



Spanish Modern Landscapes

1880 – 1950

Spanish Modern Landscapes

1880 – 1950

Index

9

Introduction

12

Hermen Anglada-Camarasa

Majorcan landscape

Noria, Majorca

Montserrat landscape

Olive tree

24

Laureà Barrau

Tossa de Mar

28

Mariano Bertuchi

El patio de la Sultana

32

Francesc Gimeno

Cove (El Paradís)

36

Ramon Martí Alsina

Marina

42

Eliseu Meifrén

Port Lligat

Shore with figures

Garden

50

Joaquim Mir

Cave in Majorca (Sa Calobra)

Garden, Reus

Landscape

58

Isidre Nonell

Morning sun

62

Francisco Pradilla

Puerto de montaña

66

Nicolau Raurich

Fangal

72

Santiago Rusiñol

Classical garden

Valencian garden

Jardín del Príncipe IV. Aranjuez

84

Josep Maria Tamburini

Melancholy

88

Modest Urgell

Cemetery and church

Landscape with lady

98

Translations

Spanish painting is known the world over for the sobriety of its Golden Age (Siglo de Oro) as well as for the joyfulness of its impressionist painting, with the genius of Goya acting as a bridge between the two. Painting is no more than the mirror in which the essence of a culture is reflected. And so, our painterly art, as Pacheco would say, is a metaphor for the Spanish soul which constantly fluctuates between light and shadow, day and night. From El Greco to Sorolla.

After the wonderful reception of our first project in July last year with the exhibition *The Golden Age of Spanish Modern Art*, Colnaghi, Sala Parés and Artur Ramon Art join together in a project, *Spanish Modern Landscapes*, and in a mission. The project is to show the evolution of Spanish landscape painting over the twentieth century through works of museum quality and the mission is to internationalise and disseminate our visual culture beyond our borders. From the first Romantic travellers to the most recent globalised tourists, travelling to Spain has been synonymous with celebrating life through our landscapes and their people. Artists have concentrated this nature in their landscapes, capturing the explosion of light and colour of the Mediterranean coast as well as the melancholy of sunsets of the interior.

Visiting our exhibition is akin to a mental and emotional tour of our country through its artists. It is an exploration of Spanish modern painting – still little-known outside of our borders – through one of its genres, landscape, which they best represent. And it is also, beyond the usual topics, a revindication of Spanish modern art.

Jorge Coll – Colnaghi

Joan Anton Maragall – Sala Parés

Artur Ramon – Artur Ramon Art

Landscape in Spanish painting

Landscape in painting expresses the dialectic which mankind has established with nature. From medieval visions, where the landscape is the embodiment of a divine work, to the notes of the Impressionists, which are a *tour de force* between the artist and the environment, one can trace a history of landscape in painting, so well described over seventy years ago by Sir Kenneth Clark in his book dedicated to this genre, *Landscape in Art* (London, John Murray, 1949). From the earliest Ancient Roman wall paintings – especially the landscapes in the Villa Livia at Prima Porta, near Rome – and after a baffling thirteen-century hiatus that ended with the International Gothic style, artists have asked themselves the same question: how to represent nature?

The Spanish word for landscape is *paisaje*, from *país* ('country'), meaning the representation of "towns, places, fortresses, country houses and fields" according to the *Diccionario de autoridades* (vol. V, 1737). In medieval and early-Renaissance Spanish, *país* could refer to landscape paintings as well as to the territory. It was not until the sixteenth century that Francisco de Holanda used the word *paisaje* for the first time. Soon, echoes arrived from Italy of the idealised landscape paintings invented by Annibale Carracci and continued by Claude Lorrain and Nicolas Poussin. The landscapes that we see in Spanish Golden Age paintings, although usually real, have an element of idealisation to them. I am thinking of Francisco Collantes' views, painted in the fashion of almost Nordic daydreams, or the pair of *vedute* by José de Ribera, the most Italian of the Spanish painters, kept by the House of Alba. They are his only known landscapes and are so detailed in their realism that they almost seem imagined.

On the other hand, the views of the Villa Medici painted by Velázquez are real beyond doubt, even if so much has been written on their visionary nature. I believe that they are a change of

paradigm rather than the seed of Impressionism. It is odd that Velázquez, the most intellectual of Spanish artists, should bequeath us two views that come from direct observation of nature and life, perhaps springing from his desire to breathe fresh air and release his hand and himself from his duties and his commissions. Paradoxically, Goya was better at expressing the sublime nature of landscape in his engravings than in his paintings, his enormous rocks and boulders in his etchings anticipating Victor Hugo's Romantic visions. In contrast, in Goya's paintings, landscape merely provides the background for his figures.

To the classical academic mentality, based on hierarchy, landscape was a lower genre, below historical painting and portraiture, only above still life and flower vase painting. It should be borne in mind that in the Academy of Barcelona, it was not taught as a subject until 1824 and twenty years later in Madrid. Similarly, in France it was not until 1817 that the first grand prix to historical landscape was created.

Landscape painting is a nineteenth-century invention, and during Romanticism it was a means to convey emotions. In Spain, the Royal Academy of Fine Arts (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) in Madrid created the first chair of Landscape Painting in 1844, with Jenaro Pérez Villaamil as its pioneer and champion. At that time, a distinction was made between romantic and historical landscapes, i. e., painted from life as opposed to painted in a studio. The Belgian painter Carlos de Haes was a promoter of realistic landscapes, occupying from 1857 the chair of Landscape Painting at the Escuela Superior in the Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid. He advocated an objective approach to nature and *plein air* painting, thus forcing a transition from the Romantic to the Impressionist landscape. From that moment on, the artist leaves the studio and goes to the countryside or the



coast in search of a subject on which he can project his painting skills. It is not necessary to insist on the mark left by the famous Impressionists, both French – Manet, Monet, Degas – and from elsewhere – De Nittis or Hammershøi – or on how other painters revolutionised the landscape – Van Gogh, Gauguin or Seurat, all of them well-trodden peaks of painting.

Around the same time, Joaquim Vayreda created the Olot School of landscape painting in Catalonia, where the spirit of Barbizon could be felt, with a group of painters formally close to Corot. Nature was transformed into a life ideal, a triumph of the rural. Martí Alsina represents this realism rooted in the French tradition, a synthesis of Courbet and Corot, so successful in Europe at the time, with his deserted landscapes and seascapes. Modest Urgell stuck to the romantic vision of landscape, with his compositions full of melancholy, in which light plays a key role. His enigmatic rural landscapes painted in 1891–1911 were highly successful, not only in his hometown of Barcelona, but also in the major European and American capitals. Salvador Dalí was a great admirer and collector of his work, which he regarded as a forerunner of his own.

Since the end of the nineteenth century, a reaction against the romantic model has been underway, and the artist does not only search for emotion in the landscape. At the turn of the twentieth century, painting changed its voice – in its new language, landscape was not as necessary because of its absence of strict boundaries. In fact, when Picasso and Braque invented Cubism, they had Cézanne's lessons in mind, but not his landscapes because they focused on the representation of objects. Once the fever of *Fauvism* passed – Matisse and Derain painted the villages of southern France using primary colours while the Swiss Félix Vallotton turned his landscapes into chromatic kaleidoscopes – painting followed science in its distancing from nature as ideas carried

more weight than objects, forms more than materials, concepts more than abstractions.

And the fact remains that landscape painting is, at its heart, an abstraction, a human representation of nature. Catalan landscape painting does not constitute a school, but it is among the best of its time. Santiago Rusiñol – painter, collector and patron – soaked in the solitary landscapes of the parks of Valencia or Aranjuez with forced perspectives where time seems to stand still. Joaquim Mir is a great landscape artist, and his art is not contaminated by any influence because he never left his home territory. He focused on projecting colour and light on his canvasses to produce delirious visions that were close to abstraction. His best works date from his stay in Majorca in search of hidden landscapes in the Tramuntana mountains, near Deià – where he fell and sustained serious wounds while trying to get a particular view – and from the years he spent near Tarragona, convalescing in hospital, where he painted with the energy of a *Fauvist* and the technique of a pointillist. It was the architect Antoni Gaudí that recommended Majorca to Hermen Anglada-Camarasa, who settled there (1919-1936 and 1947-1959) and left us superb views of its bronze-like cliffs and crystal-clear waters in a highly personal post-Impressionist idiom suffused with symbolism.

Laureà Barrau, with a view of Tossa de Mar before Ava Gardner turned it into a famous spot; Francesc Gimeno's landscapes and seascapes, with his brush strokes thick with paint; a corner of the Generalife bathed in the sunshine of Granada by Mariano Bertuchi; a stunning view of the Pontine Marshes by Nicolau Raurich; a pensive, almost pre-Raphaelite lady sitting at the shore of a lake by Tamburini; the diverse seascapes painted at different times of the day by the virtuoso Meifrén – all of these create a mosaic, an exhibition, a metaphor of the modern history of our landscape.

Hermen Anglada-Camarasa

Barcelona, 1871 – Port de Pollença, Mallorca, 1959

Born in Barcelona in 1871, Hermen Anglada-Camarasa studied painting against the will of his family. He trained first with artists Tomás Moragas and Modest Urgell, and later in the School of Fine Arts, the Llojta, in Barcelona, before continuing with his training in Paris where he settled in 1894. There he attended classes at the Académie Julian, where the painters of the Nabis studied. At first a painter of realistic landscapes – the Sala Parés of Barcelona put on his first individual exhibition in 1894 with this kind of paintings –, his work evolved during his stay in the French capital towards representation of the Parisian nightlife in striking colourism, and worldly feminine figures. This stage of his career gave him a certain amount of fame and he reached an international public, exhibiting internationally.

During a summer stay in Valencia in 1904, he became interested in local Valencian folklore, and changed the theme of his works. He then focused on the representation of gypsies and women in Spanish traditional regional clothing – dresses, scarfs, shawls, and jewels –, done with a high level of detail which gave rise to a certain amount of decorative style in his painting.

Anglada-Camarasa travelled for the first time to Majorca in 1909, acting on a recommendation from Gaudí, and moved there five years later, at the start of the First World War. Majorcan landscapes became the principal theme of his work, replacing the themes he had developed in Paris. He again took up the themes of his early work, landscapes, but focusing on the representation of scenes of his new surroundings – country and coastal scenes, fish and seascapes –, and in a radically different manner, setting aside

realism for more oneiric views, inspired as much by the Impressionists and Post-impressionists as by the Fauvists, and in which the dominant notes are colour and light. During this period, in counterpoint to the development of the European vanguard after the Great War, Anglada-Camarasa reoriented his career towards the United States, where his fame remained constant. Between 1924 and 1934 he participated in numerous collective exhibitions in the United States: Pittsburgh, Washington, New York, Chicago, Los Angeles, Dallas, and Cleveland, among others. The painter's first Majorcan period lasted twenty-five years, until 1936.

When the Spanish Civil War broke out, Anglada-Camarasa was in Barcelona, and due to the political situation, could not return to Majorca, which had fallen to Franco's forces. At that time, he found refuge in the Abbey of Montserrat, a mountainous area located near Barcelona, in a monastery dating from the ninth century. The steep landscapes of Montserrat, presenting a singular terrain, were a great source of creativity for Anglada-Camarasa during his stay. In this period, practically all his known works are of Montserrat.

At the outbreak of the Second World War, he went into exile with his family in France, in the town of Pougues-les-Eaux in Burgundy until 1948 when he returned to Majorca: this period is marked by many representations of flower vases and still lifes, landscapes and some figures. Back in Majorca, the volume of his work progressively decreased, due to an accident he had in 1953. He died in 1959, on the island where he had spent much of his life, and which had greatly inspired the painter.



Awards

- 1907 Biennale di Venezia. Gold medal
- 1910 Exposición Internacional de Arte del Centenario de la República, Buenos Aires. Grand Prize
- 1911 Esposizione Internazionale di Belle Arti, Rome. First prize
- 1926 25th Annual International Exhibition of Paintings of the Carnegie Institute, Pittsburgh. Gold medal
- 1954 Honorary Member of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
- 1955 Grand Cross of Alfonso X el Sabio and honorary president of the Cercle Artístic de Barcelona
- 1956 Premio Juan March de Bellas Artes, Barcelona
- 1957 Numerary member of the Academia de Bellas Artes de San Sebastián, Palma de Mallorca

Collections

- Museo de Bellas Artes de Bilbao
- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Museo Nacional del Prado, Madrid
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- Museo Carmen Thyssen, Malaga
- Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo
- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- Metropolitan Museum, New York
- Musée Goya, Castres (France)

Majorcan landscape

1914-1936
Oil on board
38 x 50.5 cm

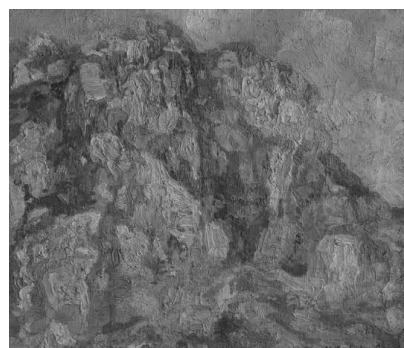
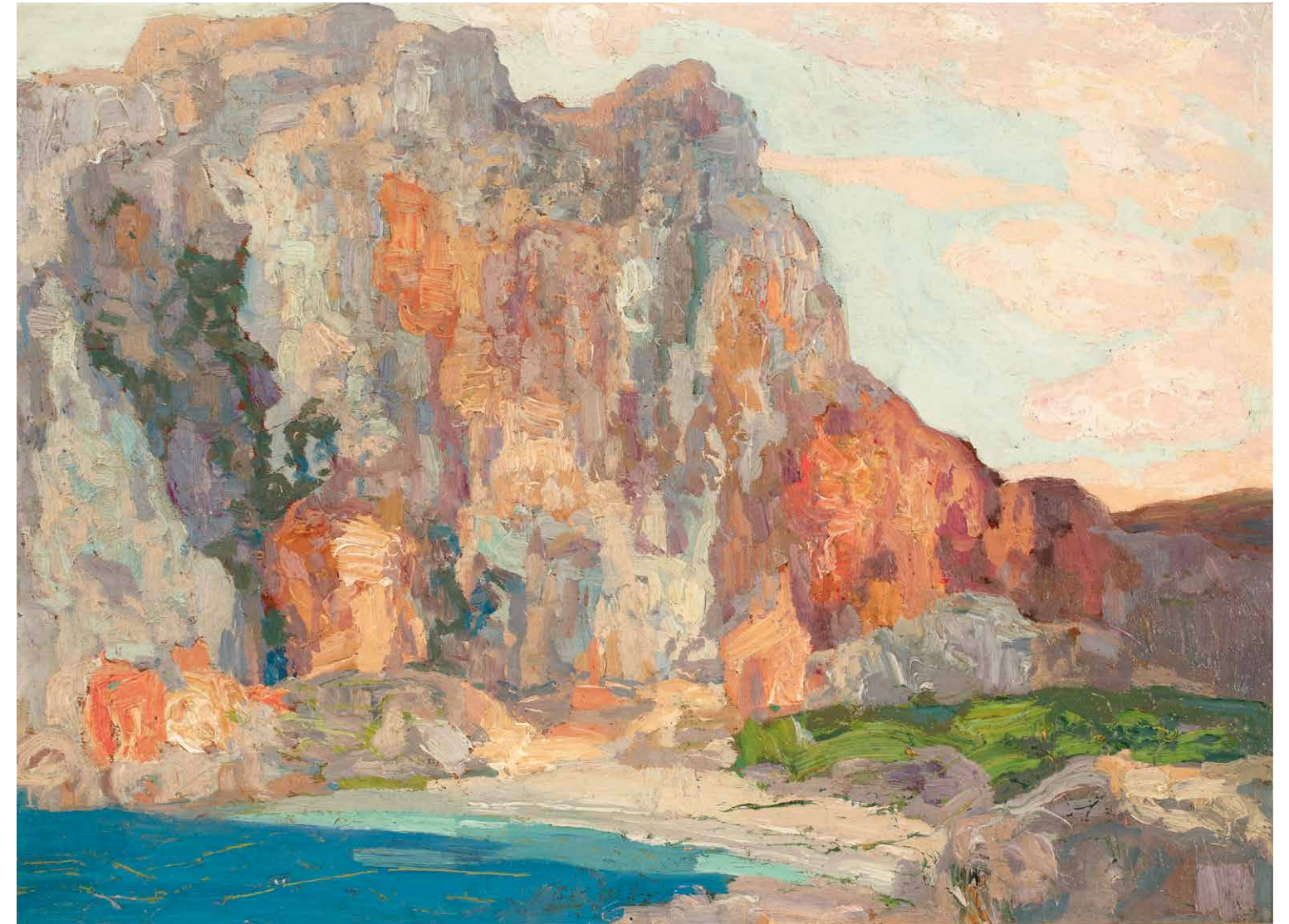
Signed "H. Anglada-Camarasa" on the back
Provenance
Saridakis Collection, Majorca

It is not fully known which circumstances led Anglada-Camarasa to settle on the island of Majorca, off the eastern coast of Spain, where he resided during two different periods – from 1914 to 1936, and from 1947 to his death in 1959. However, what is certain, is that the island occupied an especially important place in the life and works of the painter. He settled in the town of Port de Pollença, in the northeast of the island, where he built a house, El Pinaret, surrounded himself with numerous artist friends from Argentina who he had met in Paris, such as Tito Cittadini or Roberto Ramaugé. Living and working together there, they proclaimed themselves the "Escuela Pollensina" (School of Pollença), without defining guidelines or precise limits.

From his arrival in Majorca in 1914, Anglada-Camarasa set aside the representation of female figures and folkloric themes and resumed his preferred theme prior to his stay in Paris: landscapes. However,

he approached landscapes with a new eye, totally different from his first works. He used a much more daring palette of colours to represent nature, following the developments of the Fauvists in this sense, and elaborated his compositions juxtaposing patches and *impastos* of colour in the manner of the Impressionists. In contrast to the Impressionists who worked *sur le motif*, directly *in situ*, he took notes which he used later for his works in his studio.

This view of a small Majorcan cove, with the representation of its sheltering cliffs in the background, is a composition done by the painter during his first stay in the island. It reflects the new orientation of his work in this period, as much as for the palette used as for the brushstrokes. The forms of the rock, the sand and the sea are done in patches of striking colours, which are far from the real colours of the landscape, but which confer luminosity and great evocative force to the whole composition.



Majorcan landscape, oil on canvas, 44 x 53 cm.
Montevideo (Uruguay), Museo Nacional de
Artes Visuales.

Noria, Majorca

c. 1915-1920
Oil on board
37.5 x 49.5 cm

Signed "H. Anglada-Camarasa"

On the reverse of the board "Recuerdo de José Costa Ferrer / para Montserrat Umbert / ? Costa / 21 diciembre 1971 / Palma" ("Souvenir from José Costa Ferrer / for Montserrat Umbert / ? Costa / 21 December 1971 / Palma"). Josep Costa Ferrer (Eivissa, 1876 – Palma, 1971) was a drawer and cartoonist publishing under the name of Picarol. While living in Majorca, he opened the Galerías Costa.

This painting was done by Anglada-Camarasa at the start of his first period in Port de Pollença in Majorca, towards 1915-1920. It represents a noria, an artefact used to lift water from relatively deep wells, usually to irrigate crops. This mechanism was invented by Greek engineers in the Hellenistic period, between the third and second century before Christ, and perfected towards the third century after Christ by Roman engineers. It is usually moved using animal traction. It was used all over the Mediterranean and its Arab-Syrian name "noria" remained in various modern languages (English, French, Spanish, Italian) to designate it.

The noria occupied an important place in the Majorcan landscape at the beginning of the nineteenth century. In the second half of the nineteenth century 3,500 norias were identified on the island. After 1850, and due to the emergence of other technologies such as the windmill for the extraction of water, the noria tended to be abandoned or substituted, especially in the Majorcan municipalities which opted for intensive agriculture needing irrigation and destined for commercialisation: some

norias were abandoned, others were modified or destroyed. However, it should not be assumed that the windmills and animal-driven norias did not coexist during the same period, as some municipalities continued constructing norias (in Pollença, for example, 50 mills were identified in 1872, and 111 in 1951). Other artists such as Carlos de Haes (*Una noria, Mallorca*, c. 1877, Madrid, Museo del Prado, ref. P007513), had already been attracted by this patrimonial element of the island's landscape in the nineteenth century.

In this work, whose preparatory drawing is conserved in the Fundación "la Caixa" of Palma de Majorca, Anglada-Camarasa represents a Majorcan noria with precision, surely from the region of Port de Pollença where he lived. All the elements of the mechanism can be identified: the wheel with a perimeter of ceramic recipients (conduits or buckets) which were filled with water due to the movement of the wheel, the counter-wheel, the yoke resting on two stone pillars, the casing enclosing the wheel and the well, protected by a wooden barrier, the surrounding stone platform destined for the path of the draft animal. Using a quick brushstroke and a palette of very lively colours, characteristic of his work in Majorca, Anglada-Camarasa works up the image, in an almost documentary approach, of this very typical element of the agricultural landscape of his adopted island, element which would be definitively abandoned, although not destroyed, by the technical advances of the twentieth century.



Anglada-Camarasa, *Noria*, c. 1915-20. Pencil on paper. Palma de Mallorca, Fundación "la Caixa", Register no. 638.



Noria de tiro, engraving from *Die Balearen in Wort und Bild Geschildert* (4 vol., 1869-1891), Archduke Luis Salvador of Austria.

Montserrat landscape

Oil on canvas
57.5 x 65.5 cm

Signed "H. Anglada-Camarasa" (possibly apocryphal signature)

Provenance

Juan Saridakis Collection (Palau de Miravent), Palma de Mallorca

A. Ruiz Collection, Barcelona (1990)

Anglada-Camarasa left his home region when he was 23 years old, and never lived there again except for the time between 1936 and 1939, period which occupied a singular time in his life. In 1936, at the outbreak of the Spanish Civil War, he was in Barcelona, and, due to his political commitment to the Republican side, he could not return to Majorca, fallen to Francoist forces. Thanks to his contacts, in August 1937 he settled with his wife and young daughter in the Monastery of Montserrat, which at that time did not have monks in residence and was occupied by the Generalitat de Catalunya in order to preserve it from possible attacks. There, he interacted with many artists and politicians, seeking refuge in the same conditions or who came with more or less frequency to the Monastery: the sculptor Josep Viladomat, the composer Robert Gerhard or the president of the Generalitat de Catalunya Lluís Companys. This demonstrates that he was engaged with the cultural and political life of that time, and fully participated with his work and his position as delegate of the commissariat of the Generalitat in Montserrat for the preservation and conservation of the artistic patrimony of the monastery.

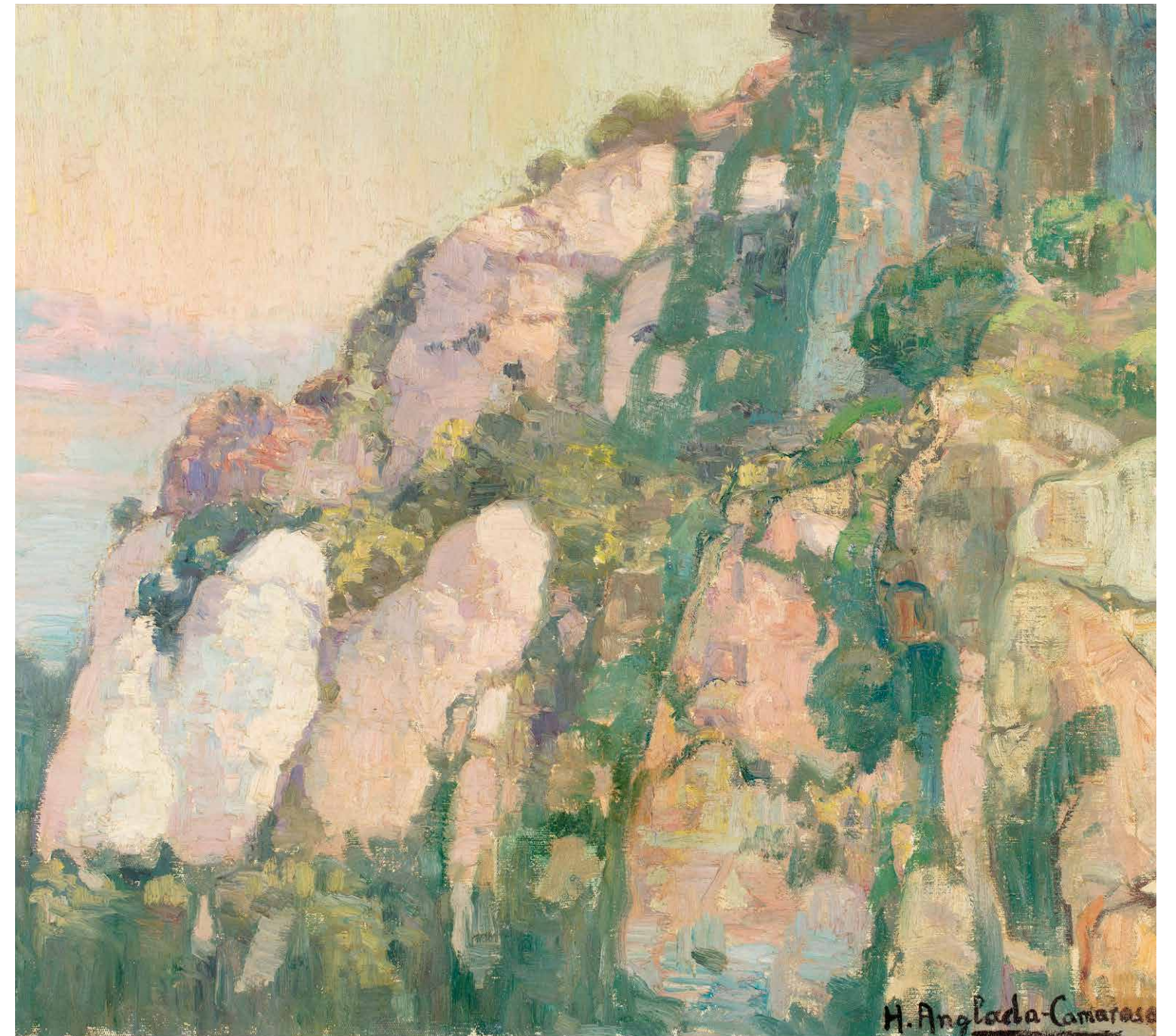
This brief period in Montserrat (1937-1938) was a period of great creativity for the painter, although little known by the public during many years. Immersed in the setting of the landscape, he dedicated himself almost exclusively to the representation of the landscapes of the mountain and its surroundings. His paintings were inspired in the view he had from his workshop, in an office in the old monastery choir which dominated the Llobregat river valley, or his excursions in the region. Anglada-Camarasa was not a painter who worked *sur le motif*, in contrast with Joaquim Mir, but rather worked in his studio from notes, memories, sensations, and also in this period from photographs. Some of his assembled photomontages are conserved, where he put together different cuttings of photographs to create his own compositions, as for example a group composed of three independent photographic

fragments for his work *Montserrat*, previously conserved in the Collection Antonio Beteré Cabeza.

In Montserrat, he painted no fewer than some fifty paintings, all on canvas, and with dimensions that did not exceed 100 x 100 cm. As always in Anglada's work, the smaller works are sketchier, and the larger ones are better finished, although it is important to note in general the high quality of all of them, both technically and aesthetically. He adapted the stylistic advances that he had experimented with in his first period in Majorca to the singular terrain of the mountain of Montserrat, and with the use of striking colours applied in material patches and juxtaposed in an Impressionist manner. In the work that is subject of this text, the legacy of the Impressionists can be appreciated in the grouping of spots of beige, violets, greens, browns, which draw the accidented relief of the mountain, highlighting especially a yellowy sky. The continuity of these works with his first period in Majorca is so evident that it is possible sometimes to confuse them: this painting was published in 1958 by Gabriel Fuster Mayans as a view of the Majorcan Costa Brava.

During his lifetime, Anglada-Camarasa exhibited the canvases from that period few times, and this group of canvases was little known during many years, despite their high quality. Francesc Fontbona and Francesc Miralles, curators of the exhibition *Anglada-Camarasa a Montserrat* organised in 1993 in Manresa, wrote in this regard: "The Montserrat works of Hermen Anglada-Camarasa are very important. It is an essential chapter in the overall work of Anglada, but due to the adverse circumstances in which it was created, it has gone unnoticed for too long".

The painter stayed in Montserrat until the last days of the Spanish Civil War, before going into exile in France where he settled in the small city of Pougues-les-Eaux, in Burgundy.



Bibliography

Gabriel Fuster Mayans, *Anglada-Camarasa*, Palma, Atlante, 1958 (as "Costa Brava de Mallorca").

Exposició del patrimoni artístic de l'antiga Diputació, Consell General Interinsular de les Illes Balears, Conselleria de Cultura, Sa Llotja, Palma, December 1979 – January 1980, no. 123.

Anglada-Camarasa a Montserrat (exhibition catalogue), Fundació Caixa de Manresa, Manresa, 5-28 March 1993, fig. p. 46, cat. no. E47.

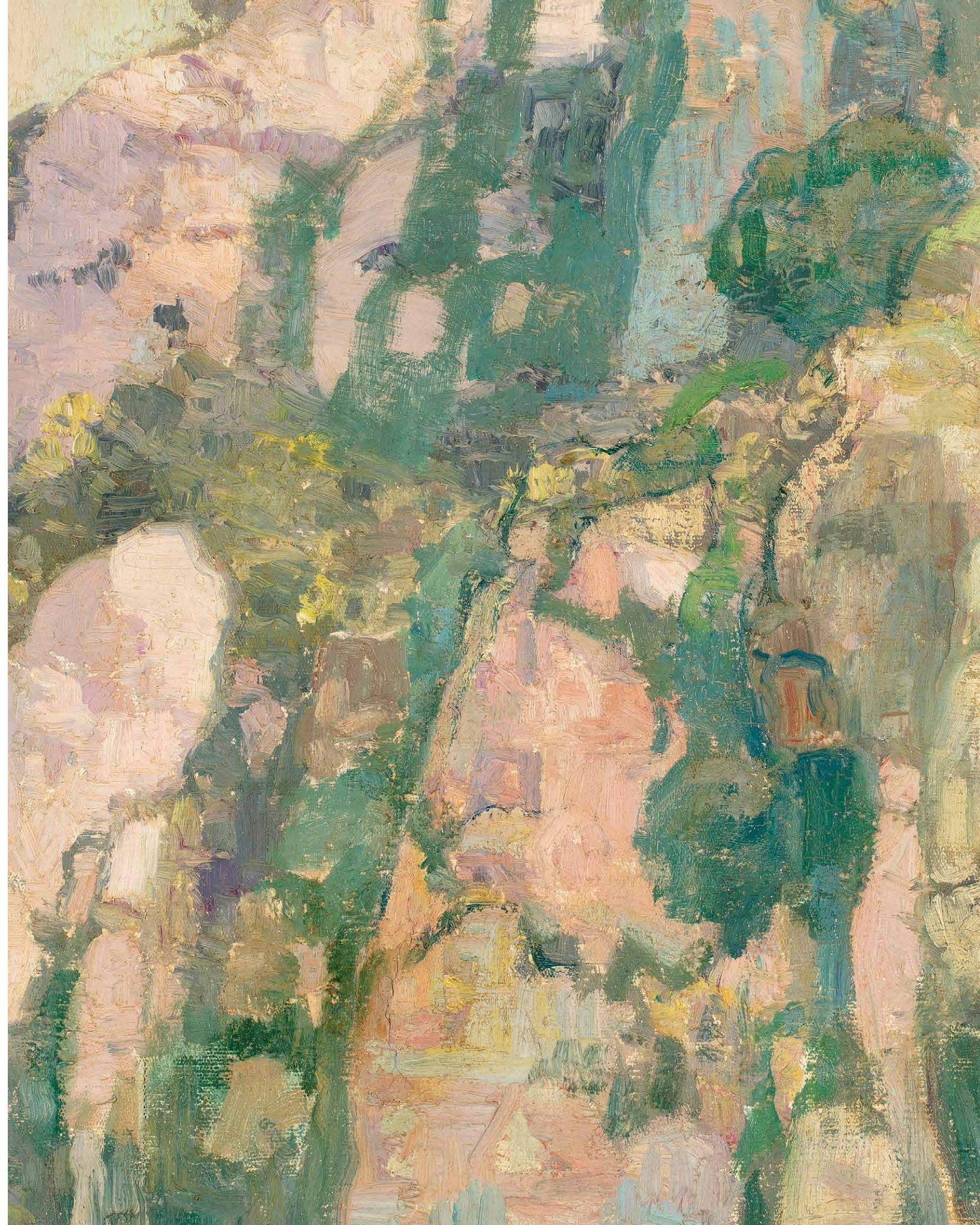
Exhibitions

1979-1980 *Exposició del patrimoni artístic de l'antiga Diputació*, Palma

1993 *Anglada-Camarasa a Montserrat* (exhibition catalogue), Fundació Caixa de Manresa, Manresa



Photomontage created by Anglada-Camarasa, with different photographs of Montserrat, which he used for the realisation of this work *Montserrat*.



Olive tree

c. 1950
Oil on board
50 x 36.5 cm

Dedicated and signed "Muy afectuosamente a Antoinette Schulte / H. Anglada-Camarasa"
("Very affectionately to Antoinette Schulte / H. Anglada-Camarasa").

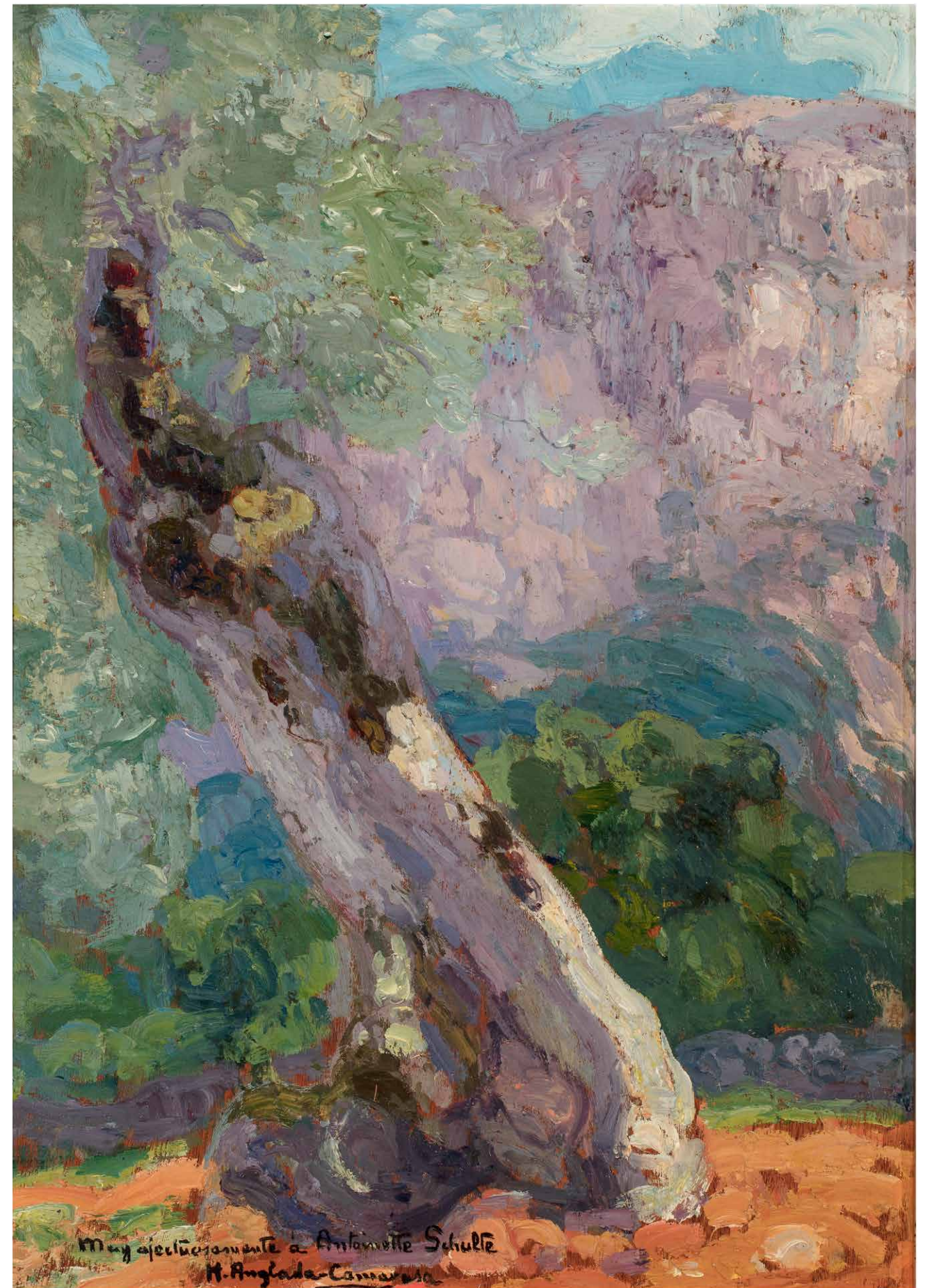
During the first period of Anglada-Camarasa in Majorca (1914-1936), there are two radical changes to be observed in his artistic production: the theme of his works and his technique. The work of this period is centred almost exclusively on the landscape. He almost never painted urban landscapes, and besides a few still lifes, flower vases or portraits, his work centres on nature and the outdoors. His landscapes are composed at a middle distance – landscapes of the mountains near Port de Pollença, landscapes of the skies of the islands, of the vegetation (almond, pine, and olive trees), landscapes of his property El Pinaret, seascapes –, which do not always allow us to recognise a specific geographical location. The work of his second period in Majorca follows the same guidelines and sometimes it is difficult to determine the date of creation.

One can see an economical use of elements in the works in Majorca, in contrast with the superabundance of details in the works done in the decade of 1910 in Paris, on Valencian folklore. Colour becomes one of his principal concerns and he uses it right as it comes out of the tube of paint, thickly, with *impastos* applied like juxtaposed patches, in the manner of the Impressionists he had met in Paris. The centrally positioned theme still predominates, and the strong diagonal lines, especially in his representations

of trees, with the tree trunks marking large diagonals that organise his compositions.

We encounter many representations of trees in the Majorcan work of Anglada-Camarasa, of the varieties present in Majorca as in the rest of the Mediterranean basin, almond, pine and olive trees. The sinuous form of the olive tree's trunk and the accented relief of its bark – which he represents with great descriptive interest – inspired many works of the painter. This work condenses in one composition two of the most recurring themes of the work of Anglada-Camarasa in Majorca, the mountains and olive trees. The trunk of an olive tree in the foreground stands out on a mountainous background. The colours that dominate the composition are violet and green, that the painter uses as much to represent the relief of the mountain as for the bark of the olive tree, coming closer in this way to the pictorial advances of the Fauvists. With these bold colours applied using a thick brushstroke, he captures an anecdotal view of the Majorcan landscape and confers it importance.

This painting is dedicated to Antoinette Schulte (New York, 1897 – 1981), American artist who studied art in New York, later in Paris, and in the workshop of the painter José María López Mezquita in Madrid.



Laureà Barrau

Barcelona, 1863 – Santa Eulària des Riu, Ibiza, 1957

Laureano Barrau was born in 1863 into a large family of the Barcelona bourgeoisie. He began his artistic training at the Escuela de la Llotja (Fine Arts School), where he was a disciple of Antoni Caba and Claudi Lorenzale. In 1882 he travelled to Madrid, to study the paintings of the great Spanish masters in the Museo del Prado (Prado Museum). The following year he moved to Paris where Jean-Léon Gérôme, one of the most renowned academic artists, facilitated access to the National School of Fine Arts. In the French capital he coincided with Ramon Casas, with whom he shared his first trip through Spain, and was particularly fascinated by the Andalusian cities of Seville and Granada.

Although Rome was no longer part of the artists' training itinerary, Barrau dreamed of training according to the classic, traditional canons. Therefore, when he was twenty-one and was awarded the Premi Fortuny (Fortuny award), granted by the Barcelona City Council, he stayed for a long time in the Eternal City to study the old masters. Later, he spent three months traveling in Morocco, following in the footsteps of Mariano Fortuny, the true artistic myth of his generation. In 1889 he returned to Paris, where he coincided with Ignacio Zuloaga and other Spanish artists living there. Among them, Barrau was mainly influenced by the Catalan Francesc Miralles, a portraitist of the Parisian bourgeoisie.

The painter alternated his stays in Paris with various trips, but a recurring destination was Olot, capital of the Catalan region of La Garrotxa, where many painters of the time – from Vayreda to Rusiñol – spent time to get closer to nature. Barrau progressively departed from the historical and social themes of his first work, developing landscapes with figures of rural naturalism, inspired by Jean-François Millet, and related to the social realism of Dionís Baixeras.

1899 is a key year in his pictorial career, when he moved from Paris to Caldes d'Estrac (Barcelona). The change from the lively French capital to the small town of the Maresme was remarkable: the con-

trast between the greyish cloudy skies of the north and the luminous vivacity of the Mediterranean coast is reflected in his works. His seascapes with figures have a strong relationship with the works of Joaquín Sorolla, sharing an intense light. An exemplary work of this era is *El baño (Bathing)*, painted in Caldes d'Estrac in 1909 and acquired by the French government at the *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* (Salon of the National Society for Fine Arts) for the Musée du Luxembourg (Luxembourg Museum) (currently in Dakar, at the former Palace of the General Government of French West Africa).

Barrau maintained a dynamic exhibition activity throughout his life: from 1887 he exhibited regularly in Barcelona, in Sala Parés and in the Galerías Layetanas, as well as in Madrid and Paris. However, his goal was to achieve wide international recognition: so, following in Sorolla's footsteps, he began to travel in the Americas. In 1909 he travelled to Argentina where he contacted the artistic promoter José Artal, and afterwards he exhibited in Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, São Paulo and New York. He also participated continuously in the Paris Salons: before the war of 1914, he participated thirty times, with a total of seventy-nine works, which defines him as one of the most international Catalan painters of the time.

In 1911, with a solid artistic career and a well-defined personal language, the painter moved definitively to Ibiza, captivated by the light, colours and customs of the island and in search of the serenity necessary to continue his work.

Framing the figure of Laureano Barrau in a specific artistic current of his time is an arduous mission. Despite his inevitable bond with the Modernist artists of the time, his painting is hardly associated with this artistic current, with which he himself marks a distance. A lover of sober naturalism and loyal to academic art, Barrau limited himself to moderate innovations in more conventional art circles.



Awards

- 1888 Exposición Universal de Barcelona. Second medal
- 1891 Exposición General de Bellas Artes, Barcelona
- 1892 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Third medal
- 1896 III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona. Second medal
- 1907 V Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona. Second medal
- 1910 Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles. Second medal

Collections

- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Museo Municipal de Tossa de Mar, Girona
- Museo Nacional del Prado, Madrid
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
- Fundación Sa Nostra, Caixa de Balears, Palma de Mallorca
- Sala Barrau, Santa Eulària des Riu, Ibiza
- Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana
- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- Museo de Bellas Artes, Montevideo
- Museo Nacional de Bellas Artes, Río de Janeiro
- Palacio de la Generalitat de Catalunya, Barcelona (Mural painting)

Tossa de Mar

c. 1908
Oil on canvas
78 x 100 cm

Signed "L. Barrau"

After many years living in the French capital, Laureano Barrau abandoned Paris in 1899 to return to his homeland, and settled in the coastal town of Caldes d'Estrac, near Barcelona. This change of residence provoked some very evident modifications in his pictorial work, especially due to the profound difference in climate between the two places; on the one hand the vitality and dynamism of a cosmopolitan capital such as Paris, characterised however by a grey climate and lead-coloured skies; on the other hand, the tranquillity of a small seaside village with a serene and luminous ambience.

Many years before settling in Ibiza, where he lived the last forty years of his life, the artist already tended to represent Mediterranean landscapes and from that time, he dedicated his work almost exclusively to painting seascapes to the point that he earned the nickname of the "Catalan Sorolla". Among the virgin villages of the Costa Brava, one of his favourites was Tossa de Mar, where Joan Brull, of the Modernist painters, the closest to the work and moderate mentality of our painter, invited him to spend the summer of 1903 with his wife and muse, Berta Vallier. From this moment, his connection to this village was continuous.



View of Tossa de Mar.

Tossa de Mar, later called the "Blue Paradise" by Marc Chagall, is indeed the location that we identify in the work we present here. With its imposing towers, the medieval part of the town, the *Vila Vella* (Old Town), is recognisable, almost completely surrounded by walls dating from the twelfth century. At the top of the hill, we see the profile of the ruins of the old gothic parish church. In the foreground of the composition, a couple, who we see from behind, are contemplating the magnificent landscape formed by sailboats navigating on the water and the old town bathed in the evening light.

Our work doubtless denotes the influence of Sorolla's work, evident in the way the light is captured, the vivid chromatism of the figures, while at the same time the landscape is represented in almost photographic detail, element that takes on prominence. However, this comparison with the Valencian master should not erroneously be interpreted as an attempt to emulate him, as one of his contemporaries already recognised, the critic Alberto de Castillo, in *Goya* magazine (Madrid, July-August 1950): "He is considered with reason the most characterised Catalan Sorollist. But this anticipation of luminary pictorialism, even while true, is excessively simplistic, Barrau has always had a desire for truth from the very beginning".



Mariano Bertuchi

Granada, 1884 – Tétouan, 1955

Mariano Bertuchi was born in 1884 in Granada, where he received his artistic training at the Escuela de Bellas Artes (School of Fine Arts). After the first of numerous trips to North Africa, invited by the interpreter of General O'Donnell, friend of his father, he moved to Madrid where he entered the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Royal Academy of Fine Arts of San Fernando) at the age of 15, as a student of the Valencian Antonio Muñoz Degrain.

Bertuchi enriched his academic training with repeated trips to Morocco, a region that aroused his interest and where he would end up living most of his life. His early work is characterised by a love of landscape, and the atmosphere of cities such as Tétouan and Chefchaouen: markets, cafes, gardens, streets, scenes of everyday life and ceremonies, views. He also depicted battle scenes: the Moroccan civil war of 1902-1903, the revolution of 1908 and scenes of the creation of the Spanish Protectorate. To delve into discovering the territory so as to capture its essence, Bertuchi even joined the contingent of journalists accompanying the soldiers of the Protectorate. In this early period his work was imbued with Orientalist romanticism, in the line of Mariano Fortuny.

In 1911, married and with a son, he moved to San Roque (Cádiz), in the Gibraltar region, repeatedly visiting Malaga and Granada. In 1918 he moved with his family to Ceuta, where he combined his commitment to local politics with an intense artistic production, especially tourist posters and postcards, but also important public works such as the decoration of the City Council building

(present-day Assembly Building) and the African Casino of Ceuta, based in the Casa de los Dragones (House of Dragons). He was also involved in the design of the gardens of the Ceuta and Tétouan stations and, later, the gardens of Tétouan's Plaza de España (currently Hassan II Square).

During the third decade of the century his responsibilities as a civil servant on the African continent grew considerably: he assumed the role of corresponding academic of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Royal Academy of Fine Arts of San Fernando) in Tétouan and in 1928 he was appointed chief inspector of the Services of Fine Arts and Indigenous Arts of the city. He also directed and promoted various cultural and heritage conservation institutions, such as the Moroccan Museum (now the Ethnological Museum of Tétouan), the Moroccan School of Arts or the Preparatory School of Fine Arts, today the National Institute of Fine Arts.

His involvement in local cultural life was also manifested in his collaboration with the High Board of Historical and Artistic Monuments, to illustrate a promotional album that aimed to encourage tourism in the Spanish Protectorate of Morocco.

An extraordinarily prolific artist, he was immensely popular during the period in both Morocco and Spain. However, after his death, his figure as a painter was partially overshadowed until the very recent recovery thanks to various exhibitions starting from 1990.



Awards

1930 Exposición Ibero-Americana, Seville. Diploma of Honour

Collections

Museo Casa de los Tiros, Granada

Museo de Bellas Artes, Seville

Museo del Ejército de España, Toledo

Museo del Revellín, Ceuta

Centro de Arte Moderno, Tétouan

El patio de la Sultana

1903

Oil on canvas

100 x 130 cm

In 1904, he received an honourable mention for this work in his debut at the Exposición Nacional de Bellas Artes (National Exhibition of Fine Arts).

Painted in 1903, when the artist was nineteen years old, this work depicts the Patio del Ciprés de la Sultana (Cyprus courtyard of the Sultana), in the garden of the Generalife Palace in Granada, the artist's hometown. This magnificent villa in the vicinity of the Alhambra, where ornamental gardens and orchards are integrated into the architecture, was the retreat of the Nasrid kings of Granada. Its construction was initiated at the end of the thirteenth century. The Patio del Ciprés de la Sultana also appears in this period, although its current appearance is the result of major changes in the Christian era. This courtyard, whose name derives from a century-old cypress that appears at the bottom of our painting, was the scene of a legend of Granada. According to this legend, here, Morayma, wife of Boabdil, the last sultan of the Nasrid kingdom of Granada, would meet her lover, a noble member of the clan of the Abencerrajes. This led to the death of the lords of this noble tribe, whose throats were slit.

Despite the macabre legend, Bertuchi chose a theme that had already been the protagonist of the paintings of many artists of the time, among them Santiago Rusiñol. At this time, when Modernist Naturalism was still booming, Spain's gardens were a meeting place for artists, particularly the Palaces of Andalusia with their oriental architectures. Mariano Bertuchi realised oth-

er similar compositions, such as the *Patio de los Arrayanes* he had painted five years earlier. Captivated by the romantic charm of its fountains, the lush vegetation of cypresses and myrtle hedges, Bertuchi follows the line of his contemporaries distinguishing himself by the very personal style he had developed from a very young age.

His style centred on the luminist technique, which the artist had inherited from his Valencian master Antonio Muñoz Degraín at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid. The real protagonists of this canvas are the warm light and vibrant reflections, the profusion of colour and luminosity, close to the Valencian luminists. If with maturity the contrasts between lights and shadows were accentuated, so much so that the painter was classified as Impressionist and even as a Post-Impressionist, in this magnificent work of his youth, Bertuchi expresses himself with a quick and thick brushstroke that makes this work one of the best of his entire production. This is confirmed by the honourable mention that painting received in 1904 at the Exposición Nacional de Bellas Artes (National Exhibition of Fine Arts) in Madrid.

Bibliography

Álbum salón, 1st January 1904, fig. p. 163.

Exhibitions

1904 *Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Madrid (cat. no. 152, p. 13)



Mariano Bertuchi, *Patio de los Arrayanes, Alhambra de Granada*, oil on canvas, 1898. Private collection.



View of the Patio de la Sultana, Granada.

Francesc Gimeno

Tortosa, 1858 – Barcelona, 1927

Francesc Gimeno was born in Tortosa, in the south of Catalonia, in 1858. From a humble family of farmers, at a very young age he discovered the art of drawing thanks to his neighbour Francesc Tió, who was a lithographer. At the age of fourteen, he began working in the studios of Manuel Marqués, the most prestigious decorative painter in the city. Moving to Barcelona in the early 1980s, he continued to work as a wall painter in Joan Parera's studio, but in his free time he devoted himself to easel painting. In the city of Barcelona, he became friends with the artists Eliseu Meifrén, Josep Lluís Pellicer and Ramiro Lorenzale. His youthful works are characterised by a preference for landscape, in particular coastal ones, and are charged with sweet lyricism.

In 1884, Gimeno went to Madrid to study at the Escuela Superior de Bellas Artes (High School of Fine Art), with Carlos de Haes, professor of landscape, and companion on excursions to paint from nature. The romantic and idealised realism of his canvases shows the influence of this teacher. The painter also took advantage of his sojourn in Madrid to assiduously visit the Museo del Prado (Prado Museum), where he copied from the masters, among whom he particularly admired Velázquez, Ribera, and Murillo.

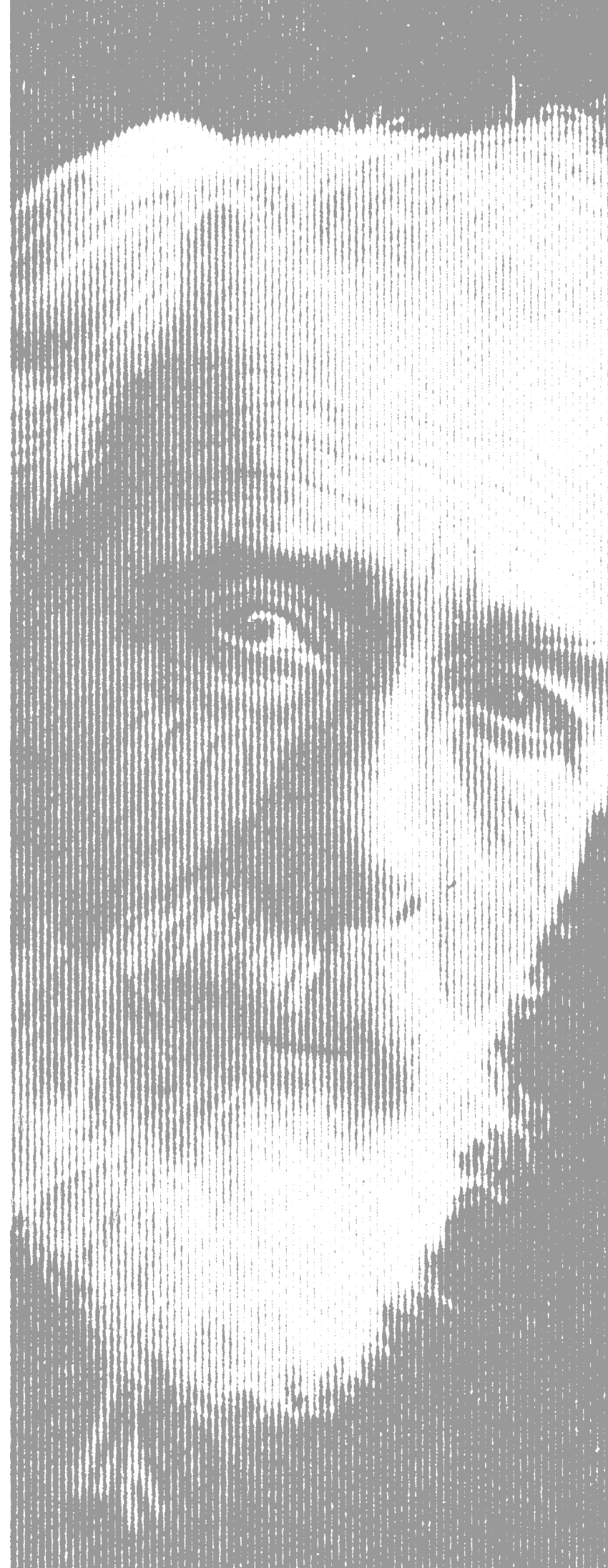
He returned to Catalonia three years later. With Modest Urgell, he travelled to Torroella de Montgrí and established a patronship, albeit modest, relation with Ramon Call. In 1888 he married Caterina Massaguer. According to his biographers, it is from this moment that the artist's personality changed. It was the beginning of a phase of inner tumult that would characterise him for the rest of his life and led him to refuse the protection of different benefactors and, finally, to self-margination.

Recently married, Gimeno settled in Barcelona, where he lived in constant economic precariousness with a single decorator's sala-

ry, robbing hours from sleep in order to paint. However, the decade of the 1890-1900s is considered his "euphoric era", his painting reaching full maturity with a plastic language and expressive realism that revealed Velázquez's influence. During these years, the artist continued to dedicate himself to landscape painting, of the Costa Brava and over all of Torroella, making his canvases reflect the interpretation of a universally beautiful and perfect nature, thus revealing his pantheistic vision of the world. He also worked on indoor scenes, especially portraits and self-portraits, the other genre preferred by the artist.

The spirituality and austerity of his character led to the figure of Gimeno not being adequately appreciated by the Barcelona public of the time, unable to understand his harsh works, the proletarian themes, and the strong brushstroke, considered devoid of sensitivity and refinement. Despite lacking the support of the multitudes, Gimeno had a circle of admirers who, at the initiative of the painter Ignasi Mollo, organised his first solo exhibition at the Sala Dalmau in Barcelona in 1915. This retrospective, of a vindictive nature, conferred recognition for the first time on Gimeno's artistic work and obtained a discreet critical success. It is also an opportunity to meet with his childhood friend, Dr. Francesc Bedós, who from then on contributed financially to facilitate the artist's pictorial campaigns in Sabadell, Sóller (Mallorca, 1916), Girona, Begur and Tarragona.

Until that time disconnected from the art market, Gimeno began presenting his work in galleries and official exhibitions. He participated in the Salon d'Automne (Autumn Salon) of 1920 and in 1921, at the Exposició d'Art Català (Exhibition of Catalan Art) in Lisbon, and individually at the Real Academia de Sabadell (Royal Academy of Sabadell). Further, the Sala Parés, in 1925, organised a tribute exhibition, but his recognition was only culminated after his death in 1927.



Awards

- 1888 Exposición Universal de Barcelona. Honourable mention
- 1891 Exposición General de Bellas Artes, Barcelona. Honourable mention
- 1904 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Honourable mention
- 1918 Exposición de Arte de Barcelona

Collections

- Museo Nacional del Prado, Madrid
- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Museo de Arte de Girona, Girona
- Museo de Montserrat
- Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú
- Fundación Francisco Godia, Barcelona
- Museo de Arte de Sabadell
- Banco Santander Collection
- Colección BBVA
- Colección Banco Sabadell
- Colección Caixa Catalunya

Cove (El Paradís)

c. 1917
Oil on canvas
61 x 45 cm

Among the several pictorial campaigns that Gimeno carried out on the Costa Brava throughout his lifetime, his production of the year 1917 certainly stands out, when the artist settled in Begur and, during a few months, in Fornells. The canvases done there, considered the best seascapes in his catalogue, share the same pictorial concept and formal characteristics as the Majorcan canvases, where he had been the previous year on request of his friend and protector, Dr. Bedós.

Gimeno was fascinated by the spectacular vision of the then wild cliffs of the Costa Brava: he sought unusual views with complicated access, such as our painting, which he describes in his letters to the family as “panoramic views of charming poetry”.¹ With narrow and abrupt fragments, our cove represents a small beach with moored boats, with the El Paradís estate in the background, as in another very similar version of slightly smaller dimensions that is preserved in the Abelló Collection in Madrid (*El puerto de Ses Orats con la finca El Paradís (The port of Ses Orats with the El Paradís estate)*).

It is not a romantic vision but a direct presentation, devoid of anecdotes, of reality. The painter constructs the landscape juxtaposing patches of colour of harmonious ochre, sienna and reddish tones of the earth, whose fusion is left to the visual perception. The delicate light, extended without being dazzling, plays a key role in these chromatic effects. The brushstroke of crude lines and rough textures are typical of the energetic execution of the painter. In addition, the untraditional framing adopted is interesting. During these years Gimeno was fine-tuning his cut-off framing, from a high point of view, reaching maximum audacity. Here he uses a diametrically opposed solution yet retains the same depth structuring by using different planes. The sky, as on many other occasions, only takes up a minimal space at the top of the canvas.

Taking advantage of natural light, Gimeno worked “from sun to sun”. Impressed by the luminosity of his works, the chronicler Fer-

ran Agulló – known by the pseudonym “Pol” – commented: “The impression of that canvas on which the painter’s brush was representing light, the red, blue, green rocks, the luminous rocks of Fornells. It was a scrap of light that passed from the brush to the canvas; it was an admirable creative spirit of truth, a sincere and high transmission of a true impression sublimated by art”.²

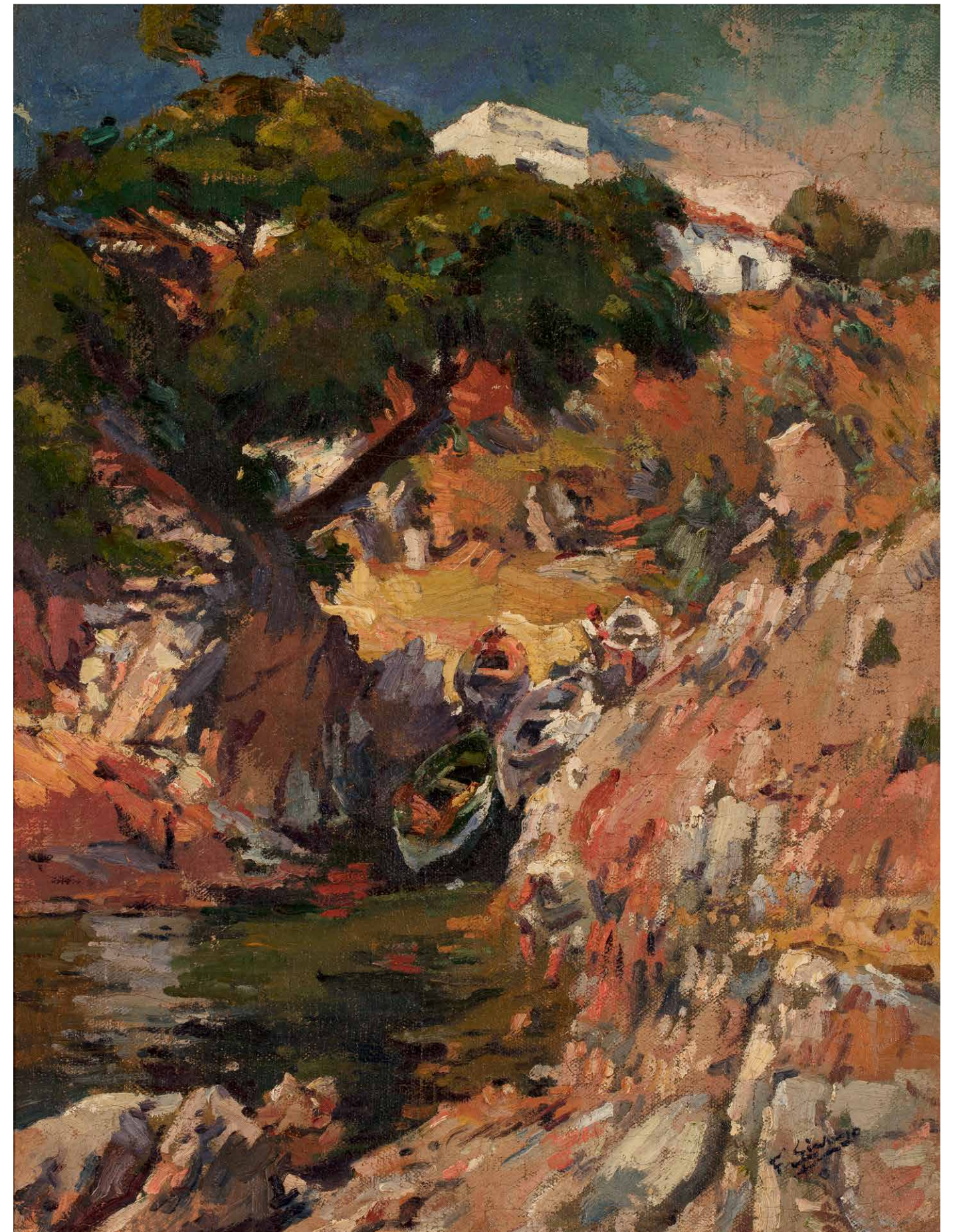
This painting, dating from the Begur period, demonstrates his expressionism and dynamism, his very personal concept of dealing with the landscape, of describing the rocks and water bathed by intense light, of capturing the changing appearance of nature. The critics, after the impact created at the French Art Exhibition held in 1917, thus comment in the *Il·lustració catalana* Gimeno’s exhibition at the Saló Goya Salon the same year: “During the past Exhibition of French Art, more than once and more than twice we have had the idea that Gimeno, among the Cézannes, the Sisleys and especially the Manets, would not be snubbed. He is of the same manner and is honourably like them”.³ However, we know that the French Impressionists had no direct influence on Gimeno, who carried out his independent trajectory by reaching similar formal solutions: *plein air*, sketchiness, asymmetric framing, intense chromatism and the consideration of light as a configurative element of the landscape.

Bibliography

- J. Pi, “Exposició Gimeno a Bagur”, *Baix Empordà*, no. 41, 16 September 1917, p. 2.
Francesc Miralles, *Francesc Gimeno. Passió i llibertat*, Viena Edicions – Diputació de Tarragona – Museu d’Art Modern, Tarragona, 2006, fig. p. 85.

Exhibitions

- 1917 *Exposició F. Gimeno*. Casal Centre Excursionista de l’Empordà. Begur
2006 *Francesc Gimeno. Un artista maldito*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona (cat. no. 52, fig. p. 169)



¹ Letter from Gimeno to his family from Begur, dating from the summer of 1917. Archive of the painter’s descendants.

² Pol (Ferran Agulló), “Al Dia. Record d’istiu”. *La Veu de Catalunya*, year XXVII, no. 6.674, 8 December 1917, p. 6.

³ “Les Exposicions”, *La Il·lustració Catalana*, Year XV, no. 735, Barcelona, 8.7.1917, p. 482.

Ramon Martí Alsina

Barcelona, 1826 – 1894

Ramon Martí Alsina began his artistic training by attending evening classes at the Escuela de Bellas Artes de Barcelona (School of Fine Arts in Barcelona) until 1845. From a humble family, he started at a very young age to do portraits of relatives and managed to achieve some recognition among the bourgeoisie of Mataró, where his mother was born. When he settled in Barcelona, he focused on the theme of landscape, capturing genre scenes of the popular classes which he converted into the real protagonists of his compositions: the *Encants*, the Boquería market or the fishermen of the Barceloneta.

From 1848 he made a series of trips to Paris and became fascinated by the painting of Horace Vernet (1789–1863) and Eugène Delacroix (1798–1863). His recognition in the artistic market led him to obtain the position of professor of Linear Drawing and Figure Drawing at the School of Fine Arts of Barcelona in 1852. He was appointed academic at the Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge (Royal Fine Arts of Sant Jordi) in 1855 and, from that moment on, popularised realistic painting of French tradition in Catalonia. He visited the Paris World's Fair of the same year and the famous "Pavilion of Realism" of Gustave Courbet (1819–1877) attracted his enthusiasm, as well as the painting of l'École de Barbizon (the Barbizon school). From then

on, Ramon Martí Alsina focused all his efforts on emulating the concept and style of Courbet and became the ultimate exponent of realistic landscape in Catalonia.

At the Exposición Nacional de Bellas Artes (National Exhibition of Fine Arts) in 1858 he presented six works including *Estudio del natural* (*Study from life*), with which he won the Third class medal, and *Último día de Numancia* (*Last Day of Numancia*), a historical painting that was acquired by the Spanish State and is currently in the Museo Nacional del Prado (Prado Museum). Two years later, at the National Exhibition of Fine Arts in Madrid he won the Second class medal thanks to the landscape *Pais* (*Country*).

Ramón Martí Alsina democratised the theme of landscape and *plein air* in Catalonia and his painting was one of the most consumed at the end of the nineteenth century in Spain. He maintained several workshops with numerous collaborators who ensured production in the face of the widespread demand for his work. Of all the cases, disciples such as Ramon Tusquets (1838–1904), Modest Urgell (1839–1919), Joaquim Vayreda (1843–1894) and Baldomer Galofre (1846–1902) among many others, deserve to be highlighted. All of them continued Martí Alsina's approach to landscape, modernising it and opening new lines of pictorial expression.



Awards

- 1858 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Third class medal
- 1860 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Second class medal

Collections

- Museo Nacional del Prado, Madrid
- Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid
- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Museo de Montserrat
- Museo de Bellas Artes de Valencia
- Museo de Arte de Gerona, Girona
- Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú

Marina

Oil on canvas
115 x 247 cm

This work is a good example of the type of landscapes produced by Ramon Martí Alsina. The painter used the formulas of Courbet's realistic painting but gave the landscape even greater presence. Thus, in this case, the figures that appear are a mere complement to animate the scene and build the proportions of the segment of coastline portrayed by the artist. For this composition, he opted for a large format in which the landscape is the authentic and unique protagonist. Martí claimed with his work the relevance that landscape must occupy as a pictorial genre, thus opposing the hierarchy imposed by academies and tradition. On this topic, the artist himself wrote: "to those who by pedantry, out of ignorance or aridity of soul, demote it to the last terminus of art, forgetting that, in doing so, they demote, with it the descriptions of nature written by the greatest poets of mankind".

The painter develops an epic ode to nature, treated with as much detail and analytical observation as possible, characteristic aspects of nineteenth century Realism. Despite the objectivity with which Ramon Martí Alsina captures each of the elements that make up this landscape, both the theme of the storm over the sea and the quick brushstrokes denote some passion. It is an exciting landscape, which impresses with the tremendous storm that explodes at the background of the composition within which the boats seem to be swallowed irretrievably. Along the path that is defined between the rocks of the coast, the fishermen rush to gather up their belongings and flee to take refuge.

The colours that combine various shades of blue darken by degrees and alternate with the white pigment, treated with a larger thickness to simulate the increasing swell. The brownish greens of the rocky spaces combine with the darkness of the grey, almost black, clouds, where the sky opens allowing a ray of light to pass, conferring greater drama and, in turn, highlighting the presence of the ship lost in a wind that, one senses, is impossible to control.

The canvas is part of a series of seascapes that Martí Alsina produced throughout his career and that was in high demand in the Spanish art market of the late nineteenth century. The success of this type of compositions established the painter as one of the most relevant artists of the moment, creating a style and laying the foundations of modern painting in Barcelona.

Bibliography

Sergio Fuentes, *Salons a Can Parés (1884-1930)*, Barcelona, Establiments Maragall, 2019 (fig. p. 31).

Exhibitions

2019-2020 *Salons a Can Parés (1884-1930)*, Sala Parés, Barcelona (non-numerated catalogue)





Eliseu Meifrén

Barcelona, 1957–1940

Eliseu Meifrén started to study medicine, although he soon abandoned those studies, knowing his true vocation for drawing and painting. This decision led him to enter the School of Fine Arts in Barcelona, where his teachers were renowned artists such as the portrait painter Antonio Caba (1838–1907) or the landscape artist Ramon Martí Alsina (1826–1894).

In 1879 he took his first trip to Paris where he came into contact with the work of Impressionists such as Camille Pissarro (1830–1903), Edgar Degas (1834–1917) or Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), as well as the revolution of colour and light that these artists had initiated. The impact of this new French painting on Meifrén was key in the evolution of his work. From then on, the *plein air* and the desire to capture the light in the landscape were the protagonists of his pictorial approach until the end of his days. His training in Paris and his trips in Italy gave rise to various prizes in the same year, in the Regional Exhibition of Fine Arts in Valencia and the Regional Exhibition in Vilanova i la Geltrú (Catalunya).

In 1883 he stayed a second time in Paris, time in which Meifrén centred his work on portraying the modernity and dynamism of the City of Light. In the National Exhibition of Fine Arts in Madrid in

1887, he was awarded the Third class medal, which demonstrated the favourable reception by the critics of his series of landscapes done in the Costa Brava and the Port of Barcelona.

Meifrén's painting was consecrated by being awarded the Medal in the Universal Exhibition in Paris (1889) in the international arena and his first individual show in the Sala Parés the same year within the local market. What is more, Meifrén formed part of the nucleus of artists associated with Modernism in Catalonia. Together with his friend Santiago Rusiñol (1861–1931), he discovered the magic light of Sitges in 1891 and participated actively in the different Modernist fairs.

Of a Bohemian and provocative character, Meifrén in a clear example of the nomadic artist, constantly seeking new locations in which to study light, colour and free impression. His life is full of trips the world over in which he received prizes and recognitions, becoming recognised as one of the principal Spanish painters of his time. To the recurrent sojourns in Paris and Majorca, we should add other places, among which are especially important Sitges (1891), Canary Islands (1897), Buenos Aires (1900 and 1910), Pontevedra (1908), Chile (1910), Belgium (1910), Italy (1889, 1890 and 1910) or New York (1916).



Awards

- 1879 Exposición Regional de Bellas Artes, Valencia. Gold medal
- 1879 Exposición Regional de Vilanova y la Geltrú. First prize
- 1887 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Third class medal
- 1889 Exposition Universelle de Paris. Bronze medal
- 1890 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Bronze medal
- 1891 Exposition de la Société des Amis des Arts, Versailles. Diploma of Honour
- 1896 III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona. First class medal
- 1899 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Second class medal
- 1904 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Second class medal
- 1906 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. First class medal
- 1910 Exposición Internacional de Buenos Aires. Grand prize
- 1910 Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles. Silver medal
- 1915 International Exhibition of San Francisco. Medal of Honour
- 1916 International Exhibition of San Diego. Grand Prize
- 1935 Isidre Nonell Prize, Barcelona

Collections

- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
- Museo de Bellas Artes de Valencia
- Museo de Arte de Sabadell
- Fundación Francisco Godia, Barcelona
- Museo de San Telmo, San Sebastián
- Colección de la Generalitat de Catalunya, Barcelona
- Colección Masaveu
- Colección Banco Sabadell
- Colección BBVA
- Colección Banco de España

Port Lligat

Oil on canvas
131 x 181 cm

Signed "Eliseo Meifrén"

Eliseu Meifrén acquired a small house in Port Lligat in 1886, near Cadaqués. From this moment, he converted the corners of this fisherman's village into one of the principal themes of his painting, before other artists expressed interest in that landscape decades afterwards, including Salvador Dalí, Pablo Picasso, André Breton or Marcel Duchamp. Meifrén prioritised the nocturnal landscapes of the locality, making use of the pale lunar light projected on the clouds, the sea, and the fishermen's houses. By the same token, dusk is also habitual in the landscapes of Port Lligat. In this second group the chromatic nuances are exploited to an extreme by the painter, generating an atmosphere of strong contrasts which clearly dovetails with romantic scenes, leaving aside Impressionist concepts that Meifrén himself alternated in his work.

Port Lligat is a work that is surely framed in this period. In this composition, the sun is shrouded by a veil of pale white, lavender and bluish clouds that blend into the background and delimit and transform the elements of the landscape, projecting

them on the still water of the bay. The detailed study of natural light and its effects generates a mysterious and almost mystical atmosphere. Meifrén used short brushstrokes to develop the rhythms of colour from the sun towards the different elements and the water. This serves to develop a meticulous study of the variation of tones characteristic of dusk. The only elements that Meifrén defines with more precision are the two small boats in the foreground which emerge from the right and whose silhouette against the reflection of the sun on the sea creates an extremely attractive contrast.

This large format work is a paradigmatic example of the pictorial result of the Meifrén's artistic campaigns in Cadaqués, Port Lligat and Port de la Selva. Without doubt, he was one of the Catalan artists who best captured the sky and its chromatic effects at the different moments of the day, being one of the most valued creators in the Spanish artistic circuit throughout his career as well as after his death.



Eliseu Meifrén, *Vora del riu*, oil on canvas. Donostia, Museo de San Telmo.

Shore with figures

c. 1910
Oil on canvas
61 x 73 cm

Signed "E. Meifren"

As a result of various sojourns in Paris, Eliseu Meifrén was marked by the influence of the Impressionists and is considered one of the first to introduce the Impressionist movement in Catalonia. The influence of Impressionism can be seen in his compositions and in his painting done in *plein air* as did the French artists of this school: his initial landscapes characterised by his academic training later evolved towards a purely impressionist language.

Meifrén travelled extensively. From 1900 his horizons were widened considerably beyond the lands of Spain and France, and he painted landscapes in the Canary Islands and South America. In his works, he tends to reduce the human presence or that of domestic animals, or they only appear in an ancillary manner, and emphasises the grandeur of the landscape. He captures the passing of time expressed in the incessant movement of water and air. He specialised in the representation of greyish skies or ones charged with dense clouds which gave life to his compositions.

The chronological and geographic classification of Meifrén's landscapes is exceedingly difficult, since he frequently did not date his compositions or give indications on the location of the site where he painted from life. One element that can orient us in dating his works, apart from their intrinsic quality, is his signature. In his first works, until 1890 approximately, he signed in upper case letters, with an initial "M" that stood out due to its stylisation as a kind of rubric and dated his works with only two figures. As

his work matured, Meifrén stopped dating his compositions and changed his signature: he started to sign in lower case letters, apart from the initials, and in a looser fashion. However, his signature only gives us some limited indications to date his works, and it is necessary to concentrate on other elements as well in order to determine the chronology of this work.

This view of the sea or a river, signed "E. Meifren" in very free lower-case letters, possibly represents a landscape in the northern coast of Spain. We could situate it chronologically towards 1910 due to its general aspect, in a period described as a "period of eclosion" by Mercè Vidal,¹ who emphasises that in the works of this period "there is no sign of weakness". In this period, he painted few mountain landscapes and was more attracted by the abruptness of the sea, by beaches or by plains traversed by a river. It is possible to see representations of beaches with extensive sandbanks often punctuated by some beached boat and by figures in movement. This work fits perfectly with the pictorial device adopted by Eliseu Meifrén in his mature period: the perfect balance between sky and earth, the sea with the extensive beach with sketchy figures and small boats, crowned by dense and spongy clouds in movement. In this vibrant and animated landscape, elaborated using patches of colour and visible brushstrokes, the influence of the Impressionists is very evident. It constitutes a clear example of his more finished work, a synthesis of all his pictorial advances.



¹ Mercè Vidal, *Meifrén*, Barcelona, Editorial AUSA, 1991.

Garden

c. 1920
Oil on canvas
63 x 74 cm

Meifrén returned to Barcelona after a trip to the United States between 1915 and 1917, where he triumphed in competitions such as the International Exhibition in San Francisco (1915) or the International Exhibition in San Diego (1916) and lived for a time in New York. His American journey had brought him fame, prestige, and fortune. However, after becoming a victim of fraud at the hands of his personal secretary, Meifrén was ruined and forced to return, bringing his ascendant career in the United States to an end.

Upon his return, he settled again in Barcelona and recovered his production of one of his principal themes: private patios and gardens. This type of compositions is based on a totally Impressionist approach, characterised by a wide chromatic range developed as much in the walls of the patios as in the plant species that live there, generating strong and attractive contrasts. Colour is the true protagonist and invades the whole composition, distributed through larger and fuller brushstrokes than in his previous work.

Colours explode through the floral exuberance and thanks to the luminosity of the garden itself, whose wall done in blue and subtle shades of orange serve to complement and emphasise an attractive contrast through the play of complementary colours. The roses and lilies stand out among the infinite shades of green which invade the space.

This type of garden view, on many occasions of the private garden of the artist's house on Majorca, represent one of the landmarks of his career. They mark the start of a new pictorial moment in which the free and Impressionist brushstrokes acquire greater prominence. These compositions aided him to triumph in the local artistic market, exhibiting again in Sala Parés, las Galerias Layetanas or Sala Gaspar. These shows allowed him to recover economically and the works exhibited in them represent, currently, some of the pieces of the most relevant moments in the mature career of Meifrén.



Joaquim Mir

Barcelona, 1873 – 1940

Joaquim Mir is, without a doubt, the great Spanish landscape painter of the late nineteenth and early twentieth centuries. His personal, bold, and intuitive pictorial approach was the result of constant, courageous, and limitless experimentation, which led him to achieve unique results.

Despite being enrolled in the School of Fine Arts of Barcelona, Mir continued to teach himself, activity which he combined with classes at the private academy of the painter Lluís Graner (1863–1929). Interested in landscape themes, at the start of his career Mir was associated with a group of artists of his generation with whom he captured suburban landscapes in which yellow tones predominated. Among them were creators such as Isidre Nonell (1872–1911), Ricard Canals (1876–1931) or Ramon Pichot (1872–1925). He was part of the circle of Modernists from Barcelona who gathered at the *Els 4 Gats* tavern, where he met a young Picasso (1881–1973). He exhibited assiduously there from 1897, combining these exhibitions with more formal ones such as those put on in Sala Parés.

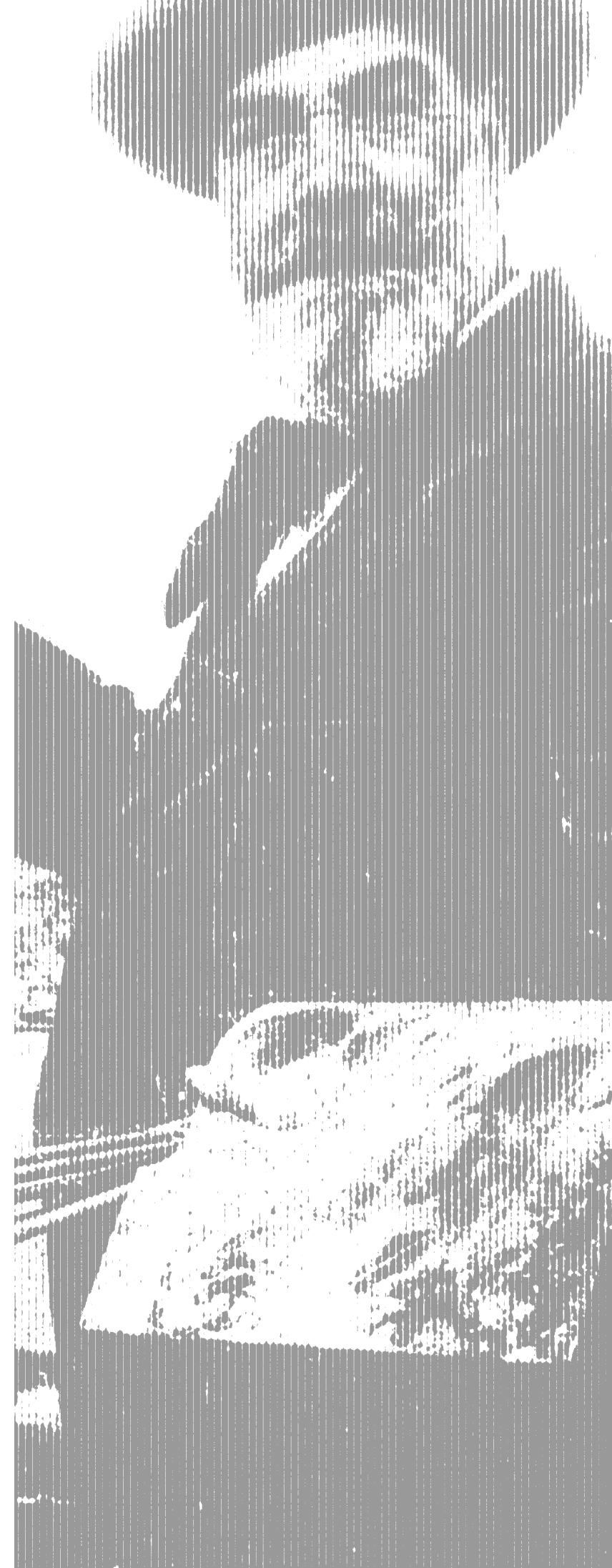
Despite occasional recognition such as medals in official competitions and some honourable mentions, Joaquim Mir decided to distance himself from the art circuit in order to find a personal language with which to express himself freely. This motivation led him to settle in Majorca from 1899, where he became fascinated by its pure and wild nature, one that had hardly been touched by man. The grottoes, caves, torrents and coves became the protagonists of his compositions. It was surely one of the main mo-

ments of his career, because there he would develop a new way of painting, where arbitrary colours and brushstrokes create intuitive and free compositions that flirted with abstraction.

In 1904 he suffered a fall that knocked him unconscious and forced the artist to return to Catalonia to be admitted to the Pere Mata Psychiatric Institute in Reus for almost two years.

He settled afterwards in Camp de Tarragona, where he continued his free interpretation of the landscape, in a synthesis that sometimes borders on abstraction. Despite his audacity, his work began to be valued for its different and bold result. In this manner, the exhibitions at Sala Parés were continuous, especially when Mir was already in full maturity and his vibrant landscapes began to become more moderate and contained. In 1921 he established his definitive residence in Vilanova i la Geltrú, where he lived until his death in 1940. This stage represents his consolidation in the artistic market, not only locally, but also internationally, as he participated in exhibitions held in London and Buenos Aires where his painting was valued and acquired by important collectors of the time.

His independence led him to realise an authentic and profound revolution in painting where patterns, impressions, arbitrary colour and spontaneity and freedom of brushstrokes shaped works that surpass the initial approach of *Fauvism* and even advanced towards abstraction and avant-gardes of the early twentieth century.



Awards

- 1895 Prize from the Sociedad Económica de Amigos del País de Barcelona
- 1896 III Exposición de Bellas Artes, Barcelona. Third class medal
- 1897 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Honourable mention
- 1898 IV Exposición de Bellas Artes, Barcelona. Third class medal
- 1899 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Second class medal
- 1901 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Second class medal
- 1910 Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, Second class medal
- 1911 VI Exposición Internacional de Bellas Artes, Barcelona. First class medal
- 1915 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Second class medal
- 1917 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. First class medal
- 1930 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Medal of Honour

Collections

- Museo Nacional del Prado, Madrid
- The Hispanic Society, New York
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid
- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Museo Nacional de Bellas Artes de Bilbao
- Museo de Montserrat, Barcelona
- Fundación Masaveu
- Colección Francisco Godia
- Colección Caixa de Catalunya
- Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú
- Casa Museo Pau Casals, El Vendrell

Cave in Majorca (Sa Calobra)

1903
Oil on canvas
100 x 81 cm

“17 febrero 1903” (17 February 1903) on the back

At the end of 1899, Joaquim Mir travelled to Majorca, where he would remain until he suffered an accident in 1904. There, he coincided with William Degouve de Nuncques (1867–1935) and, later, with Santiago Rusiñol (1861–1931) with whom he collaborated in the ambitious project of the decoration of the Palma Gran Hotel. However, his principal objective was to find a new pictorial language and much more personal lines of expression. The main driving force of Mir in this period can be translated into these words: “I have many things inside me. That they will out, I swear it; but I do not see them clearly and this causes me to despair”. The wild nature of the north of Majorca became his principal ally to give free rein to this explosive force through which the painter connected and gave form to new manners of pictorial expression, so absolutely personal and charged with force and energy.

During his stay on the island, Mir sought out natural spaces and landscapes where human presence was inexistent. The relief of the terrain, the rugged rocks, the almost inaccessible mountains and coves, definitively, nature in its purest and most hostile form, would be the starting points for his new painting. These natural references invaded Mir’s landscapes, especially between 1902 and 1904, and his technique evolved rapidly towards a freer brushwork, longer, spontaneous, and energetic, charged with expressivity.

Cave in Mallorca is a work painted in 1903. It is one of the most outstanding canvases of the series that Mir dedicated to the Pareis torrent, near the Sa Calobra cove, in the north of Majorca. This canvas forms part of a group of pieces that mark one of the principle creative moments of Mir’s career, in his search for his own language based on nature and able to provoke emotion through light and colour. The unusual forms of rocks eroded by water and wind generate a magic composition with striking colours that are almost phosphorescent, close to approaches linked to *fauve* painting and to abstraction.

In this respect, the writer Miguel de Unamuno (1864–1936) affirmed the following: “No, they are not fantastic deliriums that have been painted by the great poet of light of Majorca, the painter Mir, who, drunk on light as cicadas oft are, in the same way that the cicadas sing among the pines, cradled in the sleepy siesta of the sea, with a shiver in their entrails”.

The landscape elements are worked in a synthetic manner and are only suggested to the spectator, conforming a dreamy image which is only insinuated through the rhythms of colour, the free and wide brushstrokes which tend to fall in sinuous verticals and the blocks of colour which alternate to produce a sensation of depth and the nooks and crannies of the cave.

The landscape motifs, in the case the cave of Sa Calobra cove, are magnified and become the sole protagonist, without need for justification and lacking any other accessory elements. Neither sky, nor figures, nor any other detail which is not the cave itself and the sensation generated by it. There is no figurative reference, Mir does not need it. The horizon disappears and the structure of the cave invades the whole composition of the canvas. This work represents, without a doubt, one of the most modern approaches of Mir’s painting and marks a turning point in the evolution of Spanish landscape painting.

Bibliography

Enric Jardí, *Joaquín Mir, Barcelona*, Polígrafa, 1975 (fig. p. 56; cat. no. 47).

Enric Jardí, *Joaquim Mir. Barcelona*, Polígrafa, 1989 (fig. p. 61; cat. no. 52).

Agenda de la Harinera de Tardienta, 1992 (fig. week of 24 February).

Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears, Palma, Promomallorca – Àmbit Serveis Editorials, 1996 (fig. vol. III, p. 239).

Joaquim Mir 1873-1940, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004 (fig. p. 20).

Joaquim Mir. Antològica 1873-1940, Obra Social Fundació “la Caixa”, 2008, pp. 68-69 and 161 (fig. pp. 69 and 161).

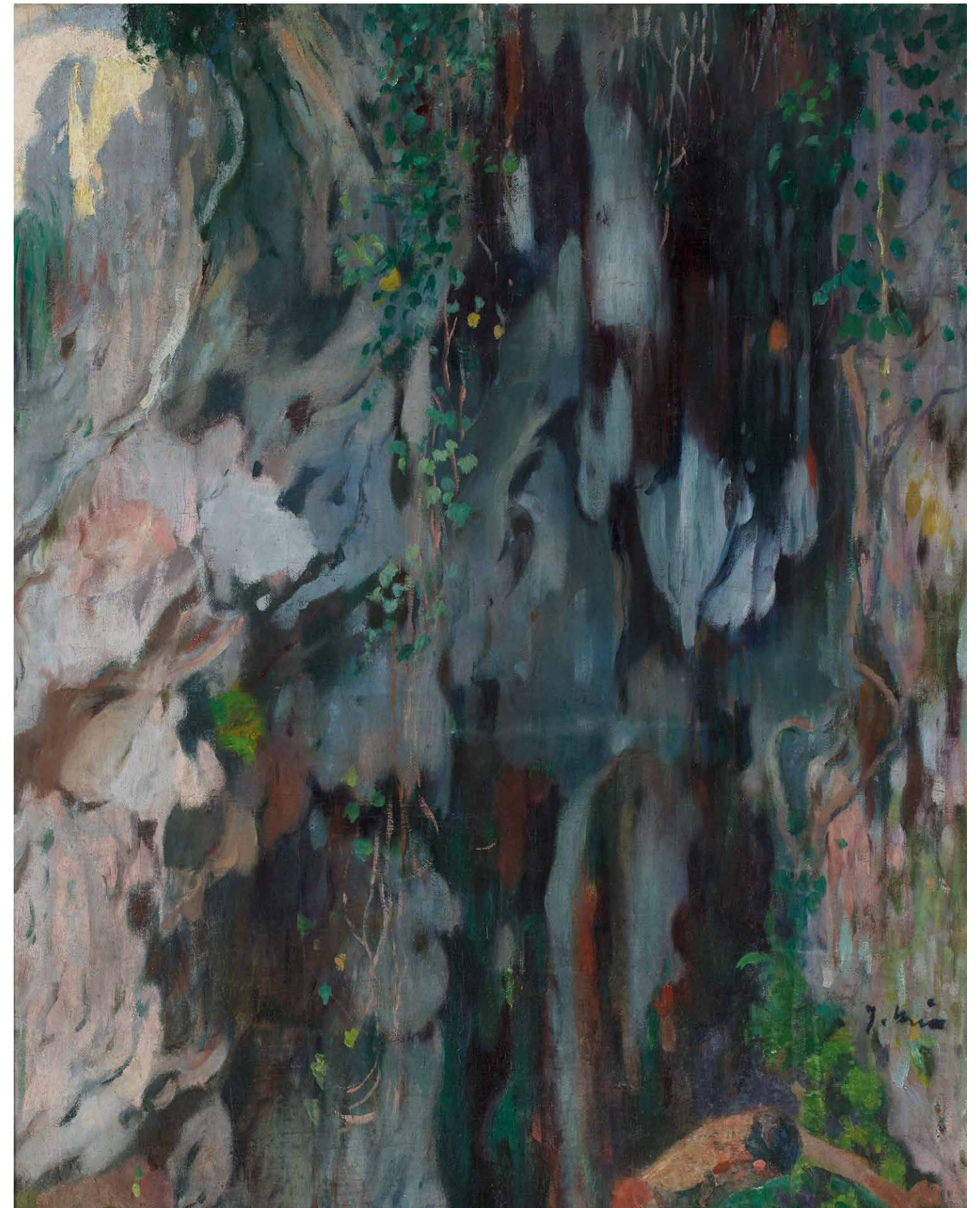
Sergio Fuentes, *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Barcelona, Establiments Maragall, 2020, pp. 31-32 (fig. p. 31).

Exhibitions

2008 *Joaquim Mir. Antològica 1873-1940*, Obra Social Fundació “la Caixa”, Barcelona (cat. no. 24)

2019-2020 *Salons a Can Parés (1884-1930)*, Sala Parés, Barcelona

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 20)



Garden. Reus

1906
Oil on canvas
81 x 100 cm

During his stay in Majorca, Joaquim Mir suffered a terrible fall while painting on the cliffs of the Pareis torrent and the caves at Sa Calobra. Although the exact causes of the accident are not known, what is certain is that this event accentuated the eccentricities and the incipient mental illness of the painter, as well as his conception of the world. He almost lost his life due to the fall and it caused him grave cerebral damage, obliging him to leave the island of Majorca and be interned in the Psychiatric Institute Pere Mata in Reus for almost two years (1905 and 1906). During his internment, Mir painted the garden of the asylum and its modernist pavilions, work of the architect Lluís Domènech i Montaner (1849–1923).

This personal episode initiated what was the best productive period of Mir, who came to be considered one of the most revolutionary landscape painters of European painting and whose work intersects with the first examples of abstraction in the west.

The work *Garden. Reus* of 1906 is one of the most representative paintings of that moment. This work perfectly demonstrates a new technique of brushstrokes used by the painter to organise his landscape compositions. The delirious, vertical, sinuous, and fantastic lines of Majorca gave way to shorter and more contained brushwork, creating impact. These brushstrokes are united much as a mosaic to attain a symphony of colours in which the elements are worked up synthetically and intuitively and appear merely as inferences. As in an almost incomplete exercise, Mir proposes to the spectator to complete the landscape starting from this play of vigorous and free brushstrokes. The public recomposes the elements through colour and mentally completes the landscape.

The strokes of the brush construct the vegetal and architectonic elements and the planes of depth by way of chromatic masses. The life of nature explodes through colour and acquires a surprising personality which fuses with the subjective vision of the painter.

Regarding this time, Joaquim Folch i Torres made the following comment: "He now only makes colour. Let us not strive to discover anything through his purely decorative marks. Neither trees, nor air, nor ground, nor any living things, nor dead things. Colours and that is it, blots, and nothing more. But colours and blots that are marvellous, unexpected, that, even if they do not speak of the world, please the eyes. Mir is a case of the extreme exaltation of this principle of colour for the sake of colour".

Bibliography

Enric Jardí, *Joaquim Mir, Barcelona*, Polígrafa, 1975 (fig. p. 58; cat. no. 50).

Exposició *J. Mir (1873-1940)*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona – Museo de Arte Moderno, 1972, (fig. 26; cat. no. 50).

Joaquim Mir. Antològica 1873-1940, Obra Social "la Caixa", 2008, pp. 68-69 and 161 (fig. pp. 69 and 161).

Sergio Fuentes Milà, *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Barcelona, Establiments Maragall, 2020 (fig. pp. 33-34).

Exhibitions

1972 *J. Mir (1873-1940)*, Museo de Arte Moderno, Barcelona (cat. no. 50)

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 21)



Landscape

c. 1925
Oil on canvas
71 x 91 cm

In August 1921, Joaquim Mir married María Estalella in Vilanova i la Geltrú. Some months afterwards, he would settle in this locality, first in a house on the seashore and, afterwards, in a house with a garden, vegetable patch and henhouse, which would become one of the central themes of his paintings in the last period of his career. In addition, during this decade, Mir went on a series of short trips to near-by locations such as Canyelles, Calafell or Alforja, among others. These trips allowed him to discover new places where light, and the connection of light with nature and the sea, allowed him to attain new pictorial achievements.

We situate the work *Paisaje (Landscape)* in this period. It is probably a landscape in Vilanova or Calafell due to the characteristics of the brushstrokes and the overall composition of the painting. It can be clearly seen how Mir captures the humidity and the suffocating sun associated with the coast. His brushstrokes are thicker than they were in his Majorcan and Camp de Tarragona periods, dense and clumpy, and the decomposition of the colours serves to dilute the contours of the elements making up the landscape. This idea can be clearly seen in the tree which serves as the central axis of the whole composition. This element is the main protagonist of the painting and divides the landscape into two well differentiated sections: the section on the left, where the painter works the countryside with a high hori-

zon and leaves a small part for the sky; and the area on the right, where the luminous clouds open, connecting with the sea and a stone wall in the shadows which contributes to the sensation of volume and depth.

The contrast is accentuated in the foreground, where a horizontal shadow cuts across transversally, and the rest of the composition emerges from it with an intense light which allows Mir to work up an infinity of green and yellow-ochre tones, both to construct the countryside and the vegetation as well as to give form to the tree. The brushstrokes are vigorous, spontaneous, and intuitive, and present clumps which add interesting material effects, enriching the form of the tree, and so highlighting its prominence in the composition.

The work recalls other compositions of the same period, especially the views that Mir painted of Vilanova from the Collada, and as such a fantastic example of the paintings of this artist in his last productive period. The canvas shows the absolute freedom of Mir's brushstrokes in a moment that he had already abandoned the "mosaic" brushstrokes and the striking and arbitrarily applied colours of his previous periods. In this way, the artist achieved a more understandable style of painting, which was a resounding success in the local and international market until his death in 1940.



Isidre Nonell

Barcelona, 1872 – 1911

Isidre Nonell was born in Barcelona in 1872. The son of a small manufacturer, he managed to free himself from the obligations of the family business to devote himself to painting. At the age of twelve he entered the Academy of Drawing as a disciple of Josep Mirabent and later Gabriel Martínez Altés' painting school. In 1889 he signed up for private lessons from Lluís Graner, an artist very much in vogue in those years for his effective and socially themed works that surely profoundly influenced the young artist.

In 1893 Nonell embarked on a new stage of his career, entering the Escuela de la Llotja (Llotja art school), where he coincided with Ramon Canals, Juli Vallmitjana, Ramon Pichot and his old friends Joaquim Mir and Xavier Nogués. Disgruntled by the academism of the courses, the artists organised field outings on the outskirts of Barcelona, in search of unspoiled landscapes to paint from nature, and founded the Colla del Safro (saffron group), so called due to the distinctive yellowish colour of their paintings. In this early period, landscape and capturing light were Nonell's main interests. In fact, when the artist began exhibiting in the Sala Parés in 1892, critics described his works as Impressionist.

Apart from the landscapes, Nonell also demonstrated a strong interest in the human figure, theme which would later play a predominant role in his painting. In particular, he was interested in the people of the street, the humblest, disadvantaged or marginalised in society. His caricatures, published in the newspaper *La Vanguardia* where he collaborated, did not seek to ridicule, but on the contrary, to denounce poverty in the city. His interest in the human figure reached its highest level after his stay in Caldes de

Boí, where the artist travelled in the summer of 1896 with Ricard Canals and with Juli Vallmitjana. Here he was deeply impressed by the deformations of the inhabitants of this isolated mountain community in the Pyrenees, where inbreeding was still widespread, and began his well-known series of drawings of people suffering from cretinism.

Between 1897 and 1900 Nonell spent two long sojourns in Paris to learn about the most modern French painting, especially appreciating the painting of Puvis de Chavannes, Whistler and the Impressionists. He presented several drawings at the Salon du Champ-de-Mars, participated in the *XV Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes* and exhibited in several galleries in the French capital. He progressively abandoned landscape to focus almost exclusively on figures and a few still lifes.

When, at the beginning of the new century, the artist returned definitively to Barcelona, his interest centred on portraits of gypsies, the series that has made him most famous. Characterised by small vermicular brushstrokes, between 1901 and 1906 dark greenish and reddish colours prevailed. From 1907 he continued to dedicate himself to a new vision of women using softer tones. During these years, the artist continued to send works to the Salons du Champs-de-Mars and to exhibit in the Sala Parés, the Barcelona Athenaeum and the Galerías Dalmau in Barcelona.

In 1911, Nonell died prematurely at the age of 38, victim of typhus. Principal figure of Catalan postmodernism, the painter brought an important aesthetic renewal to the art of the country and was a faithful witness to a crisis stage in Catalan life.



Awards

1896 III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona.
Honourable mention

Collections

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Museo de Montserrat
Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
Museo de Historia de la Ciudad, Girona
Museo del Empordà, Figueres
Museo Cau Ferrat, Sitges
Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú
Carmen Thyssen-Bornemisza Collection
Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona
Fundación María Cristina Masaveu Peterson
Fundación Francisco Godia, Barcelona
Fundación Banco Santander

Morning sun

1896
Oil on canvas
72 x 90 cm

Provenance
Núria Martí de Pujadas Collection, Barcelona

A very unusual and particular work of Isidre Nonell's catalogue, *Soleil matinal* (*Morning sun*) is a canvas from the painter's first period, when he was only twenty-four years old. The young artist, following the line marked by the Catalan naturalists such as Rusiñol and Vayreda, painted landscapes. At that time, in Barcelona, he was known for his modernity, although his work did not have much in common with the painters of the immediately previous generation.

Having adopted the luminist painting of the Escuela de Sitges (Sitges School), Nonell progressed to yellowish suburban visions of Barcelona. At this early stage of his artistic career, unhappy with the academicism of the schools and painting academies he had frequented, Nonell organised frequent outings with his friends Canals, Vallmitjana, Pichot and Mir, to the outskirts of the city in search of unspoiled landscapes to paint from life, in particular frequenting the area of Sant Martí de Provençals. With them, Nonell founded a group called "Colla de Sant Martí" (Sant Martí group), better known as "Colla del Safrà" (Saffron group), with reference to the saffron yellow colour they used to employ in their works.

Catalan painters influenced by the Impressionists had as their common interest to capture light at different times of the day and at different seasons. A few years before going to Paris and getting to know the works of the French Impressionists directly, Nonell and his companions had come to the same conclusions regarding the depiction of particular atmospheric moments and the representation of light and colours. Surely, he had seen reproductions of Millet's works in magazines, such as *Las espigadoras* (*Tillers*) (1857), which fostered the development of painting of landscapes with peasants and had a great influence on Nonell and Claude Monet (*Les meules*, c. 1890), Vincent Van Gogh (*Les meules en Provence*, 1888), or Camille Pissarro.

Our painting represents an exceptional example of Nonell's first period, being one of the few landscapes done in oil in his catalogue. The composition focuses on two large haystacks in a wheat field. In the background, a group of cottages surrounded by trees and green meadows stand out against some trees and a celeste blue sky. Three working peasants are the only figures in this luminous rural setting, in which colours and light play a significant role.

This painting was presented at the Sala Parés in the 1896 exhibition, along with another oil painting entitled *Cap al tard. Sant Martí de Provençals* (*Towards the evening. Sant Martí de Provençals*), now conserved in a private collection in Barcelona. A more blurred vision probably of the same landscape, it is interesting to note how the artist uses the same range of colours, but inverting them, saffron yellow colours a sunset sky and various shades of green and blue are used for the cultivated fields.

Bibliography

Rafael Benet, *Isidro Nonell y su época*, Barcelona, Iberia, 1947, plate V.
Alexandre Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1951, fig. p. 355.
Enric Jardí, *Nonell*, Barcelona, Polígrafa, 1969, fig. 16 p. 23 (ed. 1985, fig. 17 p. 27).
Isidre Nonell, Barcelona, Polígrafa, 1995, fig. 3.

Exhibitions

1896 *Tercera exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Barcelona (cat. no. 305, p. 77)

1962 *Exposición Isidre Nonell*, Junta de Museos de Barcelona, Palacio de la Virreina (cat. no. 6, p. 29)

1981 *Nonell*, Ayuntamiento de Barcelona, Palau de la Virreina, Barcelona (p. 32, cat. no. 9, fig. p. 60)

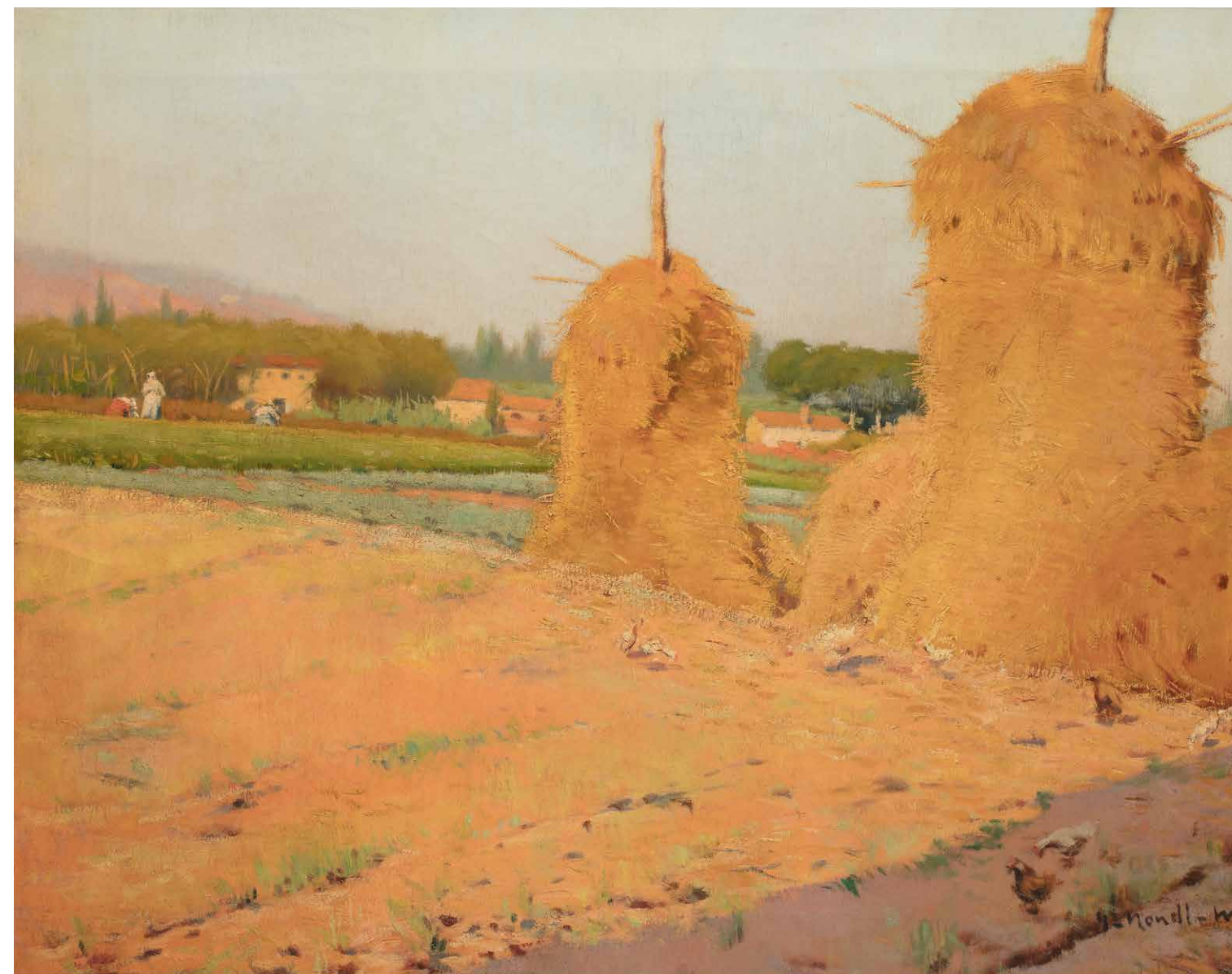
2009 *Nonell. Figures i espais*, Fundació "la Caixa", Girona (cat. no 6, fig. p. 30-31)

Awards

1896 III *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona*.
Honourable mention



Isidre Nonell, *Cap al tard. Sant Martí de Provençals*, (*Towards the evening. Sant Martí de Provençals*), 1896, oil on canvas. Private collection.



Francisco Pradilla

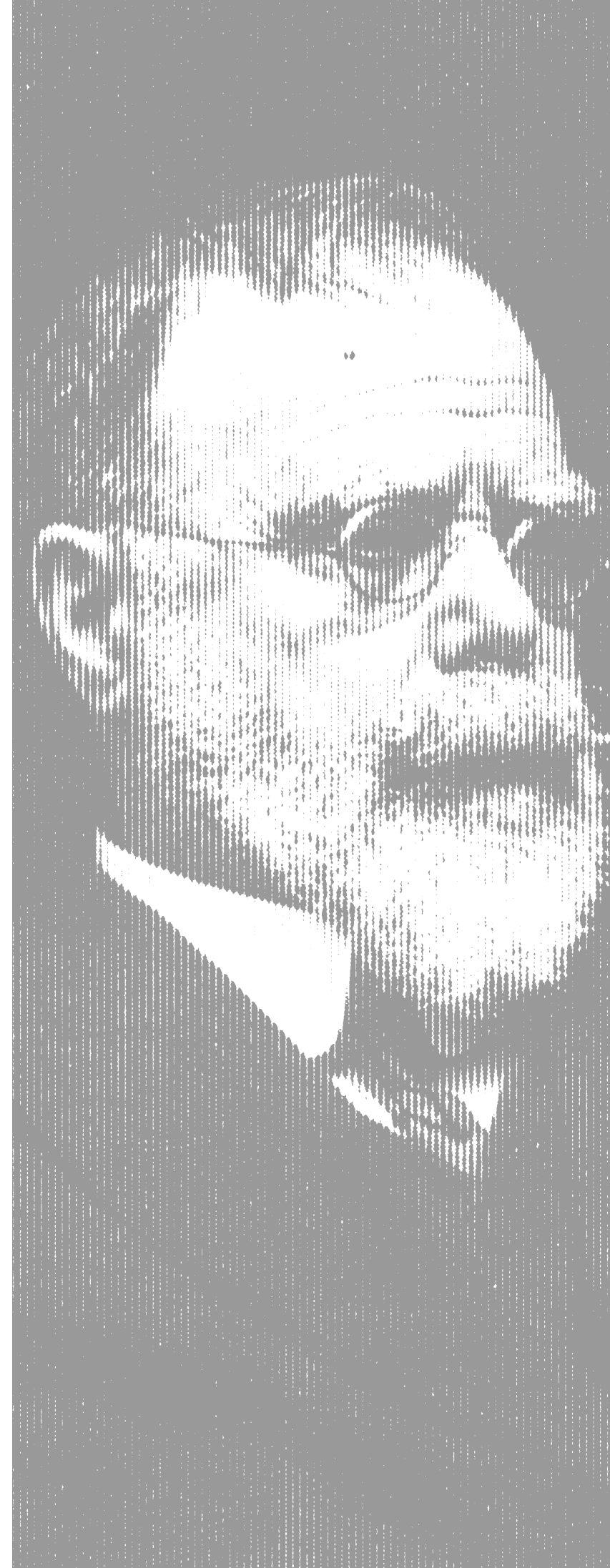
Villanueva de Gállego, Zaragoza, 1848 – Madrid, 1921

Pradilla's training was typical of the painters of his time. He studied until 1865 in the Academia de Zaragoza and then went to Madrid where he alternated copying works in the Museo del Prado with studies in the Real Academia de San Fernando (Royal Academy of Fine Arts of San Fernando). In 1874, he went on scholarship to Rome where he stayed for three years; in the paintings that he sent from there during this time, one can already see his ability to portray the atmosphere of his time; natural realism. There, in the capital on the Tiber, he completed what would be his grand work, *Doña Juana la Loca* (*Doña Juana "the mad"*) (Madrid, Museo del Prado), a historical character who attracted him greatly and to whom he would dedicate various compositions. He was soon successful in his own country as well as internationally. In 1879-1882, he painted *La rendición de Granada* (*The Surrender of Granada*), which would become his second grand historical painting, praised by the critics and the public at large, and

which is today one of the great historical paintings of the Spanish nineteenth century.

In 1881 he was inducted as an academic into the Academia de San Fernando, and named Director of the Spanish Academy in Rome, position that he resigned from eight months later in order to attend to his artistic commissions.

As the century waned to a close, Pradilla's fortune took a turn for the worse. He lost all his savings in the bankruptcy of the Villodas Bank (1892) and his daughter died. Both these events plunged him into profound sorrow and apathy towards art, which he had to overcome to increase his production. In 1896, he was named Director of the Museo del Prado, position that he resigned from two years later. He retired to his palace studio in Madrid, where he lived in reclusion until the end of his days.



Awards

1878 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Medal of Honour

1878 Exposition Universelle de Paris. Medal of Honour

1893 Exhibition of Munich. First prize

Collections

Museo Nacional del Prado, Madrid

Palace of the Senate, Madrid

City hall, Madrid

Museo de Zaragoza

Carmen Thyssen-Bornemisza Collection

Puerto de Montaña

c. 1918
Oil on canvas
37 x 57 cm

Signed "F. Pradilla"

In addition to his historical paintings, for which Pradilla is a well-known painter today, he also worked in other genres such as the portrait and landscape. His well-known self-portraits included solutions that the Impressionists were also experimenting with at the same time. Among his landscapes, the work which motivates this text is an example of notable quality of Pradilla's work in this area. It represents a view of high mountains, perhaps the Peaks of Europe, where the far-off fog blends into a sky that forebodes a storm. The painting is done in loose brushstrokes, *alla prima*, and seems to have been executed quickly *in situ*, following the *plein air* principles of the Barbizon school. The thick dabs of paint mix with the smoother areas and there is work with a spatula or with the handle of the brush to scratch the pictorial surface and simulate grass.

We have the testimony of Pradilla himself: "this painting belongs to a series of small paintings with which I proposed to myself to study, as much as possible in nature, the truth, we could say objectively and subjectively; of pictorial scenes outside, with the purpose as well to create rapport between each one and the different hours of the day". They are works painted in the Cantabrian mountains or in the hills of Galicia which he was familiar with due to his wife's family connection with the north of Spain.

This work is related with sketches from life, documented by Wifredo Rincón García in his book on Francisco Pradilla (Madrid, 1987, pp. 142-148) of similar measurements and included in the inventory with the same type of numbering in the Carmen Thyssen-Bornemisza Collection.



Nicolau Raurich

Barcelona, 1871 – 1945

Nicolau Raurich was one of the most personal and different landscape painters of Spanish painting of the late nineteenth and first half of the twentieth century, and a key representative of post-Impressionism. After leaving the family business, he focused on his artistic training at the Escuela de Bellas Artes de Barcelona (School of Fine Arts in Barcelona) and afterwards as a disciple of Eliseu Meifrén (1857–1940). Encouraged by his successes garnered in 1892, he participated in the Exposición del IV Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico (Exhibition of the Fourth Centenary of the Discovery of Puerto Rico) in San Juan with two works that served to consolidate him on the international art scene.

At the end of 1894 he settled in Rome and formed part of the colony of Spanish painters. There he specialised in portraying the Pontine Marshes, following the painting of Enric Serra (1859-1918) and the romantic aesthetic that connected with Central European painting. Precisely this type of works, such as *Pantanos de Nemi* (*Nemi marshes*) (1896), *Ruinas de Ninfa* (*Ruins of Ninfa*) (1896) o *Fangal* (*Quagmire*) (1897), became the definitive consecration of the painter in the official competitions. Having received awards and achieved recognition, he returned to Barcelona for good

in March 1898 and focused on portraying Catalan landscapes. At this time, his style was transformed, and he abandoned the neo-Romantic approach to luminism with new pictorial formulas. Thus, from 1899, with *Costas de Pineda* (*Coast of Pineda*), thick *impastos*, relief, and aggressive colors were incorporated into his work as main features. Interest in the values of pictorial matter became the artist's obsession, traits that never left his production. The expressiveness of Raurich's landscapes was the main attraction of his new period in which Pyrenean visions, views of Sant Pol de Mar and high-intensity nocturnal scenes were his recurring themes and those that worked best in the Catalan art market.

During the first decade of the twentieth century, he won his main awards and medals (Madrid, Paris, Athens, and Barcelona) and remained faithful to his personal style which was a renewal of post-Impressionist painting in Spain. From 1936 he remained secluded in his studio house painting, removed from the local and international artistic circuit. His work became decadent and sometimes obscure. The material that had been so well constructed in previous years became diluted, thus losing all personality. He died in June 1945, isolated, ill, and locked in his room.



Awards

- 1892 Exposición de Gerona. First prize
- 1892 I Exposición Internacional de Bellas Artes, Madrid. Honourable mention
- 1894 Exposición del IV Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico de San Juan. Gold medal
- 1897 Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Madrid. Second class medal
- 1898 IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona. Third class medal
- 1899 Exposición General de Bellas Artes, Madrid. Second class medal
- 1899 Exposition de la Société des Artistes Français de Paris. Honourable mention
- 1899 Title of *Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III*
- 1900 Prize in the contest organised by the magazine *Blanco y Negro*
- 1901 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. First class medal
- 1903 International Exhibition of Fine Arts, Athens. Gold medal
- 1907 V Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona. First class medal
- 1910 Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Decorativas, Mexico. Medal and special diplomas
- 1912 Title of Honourary Member of the Society of Greek Artists
- 1924 Exposición de Bellas Artes de Cádiz. Medal and diploma of merit

Collections

- Museo Nacional del Prado, Madrid
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Museo Diocesano, Barcelona
- Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan
- Museo de Arte de Sabadell
- Fundación Francisco Godia, Barcelona
- Museo de San Telmo, San Sebastián
- Fundación Masaveu
- Colección Banco Sabadell
- Colección BBVA
- Colección Banco de España

Fangal

Rome, 1897
Oil on canvas
147 x 197 cm

In December 1894, Nicolau Raurich (1871–1945) settled in Rome, where he quickly established a relationship with the colony of Spanish artists residing in the Italian capital such as Francisco Pradilla (1848–1921), Ramon Tusquets (1838–1904) or José Villegas (1844–1921), among others. All of them continued in the style initiated by Mariano Fortuny (1838–1874), although Raurich produced a style of painting that was more aligned with that of landscape painter Enric Serra (1859–1918), as much for the theme of the Pontine Marshes as for the romantic aesthetic. Serra had already garnered international success in Rome with this theme; the landscape is approached in a realistic manner and a sense of abandonment invades the composition, generating a strong and strange sense of melancholy.

After several trips around Europe and intermittent stays in Barcelona, Raurich returned to Rome in 1896. At this time, he focused his attention on the theme of the Roman lagoons initiated by Serra. The spectacular and sensitive manner he represented these landscapes, in a romantic register, gave him his first recognitions and awards in official competitions. Of these large-format compositions, of especial note is his treatment of the multiple nuances that this theme allowed, as well as his mastery in capturing the mist, coldness and feeling of a pure and dramatic natural landscape where human intervention is non-existent.

Some famous compositions of this period are *Ruinas de Ninfa* (*Ruins of Ninfa*) and *Pantanos de Nemi* (*Nemi marshes*), both dated in 1896 and presented at the *Exposición de Bellas Artes de Madrid* (Exhibition of Fine Arts of Madrid). The first one was acquired by the politician Cánovas del Castillo, while the second one was awarded the Second class medal and was acquired by the Queen Regent for the Museo de Arte Moderno de Madrid (Museum of Modern Art in Madrid). Currently, this work is part of the permanent collection of the Prado Museum. Raurich became known as the author of *Pantanos de Nemi* and with the success of his Pontine Marshes became a consecrated artist in Spain.

Of the series of landscapes of the marshes of the outskirts of Rome made between 1896 and 1897, *Fangal* (*Lodazal*) stands out. This work was presented at the *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona* (Fourth Exhibition of Fine Arts and Artistic Industries of Barcelona) of 1898, where he obtained the Third class medal. The enormous canvas was displayed in the third room (cat. no. 221). It is a large canvas in which Raurich captures the mysterious atmosphere of the marshes. You can feel the humidity, coldness, and stillness of the standing water on which the reflections of centuries-old near-dead trees are projected, mixed with muddy soil and static plants that are placed diagonally and that stand out due to a more material working and a greater thickness of the pictorial layer. The alternation of types of brushstroke and different ways of applying the pigments increases the attractiveness of the composition and serves to generate diverse effects that achieve a credible atmosphere where the elements are treated in a realistic way. The cloudy sky that envelops the mountains captivates and unsettles us, thus accentuating the dramatic feeling and, ultimately, the romantic character of the composition.

The success of this work was indisputable. Thus, F. Miquel i Badia from the pages of the *Diario de Barcelona* or Rómulo in *Las Noticias* echoed the impression caused by Raurich's *Fangal*, in the public and the rest of the critics.¹ Months later, in early 1899, the canvas was exhibited in the Sala Parés where it was very well received.² The work measures 147 x 197 cm, although the original composition reached 3 meters (300 x 212 cm). The catalogue of the 1898 contest, where it was presented and triumphed, shows the full canvas with the part of the work that was later cut off by the artist himself (the right part of the canvas). This intervention made it easier for the canvas to be exhibited in other competitions, including the *Exposition Triennale des Beaux-Arts* in Brussels (1900), the *Salon de la Société des Artistes Français de Paris* at the Grand Palais in May 1904,³ and the *Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas* (Spanish Exhibition of Decorative Arts and Industries) on the occasion of the First Centenary of Independence of Mexico, held in Mexico City (1910), and where the painter obtained an extraordinary medal and diploma for this work.



1 F. Miquel i Badia, "Paseos por el Palacio de Bellas Artes II", in *Diario de Barcelona*, 25 May 1898, p. 604; Rómulo, "Crónica de Arte. En la Exposición", in *Las Noticias*, 31 May 1898, III, 802.

2 Rómulo, "Arte y Artistas. En el Salón Parés", in *Las Noticias*, 3 February 1899, IV, 1049.

3 *Catalogue illustré du Salon de 1904*, Paris, Librairie d'Art, 1904, cat. no. 1487.

Bibliography

IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado, Barcelona, Imp. Henrich y Cia, 1898, p. 55 (plate 9).

F. Miquel i Badia, "Paseos por el Palacio de Bellas Artes II", *Diario de Barcelona*, 25 May 1898, p. 6041.

Rómulo, "Crónica de Arte. En la Exposición", *Las Noticias*, 31 May 1898, III, 802.

J.C y R., "IV Exposició General de Belles Arts", *La Veu de Catalunya*, 12 June 1898, p. 200.

F. Miquel i Badia, "XVI Exposición Extraordinaria de Bellas Artes en el Salón Parés", *Diario de Barcelona*, 1 February 1899, p. 1264.

F. Casanovas, "Salón Parés. XVI Exposición Extraordinaria de Bellas Artes", *La Publicidad*, 30 January 1899, XXII, 7296, p. 2.

Rómulo, "Arte y Artistas. En el Salón Parés", *Las Noticias*, 3 February 1899, IV, 1049.

Catalogue illustré du Salon de 1904, Librairie d'Art, Paris, 1904, p. 43.

P. Coll, "Saló dels Camps Elisis. París", *La Veu de Catalunya*, 8 August 1904.

D.M.L., "En Nicolau Raurich", *Unió Federal*, II, 46, 16 March 1912, p. 2.

F. Lliurat, "Nicolás Raurich", *Anales y Boletín de los Museos de Arte*, vol. III-4, Barcelona, October 1945, p. 250.

P. Bohigas, "Apuntes para la historia de las Exposiciones Oficiales de Arte de Barcelona", *Anales y Boletín de los Museos de Arte*, Barcelona, 1945, p. 104.

Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies, Barcelona, Museo Nacional de Art de Catalunya, 1996, p. 78 (fig. p.78).

Sergio Fuentes, *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Barcelona, Establiments Maragall, 2020, pp. 27-28 (fig. p. 27 and fragment p. 28).

Exhibitions

1898 IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona (cat. no. 221)

1899 XVI Exposición Extraordinaria de Bellas Artes, Sala Parés, Barcelona

1900 *Exposition Triennale des Beaux-Arts*, Brussels

1900 Exhibition of Fine Arts, Karlsruhe

1904 *Salon Officiel de la Société des Artistes Français*, Grand Palais, Paris (cat. no. 1487)

1910 Exposición de Arte Español e Industrias Decorativas, México

1996-1997 *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona (cat. no. 5)

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 16)

Awards

1898 IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, Third class medal

1910 Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Decorativas de México, Extraordinary medal and diploma for *Fangal (Lodazal)*



Santiago Rusiñol

Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931

Santiago Rusiñol was one of the most relevant painters of the late nineteenth and early twentieth centuries in Spain, and one of the maximum representatives of pictorial Modernism. Son of a bourgeois family in the textile industry, Rusiñol abandoned the family business at an early age to study painting and drawing in the Barcelona workshop of Tomás Moragas (1837-1906). In his youthful period, he was particularly attracted by landscape, and principally by the works of Joaquim Vayreda (1843–1894), artist who introduced Impressionist theses in the art market in Barcelona.

Rusiñol converted travel into his *modus vivendi*, and what is more, it led him to constantly discover new pictorial motifs, colours, and sensations which he then expressed so well in his painting. His desire for independence culminated in 1889 when he started to realise sojourns in Paris with some artist friends, including, most notably, his intimate and inseparable friend Ramon Casas (1866-1932). In Paris he discovered modernity and Impressionism. He made bohemia his emblem as well as his principal vital and pictorial motive. He was enthused with the work of Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Signac, James Whistler or Théophile Steinlen, and many others. He shared a close relationship with key artists of the late nineteenth century French capital, such as the musician Erik Satie (1866–1925). From that period, of particular note are the scenes of bohemianism that he himself experienced at the Moulin de la Galette and Montmartre. In them, the melancholy, misery, and greyness of the Ville Lumière are always present. It is precisely this period that consecrated him as a painter in Paris as well as in Barcelona and Madrid, obtaining medals and mentions in official painting competitions. In Barcelona, the Sala Parés and the modernist tavern “Els 4 Gats” became his main spaces of relation and dissemination of his literary and pictorial work.

At the end of 1891 he discovered Sitges with Eliseu Meifrén (1859–1940) and turned that modest old fishing village into one of the most important scenarios of Modernism in Spain. He built the famous “Cau Ferrat”, a place of artistic meetings and talks through which the main figures of the culture of his time passed. At this time, his painting became brighter and warmer,

managing to encode new compositional typologies such as his well-known Sitges courtyards.

In 1895, during a trip to Granada, he discovered what was to be his main pictorial theme until his death in 1931: abandoned gardens. He started with the gardens of the Alhambra and the Generalife and, after constant trips throughout Spain, he got to know different places where decadent gardens were always the protagonists. Melancholy, lonely and nomadic, Rusiñol exploited his extraordinary sensitivity in this theme and it led him to reap new triumphs in both national and international competitions. His paintings were consumed by the aristocracy and bourgeoisie and were among the most appreciated of all the Spanish artistic production of his time. In addition to being a painter, Rusiñol was a reference as a writer, philosopher, and an aesthete, influencing both writers and all kinds of French and Spanish artists.

Awards

- 1888 Exposición Universal de Barcelona. Second class medal
- 1889 Universal Exhibition of Paris. Honourable mention
- 1890 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Second class medal
- 1891 International exhibition of Berlin. Honourable mention
- 1892 *Société Nationale des Beaux-Arts de Paris*. Title of *Associé*
- 1893 International exhibition of Chicago. Unique medal
- 1894 Exposición de Bellas Artes de Bilbao. Second class medal
- 1895 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Second class medal
- 1896 III Exposición de Bellas Artes de Barcelona. Bronze medal
- 1901 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Consideration of First class medal (effective in 1915)
- 1904 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Proposed by the jury to be awarded *Comendador de la Orden de Alfonso XII*
- 1907 V Exposición de Bellas Artes de Barcelona. Gold medal
- 1907 Title of *Comendador de la Gran Cruz de Isabel la Católica*



- 1908 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. First class medal and candidate for the Medal of Honour
- 1908 Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. Gold medal
- 1908 *Société Nationale des Beaux-Arts de Paris*, Title of *Sociétaire*
- 1910 Exposición Internacional de Buenos Aires. Prize
- 1912 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. First class medal
- 1915 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Nominated for the Medal of Honour
- 1917 *Chevalier de la Légion d'Honneur*, France
- 1926 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Nominated for the Medal of Honour
- 1929 Exposición Internacional de Barcelona. First medal
- 1930 Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Nominated for the Medal of Honour

Collections

- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires
- Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana
- Spanish Heritage, New York
- Museo de Montserrat
- Museo del Cau Ferrat, Sitges
- Círculo de Bellas Artes, Valencia
- Museo de Arte de Gerona, Girona
- Es Baluard Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, Palma de Mallorca
- Generalitat de Catalunya, Barcelona
- Colección Masaveu
- Colección Banco Santander
- Colección BBVA
- Círculo del Liceo, Barcelona
- Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú
- Casa Museu Pau Casal, El Vendrell

Classical garden

1901-1902
Oil on canvas
70 x 100 cm

Signed "S. Rusiñol"
Provenance
Barraqueda Collection, Bogotá

Between 1893 and 1919 Rusiñol carried out various painting tours on the island of Majorca, drawn by its incredibly attractive landscapes. Spring was his favourite season, when the almond trees are in bloom and the light is golden. The island of Majorca, especially the Tramuntana mountains, inspired his painting, leaving us impressive views of Sóller, Valldemosa, Cala Sant Vicenç and Bunyola, where he resided. The island also inspired his writing, as evidenced by his marvellous book *La isla de la calma* (*The Island of Calm*).

In the first years of the 1900s, Rusiñol returned to Majorca attracted not only by its rural and untamed life, by the light and colour of the most beautiful of the Balearic Islands, but also for professional reasons. Together with Joaquim Mir, he received the commission to decorate the ceilings of the modernist Gran Hotel de Palma, designed by the Modernist architect Luís Domènech i Montaner (nowadays the Majorcan headquarters of CaixaForum, where works of Hermen Anglada-Camarasa are exhibited).

Rusiñol usually composed his works using grand classical perspectives, such as the one used in this *Jardín clásico* (*Classical Garden*). A moss-covered stone path leads to a pergola with three semi-circular arches and two classical white marble sculptures can be made out just in front of it. Most of the landscape on the left is concealed by the cascading leaves of a weeping willow (also known as a Babylon willow), a tree native to China characterised by its pendulous and flexible branches that reach the ground. An intense backlight in the background presages the intense light of summer afternoons.

In this composition, Rusiñol fused two of the pictorial schools of the period, the Luminist and the Symbolist, which were popular in Europe. His seascapes were influenced by the style of the Belgian artist Degouve de Nuncques. In his landscapes, we can discern the influence of Joaquim Mir's painting style, with his characteristic patches of colour.

This composition could be a view of the *Jardín del pirata* (*Pirate's Garden*), with the sea in the background. Rusiñol painted two well-known canvases of this garden located on the western coast of Palma (Laplana 15.1.12 and 15.1.13), dated at the beginning of the 1900s.

Exhibitions

1902 Círculo Mallorquín, Palma (October)

1903 Sala Parés, Barcelona

Bibliography

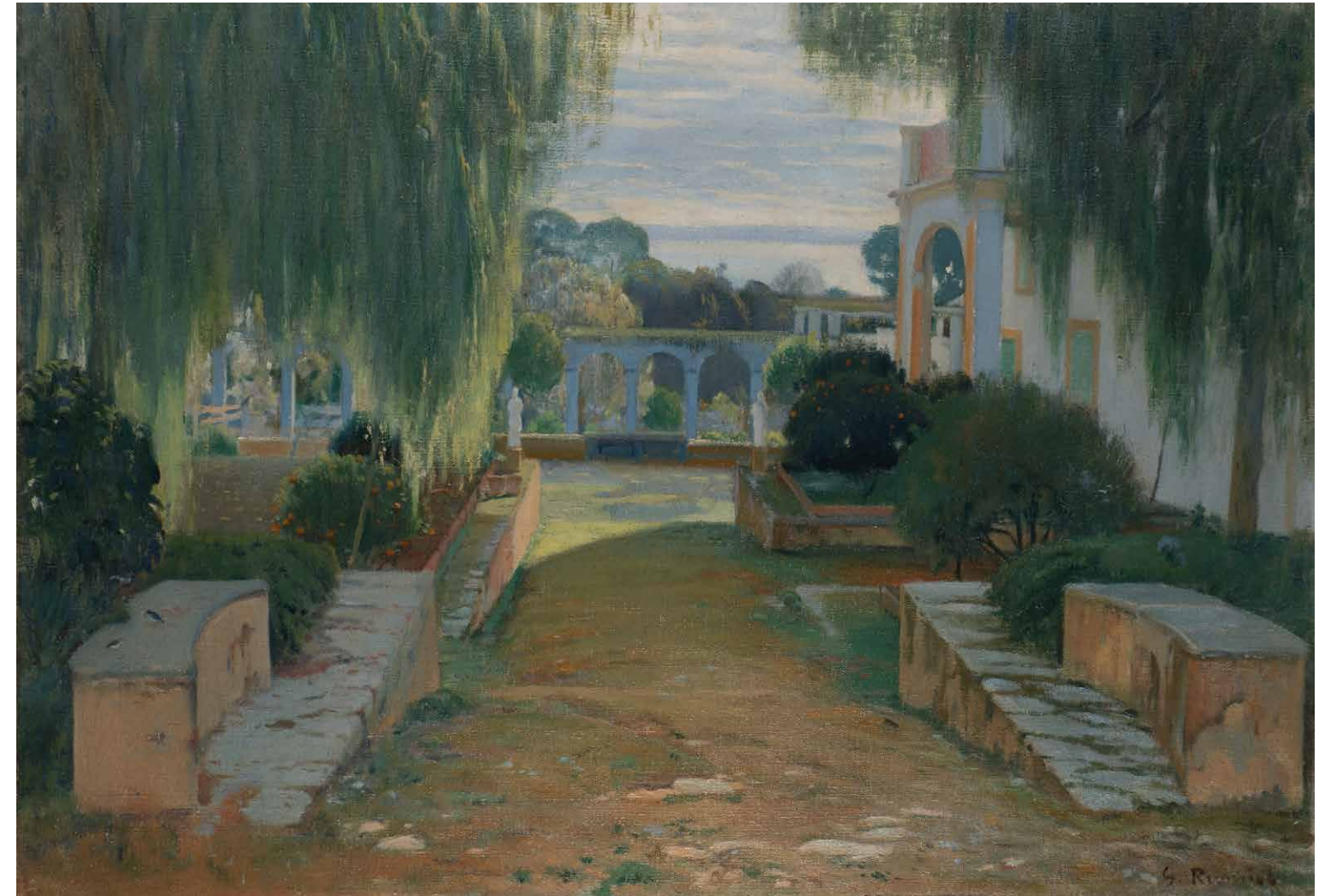
Buenaventura Bassegoda, «Salón Parés. Exposición de Santiago Rusiñol», *Diario de Barcelona*, 6 February 1903, morning edition, p. 1628.

Alfredo Opisso, «Exposición Rusiñol», *La Vanguardia*, 7 February 1903, p. 4.

Pedro Ferrer Gibert, *Visiones de Mallorca*, Palma, Imprenta de Francisco Soler y Prats, 1906, front page.

Josep de C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 551, cat. 15.8.7.

Josep de C. Laplana, Mercedes Palau-Ribes O'Callaghan, *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa* (3 vols.), Barcelona, Editorial Mediterrània, 2004, Vol. 3, *Catàleg sistemàtic*, p. 127, cat. no. 15.1.16.



Valencian garden

1912
Oil on canvas
108 x 93 cm

Santiago Rusiñol made gardens his favourite theme. From 1894, when he portrayed the garden of Can Falç in Sitges and was moved by the idea of the romantic garden of Maurice Maeterlinck's play *La intrusa*, he never abandoned this pictorial theme. The emotion that the gardens of Granada provoked in him in 1895 reaffirmed his enthusiasm. This last series was presented at the *Salon du Champs-de-Mars* in Paris in May 1896 under the title *Jardins arabes de Grenade* (*Arab Gardens of Granada*). The warm reception encouraged the painter to continue with this subject which would remain central until his death in 1931.

From this initiatory trip to Granada, Rusiñol began a series of pictorial campaigns that allowed him to discover new places and abandoned gardens throughout Spain.¹ Thus, the constant trips to Andalusia, Aranjuez, Valencia, Tarragona or Majorca mark the life and artistic production of the painter, making him a kind of nomad in search of the poetry of the decaying garden.

The gardens in Rusiñol's work materialise the fall and decadence of a glorious, ever dignified past capable of generating a deep reflection on the passage of time through silence and loneliness. On the absence of a human figure in these compositions, Rusiñol stated: "My gardens do have something of figure. You have not noticed that the gardens I paint are stylised landscapes: they are gardens that have been artistically arranged by the hand of man. Human figures have passed through my lonely gardens and their souls have remained." This lyrical and subtle play between absence and presence is a central theme of the abandoned gardens of Rusiñol. The ideality of abandonment is the veil that covers all these compositions, raised by the artist as pictorial elegies.

The painter defines these gardens as landscapes in verse or poetry turned into landscape: "verses written with flowers that are already scarce everywhere; the gardens are living verses with sap and aroma [...] The old gardens died, but they died so nobly that

from their very death a new poetry sprouted; the poetry of the mighty falls".²

Santiago Rusiñol travelled to Valencia in mid-February 1912, where he enjoyed great popularity. There he discovered the garden of Monforte, a splendid place whose parterres, viewpoints and sculptures of classic cut were combined in an ensemble of romantic character. The old garden designed by the architect Sebastián Monleón around 1859 became a new motif for his paintings. The impression it made in Rusiñol was collected in the pages of *L'Esquella de la Torratxa* by the artist himself under the pseudonym "Xarau": "It is small, sheltered and still! There are marble busts in front of the cypresses; there are statues appearing out of the boxwoods; there are myrtle bows, and fountains, and willows and moss... and symmetry. A garden constructed by a classic, which time has made romantic! A flower in the middle of Valencia!"³

During this stay, the painter exhibited several works at the *Círculo de Bellas Artes* (Circle of Fine Arts) in Valencia, where he also publicly read his writings *El pintor de los milagros* (*The Painter of Miracles*) and *La virgen del mar* (*The Virgin of the Sea*). The three compositions exhibited were two works entitled *Jardín de Monforte* and another called *Jardín de Valencia*. All of them were presented soon after in Rusiñol's solo exhibition in Sala Parés along with works painted in Aranjuez and Girona. The third is the view of the parterre with the sculpture of the lovers Dafnis and Cloe, a work that was also exhibited at the *Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid* (National Exhibition of Fine Arts in Madrid) in 1912, where he was awarded a First class medal.⁴

This work is one of the best paintings of Rusiñol's gardens and was reproduced profusely in publications of the time and even on postcards. Despite including the fountain crowned by Dafnis and Cloe, this work has often been wrongly referenced under the title



¹ In September 1922, he also realised an interesting trip to Italy (Rome, Florence, and Tivoli principally) in search of new gardens to immortalise through his painting.

² Santiago Rusiñol, *Jardines de España* (Prologue), Barcelona, 1903.

³ XARAU (Santiago Rusiñol), "¡¡Un jardí a Valencia!!", *L'Esquella de la Torratxa*, year XXXIV, no. 1732, 8 March 1912, p. 167.

⁴ *La Ilustración Artística*, year XXXI, no. 1601, 2 September 1912 (fig. p. 576).

Cástor y Pólux (*Castor and Pollux*) since 1914,⁵ and even by locating the view in another garden.⁶

The painter makes use of a common compositional formula he often used for his works on abandoned gardens: a structure built by two oblique lines bounded by the hedges of the garden at whose confluence stands the monument. Thus, Rusiñol centres the composition at the crossing paths, where the fountain emerges with the sculptures of lovers who look at each other with total complicity. The linear perspective with a single vanishing point is evident and is only interrupted by the stone mass of the stand and the mildewed marble of the figures outlined on the green of the cypresses that fall elegantly in the background with the rest of vegetation. The perfectly carved hedges and others with imperfections highlight the perspective and are bathed by a strange light, as in a dream. The infinite nuances of greens worked with delicate vertical brushstrokes accentuate the stillness of the landscape. As Tomás Borrás described in 1912, they are gardens that are “magically wrapped in a gloom of unreality”.⁷ Ramón María del Valle-Inclán also admired the timelessness and emotion of these compositions: “Among the Spanish painters, the first to seek the truth and intensity of emotions, about the accidental truth of the chiaroscuro, has been Santiago Rusiñol [...] The harmonious and melancholy gardens of Rusiñol, all full of emotion and a distant and permanent truth, the truth of remembrance [...] Rusiñol knows how to link scattered emotions in a deeper emotion”.⁸

Bibliography

Vida Isleña, no. 6, 15 May 1912 (fig. “Jardín de Valencia, último cuadro de Rusiñol”).

La Ilustración Artística, year XXXI, no. 1601, 2 September 1912 (fig. p. 576).

Santiago Rusiñol, *Jardins d'Espanya*, Barcelona, Antonio López, 1914 (fig. “Càstor i Pòllex”).

Jardines de España: Cástor y Pólux (Valencia), postcard AGFA, 1914.

⁵ Santiago Rusiñol, *Jardins d'Espanya*, Barcelona, Antonio López, 1914, among others.

⁶ Cover of the magazine *La Esfera*, year III, no. 123, 6 May 1916, as *Glorieta* (Aranjuez).

⁷ Tomás Borrás, “El hombre que sonríe”, *La Tribuna*, 10 June 1912.

⁸ Ramón María del Valle-Inclán, “Santiago Rusiñol”, *Nuevo Mundo*, no. 691, 6 June 1912.

La Esfera, year III, no. 123, 6 May 1916 (fig. colour front page).

Santiago Rusiñol, *Jardines de España*, Barcelona, 1925 (fig. “Cástor y Polux”).

Pintores de Fama, Barcelona, Establiments Maragall, 1957 (fig. front page).

Josep de C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995 (fig. p. 404, cat. no. 13.10).

Josep de C. Laplana, *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. L'obra i la crítica*, Barcelona, Mediterrània, 2004 (fig. p. 177).

Josep de C. Laplana, *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. Catàleg sistemàtic*, Barcelona, Mediterrània, 2004 (fig. p. 104).

Santiago Rusiñol, *Jardins d'Espanya*, Barcelona, Museo del Modernismo, 2017 (fig. pp. 88, 197 and 211).

Sergio Fuentes, *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Barcelona, Establiments Maragall, 2020, pp. 39-40 (fig. p. 40).

Exhibitions

1912 Círculo de Bellas Artes de Valencia (cat. “Jardín de Valencia”)

1912 Sala Parés, Barcelona (cat. no. 3 “Jardín de Valencia”)

1912 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (out of cat.)

1956 *Exposición Homenaje a Santiago Rusiñol*, Sala Municipal, Girona (cat. no. 19 “Cástor y Pólux. Jardín de Valencia”)

1956 *Exposición Homenaje a Santiago Rusiñol*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 19 “Cástor y Pólux. Jardín de Valencia”)

1956 *Exposición Homenaje a Santiago Rusiñol*, Real Círculo Artístico, Barcelona (cat. no. 48)

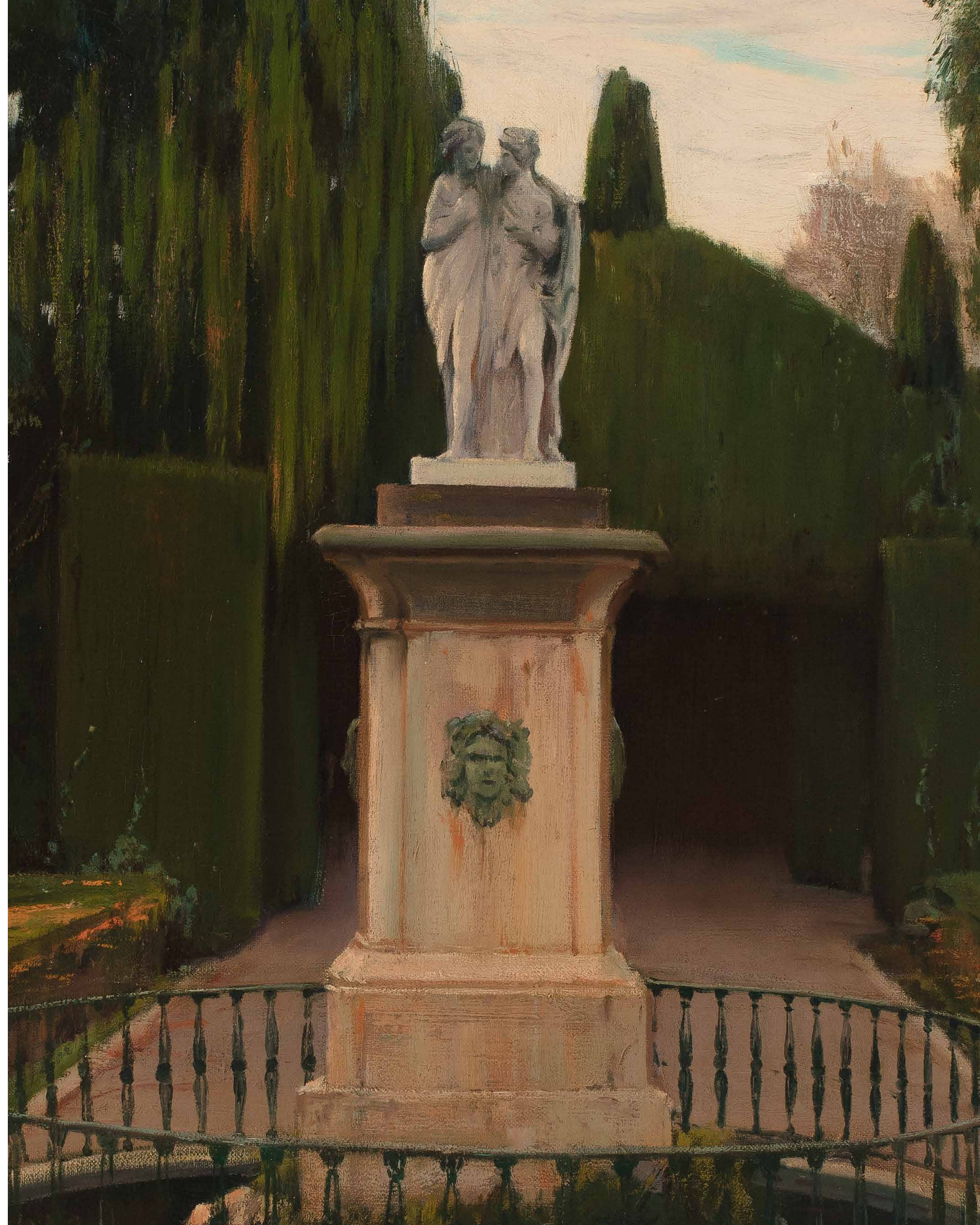
1957 *Pintores de Fama*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 6 “Jardín de Valencia con el monumento a Cástor y Pólux”)

2017 *Santiago Rusiñol. Jardins d'Espanya*, Museo del Modernismo, Barcelona (non-numerated cat.)

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 25)

Awards

1912 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, First class medal



Jardín del Príncipe IV. Aranjuez

1931

Oil on canvas

109 x 135 cm

Last work painted by Santiago Rusiñol

The artist's pictorial approach to the abandoned garden as a concept also exerted a very strong influence on the literary creation of the early twentieth century in Spain. A good example of this is Juan Ramón Jiménez's book of poetry in three parts: *Jardines Galantes*, *Jardines Místicos* y *Jardines Dolientes* (1904) (*Gallant gardens*, *Mystical gardens*, and *Mourning gardens*), although we could find in numerous cases the trace of Rusiñol's concept in much of the literary production of the time.

This influence also affected the musical creation of his time. The composer Manuel de Falla (1876–1946), close friend of the painter, departed from the series of works of *Jardines de España* (*Gardens of Spain*) by Rusiñol to create one of the most celebrated and internationally performed compositions of his repertoire. This is the *Noches en los jardines de España* (*Nights in the Gardens of Spain*), a three-piece compendium for piano and orchestra that the composer completed at Cau Ferrat in Sitges in 1915, invited by Rusiñol himself. The work has three parts, each of which evokes a garden inspired by Rusiñol's paintings: *En el Generalife*, *Danza lejana* and *En los jardines de la Sierra de Córdoba* (*In the Generalife*, *Far away dance* and *In the Gardens of the Sierra de Córdoba*). It was released in April 1916 at the Teatro Real in Madrid.

Santiago Rusiñol continued with the *Jardines de España* (*Gardens of Spain*) series until his death in 1931. Of all the gardens he portrayed throughout his career, Rusiñol undoubtedly felt a predilection for those of the Alhambra and the Generalife, as well as those of Aranjuez. The latter perfectly materialised the “noble fall”, the decline and the nobility of the passage of time. The first time Rusiñol painted the gardens of Aranjuez was in 1898. After that, the artist made recurring campaigns there, portraying again and again every corner of the ancient royal gardens. In fact, months before his death, he settled in the town on the outskirts of Madrid, old and sick, chasing the peace of those lonely gardens. Specifically, his death, on June 13, 1931, occurred in Aranjuez, leaving some of his last compositions unfinished.

Jardín del Príncipe IV. Aranjuez is the last work the artist painted in what was the last pictorial campaign of his life. The composition uses common formulas from the gardens of the first era, that is, from thirty years before. Thus, it uses the linear perspective with the very marked and centred vanishing point, creating an almost symmetrical composition. Hedges and lines of blossoming trees and shrubs highlight directionality. In this case, and as usual in his last compositions, Rusiñol accentuates the vanishing point with a luminous background in yellowish green that is profiled and explodes between the thickness and shadow of the lush vegetation of the path. Light takes on a leading role and, from it, the artist builds the space and depth of the place.

The work is one of Rusiñol's last jewels and much of its value lies in being an unfinished painting. The artist did not finish it before his death. If we look closely at the colours of the work, we notice that they are only the pigments that would exercise the base of the composition and on which he would then apply concluding nuances and brushstrokes on the different elements of the landscape. Hedges are only sketched with an almost uniform monochrome green precisely for that reason. The red and white of the flowering shrubs are simply the basis on which to work for a more realistic and careful result that the painter could never execute due to his passing.

This work and the rest of the canvases were sent to Barcelona after the artist's death in Aranjuez and was part of the tribute exhibition that took place in Sala Parés months later. It was presented as Rusiñol's last work, as we have located in publications of the time. Unfinished and unsigned work: “The last canvas of the distinguished artist, which has remained unsigned”, was indicated in the *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (*Bulletin of the Art Museums of Barcelona*) and in the magazine *Barcelona Atracció* in the months of July and August, respectively.¹ Fifteen years later the work was reproduced again in the same state, that is without rubric. Currently the painting presents the signature “S. Rusiñol” which was added later.



¹ *Butlletí del Museus d'Art de Barcelona*, vol. I, no. 2, July 1931, p. 45; *Barcelona Atracció*, year XXI, no. 242, August 1931, p. 254.

Bibliography

Barcelona Atracci3n, year XXI, no. 242, August 1931 (fig. p. 254).

“La darrera obra de Santiago Rusiñol, a la qual manca la signatura”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. I, 2 July 1931 (fig. p. 45).

Barcelona Atracci3n, year XXVIII, no. 313, December 1946 (fig. p. 127).

Josep de C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 466 (cat. no. 17.15.9).

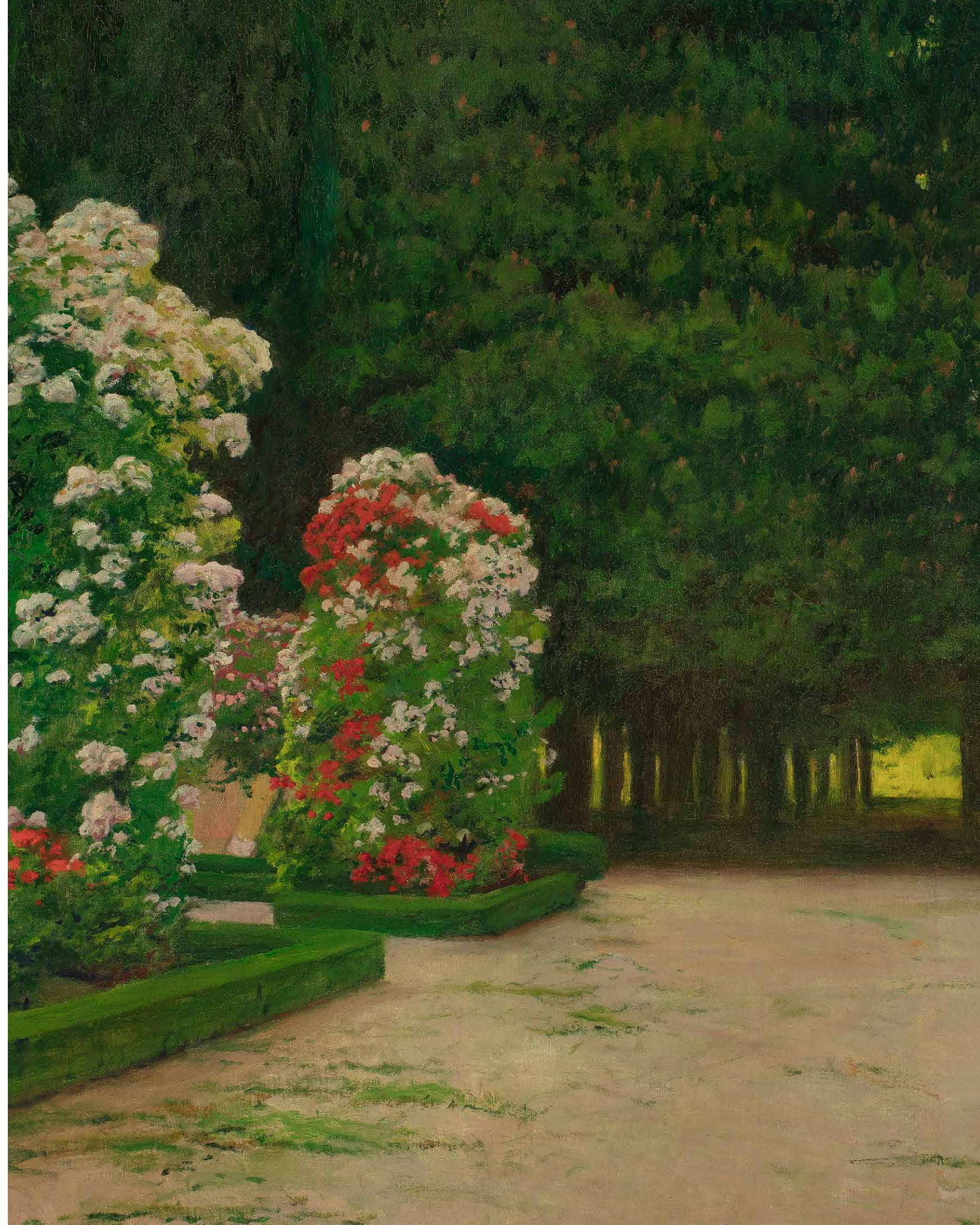
Josep de C. Laplana, *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. L'obra i la crítica*, Barcelona, Mediterrània, 2004, p. 179 (fig. p. 179).

Sergio Fuentes, *Paisajes. Un recorrido pict3rico (1877-1977)*, Barcelona, Establiments Maragall, 2020, p. 42 (fig. p. 42).

Exhibitions

1931 *Exposici3n Homenaje a Santiago Rusiñol*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 1 “Aranjuez”)

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pict3rico (1877-1977)*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 27)



Josep Maria Tamburini

Barcelona, 1856 – 1932

On December 4, 1856, Josep María Tamburini was born to a wealthy family in Barcelona. From a very young age he discovered his propensity for drawing, possibly due to family relations with the painters Masriera, and enrolled in the Academia de Bellas Artes de la Llotja (Academy of Fine Arts la Llotja). In 1870, to escape an outbreak of Yellow Fever, he moved to Olot, a city in the Catalan interior where several other artists had converged, such as Joaquim Vayreda, Modest Urgell, Josep Lluís Pellicer and Antoni Caba, who would be his master of painting at the Llotja.

In the mid-1870s he travelled between Paris, Rome, and Naples. In the French capital he worked for Léon Bonnat, official society portraitist of the Second Republic. In Rome he frequented the Accademia Chigi and met post-Fortuny artists who would have a certain impact on his style. He alternated his stays in the eternal city with sojourns in Naples, where he was influenced above all by Domenico Morelli, as appreciated by the new chromatism and emotional scenes, and Gioacchino Toma, through whom he recovered his realistic and evocative approach.

In 1882 he initiated his participation in the collective exhibitions in the Sala Parés, a collaboration that would intensify in the 1890s and would always receive a good response from the critics and the public of Barcelona, who apart from drawing and colour, valued his stylistic evolution. The following year he began his collaboration in *L'Avenç*, where he was an art critic and published some poems.

The changes at the end of the century, which corresponded in the arts to the development of Modernism, saw Tamburini fully receptive to recovering and interpreting elements of different styles. Thus, in his language he combines Catalan academic and genre realism, French Symbolism and English Pre-Raphaelism, all

fundamental components for the development of that movement that was very successful in Catalonia. In particular, the critic Alexandre Cirici associates his style with the “white wing” of Modernism, along with Joan Brull, Alexandre de Riquer and Joan Llimona, as opposed to the “black wing” which included, among others, Isidro Nonell and Joaquim Mir.

It is from 1896, with the III Exposición de Bellas Artes (Third Exhibition of Fine Arts), that Tamburini marked a real change towards idealism: his allegorical paintings show, both in scenery and in general intonation, the will to stimulate the sensitivity of the public using dull chromatic resources, misty atmospheres, and wild luxuriance.

At the beginning of the century, Tamburini joined the *Sociedad Artística y Literaria de Cataluña* (Artistic and Literary Society of Catalonia) (1900-1926), born under the impulse of Modest Urgell and which united several artists of Can Parés and, in 1902, became a member of the Academia de Bellas Artes (Academy of Fine Arts). The graphic collaboration with *La Ilustración Artística* (1902-1917) and other illustrated magazines demonstrates his pictorial production, which was internationalised with exhibitions in Munich, Mexico City and Buenos Aires. In his later years, the artist focused on the realisation of portraits and landscapes, also dedicating himself to drawing and watercolour.

Tamburini died in 1932, year in which, due to political tensions preceding the Spanish Civil War, his works already seemed outdated and far from the public's interests. Known and recognised in his time, the figure of the artist has since suffered an undeserved neglect, despite the attempts at recovery that have taken place in the past decades.



Awards

- 1888 Exposición Universal de Barcelona. Silver medal
- 1898 Exposición General de Bellas Artes, Barcelona. Queen Regent's Extraordinary Award
- 1911 Special Award from His Majesty the King of Spain

Collections

- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú
- Museo de Bellas Artes, Seville
- Museo Art Nouveau y Art Déco – Casa Lis, Salamanca

Melancholy

c. 1905
Oil on canvas
69 x 85 cm

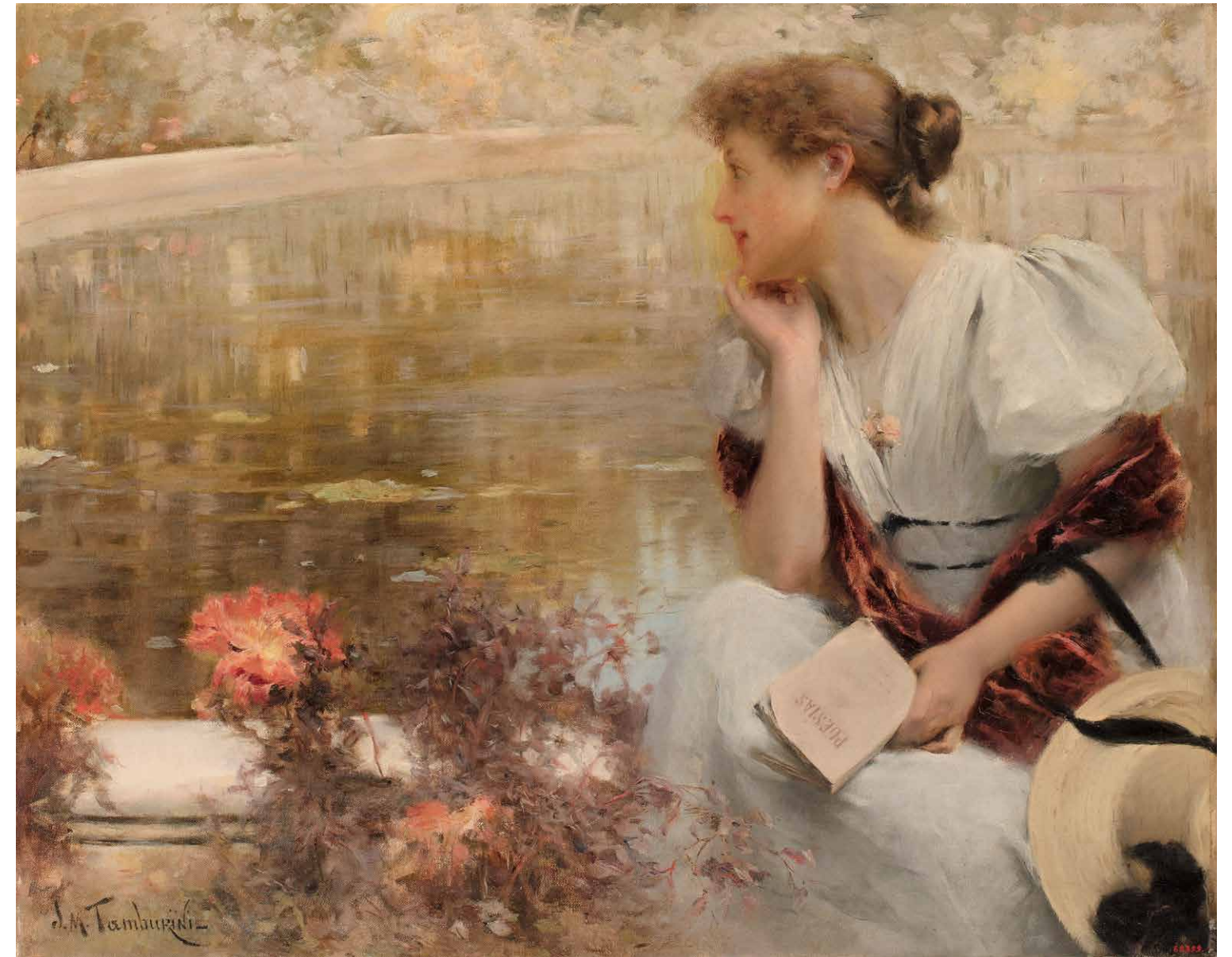
Melancholy, realised around 1905, is a painting that well summarises the essence of Josep Maria Tamburini. An eclectic and receptive painter, he absorbed and elaborated several formal aspects of the successful Catalan styles at the beginning of the twentieth century – Catalan academic and genre realism, French symbolism and English Pre-Raphaelism – to shape his ideal painting. The result is paintings that centre on ideal female figures in a mysterious and nostalgic landscape; themes he shared with Joan Brull, Alexandre de Riquer and Joan Llimona, artists who would form with him the “white wing” of Modernism.

These characteristics are evident in our painting, which takes us into a literary and dreamy world. On the one hand, the artist sees his main source of artistic creation in nature. Alfred Opisso, in a series of monographs entitled *Arte y Artistas Catalanes (Catalan Art and Artists)* writes: “Mr. Tamburini, artist of refined taste, is pleased to surprise Nature at given, special moments, and hence his skies, his forests, his water, his backgrounds offer unusual, yet rigorously authentic, tones”. On the other hand, with a romantic mindset, he uses this visual reality as a starting point and scheme of representation of interiority and spirituality. The women who inhabit his paint-

ings, then, are transformed into nymphs and fairies, imprecise allegories wrapped in dreaminess, in misty or aquatic landscapes. *Ophelia*, painted a dozen years earlier, already foreshadows these ideals.

Tamburini seeks to place his protagonist, sitting near a lake, in a special position, a mystical, delicate, and sensual vision. The delicate profile of the poetry reader fully achieves the artist’s goal of touching the viewer’s sensibility, transmitting melancholy, nostalgia, and reflection. The orange flowers in the foreground contrast with the background, in which the lake and the vegetation of the shore come together; illuminated by the evening sun that makes the green and amber tones stand out.

Critics, including Alfred Opisso among others, have particularly valued Tamburini’s way of constructing his exquisitely refined, linear, and harmonious figures. Also, the delicate and luminous tones of his palette, legacy of his Italian influences, accentuate the emotional sensations. His painting is characterised by balance and lack of stridencies: his works are so cautious that they seem the result of calculations, even if the painter was contrary to any established rule and in favour of pure intuition.



Ophelia, oil on canvas, 61 x 91 cm. Private collection.

Modest Urgell

Barcelona, 1839 – 1919

Modest Urgell was born in Barcelona in 1839 in a well-to-do family. Although the world of theatre fascinated him from a young age, his parents disapproved of this passion and Urgell decided to direct his artistic inclinations towards painting, enrolling in the school of Fine Arts, la Llotja. There he was a pupil of the realist painter Ramon Martí Alsina and coincided with other important artists such as Joaquim Vayreda, Maria Fortuny and the Masriera among others.

Upon completing his studies, he went to Paris where he frequented Gustave Courbet, Camille Corot, Charles-François Daubigny and became acquainted with new artistic currents such as Realism, Symbolism, or the Barbizon School. Apart from this trip to Paris, Urgell spent his entire life in Barcelona and its surroundings, discovering Catalonia and representing its abandoned-looking villages and landscapes, which most fascinated and intrigued him. Fleeing an outbreak of Yellow Fever, he settled for some time in Olot, where his friend Joaquim Vayreda had created a pictorial school focused on landscape representation, which greatly influenced his work.

His entire and vast production, in fact, has landscape as its center. A landscape completely devoid of bucolic idealisations and without special social will, but rather melancholy and mysterious, both theatrical and dramatic. The difficulty of classifying his works, which the artist almost never dated, is due to the somewhat repetitive choice of themes: rural visions of deserted alleys, solitary marinas on cloudy days, fields and cemeteries of abandoned

villages, so prolific this latter theme that the artist himself, ironic, came to headline them “Lo de siempre” (“The usual”). Obsessive and perfectionist, his interest was to treat and rework essential naked and everyday truths.

Realism obviously underlies his painting, although it is possible to guess a literary content that would, somehow, bring it closer to Symbolism. His interest in capturing the true and fugitive, without ennoblement or idealisation, and his willingness to express feelings giving a very personal and imaginary touch to the matter, make the artist the most outstanding exponent of Romanticism in Catalonia.

Modest Urgell was highly appreciated by the public and critics of his time, especially from the 1970s on. He received many commissions and exhibited his works in art galleries, both in Spain, for example, in the Sala Parés in Barcelona since its founding in 1877, and abroad – Philadelphia, Munich, Paris, Brussels, Berlin, Chicago. He attended all the National Exhibitions from 1864 to a year before his death and also participated in numerous competitions, among which the National Exhibition of Fine Arts of Madrid in 1895 was important, where he was awarded the First medal.

In 1894, on the death of the artist Lluís Rigalt, Modest Urgell was appointed professor of perspective and landscape at the School of Fine Arts la Llotja. His teachings had a great influence on the work of artists such as his son Ricard Urgell, who was also a painter, Joan Miró, Hermen Anglada-Camarasa, Pablo Picasso, or Joan Ponç.



Awards

- 1876 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. Second medal
- 1894 Exposición de Bellas Artes, Barcelona. First medal
- 1895 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid. First medal
- 1896 Exposición de Bellas Artes, Barcelona. First Medal
- 1898 Exposición de Bellas Artes, Barcelona. First medal

Collections

- Museo Nacional del Prado, Madrid
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Museo de Arte de Gerona, Girona
- Fundación Rafael Masó, Girona
- Biblioteca Museo Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú
- Museo Carmen Thyssen, Malaga
- Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Cemetery and Church (Lo toch del mal temps)

c. 1878
Oil on canvas
147 x 241 cm

Signed « M. Urgell »

Lo toch del mal temps (*A touch of bad weather*) is one of the best and most celebrated works in Modest Urgell's catalogue. At the centre of the composition, the artist places an abandoned chapel, whose Romanesque apse and belltower allow us to identify it as the village of Bellcaire (Girona), specifically the Iglesia de Sant Joan (Church of Saint John), also recognisable in the drawing conserved in the MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña) (000707-D). The silhouette of a country woman gathering sheaves before the storm is the only human figure inhabiting this desolate setting. A lead-coloured sky forms the backdrop, the ringing movement of the bells and the cypresses twisted by the force of the wind announce the arrival of bad weather, which the title of the work confirms.

Urgell uses a horizontal format, as is frequent in his paintings, where the horizon line is the unifying element between the land and the sky and is the focal point drawing the spectators' eye towards the distance. In our painting, the force of the sky stands out, sky whose transparency has always been an outstanding element of this artist. Urgell selected his preferred light, that of twilight, which he describes using a loose and vigorous brushstroke, limiting himself to only a few chromatic shades but focused in an extremely detailed description of light, typical of painting done in *plein air*.

In fact, the artist started his pictorial procedure by taking notes from nature, as described by his friend Narcís Oller: "Once on location, he would choose the viewpoint and time of light; would contemplate the scene during a time, in silence; he would then sit, set up the palette, start painting, and when he got up, having finished the task, he would only have fixed on the canvas three or four horizontal swaths: one with colour and general shades of the sky, others corresponding to the furthest areas of land, one of the foreground, and... enough: he would gather up his box and... go home or go for a walk".¹ Urgell was not interested in the details but rather in the overall character of the ensemble, to capture the truth and transitoriness of the moment and then work on the composition *a posteriori*, completing the creative process in the studio and giving it his personal and imaginative touch to the topic, making it his.

His work demonstrates the ambivalence between Realism and Romanticism, which the artist resolved in a magistral synthesis. To recover the words expressed by Novalis, the intention of the painter was to "romanticise the world" of rural Catalonia. Completely fascinated by isolated and mysterious scenes, Modest Urgell dedicated almost all his pictorial production to these landscapes, searching for crude reality. His solitary and melancholic scenes, such as the present one, are of static stillness, of abandonment, but also unspoiled and vivid, to the point of appearing illusory.



¹ Narcís Oller, "Modest Urgell", *Obras Completas*, 1910 (vol. VIII).



Modest Urgell, *Lo toch del mal temps*, c. 1878. Barcelona, MNAC (131947-D).



Modest Urgell, *Lo toch del mal temps*, c. 1878, oil on canvas. Private collection.

Bibliography

La Il·lustració Catalana, year I, no. 12, 30 October 1880, p. 96 (inverted engraving of this work by Enric Gómez; "Lo toch del mal temps. Quadro de Modest Urgell, dibuix del mateix y grabat per E. Gomez").

Milagros Torres, *Modest Urgell*, Barcelona, Editorial AUSA, 2001, fig. pp. 304-305.

L'Escut de Catalunya, Setmanari català il·lustrat, year I, no. 35, 29 November 1879, pp. 276-277 (inverted engraving of this work by Enric Gómez: "Lo toch del mal temps. Quadro del inspirat pintor català don Modest Urgell").

Exhibitions

1992 *Modest Urgell. 1839-1919*, Centro Cultural de la Fundación "la Caixa", Barcelona (p. 20 and fig. p. 61)

Landscape with lady

Oil on canvas

80 x 180 cm

Modest Urgell's status changed definitively in 1876, when he won the Second class prize at the National Fine Arts Exhibition in Madrid for his celebrated work *El toc d'oració* (*Call to prayer*). The work was acquired by the Spanish State and forms part of the collection of the Museo Nacional del Prado. From 1932, it is on deposit and is exhibited at the Museo Nacional de Arte de Cataluña. This work led, without doubt, to his total consecration and, two years later the state also acquired the work *Cementerio. ¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* (*Cemetery. Good Lord, how alone are the dead!*) (1878). From this moment on, the painter started to receive commissions from the Spanish royal family, as well as collectors in Madrid and Barcelona. Urgell became one of the artists most appreciated by the critics as well as by the market. His prestige in Barcelona within the artistic circle and market was consolidated through the Sala Parés. From the inauguration of the gallery in 1877 until the death of the painter in 1919, Urgell exhibited his work there regularly.¹

According to the critics, Urgell incarnated the figure of the modern Romantic, and he himself also presented his works under the denomination of the "Escuela Romántica" (Romantic School). His canvases can be framed in a very personal revision of the Romantic landscape. In them, the painter claims twilight as the main scenario of his compositions, special and evocative moment of the day in which all is possible and the borders between the spiritual and the worldly spheres and between life and death are diluted. Urgell considered that the Sun was the prose of landscape; "And so closely to heart did he keep this special manner of feeling on this point, that nobody knows not even one of his compositions bathed in the light, for him prosaic, of the day's star. On the contrary, through clouds which darken the atmosphere, and the diffuse light of twilight, Urgell sees so many things, he sees them so well and he makes them felt with a deep and penetrating force".²

Landscape with lady is a magnificent example of the type of landscape that defines Modest Urgell's painting. The Romantic aesthetic characteristic of his production is more than evident in this

work. The horizontal format in large dimensions using an open and expansive approach for the composition imposes itself on the spectator, making them part of the landscape and its force. This horizontal plane is only interrupted by three trees at the extreme left of the work, as is the figure, in shades of blue, standing out against the vegetation. They are the four elements that establish a different rhythm from almost two meters of horizontal composition. What is more, these – especially the woman with her hat – serve to suggest a mysterious sensation and story which only the viewer can interpret on their own and in a personal manner.

Urgell makes magistral use of atmospheric perspective. This creates a totally melancholic landscape able to create emotion and unrest in the viewers. The purplish blues and the relaxing greens, as well as the short brushstrokes, lumpy and rapid, serve to construct a humid and cold atmosphere transmitted by the landscape. The technique serves sensation and, together with the presence of the woman, serve to accentuate the feeling of solitude and melancholy of the human being in an infinite and romantic natural setting which, even though it seems static and lyrical, is close to a troubling mystery. Suggestive and calm nature can become hostile at any moment and pose a threat to the solitary lady who observes the lake in the foreground.

This work is a magnificent example of Urgell's painting, an artist who successfully updated the Romantic aesthetic at the end of the nineteenth century, and who made it his personal and unmistakable signature in the Spain of his time.

Bibliography

Sergio Fuentes, *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Barcelona, Establiments Maragall, 2020 (fig. p. 21).

Exhibitions

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*, Sala Parés, Barcelona (cat. no. 40)



¹ Among all of Urgell's exhibitions in the Sala Parés, as much as for collective as well as individual ones, the following are of special note: 1877, 1879, 1884, 1886, 1890, 1892, 1894, 1897, 1907, 1912 and 1919.

² Josep Roca, "La semana de Barcelona", *La Vanguardia*, 17 May 1891, p. 1.





Castellano

La pintura española es conocida en el mundo por la sobriedad de su Siglo de Oro y por la alegría de su pintura impresionista, y el genio de Goya actúa como enlace entre ambos períodos. La pintura no es más que un espejo que refleja la esencia de una cultura. Y así, nuestro arte de la pintura, como diría Pacheco, es una metáfora del alma española, que muta constantemente entre la luz y la sombra, el día y la noche. Del Greco a Sorolla.

Tras el gran recibimiento de nuestro primer proyecto en julio pasado con la muestra *The Golden Age of Spanish Modern Art*, Colnaghi, la Sala Parés y Artur Ramon Art se unen en un proyecto, *Spanish Modern Landscapes*, y con una misión. El proyecto es mostrar la evolución de la pintura española de paisaje a lo largo del siglo xx a través de obras de calidad museística, con la misión de internacionalizar y difundir nuestra cultura visual fuera de nuestros límites. Desde los primeros viajeros románticos hasta los últimos turistas globalizados, viajar a España ha sido sinónimo de celebrar la vida a través de nuestro paisaje y sus gentes. Los artistas han concentrado en el paisaje esa naturaleza, captando tanto la explosión de luz y color de la costa del Mediterráneo como la melancolía de los atardeceres de tierra adentro.

Visitar la exposición que presentamos es un recorrido mental y emocional por nuestro país a través de sus artistas. Una exploración en la pintura moderna española —aún poco conocida fuera de nuestras fronteras— a través del paisaje, uno de los géneros que mejor la representan. Y es también, más allá de los lugares comunes, una reivindicación del arte español moderno.

Jorge Coll – Colnaghi

Joan Anton Maragall – Sala Parés

Artur Ramon – Artur Ramon Art

El paisaje en la pintura española

El paisaje en la pintura expresa la dialéctica que el hombre establece con la naturaleza. Desde las visiones medievales, donde el paisaje es la condensación de una obra divina, hasta los apuntes impresionistas, que son un *tour de force* entre el artista y el medio, se puede establecer una historia del paisaje en la pintura que tan bien contó, hace más de setenta años, Sir Kenneth Clark en el libro que dedicó a este género, *Landscape into Art* (Londres, John Murray, 1949; *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971). Desde las primeras vistas romanas plasmadas en los muros —especialmente en los paisajes de la Villa de Livia en Prima Porta, cerca de Roma—, que continuaron, después de un asombroso paréntesis de trece siglos de oscuridad, ya en el Gótico internacional, los artistas se han hecho siempre la misma pregunta: ¿Cómo representar la naturaleza?

En España, al paisaje se le llamaba «país» para representar «villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campiñas», según el *Diccionario de autoridades* (Tomo V, 1737). Es decir, la palabra «país» servía para nombrar tanto el paisaje como el territorio. No fue hasta el siglo xvi que Francisco de Holanda utilizó por primera vez el término «paisaje». Poco después llegarían de Italia los ecos del paisaje idealizado que inventó Annibale Carracci y que continuaron Claude Lorrain y Nicolas Poussin. Los paisajes que vemos en la pintura del Siglo de Oro español, aunque suelen ser reales, tienen algo de idealizado. Pienso en las vistas de Francisco Collantes, pintadas como ensoñaciones casi nórdicas, o la pareja de vistas de José de Ribera, el más italiano de los españoles, que se conservan en la Casa de Alba. Son sus únicos paisajes conocidos, y nos llegan con una concreción visual que de tan real parece imaginada.

Reales son, sin embargo, las vistas de Velázquez en Villa Medici, de las que por ser visionarias tanto se ha escrito. Creo que más que el embrión del impresionismo constituyen un cambio de paradigma. No deja de ser curioso que el más intelectual de nuestros artistas nos deje dos vistas que son notas surgidas de la observación directa de la naturaleza y la vida; quizá surgieron de un afán por respirar aire puro y soltar la mano, y así liberarse de sus compromisos y sus encargos. Paradójicamente, Goya expresa mejor la naturaleza sublime del paisaje en los grabados que en la pintura; rocas enormes en aguafuertes que anticipan las visiones románticas de Victor Hugo. En cambio, en sus pinturas el paisaje es el telón de fondo en una función dedicada a las figuras.

En la mentalidad académica clásica, basada en la jerarquía, el paisaje era un género de rango inferior, por debajo de la pintura de historia o el retrato, solo superior a la naturaleza muerta o los floreros. Pensemos que en la Academia de Barcelona el paisaje no entró como asignatura hasta 1824, y veinte años después, en la de Madrid. Así, en Francia hasta 1817 no se creó el Gran Premio de Paisaje histórico.

El paisaje es un invento del siglo xix, y durante el Romanticismo un vehículo para las emociones. En nuestro país, en 1844 se creó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid la cátedra de paisaje, de la que fue pionero e impulsor Jenaro Pérez Villaamil. Se distinguía entonces entre el paisaje romántico y el histórico, es decir, entre el que se pintaba del natural y el de estudio. El pintor belga Carlos de Haes, impulsor del paisaje realista, fue maestro desde 1857 de la cátedra de paisaje de la Escuela Superior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Abogó por el acercamiento objetivo a la naturaleza y el *plein air*, forzando la transición del paisaje romántico al impresionista. Desde entonces, el ar-

tista deja el estudio y se va al campo o a la playa en busca de un tema donde proyectar su pintura. No hace falta incidir en la huella que dejaron los tan celebrados impresionistas, franceses —Manet, Monet, Degas— y no franceses —De Nittis o Hammershøi—, o cómo agitaron el paisaje Van Gogh, Gauguin o Seurat: grandes cumbres, lugares más que comunes.

Mientras tanto, en Cataluña surgió la Escuela paisajística de Olot, iniciada por Joaquim Vayreda, donde palpita el espíritu de Barbizon, con un grupo de pintores formalmente cercanos a Corot. La naturaleza pasó a ser un ideal de vida, un triunfo de lo rural. Ramon Martí i Alsina representa ese realismo de raíz francesa, una síntesis de Courbet y Corot que triunfaba en la Europa del momento, con paisajes y marinas solitarios. Modest Urgell es el continuador de esa poética romántica del paisaje, con sus composiciones llenas de melancolía donde la luz desempeña un papel primordial; vistas rurales enigmáticas que realizó entre 1891 y 1911 y que tuvieron gran éxito no solo en su Barcelona natal sino también en las grandes capitales europeas y americanas. Dalí fue un gran admirador y coleccionista de la obra de Urgell, que entendía como precursora de la suya.

Desde finales del siglo xix se inició una reacción contra el modelo romántico, y en el paisaje el artista ya no solo buscaba la emoción. Con la llegada del siglo xx, la pintura cambió de voz, y en ese nuevo lenguaje el paisaje no se hacía tan necesario, por carecer de límites concretos. De hecho, cuando Picasso y Braque inventaron el cubismo tuvieron en cuenta la lección de Cézanne, pero no recuperaron sus paisajes, porque el eje central era el objeto. Pasada la fiebre *fauve* —Matisse y Derain pintaron con colores primarios los pueblos del sur de Francia, y el suizo Félix Vallotton convirtió sus paisajes en calidoscopios cromáticos—, la pintura, como la ciencia, se fue alejando de la naturaleza, porque pesaba más la idea que el tema, la forma que la materia, lo conceptual que lo abstracto.

Y es que el paisaje es, en el fondo, una abstracción, una representación humana de lo natural. La pintura catalana de paisaje no forma una escuela, pero sí está entre las mejores de su tiempo. Santiago Rusiñol —pintor, coleccionista y mecenas— se adentró en los paisajes solitarios de los parques de Valencia y Aranjuez en una versión muy personal del simbolismo. Fascinantes son sus jardines de forzadas perspectivas, donde el tiempo parece detenido. Joaquim Mir es un gran paisajista, y su arte no está contaminado por ninguna influencia, porque nunca salió de su tierra. Concentró sus esfuerzos en proyectar el color y la luz en las telas, con visiones delirantes que rozan la abstracción. Sus mejores obras son de cuando pintaba en Mallorca en busca de paisajes recónditos en la sierra de Tramontana, cercanos a Deià, donde buscando un encuadre cayó y se accidentó gravemente. Y también de Tarragona, de su convalecencia en el hospital, donde pintó con la fuerza de un *fauve* y la técnica de un puntillista. Fue el arquitecto Antoni Gaudí quien recomendó Mallorca a Hermen Anglada-Camarasa, que se instaló allí (1914-1936 y 1947-1959) y nos dejó vistas de sus acantilados de bronce y sus aguas cristalinas, en una suerte de posimpresionismo simbólico muy personal.

Laureà Barrau, con una vista de Tossa de Mar antes que la visitase Ava Gardner, la pintura pastosa de Gimeno en la costa o tierra adentro, un rincón del Generalife bañado por el sol de Granada de Mariano Bertuchi, la impresionante visión de las Lagunas Pontinas de Nicolau Raurich, una dama pensativa de frente, sentada a la orilla de un lago —con ecos de los prerrafaelitas ingleses—, de Tamburini, las diversas vistas de las horas del día en el mar del virtuoso Meifrén... Todos configuran un mosaico en esta exposición, una metáfora de la historia moderna de nuestro paisaje.

Hermen Anglada-Camarasa

Barcelona, 1871 – Port de Pollença, Mallorca, 1959

Nacido en Barcelona en 1871, estudió pintura en contra de la voluntad de su familia. Se formó primero con los artistas Tomàs Moragas y Modest Urgell, y posteriormente en la Escuela de Bellas Artes, la Llotja, en Barcelona, antes de seguir su formación en París, donde se estableció en 1894. Allí asistió a las clases de la Academia Julian, donde se formaron los pintores del grupo de los *nabis*. En un principio pintor de paisajes realistas —la Sala Parés de Barcelona acogió su primera exposición individual, en 1894, con este tipo de pinturas—, a partir de su estancia en la capital francesa su obra evolucionó hacia la representación de la vida nocturna parisina, con un acusado colorismo y figuras femeninas mundanas. Esa etapa de su carrera le confirió cierta fama, le permitió llegar al público internacional y exponer en todo el mundo.

A raíz de una estancia veraniega en Valencia, en 1904, se interesó en el folclore valenciano y cambió la temática de sus obras. Se dedicó entonces a la representación de figuras de gitanos y de mujeres con trajes regionales españoles —vestidos, chales, mantones y joyas— con un alto nivel de detalle, lo que dio pie al desarrollo de un cierto decorativismo en su pintura.

Influído por un amigo pintor que vivía en la isla, Anglada-Camarasa viajó por primera vez a Mallorca, por recomendación de Gaudí, en 1909, y se instaló allí cinco años después, al comenzar la Primera Guerra Mundial. Los paisajes de Mallorca pasaron a ser el tema central de su obra, dejando de lado los temas desarrollados en París. Recuperó el género de sus primeras pinturas, el paisaje, pero se focalizó en representaciones de escenarios de su nuevo entorno —ambientes campesinos y costeros, peces y fondos marinos— y de manera radicalmente diferente: abandonó el realismo en favor de unas vistas más oníricas, inspiradas tanto por los impresionistas y posimpresionistas como por los fauvistas, en las que domina la exaltación del color y la luz. Durante ese período, frente al desarrollo de las vanguardias en Europa después de la Gran Guerra, Anglada-Camarasa reorientó su carrera hacia los Estados Unidos, donde su fama se mantuvo. De 1924 a 1934 participó en numerosas exposiciones colectivas en diferentes ciudades norteamericanas: Pittsburgh, Washington, Nueva York, Chicago, Los Ángeles, Dallas, Cleveland, entre otras. El primer período del pintor en Mallorca duró veintidós años, hasta 1936.

Al estallar la Guerra Civil, Anglada-Camarasa se hallaba en Barcelona. Debido a la situación política, no pudo regresar a Mallorca, que cayó pronto en manos del ejército de Franco. En aquella época encontró refugio en la abadía de Montserrat, macizo montañoso de la provincia de Barcelona donde se asentaron comunidades de monjes a partir del siglo x. Los paisajes escarpados de Montserrat, que presenta una orografía singular, fueron una gran fuente de creatividad para Anglada-Camarasa durante su estancia allí. De ese período se conocen casi exclusivamente representaciones de Montserrat.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, se exilió con su familia en Francia, en Pougues-les-Eaux (Borgoña), hasta que en 1947 regresó a Mallorca. En la etapa francesa abundan las representaciones de floreros, bodegones y paisajes, junto a algunas figuras. Ya en Mallorca, su obra se hizo cada vez más escasa, debido a un accidente que sufrió en 1953. Murió en 1959 en la isla donde había pasado buena parte de su vida y que tanto le inspiró.



Paisaje de Mallorca Hermen Anglada-Camarasa

1914-1936
Óleo sobre tabla
38 x 50,5 cm

Firmado «H. Anglada Camarasa» en el reverso
Procedencia:
Colección Saridakis, Mallorca

No se sabe exactamente qué circunstancias llevaron a Anglada-Camarasa a instalarse en la isla de Mallorca, donde residió en dos períodos distintos: de 1914 a 1936, y desde 1947 hasta su muerte en 1959. Pero lo cierto es que la isla desempeñó un papel muy importante tanto en la vida del pintor como en su obra. Se instaló en el pueblo de Port de Pollença, al nordeste de la isla, donde construyó una casa, El Pinaret y se rodeó de algunos amigos artistas argentinos que había conocido en París, entre ellos Tito Cittadini y Roberto Ramaugé. Convivían y trabajaban juntos, y se autoproclamaron como «escuela pollensina», aunque sin línea directiva ni fines precisos.

Desde su llegada a Mallorca, en 1914, Anglada-Camarasa dejó de lado la figura femenina y la temática folclórica y recuperó su tema de predilección antes de su estancia en París: el paisaje. No obstante, en aquella época se acercaba al paisaje con una nueva mirada, totalmente distinta de sus primeras obras. Recurría a una paleta de colores mucho más osada para representar la naturaleza, siguiendo en ese sentido los desarrollos de los fauvistas, y elaboraba sus composiciones yuxtaponiendo manchas y empastes de color a la manera de los impresionistas. Al contrario de los pintores impresionistas que trabajaban *sur le motif*, directamente *in situ*, él tomaba apuntes que luego utilizaba para crear sus obras en el estudio.

Esta vista de una cala de Mallorca, con —en segundo plano— la representación de un acantilado que ampara una pequeña cala, es una composición realizada por el pintor durante su primera estancia en la isla. Refleja la nueva orientación de su obra en aquella época, tanto por la paleta utilizada como por la pincelada, recreando las formas de la roca, la arena y el mar mediante manchas de colores atrevidos, que se alejan de los colores reales del paisaje pero confieren al conjunto mucha luz y una gran fuerza evocadora.



Noria de tiro, Mallorca Hermen Anglada-Camarasa

c. 1915-1920
Óleo sobre tabla
37,5 x 49,5 cm

Firmado «H. Anglada-Camarasa»

En el reverso de la tabla «Recuerdo de José Costa Ferrer / para Montserrat Umbert / ? Costa / 21 diciembre 1971 / Palma». Josep Costa Ferrer (1876–1971) fue dibujante y caricaturista bajo el seudónimo *Picarol*. Instalado en Mallorca, fundó en Palma las Galeríes Costa.

La noria de tiro, en Port de Pollença, Mallorca.

La noria de tiro, en Port de Pollença, Mallorca.

Este cuadro fue realizado por Anglada-Camarasa al inicio de su primera etapa en Port de Pollença, en Mallorca, hacia 1915-1920. Representa una noria de tiro, un artefacto usado para recoger agua en pozos más o menos profundos, muy a menudo a fin de regar cultivos. Este dispositivo fue inventado por ingenieros griegos en la época helenística (ss. III-II a. C.), y perfeccionado hacia el s. III d. C. por ingenieros romanos; accionado generalmente por fuerza animal, se difundió por todo el mundo mediterráneo. El término 'noria', de origen árabe (o siríaco), fue adoptado por varios idiomas modernos —inglés, francés, castellano, italiano— para designar esa máquina.

La noria de tiro, en Port de Pollença, Mallorca.

La noria ocupaba una posición relevante en el paisaje de Mallorca a principios del siglo xx, ya que en el segundo cuarto del siglo xix existían más de tres mil quinientas norias de tiro en la isla. A partir de 1850, con la aparición de otras tecnologías, como el molino de viento para la extracción de agua, las norias empezaron a ser relegadas o sustituidas, sobre todo en los municipios mallorquines que optaron por una agricultura de regadío intensiva, destinada a la comercialización: algunas quedaron abandonadas y otras fueron reformadas o derruidas. Pero no hay que descartar la convivencia de molinos y norias de tiro en un mismo período de tiempo, y en algunos municipios se continuaron construyendo norias de tiro (en Pollença, por ejemplo, había 50 norias en 1872, y 111 en 1951). Otros artistas, como Carlos de Haes (*Una noria, Mallorca, c. 1877*. Museo del Prado, ref. P007513) ya se habían interesado en este elemento del patrimonio paisajístico de la isla en el siglo xix.

En esta obra, cuyo dibujo preparatorio se conserva en la Fundación “la Caixa” de Palma, Anglada-Camarasa representa con mucha precisión una noria de Mallorca, seguramente de la región del Port de Pollença, donde el pintor se había establecido. Se pueden identificar todos los elementos del dispositivo: la rueda, que en su perímetro sostiene una hilera de recipientes de cerámica (arcaduces o cangilones), que se llenan de agua con el movimiento de la misma; la contra-rueda, el yugo que reposa sobre dos pi-

lares de piedra; el cuello que encierra la rueda y el pozo, guardado por una barrera de madera, así como la mota de piedra alrededor, para el paso del animal de tracción. Con una pincelada breve y una paleta de colores muy vivos, característicos de su obra realizada en Mallorca, Anglada-Camarasa describe de manera casi documental la imagen de un elemento muy típico del paisaje agrícola de su isla de adopción, que sería definitivamente abandonado, aunque no destruido, con los avances de la técnica en el siglo xx.

La noria de tiro, en Port de Pollença, Mallorca.



Paisaje de Montserrat Hermen Anglada-Camarasa

Óleo sobre tela
57,5 x 65,5 cm

Firmado «H. Anglada-Camarasa» (signatura posiblemente apócrifa)
Procedencia:
Colección Juan Saridakis (Palacio de Miravent), Palma, Mallorca
Colección A. Ruiz, Barcelona (1990)

Paisaje de Montserrat, Hermen Anglada-Camarasa, 1937.

Anglada-Camarasa se marchó de Cataluña con 23 años y nunca volvió a vivir ahí, excepto entre 1936 y 1939, período que ocupa un lugar muy singular en su vida. En 1936, al estallar la Guerra Civil, se hallaba en Barcelona y, debido a su compromiso político a favor de la República, ya no pudo volver a Mallorca, que había caído en manos de los franquistas. Gracias a sus contactos, en agosto de 1937 se instaló con su esposa y su joven hija en el monasterio de Montserrat (entonces sin vida monástica), ocupado por la Generalitat de Cataluña para preservarlo de eventuales ataques. Allí se relacionó con muchos artistas y políticos, refugiados en las mismas condiciones o que acudían con más o menos frecuencia al monasterio: el escultor Josep Viladomat, el compositor Robert Gerhard o el presidente de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys. Por lo tanto, estaba muy comprometido en la vida cultural y política de la época, y participó plenamente en ella tanto con su obra como desde su cargo de delegado de la Comisaría de la Generalitat en Montserrat para la salvaguardia y conservación del patrimonio artístico del monasterio.

Paisaje de Montserrat, Hermen Anglada-Camarasa, 1937.

Esta breve época montserratina (1937-1938) fue un período de gran creatividad para el pintor, aunque poco conocido del público durante muchos años. Inmerso en el mismo paisaje-ambiente, se dedicó casi exclusivamente a la representación de paisajes de la montaña y de sus alrededores. Sus composiciones se inspiraban en las vistas que tenía desde su taller —en una dependencia de la antigua escolanía que dominaba el valle del Llobregat— o en sus excursiones por la región. Anglada-Camarasa no era un pintor que trabajara *sur le motif*, al contrario que Joaquim Mir, sino en su taller, a partir de apuntes, recuerdos y sensaciones, pero también en

aquel período a partir de fotografías. Se conservan algunos montajes en los que ensamblaba diferentes recortes de fotografías para crear sus propias composiciones; por ejemplo, existe un montaje compuesto de tres fragmentos fotográficos independientes para su obra *Montserrat*, antiguamente conservada en la colección de Antonio Beteré Cabeza.

En Montserrat pintó no menos de una cincuentena de cuadros, todos sobre tela, con unas dimensiones que no superan los 100 x 100 cm. Como siempre en el hacer de Anglada, las obras de menor tamaño están más abocetadas, y las de mayores dimensiones muy acabadas, aunque en general hay que destacar el elevado nivel de todas ellas, tanto técnico como estético. Adaptaba los avances estilísticos que había experimentado en su primer período en Mallorca a la orografía singular de la montaña de Montserrat, y utilizaba colores vivos aplicados en manchas matéricas yuxtapuestas, a la manera impresionista. En la obra objeto de este comentario se aprecia esa herencia de los impresionistas en el ensamblaje de manchas beis, violetas, verdes y marrones que dibujan el relieve accidentado de la montaña, que destaca sobre un cielo amarillento. La continuidad de estas obras con las de su primer período en Mallorca es tan evidente que a veces se han podido confundir: esta pintura fue publicada en 1958 por Gabriel Fuster Mayans como una vista de la «Costa Brava de Mallorca».

Anglada-Camarasa expuso pocas veces en vida los cuadros de aquella época, y ese conjunto fue poco conocido durante muchos años, a pesar de su gran calidad. Francesc Fontbona y Francesc Miralles, comisarios de la exposición *Anglada-Camarasa a Montserrat*, organizada en 1993 en Manresa, escribieron a este respecto: «La obra montserratina de Hermen Anglada-Camarasa tiene una gran importancia. Es un capítulo esencial en el conjunto de la pintura angladiana, pero por las circunstancias adversas en las que fue creada, va a pasar durante mucho tiempo demasiado desapercibida».

El pintor permaneció en Montserrat hasta los últimos días de la Guerra Civil, antes de tomar el camino del exilio e instalarse en Francia, en la pequeña ciudad de Pougues-les-Eaux (Borgoña).

Bibliografía

Fuster Mayans, Gabriel. *Anglada-Camarasa*. Palma, Atlante, 1958 (como «Costa Brava de Mallorca»).

Exposició del patrimoni artístic de l'antiga Diputació. Consell General Interinsular de les Illes Balears, Conselleria de Cultura. Sa Llotja, Palma, diciembre de 1979 – enero de 1980, núm. 123.

Anglada-Camarasa a Montserrat (catálogo de exposición). Fundació Caixa de Manresa. Manresa, 5-28 de marzo de 1993, repr. p. 46, núm. cat. E47.

Exposiciones

1979-1980 *Exposició del patrimoni artístic de l'antiga Diputació*. Sa Llotja, Palma.

1993 *Anglada-Camarasa a Montserrat*. Fundación Caixa de Manresa, Manresa.



Olivo Hermen Anglada-Camarasa

c. 1950
Óleo sobre tabla
50 x 36,5 cm

Firmado y dedicado «Muy afectuosamente a Antoinette Schulte / H. Anglada-Camarasa».

Durante la primera etapa de Anglada-Camarasa en Mallorca (1914-1936), se observan dos cambios radicales en su producción artística: el tema de las obras y su técnica. La obra de este período se centra casi exclusivamente en el paisaje; casi no pintó paisajes urbanos, y excepto algunos escasos bodegones, floreros o retratos, su producción se focaliza en la naturaleza y el aire libre. Sus paisajes están compuestos a una distancia media —vistas de la montaña cerca de Port de Pollença, paisajes de cielos de la isla o de la vegetación (almendros, pinos, olivos), perspectivas de su finca El Pinaret, panoramas del fondo del mar—, lo que no siempre permite reconocer un lugar geográfico concreto. La obra de su segunda etapa en Mallorca sigue con las mismas pautas y a veces es difícil determinar su fecha de creación.

Se aprecia en la pintura de Mallorca una economía de elementos que contrasta con la sobreabundancia de detalles en las obras sobre el folclore valenciano realizadas en París en la década de 1910. El color pasó a ser una de las principales preocupaciones del artista, que lo utilizaba tal como sale del tubo de pintura, con mucho grosor, mediante empastes aplicados como manchas yuxtapuestas, a la manera de los impresionistas que había conocido en París. En esta etapa sigue predominando el tema centrado, así como las líneas de fuerza en diagonal; sobre todo en las representaciones de árboles, con los troncos marcando grandes diagonales que organizan la composición.

Contamos con numerosas representaciones de árboles en la obra mallorquina de Anglada-Camarasa, de variedades presentes en la isla y en toda la cuenca mediterránea: almendros, pinos u olivos. La forma sinuosa del tronco del olivo y el relieve accidentado de su corteza —que representa con un gran interés descriptivo— inspiraron muchas obras al pintor. Esta pintura condensa en la misma composición dos de los temas más recurrentes de la obra de Anglada-Camarasa en Mallorca: la montaña y el olivo. El tronco de un olivo en primer plano destaca sobre un fondo montañoso. Los colores dominantes en la composición son el violeta y el verde, que el pintor utiliza tanto para representar el relieve de la montaña como para la corteza del olivo, acercándose de esta manera a los avances pictóricos de los fauvistas. Mediante colores atrevidos aplicados con pincelada gruesa, recoge una vista anecdótica del paisaje de Mallorca, al que confiere protagonismo.

Este cuadro está dedicado a Antoinette Schulte (Nueva York, 1897–1981), pintora estadounidense que estudió arte en Nueva York y más tarde en París, así como en el taller de José María López Mezquita en Madrid.

Laureà Barrau

Barcelona, 1863 – Santa Eulària des Riu, Ibiza, 1957

Nacido en el seno de una familia numerosa de la burguesía barcelonesa, empezó su formación artística en la Escuela de Llotja, donde fue discípulo de Antoni Caba y Claudi Lorenzale. En 1882 viajó a Madrid para descubrir la pintura de los grandes maestros españoles en el Museo del Prado. Al año siguiente se trasladó a París, donde Jean-Léon Gérôme, uno de los artistas académicos más reconocidos, le facilitó el acceso a la Escuela Nacional de Bellas Artes. En la capital francesa coincidió con Ramon Casas, con el que compartió su primer viaje por España, fascinado en particular por las ciudades andaluzas de Sevilla y Granada.

Aunque Roma ya no formara parte del itinerario formativo de los artistas, Barrau soñaba con formarse según los cánones clásicos de la tradición. En 1884, con solo veintiún años, obtuvo la beca Fortuny otorgada por el Ayuntamiento de Barcelona, lo que le permitió residir durante unos años en la Ciudad Eterna para estudiar a los maestros antiguos. Posteriormente pasó tres meses viajando por Marruecos, siguiendo las huellas de Mariano Fortuny, el verdadero mito artístico de su generación. En 1889 volvió a París, donde coincidió con Ignacio Zuloaga y otros artistas españoles allí instalados. Entre ellos, Barrau recibió sobre todo la influencia del catalán Francesc Miralles, retratista de la burguesía parisina.

El pintor alternaba su estancia en París con viajes diversos, aunque un destino recurrente era Olot, capital de la comarca catalana de la Garrotxa, donde muchos pintores de aquella época —de Vayreda a Rusiñol— pasaban temporadas para acercarse a la naturaleza. Progresivamente, Barrau se fue alejando de la temática historicista de sus primeras obras para desarrollar paisajes con figuras de naturalismo rural, inspirados por Jean-François Millet y relacionados con el realismo social de Dionís Baixeras.

El año 1899 fue clave en la trayectoria pictórica de Barrau, cuando trasladó su residencia de París a Caldes d'Estrac (Barcelona). De la animada capital francesa al pequeño pueblo del Maresme, el cambio era notable. Sus obras reflejan el contraste entre los grisáceos cielos nublados del norte y la vivacidad luminosa de la costa mediterránea. Sus marinas con figuras tienen una fuerte relación con las obras de Joaquín Sorolla, con el que comparte una luz intensa. Una obra ejemplar de esa época es *El baño*, pintada en Caldes d'Estrac en 1909 y adquirida por el Gobierno francés —en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts— para el Museo del Luxemburgo (actualmente en Dakar, en el antiguo Palacio del Gobierno general del África Occidental Francesa).

Barrau mantuvo una dinámica actividad expositiva a lo largo de toda su vida: desde 1887 expuso regularmente en Barcelona, en la Sala Parés y en las Galerías Layetanas, así como en Madrid y París. Sin embargo, su objetivo era conseguir un gran reconocimiento internacional: así pues, siguiendo los pasos de Sorolla, comenzó a viajar por América. En 1909 visitó Argentina, donde contactó con el promotor artístico José Artal, y a partir de entonces expuso en Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, São Paulo y

Nueva York. Participó además de manera continua en los salones de París: antes de la Guerra de 1914, concurrió treinta veces, con un total de setenta y nueve obras, lo que le define como uno de los pintores catalanes más internacionales de la época.

En 1911, con una carrera artística asentada y un lenguaje personal bien definido, el pintor se trasladó definitivamente a Ibiza, cautivado por la luz, los colores y las costumbres de la isla, en busca de la serenidad necesaria para continuar su obra.

Encuadrar la figura de Barrau en alguna corriente artística de su tiempo es ardua misión. A pesar de su inevitable vinculación con los artistas modernistas de la época, su pintura se asocia difícilmente con esta corriente artística, con la que él mismo marcó distancias. Amante del naturalismo sobrio y fiel al academicismo, Barrau se limitó a realizar innovaciones moderadas en círculos de arte más convencionales.



Tossa de Mar Laureà Barrau

c. 1908
Óleo sobre lienzo
78 x 100 cm

Firmado «L. Barrau»

Tras muchos años viviendo en la capital francesa, Barrau abandonó París en 1899 para regresar a su tierra natal, y se instaló en la localidad costera de Caldes d'Estrac, cerca de Barcelona. Este cambio de residencia tuvo consecuencias muy evidentes en su obra pictórica, especialmente por la profunda diferencia de clima entre ambos lugares: por un lado, la vitalidad y el dinamismo de una metrópolis cosmopolita como París, caracterizada sin embargo por una atmósfera gris y unos cielos plomizos; por otro lado, la tranquilidad de un pequeño pueblo marítimo con un ambiente sereno y luminoso.

Muchos años antes de establecerse en Ibiza, donde vivió los últimos cuarenta años de su vida, el artista ya propendía a representar paisajes mediterráneos, y a partir de entonces se dedicó casi exclusivamente a pintar marinas, que le valieron el sobrenombre de «Sorolla catalán». Entre los pueblos vírgenes de la Costa Brava, uno de sus favoritos era Tossa de Mar, donde Joan Brull —el más cercano de los pintores modernistas a la obra y la mentalidad moderada de nuestro artista— le invitó a veranear en 1903 junto a su esposa y musa, Berta Vallier. Desde entonces, su vinculación con esta localidad fue continua.

Tossa de Mar, llamada más adelante por Marc Chagall el «Paraíso azul», es precisamente la población que identificamos en el fondo de la obra que presentamos. Con sus imponentes torres, se reconoce la *vila vella*, el núcleo urbano medieval, casi completamente rodeada de murallas del siglo xii. En la cumbre de la colina se perfilan las ruinas de la antigua iglesia parroquial gótica. En el primer plano de la composición, una pareja de espaldas contempla el espléndido paisaje que forman los veleros navegando y la villa antigua, bañados por la luz del atardecer.

Nuestra pintura denota indudablemente la influencia de la obra de Sorolla, evidente en la captación de la luz y el vivo cromatismo de las figuras, a la vez que destaca el paisaje de minuciosa descripción casi fotográfica, un elemento que toma protagonismo. No obstante, la comparación con el maestro valenciano no tiene que leerse erróneamente como un intento de emulación, como ya reconocía su contemporáneo, el crítico Alberto del Castillo: «Se considera con razón el más caracterizado sorollista catalán. Pero esta anticipación al pictorismo luminista, aun siendo cierta, resulta excesivamente simplista, Barrau lleva desde el principio un ansia de verdad» (revista *Goya*, Madrid, julio-agosto de 1950).

Mariano Bertuchi
 Granada, 1884 – Tetuán, 1955

Bertuchi inició su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de Granada. Tras el primero de numerosos viajes al norte de África, invitado por el intérprete del general O'Donnell, amigo de su padre, se trasladó a Madrid. Allí, a la edad de 15 años, entró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue alumno del valenciano Antonio Muñoz Degrain.

Enriqueció su formación académica con repetidos viajes a Marruecos, una región que le despertaba gran interés y donde acabaría viviendo la mayor parte de su vida. Sus primeras obras se caracterizan por la afición al paiaje y la atmósfera de ciudades como Tetuán y Chefchaouen: mercados, cafés, jardines, calles, escenas de la vida cotidiana y ceremonias, vistas. También se dedicó a la representación de escenas de batalla: la guerra civil marroquí de 1902-1903, la revolución de 1908, la creación del Protectorado español. Para adentrarse en el descubrimiento del territorio y captar su esencia, Bertuchi incluso se unió al contingente de periodistas que acompañaba a los soldados del Protectorado. En esa primera época su obra está impregnada de romanticismo orientalista, en la línea de Mariano Fortuny.

En 1911, casado y con un hijo, se mudó a San Roque (Cádiz), en la región de Gibraltar. En aquellos años visitaba repetidamente Málaga y Granada. En 1918 se trasladó con su familia a Ceuta, donde combinó sus compromisos en la política local con una intensa producción artística, sobre todo carteles turísticos y postales, pero también importantes obras públicas, como la decoración del edificio del Ayuntamiento (actual Palacio de la Asamblea) y del Casino Africano de Ceuta, con sede en la Casa de los Dragones. También participó en el diseño de los jardines de las estaciones de Ceuta y Tetuán y, más tarde, de los jardines de la Plaza de España de Tetuán (actual Plaza de Hassan II).

Durante la tercera década del siglo xx sus responsabilidades como funcionario en el continente africano crecieron considerablemente: asumió el

rol de académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Tetuán, y en 1928 fue nombrado inspector jefe de los Servicios de Bellas Artes y Artes Indígenas de la ciudad. También dirigió e impulsó diversas instituciones culturales y de conservación del patrimonio, como el Museo Marroquí (actual Museo Etnológico de Tetuán), la Escuela de Artes Marroquíes o la Escuela Preparatoria de Bellas Artes, hoy Instituto Nacional de Bellas Artes.

Pintura de Bertuchi, donde se ve un patio con un estanque y un árbol.

Su implicación en la vida cultural local se manifestó igualmente en su colaboración con la Junta Superior de Monumentos Históricos y Artísticos, ilustrando un álbum promocional destinado a incentivar el turismo en el Protectorado español de Marruecos.

Artista extraordinariamente prolífico, fue muy popular en su época, tanto en Marruecos como en España. Sin embargo, tras su muerte su figura de pintor quedó parcialmente ensombrecida hasta su reciente recuperación, a partir de 1990, gracias a diversas exposiciones.



<i>Patio de la sultana</i>
Mariano Bertuchi
<p></p>
<p>1903</p> Óleo sobre lienzo 100 x 130 cm
<p>Recibió una mención honorífica en su debut con esta pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1904.</p>

Realizada en 1903, cuando el artista tenía diecinueve años, esta obra representa el Patio del Ciprés de la Sultana, en el jardín del Generalife de Granada, ciudad natal del artista. Esta magnífica villa en las cercanías de la Alhambra, cuya construcción se inició a finales del siglo xiii, y donde jardines ornamentales y huertos se integran en la arquitectura, era la casa de descanso de los reyes nazaríes de Granada. El Patio del Ciprés de la Sultana también apareció en ese período, aunque su aspecto actual es fruto de importantes cambios en la época cristiana. Este patio, cuyo nombre deriva de un ciprés centenario que aparece al fondo en nuestra pintura, fue escenario de una leyenda según la cual Morayma, esposa de Boabdil, último sultán del reino nazarí de Granada, se reunía allí con su amante, un caballero miembro del clan de los Abencerrajes, lo que habría desencadenado la muerte de los miembros de esta noble familia, que fueron degollados.

A pesar de la macabra leyenda, Bertuchi escoge un tema que ya había protagonizado las pinturas de muchos artistas de la época, entre ellos Santia-

go Rusiñol. En aquella época, cuando el naturalismo modernista estaba aún en pleno auge, los jardines de España eran un lugar de encuentro para los artistas, en particular los palacios de Andalucía, con sus arquitecturas orientales. Mariano Bertuchi realizó otras composiciones similares, como el *Patio de los Arrayanes* que pintó cinco años antes.

Museo

Atrapado por el encanto romántico de los surtidores y la frondosa vegetación de cipreses y setos de arrayán, Bertuchi, que seguía la línea de sus contemporáneos, se distingue por una expresión muy personal, que desarrolló desde muy joven. Su estilo se centra en la técnica luminista, que el artista había heredado de su maestro valenciano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Antonio Muñoz Degrain.

Surtidor y estanque en un patio de Tetuán.

Los verdaderos protagonistas de este lienzo son la luz cálida y los reflejos vibrantes, la profusión de colorido y la luminosidad, próximos a los luministas valencianos. Si con la madurez se acentuaron los contrastes entre luces y sombras, tanto que el pintor llegó a ser catalogado como impresionista —e incluso como posimpresionista—, en esta magnífica obra de juventud Bertuchi se expresa con una pincelada rápida y empastada que hace de este cuadro uno de los mejores de su entera producción. Lo confirma la mención de honor que esta pintura recibió en 1904 en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid.

Bibliografía
Álbum salón, 1 enero 1904, repr. p. 163.
Exposiciones
1904 <i>Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas</i> . Madrid (p. 13, núm. cat. 152, repr.).

Francesc Gimeno
Tortosa, 1858 – Barcelona, 1927

Procedente de una humilde familia de campesinos, desde muy joven descubrió el arte del dibujo gracias a su vecino Francesc Tió, que tenía una tipografía. A los 14 años empezó a trabajar en el taller de Manuel Marqués, el pintor decorador más prestigioso de Tortosa. A principios de los años 1880 se trasladó a Barcelona, donde siguió trabajando como pintor de paredes en el taller de Joan Parera, mientras que en su tiempo libre se dedicaba a la pintura de caballete. En la Ciudad Condal entabló amistad con los artistas Eliseu Meifrén, Josep Lluís Pellicer y Ramiro Lorenzale. Sus obras de juventud se caracterizan por una dedicación preferente al paisaje, en particular vistas ribereñas cargadas de dulce lirismo.

Estudio de paisaje, 1887, Museo de Bellas Artes de Girona.

En 1884 Gimeno fue a Madrid a estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes con Carlos de Haes, maestro del paisajismo y compañero de excursiones para pintar al natural. El realismo romántico e idealizado de sus telas muestra la influencia de su maestro. El pintor aprovechó también su estancia en Madrid para visitar asiduamente el Museo del Prado, donde realizaba copias de los maestros, entre los que admiraba particularmente a Velázquez, Ribera y Murillo.

Volvió a Catalunya tres años después. Con Modest Urgell, viajó a Torroella de Montgrí y estableció una relación de mecenazgo, aunque modesto, con Ramon Call. En 1888 se casó con Caterina Massaguer. Según sus biógrafos, a partir de entonces el artista cambió de personalidad, comenzó la fase de agitación interior que caracterizó toda su vida y le condujo a rechazar la protección de diferentes benefactores y, finalmente, a la automarginación.

Estudio

Estudio de paisaje, 1897, Museo de Bellas Artes de Girona.

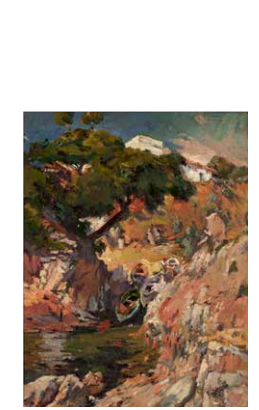
Recién casado, Gimeno se estableció en Barcelona, donde vivió en constante precariedad económica con el solo sueldo de decorador, quitando horas al sueño para pintar. No obstante, en la década de 1890-1900, considerada su época «eufórica», su pintura alcanzó la plena madurez, con un lenguaje plástico y un realismo expresivo que revelan la influencia de Velázquez. Durante aquellos años el artista siguió dedicándose a la pintura de paisajes, de la Costa Brava y, sobre todo, de Torroella. A través de sus telas interpreta una naturaleza universalmente bella y perfecta, revelando así su visión panteística del mundo. También trabajaba las escenas de interior, especialmente los retratos y autorretratos, el otro género preferido del artista.

Estudio de paisaje, 1906, Museo de Bellas Artes de Girona.

La espiritualidad y la austeridad de su carácter hicieron que la figura de Gimeno no fuera adecuadamente apreciada por el público barcelonés de la época, incapaz de entender sus obras duras, los temas proletarios y la pincelada fuerte, considerada carente de sensibilidad y refinamiento. A pesar de carecer del apoyo de las multitudes, Gimeno tenía un círculo de admiradores que, por iniciativa del pintor Ignasi Mallol, organizaron su primera muestra individual en la Sala Dalmau de Barcelona en 1915. Esta retrospectiva, de carácter vindicativo, hizo que por primera vez Gimeno viera reconocida su labor artística, y obtuvo un discreto éxito de crítica. Fue también la ocasión para el reencuentro con su amigo de la infancia, el doctor Francesc Bedós, quien a partir de entonces contribuyó económicamente para facilitar las campañas pictóricas del artista en Sabadell, Sóller (Majorca, 1916), Girona, Begur y Tarragona.

Hasta entonces desvinculado del mercado artístico, Gimeno empezó a presentar su obra en galerías y exposiciones oficiales. Participó en el Salón de otoño de París en 1920, y en la exposición de arte catalán de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa en 1921, e individualmente en la Real Academia de Sabadell. También la Sala Parés organizó, en 1925, una exposición de homenaje, pero su reconocimiento no culminó hasta después de su muerte, en 1927.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno



Cala (El Paradís) Francesc Gimeno

c. 1917
Óleo sobre tela
61 x 45 cm

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Entre las diversas campañas pictóricas que Gimeno realizó en la Costa Brava a lo largo de su vida, destaca seguramente su producción del año 1917, cuando el artista se instaló en Begur y, durante algunos meses, en Fornells. Las telas allí realizadas, consideradas las mejores marinas de su catálogo, comparten el mismo concepto pictórico y las mismas características formales que las telas de Mallorca, donde había estado el año anterior por encargo de su amigo y protector, el doctor Bedós.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Gimeno estaba fascinado por las espectaculares visiones de los entonces salvajes acantilados de la Costa Brava: buscaba vistas insólitas y de complicado acceso, como la de nuestra pintura, que describe en sus cartas a la familia como «panorámicas de poesía encantadora».¹ Fragmento angosto y abrupto, nuestra *Cala* representa una pequeña playa con barcas amarradas, y al fondo la finca El Paradís, al igual que otra versión muy similar y de medidas algo más reducidas que se conserva en la colección Abelló de Madrid (*El puerto de Ses Orats con la finca El Paradís*).

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

No se trata de una visión romántica sino de una presentación directa y sin anécdotas de la realidad. El pintor construye el paisaje yuxtaponiendo manchas de color de armoniosos tonos ocres, siena y rojizos de la tierra, cuya fusión se deja a la percepción visiva. La luz delicada, extendida sin ser deslumbrante, juega un papel fundamental en los efectos cromáticos. La pincelada de trazos burdos y las texturas ásperas son típicos de la enérgica ejecución del pintor. Además, es interesante el encuadre adoptado, poco tradicional. Durante aquellos años Gimeno estaba afinando sus encuadres picados, desde un punto de vista elevado, que alcanzaban la máxima audacia. Aquí la solución es diametralmente opuesta, aunque conserva la misma estructuración de la profundidad mediante diferentes planos. El cielo, como en muchas otras ocasiones, solo ocupa un espacio muy reducido de la parte superior de la tela.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Aprovechando la luz natural, Gimeno trabajaba «de sol a sol». Impresionado por la luminosidad de sus obras, el cronista Ferran Agulló —conocido con el seudónimo «Pol»— comentó, tras verle pintar: «...la impresión de aquella tela sobre la cual el pincel del pintor iba plasmando la luz en las rocas rojas, azules, verdes, las rocas luminosas de Fornells... Era una avalancha de luz que pasaba del pincel a la tela; era un espíritu creador de una

Carta de Gimeno a su familia desde Begur, verano de 1917. Archivo de los descendientes del pintor.

verdad admirable, una transmisión sincera y alta de una impresión real sublimada por el arte...».²

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Esta pintura, ejemplar de la época de Begur, evidencia su expresionismo y dinamismo, su modo tan personal de enfrentarse al paisaje, de describir las rocas y el agua bañadas por una luz intensa, de captar la apariencia cambiante de la naturaleza. Después de señalar la incidencia que había tenido la reciente exposición de arte francés, una crítica de la revista *Il·lustració Catalana* comentaba la exposición de Gimeno celebrada en el Salón Goya en 1917: «Durante la pasada exposición de arte francés, más de una y más de dos veces se nos ha pasado por la cabeza la idea que Gimeno, entre los Cézanne, los Sisley y, sobre todo, los Manet, no haría un papel desairado. Es del mismo talante y lo es honradamente, como ellos».³

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Sin embargo, sabemos que los impresionistas franceses no tuvieron ninguna influencia directa sobre Gimeno, que llevó a cabo su trayectoria de manera independiente, aun llegando a soluciones formales similares: el *plein air*, el abocetamiento, los encuadres asimétricos, el cromatismo intenso y la consideración de la luz como elemento configurador del paisaje.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Bibliografía

Pi, J. «Exposició Gimeno, a Bagur». *Baix Empordà*, núm. 41, 16 de septiembre de 1917, p. 2.

MIRALLES, Francesc. *Francesc Gimeno. Passió i llibertat*. Viena Edicions – Diputació de Tarragona – Museu d'Art Modern, 2006, repr. p. 85.

Exposiciones

1917 *Exposició F. Gimeno*. Casal Centre Excursionista de l'Empordà. Begur.

2006 *Francesc Gimeno. Un artista maldito*. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona (núm. cat. 52, repr. p. 169).

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

A partir de 1848, realizó una serie de viajes a París y quedó fascinado por la pintura de Horace Vernet (1789–1863) y Eugène Delacroix (1798–1863).

^[1] POL[FERRAN AGULLÓ], «Al Dia. Record d'istiu». La Veu de Catalunya, año XXVII, núm. 6.674, 8 de diciembre de 1917, edición de la tarde, p. 6. [La traducción es nuestra.]

^[2] «Les Exposicions». Il·lustració Catalana, año XV, núm. 735, 8 de julio de 1917, p. 482. [La traducción es nuestra.]

Su reconocimiento en el mercado artístico le llevó a conseguir en 1852 la plaza de profesor de Dibujo lineal y de Dibujo de figura en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1855 fue nombrado académico de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. Ese mismo año visitó la Exposición Universal de París, donde se entusiasmó con el célebre «Pabellón del realismo», de Gustave Courbet (1819–1877), así como con la pintura de la escuela de Barbizon. A partir de entonces, focalizó todos sus esfuerzos en emular el concepto y el estilo de Courbet, hasta llegar a ser el máximo exponente del paisajismo realista en Cataluña, donde popularizó la pintura realista de raíz francesa.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858 presentó seis obras, entre las que destacan *Estudio del natural*, con la que logró la medalla de tercera clase, y *Último día de Numancia*, pintura de historia que fue adquirida por el Estado español, actualmente en el Museo Nacional del Prado. Dos años más tarde, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, consiguió la medalla de segunda clase gracias al paisaje *País*.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858 presentó seis obras, entre las que destacan *Estudio del natural*, con la que logró la medalla de tercera clase, y *Último día de Numancia*, pintura de historia que fue adquirida por el Estado español, actualmente en el Museo Nacional del Prado. Dos años más tarde, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, consiguió la medalla de segunda clase gracias al paisaje *País*.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858 presentó seis obras, entre las que destacan *Estudio del natural*, con la que logró la medalla de tercera clase, y *Último día de Numancia*, pintura de historia que fue adquirida por el Estado español, actualmente en el Museo Nacional del Prado. Dos años más tarde, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, consiguió la medalla de segunda clase gracias al paisaje *País*.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Martí Alsina democratizó la temática del paisaje y el *plein air* en Cataluña, y su pintura fue una de las más consumidas a finales del siglo xix en España. Mantuvo diversos talleres con numerosos colaboradores que aseguraban la producción frente a la amplia demanda de su obra. De todos los casos, merecen ser destacados discípulos como Ramon Tusquets (1838–1904), Modest Urgell (1839–1919), Joaquim Vayreda (1843–1894) o Baldomer Galofre (1846–1902), entre otros muchos. Todos ellos continuaron el planteamiento de Martí Alsina en torno al paisaje, modernizándolo y abriendo nuevas líneas de expresión pictórica.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno



Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Marina Ramon Martí Alsina

Óleo sobre lienzo
115 x 247 cm

Marina Ramon Martí Alsina

Esta obra es una buena muestra del tipo de paisaje de Martí Alsina. El pintor utiliza las fórmulas de la pintura realista de Courbet, pero el paisaje adquiere todavía mayor presencia. Así, en este caso las figuras que aparecen son un mero complemento para animar la escena y construir las proporciones del rincón de costa retratado por el artista. Para la composición, opta por un formato de grandes dimensiones, donde el paisaje es el auténtico y único protagonista.

Marina Ramon Martí Alsina

Martí reclama con su obra la relevancia que debe ocupar el paisajismo como género pictórico, oponiéndose así a la jerarquización impuesta

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

por las academias y la tradición. Sobre esto, el propio artista escribió lo siguiente: «a los que por pedantería, por ignorancia o aridez del alma, lo relegan al último término del arte, olvidando que, al obrar así, relegan, con él, las descripciones de la naturaleza que han escrito los más grandes poetas de la humanidad».

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

El pintor desarrolla un canto épico a la naturaleza, tratada con el mayor detallismo y la máxima observación analítica posibles, aspectos propios del realismo decimonónico. A pesar de la objetividad con la que Martí Alsina plasma cada uno de los elementos que componen este paisaje, tanto el tema de la tempestad sobre el mar como las pinceladas rápidas denotan cierto apasionamiento. Es un paisaje que emociona, que impresiona por la tremenda tormenta que explota en el fondo de la composición, dentro de la cual los barcos parecen ser engullidos irremediablemente. Alrededor del camino que se define entre las rocas de la costa, los pescadores se apresuran a recoger y huir para refugiarse.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Los colores, que combinan diversos matices de azul, se oscurecen por niveles y alternan con el pigmento blanco, tratado con un grosor mayor para simular el creciente oleaje. Los verdes amarronados de los espacios rocosos combinan con la oscuridad de las nubes grisáceas, casi negras, entre las que se abre el cielo con un rayo de luz, que sirve para aportar mayor dramatismo y, a su vez, remarcar la presencia de la nave perdida entre un viento que se intuye imposible de controlar.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

El lienzo forma parte una serie de marinas que Martí Alsina produjo a lo largo de toda su trayectoria, muy demandadas por el mercado artístico español de finales del siglo xix. El éxito de este tipo de composiciones enalteció al pintor como uno de los artistas más relevantes del momento, que creó escuela y gestó las bases de la pintura moderna en Barcelona.

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Bibliografía
Fuentes, Sergio. *Salons a Can Parés (1884-1930)*. Barcelona, Establiments Maragall, 2019 (repr. p. 31).

Exposiciones
2019-2020 *Salons a Can Parés (1884-1930)*. Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

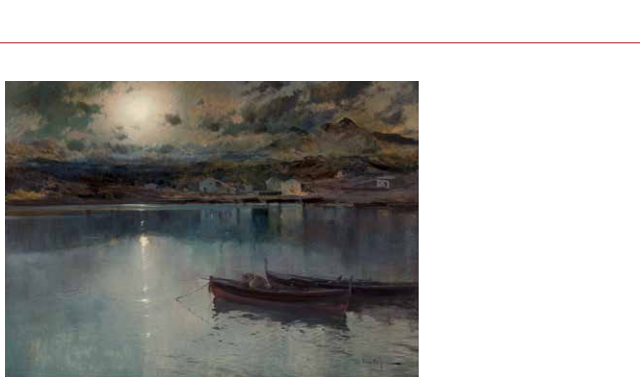
Cala (El Paradís) de Francesc Gimeno

protagonistas de su planteamiento pictórico hasta el final de sus días. El aprendizaje en París y en sus viajes por Italia se tradujo en varios premios ese mismo año, en la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia y en la Regional de Vilanova i la Geltrú.

En 1883 tuvo lugar una segunda estancia en París, en la que Meifrén se dedicó a retratar la modernidad y el dinamismo de la Ciudad de la Luz. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1887 logró la medalla de tercera clase, dato que demuestra la buena acogida por parte de la crítica de su serie de paisajes realizados en la Costa Brava y en el puerto de Barcelona.

La pintura de Meifrén se consagró, en el ámbito internacional, gracias a la medalla en la Exposición Universal de París de 1889 y, ese mismo año, dentro del mercado local, con su primera individual en la Sala Parés. Además, Meifrén formó parte del núcleo de artistas vinculados al Modernismo en Cataluña. Junto a su amigo Santiago Rusiñol (1861–1931), en 1891 descubrió la luz mágica de Sitges, y participó activamente en las diferentes Fiestas Modernistas.

De carácter bohemio y provocador, Meifrén es un claro ejemplo del artista nómada, en busca constante de nuevos parajes en los que estudiar la luz, el color y la impresión libre. Su recorrido vital está repleto de viajes por todo el globo, en los que obtuvo premios y reconocimientos, erigiéndose como uno de los principales pintores españoles de su tiempo. A las estancias recurrentes en París y Mallorca deben añadirse otros lugares, entre los que destacan Sitges (1891), las islas Canarias (1897), Buenos Aires (1900 y 1910), Pontevedra (1908), Chile (1910), Bélgica (1910), Italia (1889, 1890 y 1910) y Nueva York (1916).



Port Lligat

Eliseu Meifrén

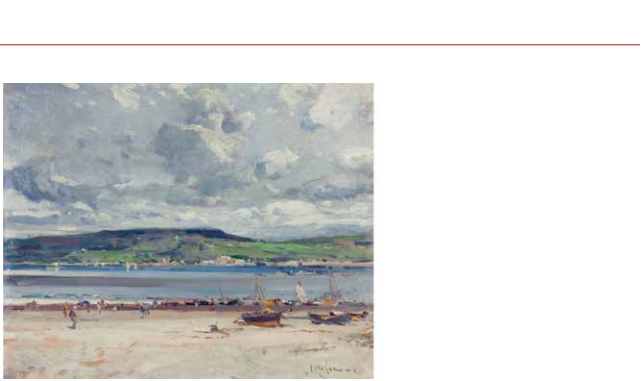
Óleo sobre lienzo
131 x 181 cm
Firmado «Eliseo Meifren»

Meifrén adquirió en 1886 una pequeña casa en Port Lligat, cerca de Cadaqués. A partir de aquel momento, los rincones de esta villa de pescadores pasaron a ser uno de los temas principales de su pintura, adelantándose al interés que aquellos parajes de la Costa Brava despertaron, décadas después, en otros artistas, entre ellos Salvador Dalí, Pablo Picasso, André Breton o Marcel Duchamp. Meifrén priorizó los paisajes nocturnos de la localidad, recurriendo a la luz lunar blanquecina proyectada sobre las nubes, el mar y las casas de pescadores. Igualmente, en los paisajes de Port Lligat también son habituales los crepúsculos. En este segundo grupo, el

pintor explota hasta el extremo los matices cromáticos y genera una atmósfera de fuertes contrastes que entronca claramente con los esquemas románticos, dejando a un lado los planteamientos impresionistas que el propio Meifrén alternaba en su producción.

Port Lligat es una obra que se enmarca seguramente en aquella época. En ella, el sol, con un velo de nubes blanquecinas, violáceas y azuladas, se funde en el fondo y delimita y transforma los elementos del paisaje, proyectándolos sobre el agua estática de la bahía. El estudio minucioso de la luz natural y sus efectos generan un ambiente misterioso y casi místico. Meifrén utiliza pinceladas cortas para desarrollar los ritmos de color desde el sol hacia los diferentes elementos y el agua. Esto le sirve para desarrollar un estudio minucioso de la variación de tonalidades propia del crepúsculo. El único elemento que Meifrén define con mayor nitidez son las dos barcas situadas en primer plano, que emergen de la derecha y se recortan en el reflejo del sol sobre el mar, creando un contraste muy atractivo.

Esta obra de gran formato es un ejemplo paradigmático del resultado pictórico de las campañas artísticas de Meifrén en Cadaqués, Port Lligat y el Port de la Selva. Sin lugar a duda, fue uno de los artistas catalanes que mejor logró captar el cielo y sus efectos cromáticos en los diferentes momentos del día, y uno de los artífices más valorados en el circuito español del arte, tanto a lo largo de su trayectoria como póstumamente.



Costa con figuras

Eliseu Meifrén

c. 1910
Óleo sobre tela
61 x 73 cm

Firmado «E. Meifren»

Meifrén está considerado uno de los primeros introductores del movimiento impresionista en Cataluña. Gracias a sus varias estancias en París, su obra quedó marcada por la influencia del impresionismo, que se puede apreciar en sus composiciones y en su pintura realizada en *plein air*, como la practicaban los pintores franceses de esta escuela. Sus paisajes iniciales, caracterizados por el academicismo, evolucionaron después hacia un lenguaje plenamente impresionista.

Meifrén viajó mucho, y a partir de 1900 sus horizontes se ampliaron considerablemente: además de las tierras de España y Francia, pintó paisajes de las Islas Canarias y de América del Sur. En sus obras tiende a reducir

la presencia humana o de animales domésticos, que aparecen de manera accesoría, y remarca la grandeza del paisaje. Recoge la fugacidad del tiempo expresada por el agua y el aire en movimiento incesante. Se especializó en la representación de cielos grisáceos o cargados de nubes densas, que confieren vida a sus composiciones.

La clasificación cronológica y geográfica de los paisajes de Meifrén es muy difícil, ya que a menudo no fechaba sus composiciones ni daba indicaciones sobre la ubicación de los lugares que pintaba del natural. Un elemento que nos puede orientar para fechar sus obras, además de su calidad intrínseca, es la firma. En sus primeras obras, hasta 1890 aproximadamente, firmaba en letras mayúsculas, con una «M» inicial que destaca por su estilización, a manera de rúbrica, y fechaba sus obras mediante solo dos cifras. Al madurar su obra, Meifrén dejó de fechar sus composiciones y cambió de firma: empezó a utilizar letras minúsculas, excepto las iniciales, de manera más suelta. Pero su firma nos da solo unas indicaciones limitadas para fechar las obras, y cabe concentrarse también en otros elementos para determinar la cronología de su obra.

Esta vista de mar o de río, firmada «E. Meifren» en minúsculas de manera muy libre, representa posiblemente un paisaje de la costa norte de España. Por su aspecto general, podemos situarla cronológicamente hacia 1910, en una etapa descrita como un «período de eclosión» por Mercè Vidal,⁴ quien subraya que en las obras de aquella época «no se aprecia ningún signo de debilidad». En aquel período pintó pocos paisajes de montaña y se sintió más atraído por la representación del carácter abrupto del mar, las playas o las llanuras atravesadas por un río. Se pueden observar representaciones de playas con extensos arenales, habitualmente animados por alguna barca varada y figuras en movimiento.

Se trata de una obra que cumple perfectamente con el dispositivo pictórico adoptado por Meifrén en su época de madurez: el equilibrio perfecto entre cielo y tierra, el mar con una playa extensa, animada por algunas figuras muy abocetadas y barcas, coronado por nubes en movimiento, densas y esponjosas. En este paisaje vibrante y animado, elaborado con manchas de colores y pinceladas aparentes, la influencia de los impresionistas es muy evidente. Constituye un claro ejemplo de su obra más acabada, que ejecuta la síntesis de todos sus avances pictóricos.



Jardín

Eliseu Meifrén

c. 1920
Óleo sobre lienzo
63 x 74 cm

Después del viaje que Meifrén realizó entre 1915 y 1917 por los Estados Unidos, donde triunfó en certámenes como la Exposición Internacional de San Francisco (1915) o la Internacional de San Diego (1916), y vivió un tiempo en Nueva York, el pintor regresó a Barcelona. El periplo por Norteamérica le había reportado fama, prestigio y grandes ingresos, aunque tras sufrir una estafa por parte de su secretario personal quedó arruinado, lo que forzó su regreso y truncó su ascendente trayectoria en los Estados Unidos.

A su vuelta, se instaló de nuevo en Barcelona y recuperó la producción de uno de sus principales temas: los patios y jardines privados. Este tipo de composiciones se basan en un planteamiento totalmente impresionista, caracterizado por una amplia gama cromática que se desarrolla tanto en los muros de los patios como en las especies vegetales que los pueblan, generando fuertes y atractivos contrastes. El color es el verdadero protagonista e invade toda la composición, mediante pinceladas mucho más empastadas y grandes que anteriormente.

En esta obra, los colores explotan gracias a la exuberancia floral y a la luminosidad del propio jardín, cuyo muro de cierre en azul y sutiles anaranjados remarca un atractivo contraste mediante la utilización del juego de complementarios. Las rosas y los lirios se recortan entre los infinitos matices de verde que invaden el espacio.

Este tipo de vistas de jardín, en muchas ocasiones provenientes del jardín privado de la casa del artista en Mallorca, representan uno de los hitos de su trayectoria. Marcan el inicio de un nuevo momento pictórico en el que la pincelada libre e impresionista adquiere mayor protagonismo. Estas composiciones le sirvieron para volver a triunfar en el mercado artístico local, exponiendo de nuevo en la Sala Parés, las Galerías Layetanas o la Sala Gaspar. Dichas muestras le permitieron recuperarse económicamente, y las obras que en ellas exhibió constituyen los momentos más relevantes en la trayectoria de madurez de Meifrén.

^[1] Mercè VIDAL. Meifrén. Barcelona, Editorial AUSA, 1991.

Joaquim Mir

Barcelona, 1873 – 1940

Joaquim Mir es, sin duda, el gran paisajista español de finales del siglo xix y principios del xx. Su planteamiento pictórico personal, atrevido e intuitivo, es consecuencia de una experimentación constante, valiente y sin límites, que le llevó a lograr resultados únicos.

A pesar de estar matriculado en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, Mir desarrolló una formación de carácter autodidacta, combinada con las clases en la academia privada del pintor Lluís Graner (1863–1929). Interesado por la temática del paisaje, se relacionó en sus inicios con un grupo de artistas de su generación con quienes captaba paisajes suburbanos en los que los amarillos son protagonistas; entre ellos, destacan creadores como Isidre Nonell (1872–1911), Ricard Canals (1876–1931) o Ramon Pichot (1872–1925). Mir formó parte del círculo de modernistas de Barcelona que se reunían en la taberna Els Quatre Gats, donde conoció a un joven Picasso (1881–1973). Allí expuso asiduamente desde 1897, combinando estas exhibiciones con otras de carácter más formal, como las realizadas en la Sala Parés.

A pesar de algunos reconocimientos puntuales, como las medallas en certámenes oficiales y alguna mención honorífica, Mir decidió alejarse del circuito artístico para encontrar un lenguaje personal con el que poder expresarse libremente. Esta motivación le llevó a instalarse a partir de 1899 en Mallorca, donde quedó fascinado por la naturaleza pura y salvaje, apenas intervenida por el hombre. Las grutas, cuevas, torrentes y calas se convirtieron en protagonistas de sus composiciones. Este fue seguramente uno de los principales momentos de su trayectoria, pues allí conformó una nueva manera de pintar, donde los colores arbitrarios y las pinceladas crean composiciones intuitivas y libres que coquetean con la abstracción.

En 1904, el artista sufrió una caída que le dejó inconsciente y le obligó a regresar a Cataluña para ser internado en el Instituto Psiquiátrico Pere Mata de Reus durante casi dos años.

Posteriormente se instaló en el Camp de Tarragona, donde continuó con su interpretación libre del paisaje, una síntesis que en ocasiones roza la abstracción. A pesar de su valentía, su pintura comenzó a ser valorada por lo diferente y audaz del resultado. Así, las exposiciones en la Sala Parés se sucedieron continuamente, sobre todo cuando Mir se encontraba ya en plena madurez y su paisajismo vibrante comenzaba a ser más moderado y contenido. En 1921 fijó su residencia definitiva en Vilanova i la Geltrú, donde vivió hasta su fallecimiento, en 1940. Esta etapa representó su consolidación en el mercado artístico, no solo local sino también internacional, ya que participó en exposiciones celebradas en Londres y Buenos Aires, donde sus obras fueron valoradas y adquiridas para integrar colecciones importantes de la época.

Su independencia le llevó a realizar una auténtica y profunda revolución en su pintura, donde la mancha, la impresión, el color arbitrario y la espontaneidad y libertad de la pincelada configuran obras que superan el planteamiento inicial del fauvismo, e incluso se avanzó a la abstracción y las vanguardias de principios del siglo xx.



Cueva de Mallorca (Sa Calobra)

Joaquim Mir

1903
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm
«17 febrero 1903» en el reverso

A finales de 1899, Mir viajó a Mallorca, donde permanecería hasta el accidente que sufrió en 1904. Allí coincidió con William Degouve de Nuncques (1867–1935) y, después, con Santiago Rusiñol (1861–1931), con quien colaboró en el ambicioso proyecto de la decoración del Gran Hotel de Palma. No obstante, su principal objetivo era encontrar un nuevo lenguaje pictórico y líneas de expresión mucho más personales. El ímpetu propio de Mir en aquella época se traduce en estas palabras: «Tengo muchas cosas aquí dentro. Que saldrán, os lo juro; pero no las veo claras, y esto me desespera». La naturaleza salvaje del norte de Mallorca se convirtió en su principal aliada para dar rienda suelta a esa fuerza explosiva a partir de la cual el pintor conectó y dio forma a nuevas maneras de expresión pictórica absolutamente personales y cargadas de fuerza y energía.

Durante su estancia en la isla, Mir buscó espacios naturales y paisajes donde la presencia humana fuese inexistente. La orografía del terreno, la braveza de las rocas, de las montañas y las calas casi inaccesibles —en definitiva, la naturaleza más pura, a la vez que hostil— fueron los puntos de partida para desarrollar su nueva pintura. Esas referencias naturales invadieron los paisajes de Mir, sobre todo de 1902 a 1904, y su técnica evolucionó rápidamente hacia una pincelada aún más libre, alargada, espontánea y energética, cargada de expresividad.

Cueva de Mallorca, obra pintada en 1903, es una de las telas más destacadas de la serie que Mir dedicó al torrente de Pareis, próximo a la cala de Sa Calobra, en el norte de Mallorca. Este cuadro forma parte de un conjunto de piezas que marcan uno de los principales momentos creativos de la trayectoria de Mir, en la búsqueda de un lenguaje propio basado en la naturaleza y capaz de emocionar a través de la luz y el color. Las formaciones insólitas de rocas erosionadas por el agua y el viento generan una composición mágica, de colores impactantes y casi fosforescentes que se aproximan a planteamientos vinculados a la pintura fauvista y a la abstracción.

Al respecto, el escritor Miguel de Unamuno (1864–1936) afirmó lo siguiente: «No, no son delirios fantásticos lo que pintó el gran poeta de la luz de Mallorca, el pintor Mir, que, embriagado de sol como lo acostumbran a estar las cigarras, pintó, de la misma manera que las cigarras cantan entre los pinos, meciendo la adormilada siesta del mar, con un estremecimiento en las entrañas».

Los elementos del paisaje son trabajados de manera sintética y tan solo se sugieren al espectador, conformando una imagen de ensueño que únicamente es intuida a partir de los ritmos de color, las pinceladas libres y amplias, que tienden a caer en verticales sinuosas, y las manchas alternadas para generar la sensación de profundidad y los recovecos de la cueva.

El motivo del paisaje, en este caso la gruta de la cala Sa Calobra, se magnifica y se erige como único protagonista, sin excusas y carente de elementos accesorios. Ni cielo, ni figuras, ni cualquier otro detalle que no sea la cueva y la sensación generada por esta. No existe, pues, ninguna referencia figurativa, Mir no la necesita. El horizonte desaparece y la estructura cavernaria invade toda la composición de la tela. Esta obra representa, sin duda, uno de los planteamientos más modernos de la pintura de Mir, y marca un punto de inflexión en la evolución del paisajismo español.

Bibliografía

JARDÍ, Enric. *Joaquín Mir. Barcelona*, Polígrafa, 1975 (repr. p. 56; cat. núm. 47).

JARDÍ, Enric. *Joaquim Mir. Barcelona*, Polígrafa, 1989 (repr. p. 61; cat. núm. 52).

Agenda de la Harinera de Tardienta, 1992 (repr. semana del 24 de febrero).

Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears. Palma, Promomallorca – Àmbit Serveis Editorials, 1996 (repr. vol. III., p. 239).

Joaquim Mir 1873-1940. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004 (repr. p. 20).

Joaquim Mir. Antològica 1873-1940. Obra Social Fundació “la Caixa”, 2008, pp. 68-69 y 161 (repr. pp. 69 y 161).

FUENTES, Sergio. *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Barcelona, Establiments Maragall, 2020, pp. 31-32 (repr. p. 31).

Exposiciones

2008 *Joaquim Mir. Antològica 1873-1940*. Obra Social Fundació “la Caixa”, Barcelona (cat. núm. 24).

2019-2020 *Salons a Can Parés (1884-1930)*. Sala Parés, Barcelona (cat. sin núm.).

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Sala Parés, Barcelona (cat. núm. 20).



Jardín. Reus

Joaquim Mir

1906
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm

Durante su estancia en Mallorca, Joaquim Mir sufrió una terrible caída mientras pintaba en los acantilados del torrente de Pareis y las cuevas de Sa Calobra. Aunque no se conocen exactamente las causas del accidente, es seguro que este acrecentó las excentricidades y la incipiente locura del pintor, así como su concepción del mundo. La caída estuvo a punto de costarle la vida, y le causó graves lesiones cerebrales que le obligaron a abandonar la isla de Mallorca e internarse durante casi dos años (1905-1906) en el Instituto Psiquiátrico Pere Mata de Reus. Durante su internamiento, Mir retrató el jardín del manicomio y sus pabellones modernistas, obra del arquitecto Lluís Domènech i Montaner (1849–1923).

Este episodio personal inició la que fue la mejor etapa productiva de Mir, que llegó a ser considerado uno de los paisajistas más revolucionarios de la pintura europea; su obra entronca con las primeras muestras de abstracción en Occidente.

La obra *Jardín. Reus* es una de las pinturas más representativas de dicho momento. En ella se muestra a la perfección una nueva técnica de pincelada que sirvió al pintor para ordenar sus composiciones de paisaje. La pincelada delirante, vertical, sinuosa y de fantasía de Mallorca da paso a una pincelada más corta y contenida, de impacto. Esas pinceladas se unen a modo de mosaico para lograr una sinfonía de colores en la que los elementos se trabajan de manera sintética e intuitivamente, y van apareciendo solo sugeridos. Como en un ejercicio casi inacabado, Mir propone al espectador la conclusión del paisaje a partir de ese juego de pinceladas vigorosas y libres. El público recompone los elementos a través del color y ultima el paisaje mentalmente. Los golpes de pincel construyen los elementos vegetales y arquitectónicos, así como los planos de profundidad, a modo de masas cromáticas. La vida de la naturaleza explota mediante el color y adquiere una personalidad sorprendente que se fusiona con la visión subjetiva del pintor. Sobre aquella etapa, Joaquim Folch i Torres comentaba lo siguiente: «Ya solamente hace color. No nos empeñamos en descubrir nada a través de sus manchas puramente decorativas. Ni árboles, ni aire, ni suelo, ni seres vivos, ni cosas muertas. Colores y basta, manchas y nada más. Pero colores y manchas maravillosas, insospechadas, que sí no hablan del mundo, complacen a los ojos. Mir es un caso de exaltación suprema de este principio del color por el color».

Bibliografía

JARDÍ, Enric. *Joaquín Mir. Barcelona*, Polígrafa, 1975 (repr. p. 58; cat. núm. 50).

Exposición J. Mir (1873-1940). Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona – Museo de Arte Moderno, 1972, s/p. (fig. 26, cat. núm. 50).

Joaquim Mir. Antològica 1873-1940. Obra Social Fundació “la Caixa”, 2008, pp. 68-69 y 161 (repr. pp. 69 y 161).

FUENTES MILÁ, Sergio. *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Barcelona, Establiments Maragall, 2020 (repr. pp. 33-34).

Exposiciones

1972 *J. Mir (1873-1940)*. Museo de Arte Moderno, Barcelona (cat. núm. 50).

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Sala Parés, Barcelona (cat. núm. 21).



Paisaje

Joaquim Mir

c. 1925
Óleo sobre lienzo
71 x 91 cm

En agosto de 1921, Mir se casó con María Estalella en Vilanova i la Geltrú. Meses después se instaló en esta localidad, primero en una casa frente al mar y después en una vivienda con jardín, huerto y gallinero, que se convertiría en uno de los temas centrales de la pintura de Mir hacia el final de su trayectoria. Además, durante aquella década, Mir emprendió una serie de breves visitas a localidades cercanas —como Canyelles, Calafell o l'Alforja, entre otras—, que le sirvieron para descubrir nuevos rincones donde gracias a la luz y la conexión de esta con la naturaleza y el mar consiguió nuevos logros pictóricos.

La obra *Paisaje* la situamos en esta etapa. Probablemente se trata de un paisaje de Vilanova o Calafell, debido al tipo de pincelada y al planteamiento compositivo del cuadro. Se aprecia claramente cómo Mir capta la humedad y el sol sofocante conectado con la costa. Su pincelada es mucho más pastosa que en las épocas de Mallorca y el Camp de Tarragona; se presenta densa y grumosa, y la descomposición de los colores está al servicio de diluir los contornos de los elementos del paisaje. Esta idea se aprecia claramente en el árbol que sirve de eje central de toda la composición. Este elemento es el principal protagonista del cuadro, y divide el paisaje en dos tramos muy diferenciados: el de la parte izquierda, donde el pintor trabaja el campo con un horizonte elevado y deja una pequeña porción para el

cielo, y el de la derecha, donde el celaje luminoso se abre y conecta con el mar y un muro de piedras en la sombra, lo que provoca la sensación de volumen y profundidad.

El contraste se acentúa en el primer término, con un corte de sombra horizontal del que emerge el resto de la composición, con una luminosidad intensa que le sirve a Mir para trabajar infinidad de matices de verdes y ocres amarillentos, tanto para construir el campo y la vegetación como para dar forma al árbol. Las pinceladas son vigorosas, espontáneas e intuitivas, y presentan grumos que aportan efectos matéricos interesantes que enriquecen la forma del árbol, remarcando así su protagonismo dentro de la composición.

La obra recuerda mucho a otras composiciones del mismo período —sobre todo las vistas que Mir dedicó a Vilanova desde la Collada—, y es un maravilloso ejemplo de su pintura en la última etapa productiva de su vida. El cuadro muestra la absoluta libertad de trazo del artista, en un momento en que había abandonado ya la pincelada «mosaica» y los colores sorprendentes y aplicados de manera arbitraria de etapas anteriores. De este modo, Mir conseguía una pintura más comprensible, con la que triunfó más rotundamente en el mercado local e internacional hasta su fallecimiento en 1940.

Isidre Nonell

Barcelona, 1872 – 1911

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

En 1893 Nonell emprendió una nueva etapa en su vida al entrar en la Escuela de la Llotja, donde coincidió con Ramon Canals, Juli Vallmitjana, Ramon Pichot y sus viejos amigos Joaquim Mir y Xavier Nogués. Descontentos por el academicismo de los cursos, estos artistas organizaban salidas al campo en las afueras de Barcelona, en búsqueda de paisajes incontaminados para pintar del natural. Fundaron el grupo denominado la «Colla del Safrà» («Pandilla del Azafrán»), así llamado por el color amarillento distintivo de sus pinturas. En aquella primera época, el paisaje y la captación de la luz eran los intereses principales de Nonell. De hecho, cuando en 1892 el artista empezó a exponer en la Sala Parés, la crítica calificó sus obras como impresionistas.

Además de los paisajes, Nonell demostró también un fuerte interés por la figura humana, que más tarde desempeñaría un papel predominante en su pintura. En particular se interesaba por la gente de la calle, los más humildes, desfavorecidos o marginados de la sociedad. Sus caricaturas, publicadas en el periódico *La Vanguardia*, donde colaboraba, no querían ridiculizar, sino al contrario, denunciar las condiciones de pobreza en la ciudad. El interés por la figura humana alcanzó el nivel más alto después de su estancia en Caldes de Boí, a donde el artista viajó el verano de 1896, con

Ricard Canals y Juli Vallmitjana. Allí quedó profundamente impresionado por las malformaciones de numerosos habitantes de esa comunidad aislada en las montañas de los Pirineos, donde la endogamia aún estaba muy extendida, y comenzó la muy conocida serie de dibujos sobre los cretinos.

Entre los años 1897 y 1900, Nonell realizó dos largas estancias en París para conocer la pintura más moderna, de la que apreciaba sobre todo las obras de Puvis de Chavannes, Whistler y los impresionistas. Presentó varios dibujos en el Salón del Campo de Marte, participó en la XV Exposición de Pintores Impresionistas y Simbolistas, y expuso en varias galerías de la capital francesa. El abandono del paisaje continuó de manera progresiva, y sus obras se centraban entonces casi exclusivamente en las figuras, además de unos pocos bodegones.

Cuando al principio del nuevo siglo el artista volvió definitivamente a Barcelona, su interés se dirigió a los retratos de gitanas, la serie que lo hizo más famoso, caracterizados por pequeñas pinceladas vermiculares. Entre 1901 y 1906 prevalecían en su obra los colores oscuros, verdosos y rojizos, mientras que a partir de 1907 se dedicó a una nueva visión de la mujer con tonos más suaves. Durante aquellos años el artista siguió enviando obras a los salones del Campo de Marte de París y exponiendo en la Sala Parés, el Ateneo Barcelonés y las Galerías Dalmau de Barcelona.

En 1911 Nonell murió prematuramente, a la edad de 38 años, víctima del tifus. Figura principal del posmodernismo catalán, el pintor aportó una importante renovación estética al arte del país y un testimonio fiel de una etapa de crisis de la vida catalana.



Sol de mañana

Isidre Nonell

1896
Óleo sobre tela
72 x 90 cm

Procedencia:
Colección Núria Martí de Pujadas, Barcelona

Obra muy insólita y particular en el catálogo de Isidre Nonell, *Sol de mañana* es un lienzo de la primera época del pintor, cuando tenía tan solo veinticuatro años. El joven artista, siguiendo la línea de naturalistas catalanes como Rusiñol y Vayreda, se dedicaba a la pintura de paisaje, que entonces tenía en Barcelona fama de modernidad, aunque su obra no tendría mucho en común con los pintores de la generación inmediatamente anterior.

Tras haber adoptado la pintura luminista de la escuela de Sitges, Nonell pasó a las amarillentas visiones suburbanas de Barcelona. En aquella etapa inicial de su carrera artística, descontento con el academicismo de las escuelas y academias de pintura que había frecuentado, Nonell organizaba frecuentes salidas a las afueras de la ciudad —con sus amigos Canals, Vallmitjana, Pichot y Mir— en busca de paisajes vírgenes para pintar del natural, en particular por la zona de Sant Martí de Provençals. Con esos amigos, Nonell fundó el grupo de la «Colla de Sant Martí», más conocido como «Colla del Safrà», en referencia al color amarillo azafrán que solían utilizar en sus obras.

Los pintores catalanes influidos por los impresionistas tenían como interés común plasmar la luz en diferentes momentos del día y diferentes estaciones. Unos años antes de ir a París y conocer en directo las obras de los impresionistas franceses, Nonell y sus compañeros llegaron a las mismas conclusiones en cuanto a la captación de momentos atmosféricos particulares y la representación de la luz y los colores. Seguramente había visto en revistas algunas reproducciones de obras de Millet, como *Las espigadoras* (1857), que fomentó el desarrollo de la pintura de paisajes campesinos y tuvo gran influencia tanto en Nonell como en Claude Monet (*Les meules [Almiares]*, c. 1890), Vincent van Gogh (*Les meules en Provence [Almiares en Provenza]*, 1888) o Camille Pissarro.

Nuestra pintura representa un excepcional ejemplo de la primera época de Nonell, y es uno de los pocos paisajes al óleo de su catálogo. La composición se centra en dos grandes almiares en un campo de trigo. Al fondo, un grupo de casas de campo rodeadas de árboles y verdes prados destacan sobre los árboles y el cielo azul celeste. Tres campesinas trabajando son las únicas figuras en este luminoso escenario rural, en el que los colores y la luz juegan un papel significativo.

Este cuadro fue presentado en la Sala Parés en la exposición de 1896, junto con otro óleo titulado *Al atardecer. Sant Martí de Provençals*, hoy conservado en una colección particular de Barcelona. Visión más esfumada probablemente del mismo paisaje, es interesante notar cómo el artista utiliza la misma gama cromática invirtiéndola: el amarillo azafranado colorea el cielo del atardecer, y varios tonos de verdes y azul dibujan los campos cultivados.

Bibliografía

BENET, Rafael. *Isidro Nonell y su época*. Barcelona, Iberia, 1947, lám. V.

CIRICI PELLICER, Alexandre. *El arte modernista catalán*. Barcelona, Aymà, 1951, repr. p. 355.

JARDÍ, Enric. *Nonell*. Barcelona, Polígrafa, 1969, rep. p. 23, fig. 16 (ed. 1985, repr. p. 27, fig. 17).

Isidre Nonell. Barcelona, Polígrafa, 1995, repr. fig. 3.

Exposiciones

1896 *Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Barcelona (p. 77, núm. cat. 305).

1962 *Exposición Isidre Nonell*. Junta de Museos de Barcelona. Palacio de la Virreina, Barcelona (p. 29, núm. cat. 6).

1981 *Nonell*. Ayuntamiento de Barcelona. Palacio de la Virreina, Barcelona (p. 32, núm. cat. 9, repr. p. 60).

2009 *Nonell. Figures i espais*. Fundació “la Caixa”. Girona (núm. cat. 6, repr. pp. 30-31).

Francisco Pradilla

Villanueva de Gállego, Zaragoza, 1848 – Madrid, 1921

La formación de Pradilla es la propia de un pintor de su tiempo. Hasta 1865 estudió en la Academia de Zaragoza, y pasó luego a Madrid, donde alternó las copias en el Museo del Prado con los estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1874 marchó como pensionado a Roma, donde permaneció tres años. En los cuadros que envió desde allí ya se observaba su capacidad para retener el clima de la época, el realismo ambiental. En la capital del Tíber realizó en 1878 la que sería su gran obra, *Doña Juana la Loca* (Museo del Prado, Madrid), personaje histórico por el que sentía una gran atracción y al que dedicó varias composiciones. Pronto conoció el éxito en su país y en el extranjero, y en 1879-1882 pintó *La rendición de Granada*, su segundo gran lienzo histórico, muy alabado por la crítica y el público, uno de los grandes cuadros de historia del siglo xix español.

En 1881 fue recibido como académico de San Fernando y director de la Academia Española en Roma, cargo del que dimitió al cabo de ocho meses para poder atender sus encargos artísticos.

Mientras el siglo languidecía, la fortuna de Pradilla se torció. Perdió todos sus ahorros a raíz de la quiebra de la banca Villodas (1892), y murió su hija. Ambos hechos lo llevaron a una profunda tristeza y desinterés por el arte, aunque tuvo que superarlos, y siguió aumentando su producción. En 1896 fue nombrado director del Museo del Prado, cargo del que dimitió dos años después. Se retiró a su palacio-estudio en Madrid, donde vivió recluido hasta el final de sus días.



Puerto de montaña

Francisco Pradilla
 <p></p>
<div> <div>c. 1918</div> <div>Óleo sobre lienzo</div> <div>37 x 57 cm</div> </div>
<p>Firmado «F. Pradilla»</p>

Más allá de sus cuadros históricos, por los que hoy es un pintor conocido, Pradilla cultivó otros géneros, como el retrato y el paisaje. Son conocidos sus autorretratos, que apuntan soluciones que los impresionistas experimentaban en la misma época. Y entre los paisajes, la obra que comentamos es un ejemplo de notable calidad de la actividad de Pradilla en ese campo. Representa una vista de una sierra de alta montaña, quizás de los Picos de Europa, donde a lo lejos la niebla se confunde con un cie-

lo que anuncia tormenta. El cuadro está pintado con una pincelada muy suelta, *alla prima*, y parece de ejecución rápida del natural, siguiendo los principios del *plein air* de la escuela de Barbizon. Los gruesos de pintura se mezclan con partes más planas y un trabajo de espátula, o con la punta de madera del pincel, para arañar la superficie pictórica y simular la hierba.

Conocemos el testimonio del mismo Pradilla: «Pertenece esta pintura a una serie de cuadros pequeños con los que me propuse estudiar en lo posible delante del natural la verdad, pudiéramos decir objetiva y subjetivamente; de escenas pintorescas al aire libre, con propósito también de compenetrar cada una de las diferentes horas del día». Son obras realizadas en la cordillera Cantábrica o en los montes de Galicia, que conocía a través de su esposa, oriunda de esas tierras.

Esta obra se relaciona con algunos apuntes tomados del natural que recoge Wifredo Rincón García en su libro sobre Francisco Pradilla (Madrid, 1987, pp. 142-148), de medidas similares, e inventariados con el mismo tipo de numeración en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

--	--

--	--

--	--

--	--

Raurich fue uno de los paisajistas más personales y diferentes de la pintura española de finales del siglo xix y la primera mitad del xx, y representante clave del posimpresionismo. Tras abandonar los negocios familiares, se centró en su formación artística, primero en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y después como discípulo de Eliseu Meifrén (1859–1940). Animado por los éxitos de 1892, participó en la Exposición del IV Centenario del Descubrimiento de Puerto Rico, en San Juan, con dos obras que le sirvieron para consolidarse en el panorama artístico internacional.

A finales de 1894 se instaló en Roma, donde formó parte de la colonia de pintores españoles. Allí se especializó en retratar las Lagunas Pontinas, siguiendo la pintura de Enric Serra (1859-1918) y la estética romántica que entroncaba con la pintura centroeuropea. Precisamente, este tipo de obras —como *Pantanos de Nemi* (1896), *Ruinas de Ninfa* (1896) o *Fangal* (1897)— significaron la consagración definitiva del pintor en los certámenes oficiales.

Premiado y reconocido, regresó a Barcelona definitivamente en marzo de 1898, y se centró en retratar paisajes catalanes. En ese momento, su estilo se transformó, y abandonó el planteamiento neorromántico por el luminismo, con nuevas fórmulas pictóricas. Así, a partir de 1899, con *Costas de Pine-da*, los empastes gruesos, el relieve y los colores agresivos se incorporaron a su obra como características principales. El interés por los valores de la materia pictórica se convirtió en la obsesión del artista, un rasgo que su producción ya no abandonó jamás. La expresividad de los paisajes era el principal atractivo de esta nueva etapa de Raurich, en la que las visiones pirenaicas, las vistas de Sant Pol de Mar y los nocturnos de gran intensidad eran sus temas recurrentes y los que mejor funcionaban en el mercado artístico catalán.

Durante la primera década del siglo xx, logró sus principales premios y medallas (Madrid, París, Atenas, Barcelona) y continuó fiel a su estilo personal, que supuso una renovación de la pintura posimpresionista en Espa-

ña. Desde 1936 se recluyó en su casa-estudio, donde siguió pintando, alejado del circuito artístico local e internacional. Su obra se volvió decadente y, en ocasiones, oscura. La materia tan bien construida en años anteriores se fue diluyendo, perdiendo así toda la personalidad. Falleció en junio de 1945, aislado, enfermo y encerrado en su habitación.

--	--



--	--

--	--

Fangal

Nicolau Raurich
 <p></p>
<div> <div>Roma, 1897</div> <div>Óleo sobre lienzo</div> <div>147 x 197 cm</div> </div>
<p></p>

Raurich se instaló en Roma en diciembre de 1894. Allí se relacionó rápidamente con la colonia de artistas españoles que residían en la capital italiana, como Francisco Pradilla (1848–1921), Ramon Tusquets (1838–1904) o José Villegas (1844–1921), entre otros. Todos ellos continuaron el estilo inaugurado por Mariano Fortuny (1838–1874), aunque la pintura de Raurich estaba más en consonancia con la del paisajista Enric Serra (1859–1918). Lo estaba tanto por el tema de las Lagunas Pontinas como por la estética de carácter romántico que en ellas impera. Serra ya había cosechado éxitos internacionales en Roma gracias a esta temática, en la que el planteamiento del paisaje parte de una factura realista y el abandono se apodera de la composición y genera una fuerte y extraña sensación de melancolía.

Tras varios viajes por Europa y estancias intermitentes en Barcelona, Raurich regresó a Roma en 1896. Entonces, focalizó su atención en el tema de las Lagunas Pontinas, iniciado por Serra. La espectacularidad y sensibilidad con las que representa esos paisajes, en clave romántica, le otorgaron sus primeros reconocimientos y premios en certámenes oficiales. De esas composiciones de gran formato destaca la multiplicidad de matices que le permitía trabajar este tema, así como la maestría para captar la bruma, la frialdad y el sentimiento de un paisaje natural puro y dramático donde la intervención humana es inexistente.

Algunas composiciones célebres de aquella etapa son *Ruinas de Ninfa* y *Pantanos de Nemi*, ambas fechadas en 1896 y presentadas en la Exposición de Bellas Artes de Madrid. La primera fue adquirida por el político Cánovas del Castillo, mientras que la segunda obtuvo la medalla de segunda clase y fue adquirida por la Reina Regente para el Museo de Arte Moderno de Madrid; en la actualidad, esta obra forma parte del fondo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Raurich pasó a ser conocido como el autor de *Pantanos de Nemi*, y con el éxito de sus Lagunas Pontinas se convirtió en un artista consagrado en España.

De la serie de paisajes sobre los pantanos de las afueras de Roma, realizados entre 1896 y 1897, destaca *Fangal*, obra que fue presentada en la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1898, donde obtuvo la medalla de tercera clase. La enorme tela fue exhibida en la sala tercera (cat. núm. 221). Se trata de un lienzo de grandes dimensiones en el que Raurich capta la atmósfera misteriosa de las lagunas. Se puede sentir la humedad, la frialdad y la quietud del agua estancada, sobre la que se proyecta el reflejo de árboles centenarios casi yertos, mezclado con la tierra embarrada y las plantas estáticas dispuestas en diagonal, que destacan por un trabajo más matérico y un mayor grosor de la capa pictórica. La alternancia de tipos de pinceladas y de diferentes maneras de aplicar los pigmentos aumenta el atractivo de la composición y permite generar efectos diversos que logran una atmósfera creible, donde los elementos se tratan de un modo realista. El cielo nublado que envuelve las montañas cautiva e inquieta, acentuando el sentimiento dramático y, en definitiva, el carácter romántico de la pintura.

Fangal obtuvo un éxito indiscutible. Así, F. Miquel i Badia, desde las páginas del *Diario de Barcelona*, o Rómulo, en *Las Noticias*, se hacían eco de la impresión que causó entre el público y el resto de la crítica.⁵ Meses después, a principios de 1899, el lienzo fue expuesto en la Sala Parés con muy buena acogida.⁶

Esta obra mide 147 x 197 cm, aunque la composición original alcanzaba los tres metros de anchura (300 x 212 cm). El catálogo del certamen de 1898, donde fue presentada y triunfó, muestra el lienzo completo con la parte de la obra que posteriormente fue cortada por el propio artista (la parte derecha de la tela). Dicha intervención facilitó que el lienzo fuera expuesto en otros certámenes, entre los que destacan la Exposición Trienal de Bellas Artes de Bruselas (1900), la del Salón de la Sociedad de Artistas Franceses en el Grand Palais de París (mayo de 1904),⁷ y la Exposición de Arte Español e Industrias Decorativas, celebrada en México (1910) con motivo del Primer Centenario de la Independencia Mexicana, donde el pintor consiguió un medalla y un diploma extraordinarios por dicha obra.

Bibliografía

IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado. Barcelona, Imp. Henrich y Cia, 1898, p. 55 (repr. lám. 9).

MIQUEL I BADIA, F. «Paseos por el Palacio de Bellas Artes II». *Diario de Barcelona*, 25 de mayo de 1898, p. 6041.

RÓMULO. «Crónica de Arte. En la Exposición». *Las Noticias*, 31 de mayo de 1898, III, 802.

J. C y R. «IV Exposició General de Belles Arts». *La Veu de Catalunya*, 12 de junio de 1898, p. 200.

MIQUEL I BADIA, F. «XVI Exposición Extraordinaria de Bellas Artes en el Salón Parés». *Diario de Barcelona*, 1 de febrero de 1899, p. 1264.

CASANOVAS, F. «Salón Parés. XVI Exposición Extraordinaria de Bellas Artes». *La Publicidad*, 30 de enero de 1899, XXII, 7296, p. 2.

RÓMULO. «Arte y Artistas. En el Salón Parés». *Las Noticias*, 3 de febrero de 1899, IV, 1049.

Catalogue illustré du Salon de 1904. París, Librairie d'Art, 1904, p. 43.

—

^[1] MIQUEL I BADIA, F. «Paseos por el Palacio de Bellas Artes II». Diario de Barcelona, 25 de mayo de 1898, p. 6041; Rómulo. «Crónica de Arte. En la Exposición». Las Noticias. 31 de mayo de 1898, III, 802.

^[2] Rómulo. «Arte y Artistas. En el Salón Parés». Las Noticias. 3 de febrero de 1899, IV, 1049.

^[3] Catalogue illustré du Salon de 1904. París, Librairie d'Art, 1904, cat. núm. 1487.

COLL, P. «Saló dels Camps Elisis. París». *La Veu de Catalunya*, 8 de agosto de 1904.

D. M. L. «En Nicolau Raurich». *Unió Federal*, II, 46, 16 de marzo de 1912, p. 2.

LLIURAT, F. «Nicolás Raurich». *Anales y Boletín de los Museos de Arte*, vol. III-4, Barcelona, octubre de 1945, p. 250.

BOHIGAS, P. «Apuntes para la historia de las Exposiciones Oficiales de Arte de Barcelona». *Anales y Boletín de los Museos de Arte*, Barcelona, 1945, p. 104.

Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1996, p. 78 (repr. p.78).

FUENTES MILÁ, Sergio. *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Barcelona, Establiments Maragall, 2020, p. 27-28 (repr. p. 27 y fragmento p. 28).

Exposiciones

1898 IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona (cat. núm. 221).

1899 XVI Exposición Extraordinaria de Bellas Artes, Sala Parés, Barcelona.

1900 Exposición Trienal de Bellas Artes, Bruselas.

1900 Exposición de Bellas Artes, Karlsruhe.

1904 Salón oficial de la Sociedad de Artistas Franceses, Grand Palais, París (cat. núm. 1487).

1910 Exposición de Arte Español e Industrias Decorativas, México.

1996-1997 *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona (cat. núm. 5).

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Sala Parés, Barcelona (cat. núm. 16).

Premios

1898 IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, Medalla de tercera clase

1910 Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Decorativas de México, Medalla y Diploma extraordinarios por *Fangal* (*Lodazal*)

Santiago Rusiñol

Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931

Rusiñol fue uno de los pintores más relevantes de finales del siglo xix y principios del xx en España, y figura entre los máximos exponentes del Modernismo pictórico. Hijo de la burguesía dedicada a la industria textil, abandonó el negocio familiar desde joven para formarse en pintura y dibujo en el taller barcelonés de Tomàs Moragas (1837-1906). En su etapa de juventud sintió especial interés por el paisajismo y, principalmente, por la producción de Joaquim Vayreda (1843-1894), artista que introdujo los planteamientos impresionistas en el mercado artístico de Barcelona.

Rusiñol convirtió el viaje en su *modus vivendi* y, además, le sirvió para descubrir constantemente nuevos motivos pictóricos, colores y sensaciones, que tan bien plasmó en su pintura. Su ansia de independencia culminó en 1889, cuando comenzó a realizar estancias en París con algunos amigos artistas, entre los que destaca quien fue íntimo e inseparable, Ramon Casas (1866-1932). Allí descubrió la modernidad, el impresionismo, e hizo

de la bohemia su bandera y principal motivo vital y pictórico. Se entusiasmó con la obra de Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Signac, James Whistler y Théophile Steinlen, entre otros muchos, y compartió una estrecha relación con creadores clave de la capital francesa de finales de siglo xix, como el músico Erik Satie (1866-1925). De esa etapa destacan las escenas de la bohemia que él mismo experimentó en el Moulin de la Galette y en Montmartre, en las que siempre están presentes la melancolía, la miseria y el gris de la *Ville Lumière*. Precisamente en esa etapa se consagró como pintor, tanto en París como en Barcelona o Madrid, y consiguió medallas y menciones en certámenes oficiales de pintura. En Barcelona, la Sala Parés y la taberna modernista Els Quatre Gats se convirtieron en los principales espacios de relación y difusión de su obra, tanto literaria como pictórica.

A finales de 1891 descubrió Sitges junto a Eliseu Meifrén (1857-1940), y convirtió aquel antiguo y modesto pueblo de pescadores en uno de los escenarios más relevantes del Modernismo en España. Construyó el célebre Cau Ferrat, lugar de encuentros artísticos y tertulias por el que pasaron las principales figuras de la cultura de su tiempo. En aquel período su pintura se volvió más luminosa y cálida, y logró codificar nuevas tipologías compositivas, como sus conocidos patios sitgetanos.

En 1895, durante un viaje a Granada, descubrió el que sería su principal tema pictórico hasta su fallecimiento en 1931: los jardines abandonados. Partió de los jardines de la Alhambra y el Generalife, y después, tras constantes viajes por toda España, fue conociendo diferentes rincones donde los jardines decadentes eran siempre protagonistas. Melancólico, solitario y nómada, Rusiñol explotó su extraordinaria sensibilidad en esta temática, que le llevó a cosechar nuevos triunfos en certámenes nacionales e internacionales. Consumida por la aristocracia y la burguesía, su pintura llegó a ser una de las más apreciadas de toda la producción artística española de su tiempo. Además de como pintor, Rusiñol fue un referente como escritor, filósofo y esteta, que influyó tanto en literatos como en todo tipo de artistas, sobre todo franceses y españoles.



Jardín clásico, 1902, óleo sobre tela, 70 x 100 cm, Colección Barraqueda, Bogotá

Jardín clásico

Santiago Rusiñol

1901-1902

Óleo sobre tela

70 x 100 cm

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

De 1893 a 1919 Rusiñol realizó diversas campañas en la isla de Mallorca, que le ofrecía motivos paisajísticos de gran atractivo. Le gustaba especialmente la primavera, cuando los almendros florecen y la luz es dorada. La isla de Mallorca, especialmente la sierra de Tramontana, inspiró tanto su pintura —nos dejó vistas imponentes de Sóller, Valldemossa, Cala Sant Vicenç y Bunyola, donde residió— como su literatura, de la que es testimonio su maravilloso libro *La isla de la calma*.

Jardín clásico, 1902, óleo sobre lienzo, 108 x 93 cm, Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

En los primeros años del 1900 Rusiñol regresó a Mallorca, atraído no solo por la vida rústica y salvaje, por la luz y el color de la más bella isla de las Baleares, sino requerido para un trabajo. Junto con Joaquim Mir, recibió el encargo de realizar una serie de plafones para decorar el interior del edificio modernista del Gran Hotel de Palma (hoy sede mallorquina de CaixaForum, donde se exhiben pinturas de Hermen Anglada-Camarasa), proyectado por el arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner.

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Rusiñol acostumbraba a componer sus obras con grandes perspectivas clásicas, como la que presenta este *Jardín clásico*. Un camino de musgo y piedra desemboca en una pérgola con tres arcos de medio punto, y justo delante de esta se insinúan dos esculturas clásicas de mármol blanco. Gran parte del paisaje de la izquierda queda tapado por las hojas que caen en cascada de un sauce llorón o de Babilonia, árbol originario de China de ramas colgantes y flexibles que llegan hasta el suelo. Al fondo hay un con-traluz que presagia la luz intensa de las tardes de verano.

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Podría tratarse de otra vista del *Jardín del pirata*, con el mar al fondo, que Rusiñol pintó en dos lienzos conocidos de la costa de Poniente de Mallorca (Laplana, 15.1.12 y 15.1.13), fechados también en los albores del 1900.

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Exposiciones

1902 Círculo Mallorquín, Palma (octubre)

1903 Sala Parés, Barcelona

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá



Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

Firmado «S. Rusiñol»

Procedencia:

Colección Barraqueda, Bogotá

A mediados de febrero de 1912, Santiago Rusiñol viajó a Valencia, donde gozaba de gran popularidad. Allí descubrió el jardín de Monforte, un paraje espléndido cuyos parterres, miradores y esculturas de corte clásico componen un conjunto de carácter romántico. El antiguo jardín, diseñado por el arquitecto Sebastián Monleón hacia 1859, se convirtió en un nuevo motivo para sus cuadros. La impresión que causó en Rusiñol quedó recogida como sigue en las páginas de *L'Esquella de la Torratxa* por el propio artista, bajo el pseudónimo «Xarau»: «¡Es pequeño, resguardado y quieto! Hay bustos de mármol delante de los cipreses; hay estatuas que asoman entre el boj; hay arcos de mirto, y manantiales, y salcedas, y musgo... y simetría. ¡Un jardín constituido por un clásico, que el tiempo ha convertido en romántico! ¡Una flor en medio de Valencia!».¹⁰

Durante aquella estancia, el pintor expuso varias de esas obras en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, donde también leyó públicamente sus escritos *El pintor de los milagros* y *La virgen del mar*. Las composiciones expuestas fueron dos obras tituladas *Jardín de Monforte*, y una tercera denominada *Jardín de Valencia*; las tres se presentaron poco después en la muestra individual de Rusiñol en la Sala Parés, junto a otras obras pintadas en Aranjuez y Girona. La tercera era la vista del parterre con la escultura de los amantes Dafnis y Cloe, obra que también fue exhibida en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1912, donde fue premiada con la medalla de primera clase.¹¹

Este que presentamos es uno de los mejores cuadros de jardines de Rusiñol, y fue reproducido profusamente en publicaciones de la época, e incluso en postales. A pesar de representar la fuente coronada por Dafnis y Cloe, en muchas ocasiones, desde 1914,¹² se ha hecho referencia a esta obra, erróneamente, con el título de *Cástor y Pólux*, e incluso se ha ubicado esa vista en otro jardín.¹³

El pintor utiliza habitualmente una misma fórmula compositiva para sus obras sobre jardines abandonados: una estructura construida por dos líneas oblicuas delimitadas por los setos del jardín, en cuya confluencia se erige el monumento. Así, Rusiñol centra la composición mediante el cruce de caminos, donde emerge la fuente con las esculturas de los amantes, que se miran con total complicidad. La perspectiva lineal con el único punto de fuga es evidente, solo interrumpida por la mole pétrea de la peana; y el mármol enmohecido de las figuras se recorta sobre el verde de los cipreses —que caen elegantes en el fondo— y el resto de la vegetación. Los setos perfectamente tallados y otros con imperfecciones remarcan la perspectiva, y aparecen bañados por una luz extraña, como de ensueño. Los matices infinitos de verdes, trabajados con delicadas pinceladas verticales, acentúan la quietud del paisaje. Como describía Tomás Borrás en 1912, son jardines que quedan «mágicamente envueltos en una penumbra de irrealidad».¹⁴ Ramón María del Valle-Inclán también admiraba la atemporalidad y la emoción de estas composiciones: «Entre los pintores españoles, el primero en buscar la verdad y la intensidad de las emociones, sobre la accidental verdad del claroscuro, ha sido Santiago Rusiñol [...]. Los armoniosos y melancólicos jardines de

Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo [...] Rusiñol sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda».¹⁵

Bibliografía

Vida Isleña, núm. 6, 15 de mayo de 1912 (repr. «Fig. Jardín de Valencia, último cuadro de Rusiñol»).

La Ilustración Artística, año XXXI, núm. 1601, 2 de septiembre de 1912 (repr. p. 576).

RUSIÑOL, Santiago. *Jardins d'Espanya*. Barcelona, Antonio López, 1914 (repr. «Càstor i Pòlux»).

Jardines de España: Cástor y Pólux (Valencia). Postal AGFA, 1914.

La Esfera, año III, núm. 123, 6 de mayo de 1916 (repr. en portada a color).

RUSIÑOL, Santiago. *Jardines de España*. Barcelona, 1925 (repr. «Cástor y Polux»).

Pintores de Fama. Barcelona, Establiments Maragall, 1957 (repr. portada).

LAPLANA, Josep de C. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995 (repr. p. 404, cat. núm. 13.10).

LAPLANA, Josep de C. *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. L'obra i la crítica*. Barcelona, Mediterrània, 2004 (repr. p. 177).

LAPLANA, Josep de C. *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. Catàleg sistemàtic*. Barcelona, Mediterrània, 2004 (repr. p. 104).

Santiago Rusiñol. Jardins d'Espanya. Barcelona, Museo del Modernismo, 2017 (repr. pp. 88, 197 y 211).

FUENTES, Sergio. *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Barcelona, Establiments Maragall, 2020, p. 39-40 (repr. p. 40).

Exposiciones

1912 Círculo de Bellas Artes de Valencia (cat. «Jardín de Valencia»).

1912 Sala Parés, Barcelona (núm. cat. 3 «Jardín de Valencia»).

1912 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (fuera de cat.).

1956 *Exposición Homenaje a Santiago Rusiñol*. Sala Municipal, Girona (núm. cat. 19 «Cástor y Pólux. Jardín de Valencia»).

1956 *Exposición Homenaje a Santiago Rusiñol*. Sala Parés, Barcelona (núm. cat. 19 «Cástor y Pólux. Jardín de Valencia»).

1956 *Exposición Homenaje a Santiago Rusiñol*. Real Círculo Artístico, Barcelona (núm. cat. 48).

1957 *Pintores de Fama*. Sala Parés, Barcelona (núm. cat. 6: «Jardín de Valencia con el monumento a Cástor y Pólux»).

2017 *Santiago Rusiñol. Jardins d'Espanya*. Museo del Modernismo, Barcelona (cat. sin núm.).

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Sala Parés, Barcelona (cat. núm. 25).

Premios

1912 Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Medalla de primera clase.



Jardín del Príncipe IV. Aranjuez

Santiago Rusiñol

1931

Óleo sobre lienzo

109 x 135 cm

Última obra pintada por Santiago Rusiñol

El planteamiento pictórico del artista en torno al jardín abandonado como concepto ejerció una influencia muy fuerte también en la creación literaria de principios del siglo xx en España. Buen ejemplo de ello es el libro de poemas *Jardines Lejanos* (1904), de Juan Ramón Jiménez, en tres partes: *Jardines Galantes*, *Jardines Místicos*, *Jardines Dolientes*. También podríamos encontrar en numerosos casos el rastro de ese concepto de Rusiñol en gran parte de la producción literaria de su tiempo.

Dicha influencia alcanzó también la creación musical de aquella época. El compositor Manuel de Falla (1876–1946), íntimo amigo del pintor, partió de la serie de obras de Rusiñol *Jardines de España* para crear una de las composiciones más celebradas e interpretadas internacionalmente de su repertorio. Se trata de *Noches en los jardines de España*, un compendio de tres piezas para piano y orquesta que el compositor finalizó en el Cau Ferrat de Sitges en 1915, invitado por el propio Rusiñol. La obra tiene tres partes, cada una de las cuales evoca un jardín inspirado en cuadros del pintor: *En el Generalife*, *Danza lejana* y *En los jardines de la Sierra de Córdoba*. Fue estrenada en abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid.

Santiago Rusiñol continuó con la serie de *Jardines de España* hasta su fallecimiento, en 1931. De todos los jardines que retrató a lo largo de su trayectoria, sin lugar a duda, sintió predilección por los de la Alhambra y el Generalife, así como por los de Aranjuez. Estos últimos materializaban a la perfección la «noble caída», la decadencia y la nobleza del paso del tiempo. La primera vez que Rusiñol pintó los jardines de Aranjuez fue en 1898. Desde entonces, el artista realizó campañas recurrentes allí, retratando una y otra vez cada rincón de los antiguos jardines reales. De hecho, meses antes de fallecer se instaló en esa localidad de las afueras de Madrid, viejo y enfermo, persiguiendo la paz de aquellos jardines solitarios. Precisamente, su muerte, el 13 de junio de 1931, se produjo en Aranjuez, dejando inacabadas algunas de sus últimas composiciones.

Jardín del Príncipe IV. Aranjuez es la última obra que el artista pintó en la que fue la postrera campaña pictórica de su vida. La composición utiliza fórmulas habituales de los jardines de su primera época, es decir, de treinta años antes. Así, se sirve de la perspectiva lineal con el punto de fuga muy marcado y centrado, creando una composición casi simétrica. Los setos y líneas de árboles y arbustos en flor remarcan la direccionalidad. En este caso, y como es habitual en sus últimas composiciones, Rusiñol acentúa el

punto de fuga con un fondo luminoso verde amarillento que se recorta y explota entre el espesor y la sombra de la frondosa vegetación del camino. La luz adquiere un papel protagonista y, a partir de ella, el artista construye el espacio y la profundidad del paraje.

Esta obra es una de las últimas joyas de Rusiñol. Gran parte de su valor radica en ser una pintura inacabada, pues el artista no logró finalizarla antes de su muerte. Si observamos con detenimiento los colores de la obra, advertimos que son tan solo los pigmentos que debían ejercer de base de la composición, sobre los cuales aplicar después matices y pinceladas conclusivas en los diferentes elementos del paisaje. Precisamente por eso, los setos tan solo están esbozados con un verde monocromo casi uniforme; el rojo y el blanco de los arbustos en flor simplemente son la base sobre la cual trabajar para un resultado final más realista y cuidado, que el pintor, debido a su fallecimiento, jamás pudo ejecutar.

Esta obra y el resto de lienzos fueron enviados a Barcelona tras el fallecimiento del artista en Aranjuez. Formó parte de la exposición de homenaje que tuvo lugar en la Sala Parés meses después, y fue presentada como la última obra de Rusiñol, tal y como hemos localizado en publicaciones de la época, una obra inacabada y sin firmar: «La última tela del insigne artista, que ha quedado sin firmar», se indicaba en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* y en la revista *Barcelona Atracción* en los meses de julio y agosto, respectivamente.¹⁶ Quince años después, la obra volvía a ser reproducida de nuevo en el mismo estado, es decir, sin rúbrica. En la actualidad la pintura presenta la firma «S. Rusiñol», que fue añadida posteriormente.

Bibliografía

Barcelona Atracción, año XXI, núm. 242, agosto de 1931 (repr. p. 254).

«La darrera obra de Santiago Rusiñol, a la qual manca la signatura». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. I, núm. 2, julio de 1931 (repr. p. 45).

Barcelona Atracción, año XXVIII, núm. 313, diciembre de 1946 (repr. p. 127).

LAPLANA, Josep de C. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 466 (cat. núm. 17.15.9).

LAPLANA, Josep de C. *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa. L'obra i la crítica*. Barcelona, Mediterrània, 2004, p. 179 (repr. p. 179).

FUENTES, Sergio. *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Barcelona, Establiments Maragall, 2020, p. 42 (repr. p. 42).

Exposiciones

1931 *Exposición homenaje a Santiago Rusiñol*. Sala Parés, Barcelona (cat. núm. 1: «Aranjuez»).

2020-2021 *Paisajes. Un recorrido pictórico (1877-1977)*. Sala Parés, Barcelona (cat. núm. 27).

16 *Butlletí del Museus d'Art de Barcelona*, vol. I, núm. 2, julio de 1931, p. 45. *Barcelona Atracción*, año XXI, núm. 242, agosto de 1931, p. 254.

^[1]
^[10] XARAU (Santiago Rusiñol). «¡Un jardí a Valencia!». L'Esquella de la Torratxa, año XXXIV, núm. 1.732, 8 de marzo de 1912, p. 167. [La traducción es nuestra.]

^[11] La Ilustración Artística, año XXXI, núm. 1.601, 2 de septiembre de 1912 (repr. p. 576).

^[12] Rusiñol, Santiago. Jardins d'Espanya. Barcelona, Antonio López, 1914, entre otros.

^[13] Esta obra fue reproducida como Glorieta (Aranjuez) en la portada de la revista La Esfera, año III, núm. 123, 6 de mayo de 1916.

^[14] BORRÁS, Tomás. «El hombre que sonríe». La Tribuna, 10 de junio de 1912.

Josep Maria Tamburini

Barcelona, 1856 – 1932

Josep Maria Tamburini, 1856-1932

Tamburini nació el 4 de diciembre de 1856, en el seno de una familia acomodada de Barcelona. Desde muy joven descubrió su propensión al dibujo, posiblemente debido a la relación familiar con los pintores Masriera, y se matriculó en la Academia de Bellas Artes de la Llotja. En 1870, para escapar de la fiebre amarilla, se mudó a Olot, ciudad de la Cataluña interior donde convergieron otros artistas, entre ellos Joaquim Vayreda, Modest Urgell, Josep Lluís Pellicer y Antoni Caba, que sería su maestro de pintura en la Escuela de la Llotja.

Josep Maria Tamburini, 1856-1932

A mediados de los años setenta viajó a París, Roma y Nápoles. En la capital francesa trabajó para Léon Bonnat, retratista oficial de la sociedad de la II República. En Roma frecuentó la Academia Chigi y entró en contacto con los artistas «post-Fortuny», que tendrían una cierta repercusión en su estilo. Alternó sus estancias en la Ciudad Eterna con temporadas en Nápoles, donde recibió la influencia sobre todo de Domenico Morelli, al que apreciaba por su nuevo cromatismo y sus escenas emotivas, y de Gioacchino Toma, a través del cual recuperó el planteamiento realista y evocador.

Josep Maria Tamburini, 1856-1932

En 1882 comenzó a participar en exposiciones colectivas en la Sala Parés, una colaboración que se intensificó en la década siguiente y que siempre recibió buena respuesta por parte de la crítica y del público de Barcelona, que además del dibujo y del color, valoraba su evolución estilística. Al año siguiente inició sus colaboraciones en *L'Avenç*, donde ejerció la crítica de arte y publicó algún poema.

Josep Maria Tamburini, 1856-1932

Los cambios de final de siglo, que corresponden en las artes al desarrollo del Modernismo, encontraron a Tamburini totalmente receptivo, dispuesto a recuperar e interpretar elementos de estilos diferentes. Así, su lenguaje conjuga el realismo académico y costumbrista catalán, el simbolismo francés y el prerrafaelismo inglés, todos componentes fundamentales para el desarrollo de ese movimiento que tanto éxito tuvo en Cataluña. En particular, el crítico Alexandre Cirici asoció su estilo al «ala blanca» del Modernismo, junto a Joan Brull, Alexandre de Riquer y Joan Llimona, en contraposición al «ala negra», que incluía, entre otros, a Isidro Nonell y Joaquim Mir.

Josep Maria Tamburini, 1856-1932

Fue a partir de 1896, con la III Exposición de Bellas Artes, cuando Tamburini marcó un verdadero cambio hacia el idealismo: sus pinturas alegóricas evidencian, tanto en la escenografía como en la entonación general, la voluntad de estimular la sensibilidad del público utilizando recursos cromáticos apagados, atmósferas brumosas y frondosidades silvestres. A principios de siglo, Tamburini entró a formar parte de la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña (1900-1926), nacida bajo el impulso de Modest Urgell, que unía a varios artistas de la Sala Parés, y desde 1902 fue miembro de la Academia de Bellas Artes. La colaboración gráfica con *La Ilustración Artística* (1902-1917) y otras revistas ilustradas respaldaba su producción pictórica, que se internacionalizó con exposiciones en Múnich, México y Buenos Aires. En sus últimos años el artista se centró en la realización de retratos y paisajes, aunque se dedicaba también al dibujo y la acuarela.

Josep Maria Tamburini, 1856-1932

Tamburini murió en 1932, año en que, debido a las tensiones políticas que precedieron a la Guerra Civil, sus obras parecían ya desactualizadas y lejos de los intereses del público. Conocido y reconocido en su época, la figura del artista ha sufrido desde entonces un olvido inmerecido, a pesar de los intentos de recuperación que se han hecho en décadas pasadas.



Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Melancolía, realizada hacia 1905, es una pintura que bien compendia la esencia de Tamburini.

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Pintor ecléctico y receptivo, absorbe y elabora varios aspectos formales de los estilos de éxito en Cataluña a principios del siglo xx—el realismo académico costumbrista catalán, el simbolismo francés y el prerrafaelismo inglés— para dar forma a su pintura ideal. El resultado son cuadros que ponen en el centro de atención figuras femeninas ideales, en un entorno paisajístico misterioso y nostálgico. Temáticas que comparte con Joan Brull, Alexandre de Riquer y Joan Llimona, artistas que, según Cirici, formarían con él el «ala blanca» del Modernismo. Estas características son evidentes en la pintura que presentamos, que nos traslada a un mundo literario y soñador. De un lado, el artista ve en la naturaleza su principal fuente de creación artística. Alfred Opisso, en su serie de monografías titulada *Arte y artistas catalanes*, escribe: «El Sr. Tamburini, artista de refinado gusto, se complace en sorprender a la Naturaleza en momentos dados, especiales, y de ahí que sus cielos, sus bosques, sus aguas, sus fondos ofrezcan tonos peregrinos y, sin embargo, rigurosamente auténticos».

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Por otro lado, con mentalidad romántica, utiliza esta realidad visual como punto de partida y esquema de representación de la interioridad y la espiritualidad. Así, las mujeres que habitan sus cuadros se transforman en ninfas y hadas, alegorías inconcretas envueltas de ensoñación, en paisajes brumosos o acuáticos. *Ofelia*, pintura realizada una decena de años antes que la obra que presentamos, ya prefiguraba estos ideales.

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

Sentada junto a un lago, Tamburini procura situar a su protagonista en una posición especial, una visión mística, delicada y sensual. El perfil delicado de la lectora de poesía realmente consigue el objetivo del artista de tocar la sensibilidad del espectador, transmitiendo melancolía, nostalgia y reflexión. Las flores de color naranja en primer plano se contraponen al fondo, donde el lago y la vegetación de la orilla se funden, iluminados por el sol del atardecer que resalta esos tonos verdes y ambarinos.

Melancolía, 1905, Óleo sobre lienzo, 69 x 85 cm

La crítica —entre otros, la de Alfred Opisso— ha valorado particularmente la manera de Tamburini de construir sus figuras, exquisitamente refinadas, lineales y armoniosas. También, los tonos delicados y luminosos de su paleta, legado de las influencias italianas, que acentúan la sensación emotiva. Su pintura se caracteriza por el equilibrio y la falta de estridencias: sus obras son tan cautelosas que parecen fruto de cálculos, aunque el pintor fuera contrario a toda regla establecida y partidario de la pura intuición.

Modest Urgell

Barcelona, 1839 – 1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919

Modest Urgell, 1839-1919



Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Cementerio e iglesia (Lo toch del mal temps), 1878, Óleo sobre tela, 147 x 241 cm

Texts by

Sergio Fuentes Milà

Marine Hervé

Artur Ramon

Giulia Violino

Translations / corrections

Montserrat Pérez

Julia Wells

Editorial coordination

Marine Hervé

Photography

ArtWorkPhoto.eu

Graphic Design

The Brinkels Studio, SL

Printing

Gràfiques Ortells, SL

Acknowledgements

Jordi Ainaud, Gemma Cortés, Horacio Pérez-Hita, Restaurart SCP,
Anna de Sandoval

All rights reserved © 2021. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any other information storage and retrieval system, or otherwise without written permission from the publisher.

ARTUR RAMON ART

BARCELONA 1911

Bailèn 19
08010 Barcelona
Spain

Tel: (+34) 93 302 59 70
art@arturamon.com
www.arturamon.com

COLNAGHI

Est. 1760

26 Bury Street
London SW1Y 6AL
United Kingdom

Tel: (+44) 20 7491 7408
contact@colnaghi.com
www.colnaghi.com

SALA PARÉS

Petritxol 5
08002 Barcelona
Spain

Tel: (+34) 93 318 70 20
info@salapares.com
www.salapares.com

