia poètica i alguns fragments de prosa. Jacint Verdaguer*. Barcelona: Biblioteca Hermes, Clàssics catalans, 2002

VV.AA. 1981:

VV.AA. "Picasso i els artistes catalans. H. Anglada Camarasa". A: PALAU i FABRE, Josep. *Picasso, Barcelona, Catalunya*. Barcelona: Quaderns L'Avenç, 1981, pp. 51-53

VV.AA 1988:

VV.AA. *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988

VV.AA. 2001:

VV.AA. *Paris Barcelone: de Gaudí à Miró* [cat. exp.]. París: Réunion des Musées Nationaux, 2001

VV.AA. 2004:

VV.AA. *Los orígenes de l'art nouveau: el imperio de Bing* [cat. exp.]. Barcelona: Lunwerg, 2004

VV.AA. 2006:

VV.AA. *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. Cleveland: Cleveland Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2006

WARNOD 1913:

WARNOD, André. "Les Cabarets de Montmartre au XVIIe et au XVIII siècles". A: WARNOD, André. *Bals, cafés & cabarets*. París: Eugène Figuière & Cie., 1913, pp. 118-126

WEISS 1985:

WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich. The formative Jugendstil years*. Princeton: Princeton University Press, 1985, p. 77

➤ Articles:

ÁLVAREZ 1892:

ÁLVAREZ, Fermín. "Los valles del Montseny. III. El idilio del ruiseñor (Mis cartas)". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 12 d'agost de 1892, nº 3325, p. 4

ANGLADA 1900:

ANGLADA, Hermen, i JUNYENT, Sebastià. "La honradesa en l'art pictòric". A: *Juventut*. Barcelona: 8 de novembre de 1900, nº 39, pp. 614-615

ANGLADA 1901:

ANGLADA, Hermen, i PUJULÀ y VALLÉS, Frederic. "¡La impotencia!". A: *Las Noticias*. Barcelona: 15 de febrer de 1901, p. 1

BASSEGODA 1900:

BASSEGODA, Bonaventura. "Saló Parés. Exposició Anglada". A: *La Renaixensa*. Barcelona: 6 de maig de 1900, pp. 2846-2847

BENET 1936:

BENET, Rafael. "La personalitat d'Anglada-Camarasa". A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 17 de juny de 1936, p. 7

BONET 1900:

BONET, Alfred. "Belles Arts. Saló Parés". A: *L'Atlàntida*. Barcelona: 12 de maig 1900, nº 139, p. 14

CASANOVAS 1900:

CASANOVAS, Francisco. "Bellas Artes. Salón Parés". A: *La Publicidad*. Barcelona: 3 de maig de 1900, nº 7780, 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: 24 de març de 1894, nº 3911, p. 4

CASELLAS 1900:

CASELLAS, Raimon. "Cosas d'Art". A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 10 de maig de 1900, p. 1

COLL 1901:

COLL, Pere. "Crónicas de París. El Saló de 1901. La <<Société Nationale des Beaux Arts>>". A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 26 d'abril de 1901, p. 2

COLL 1903 a:

COLL, Pere. "Crónicas de París. Artistas espanyols que exposan". A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 18 d'abril de 1903, p. 2

COLL 1903 b:

COLL, Pere. "Crónica de París. El Saló de la société Nationale des Beaux Arts". A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 24 d'abril de 1903, p. 2

COLL 1904:

COLL, Pere. "Crónicas de París. El Saló de la National de Bellas Arts". A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 21 d'abril de 1904, p. 2

DIARIO DE BARCELONA 1900:

DIARIO DE BARCELONA. Article publicat a: *Diario de Barcelona*. Barcelona: 29 d'abril de 1900, p. 5140

FAURE 1901:

FAURE, Elie. Article publicat a: *Aurore*. París: 24 d'abril de 1901 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 52]

FAXEDAS 2004:

FAXEDAS, Maria Lluïsa. "Anglada-Camarasa i el simbolisme rus, 1900-1914". A: *Revista de Catalunya*. Barcelona: Fundació Revista de Catalunya, gener 2004, nº 191, pp. 23-52

FONTBONA 2002:

FONTBONA, Francesc. "Anglada-Camarasa cosmopolita y solitario". A: *Descubrir el Arte*. Madrid: febrer 2002, nº 36, pp. 14-18

FRITZ 1900:

FRITZ, G. P. "Degeneracion (Sobre la Exposición de Hermen Anglada en casa Parés. - ¡Un reservado!)". A: *El Diluvio*. Barcelona: 7 de maig de 1900, pp. 7-8

G. 1901:

G. "Los salones de pintura y escultura de París en 1901. La Sociedad Nacional de Bellas Artes. II". A: *Diario de Barcelona*. Barcelona: 30 d'abril de 1901, pp. 5373-5375

G. 1902:

G. "Los salones de 1902. El Salón de Pintura y de Escultura de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. II". A: *Diario de Barcelona*. Barcelona: 29 d'abril de 1902, pp. 5122-5125

G. 1903:

G. "Los salones de pintura y escultura de 1903. La Sociedad Nacional de Bellas Artes. II". A: *Diario de Barcelona*. Barcelona: 24 d'abril de 1903, pp. 4496-4998

G. 1904:

G. "Los salones de pintura y escultura en 1904. El de la Sociedad Nacional de Bellas Artes". A: *Diario de Barcelona*. Barcelona: 25 d'abril de 1904, pp. 5112-5114

GÁNDARA 1890 a:

GÁNDARA, Próspero. "Carta de Villanueva y Geltrú". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 26 de setembre de 1890, nº 1594, p. 3

GÁNDARA 1890 b:

GÁNDARA, Próspero. "Desde Villanueva". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 22 d'octubre de 1890, nº 1620, p. 3

GÁNDARA 1890 c:

GÁNDARA, Próspero. "Carta de Villanueva y Geltrú". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 21 de novembre de 1890, nº 1650, p. 2

GARCÍA 1892:

GARCÍA LLANSÓ, A. "Una visita al Museo-Biblioteca Balaguer". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 30 de juny de 1892, nº 3282, p. 4

GENER 1888 a:

GENER, Pompeyo. "Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas-Artes. Sección de pintura. España". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 28 de novembre de 1888, nº 570, p. 1

GENER 1888 b:

GENER, Pompeyo. "Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas-Artes. Pintura. Sección española". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 12 de desembre de 1888, nº 595, p. 1

GENER 1888 c:

GENER, Pompeyo. "Exposición Internacional. Palacio de Bellas-Artes. Pintura. Sección española". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 26 de desembre de 1888, nº 620, 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. Revista Argentina de Bellas Artes*. Buenos Aires: març de 1911, n° 31, any II, pp. 65-73 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, pp. 54-55]

GÜIRALDES 1924:

GÜIRALDES, Ricardo. "Hermen Anglada-Camarasa. Exposición <<Amigos del Arte>>". A: *Proa*. Buenos Aires: setembre de 1924, any I, n° 2, pp. 3-9 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 58]

HUICI 1982:

HUICI, Fernando. "Antològica de Anglada Camarasa". A: *Guadalimar*. Madrid: març 1982, n° 66, pp. 16-17

HUTCHINSON 1926:

HUTCHINSON HARRIS, S. "Hermenegildo Anglada-Camarasa". A: *The Studio*. Londres: 15 de gener de 1926, n° 394, pp. 3-10 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, pp. 58-59]

JIMÉNEZ 1999:

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. "Anglada Camarasa y sus mundos". A: *Descubrir el arte*. Madrid: Alianza, 1999, n° 94, pp. 18-23

JOVENTUT 1901 a:

JOVENTUT. Reproducció del dibuix "Tata & Tou-Tou". A: *Juventut*. Barcelona: 3 de gener de 1901, any II, n° 47, p. 23

JOVENTUT 1901 b:

JOVENTUT. Article a: *Juventut*. Barcelona: 18 d'abril de 1901, any II, n° 62, p. 279

JUNYENT 1900:

JUNYENT, Sebastià. "Saló Parés. Hermen Anglada". A: *Lo Teatro Regional*. Barcelona: 12 de maig de 1900, any 9, n° 431, pp. 250-251

JUNYENT 1902:

JUNYENT, Olaguer. "Carta de París". A: *Juventut*. Barcelona: 22 de maig de 1902, any III, n° 119, pp. 329-331

LAFUENTE 1959:

LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Despedida a Hermen Anglada". A: *Papeles de Son Armadans*. Madrid - Palma de Mallorca: juliol 1959, n° 40 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 59]

LÁZARO 1888:

LÁZARO. "La vida barcelonesa". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 2 d'abril de 1888, nº 158, p. 2

LA STAMPA 1911:

LA STAMPA. "La admiración de Gorki por el pintor Anglada". A: *La Stampa*. Torí: 27 d'abril de 1911 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 55]

LA VANGUARDIA 1888:

LA VANGUARDIA. "Premios de la Exposición". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 17 de novembre de 1888, nº 550, p. 3

LA VANGUARDIA 1892 a:

LA VANGUARDIA. "Notas locales". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 12 de gener de 1892, nº 3113, p. 2

LA VANGUARDIA 1892 b:

LA VANGUARDIA. "Gimnasio Catalán". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 17 de maig de 1892, nº 3238, p. 3

LA VANGUARDIA 1894:

LA VANGUARDIA. "Notas locales". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 27 de setembre de 1894, nº 4098, p. 2

LA VANGUARDIA 1900:

LA VANGUARDIA. "Notas locales". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 27 d'abril de 1900, nº 6097, p. 2

MARCEL 1909:

MARCEL, Henry. "Hermen Anglada". A: *Gazette des Beaux Arts*. París: 1r semestre 1909, any 51, pp. 106-117 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, pp. 53-54]

MIQUEL 1894:

MIQUEL BADIA, Francesc. Article publicat a: *Diario de Barcelona*. Barcelona: 27 de setembre de 1894, nº 270, p. 11063

OPISSO 1900 a:

OPISSO, Alfredo. "Bellas Artes". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 2 de maig de 1900, nº 6102, p. 5

OPISSO 1900 b:

OPISSO, Alfredo. "Bellas Artes". A: *Diario de Barcelona*. Barcelona: 2 de maig de 1900, pp. 5267-5268

PÉREZ 1904:

PÉREZ JORBA, J. "Arte y artistas. El Salón Nacional de Bellas Artes I". A: *Las Noticias*. Barcelona: 25 d'abril de 1904

PÉREZ 1916:

PÉREZ DE AYALA, Ramón. "Anglada-Camarasa. La naturaleza, el arte". A: *La Semana*. Madrid: 22 de juliol de 1916 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 57]

PICA 1912:

PICA, Vittorio. "Hermen Anglada y Camarasa". A: *Die Kunst. Freie Kunst der Kunst für Alle*. Munic: 1 de febrer de 1912, pp. 196-209 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 55]

PUJULÁ 1900:

PUJULÁ y VALLÉS. "Crónica de arte". A: *Las Noticias*. Barcelona: 5 de setembre de 1900, nº 1626, p. 1

RIQUER 1900:

RIQUER, Alexandre de. "De pintura, Hermen Anglada". A: *Joventut*. Barcelona: 10 de maig de 1900, nº 13, p. 204

ROBIN 1904:

ROBIN, Gustave. "Algunos éxitos". A: *Écho de Paris*. París: 16 d'abril de 1904 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, pp. 52-53]

ROCA 1900:

ROCA y ROCA. "La semana en Barcelona". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 6 de maig de 1900, nº 6100, p. 2

RODRÍGUEZ 1900:

RODRÍGUEZ CODOLÁ, Manuel. "La honradez en el arte". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 14 de novembre de 1900, nº 6278, p. 4

ROSENHAGEN 1904:

ROSENHAGEN, Hans. "De los Salones de Berlín". A: *Die Kunst. Freie Kunst der Kunst für Alle*. Munic: 1 d'abril de 1904, nº 13, pp. 310-311 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 52]

S. y E. 1900:

S. y E., I. "Salón Parés. Exposición Anglada". A: *El Heraldo*. Barcelona: 4 de maig de 1900, nº 2564, p. 1

TORREL 1976:

TORREL BORDERIOUX, Françoise. "Anglada Camarasa en París". A: *Pro-Arte*. Barcelona: 1976, pp. 6-21

UTRILLO 1890:

UTRILLO, Miquel. "Los pintores españoles en el Salón de París". A: *La Vanguardia*. Barcelona: 7 de juliol de 1890, nº 1518, p. 4

UTRILLO 1900:

UTRILLO, Miquel. "Acadèmies i pintures de l'Hermen Anglada". A: *Pèl i ploma*. Barcelona: 5 de maig de 1900, n° 48-49, pp. 4-5

VALIER 1900:

VALIER NEIRA, Alfonso. "Salón Parés. Obras de Hermenegildo Anglada". A: *Opinión de Cataluña*. Barcelona: 9 de maig de 1900, p. 6

VAUXCELLES 1904:

VAUXCELLES, Louis. "El Salón de la Escuela Francesa". A: *Gil-Blas*. París: 20 de juny de 1904 (article reeditat a *Anglada Camarasa* [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 53]

VERRECHIA 1975:

VERRECHIA-SOFIA, L. "Anglada Camarasa: del pintor mundano al paisajista". A: *Artes plásticas*. Barcelona: 1975, n° 11, pp. 31-34

XÈNIUS 1915:

XÈNIUS. "La gracia y el pecado del pintor Anglada". A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: 23 de maig de 1915 [reeditat a: CENTRO DE SERVICIOS DE LA CAJA DE PENSIONES. *Anglada Camarasa* [cat. exp.]. Madrid: Centro de Servicios de la Caja de Pensiones, febrer 1982, p. 55]

8) APÈNDIX

La honradesa en l'art pictòric

Pera molta gent, que no penetra més enllà de la superfície de las cosas, la idea d'honradesa té relació solzament ab las transaccions comercials, ab la conseqüència política, ab las virtuts privadas, etc.; però á poch s'acut que hi pugui haver artistes qu'en sas obras manquin d'honradesa; y no obstant, son molts els que, pintant, no l'han coneguda may.

Dugas causas principals, que tenen estreta relació entre si, contribuïxen á la prostitució del Art. La primera y principal es la falta de fe, la falta de verdader estudi dels artistes, sobre tot dels que tenen medis per'estudiar y viatjar, y qu'en comptes d'aixó's deixan dominar per un indigne mercantilisme y, abdicant de la seva dignitat d'artistes, se converteixen en joglars, preocupats tan sols en divertir y afalagar al seu amo. La segona es la ignorancia espessa del comprador, del burgés, que preocupat en guanyar diner, no s'ha cuydat poch ni molt de la seva cultura artistica (ni gayre bé de cap altra), ni tan sols ha inclinat als seus fills á adquirirla.

El burgés ignorant y l'artista faltat d'honradesa's compenentren y's completan l'un al altre, y produïxen una atmósfera qu'arriba á ferse irrespirable pera l'Art verdader.

El burgés demana quadros ab argument, es á dir, assumpto literari, y vol que siguin acabats tal com ell entén *acabar*: fets ab tots els pels y senyals, desde las unglas que semblin de debó fins el poro de la pell.

El fals artista, doblegantse á n'aquesta errada idea de veritat, s'esforça en treballar minuciosament, y convertintse en xino, pinta aquells quadros en que s'hi poden contar els fils dels tapissos, ahont hi ha exagerats tots els lluhents dels mobles y en els que las figuras, aixís las de primer terme com las del ultim, tenen ulls ab parpellas, nina, iris, ceyas y pestanyas, tot tractat y pintat ab la mateixa dosis de paciencia.

Els tals artistes s'esforçan en fer tots aquells detalls, perque no pot ser que, de bona fe, ho vegin y ho sentin, procurant acabar de ferse agradables ab un color acaramelat, ab una factura llepada, unida ab unidor, ab gracias y habilitats indignas d'un pintor serio. Unint á la gracia de pinzellada'ls toquets d'efecte, procuran seduhir las ánimas incultas y fomentan el mal gust entre'ls que haurian d'ésser, per la posició social qu'ocupan, coneixedors de lo bo pera protegirho y contribuir ab son apoyo al avens artístich de nostre pais.

L'Art pictòric, com todas las manifestacions del sentiment, es casi imposible de definir; solzament fent consideracions aproximativas se pot donar una

idea de lo qu'es y dels medis que li son propis per'exteriorisarse.

El sentiment y la imaginació del home, transformant y elevant la inagotable deu de la Naturalesa en lo que té de més intim, de més essencial, es el punt d'apoyo del artista. Ab aixó queda comprés que l'home, superficial no pot serho.

Referent á la manera de veure, un home mitjanament observador notará que si mira un punt determinat del natural, veurá sols aquell punt ab els detalls que té, y tot lo que'l rodeja ho veurá no més que com un complement, com una cosa esfumada que sols fa d'acompanyament al punt que mira. En apoyo d'aquesta observació, recomaném la visita d'un muséu, y allá's notará'l modo de veure que tenian els grans mestres antichs, y's convencerá, el que hi vagi, de la veritat de la mateixa.

Encara'l pintor té un'altra manera de veure'l natural, y es quan se'l mira com ab una especie d'encantament sense veure res més que la unitat armoniosa que té al devant, apassionat per la bellesa del conjunt, sia pel color, per la llum ó per la forma, seduhit per la taca y no adonantse de cap dels seus detalls.

Es innegable que las dugas maneres de veure entran de ple dintre del verdader art, però es molt possible que l'última sigui indicatiu d'un gust més refinat y tingui sobre l'altra un valor decididament més decoratiu.

Aquí's toca defensar qu'encara que derivi de la observació de la Naturalesa, l'Art subsisteix per si mateix, per ser Art y per res més. Aixís, qualsevol tros del natural: figura, paisatge, llum, color, no té cal qualitat d'Art fins que sa bellesa pictórica ha impresionat un artista qu'ha sapigut transmetre á la tela la seva impresió tal com ell l'ha sentida.

L'Art que representa assumptos es evident que subsisteix com á Art, independentment de la idea que l'ha inspirat, y aquí devém combatre valentment el fals Art, que'n podriam dir literari (y que també es de la predilecció del ignorant burgés), es á dir, l'Art que vol fer parlar las figuras, las hi vol fer patir passions, las vol vestir ab rigurosa indumentaria y deixa de banda les condicions pictóricas, sense las quals un quadro no té cap valor. Evidentment es tonto voler explicar pintant lo que fora molt més clar y més instructiu escrit ó parlat.

No per aixó's vol dir que'ls sentiments y ideas quedin desterrats del Art.

També creyém equivocada la mania de representar el natural ab tanta fidelitat que sembli de debó (de bulto, que diu la gent), fluctuant entre la fotografia y las figuras de cera; els que tal fan s'olvidan de que l'Art no es un escláu de la

Naturalesa, sinó que, apoyantse en ella, s'eleva fins crear la bellesa pictórica, que desentranya'ls elements qu'en la Naturalesa existeixen latents, ó reuneix els qu'en ella's troban escampats.

L'Art es superior á la Naturalesa, porque es producte del Esperit, y aquest es superior á la materia.

Peró, sense l'apoyo de la Naturalesa, ¿l'Art pot subsistir? No. Es imprescindible aquest apoyo, com al nostre cos es necessari l'apoyo de la terra que trepitjém. L'artista s'apoya sólidamente 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 bellasas que sens ell els hi foran desconegudas.

Aquest modo de sentir y de dignificar la Naturalesa té una gran relació ab els dos modos de veure de qu'hem parlat avans, y cal recalcar que la diferencia entre l'artista honrat y'l que no ho es, consisteix en que aquest ultim, per satisfer al ignorant comprador,

mira la Naturalesa pel costat petit, mesqui, el costat del detall amohinós y que desperta la idea de cansanci, y l'altre cerca véurela en lo esencial, grandiosament, dibuixant las grans masses, las linias dominants, las armonias dels valors, las tacas decorativas.

Entre'l burgés que paga y l'artista qu'abdica, el més culpable es l'artista, porque ell ho sab de sobras qu'aquesta es la verdadera manera de veure y de fer, però no hi dirigeix els seus esforços, ajupintse devant del diner del que'l compra.

Lo escrit no té pretensions de dogmatizar ni de instruir: es senzillament el producte d'una conversa que á propósit dels quadros d'en Rusiñol varem tenir els que firmém.

Hermen Anglada

Sebastiá Junyent

ANGLADA, Hermen i JUNYENT, Sebastiá. "La honradesa en l'art pictórich". A: *Juventut*. Barcelona: 8 de novembre de 1900, nº 39, pp. 614-615

¡La impotencia!

No conozco impotencia mayor que la que se oculta bajo eso que se llama modernismo. De originalidad ni chispa...

Miguel de Unamuno

En todas partes sucede que el *cisma* corrompe la idea, pero en casa á calderadas. En casa no entra sino el *cisma*, y claro está, se toma á chacota. Porque en todas partes sucede que hay quien echa las cosas á chacota. Pero en casa á calderadas. El chiste es un panal de miel que nos atrae, y en el que se enganchan nuestras alas. Por eso no volamos. Vale más. Teniendo las alas de cera, vale más que la miel nos detenga. Y sigamos *chisteando*, pero por Dios no chistemos, á lo menos, para evitar que también nos tomen a chacota.

El señor de Unamuno, Rector de la Universidad de Salamanca, que es como si dijera Antonio en el Julio César de Shakespeare; una persona honorable; dice que no reconoce impotencia mayor que la que se oculta bajo el nombre de modernismo, ni mayor falta de originalidad. Respetamos su opinión como las de cuantos así piensan. Aunque ya sea eso una originalidad no acostumbrada. Pero procuraremos combatirla con argumentos, sin ofender á nadie, porque es así como para el publico puede resultar un bien del uno ó del otro lado. Una fabulita en primer lugar. -Una mosca zumbaba á las orejas de un lobo que comía un pedazo de carne: ¡Eres un cobarde, eres un impotente, no tienes más que aspecto!... Y el lobo le respondió: -Si tan poca cosa soy, ¿por qué te

ocupas de mí? A lo que zumbo la mosca: -Es que me das miedo... y te comes mi comida. La fábula ha terminado.

Para defender el modernismo, podríamos defender el uso de la larga cabellera, con la libertad individual, ya que el señor Unamuno Rector de la Universidad de Salamanca, la emprende por ese camino, pero en cuestión de tijeras y vacías, nos basta el yelmo que llevamos todos en la cabeza, en ristre por esos campos saturados de *sillas* o *aculares*. Por otra parte, con decir que no es modernismo el pintar lirios mustios y mujeres cloróticas, ya habríamos concluido. No obstante, es curioso ver de donde procede la impotencia del modernismo verdadero, del que no es *cisma*, del que no se conoce en casa, siempre dentro del supuesto que de eso estará enterado el señor Unamuno, Rector de la Universidad de Salamanca.

Si en vez de modernismo, se usara la palabra Renacimiento, entonces -¡ah!-¡oh! Las palabras tienen un misterio fascinador. Y en verdad de verdad, aquí cuando se habla de modernismo, nadie sabe de qué va, pero conocemos la terminología de casa, y sabemos que es lo que se entiende por esa palabra, y no vamos á discutir cuestiones de diccionario, sino á batir el meollo de la cosa.

Modernistas fueron los griegos al ser fecundados por los fenicios del arte egipcio; modernistas fueron los maestros del Renacimiento, modernistas fueron en su tiempo cuantos levantaron lo caído, arrastraron á buen camino lo á medio caer, ó empujaron hacia el

adelanto cuanto estaba atascado ó inmóvil ó pervertido. Cuando los restauradores italianos vuelven la vista hacia la Naturaleza, la diosa venerada de los griegos, y Cellini dice á sus discípulos que nada hay tan bello como un hombre y una mujer desnudos; que nada hay tan hermoso y tan grande como los pasajes de un brazo contraído, ¿quién más modernista que él?... Si el señor Unamuno, rector de la Universidad de Salamanca, hubiese vivido en aquellos tiempos, sin duda también hubiese dicho: *-Esos chicos del Renacimiento, no tienen ni chispa de originalidad*, porque la verdad no inventaron nada, no hicieron más que hacer y procurar hacer lo que habían hecho los griegos: Amar la Naturaleza por si misma.

Pues eso es el modernismo. El color, la decoración, la composición, el aire, la plástica, el espíritu, la unidad y carácter de la forma, y hasta la factura misma, el *metier*. Todo, en una palabra, se ha ido á buscar y se quiere que se busque en los que fueron maestros, inspirándose no solo en ellos, sino en lo que ellos se inspiraron: en la Naturaleza. Eso es lo moderno: arrancar el Arte de manos de la escuela de David y de la de Ingres; de los Bouguereau y los Robert Fleury, actuales, de todos cuantos copiando á los maestros griegos sin aprender de ellos la observación de la Naturaleza, acaban en el estancamiento y en la fijación de reglas académicas uniformes, verdaderos moldes opresores; arrancarlo de ahí y llevarlo á manos de los Rembrandt, grande y libre, de Velázquez que encuentra la belleza en un Bobo de Coria, en un Enano, ó en unas Meninas; de los Tintoretto, Ticiano, Veronés, Giorgione, Jordanes... etc., etc.

Es por ese camino por donde se marcha; es de estas fuentes de donde se pretende sacar el néctar que ha de dar vida, y es de otras, y otras, y otras...

En el Arte japonés, se han ido á beber los motivos decorativos, el estudio siempre de la Naturaleza, las fuerzas y armonías del color, las delicadezas del todo. No hay sino dar una ojeada, pues no es preciso hacer un profundo estudio para no hablar de impotencia, sobre las manifestaciones de ese Arte y sobre las incluidas en el nombre modernismo. No hay sino observar las pinturas de *Tosa y Kano*; los primitivos de la estampa del siglo XVI al XIX; los *Makimonos*, *Kehemonos* y *Sowrimonos*; las estampas de *Ontamaro*, *Toyokomi*, *Kionisada*, *Sountei*, *Hiroshigué*, *Kiosai*, etc.: los libros, pinturas y croquis de diversas escuelas y artistas. No hay sino ver las porcelanas japonesas, verdaderas delicias, que nadie será capaz de negar, y cuya importancia han conseguido gracias á la protección de los príncipes que se dedican al oficio por distracción y honor. (Como en casa). Compárense con las porcelanas y barros modernos, los barros de *Korobokonos* ó habitantes primitivos del Japón; la cerámica de los *Coreén* iniciadores del arte cerámico á los japoneses; los *Kógós*, *Tcha ne*, *Tcha wans*, etc., los barros de *Seto*, *Takatori*, *Hizen* y *Sigaraki*;

las porcelanas modernas de *Owa ri* y de *Mino*; las tierras cocidas de *Kioto* y sus arrabales; las de *Bizen*; las faiences de *Satsomna* y en fin cuantos productos llevan el sello japonés y el timbre de sus príncipes ilustres, y dígase si los puntos de contacto no son extensos, y si ambas manifestaciones no manan de una fuente común, y si no es lo mismo absolutamente, abstracción hecha del *sujet* y del carácter personal de la raza. Beber en una fuente tan sana y pura y grande, es fortaleza, es vigor, es ser fecundado. Pero el señor Unamuno dice que es impotencia y como quiera que es rector de la Universidad de Salamanca, debe tener razón.

Es en el Arte egipcio, adonde se han ido á beber los motivos decorativos, la grandeza de la belleza humana y la de la belleza en sí abstractamente; el espíritu, la sublimidad, el *endiosamiento* de la obra artística, unica finalidad real, como puede aprenderse en esos autores que tan desdeñosamente trata el señor Unamuno.

Es en sus estátuas religiosas y no religiosas, en sus sarcófagos, en sus vasos, pinturas (las hay; y sobre tela; verdaderas armonías de color); en sus papiros, tablas pintadas, objetos domésticos... La moderna arquitectura ha ido á beber en la limpia fuente de la arquitectura egipcia; en el hermoso patio de caríatides grande y severo, y en el patio Sud, 2º, del templo de Medinel Abou; en los templos de Edfon y de Karnack; en el de Ptolomeo III; en los preciosísimos, elegantes y nunca bien ponderados capiteles de los templos de Hectanebo, é Hypetre de Tiber, emplazados sobre la deliciosa y tranquila isla de Philoe; es en las maravillosas columnas de Ronaos, y los templos de Denderah; y la fachada del de Hisamboul, y el de Dakkeh, en Nubia, y en los bajos relieves de Setis I de Abydos, y en el hermoso cuadro de Agricultura, pared Este, de la Tumba de Ti.

Véase á Rodin, el escultor del siglo, que marca una etapa y pone una bandera; estudiésele, siéntasele, obsérvese, y dígase si no es de los egipcios de quien está embebido; si verdadero escultor de las pasiones y del Amor, no ha ido á beber su forma, su misterio, su encanto, en las grandiosas creaciones del africano pueblo, elaborando luego en el seno de su potente inteligencia.

Véanse las joyas modernas, *modernistas*, verdaderas delicias decorativas, elaboradas por los más grandes artistas; un verdadero torrente de belleza que se relegaba al olvido, admiración de cuantos las contemplaron en la pasada Exposición, motivos ornamentales arrancados á la Naturaleza, fuente de toda Belleza, y véanse no solamente las joyas egipcias, sino en general todas las de la antigüedad, dijese 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.

Pero el señor de Unamuno dice lo contrario y siendo Rector de la Universidad de Salamanca, debe tener razón.

Es en el Arte griego en donde se ha ido á 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 en general, en toda la gran obra de la antigüedad, en la de los asirios, de los greco-fenicios, etruscos, persas, etc., etc., en donde se va á buscar la fuerza y la dirección. Pero dice el señor de Unamuno que eso es impotencia y cuando él lo dice debe tener razón.

En el color, se generaliza la revolución de aceptar todo lo real antes desdeñado, porque en los moldes no se aceptaba... y siempre estudiando á la Naturaleza en sus más ocultos misterios se nos presentan los grandes creadores modernos *Manet, Monet, Besnard, Menard, Simon, Cottet, Dinet, Renoir, Brandin, Puvis de Chavannes*... imposible de enumerarlos a todos... ¿Y eso es impotencia? ¿Lo es la revolución del color? Impotente Rubens, que en el retrato de su mujer se nos presenta en una armonía de amarillo; impotente Van Dick, que en uno de sus cuadros del Museo Antiguo de Bruselas, nos da carnes de color de vino sobre cielo azul!!

No es solo en estos; es también en los primitivos: es en *Cimabué*, en Giotto, Signorelli, Carpaccio, Boticelli, el delicioso Mantegna, Fra Angélico... en donde se aprende á adorar el color y cuyas armonías se hacen renacer; es en el estudio de las escuelas veneciana, florentina, holandesa, flamenca... en donde se encuentra el ánimo de hacer prosperar y encaminar lo que iba á corromperse; es en todos los maestros, y en la gran maestra Naturaleza, en donde se estudia y se aprende; y en la personalidad obra de ella grandiosa, en el individuo, que será, pese á las tendencias colectivistas, el alma del mundo, donde se encuentra el fruto variado y rico de la observación y la fracturación de los opresores moldes. Y de ahí han salido los Rodin y los Puvis de Chavanne, los Menier y los Troulelykoi, los Inael, Wisler, Carriere... ¡á qué enumerar! un torrente, en fin, que trae la vida que se escapaba. Y todo eso es

impotencia: lo dice el señor de Unamuno, rector de la Universidad de Salamanca, y debe tener razón.

Un libro pudiera escribirse; no ya un artículo, y aun sin salir de las Artes que nos sensacionan directamente por el sentido de la vista... Si nos saliéramos... A todo se llegará, á pesar de... *la materia leñosa*.

Si los derroteros del Arte tomados desde esos puntos de partida lo son de impotencia, sentémonos; puede que así se vaya por el buen camino. Que no hay originalidad dice el señor Unamuno; pues precisamente de eso se trata. De originales se califican para hacer el reclamo los hermanos A y B, los clowns de los circos; lo que tiene por base el estudio de la Naturaleza, eternamente inmutable dentro de su mutabilidad, y de ella toma sus elementos y hace su Dios, y alienta á la personalidad su obra, no solo no lo es, sino que desdeña la cualidad de original.

De todos modos, atáquese, discútase, analícese, estúdiase el movimiento. Todos somos hombres y diferenciamos de ideas, y nada tan hermoso y que haga fraternizar más que esas mismas diferencias, pues solo tienden al bien común, y esa tendencia es el Amor. De la controversia de ideas nace la ley. El gladiador moría satisfecho porque había divertido al público: ¿qué importa ser vencido si se ha hecho la ley? Pero no puede nacer más que la corrupción de la opinión, de la ofensa mutua porque uno viste la *janis* ornamentada del egipcio, y otro la sencilla *himation* del espartano; porque el uno va zapado como manda el Boletín oficial londonense, y otro la da por ir con moño como un anamita, si le viene en gana. Es decir, sí; nace algo más: la elevación al rango científico de las Revistas de Salones... Progresaremos.

Hermen Anglada
París

Pujulá y Vallés

ANGLADA, Hermen, i PUJULÁ VALLÉS, Frederic. "¡La impotencia!". A: *Las Noticias*. Barcelona: 15 de febrer de 1901, p. 1