

# EMBLECAT

Estudis de la Imatge,  
Art i Societat



Número 12, Any 2023

ISSN 2014-5667

Versió digital ISSN 2014-5675

Revista anual



**EMBLECAT EDICIONS**  
Barcelona, 2023



Premi ACCA de la Crítica d'Art  
Catalunya 2015 - Publicacions

## CONSELL EDITORIAL

Victòria Durà (Directora)

Ventura Bajet Royo  
Laude Cía. Inversora S.A.

Esther García Portugués  
Associació Catalana de Crítics d'Art. ACCA

Francesc Fontbona de Vallescar  
Institut d'Estudis Catalans

Mireia Freixa Serra  
Universitat de Barcelona

Buenaventura Bassegoda i Hugas  
Universitat Autònoma de Barcelona

Núria Gil Farré  
Museu del Disseny de Barcelona

Bernat Puigdollers Vidal  
Fundació Vila Casas

## COMITÈ CIENTÍFIC

Eduardo Acosta Arreola  
Universidad Nacional Autónoma de México

María Eugenia Castro González  
Universidad Nacional Autónoma de México

Ester Gallegos Cordero  
Universitat de Barcelona

Felip González Martínez  
Escola Superior de Disseny i d'Arts  
Plàstiques de Catalunya - ESDAPC

Dipòsit Legal B-6765-2012  
ISSN 2014-5667  
Versió digital: ISSN 2014-5675

© 2023 EMBLECAT.

Portada: Ricardo Warecki, S/t [Leticia], ca. 1950, óleo, 60 x 85 cm. Col. Ricardo Truffer-Warecki i Jaume Escala Vallès, Plat de ceràmica. Col·lecció Pere Bosch i Morera.

e-mail: revista@emblecat.com

Emblecat Edicions

Subscripció i comandes: revista@emblecat.com

Revista anual. La política de revisió de la revista és per "doble cec", de manera que ni autors ni revisors coneixen la identitat de l'altra part.

La revista *Emblecat* pot consultar-se en línia a: <https://publicacions.emblecat.com/EMBLECAT/>

La revista *Emblecat* figura relacionada a les webs: <https://www.latindex.org/latindex/ficha?folio=30207> i <https://www.accesoabierto.net/dulcinea/ficha3648>.

El Consell Editorial i la revista no es fan responsables dels escrits i de les imatges d'aquesta publicació.

Les opinions i reproduccions publicades són responsabilitat exclusiva dels seus autors.

Reservats tots els drets. Aquesta publicació no pot ser reproduïda o transmesa, total o parcialment, per qualsevol sistema de difusió, electrònic o mecànic, ni per fotocòpies, gravació u altre sistema de reproducció d'informació, sense el permís per escrit del titular del copyright d'aquesta edició.

Totes les imatges d'aquesta revista, si no s'indica res contrari, s'utilitzen sota l'empar de l'article 32.1 (Cita i il·lustració de l'ensenyament) de la llei de la propietat intel·lectual 23/2006.

María Victoria López  
Universidad Nacional de Córdoba, República Argentina

Teresa Marín García  
Universidad Miguel Hernández de Elche

Ricard Mas Peinado  
Historiador i Crític d'Art

Alex Mitrani Martínez de Marigorta  
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Sílvia Muñoz d'Imbert  
Consell Nacional de la Cultura i de les Arts

David Alejandro Noal  
Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, República Argentina

Elna Norandi  
Escola Superior d'Art i Disseny Llotja

Angélica Ortega Ramírez  
Universidad Nacional Autónoma de México

Jorge de Persia  
Museu Isaac Albéniz Camprodon -MIAC

Francesc Quílez Corella  
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Carolina Romano  
Universidad Nacional de Córdoba, República Argentina

Georgina Yuriko Valdez Ángeles  
Universidad Nacional Autónoma de México

Marie Christine Vila  
Investigadora independent

## EQUIP TÈCNIC

ArsNostrum Edicions

Bona Dicta Traducciones, S.L.U.

## Número 12, Any 2023

### EDITORIAL

**5** *Un pas més per a assolir la màxima qualitat de la revista*

Victoria Durà  
Directora d'Emblecat Edicions

### PRESENTACIÓ

**7** *Vicissituds, circumstàncies i reflexions d'un professional. En torn al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya*

Francesc Quílez Corella  
Cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya

### ARTICLES

**19** *Les Silhouettes espagnoles de René Puaux (2)*

Eliseu Trenc Ballestet

**39** *«No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representación de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez*

Luciano Gabriel Rondano

**61** *La relació d'Hermen Anglada-Camarasa amb el Cercle Artístic de Barcelona. Referències existents a l'Arxiu de l'entitat*

Maria Isabel Marín Silvestre

**71** *Mariano Andreu. Del boceto o idea a la obra finalizada*

Esther Garcia-Portugués

**93** *Els salons femenins d'art actual, 1962-1971*

Aitor Quiney Urbieto

**123** *Ricardo Warecki (1911-1992) en los Salones de Bellas Artes de Rosario: modelos iconográficos y temas de encuadre*

Elisabet Veliscek

**143** *Jaume Escala al descobert. Notes sobre la seva trajectòria*

Aurora Ogalla Polino

Sara Gomà Vila

**157** *Pràctiques artístiques col·laboratives i de protesta ciutadana: València 1991-2015*

Bàrbara Martínez Biot

### REVIEWS

**173** *Lesley: "Peces per a la comunitat"*

Teresa Camps Miró

**185** *2023. Any Domènech i Montaner*

Mireia Freixa

### BASES I TRAMITACIÓ

**191** Bases per a la publicació d'articles

**193** Bases para la publicación de artículos

**197** Writing Guidelines for publishing



**EDITORIAL*****Un pas més per a assolir la màxima qualitat de la revista***

Tenim el plaer de presentar-vos el número 12 de la revista *Emblecat. Estudis de la Imatge, Art i Societat*. És el primer des que la Dra. Esther García-Portugués va deixar la direcció de la revista -per una magnífica causa, la jubilació- després d'onze anys d'intensa i fructífera dedicació. Des d'aquí li volem manifestar el nostre profund afecte i agraïment.

La publicació, que, amb una edició electrònica d'accés obert i una altra impresa, representa l'esforç de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat per difondre estudis de recerca, manté la periodicitat anual i la seva línia editorial, acceptant treballs de diferents àrees de les humanitats, com la iconografia, heràldica, història, literatura, antropologia, sociologia i principalment la història de l'art. De fet, en aquest número la major part dels articles que trobareu estan dedicats a aquesta última disciplina i, casualment, tots se n'ocupen de figures i esdeveniments artístic del segle XX.

D'una banda, compten amb quatre investigacions de l'àmbit català que aborden temes poc estudiats fins ara o bé en donen llum a vessants poc conegudes, que aporten informació rellevant per a futures investigacions. D'altra, i continuant amb els vincles establerts fa uns anys amb Llatinoamèrica, hem de ressaltar la presència a la revista de dos interessants articles sobre història de l'art de l'Argentina que ens apropen al coneixement del panorama artístic d'aquest país, també al segle XX. Finalment, completen els articles d'aquest número un treball sobre les pràctiques activistes a la València contemporània i un altre que recull els textos periodístics publicats a França el 1930 sobre rellevants músics espanyols, segona part del publicat a la revista de l'any 2022.

Obre el número, a l'apartat Presentacions, una interessant reflexió sobre la professió del cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, i es tanca amb un reportatge sobre l'artista anglesa Lesley Yendell que va morir l'any 2020, i un esclaridor i interessant text sobre la commemoració de l'Any Domènech i Montaner aquest 2023, tots dos a la secció Reviews.

Els canvis -que es visualitzen a la revista- afecten fonamentalment als nous membres del Consell Editorial i als del Comitè Científic, entre els quals s'han inclòs els especialistes en cada matèria que han participat en el procés de revisió a cegues dels articles (double blind peer review) i als que volem agrair la seva generosa i valuosa aportació.

També ha variat la data del termini d'admissió dels nous estudis que ha passat de l'11 de novembre al 20 de desembre de cada any.

I amb aquest número hem donat un pas més en el camí d'acomplir els requisits necessaris per a assolir la màxima qualitat dins la qualificació de revistes científiques i indexar la publicació. Amb aquest objectiu, com a membres de Crossref, que ens permet connectar el nostre contingut amb una xarxa global de investigació acadèmica en línia, hem creat la nostra pròpia instal·lació OJS (Open Journal System), una plataforma corporativa que ens permet acomplir amb alguns d'aquells requeriments, com assignar identificadors d'objectes digitals (DOIs) o publicar les referències com a metadades, i des de la qual realitzar tot el procés editorial.

Ha estat un any d'assaigs i proves per endinsar-nos amb efectivitat en el que, per a nosaltres, és un complex i nou món, que ens aporta una gran eina, útil i senzilla, que facilitarà la visibilitat així com el procés i la comunicació entre els agents que intervenen en la edició, però que per a posar-la en marxa ha estat un repte per a tots, editors, articulistes, correctors, revisors etc. Aquesta és la part de la feina que quedarà per sempre darrera del teló i que no trobareu visible a la revista.

Així, podem considerar que ha estat un any de transició, també pel canvi de direcció de la publicació. Va ser molt il·lusionant assumir, fa poc més d'un any, la direcció de la publicació; un veritable repte i un plaer formar part de l'equip de la revista Emblecat que, amb molta raó, va rebre el premi ACCA 2015 atorgat per l'Associació de Crítics d'Art de Catalunya a la millor publicació. Estic profundament agraïda per l'oportunitat i per tots els coneixements, tècnics i personals, que m'ha permès assolir.

Aquest mateix dia es publica a la web d'Emblecat un *Call for paper* per al següent número de la revista. Dit això, us animo a continuar participant en aquest gran projecte.

Gràcies a tots.

Victoria Durá

Directora d'Emblecat Edicions

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.223>

## **Vicissituds, circumstàncies i reflexions d'un professional. En torn al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya**

Francesc Quílez Corella

Cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya

<https://orcid.org/0000-0001-8092-0680>

<https://www.museunacional.cat/es>

Des de fa més de 14 anys ocupo el lloc de Cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats (GDG) del Museu Nacional d'Art de Catalunya. D'entrada, he de confessar que sempre m'ha produït una certa incomoditat parlar de mi mateix, perquè he considerat que fer un exercici d'aquestes característiques no deixa de ser una pràctica contra natura. Al cap i a la fi, a no ser que tinguis tendències autodestructives o siguis masoquista, qui és aquell que s'atreveix a parlar malament d'un mateix. D'acord, em podeu dir que es pot exercitar el narcisisme, recuperant el sentit etimològic del terme, amb la voluntat de descriure el reflex que projecta el mirall, sense accentuar les virtuts, ni dissimular els defectes, distanciant-te del subjectivisme. De tota manera, malgrat aquest intent, objectivar la subjectivitat és una contradicció en si mateixa, sobretot quan ets tu mateix art i part.



Fig.1. Compactes de la reserva del Gabinet de Dibuixos i Gravats. Foto MNAC.

Tanmateix, malgrat l'intent d'actuar amb ponderació, és difícil trobar l'equilibri entre la necessitat de reivindicar la professió i la dimensió social que l'acompanya. En termes objectius, el primer aspecte consistiria en defensar els interessos del sector o en efectuar una diagnosi sobre els principals problemes que l'afecten, entre els quals podem esmentar una casuística molt gran i variada. Per començar, un dels més preocupants és el que afecta a la precarietat i l'estabilització laboral, però, sincerament crec que un dels més perjudicials i que més trastorns ha provocat ha estat el fenomen de l'intrusisme professional. Al meu parer, aquest darrer és un dels factors que més ha contribuït a la banalització de la nostra professió, atès que, a diferència d'altres ocupacions, tothom s'ha atrevit a ficar-hi cullerada, a considerar-se, malgrat la manca de formació i experiència, capaç de fer de l'intrusisme i la manca de respecte professional una activitat en ella mateixa.

No voldria, però, que de les meves paraules es pogués transmetre una sensació de ressentiment o un fatalisme catastrofista que negués l'evidència que, malgrat les dificultats, la situació dels professionals ha millorat, si la comparem amb èpoques anteriors i que hem de ser optimistes perquè tenim molt marge de millora. Per començar, un dels aspectes a millorar seria el de la definició de quines característiques ha de reunir el perfil professional d'un conservador. Més enllà de les declaracions teòriques i solemnes, de les quals jo mateix he estat testimoni, al llarg de la meua vida professional, i que han consistit en posar èmfasi en la tasca tant important que els conservadors desenvolupen en les institucions patrimonials, el cert és que la dinàmica del dia a dia ha desmentit aquests pronunciaments i més aviat, la figura del conservador de museus ha esdevingut una *rara avis*; una mena de noble vell, luxós, ostentós, però que ningú sap que fer amb ell, ni a on desar-lo, ni, sobretot, saber perquè serveix. En un entorn utilitarista, ha esdevingut una persona, a vegades molesta, massa rondinaire i que ha estat contemplat com un destorb, un obstacle per modernitzar les estructures i el funcionament d'un museu. És evident que nosaltres mateixos, amb la nostra actitud superba i altiva, molt sovint, hem estat víctimes de la nostra pròpia mala imatge i amb aquesta aura, amb la qual ens hem investit, hem creat els nostres propis anticossos i hem estat percebuts com elements hostils a la pròpia institució.

A l'altra costat de la balança, també cal dir que, en termes generals, hem patit la incomprensió d'uns gestors culturals poc receptius a sentir el pronunciament de les veus discordants i a incentivar l'exercici de l'autocrítica; massa preocupats pels rèdits immediats i per presentar un balanç de resultats a curt termini, fruit d'aplicar uns criteris economicistes més propis de la lògica del mercat capitalista que no pas de les dinàmiques culturals. Aquesta absència de previsió ha determinat que el paper dels responsables de les col·leccions s'hagi difuminat i que ens haguem tornat cada cop més invisibles, perquè



no se'ns ha sabut integrar, ni aprofitar el nostre coneixement o l'experiència acumulada per implementar dinàmiques proactives. A tot això cal afegir la indefinició de quines són les funcions i les tasques. En definitiva, una situació ambigua que ha propiciat que cadascuna de les direccions museístiques hagi interpretat el paper dels conservadors com més li convenia. Els prejudicis existents han ajudat a estigmatitzar la nostra activitat, al considerar-nos com a persones díscles, sense valorar la importància que per a la dinamització cultural té el sentit de rebel·lia i d'inconformisme que caracteritza a les persones amb sentit crític. Lluny de veure-ho com un element positiu, les institucions han tendit a anestesiar aquest component afavorint les polítiques de marginació, en contraposició a potenciar les d'integració.

Aquest tipus d'actuacions han accentuat el descrèdit social que hem patit les persones que hem consagrat la nostra vida laboral a professions vinculades amb la història de l'art. D'entrada, també és cert que l'actitud de determinats col·legues, lluny d'afavorir la dignificació professional, el que ha fet ha estat perjudicar-la. Sobretot, perquè, en alguns casos, han tingut comportaments arrogants, elitistes i amb tendència a alimentar l'ego amb una sobredosi de vanitat i autocomplaença que ha generat anticossos socials i una resposta preventiva que ha contribuït a crear un aura de distanciament amb col·lectius amb interès i ganes d'acostar-se al fenomen de l'art. En aquest sentit, hem de fer autocrítica i reconèixer que ens hem equivocat, adoptant una posició defensiva, atrinxerant-nos en les nostres torres de marfil i renunciant al paper de mediadors que hauria afavorit la creació de ponts entre el nostre sector i el gran públic. En un paraula: a vegades, hem estat antipàtics, potser com una resposta instintiva d'autodefensa, de malfiança destinada a protegir-nos de les agressions externes, de les arbitrarietats i les ingerències polítiques i no hem estat capaços de practicar el poder de la seducció i la pedagogia.

En un altre ordre de coses, tots aquells que, com en el meu cas, hem treballat al sector públic, hem observat com l'increment pressupostari no sempre ha anat acompanyat de decisions patrimonials assenyades i fetes amb criteri i respecte per la nostra capacitat professional. Malauradament, poques vegades els dirigents polítics han confiat en la nostra experiència i han estat molt limitades les ocasions en les quals se'ns ha demanat opinió en els aspectes vinculats amb el nostre àmbit competencial. En termes generals, aquesta dinàmica ha accentuat una tendència a la melancolia, fruit d'un tipus de treball molt individual i sense gaire interacció amb altres col·lectius.

En qualsevol cas, les anteriors reflexions, amarades d'un bri d'escepticisme i un pessimisme metafísic, no poden sepultar la fortuna que –malgrat les anteriors consideracions– he tingut de poder gaudir d'una vida professional enriquidora i que m'ha permès tenir contacte directe amb un dels elements més motivadors: l'obra d'art. Puc afirmar, sens dubte, que

em sento un privilegiat per poder formar part d'un ecosistema particular, del qual poca gent, tant o més preparada, malauradament, n'ha format part. Com a responsable de la millor col·lecció d'obra sobre paper de Catalunya i una de les més importants de tot l'Estat espanyol, en el Gabinet de Dibuxos i Gravats (GDG) he viscut experiències molt satisfactòries que m'han ajudat a créixer tant professionalment com humanament. Des d'aquesta perspectiva, seria ingrati sinó reconegué el deute de gratitud que tinc amb una institució que m'ha acompanyat al llarg de la meua vida i a la que m'he sentit imbricat sentimentalment, perquè també l'he sentida com a pròpia, encara que la meua aportació hagi resultat modesta. Precisament, la meua estada al GDG també m'ha fet incrementar el meu compromís cívic i m'ha ajudat a donar-li un sentit més especial al meu pas, al cap i a la fi transitori, per un lloc que a més de tenir una dimensió patrimonial també ha adquirit un valor afegit, el de formar part de les meves relacions afectives.

Tanmateix, permeteu-me fer un excurs, que no voldria que fos interpretat com un exercici de pedanteria; el que voldria subratllar és la necessitat que tenim tots aquells que treballem a l'administració pública d'evitar la temptació d'apropiar-nos dels béns patrimonials que custodiem. En una paraula: hem d'evitar sentir-nos propietaris d'un espai que habitem temporalment. Al capdavall, formem part d'una cadena invisible de professionals que, a vegades, han desenvolupat el seu ofici amb menys recursos i més dificultats que les que hem trobat molts de nosaltres i, malgrat tot, sempre van ser capaços de mantenir un comportament exemplar, sense caure en el derrotisme, ni en l'abús de poder. Com esclavons d'aquest procés dinàmic, en el qual les úniques que perduren són les institucions i les persones sempre hem d'assumir la nostra condició efímera, he volgut interioritzar el missatge que tot el que es pugui fer ha de tenir un sentit social i ha de tenir un retorn que ens ajudi a entendre que la nostra funció, mentre ocupem el nostre lloc de responsabilitat, és la de complir, gairebé com si es tractés de materialitzar l'imperatiu categòric de Kant, el mandat no escrit que ens vincula a la nostra societat de la qual en formem part i a la qual, malgrat pugui semblar massa prosaic, estem obligats a retre contes i rescabalar la confiança social.

De fet, en aquesta direcció, i en l'àmbit de les meves competències i funcions, he intentat impulsar polítiques patrimonials destinades a trencar la barrera de la invisibilitat d'unes obres que, per les seves característiques físiques, al haver estat realitzades sobre un suport de paper, presenten una gran limitació, atès que no poden ser exposades permanentment. És aquest un impediment que dificulta un dels objectius prioritaris de la nostra feina: el de la seva difusió. En aquest context advers, he intentat equilibrar la necessitat de difondre el fons que conserva el GDG amb l'obligació que tenim d'evitar els riscos que podien patir les obres per un excés de sobreexposició als factors ambientals i, sobretot,

lumínics. Buscar aquest equilibri exigeix una gestió cauta basada en el principi de la sostenibilitat d'un conjunt estructuralment fràgil. Afortunadament, en els darrers anys, els conservadors, especialitzats en produccions gràfiques, un col·lectiu professional del qual en formo part, hem acabat assumint que la millor aportació que podem realitzar és preservar i, si pot ser, incrementar el patrimoni que ens van llegar les generacions que ens van precedir.



Fig. 2. Caixes de conservació amb obres de la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats.  
Foto MNAC.

Sens dubte, aquest ha estat el principal canvi revolucionari que s'ha produït entre els responsables de gestionar grans col·leccions públiques d'obra sobre paper. A diferència d'etapes anteriors, en les quals, per desconeixement o negligència, va ser força habitual saltar-se les prescripcions del temps de durada de l'exposició de les obres a la llum, en els darrers anys aquest ha estat un principi que ha guiat la meua actuació i que palesa l'aparició d'una major sensibilitat i una conscienciació, si el que volem és evitar la desaparició, a mig termini, d'una forma d'expressió creativa que ha format part de la història cultural catalana. Amb l'objectiu de mitigar aquests efectes tant nocius per a la vida del paper, que inclouen l'exposició, però, també la manipulació, he intentat, amb la complicitat dels equips directius del Museu Nacional i la implicació directa dels meus companys del Gabinet, implementar campanyes de digitalització dels fons, perquè he pensat que era la millor forma de trobar una solució conciliadora.

Evidentment, la política no pot anar només en una direcció, perquè esdevindria una eina reactiva, però no activa. Per esdevenir actius cal ser propositius i desplegar aquelles actuacions que ens permetin conciliar ambdós factors: preservació i difusió. En un món que viu sotmès a un canvi permanent, no podem restar quiets i convertir-nos en víctimes de la pròpia paràlisi, perquè cal desplegar aquelles propostes que contribueixin a donar visibilitat i posar a l'abast dels públics el patrimoni que custodiem i fer-ho amb diligència, professionalitat i cercant fórmules imaginatives. Com a prova de fins a quin punt aquesta opció és viable, sempre i quan existeixi interès i alineació institucional, puc esmentar les dues campanyes de digitalització que hem realitzat al GDG, en els darrers anys. D'una banda, vam començar per prioritzar la col·lecció d'obra gràfica de Marià Fortuny (1838-1874), formada per un conjunt de gairebé 3000 obres, entre dibuixos i gravats, i que es va poder realitzar perquè va comptar amb la complicitat, tant de la direcció del Museu, com de la de tots els equips del Museu Nacional i, finalment, la participació imprescindible de l'empresa Fundación Telefónica que va posar els seus recursos humans i tecnològics al servei d'aquest objectiu. No endebades, vam pensar que podria ser un bon inici que, per les seves característiques, al tractar-se de l'obra d'una de les figures més icòniques de la història de l'art català, podia resultar una proposta prou atractiva i què concitava els esforços de totes les parts implicades. Aquesta iniciativa ens va permetre posar en valor un dels fons patrimonials més interessats i importants de les col·leccions del GDG.

La segona de les actuacions va consistir en la digitalització de la col·lecció, de dibuixos i gravats antics, aplegada pel crític i escriptor modernista, Raimon Casellas (1855-1910). Formada per més de 4000 obres, com l'anterior, es va emmarcar en la mateixa dinàmica de sinèrgies col·laboratives. En tots dos casos, el procés va culminar satisfactòriament, perquè, un cop digitalitzades, les obres es van bolcar al web del Museu Nacional i han permès la seva consulta gràcies al recurs de les col·leccions online, amb el qual els visitants i usuaris del web –el públic virtual– tenen accés a les imatges i les fitxes tècniques dels fons.

Totes dues experiències han estat molt enriquidores, perquè també han provocat un efecte molt positiu que ha estat el de generar una dinàmica de retorn social, atès que molts dels visitants del web han realitzat aportacions desinteressades que han ajudat a esmenar errors, a documentar les obres, de forma més acurada i precisa, i a identificar alguns dels indrets representats pels artistes o fins i tot a desvetllar el nom de l'autoria d'algunes obres que restaven en l'anonimat. En els darrers anys, aquest flux d'intercanvi s'ha intensificat i ha estat molt beneficiós per a la història tant d'aquestes dues col·leccions, com per a la resta. Sens dubte aquest efecte multiplicador ha estat un valor afegit molt gratificant que justifica la necessitat de perseverar en aquesta línia d'actuació. De fet, la irrupció i creixement dels recursos digitals, més enllà de la seva importància tecnològica, també

constitueix una eina essencial per difondre les col·leccions en un sentit molt més obert i universal, atès que els nous mitjans obren les portes d'un món cada cop més globalitzat, ens connecten amb un entorn amatent i ajuden a fer realitat el principi de transversalitat, com un indicador que ha de guiar l'actuació dels grans equipaments patrimonials.

D'altra banda, l'inici d'aquesta dinàmica de treball ha derivat en una inèrcia, convertida en metodologia, que ha presidit la línia estratègica del GDG. Sense anar més lluny, les peticions d'obres, seleccionades per formar part d'exposicions temporals, ja sigui per satisfer les necessitats internes o externes, o atendre les consultes que han fet els usuaris –virtuals o presencials- han estat aprofitades per revisar les fitxes tècniques de les composicions i, un cop revisades, les hem penjat al web perquè els visitants del mateix les puguin consultar. A mesura que el web ha anat augmentat el nombre d'obres que es podien consultar, han estat molts els especialistes que han volgut fer visites presencials per poder veure la part del fons que els podia interessar, amb l'objectiu de tirar endavant les seves recerques i investigacions. Malgrat les evidents molèsties que ha pogut representar, com, per exemple, una major càrrega de treball sobre tot l'equip del Gabinet, pel que fa a la manipulació i atenció als consultors, també és cert que aquesta tasca s'ha vist àmpliament recompensada per un procés d'interacció amb els especialistes que han ajudat a omplir alguns buits documentals existents i que en el cas del dibuix antic ha permès realitzar noves atribucions. El contacte tant amb els investigadors, com amb els familiars dels artistes o col·lectius socials, de diferents tipologies, ha estat una de les majors gratificacions, atès que ens ha permès satisfer l'objectiu de donar resposta a una ciutadania que ja no es limita a jugar el rol del receptor passiu, sinó que també fa aportacions al coneixement científic i històric de les peces que integren el fons.

Es tracta d'un canvi de paradigma molt important, perquè ajuda a entendre quina és la diferència entre les funcions que desenvolupa un tècnic d'un museu –un conservador- i les que corresponen a un investigador universitari. En tots dos casos, la recerca forma part de la nostra activitat, però en el cas del primer hauria de ser un recurs per incentivar la relació amb grups socials diversos i per sensibilitzar-los sobre l'interès, la importància del patrimoni públic i perquè trenquin la barrera psicològica que ha actuat com un impediment per acostar-se a les obres del Museu. En qualsevol cas, al llarg dels meus anys de dedicació sempre he convertit la recerca –els resultats de la qual he pogut presentar en publicacions científiques, en conferències, a través de la participació en seminaris, simposis, jornades científiques, o com a comissari, responsable científic d'una exposició- en un dels principis motors, perquè sempre resulta satisfactori aprofundir en el coneixement, ni que sigui per desvetllar les incògnites, acceptar els reptes professionals o respondre a la mera curiositat. Penso que la investigació és un dels trets diferencials que acredita la nostra preparació,

una especialització ben entesa, i que també atorga un plus de credibilitat, un valor afegit, a la feina que realitzem. Dit això, però, penso que el desenvolupament d'aquesta tasca investigadora només assolirà un veritable sentit si va acompanyat d'una finalitat social.

També és cert que l'absència, a nivell institucional, de línies de recerca programàtiques, que vagin més enllà de l'horitzó del curt termini, fa que l'activitat investigadora es transformi en una quimera i esdevingui el resultat de una suma heterogènia d'aportacions individuals entre les quals no existeix un fil conductor que les cohesioni, ordeni i les vehiculi en una determinada direcció. A aquesta absència d'un paraigües institucional que aixoplugui els esforços disgregats, cal sumar la inexistència d'algun incentiu curricular que ajudi a promoure els treballs d'investigació i a inserir-los en una dinàmica general que fomenti la iniciativa i el talent. Es pot afirmar que són comptats els museus que tenen un programa de recerca articulat i coherent que s'integri en un sistema més ampli del qual puguin formar part investigadors procedents d'altres camps professionals i amb els quals es puguin establir fórmules i sinèrgies de col·laboració, amb la finalitat de crear equips multidisciplinars. Precisament, un dels aspectes més estimulants de la meua feina és la possibilitat de poder establir relacions professionals amb altres col·legues amb els quals es poden compartir interessos i debatre la recerca de solucions a problemes similars. De la mateixa manera, la necessitat d'adaptar-se als nous desafiaments exigeix una actitud receptiva a la millora, al reciclatge i a la formació permanent. La possibilitat de fer estades formatives en altres institucions, com una inversió intangible, però, que, tanmateix, reverteix en benefici de l'eficiència de la institució, podria ser un element molt favorable a l'assoliment d'aquest objectiu. Malauradament, aquestes inversions en el capital humà, en la capacitació i millora dels seus professionals, no han format part de l'estratègia dels museus, massa condicionats per la pressió i per l'obtenció de rèdits socials, polítics i econòmics immediats.

És evident que, en una col·lecció de la grandària de la del Gabinet de Dibuixos i Gravats, integrada per un nombre superior a les 100.000 obres, entre dibuixos, gravats, cartells i ex-libris, són molts els dèficits estructurals que persisteixen i la voluntat, per ella mateixa, tampoc no serveix per solucionar, en un curt termini de temps, problemes estructurals que fa molt temps que s'arrosseguen i que en alguns casos han esdevingut crònics. Seria un il·lús si afirmés que els dos exemples que he esmentat anteriorment han representat un abans i un després per a la història del Gabinet. Ara bé, sí que han constituït un important impuls per revertir la tendència dominant i posar unes bases més sòlides que ens encaminen en la bona direcció.

Un aspecte complementari a l'anterior és la necessitat de desenvolupar una política d'exposicions temporals que posi en valor el potencial d'unes col·leccions que, malgrat les

seves limitacions i condicionants històrics, són fonamentals per entendre la complexitat d'un equipament com el del Museu Nacional caracteritzat per la seva naturalesa enciclopèdica. Des d'aquest punt de vista, afavorir la realització de mostres en les quals el pes del relat descansi sobre la importància que en la història de l'art català va tenir l'obra sobre paper és un argument prou convincent. Al capdavall, el treball sobre aquest tipus de suport va esdevenir un recurs instrumental, funcional i, fins i tot, una finalitat per se que permet valorar la importància de disciplines, com el dibuix, el gravat i el cartell, i com aquestes complementen i donen un sentit de totalitat a les col·leccions del Museu. Una de les feines cabdals del cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats és la de persuadir a la direcció del Museu, a vegades amb menys fortuna del que m'agradaria i desitjaria, que és fonamental disposar d'un programa d'exposicions temporals que s'integri en el programa públic del museu, que ajudi a reforçar els objectius de la institució, que sigui vist com una aportació en positiu i mai com un pretext per engrandir la vanitat del comissari.



Fig. 3. Reixes de la reserva, amb obres de la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats. Foto MNAC.

En aquests anys d'activitat, entre d'altres projectes, hem pogut realitzar algunes mostres temporals que han permès donar visibilitat a un fons molt desconegut i incorporar a l'horitzó de l'imaginari visual català obres d'artistes que formen part de la col·lecció i que, per desconegudes, havien estat ignorades. És el cas de les exposicions que han

permès acostar al gran públic les produccions, entre d'altres, d'autors com Francesc Tramulles, Eugenio Lucas Velázquez, Marià Fortuny, amb una mostra itinerant que es va inaugurar al Palau de Carles V de l'Alhambra, es va poder veure a Sevilla i Saragossa i que va reunir una part important de les produccions que el reusenc va fer a Granada i a Sevilla; Ramon Casas i la bohèmia; els dibuixos preparatoris per als gravats que van il·lustrar el llibre del *Viatge a Espanya* d'Alexandre de Laborde, i una selecció del fons de cartells modernistes que van reunir Lluís Plandiura i Alexandre de Riquer i que avui pertanyen al fons del GDG.

En aquesta línia d'actuació estratègica, una aportació recent, va ser la realització, l'any 2022, de la mostra *El batec de la natura* que, sense pretendre rivalitzar amb la principal aposta expositiva del museu, una exposició sobre l'obra de William Turner, va cobrir amb escreix les expectatives generades i va esdevenir un complement expositiu ideal. Agafant com a fil conductor la representació que de la natura van fer els artistes catalans del segle XIX, la mostra va permetre donar a conèixer la varietat d'uns fons, força desconeguts, pertanyents a la col·lecció de dibuixos del Gabinet de Dibuixos i Gravats i entre els quals el motiu de la descoberta de l'entorn natural va centrar els interessos d'un bon nombre d'autors que van copsar, en termes poètics, diversos aspectes de la relació que van mantenir amb el medi físic. De la mateixa manera, l'exhibició va servir com a pretext per reflexionar sobre la problemàtica del canvi climàtic i la sostenibilitat d'uns ecosistemes molt fràgils i en risc permanent de desaparició.

Sens dubte va ser una fórmula que va permetre donar un enfoc nou a una de les principals preocupacions socials, la de l'impacte de l'activitat humana en el procés de devastació del planeta. En realitat, va contribuir a activar els sensors sobre el problema de l'alerta climàtica i actualitzar, en clau contemporània, un gènere, el del paisatge, que al llarg del segle XIX va ser molt conreat i es va transformar en una de les aportacions més destacades de l'escola artística catalana. D'una forma, si es vol dir, molt més pràctica que teòrica, va ajudar a fer una lectura actualitzada d'un moment històric, el del segle XIX, en el qual els artistes catalans van sentir una predilecció per treballar a l'aire lliure i pel conreu del gènere de paisatge. La mostra també va incidir en la necessitat de replantejar alguns dels tòpics que han format part de la historiografia catalana, a l'hora de conceptualitzar una temàtica transformada en un signe de la identitat catalana, que s'ha envoltat d'un cert essencialisme metafísic i un excés de simbolisme patriòtic. No podem oblidar el fet que, a partir del darrer terç del segle XIX, la fisonomia física del territori va adoptar unes connotacions totèmiques, marcades per la presència de determinats accidents geogràfics (Montserrat, Montseny, Pirineus, etc.) que van generar un excés de sacralització i veneració sentimental de l'entorn.



Aquest és un bon exemple de les possibilitats d'adaptació al programa general d'exposicions del Museu Nacional que presenta una col·lecció, com la del GDG, molt versàtil i que, sense ser canònica, sí que ofereix una gran diversitat i riquesa, sempre i quan els objectius programàtics siguin clars i es faci servir la imaginació acompanyada de la intel·ligència. Per l'experiència que he anat acumulant al llarg dels anys, cada cop es posa més en evidència que els conservadors estem obligats a adaptar-nos al nostre temps i fer propostes expositives que siguin estimulants i atractives, que puguin desvetllar l'interès, no només dels especialistes, sinó de tot tipus de públics. Sense que aquestes, però, es transformin en focs d'encenalls que només busquin l'espectacle gratuït i caiguin en la banalització. Indubtablement, malgrat l'esforç i el repte d'exigència, és imprescindible mantenir el rigor necessari i no renunciar a aquells principis que formen part de la identitat de la nostra professió, sense derivar en exercicis destinats a satisfer la pròpia vanitat o en relats hermètics, incomprensibles i orientats a una minoria acadèmica.

De la mateixa manera, la bona difusió ha d'anar acompanyada d'una política activa de creixement i enriquiment de les col·leccions, de captació de nous ingressos que permetin abastar diferents objectius, que poden anar des d'omplir buits existents als fons, fins a promoure el contacte amb col·leccionistes, galeristes, amb la finalitat de crear sinèrgies de col·laboració que puguin contribuir a incrementar el nombre d'obres, tant en termes quantitius, com qualitius. Resulta evident que aquestes fites han d'estar inserides en un pla estratègic general del museu que marqui unes prioritats i unes línies d'actuació. Igualment, cal estar amatents als moviments del mercat, conèixer les col·leccions d'obra gràfica, mantenir una relació fluïda i còmplice amb tots els agents que poden ajudar a fer créixer la col·lecció i que també han de tenir un paper actiu en l'enfortiment del múscul de la mateixa. Malauradament, en aquests anys, ja fa més de 30 que porto treballant al Museu Nacional com a conservador, he pogut observar amb tristesa els limitats recursos econòmics disponibles per poder desplegar una política activa d'adquisicions que haurien contribuït a incrementar el nivell dels ingressos. Tanmateix, en la mesura de les meves possibilitats i sempre comptant amb la implicació de les diferents direccions del Museu, en els darrers anys els fons del GDG s'han enriquit amb l'ingrés d'obres importants, sobretot de dibuixos i cartells. Un dels factors que també ha ajudat a poder cobrir aquest objectiu ha estat la donació que han realitzat, de forma totalment desinteressada, ciutadans anònims que han valorat la conveniència que les obres sobre paper, algunes de les quals havien tingut cura de conservar durant molts anys, com un llegat que ha passat d'avis a pares i de pares a fills, acabessin formant part del principal centre patrimonial català d'obra sobre paper. A tots ells serveixi aquest assaig per traslladar-los el meu més profund reconeixement i una enorme gratitud per la seva generositat, digna d'elogi.

Finalment, voldria concloure el meu text fent una reflexió sobre com la naturalesa de la nostra professió ha condicionat molt el relat que s'ha sostingut tant en el passat, com en el present. En realitat, el fet que hagi cristal·litzat un model de conservador caracteritzat per practicar una tasca molt solitària ha esdevingut un dels principals mals endèmics de la nostra activitat. Per tant, per superar aquesta situació de soliloqui intel·lectual, del discurs del faroner, al que ens han abocat i al qual, amb la nostra actitud, nosaltres mateixos també hem ajudat a mantenir, crec que cal modificar el nostre comportament i cercar més el principi de la solidaritat entre nosaltres mateixos. Considero convenient la necessitat d'agrupar-nos, de construir ponts, lligams de col·laboració, amb l'objectiu de defensar els nostres legítims interessos, dignificar la professió i aconseguir el respecte de tots els agents que intervenen en la vida del patrimoni públic català. Encara que pugui semblar una utopia, potser ha arribat l'hora de crear una associació que, per començar, delimiti el perfil i les funcions que hauria de tenir un conservador de museu –estableixi l'estatut del conservador- i en segon lloc que contribueixi a legitimar el paper dels conservadors als museus i que la seva funció no estigui sotmesa als infortunis dels canvis polítics, ni a les arbitrietats dels gestors culturals.

No voldria ser pessimista, però molt em temo que aquesta reivindicació, com tantes altres, no superarà mai la fase de la declaració d'intencions i si m'apureu de principis, però, difícilment, algun dia arribarà a fer-se realitat, tant per falta de voluntat política, com per un conflicte d'egocentrismes. Tant debò m'equivoqui.



Fig. 4. Exposició “El batec de la natura”. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2022. Foto MNAC.

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.219>

## **Les *Silhouettes espagnoles* de René Puaux (2)**

Eliseu Trenc Ballester

Catedràtic emèrit de la Universitat de Reims - Institut d'Estudis Catalans

eliseotrenc@noos.fr

Recepció: 19/12/2022; Acceptació: 3/5/2023; Publicació: 20/7/2023

### **Resum**

Aquest estudi transcriu les *Silhouettes espagnoles* que René Puaux publicà a *Le Temps* l'any 1933, corresponents als músics Miquel Llobet, Isaac Albéniz i Enric Granados, que completen les publicades en el núm. 11 d'*Emblecat* sobre els artistes plàstics, així com una presentació i contextualització dels articles

**Paraules clau:** René Puaux, Miquel Llobet, Isaac Albéniz, Enric Granados, Música espanyola a París.

### **Resumen: *Les Silhouettes espagnoles de René Puaux***

En este estudio se transcriben las *Silhouettes espagnoles* que René Puaux publicó en *Le Temps* el año 1933, correspondientes a los músicos Miquel llobet, Isaac Albéniz y Enric Granados, que completan las publicadas en el núm. 11 de *Emblecat* sobre los artistas plásticos, así como una presentación y contextualización de los artículos

**Palabras clave:** René Puaux, Miquel Llobet, Isaac Albéniz, Enric Granados, Música española en París.

### **Abstract: *Les Silhouettes espagnoles by René Puaux***

In this study, Les *Silhouettes espagnoles*, published by René Puaux in *Le Temps* in 1933 and devoted to the musicians Miquel Llobet, Isaac Albéniz and Enric Granados, have been transcribed, and complete the ones published in *Emblecat* n°. 11, about plastic artists. They are accompanied by a presentation and contextualization of the articles.

**Keywords:** René Puaux, Miquel Llobet, Isaac Albéniz, Enric Granados, Spanish music in París.

En el número precedent de *Emblecat* (núm 11-2022) es van publicar les *Silhouettes espagnoles* de René Puaux,<sup>1</sup> editades l'any 1933 a *Le Temps*, dedicades als artistes plàstics Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Xavier Gosé i Oleguer Junyent, i en aquest número 12, vaig a presentar i reproduir les tres *Silhouettes espagnoles* dedicades als músics Miquel Llobet, Isaac Albéniz i Enric Granados. Com ja vaig assenyalar, pels artistes plàstics hi ha una gran diferència de tractament entre la figura de Miquel Llobet (1878-1938) que és de la mateixa edat que René Puaux (1878-1936) i que va conèixer personalment els anys de bohèmia artística a Montparnasse, i les figures d'Albéniz (1860-1909) i de Granados (1867-1916), d'una generació anterior, que Puaux no havia tractat directament.

Com ho escriu a la *silhouette* dedicada a Llobet, Puaux conegué el guitarrista gràcies a Gosé: «Un soir, Gosé nous amena Llobet.» No sabem quan ni com Llobet i Gosé es van conèixer. Com que el pare de Llobet era daurador i Llobet estudià pintura, potser ja es coneixien de Barcelona. A París, però, segur que havien coincidit a casa de l'Albéniz, gran amic dels dos. En tot cas, l'article comença per donar-nos una informació important sobre un dels llocs de reunió del grup cosmopolita d'artistes de Montparnasse que girava entorn de René Puaux i Bernard Naudin (fig. 1), amb els catalans Gosé, Oleguer Junyent i Casanovas; els grecs Dragoumis i Galanis; el gal·lès Michael, o el letó Skilters, etc. Es tractava d'un petit pis amb jardí «rue d'Assas», molt a prop de la cèlebre «Closierie des Lilas», un pis de solter, a França «une garçonnière», un interior romàntic (no hi havia electricitat i la llum només venia d'espelmes), llogat per Puaux, on, amb companyia de dones, es van fer festes memorables, una de les quals fou la protagonitzada per la guitarra de Llobet. Puaux es va instal·lar en aquest pis al seu retorn de Londres, l'any 1905, i com que el primer recital de Llobet fora d'Espanya va tenir lloc, gràcies al pianista Ricard Vinyes, a París, el 26 de gener 1905, i que Llobet participà de nou al maig en un concert dedicat als músics catalans a la “Scola cantorum”, amb Ricard Vinyes i Blanche Seva, podem datar aquesta vetllada musical l'any 1905.

Com ho precisa Puaux, la guitarra era, en aquella època, un accessori clàssic dels tallers de Montparnasse. No s'ha estudiat prou, a parer meu, el paper de la guitarra, com element important de la sociabilitat dels medis bohèmics artístics i com a tema iconogràfic major de l'art de la Belle Époque. La quantitat de pintors i escultors que van tocar la guitarra és impressionant, començant per Bernard Naudin, que donava classes de guitarra per pagar els seus estudis de dibuix de l'Acadèmia Colarossi; l'aficionat Michael (que Puaux qualifica d'escocès quan en realitat era gal·lès), i seguint pels artistes catalans Ramon Casas, Enric Casanovas i Pau Gargallo, sense oblidar Darío de Regoyos. Llobet però

---

1. <https://doi.org/10.56349/emblecat.200>.



Fig. 1. Retrat de Bernard Naudin (c. 1910). Fotografia de Jenny de Vasson. Col·lecció particular.

era una altra cosa. Ja feia concerts d'ençà l'any 1901 a Espanya. Aquests concerts de Llobet a París el 1905 van representar una mena de resurrecció del prestigi de la guitarra i de la seva presència en l'estètica musical moderna.<sup>2</sup> Com escriu Puaux, tènicament Llobet era incomparable i, després de Tàrrega, i conjuntament amb Andrés Segovia, estava revolucionant la situació de la guitarra en el món musical de principis del segle XX.

A continuació, Puaux fa una breu història del desprestigi de la guitarra durant el Segon Imperi, que esdevé sinònima de música popular, fins l'aparició de Llobet i Asturias, hereus de la gran tradició dels guitarristes del segle XIX: Sor, Aguado, Huerta o Carcassi.

Després, en un capítol que deu molt al seu amic Henri Collet, hispanista i musicòlog, que tornarem a trobar com a font de les *silhouettes* d'Albéniz i Granados, Puaux relaciona la guitarra, vinguda d'Arabia, amb la música espanyola tradicional. Actualment, diu Puaux, la guitarra li sembla una companya d'insomnis. Es toca a les hores de solitud i de descans, per a si-mateix més que per als altres. Pot també servir per acompanyar una veu, pot bastar-se a si mateixa, com ho va demostrar Llobet, però sobretot és l'animadora de tot autèntic ball espanyol. Puaux acaba el seu article amb una evocació de la Feria de Sevilla, que sembla haver presenciat, i explica que el guitarrista és el mestre del ball, del flamenc, qui imposa la cadència, el ritme a les ballarines. La guitarra és l'únic instrument que correspon al caràcter de les «seguidillas, malagueñas» i tangos que és, per a ell, una mena d'embruix de la sensualitat femenina per una música que la embolcalla.

2. Vila (2018): 222.

René Puaux només va veure Albéniz una vegada gràcies a Xavier Gosé, que el va portar a la seva casa parisenca, al núm. 55 del carrer de Boulainvilliers, al final de la seva vida. El periodista ens explica que Albéniz, físicament, no es correspon a la seva música, que enlloc de trobar-nos amb un pàlid i sensible romàntic, com correspondria a les seves líriques composicions, ens trobem amb un «meridional», es a dir, un mediterrani o provençal més aviat gras, alegre i garlaire. Tot el que Puaux escriu a continuació sobre Albéniz deu molt, per la part biogràfica, al llibre primerenc de Antonio Guerra y Alarcón,<sup>3</sup> i per la part musical al llibre del seu amic Henri Collet.<sup>4</sup> La biografia de Guerra, com ho explica Walter Aaron Clark,<sup>5</sup> ha estat la font de greus errors i equivocacions en la vida del compositor, ja que el mateix Albéniz es dedicà a millorar la seva vida per tal que fos més admirada pels altres. Albéniz, doncs, no va estudiar mai amb Franz Liszt, mai fou polissó en un vaixell a destinació de Cuba i no va recórrer tot Europa viatjant com un bohemí; ambdós viatges van ser planificats pel seu pare, Ángel Albéniz. Evidentment, l'any 1933, quan Puaux escriu el seu article, no podia conèixer tot això, ja que Collet en el seu estudi publicat l'any 1926, s'havia refiat dels datos publicats per Guerra y Alarcón. Puaux recull les principals etapes de la carrera de concertista d'Albéniz documentades per Henri Collet fins l'any 1892, quan el pianista-compositor s'instal·la a París i es dedica a escriure una música que té un caràcter d'improvisació excepcional.

La *silhouette* que René Puaux dedica a Granados (fig. 4) se centra en la tràgica desaparició del compositor català l'any 1916; cal recordar que el periodista francès era un especialista de la Primera Guerra Mundial, particularment del paper de l'exercit anglès, i que havia publicat l'any 1917 *La Course à la mer et la bataille des Flandres*. Comença doncs el seu article, donant-nos molta informació sobre la travessia de la Màniga pel vaixell correu *Sussex*, el divendres 24 de març del 1916 i el seu enfonsament per un submarí alemany, el salvament d'alguns passatgers i la desaparició de molts altres, entre els quals la parella Granados, que no fou mai trobada. A continuació Puaux presenta una biografia resumida de Granados, que deu molt al seu amic Henri Collet, insistint sobre els seus anys de bohèmia a París, 1887-1889, i la seva gran amistat i complicitat amb l'aleshores molt jove Ricard Vinyes, que estudiava piano al Conservatori (vivien en el mateix hotel de Cologne et d'Espagne, al núm 12, carrer de Trévisé). Després d'uns anys a Barcelona, torna a París l'any 1895 on té molt d'èxit com a concertista (festival del 4 d'abril 1911 a la sala Pleyel) i com a compositor amb les seves célebres *Goyescas*. Durant la Guerra, Granados té l'oportunitat de poder fer representar la versió per a òpera de *Goyescas* al Metropolitan

---

3. Guerra y Alarcón 1886.

4. Collet 1925.

5. Clark 1999.

de Nova York (26 de gener de 1916), i és tornant a París des de Londres quan morirà. Segons Puaux, aquesta guerra submarina dels Alemanys en contra de vaixells comercials aliats serà una de les raons per la qual el president Wilson farà entrar els Estats Units en la guerra. El periodista acaba el seu article denunciant l'actitud de l'Alemanya que va tardar molt temps en reconèixer l'enfonsament del *Sussex*, i denunciant l'assessí de Granados, el tinent de navili, comandant del submarí U-C-66, que va fer torpedinar el *Sussex* sense avisar, sense identificar el vaixell, i que es deia Pustkuchen. I com que Puaux escriu aquesta *silhouette* l'any 1933, imagina que aquest oficial, si encara viu, deu ser hitlerià i deu despreciar, com a bon germano-arià, la música espanyola.

Els anys 1930, els compositors espanyols Albeniz i Granados eren molt més coneguts a París que els artistes plàstics recordats per Puaux en les seves *Silhouettes espagnoles*. Amb Manuel de Falla representaven la incorporació de la música espanyola al món musical europeu; havien integrat l'estatut dels grans compositors moderns, al costat de Ravel o Debussy, i el periodista francès només feia que corroborar aquest fet. Respecte a Miquel Llobet la situació era diferent. Aquest, més conegut com a instrumentista que com a compositor, anava caient en l'oblit. L'article de Puaux però, el que era en realitat era una síntesi del paper de la guitarra en la història de la música espanyola, insistint sobre el seu fonamental protagonisme.

### ARTICLES ORIGINALS:

#### LLOBET

*Le Temps*, 30/04/1933.

Pour loger une immense banquette de chêne à haut dossier, achetée une guinée à Londres, mon père m'avait loué, dans le haut de la rue d'Assas, à proximité du domicile familial, un rez-de-chaussée sur cour d'un loyer de 400 francs. Cette banquette, de plus de deux mètres de long, était le principal ornement de cette « garçonnière » où avaient trouvé asile quelques meubles complémentaires de rebut. Comme au grand siècle, l'éclairage était, faute de gaz et d'électricité, exclusivement aux bougies. Les deux pièces donnaient, par des portes-fenêtres, sur un petit jardin planté de trois pieds de lilas. Ce modeste et romantique asile a disparu depuis longtemps, remplacé par un building de rapport.

Il y a trente ans, la possession d'un aussi somptueux pied-à-terre était un privilège apprécié dans le petit groupe d'artistes pauvres en la familiarité desquels je vivais, et il s'y donna des fêtes mémorables.

Des gâteaux secs achetés chez l'épicier, et un vin mousseux baptisé « Champagne Ivry », que mon frère aîné me procurait au prix de gros de 95 centimes la bouteille, alimentaient le buffet. On accrochait des lampions vénitiens dans les trois lilas et nul ne songeait à envier M. de Montesquieu et son simili-Trianon du Vésinet.

Un soir, Gosé nous amena Llobet.

La guitare était, en ce temps-là, un accessoire classique des ateliers de Montparnasse, Naudin en « touchait » avec une sensibilité aiguë, et Michael, avec ses grosses mains d'Écossais, frottait de son mieux des accords.

Je ne sais pas si Llobet avait atteint le sommet de sa gloire, mais il était déjà en possession d'un étourdissant métier. Ce que peut être le chant d'une guitare, ce jeu de notes argentées qui va de l'indéfinissable caresse au cliquetis d'épées et aux sonneries triomphales, nous fut révélé cette nuit-là.

Comme dans ce tableau que la chromolithographie et les cartes postales ont popularisé, nous demeurions religieusement silencieux, la tête dans les mains, groupés sur les marches des portes-fenêtres ; la fameuse banquette était réservée à des camarades du sexe faible, coiffées en bandeaux et vêtues, suivant l'esthétique de Burne-Jones, de robes sans taille.

Llobet était assis sur un tabouret provenant de la liquidation d'une juvénile entreprise d'art moderne, dont l'arrière-boutique était occupée, rue Monsieur-le-Prince, par le Mouvement socialiste aux destinées duquel Emile Buré présidait alors.

Parce que Chateaubriand, au cours de sa visite de l'Alhambra, fut excédé par un mendiant guitariste qu'il accusait d'être sourd comme un pot, et que les mondaines du second Empire, abandonnant la harpe, en avaient galvaudé l'esprit, ce merveilleux instrument, à la fin du siècle dernier, avait perdu de son prestige. Le parler populaire s'était emparé de son nom pour en faire le synonyme d'une monotone redite.

Et pourtant, quelle variété, quelle richesse dans la guitare ! Mais il fallait en pincer comme Llobet ou Ségovia, héritiers de la grande tradition des virtuoses du dix-neuvième siècle, les Sor, Aguado, Huerta, Carcani.





Fig. 2. Ramon Casas, *Retrat de Miquel Llobet* (c. 1909), carbonet i pastel/paper, 57 x 37 cm, MNAC, núm. del catàleg 027615-D. Foto: Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, [www.museunacional.cat](http://www.museunacional.cat).

Ce qu'il nous joua dans cette nuit de printemps, proche de l'été, je n'en sais naturellement plus rien, si tant est que je l'aie jamais su. La Torre Bermeja d'Albeniz figurait-elle à son répertoire ? Vraisemblablement.

Quand, avec les années, j'ai fait plus ample connaissance avec la musique espagnole, il m'a semblé retrouver l'écho des choses entendues au temps de la jeunesse, de ces motifs si particuliers que M. Henri Collet musicien et hispanisant d'égale distinction, rattache à l'octosyllabe de la métrique espagnole et qui y puisent le secret inimitable de leur rythme, des toques jondo, des saetas sévillanes, des malaguenas que Llobet avait fait chanter sur sa guitare. N'étant pas musicographe, je ne me hasarderai pas à dissenter des rapports de l'Orient arabe et des chansons andalouses.

Que, dans l'air de Cordoue, flotte encore et flottera toujours le souvenir des alcazars que le khalife Abder Rhaman III faisait chanter dans les jardins secrets plantés d'orangers de « la ville des fleurs » pour sa favorite Az Zehra et que les sikas ne soient que des ondes millénaires retrouvées, transmises ou captées, la chose n'a rien que de vraisemblable. Et la guitare, venue d'Arabie, était faite pour la perpétuer.

Dans notre conception théorique de l'Espagne, faite de spectacles d'opéra-comique et de traditions livresques, toute déclaration chantée au clair de lune sous les fenêtres d'une señorita salada s'accompagne de guitare. Je ne sais si cette tradition subsiste, car j'ai eu beau me promener de nuit dans Séville, je n'ai rencontré aucun hidalgo drapé dans une cape et jouant les comtes Almaviva ou les Figaro sous le mirador d'une Rosine.

Les sérénades inspirent sans doute quelque méfiance. On peut si aisément se tromper de maison et recevoir un pot, même d'eau propre, sur la tête !

La guitare, dans l'Espagne d'aujourd'hui, à ma très restreinte connaissance tout au moins, m'est apparue comme une compagne de rêveries. On la décroche aux heures de repos et de solitude. On joue pour soi-même plus que pour les autres, par un atavisme de poésie, pour répondre à ce démon familier de danse et ce qui caractérise la race, la raza si magnifiquement célébrée par Salvador Rueda, le poète andalou qui vient de mourir, l'auteur de la Cópula et des Lenguas de Fuego et qui avait fait de la Guitarra le sujet d'une de ses œuvres de théâtre.

Le chant de la guitare ne peut être qu'une de ces improvisations légères, faites de quelques accords et arpèges tressés qui donnent aux poèmes intérieurs une manière de cadence.

Il peut être le soutien d'une voix.

Il peut, comme nous le révéla Llobet, se suffire à lui-même.

Il est, enfin, l'animateur de toute vraie danse espagnole.

Nos salles de spectacle parisiennes ont accueilli, depuis la Soledad, la Macarona et l'Anita qui triomphèrent en 1889 et 1900, toutes les étoiles des danses gitanes et la plupart d'entre elles avaient amené leur ou leurs guitaristes, comme les cantatrices ont leur accompagnateur attitré.

Mais, sur ces scènes trop vastes, qu'il faut remplir par des allées et venues arbitraires, le caractère tendu, fiévreux, conduisant par sa frénésie progressive à l'extase finale semblable à celle des derviches, de ces danses qui sont un jeu du corps plus que des variations de pas, se disloque et s'évapore.

Soyez, par contre, conviés, une nuit de feria, dans une de ces casetas de toile édifiées le long du Prado de San-Sebastian à Séville. La piste n'a pas cinq mètres carrés. Un envol de jupes décoiffe les invités du premier rang. Les longs godets de manzanille circulent, groupés par six ou par douzaine dans les paniers de métal. Le clair vin d'Espagne, sec et liquoreux à la fois, fait claquer la langue aux palais en une esquisse de castagnettes. La fumée des cigares et des cigarillos tourbillonne en volutes et Lolita Astolfi, Pilar Molina, Soledad la Mejorana ou leurs émules, acclamées de « ohé ! » rivalisent de souplesse féline, de coups de reins, de piétinements scandés.

Dans ce cadre étroit, dans cette atmosphère énervée, le guitariste devient un tyrannique maître à danser. Il impose ses nuances, accélère les rythmes, dicte aux mains leurs ondulations descriptives avec une précision d'autant plus étonnante que les notes n'ont parfois que la ténuité d'un effleurement.

On comprend alors que tout autre instrument, tout essai orchestral ne correspondraient plus au caractère des seguedilles, des malaguènes, des tangos, sorte d'envoûtements de la sensualité féminine par une musique qui l'enveloppe d'ordres et de caresses.

Accompagnatrice de danses ou de sérénades, la guitare, même quand elle n'a point un complément, est messagère d'amour. Elle peut être triste jusqu'aux larmes ou frivole comme un madrigal sans espérances.

Dans le petit jardin aux trois pieds de lilas, un soir de printemps, proche de l'été, au temps où l'art et la beauté nous semblaient devoir être les seuls buts de la vie, Llobet jouait ...

RENÉ PUAUX

## ISAAC ALBENIZ

*Le Temps*, 04/07/1933

Dans la pièce voisine, Annette travaille. Les accords s'égrènent en un allegretto endiablé et voluptueux tout à la fois. Je connais cette mélodie et ce rythme-là. Une porte entr'ouverte. Une réponse un peu rageuse de quelqu'un qu'on dérange : « Sous le palmier, d'Albeniz. Voyons ! » Il y a quelques jours les éphémérides artistiques du Heraldo de Madrid, son « Calendrier de Talia », me rappelaient que ce musicien admirable était né à Gérone le 29 mai 1860. Coïncidence ou mystérieux appel ? Je ne l'avais vu qu'une fois, quand Gosé m'avait conduit chez lui, au 55 de la rue de Boulainvilliers, dans un appartement meublé donnant sur le désuet chemin de fer de Ceinture où ne passaient – rarement – que des trains vides. Mon cher Gosé, si prématurément disparu, était – il m'en fit confidence – très amoureux de la jeune fée du logis, l'incomparable Laura, et les visites au papa compositeur, alors malade, n'étaient pas entièrement désintéressées.

Albeniz n'était pas l'homme de sa musique, dont l'étonnante sensibilité le parait, dans mon imagination, de boucles romantiques et d'une pâleur à la Chopin. Un Méridional aux joues pleines, à la barbe fleurie, fait pour trinquer avec Bezuquet et Costecalde, jouer aux boules sur le mail et en conter de « biens bonnes » à la terrasse d'un café de la Cannebière. Son œil malicieux, sous la barrière des gros sourcils, était illuminé de tendresse, mais nous sommes dévoyés par l'optique du théâtre. Un virtuose, pour crisper les nerfs, et un poète, pour faire chavirer les cœurs, ne peuvent être comme tout le monde. Il leur faut des mèches retombant sur leur nez et des yeux, en extase, fixant le ciel. Je ne l'ai connu qu'à la fin de sa vie – car il mourut en 1909, au moment où la maladie, qui devait l'emporter, le clouait déjà dans son fauteuil, autour duquel Paul Dukas, Gabriel Fauré, Marguerite Long, Mme Chausson, Déodat de Séverac, Pierre Lalo, Gustave Samazeuilh, s'empresaient avec une affectueuse anxiété.

Quand on apprécie, avec le recul des années, la faveur d'avoir, ne serait-ce qu'une fois, approché l'un de ces êtres exceptionnels auxquels la divine inspiration a donné l'immortel baiser, on cherche à grouper et à raffiner ses souvenirs. Mais, dans l'ambiance de la vingtième année, ce souci d'éternité n'existe pas. La mort est une éventualité avec laquelle on ne compte pas. Albeniz était encore jeune. Les médecins le guériraient. Et de cette visite, il ne me reste qu'une image estompée où les meubles ripolinés de l'appartement anonyme se détachent en un plus clair relief.



Fig. 3. Ramon Casas, *Retrat d'Isaac Albéniz* (c. 1897-1899), carbonet i tinta polvoritzada/paper, 60 x 26,5 cm, MNAC, núm. del catàleg 027630-D. Foto: Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, [www.museunacional.cat](http://www.museunacional.cat).

Ce qui subsiste, je l'avoue, de plus saillant, c'est cette déception puérile de n'avoir point pu faire cadrer mon anticipation de l'auteur des Chants d'Espagne avec sa réalité.

La musicalité merveilleuse d'Albeniz l'extrait de sa patrie pour lui assurer une immortalité internationale, comme c'est le cas pour Chopin, Fauré et Schumann. Tant qu'il y aura des pianos et des doigts déliés pour se poser sur leurs touches blanches et noires, l'emprise émotive se perpétuera. Je ne le comprenais pas encore et je souffre rétrospectivement de n'avoir été que le compagnon, un peu amorphe, d'un visiteur amoureux et ami.

Je ne sais si le livre de mon excellent ami Henri Collet, sur Albeniz et Granados, publié dans la collection dirigée par Jean Chantavoine, secrétaire du Conservatoire, a eu le rayonnement qu'il méritait. Son analyse technique de l'œuvre des deux maîtres disparus de la moderne école musicale espagnole, assez riche pour grouper le nom de Falla, Oscar Espla, Fernandez Pacheco, Gomis, Larregla, López Chavarri, F. Monpou, Sanchez Jimenez, Alvarez, F.-D. Obradors, Malats, Barbieri, Chueca, Breton, Chapi y Usandizaga, Turina et d'autres que j'oublie, dépasse mon appréciation, mais que de révélations sur la vie du « Rubinstein espagnol », qui fut, au-delà du génie, un être d'une attendrissante qualité ! Comme l'a conté don Antonio Guerra y Alarcon, Isaac Albeniz manifesta, dès l'aurore de sa vie, un tel appétit que son père dut, par une nuit d'orage, l'emporter, roulé dans sa cape, à la recherche d'une nourrice qui le rassasierait. Il avait une telle fougue qu'il « passait déjà le pouce » à l'âge où on la tête généralement, et donna un concert à quatre ans. Son père exploita ces dons prodigieux et le cloua si bien au piano qu'Isaac Albeniz apprit à lire sur les affiches annonçant ses récitals. A six ans il vint à Paris où il fut l'élève de Marmontel. Il serait entré au Conservatoire si, dans son exubérance, il n'avait cassé, en jouant à la balle, une vitre du vénérable édifice, ce qui lui valut l'ostracisme des austères dirigeants de cette institution. C'était un souvenir qu'il aimait à évoquer quand, plus tard, membre du jury de piano aux côtés de Gabriel Fauré et d'Alfred Bruneau, il déjeunait en leur compagnie dans un petit restaurant italien de la rue Bergère, entre deux séries impitoyables de mazurkas ou de polonaises.

Avec sa sœur Clémentine, il parcourut l'Espagne du Nord en donnant des concerts. Sa mère lui avait confectionné un petit costume de mousquetaire, avec une rapière, déguisement qui mettait une note pittoresque dans son exhibition d'enfant prodige. Ce petit bonhomme, ne pouvant tenir en place, s'enfuit de chez lui, monta sur des

estrades avec une imperturbable audace, improvisant, se faisant lancer des thèmes par l'assistance, paraphrasant Liszt ou Chopin et s'embarquant clandestinement pour Buenos-Aires (il avait douze ans) en offrant de payer en concerts à bord le prix de son passage. Il parcourut l'Argentine, l'Uruguay, le Brésil, récolta une dizaine de mille francs et retrouva son père à Cuba ; l'ancêtre s'inclina devant son rejeton phénomène et, renonçant à le reprendre sous son aile, le laissa s'embarquer pour les Etats -Unis. Si l'Amérique latine avait fait fête au niño Albeniz en son costume un peu râpé de mousquetaire, les Yankees ne comprirent rien à son génie prime-sautier. Il connut la misère et gagna son pain quotidien en portant des valises au débarquement des transatlantiques espagnols et en tenant le piano dans des salons du port. Il ne reconstitua un semblant de fortune que par un tour de music-hall en jouant, adossé au piano, les mains derrière le dos et renversées. C'était en 1874. Après bien d'autres vicissitudes, il revint en Espagne, où le comte de Morphy s'intéressa à lui et l'envoya au directeur du conservatoire de Bruxelles, M. Gevaert. Il remporta le prix d'excellence et devint le professeur du fils de l'ambassadeur d'Espagne Merry del Val ... Il offrait alors ces curieux contrastes d'un enfant resté enfant par la puérité de ses amusements – il avait la passion des soldats de plomb – et d'un être qui a déjà prodigieusement vécu, ayant parcouru seul les deux Amériques, ayant connu les hauts et les bas de la fortune. Quelle différence avec ses jeunes camarades conduits par leurs parents au conservatoire et qui ne savaient rien de la vie !

Je ne saurais suivre Albeniz dans son aventureuse existence. Henri Collet a recueilli, après de patientes recherches, une passionnante moisson d'anecdotes et de témoignages qui nous le montrent triomphant à Barcelone, allant à Budapest étudier auprès de Liszt, l'accompagnant à Weimar et à Rome, repartant pour Cuba, le Mexique, l'Argentine, jouant indistinctement Bach, Haendel, Scarlatti, Rameau, Couperin, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Rubinstein, Liszt, Grieg, et ajoutant à ses programmes une cinquantaine d'œuvres personnelles, dont la célèbre « Pavane », les non moins classiques « Suite espagnole » et « Suite mauresque » et les deux « Caprices andalous ».

Cette carrière de virtuose dura jusqu'en 1892. Il avait 32 ans. Cette perpétuelle course à travers le monde, riche d'aventures et d'expériences, avait calmé sa débordante vitalité. Il s'installa à Paris l'année suivante.

Cette jeunesse d'Albeniz étonnera sans doute bien des jeunes filles qui, déchiffrant

les Seguidillas, Córdoba, l'Alborada ou la Rapsodie, des cahiers jaunes au cadre rouge de l'Union musicale franco-espagnole, n'imaginaient certes pas ainsi leur auteur.

D'autres apprendront, avec non moins de stupeur, que l'un des premiers éditeurs barcelonais lui paya sa célèbre « Sérénade » trois pesetas 75 la page. Il est vrai qu'il l'improvisa dans la boutique même. Comme l'un de ses admirateurs s'en indignait plus tard : « Evidemment, dit Albeniz, ce n'était pas cher, mais je faisais cela très vite. »

Il y a dans cette musique d'une couleur exceptionnelle, précisément ce caractère de l'improvisation fulgurante. Pianiste virtuose qu'aucune difficulté technique ne pouvait arrêter, Albeniz, compositeur, a pu librement exprimer toute la mélodie naissant dans son imagination et fleurissant sur la pointe de ses nerfs.

Il a créé et écrit, comme doivent – hypothétiquement – chanter les anges qui n'ont pas à accorder leurs harpes et mettre des doigtés sur des portées musicales.

La señorita doña Rosina Jordana, qu'Albeniz avait épousée à Barcelone en 1883, lui avait donné trois enfants : un fils, Alfonso, et deux filles, Enriqueta et Laura, l'incomparable Laura, qui devait être la secrétaire, la joie vivante de son père, celle que mon cher Gosé admirait si profondément et si tendrement.

Je n'ai point le dessein et encore moins les moyens de tracer une biographie complète de ce maître de la musique moderne. Ces notes ne sont qu'un petit bouquet de violettes déposé dans le jardin où dorment déjà tant de mes chers et purs souvenirs.

RENÉ PUAUX



**GRANADOS**

*Le Temps*, 04/08/1933.

Le vendredi 24 mars 1916, à 1h 25 de l'après-midi, le Sussex, courrier de la Manche, larguait ses amarres à Folkestone. La correspondance de Londres avait amené un lot cosmopolite de passagers français, anglais, belges, italiens, russes, espagnols, américains et un prince persan, qui s'installa dans le salon des premières. La mer était calme et la traversée s'annonçait comme favorable. La fille du professeur Baldwin, Elisabeth, alla s'accouder au bastingage de l'avant en compagnie d'étudiants d'Harvard, admirateurs du père autant que de sa charmante enfant. Dans les chaises longues-transatlantiques la conversation allait son train. Depuis un mois la résistance des Français à Verdun émerveillait le monde et une conférence interalliée était à l'ordre du jour.



Fig. 4. Ramon Casas, *Retrat d'Enric Granados* (c. 1897-1899), carbonet i tinta polvoritzada/paper, 60 x 28 cm, MNAC, núm. del catàleg 027628-D. Foto: Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, [www.museunacional.cat](http://www.museunacional.cat).

On naviguait depuis un peu plus d'une heure et la falaise anglaise n'était plus qu'une mince ligne à l'horizon, quand un brusque coup de barre étonna. Quelques secondes plus tard un choc effroyable secouait le navire, une trombe d'eau s'abattait sur l'avant dans un fracas de mât qui s'écroulait. Une torpille venait d'atteindre le Sussex par bâbord. L'eau s'engouffrait dans le salon des troisièmes. Des cris de douleur déchiraient le silence et déjà des êtres jetés à la mer appelaient à l'aide. Le premier canot descendu, plein de femmes et d'enfants, chavira et des naufragés se cramponnaient à des radeaux.

M. Samuel Th. Bomis, étudiant américain, recueilli sur l'un d'eux, vit un homme d'une cinquantaine d'années quitter précipitamment ce refuge et nager vers une femme qui se débattait. Il eut le temps de l'atteindre, passa son bras autour de sa taille, lutta. Ce fut assez court. La femme étreignit son sauveur, paralysa ses mouvements et tous deux disparurent enlacés. Mais il sembla à M. Bomis que ce fut sans angoisse, sans efforts désespérés, comme dans une extase.

L'épave du Sussex, grâce aux cloisons étanches, flotta. Il fallut attendre 11 heures du soir pour voir apparaître le chalutier français Marie-Thérèse et des torpilleurs britanniques. On ramena les blessés à Boulogne et à Folkestone et l'appel commença.

Pour une aussi courte traversée, le purser n'a pas l'habitude de dresser de liste nominative. Le service des passeports, plus minutieux en temps de guerre, fut mis à contribution. Les chiffres ne concordaient pas : 380 ? 325 ? passagers ? Les noms des rescapés étaient estropiés. Baldwin était devenu Baldevine. Les familles affolées, incertaines sur le bateau pris par des êtres chers, doutant encore, accourraient aux renseignements. De Paris, le peintre Sert, attendant ses amis Granados, retour d'Amérique, et qui s'étaient annoncés pour le dit vendredi soir, partit pour Boulogne. Peut-être avaient-ils été recueillis et transportés, comme d'autres blessés, à Wimereux ? Toutes les recherches furent vaines. M. et Mme Granados avaient pourtant bien pris le train à Londres le matin. Le visa de sortie avait été timbré à Folkestone. Les témoins interrogés donnèrent quelques précisions. L'étudiant Bomis confirma que l'homme qu'il avait vu se jeter à l'eau pour sauver une femme avait de fortes moustaches, une abondante chevelure et répondait au signalement de Granados. On scruta les plages, à la marée montante, dans le triste espoir de recueillir au moins les dépouilles des disparus. Les jours passèrent. La mer ne rendit jamais sa proie.

L'homme qui venait de périr, victime de la lâcheté barbare d'un Allemand, était l'un

des plus délicieux créateurs de la musique moderne. Avec Albeniz et de Falla, il représentait ce que l'Espagne avait, depuis l'effort régénérateur de Philippe Pedrell, produit de plus original et même, sans abuser de la valeur des termes, de génial.

Enrique Granados était né le 17 juillet 1867 à Lérida. Son père, Calixte Granados, était de la Havane, et sa mère, Enriqueta Elvira Campina, était originaire de Santander.

Lérida, où Enrique passa sa première enfance, en recevant ses premières leçons de piano du capitaine don José Junceda, est sous la protection de sainte Cécile, dont la fête rappelle la levée du siège fameux mis par le grand Condé.

L'homme de guerre étranger avait fait ouvrir les tranchées au son des violons. La patronne de la musique voulut-elle châtier cet affront au plus pacifique des arts en donnant la victoire aux assiégés et en rendant du même coup la Catalogne à la monarchie espagnole ? En tout cas, nulle ville n'était mieux destinée à donner le jour à un parfait musicien.

Enrique poursuivit ses études à Barcelone, où il fut l'élève de Pujol et remporta, à seize ans, en 1883, le premier prix de piano à son académie, avec la sonate en sol mineur de Schumann. Il passa également par les mains de Pedrell. Il commença à gagner sa vie en jouant chez des particuliers et en tenant le piano au Café de las Delicias (les Délices), sur la Rambla de Capuchinos, les « grands boulevards » de la ville.

Granados partit en 1887 pour Paris, dans le dessein d'entrer au Conservatoire. Ce n'est plus, comme Albeniz, un gamin qui casse des vitres à coups de balles. C'est un grand garçon de vingt ans qui s'installa, avec son ami Ricardo Viñes, à l'hôtel de Cologne et d'Espagne, au 12 de la rue de Trévis. Mais une fièvre typhoïde l'empêche de se présenter aux examens, et il ne peut qu'assister à quelques cours et prendre des leçons particulières avec de Bériot, le maître réputé de l'époque.

Granados passera deux années à Paris, pris dans le tourbillon de la vie de bohème, s'essayant à la peinture, aux lettres, vivant dans ce monde enchanté où tout est espoir, enthousiasme, efforts de beauté, dans la générosité fébrile de l'adolescence. S'il a brossé des toiles et vu l'aurore se lever sur la butte Montmartre, Enrique a travaillé passionnément son piano et composé quelques œuvres, entre autres la Sérénade espagnole et l'Arabesque, dont il donnera une première audition à Barcelone en 1890. Il a déjà commencé la série des Danses qui enthousiasmeront Massenet et Saint-Saëns pour lesquels elles sont la révélation d'une musique spécifiquement

espagnole, n'ayant de pendant, en originalité nationale, que les danses russes.

En 1893, Granados épouse la señorita Amparo Gal, qui lui donnera six enfants : Eduardo, Soledad, Enrique, Victor, Natalia et Francesca. Dans l'ouvrage que j'ai déjà cité de M. Henri Collet sur Albeniz et Granados, on peut suivre, année par année, l'activité du virtuose et du professeur – il faut vivre – et l'œuvre créatrice du jeune maître qui s'affirme et fera représenter, en 1898, son premier opéra, *Maria del Carmen*, que Joaquim Malats comparait à *Lakmé*.

Le Granados de ce temps-là, c'est un jeune père de famille de trente ans, qui lutte courageusement pour subvenir aux besoins des siens, qui peine tout le jour à donner des leçons et, la nuit, se livre à son inspiration. Joaquim Nin, qui était son ami et devait devenir son interprète favori, dépeint son « exubérante imagination, ses délicieux quiproquos, son imprévu déconcertant, sa noblesse, ses élans tragico-comiques, ses grands yeux toujours prêts à pleurer, à rire, à admirer ou à s'étonner de tout, son mélange bigarré d'ironie et de candeur, de raffinement et de naturisme, d'élégance et de liberté, d'activité et de contemplation, d'humour et de gravité, d'inquiétude et de sérénité ».

En 1905 il revient à Paris, interprète Chopin de telle sorte que Risler lui demande de jouer avec lui à deux pianos, expérience qu'il renouvellera avec Saint-Saëns à Barcelone en 1908. La gloire est venue, elle ira grandissant jusqu'au festival du 4 avril 1914 chez Pleyel, où le Tout-Paris musical l'acclame. Il a révélé ses *Tonadillas*, chantées par Mme M. Polack et sa *Sérénade* pour deux violons (MM. Costa et Zighera) et piano (qu'il tient lui-même).

Ses *Goyescas*, saisissantes interprétations des scènes populaires de Goya, ont un tel succès qu'il songe à en lier la suite sous forme d'opéra. Notre Académie nationale en accepte d'enthousiasme le projet. Le grand rêve va se réaliser. Le nom de Granados flamboiera dans les cadres de bronze de l'Opéra de Paris.

Mais la guerre éclate. Il est en Suisse chez son ami Schelling, orchestrant ses *Goyescas*. Les lumières de Paris s'éteignent, le drame de l'invasion brise et éloigne toutes les espérances. L'œuvre, cependant, est prête. Ce sera le Metropolitan de New-York qui la jouera. Granados, sa femme et ses filles partent pour les Etats-Unis. Le jeune maître est soucieux. Des témoins rapportent qu'à bord du transatlantique il sanglota, déclarant qu'il avait peur soudaine de ne jamais revoir ses fils restés en Espagne. Est-ce sensibilité d'artiste ? – il pleurait en écoutant *Tristan* – est-ce pressentiment ?

La première des Goyescas, le 26 janvier 1916, est l'événement de la saison new-yorkaise. Le président Wilson l'invite à venir jouer à la Maison Blanche. Le voyage à Washington, si court fut-il, fait manquer à Granados le paquebot espagnol qui devait le conduire directement à Barcelone. Il prend un steamer anglais, traverse Londres, s'embarque sur le Sussex ...

Au lendemain de sa première il écrivait à son ami Amadeo Vives : « Enfin, j'ai vu mon rêve réalisé. Il est vrai que j'ai la tête pleine de cheveux blancs et que je commence à peine mon œuvre, mais je suis confiant et travaille avec enthousiasme ... Toute ma joie actuelle, je la ressens plus pour ce qui doit venir que pour ce que j'ai fait jusqu'ici. Je songe à Paris et je nourris un monde de projets. »

Le torpillage du Sussex marque une des dates fatidiques de la guerre. Il devait provoquer la fameuse note du 19 avril, adressée par le président Wilson à l'Allemagne, protestant contre la guerre sous-marine et déclarant que l'Amérique ne supporterait pas un attentat de plus. Granados avait joué à la Maison-Blanche, moins de quinze jours avant. Ce souvenir précis a peut-être été l'impondérable qui a déclenché l'action américaine.

A Berlin, on ergote. Le maréchal Hindenburg, quelques jours auparavant, a cyniquement déclaré : « Nous nous réjouissons que l'ennemi soit combattu par nos marins avec succès ! » La Wilhelmstrasse se réfugie derrière ses mensonges habituels. Aucun sous-marin allemand n'a torpillé de vaisseau étranger le 25 mars, à 3 heures de l'après-midi. (Or le Sussex avait été touché le 24). Ramené aux faits, Berlin avoue qu'il y a bien eu torpillage, mais d'un vaisseau porte-mines dont la silhouette ne correspondait pas à celle du Sussex. M. de Jagow, recevant le chargé d'affaires d'Espagne, lui parle avec une lyrique émotion du tricentenaire de Cervantès que l'Allemagne célébrera avec enthousiasme. Quant à la disparition de Granados, elle est bien fâcheuse, s'il se confirme qu'un sous-marin allemand en porte la responsabilité.

L'Espagne n'accepte pas un apitoiement aussi détaché. Dans l'Imparcial de Madrid, M. Mariano Cavia demande qu'on ne joue plus une note de musique allemande tant que réparation du crime n'aura pas été accordée.

La Wilhelmstrasse désespérée, sentant la réprobation universelle s'appesantir, finit par offrir une indemnité aux orphelins. C'est trop tard. La mort de Granados a révolté le monde. L'Allemagne, de ce jour-là, a perdu la partie.

L'assassin de Granados - on put l'établir - était le lieutenant de vaisseau Pustkuchen, commandant l'U-C-66. Il avait lancé sa torpille sans avertissement, sans identifier le navire, à l'aveuglette, dans la seule joie de détruire.

Je n'ai pas découvert ce qu'il est devenu. A-t-il été lui-même, à son tour, coulé bas ? A-t-il pris paisiblement sa retraite, décoré de la croix de fer et de l'ordre pour le mérite, avec les étoiles de contre-amiral ?

Je voudrais que tel fût le cas, qu'il se soit marié et qu'il ait eu une fille qui, quelque soir, lui ait dit : « Père, venez, que je vous joue quelque chose d'admirable ! » et qu'il ait lu sur la partition Goyescas. Mais je romantise sans doute en imaginant qu'il a blêmi, s'est enfui et est allé pleurer loin des regards.

Il est plus vraisemblablement devenu hitlérien, fredonne inlassablement les Horst Wesel Lied et considère que la musique espagnole n'étant pas purement nordique, germano-aryenne et belliqueuse, n'offre aucun intérêt et peut être sans remords supprimée.

Il s'appelait Pustkuchen...

RENÉ PUAUX

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Puaux, René, «Silhouettes espagnoles: LLOBET», *Le Temps*, 30/04/1933.

Puaux, René, «Silhouettes espagnoles: ISAAC ALBENIZ», *Le Temps*, 04/07/1933

Puaux, René, «Silhouettes espagnoles: GRANADOS», *Le Temps*, 04/08/1933.

#### FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

Collet, H. (1926), *Albéniz et Granados*, Paris, Librairie Felix Alcan.

Guerra y Alarcón, A. (1886), *Isaac Albéniz. Notas crítico-biográficas de un eminente pianista* Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886. Ed. facs., Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990.

#### BIBLIOGRAFIA

Clark, W. A. (1999), *Isaac Albéniz. Portrait of a romantic*, New York, Oxford University Press,

Clark, Walter Aaron (2017), *Enrique Granados. Poeta del piano*, Barcelona, Boileau.

Persia, J. de (2003), *Voilà la véritable Manola. En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada.

Vila, M. C. (2018), *Rêve d'Espagne. Musique espagnole en France*, Paris, Fayard.

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.212>

## «No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representación de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez<sup>1</sup>

Luciano Gabriel Rondano

<https://orcid.org/0000-0002-3461-4890>

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano (CIAAL/UNR)

Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

[luciano.g.rondano@gmail.com](mailto:luciano.g.rondano@gmail.com)

Recepció: 2/12/2022; Acceptació: 18/5/2023; Publicació: 17/7/2023

### Resumen

Ya sea como canalizadora de una identidad nacional o americana, como mirada atenta al universo de la cultura popular, como inspiración formal y estética o como subterfugio para hablar de la situación y el drama social, las festividades y sus derivaciones formaron parte importante de la imaginación de los artistas modernos. Este trabajo indaga en el lugar que ocupó la representación de la fiesta en las obras que integran la colección del Museo Rosa Galisteo, en un periodo que abarca la primera mitad del siglo XX.

**Palabras clave:** Arte argentino, colección Museo Rosa Galisteo, representaciones de la fiesta, Salón Anual de Santa Fe, Luis León de Los Santos.

### Resum: «No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representació de la festa en la col·lecció del Museu Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez

Ja sigui com a canalitzadora d'una identitat nacional o americana, com a mirada atenta a l'univers de la cultura popular, com a inspiració formal i estètica o com a subterfugi per parlar de la situació i el drama social, les festivitats i les seves derivacions van formar part important de la imaginació dels artistes moderns. Aquest treball indaga al lloc que va ocupar representació de la festa a les obres que integren la col·lecció del Museu Rosa Galisteo, en un període que abasta la primera meitat del segle XX.

**Paraules clau:** art argentí, col·lecció Museu Rosa Galisteo, representacions de la festa, Saló Anual de Santa Fe, Luis León de Los Santos.

### Abstract: «No solo de pan ha de vivir el hombre...» The representation of the festival in the collection of the Rosa Galisteo de Rodríguez Provincial Museum of Fine Arts

Whether as a channel for a national or an American identity, as a careful look at the universe of popular culture, as formal and aesthetic inspiration or as a subterfuge to talk about the situation and the social drama, festivities and their derivations have formed an important part of the imagination of modern artists. This work researches into the place occupied by the representation of festival in the artworks that make up the collection of the Rosa Galisteo Museum, in the first half of the 20th century.

**Keywords:** Argentinian art, Rosa Galisteo Museum collection, representation of the festival, Annual Hall of Santa Fe, Luis León de Los Santos.

1. La realización de este artículo fue posible gracias a la beca otorgada por el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" en el marco del 4to Certamen "Hugo Padeletti" estímulo a la investigación en el campo de las Artes.

## Introducción

*«[...] es un honor para Santa Fe poseer un museo de bellas artes. Estamos habituados a que se nos elogie por nuestra riqueza agropecuaria. Es hora de que nuestros ojos encuentren un sitio donde recrearse en la belleza artística ya que no sólo de pan ha de vivir el hombre...»<sup>2</sup>*

*«El Museo nos acoge con tibieza de amigo. Hay fiesta de color adentro; queremos ver, y ver bien... ¡Pero hay tanto!»<sup>3</sup>*

Para la mayoría de nosotros un aniversario supone una fecha especial: el final de un ciclo; una instancia de balance, reflexión y renovación; así como la ocasión para celebrar una historia compartida, las metas alcanzadas y las promesas de lo que vendrá. Este hecho se torna aún más significativo si dicho aniversario coincide con la conmemoración de un centenario, el primero, en el caso del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.<sup>4</sup> Más allá del encanto que suelen suscitar en nosotros las cifras redondas, lo cierto es que cien años se corresponden, prácticamente, al ciclo de una vida entera en términos humanos y su llegada, lejos de resultarnos indiferente, moviliza todo tipo de sensibilidades y expectativas. Es tiempo de fiesta y, como tal, se impone una inflexión del orden cotidiano, así como una instancia propicia para apuntalar la memoria compartida. Se trata de una marca en el devenir del tiempo que interrumpe su homogeneidad y, en última instancia, le otorga sentido.<sup>5</sup> ¿Podríamos encontrar, acaso, un momento más apropiado para revisar el lugar que ocupó la representación de la fiesta en los salones anuales del Museo Rosa Galisteo y en las obras que conforman su patrimonio?

Según fue señalado por otros autores,<sup>6</sup> la colección de El Rosa –como se lo apoda cariñosamente– constituye un ámbito privilegiado para estudiar los desarrollos del



Fig. 1. «Hoy se inaugurará el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez», Santa Fe, 25/05/1922.

2. «Hoy se inaugurará el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez», *Santa Fe*, 25/05/1922, p. 2.

3. R.S., «El X Salón Anual en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez», *Santa Fe*, 09/09/1933, p. 3.

4. El Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” fue inaugurado el 25 de mayo de 1922 y para el momento de la redacción del artículo se encuentra celebrando su primer centenario.

5. (Delgado 2004: 78-83).

6. *Cfr.*: Constantín 1999; Fantoni 2007 y Gluzman 2019.



arte moderno en Argentina durante la primera mitad del siglo XX. Esto se debe en gran medida a que, luego de la donación inaugural del Dr. Martín Rodríguez Galisteo, el Museo adoptó una orientación singular –impuesta en gran medida por el trabajo de la Comisión Provincial de Bellas Artes y, en particular, la notable figura de su director Horacio Caillet-Bois– destinada a acoger en su seno las diversas manifestaciones del arte argentino contemporáneo, principalmente a través de las políticas de adquisición de sus salones. Dentro de los múltiples acercamientos posibles a la colección, explorar la historia del Museo a través del prisma de la fiesta y sus múltiples derivaciones cobra relevancia en la medida que nos permite observar el desarrollo de algunas de las problemáticas, tópicos y discusiones más relevantes del periodo: de las búsquedas de una identidad nacional a la experiencia de la ciudad con sus novedosos espacios de ocio y esparcimiento; de la incorporación de los nuevos lenguajes expresivos a los debates en torno a las relaciones entre arte y sociedad. Pero, ante todo, adentrarse en el imaginario festivo implica considerar al universo de la cultura popular y la manera en que éste fue percibido e interpretado por el conjunto de artistas modernos.

### **Una breve cartografía de la representación de la fiesta**

¿Cuál fue el devenir de la representación de la fiesta en el arte argentino durante la primera mitad del siglo XX? Ante la escasez de estudios previos, la mirada atenta a una institución central del campo artístico del periodo, como lo fue el Salón Nacional de Bellas Artes, puede ofrecernos un cuadro lo suficientemente representativo para revisar las diversas problemáticas que atravesaron este tipo de imágenes, así como detectar momentos de expansión, núcleos temáticos y artistas que otorgaron a la fiesta un lugar privilegiado en su producción. De esta manera, resulta claro cómo a partir de los años treinta –y con mayor intensidad desde los cuarenta– se percibe en los catálogos un aumento significativo del número de obras dedicadas a las festividades, que se sostuvo hasta el final de los primeros gobiernos peronistas y declinó lentamente conforme se afianzaron nuevas modalidades estéticas que prescindieron de la figuración como necesidad objetiva de la práctica artística. Los resultados de nuestra investigación muestran cómo durante las primeras quince ediciones del Salón se contabilizan tan solo diecinueve obras que aludieron de manera explícita a algún tipo de festividad, cifra que fue superada en los cinco salones siguientes. Si pudiéramos en relación el número total de festividades con los datos concernientes a aquellas que tienen carácter nativo, encontraríamos que el aumento más notorio se da a partir de mediados de la década del treinta, con un pico sostenido en la década siguiente. Podemos advertir también que, en el período que va desde 1911 a 1930, cerca de veinticinco obras aludieron a los temas mencionados, mientras que durante las dos décadas siguientes la cifra ascendió hasta noventa y dos. Si en cambio observamos los años que van desde 1930 a 1939 y los comparamos con los que van de 1940 a 1949, encontraremos que durante el primer segmento se presentaron treinta y cinco obras, prácticamente la mitad de las sesenta y una que fueron exhibidas durante el segundo.<sup>7</sup>

7. Hay que tener presente que éstas son cifras aproximadas. No todos los catálogos de los Salones Nacionales del período estudiado cuentan con la reproducción total de las obras aceptadas, lo cual nos lleva a intuir su pertinencia únicamente a partir del título. Esto presupone un margen de error ante el hecho de que ciertas obras que hemos incluido podrían no tratar necesariamente sobre festividades y que, además, podríamos haber pasado por alto otras tantas. Para un despliegue más completo del proceso de investigación: *cfr.*

En un orden cronológico conviene señalar tres momentos claramente diferenciados en el devenir de la representación de la fiesta. El primero de ellos abarcaría los años en torno al Centenario y gran parte de la década del veinte. Durante ese tiempo la fiesta transitó las estéticas de fin de siglo –luminismo, espiritualismo, simbolismo– y despertó un particular interés en algunos artistas que, influenciados por la mirada del regionalismo español, buscaron en el paisaje, los tipos y las costumbres de las provincias, el verdadero espíritu de la nación. Otros, en cambio, recuperaron del mundo urbano aquellos espacios de ocio y divertimento que ofrecían las ciudades pujantes en pleno proceso de modernización. El tango, el circo, los cafés concierto, el teatro y el carnaval en las calles formaron parte de su repertorio, como así también las, mucho más íntimas, reuniones familiares de obreros e inmigrantes. Ya sobre el final de este segmento, encontramos jóvenes artistas, portadores de estéticas renovadoras que fueron permeando los ámbitos institucionales. Para ellos, la fiesta, sus lugares y elementos, se transformaron en uno de los vehículos posibles para la experimentación plástica.<sup>8</sup> Si bien pareciera, en base a lo narrado, que durante esta etapa proliferaron las obras referidas a la temática, la realidad es que fueron bastante escasas en los primeros salones y, en gran medida, realizadas por artistas puntuales con intereses afines, como fue el caso de Alfredo Gramajo Gutiérrez o Valentín Thibón de Libián. Una hipótesis viable para explicar esta falta sería considerar la importancia otorgada durante las primeras décadas al género del paisaje que acaparó la gran mayoría de los envíos a los salones.<sup>9</sup> Por su parte, las escenas de tipos regionales y costumbres parecían decantar en el uso de figuras solitarias o en grupos reducidos, inmóviles y recortadas sobre un paisaje, acompañadas, por lo general, de algunos atributos que remitían a un determinado oficio u ocupación.<sup>10</sup> Este tipo de imágenes, frontales y estáticas, dejaron poco lugar para expresar la acción festiva.

Las décadas del treinta y el cuarenta suponen un segundo momento caracterizado por una notoria y progresiva expansión del fenómeno. Los nuevos lenguajes estéticos, que mediante diversas estrategias comenzaron a abrirse camino a través de los espacios institucionales de los años veinte, encontraron en este período una definitiva consagración. El legado de las vanguardias presente en las nuevas formas de la figuración, los realismos de nuevo cuño y las experiencias surrealistas actualizaron el repertorio de la representación de la fiesta introduciendo nuevos temas y recursos plásticos, a la vez que renovados debates al interior del campo pusieron de manifiesto la necesidad de un arte que no pierda de vista el compromiso con la realidad. La revitalización de antiguas tradiciones del arte occidental junto a la problemática del sostén de la cultura como un valor indispensable ante los vaticinios de la guerra y la barbarie contribuyeron a la propagación de ciertos tópicos como la reactivación de los personajes de la *Commedia dell'Arte* y el uso de máscaras e instrumentos musicales en la composición de figuras y naturalezas muertas. El cumplimiento de los más oscuros presagios –primero en España y luego en el resto de Europa– tuvo un fuerte impacto en la sensibilidad de todo el campo intelectual. Los artistas no fueron de ningún modo ajenos a esta coyuntura y ensayaron diversas iconografías que,

---

Rondano 2021 b

8. Wechsler 1999: 56-58.

9. Penhos 1999: 123-124.

10. *Ibid.*, 124-125.

utilizando formas explícitas o un tanto más elusivas, abordaron el drama de la guerra valiéndose, en ocasiones –y aunque parezca por demás contradictorio–, de elementos vinculados al universo festivo.<sup>11</sup>

El advenimiento del conflicto bélico y el clima de opresión padecido en el Viejo Continente obturó en gran medida la posibilidad del viaje a Europa para muchos artistas que, motivados por intereses personales o iniciativas estatales y privadas, optaron por desplazarse a través del territorio americano –principalmente la región de los Andes Centrales– registrando fiestas y costumbres en clave moderna. Lejos de menguar, la atracción por lo nativo fue escalando notablemente durante el periodo, diversificando la pintura costumbrista de tipos estáticos, anteriormente mencionada, y apelando a escenas de una mayor narratividad en las cuales resulta frecuente observar grupos humanos participando de distintos tipos de actividades, entre ellas procesiones, ferias, danzas y otras tantas celebraciones. En la misma sintonía, Roberto Amigo advierte sobre estas transformaciones, señalando el pasaje de un “costumbrismo regionalista” al “telurismo populista” en las diferentes escuelas artísticas provinciales:

«Este telurismo se sostiene en una representación narrativa de las costumbres, fiestas y trabajos, con una afectada impronta literaria que desplaza la representación de figuras/tipos. Estilísticamente es el abandono definitivo de las recetas posimpresionistas heredadas de Fader por una factura realista con acentos expresionistas. Estas narraciones pictóricas, pintura de asunto, encontraron su legitimación en los salones peronistas aunque su estructura formal es previa.»<sup>12</sup>

Definitivamente, piezas de este estilo fueron beneficiadas gracias a la incorporación de los Premios Ministeriales al reglamento del Salón durante los primeros gobiernos peronistas.<sup>13</sup> Estos galardones cumplieron la función de proveer obras a las oficinas y despachos del estado, a la vez que vincularon los distintos ministerios al desarrollo artístico nacional. Cada uno de ellos consideraba ciertas pautas para su otorgamiento –que en mayor medida tenían que ver con el abordaje de temas nacionales, folclóricos o religiosos– aunque éstas no siempre fueran decisivas en la elección.<sup>14</sup> Hay que considerar que esta puesta en valor de lo nativo en el entorno de la cultura letrada, acompañó al desarrollo aún más significativo del tema en las imágenes de la cultura de masas. Hecho que coincidió, a su vez, con el crecimiento de la música folclórica de proyección –propiciado en gran medida por la expansión de los medios de comunicación y los grandes movimientos migratorios internos producto del acelerado crecimiento industrial– y la difusión de importantes estudios que, en el ámbito académico, intentaron validar al folclore como una disciplina diferenciada.<sup>15</sup>

---

11. *Cfr.* Rondano 2021 a.

12. Amigo 2014: 45.

13. *Cfr.* Giunta 1999.

14. Un ejemplo de ello fue el Premio Ministerio de Guerra de 1946: mientras el reglamento especificaba que debía otorgarse a una obra con temática histórica-militar, la recompensa fue concedida finalmente a *Cantores quilmeños* de José Andrés Pereyra.

15. *Cfr.* Rondano 2022.

Finalmente, un tercer momento se abre para la representación de la fiesta a partir del golpe de estado de septiembre de 1955 y la inmediata sucesión de gobiernos desarrollistas. La aparición de nuevas instituciones e instancias de legitimación junto a la renovación de las tradicionales propiciaron la incorporación de nuevas tendencias internacionalistas que disputaron la supremacía de la figuración en los circuitos oficiales. Los catálogos de los salones del periodo evidencian la incorporación de diversas propuestas no figurativas – abstracciones líricas, geométricas e informales– al mismo tiempo que la representación de la fiesta se encaminaba lentamente hacia el ocaso. No obstante, aún se podían encontrar una gran cantidad de obras que, apropiándose de dichas estéticas, traslucieron una mayor libertad formal y en las que la fiesta operó como disparador al jugar con las distintas permutaciones de los lenguajes plásticos.

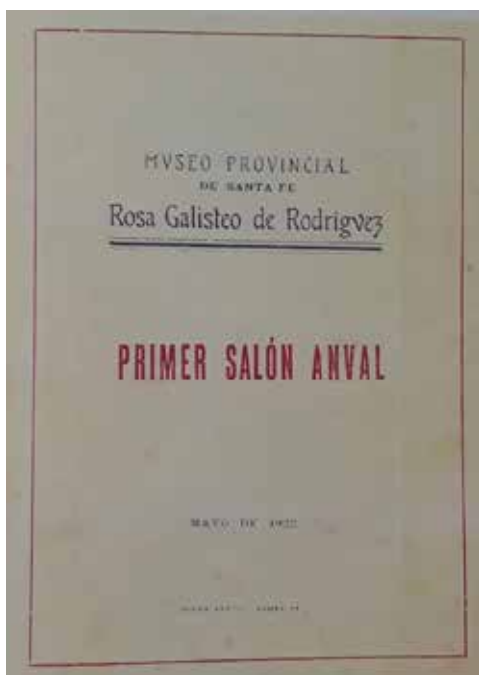


Fig. 2. Tapa del catálogo del I Salón Anual del Museo Provincial de Santa Fe “Rosa Galisteo de Rodríguez”.

Este esquema plantea, a grandes rasgos, el camino recorrido por la representación de la fiesta en el arte argentino de la primera mitad del siglo XX y las problemáticas fundamentales que atravesaron el fenómeno. Sin embargo, el Salón de Bellas Artes de Buenos Aires no fue el único espacio oficial de consagración a nivel nacional ya que, casi paralelamente, surgió un circuito institucional de premiaciones en otros centros culturales pujantes del país que demostró una apertura mayor hacia las nuevas formas del arte moderno que impactaron en el escenario de los años veinte, aliviando las tensiones entre los recién llegados y aquellos sectores más conservadores del campo artístico porteño.<sup>16</sup> El Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” y su Salón Anual –ambos inaugurados en 1922– formaron parte importante de este circuito y su estudio puede ayudarnos, seguramente, a complejizar el panorama inicial en torno a las representaciones del imaginario festivo, su devenir en los

certámenes y su inserción en el patrimonio de los museos.

### Una fiesta de arte y sociabilidad

No sería exagerado asegurar que la fiesta atravesó la historia del Museo desde su momento fundacional, cuando se tomó la decisión de superponer su acto inaugural al 25 de mayo, una de las fechas más importantes del calendario cívico argentino.<sup>17</sup> A la par de aquél nació el Salón Anual cuya trayectoria resultó igualmente ligada a las a las celebraciones patrias, alternándose entre mayo y julio según lo dispusiera la Comisión Provincial de Bellas Artes. De esta manera, a partir del II Salón realizado en 1924, se percibe la clara

16. Cfr: Pacheco 1999-2000.

17. «Hoy se inaugurará el Museo...», *op. cit.*

intención de hacer coincidir su apertura con las fiestas julias, hecho que se concretó finalmente en 1927. Doce años después, en 1939, esperando contar para el evento con la asistencia de las autoridades del Poder Ejecutivo, se decidió adelantar su inauguración al 25 de mayo, fecha que sería adoptada de manera definitiva al año siguiente.<sup>18</sup> Esta serie de elecciones no fueron para nada fortuitas, sino que obedecieron a la necesidad de vincular el Museo a los destinos de la nación. En los albores del Primer Centenario, el arte –como tantas otras formas de la cultura elevada– constituía un requisito imprescindible para integrar el conjunto de las naciones civilizadas y esta perspectiva no estuvo ausente en el proyecto de dotar a la provincia de Santa Fe con un recinto especializado.<sup>19</sup> Así lo puso de manifiesto su director, Horacio Caillet-Bois<sup>20</sup>, con motivo de la inauguración del VIII Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado:

«Ya han pasado las épocas heroicas en las que la misión de la juventud estaba en los campos de batalla. Es ésta, en cambio, una época de construcción y de inquietud en los campos de la grandeza material y espiritual. En cuanto a la primera ya la hemos formado o la estamos formando. Respecto de la segunda puede decirse que recién se inicia.»<sup>21</sup>

En efecto, la fundación del Museo significó para Caillet-Bois la piedra basal que dio inicio a un periodo de madurez en la plástica santafesina, posicionándose como «una suerte de centro en torno del que gira todo el movimiento artístico» de la ciudad.<sup>22</sup> La búsqueda de una «plástica genuinamente santafesina»<sup>23</sup> no hacía más que corresponder regionalmente a los debates en torno a la legitimidad de un arte nacional que afectaron a todo el espectro del campo. En ese sentido, las políticas de selección y premiación de los Salones Anuales contribuyeron a la temprana adopción por parte del Museo de un perfil dedicado exclusivamente al arte argentino y a una decidida promoción y defensa de la producción nacional. Nuevamente, las palabras de Caillet-Bois resultan ilustrativas para dar cuenta de la misión transformadora que se adjudicaba la institución, educando el gusto y fomentando la valoración del arte propio:

18. «El XVIº Salón Anual de Santa Fe», *El Litoral*, 19/04/1939, p. 3.

19. (Constantín 1999: 87-89).

20. Horacio Caillet-Bois, hijo de inmigrantes suizos, nació en Buenos Aires en 1898 y se estableció junto a su familia en Santa Fe hacia 1906. En 1922 fue elegido por Martín Rodríguez Galisteo para dirigir el museo creado a partir de su donación, cargo que desempeñó durante treinta y seis años en los cuales fomentó su actividad a través de diversas exposiciones, salones y conferencias marcando una impronta en la institución y la vida cultural santafesina. Participó en la fundación de la Sociedad Amigos del Arte en 1931 –cuya sede funcionó en el Museo Provincial durante algunos años–, la Dirección General de Bellas Artes, Museos y Archivos de la Provincia en 1944 y la Escuela Superior de Música y Canto de la Universidad Nacional del Litoral en 1947, entre otras tantas iniciativas destinadas a promover el desarrollo de las artes y la música en la región. Fue nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1948. Suya fue la autoría de *100 años de pintura santafesina*, texto que acompañó la exposición homónima y constituyó un primer intento de historiar el arte de la ciudad. El final de su gestión en 1958 concluyó uno de los periodos más importantes de la historia institucional del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.

21. «Doscientos artistas presentarán hoy sus obras en el octavo salón de bellas artes», *El Orden*, 09/07/1931, p. 2.

22. Fantoni 2007: 6.

23. *Ibid.*

«No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representación de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez

Luciano Gabriel Rondano

«El “snobismo” ambiente [*sic*] tiene mucha parte de culpa en esta ignorancia casi absoluta con que se nos mira. Existe aún el tipo de coleccionista nuestro profundamente poseído de la intrascendencia del arte argentino. Poco a poco va saliendo de su error, a costa de su propia y dolorosa experiencia, al comprobar que mucho de lo que tenía por extraordinario, naturalmente, de fuera, no era sino una industria mercantilista con marca de fábrica en el mercado internacional. Contra este prurito exótico tenemos que luchar abiertamente, demostrando a los equivocados, con la buena lección del triunfo en el arte, que en la patria en que nacimos y vivimos existen artistas y mentalidades capaces de las más grandes creaciones. Por lo menos tan capaces y tan artistas como los mejores de otras zonas del orbe.»<sup>24</sup>



Fig. 3. «Doscientos artistas presentarán hoy sus obras en el octavo salón de bellas artes», *El Orden*, 09/07/1931.

El Salón, sin lugar a dudas, constituyó un lugar destacado para la sociabilidad del mundo artístico y las élites santafesinas que año tras año se dieron cita en el edificio de la calle 4 de Enero. Su llegada era anticipada desde las páginas de la prensa mediante el uso de expresiones tales como “la fiesta del arte y la sociabilidad”<sup>25</sup> o “la fiesta de la cultura”<sup>26</sup> y en numerosas oportunidades formó parte destacada del cronograma de festejos oficiales.<sup>27</sup> Este evento social facilitó la comunión de artistas locales y nacionales con

24. «Doscientos artistas...», *op. cit.*

25. «Hoy se inaugurará...», *op. cit.*

26. «Un acto brillante fue la inauguración del Salón Anual de Bellas Artes en nuestro Museo Provincial», *El Orden*, 11/07/1930, p. 3.

27. «Es interesante el programa de festejos que se cumplirá hoy en nuestra ciudad», *El Orden*, 09/07/1930,

críticos, coleccionistas y personalidades relevantes de la cultura, la política y la sociedad, funcionando como una gran vidriera y un espacio de negociación, brindándoles la oportunidad de insertarse favorablemente en el mercado y, tal vez, ingresar al patrimonio del Museo. Por las peculiares características de estos salones, las instancias de admisión y premiación, hasta 1940, estuvieron en manos de la Comisión Provincial de Bellas Artes cuyos miembros integraban los jurados, lo cual les permitió un control eficaz sobre la conformación de una colección patrimonial que, entre otros anhelos, pretendía abarcar la pluralidad del arte argentino contemporáneo.<sup>28</sup> Guillermo Fantoni señaló el papel relevante que ocupó el patriciado de la antigua ciudad colonial en la creación de las instituciones culturales y sociales santafesinas, entre ellas el Museo de Bellas Artes, y la potestad que ejercieron estas élites cultas para «dirimir y legislar en los dominios del arte», por ejemplo en el otorgamiento de los galardones de los Salones Anuales.<sup>29</sup>

Los primeros Salones recogieron anticipadamente muestras de lo más representativo del arte moderno, incluso las tendencias más novedosas, haciendo gala de una amplitud que contrastaba con lo visto en los certámenes porteños:

«Todos aquellos pintores, escultores y artistas que algo significan o que tienen algo nuevo que decir y que constituyen una vislumbre [*sic*] de lo que podrá ser el arte de mañana, se hallan presentados en este IV Salón Anual con lo cual la comisión provincial de Belais [*sic*] Artes da un ejemplo de amplio espíritu estético y de juicio sereno y comprensivo desde que no se rechazará a nadie en virtud de intransigentes cánones preceptivos o académicos.»<sup>30</sup>

Las representaciones de fiestas encontraron allí su lugar, siendo laureadas más de una vez e ingresando al acervo de El Rosa por la puerta ancha.

### El Salón era una fiesta

Una de las principales entradas que tuvo la fiesta al patrimonio del Museo Provincial fue, indudablemente, el conjunto de premios otorgados por los Salones Anuales. A través de este medio, la Comisión incorporó tempranamente obras relevantes que ejemplifican la multiplicidad de miradas y la diversidad estética con la que fue abordado el fenómeno. Es así que, en el transcurso de los dos primeros salones, se sumaron a la colección *Hilanderas catamarqueñas* de Jorge Bermúdez y *Dolor quichua* de Alfredo Gramajo Gutiérrez, piezas que destacan aspectos devocionales vinculados al mundo sagrado de las comunidades del Noroeste Argentino y las formas particulares del cristianismo americano. Ambas comparten el espíritu del Nacionalismo Cultural y la influencia de los pintores regionalistas españoles –la gravitación de Zuloaga, por ejemplo, en el caso de Bermúdez–, pero presentan diferencias en el tratamiento del motivo. La primera muestra a dos mujeres criollas ejecutando labores de hilado en la sala de una residencia. Cada

p. 3; «Una de las notas más significativas y brillantes de las fiestas patrias, fue la inauguración del VII Salón de Arte», *Santa Fe*, 11/07/1930, p. 1.

28. Constantín 1999: 90.

29. Fantoni 2007: 6.

30. «Se activan los trabajos para llevar a feliz término la próxima inauguración del IV Salón Anual de Bellas Artes», *Santa Fe*, 02/07/1927, p. 2.

una de ellas sostiene en sus manos el huso y el vellón, mientras que a su alrededor se disponen textiles, alforjas, madejas y otros elementos vinculados a su actividad. A la usanza de la pintura de tipos regionales, las figuras dominan la escena y su disposición luce artificial: las hilanderas posan con sus atributos característicos enseñando al espectador las particularidades de su oficio. Sin embargo, lo que llama la atención en esta escena se encuentra en el fondo. Detrás de las mujeres, sobre un altar casero cubierto con un delicado mantel de encaje, se encuentra la figura de un niño en fanal. Estas estructuras vidriadas derivan del afán científico y decorativo de la Europa del siglo XVIII y se utilizaron para guardar y exhibir piezas botánicas, zoológicas o minerales. A su llegada al Continente Americano pasaron a convertirse en objetos de culto doméstico alojando en su interior figuras religiosas.<sup>31</sup> Las imágenes del Niño Dios en fanales suelen ser agasajadas con la llegada de la navidad, momento en el que se las adorna con flores y se les realizan distintas ofrendas.

En el caso de la segunda obra, observamos el sosegado homenaje que, a principios de noviembre, se suele dedicar a la memoria de quienes han partido. Con variaciones según el lugar, las celebraciones del Día de Todos los Santos y el Día de los Fieles Difuntos pueden encontrarse a lo largo de toda América. En el mundo andino, coinciden con el cambio de estación y la llegada de la época de lluvias –*Jallu Pacha*– asociada al reverdecimiento, la fertilidad y la abundancia. Es el comienzo de un ciclo festivo/ritual que concluye con el carnaval y busca propiciar el crecimiento y florecimiento de los sembradíos. Se trata de una época de juegos, competencias y danzas amatorias que estimulan la provocación, el coqueteo y el relajamiento de las normas sociales. Asimismo, los meses que van de noviembre a marzo tienen la particularidad de ser el tiempo del año en que las fronteras que separan el mundo de los vivos con el de las ánimas se vuelven lábiles, permitiendo el contacto con espíritus sobrenaturales, los seres del inframundo y las almas de los muertos. Según Krmpotic & Vargas, la costumbre de celebrar el Día de los Muertos se enmarca en una serie de cuidados especiales hacia los difuntos, que parten de una consideración de la muerte distinta a «la acepción biológica propia de la cultura moderna occidental, sostenida en la negación del morir».<sup>32</sup> Como señalan las autoras:

«Del cuidado del difunto depende el cuidado de aquel hacia los vivos, en una comunicación y reciprocidad continua entre vivos y muertos. Intercambios de trabajo y amor, mediante ofrendas, regalos y visitas a las tumbas, conforman los recursos del cuidado. Reflejan ese conjunto de pequeños y sutiles actos, conscientes e inconscientes, en los que se vuelcan sentimientos, acciones, conocimientos y tiempo, en un tiempo mundano, pero al mismo tiempo sagrado y cíclico.»<sup>33</sup>

*Dolor quichua* muestra a un grupo de personas rindiendo homenaje a sus difuntos en un cementerio ubicado a las afueras del pueblo. Sobre las sencillas cruces de madera que sirven de lápidas, han colocado abundantes adornos florales y coloridos textiles con los que, a su vez, han confeccionado un pequeño altar improvisado en donde los deudos,

---

31. Schenke 2015

32. Krmpotic y Vargas 2018: 228.

33. *Ibid.*





Fig. 4. Jorge Bermúdez, *Hilanderas catamarqueñas*, 1921, óleo sobre lienzo, 130 x 111,5, 1921, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 21 .

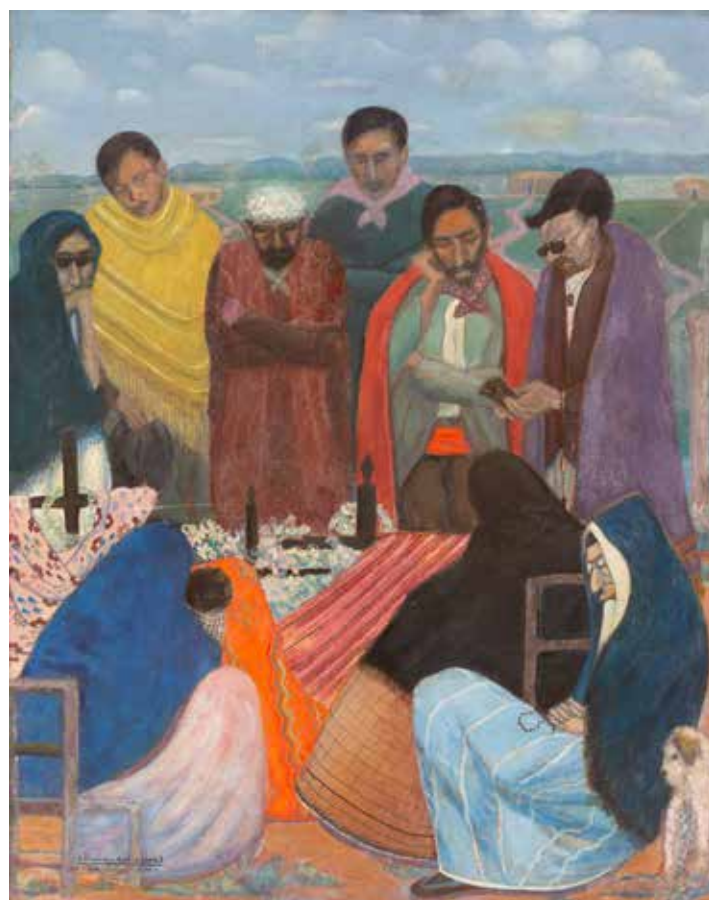


Fig. 5. Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Dolor quichua*, 1920, tèmpera sobre cartón, 82 x 38, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 33.

como es costumbre, colocarán velas, flores y alimentos a manera de ofrenda. En esta obra se aprecia cómo Gramajo Gutiérrez se diferenció notoriamente de sus contemporáneos en la representación de los tipos regionales –aspecto señalado por varios autores– en cuanto supo desplegar una cercanía empática con el motivo y una sensibilidad, poco habitual, hacia las costumbres y creencias populares.<sup>34</sup> El juego de curvas, colores planos y el decorativismo de los textiles recuerdan en gran medida a los pintores Nabis, mientras que el estilo de dibujo denota una sensación de ingenuidad que evoca la simpleza y el encanto de las artes populares. Del mismo modo, el repliegue de las figuras alrededor del espacio ritual y su pacto silencioso, enfatiza la distancia de nosotros, los espectadores, frente a un mundo al que no tenemos acceso y del que evidentemente no formamos parte.



Fig. 6. Enrique Borla, *Feria en La Boca*, 1927, óleo sobre cartón, 41 x 39, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 76

Dentro del conjunto de adquisiciones efectuadas durante los primeros Salones, aparece también la obra de artistas que diversificaron la imagen festiva en la colección a partir del uso de recursos estéticos de nuevo cuño. Tal es el caso de *Feria en La Boca* de Enrique Borla, premiada en el IV Salón Anual de 1927, que apela a una figuración sintética y estructurada, de tono posimpresionista, para representar una escena urbana: un paseo por el mercado popular de una zona portuaria de la ciudad. Los barcos y grúas al fondo, así como las chimeneas humeantes, atestiguan el irrefrenable paso de la modernidad para el que la feria ofrece un refugio momentáneo, una suerte de oasis que resguarda formas más humanizadas de relación e intercambio. Lo mismo ocurre con *La media caña* del uruguayo Pedro Figari, presentada y adquirida por el Museo Rosa Galisteo en el II Salón Anual de

34. Bendayán, *et al.* 2005.

1924. Este artista, vinculado a la vanguardia martinfierrista, arribó a la Argentina junto a su hijo Juan Carlos en 1921 luego de una experiencia frustrada como director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo (EAO), con la firme determinación de dedicarse exclusiva y apasionadamente a la pintura a sus sesenta años. Durante su breve gestión en la EAO, de 1915 a 1917, implementó importantes modificaciones al plan de estudio, al régimen de cursado e incluso a la infraestructura de talleres y aulas con el fin de adecuar la institución a los modernos métodos de enseñanza. Entre las innovaciones de contenidos consta la reproducción de modelos de flora y fauna americanas para ser aplicados al diseño de «accesorios y muebles de uso cotidiano con un ‘criterio propio y autónomo’ contrapuesto a la copia de modelos europeos como era habitual». <sup>35</sup> Esta veta americanista se puso de manifiesto, además, en las visitas que realizó en 1916 al Museo Etnográfico de Buenos Aires y al Museo de Ciencias Naturales de La Plata, junto a docentes y alumnos de la escuela, registrando las colecciones de objetos y motivos precolombinos con el fin de incorporarlos a los programas de estudio. <sup>36</sup> Una vez asentado en Buenos Aires, Figari frecuentó la estancia “La Porteña” de su amigo Manuel Güiraldes en la cual fue testigo de las fiestas campestres que habitualmente organizaba su anfitrión. Allí se acostumbraba a homenajear a invitados importantes con grandes banquetes, música y danza criolla en los cuales los asistentes, vistiendo a la manera de los gauchos, bailaban gatos y pericones. <sup>37</sup> Estos convites inspiraron, seguramente, obras como *Fiesta en La Porteña* o *Fiesta en la estancia*, actualmente en el Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes de San Antonio de Areco, y *La media caña*. Esta última muestra una escena de baile de varias parejas en medio de un paisaje de la pampa, en la que no faltan el ombú, el rancho y los caballos, pero en la cual la materia es tratada con aspereza y bastedad, emulando la ingenuidad primitiva. Sin embargo, el clima de la obra no responde a la observación del natural sino a la memoria compartida y la nostalgia que alimentan los mitos y leyendas rioplatenses, todavía vivos en el recuerdo del patriciado criollo. <sup>38</sup> Así lo manifiesta Borges al prologar en 1930 el volumen de *Nuevos Valores Plásticos en América*, dedicado al artista:

El criollo que formó la entera nación ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se rescata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. Figari es la tentación pura de ese recuerdo.

«Esas inmemorialidades criollas —el mate compartido de la amistad, la caoba que en perenne hoguera de frescura parece arder, el ombú de triple devoción de dar sombra, de ser reconocido desde lejos y de ser pastor de los pájaros, la delicada puerta cancel de hierro, el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el malón de aire del viento sur que deja una flor de cardo en el zaguán— son reliquias familiares ahora. Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la

35. Rocca 2019: 18.

36. Armando 2009: 35-36.

37. Se conservan fotografías de Ricardo Güiraldes y su círculo, entre los que se encontraba Alfredo González Garaño, vestidos con prendas criollas participando de algunos de estos encuentros. *Cfr.* Nanni 2002.

38. Rinaldi 2008: 232-235.

manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica.»<sup>39</sup>

En la década siguiente ingresaron a la colección obras que incorporan la presencia de máscaras enigmáticas en juegos complejos que confunden e inquietan la mirada, transfigurando rostro y personaje o infundiendo vitalidad en un objeto inerte. Estas máscaras poblaron los bodegones y naturalezas muertas del periodo de entreguerras, siempre acompañadas de arreglos florales, paños de tela e instrumentos musicales. Bárbara García Menéndez sostiene que:

«Como objeto de bodegón, sin nadie detrás, estas máscaras rompen la frontera entre el yo y el otro y resultan especialmente inquietantes. Cuestionan la diferencia entre lo animado y lo inerte, entre la presencia de lo humano y la deshumanización del disfraz, y entre el rostro y la careta.»<sup>40</sup>

Una de las obras más importantes de este tipo es *El hombre verde*, de Aquiles Badi, premiada en el XIII Salón Anual de 1936. Badi, uno de los referentes de la renovación estética de los años veinte –integrante del Grupo de París junto a Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Antonio Berni, entre otros– cultivó una figuración moderna y constructiva desarrollada en los talleres de Henri Le Fauconnier y Charles Guerin. Integrados dentro de la llamada Escuela de París, estos artistas «se afanarán de recuperar una tradición añorada reconstruida ahora sobre los valores clásicos y estables de orden, claridad y armonía. Así, diseñan una vía más apta para la recuperación de un mundo devastado por la violencia de la guerra».<sup>41</sup> En aquel momento, las enseñanzas irradiadas, principalmente, desde los talleres de André Lothe y Othon Friesz se convirtieron en un norte a seguir para muchos de aquellos recién llegados a la capital francesa. El pensamiento estético de Lothe consistía en «el deseo de sintetizar el arte clásico, en términos de armonía, orden y equilibrio, y la incorporación de un lenguaje moderno acorde con los nuevos tiempos».<sup>42</sup> *El hombre verde* sigue la línea de obras como *Naturaleza muerta*, presentada al Salón Nacional de Buenos Aires en 1927, en las que conviven en la composición máscaras de teatro con jarrones y arreglos florales. Guillermo Fantoní hace un interesante señalamiento en cuanto a que la obra remitiría, también, al mundo de la pintura jugando con la idea del cuadro dentro del cuadro, propio de algunas obras de Giorgio De Chirico y «creando una tensión entre volúmenes reales y planos pictóricos, entre la realidad y la representación».<sup>43</sup>

Por supuesto que toda esta diversidad constituye tan solo una pequeña fracción –quizá la más temprana– del gran conjunto de representaciones de fiestas que pudieron ingresar a la colección del Museo Rosa Galisteo a partir de sus Salones Anuales. No obstante, esta no fue su única vía de acceso. Las donaciones cumplieron un rol igual de importante, algunas de ellas, incluso, dejaron un sello particular en el acervo y una marca profunda en la historia del Museo y la ciudad.

---

39. Borges 1930: 11-12.

40. García Menéndez 2020: 69.

41. Balbino 2015: 7-8.

42. *Ibid.*, 11.

43. Fantoni 2017: 20.



Fig. 7. Pedro Figari, *La media caña*, s/d., óleo sobre cartón, 60 x 80, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 31.



Fig. 8. Aquilés Badi, *El hombre verde*, 1936, óleo sobre lienzo, 70 x 80, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 217.

### La generosidad del maestro

Un segundo conjunto de representaciones festivas, equiparable en cantidad y valor a las premiadas en los Salones, se incorporaron a la pinacoteca del Museo Provincial a través de las importantes donaciones realizadas por Luis León de los Santos en el lapso comprendido entre 1942 y 1958.<sup>44</sup> Este maestro de profesión, nacido en Barcelona en 1897, emigró junto a su madre y hermanos a la Argentina, cuando apenas tenía siete años.<sup>45</sup> Allí estudió en la Escuela Normal, para graduarse con honores en 1919 y obtener el título de Profesor en Letras, lo cual le permitió ejercer la docencia en diversas instituciones. Poseedor de una sensibilidad refinada y un apasionamiento por las artes, inició su labor de coleccionista contando con muy pocos recursos económicos, pero con la selectividad y el criterio del buen conocedor. Sumado a esto, León de los Santos pudo frecuentar asiduamente los más diversos círculos artísticos, haciendo amistad entrañable con creadores de la talla de Alberto Rossi, Ana Weiss, Carlota Stein o Miguel Carlos Victorica. Esto lo llevó a reunir piezas únicas, pertenecientes a momentos significativos de la trayectoria de sus contemporáneos. A partir de 1940 inicia su relación con el Museo de Bellas Artes y la ciudad de Santa Fe, capital de la provincia homónima en la cual finalmente se instala a partir de 1955 y en la que llega a ocupar el cargo de Secretario General del Consejo General de Educación. El arribo a la vieja ciudad del Litoral fue mediado por la intervención de Caillet Bois, con quien compartía, en ese entonces, una entrañable amistad:

«Esta colección es una de las más ricas de este género que existen en el país. Yo tengo algo que ver en el hecho de que esté hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”. Mi vieja amistad con el donante lo atrajo a Santa Fe, en 1940, como ya lo referí otra vez, y lo enamoró su ámbito. Particularmente el Museo, que yo dirigía entonces, le gusto de sobremanera, y resolvió donarle los primeros cuadros que había reunido, y eran 24. Luego en 1942, volvió a Santa Fe, con el inolvidable Miguel Carlos Victorica, su gran amigo y concretó su donación, que extendió ese año a treinta obras, resolviendo aumentarla a medida que sus medios se lo permitieran.»<sup>46</sup>

El cuerpo de obras cedido a la institución, además de constituir una de las donaciones más importantes realizadas en su historia por un particular, tuvo como principal característica la actualización permanente llevada a cabo por el donante, lo que permitió incorporar algunos ejemplos de las propuestas estéticas más innovadoras del momento. Así lo hacía notar el director del Museo en el catálogo realizado con motivo de la exhibición del conjunto de piezas legadas hasta 1952:

---

44. Luego de una donación inicial de 24 obras, Luis León de los Santos fue acrecentando su legado periódicamente hasta 1958, alcanzando un total de 328 piezas –que incluyen pinturas, dibujos, grabados y esculturas– más otras 24 como testamento. *Cfr.* Caillet-Bois, *et al.* 1973.

45. Para quienes no dudan de los hados, su arribo al país pareciera compartir la misma estrella del Museo que eligió patrocinar, ya que ocurrió también un 25 de mayo.

46. *Ibid.*, 17. Curiosamente, el catálogo del X Salón Anual de 1933 revela una participación de Luis León de los Santos como expositor del certamen con dos óleos *El arquito* y *La careta*, este último evidentemente relacionado con el carnaval. La producción pictórica de León de los Santos queda aún pendiente de investigación.

«El donante sabe muy bien, como lo sabemos todos, que concretar un periodo pretérito en el arte es más fácil que hacerlo con el presente. Este último es un continuo devenir que ofrece aspectos cambiantes y desconcertantes, desde que no ha pasado por el alambique del tiempo y sus valores, fórmulas y hallazgos están en constante enjuiciamiento y polémica. [...] Por ello el donante no da por terminada su donación. Ha resuelto prolongarla sin término para ir integrándola con firmas y obras que faltan o que sabe que van a faltar en ella. La inició en 1942 y la amplía año tras año con nuevos artistas que completan aspectos de nuestra proteica evolución en el arte.»<sup>47</sup>

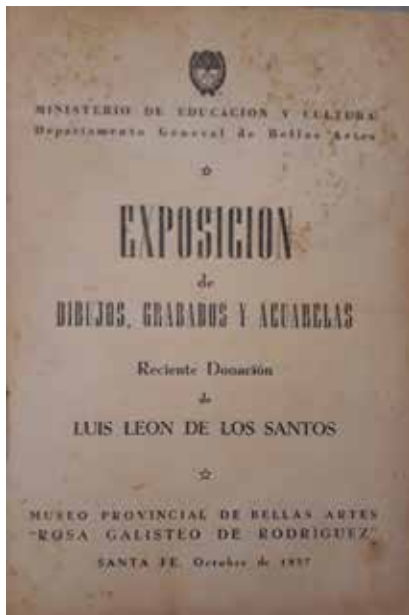


Fig. 9. Tapa de catálogo Exposición de dibujos, grabados y acuarelas. Reciente donación de Luis León de los Santos, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Departamento General de Bellas Artes, Octubre de 1957.

Entre las referencias a la fiesta que se dan cita en la colección Luis León de los Santos, sobresalen aquellas dedicadas al mundo de los volantinos y los personajes del teatro popular italiano del Renacimiento. Es sabido que, durante el siglo XIX, estos temas avivaron la imaginación de artistas y escritores que –además de encontrar inspiración en las increíbles acrobacias, las contorsiones de los cuerpos y el atractivo visual de los trajes coloridos– descubrieron en la figura del clown un reflejo deformado de su propia condición, así como un medio privilegiado para hablar de la cuestión del arte.<sup>48</sup> Aquellas figuras extravagantes encontraron una nueva vitalidad cuando muchos artistas del periodo de entreguerras recuperaron temas e iconografías clásicas de la pintura occidental en el marco de las llamadas “vueltas al orden”. En ese contexto, las figuras masculinas caracterizadas como personajes de la *Commedia dell’Arte*, encarnaron la problemática de la defensa de la libertad y la cultura, reflexionando acerca del papel de los artistas en una sociedad conmocionada por la incertidumbre y los presagios de la guerra.<sup>49</sup> *Arlequín cantando* de Raúl Soldi es un cabal ejemplo de este tipo de imágenes que, de una manera elusiva, remitieron a un clima

social angustiante y a la necesidad de resguardar los valores culturales de occidente. Arlequín ejecuta la mandolina en presencia de una acróbata –que ocupa el lugar de Colombina– parado sobre uno de sus pies, imagen que podría remitir a la iconografía de la fortuna, usualmente representada de manera similar, en equilibrio sobre una bola.<sup>50</sup> Si obviamos el gorro arrojado al suelo, la mandolina y los rombos de color dibujados sobre la piel, esta figura pasaría tranquilamente por un desnudo convencional. Soldi estuvo

47. Caillet-Bois 1952: 12-13.

48. Cfr. Starobinski 2007.

49. Cfr. Batchelor 1999: 7-90.

50. Claire 2006: 56-57. Encontramos el modelo de esta iconografía en el siglo XX en *El acróbata de la bola* y la amazona del telón de *Parade* realizados por Pablo Picasso en 1905 y 1917 respectivamente.

vinculado desde pequeño con el mundo del teatro, primero a partir de su núcleo familiar –venía de una familia de músicos– y su infancia en las cercanías del teatro Politeama, entre funciones de circo y sainetes, luego, a través de su trabajo como decorador y escenógrafo. Su formación italiana lo puso en contacto, además, con las tradiciones de la pintura latina, en las que los actores del teatro popular ocupaban un lugar relevante.<sup>51</sup>



Fig. 10. Raúl Soldi, *Arlequín cantando*, 1936, óleo sobre lienzo, 118 x 91, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 1183.

Otra de las características del legado de Luis León de los Santos tiene que ver con la liviana materialidad de una parte importante de las obras que componen la colección ya que se trata, en gran medida, de dibujos, bocetos y piezas gráficas, cuya rusticidad no va en desmedro de su incomparable valor y calidad. Esta condición inherente al conjunto podría atribuirse a las posibilidades económicas del coleccionista que, sin ser acaudalado, supo reunir con mucho criterio y selectividad muestras significativas del amplio espectro del arte moderno argentino. Pero también podríamos aventurar, en base a las sentidas dedicatorias que aparecen escritas en los márgenes, que en muchas de ellas subyace la idea de un detalle o presente, un reconocimiento a la figura del amigo y del apasionado promotor de las artes. Entre las perlas que sin lugar a dudas conforman el grupo, aparecen obras tempranas de artistas posteriormente reconocidos, otras que muestran aspectos peculiares en la

trayectoria de un creador y expresiones singulares que evidencian la frescura de unos trazos que pueden jugar en libertad, sin la obligación de sostener la pesada carga de la trascendencia. La importante donación de 1957 incorporó al patrimonio varios ejemplos de dibujos y grabados relacionados al tema de la fiesta, entre ellos *Los músicos* de Miguel Dávila, *Navidad* de Jorge de la Vega y *Boogie-boogie* de Antonio Scordia.<sup>52</sup> Las dos primeras monocopias se insertan en el conjunto de transformaciones que comienza a experimentar la disciplina del grabado en la Argentina a partir de los años cincuenta. El recambio institucional en escuelas, universidades y museos, así como la aparición de nuevas figuras y la adopción de nuevos referentes impulsa el alejamiento de las férreas tradiciones de la gráfica social y la ilustración para libros que monopolizaron el campo

51. La colección del Museo Rosa Galisteo alberga un significativo conjunto de obras –quizá de los más importantes del país– sobre las más diversas manifestaciones del arte de entreguerras. Este acervo formidable fue puesto en valor recientemente en la exhibición *La luz en la tormenta. Arte moderno entre dos guerras*. Cfr. Fantoni 2017.

52. *Exposición de dibujos 1957*.



durante la primer mitrad de siglo.<sup>53</sup> En *Los músicos*, Dávila incorpora el uso de una línea suelta y despojada para representar a este par de violinistas, a la vez que se permite un grado de azar en el resultado mediante el recurso de la copia única, algo por cierto impensable en el ámbito de una disciplina caracterizada por la búsqueda de una perfección técnica. Lo mismo podría decirse de la obra de Jorge de la Vega que parte de una geometría libre basada en grandes planos blancos y negros para delimitar una figuración insinuada en unos pocos trazos. Ambas obras, módicas en su materialidad, parecieran anticipar los desarrollos neofigurativos que ambos artistas experimentaron en décadas posteriores. Antonio Scordia, por su parte, nacido en Santa Fe, pero emigrado de muy pequeño a Italia, tuvo una breve inserción en el ámbito artístico nacional a partir de su retorno al país a fin de los años cuarenta. *Boogie boogie* refleja un periodo de su obra signado por las estéticas de matriz cubo-futuristas, en las cuales el ritmo ágil y rápido este baile de moda –nacido de una forma de blues antecesor del rock & roll– sirve como excusa para el ensayo formal, geometrizando los cuerpos en una tónica maquinista, bordeando el límite entre la abstracción y la figuración. Scordia aprovecha en este esgrafiado el uso de curvas y diagonales que marcan ritmos sumamente dinámicos, así como texturas de líneas entrecruzadas que insinúan el diseño a cuadros del traje que porta el bailarín.



Fig. 11. Miguel Dávila, *Los músicos*, 1954, monocopia, 25 x 25, 1954, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 1421.



Fig. 12. Jorge de la Vega, *Navidad*, 1952, monocopia, 16,5 x 12, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 1424.

53. Dolinko 2012: 15.



Fig. 13. Antonio Scordia, *Boogie-Boogie*, s/d.raspado sobre papel, 0,33 x 0,23, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 1511.

### Conclusión

Hemos intentado destacar, en unas pocas páginas, algunos de los aspectos a considerar sobre el itinerario de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez durante la primera mitad del siglo XX. Esta institución, que se destacó por sostener un perfil abierto a las múltiples inflexiones del arte moderno, incorporó tempranamente, a través de sus Salones Anuales, un repertorio considerable de representaciones del imaginario festivo que atraviesan los principales debates sostenidos en el campo artístico durante el periodo. El importante legado que Luis León de los Santos dejó al Museo por intermedio de sucesivas donaciones, complementa y enriquece un cuerpo de obras que resulta ineludible para cualquier estudio sobre el tópico de la fiesta en la plástica argentina.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

**El Litoral 1939***El Litoral*, 19/04/1939**El Orden 1930-1931***El Orden*, 09/07/1930*El Orden*, 11/07/1930*El Orden*, 09/07/1931**Santa Fe 1922-1933***Santa Fe*, 25/05/1922*Santa Fe*, 02/07/1927*Santa Fe*, 11/07/1930*Santa Fe*, 09/09/1933

## BIBLIOGRAFÍA

Amigo, R. (2014) «La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo», en Amigo, Roberto, *et al.*, *La hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, MNBA, p. 31-52.

Armando, A. (2009), «Un sortilegio guaraní», en *Separata*, año IX, n°14, Rosario, CIAAL-UNR, octubre 2009, pp. 15-41. URL: <http://www.ciaal-unr.blogspot.com>

Balbino, M. E. (2015), *El Grupo de Paris. Arte y viajes en los años '20*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.

Batchelor, D. (1999), «Esta libertad, este orden», en Batchelor, David, Fer, Briony & Wood, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras*, Madrid, Akal, p. 7-90.

Bendayán, S., *et al.* (2005), «Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?», en A.A. V.V., *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Telefónica/Espigas/FIAAR, p. 143-216.

Borges, J. L. (1930), «Figari», en *Figari*, Buenos Aires, Ediciones Alfa, pp. 9-13.

Caillet-Bois, H. (1952), *La donación Luis León de los Santos. 1942-1952*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Cultura, Academia Provincial de Cultura.

Caillet-Bois, H., *et al.* (1973), *Luis León de los Santos (1897-1970)*, Santa Fe, Colmegna.

Claire, J. (2006), “Acerca de *Parade*. Notas sobre la iconografía de Arlequín y los saltimbanquis”, en *Picasso y el circo*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, p. 56-64.

Constantín, M. T. (1999), «El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez», *Porto Arte*, vol. 10, n° 18, Porto Alegre, mayo de 1999, p. 83-94.

Delgado Ruiz, M. (2004), «Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos», *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía*, n° 26, p. 77-98.

Dolinko, S. (2012), *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa.

*Exposición de dibujos, grabados y acuarelas. Reciente donación de Luis León de los Santos (1957)*, Santa Fe, MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Ministerio de Educación y Cultura, Departamento General de Bellas Artes.

Fantoni, G. (2007), *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*, Rosario, Fundación OSDE.

Fantoni, G. (2017), *La luz en la tormenta. Arte moderno entre dos guerras*, Santa Fe, MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.

García Menéndez, B. (2020), “Disparates de carnaval”, en Moreno, Lourdes y Puelles, Luis, *Máscaras. Metamorfosis de la identidad moderna*, Málaga, Fundación Palacio Villalón, pp. 67-69.

**«No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representación de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez**

Luciano Gabriel Rondano

Giunta, A. (1999), «Nacionales y populares: los salones del peronismo», en Penhos, Marta & Wechsler, Diana, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, p. 153-190.

Gluzman, G. (2019), «Mujeres en los Salones Anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras», *Separata*, año XVII, n°24, Rosario, CIAAL-UNR, septiembre 2019, p. 81-113. URL: <http://www.ciaal-unr.blogspot.com>

Krmpotic, C. & Vargas, A. (2018), «El día de los muertos y el cuidado del espíritu en el noroeste argentino», *CUHSO. Cultura-hombre-sociedad*, vol. 28, n°2, diciembre 2018, p. 227-247.

Nanni, M. (2002), *Figari. Colección Pedro Blaquier y Nelly Arrieta de Blaquier*, Buenos Aires, Ledesma SAAI Editor.

Pacheco, M. (1999-2000), «Movimientos artísticos en Argentina desde las vanguardias históricas. Vectores y vanguardias», *Lápiz*, año XIX, n° 158-159, Madrid, Moloc Ediciones, diciembre 1999-enero 2000, p. 31-37.

Penhos, M. (1999), «Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX», en Penhos, Marta & Wechsler, Diana, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, p. 111-152.

Rinaldi, D. (2008), «Borges y Figari», en *Variaciones Borges*, n° 26, Pittsburgh, Borges Center, University of Pittsburgh, octubre 2008, pp. 223-242. URL: <https://www.borges.pitt.edu/product/47>

Rocca, P. (2019), *Figari: mito y creación*, Buenos Aires, MNBA.

Rondano, L. (2021), «El salón era una fiesta. Carnaval, máscaras y clowns en los Salones Nacionales de Bellas Artes en los años treinta y cuarenta», *Separata*, año XVIII, n°29, Rosario, CIAAL-UNR, diciembre de 2021, p. 39-75. URL: <http://www.ciaal-unr.blogspot.com>

Rondano, L. (2021), *La representación de las fiestas, celebraciones y rituales populares en el arte argentino a partir de obras presentadas en el Salón Nacional entre 1911 y 1960* [tesina de grado], Fantoni, G. (dir.) y Armando, A. (codir.), Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. URL: [https://www.academia.edu/83218557/Rondano\\_Luciano\\_La\\_representaci%C3%B3n\\_de\\_las\\_fiestas\\_celebraciones\\_y\\_rituales\\_populares\\_en\\_el\\_arte\\_argentino\\_tesina\\_de Grado](https://www.academia.edu/83218557/Rondano_Luciano_La_representaci%C3%B3n_de_las_fiestas_celebraciones_y_rituales_populares_en_el_arte_argentino_tesina_de Grado)

Rondano, L. (2022), «Fervor histórico, devoción por las tradiciones e imaginación de artista. Danzas tradicionales y artes plásticas bajo la expansión de los estudios folclóricos en Argentina», *Avances*, n°31, Córdoba, Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, UNC, p. 171-191.

Starobinski, J. (2007), *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada.

Wechsler, D. (1999), «Salones y contra-salones», en Penhos, Marta & Wechsler, Diana, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, p. 41-98.

**RECURSOS WEB:**

Schenke, J. (2015), «Fanal del Niño Dios recostado con papagayo», Santiago de Chile, Museo de Artes, Universidad de los Andes, 2015. URL: [https://www.uandes.cl/images/museo\\_de\\_arte/Fanal%20del%20nino%20dios%20y%20papagayo.web.pdf](https://www.uandes.cl/images/museo_de_arte/Fanal%20del%20nino%20dios%20y%20papagayo.web.pdf) (consultado 02/12/2022)

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.215>

## **La relació d'Hermen Anglada -Camarasa amb el Cercle Artístic de Barcelona. Referències existents a l'Arxiu de l'entitat**

Maria Isabel Marín Silvestre

<https://orcid.org/0000-0002-1268-9816>Cap de l'arxiu-biblioteca i del patrimoni artístic del Reial Cercle Artístic de Barcelona  
[arxiu.patrimoni@reialcercleartific.cat](mailto:arxiu.patrimoni@reialcercleartific.cat)

Recepció: 25/11/2022; Acceptació: 15/5/2023; Publicació: 20/7/2023

### **Resumen:**

El present article recull dades relacionades amb Hermen Anglada-Camarasa extretes de la recerca realitzada a l'Arxiu del Cercle Artístic de Barcelona. L'artista va ser molt valorat a l'entitat; proposat Soci de Mèrit el 1914, va formar part de la Junta Directiva i se'l va tenir molt present a l'hora d'organitzar tot tipus d'activitats artístiques. El 1955 va ser nomenat President d'Honor.

Paraules clau: Anglada-Camarasa, Cercle Artístic, Soci de Mèrit, President d'Honor.

### **Resumen: *La relación de Hermen Anglada-Camarasa con el Cercle Artístic de Barcelona. Referencias existentes en el Archivo de la entidad***

El presente artículo recoge datos relacionados con Hermen Anglada-Camarasa extraídos de la investigación realizada en el Archivo del Cercle Artístic de Barcelona. El artista fue muy valorado en la entidad; propuesto Socio de Mérito en 1914, formó parte de la Junta Directiva y se le tuvo muy en cuenta en la organización de todo tipo de actividades artísticas. En 1955 fue nombrado Presidente de Honor.

**Palabras clave:** Anglada-Camarasa, Cercle Artístic, Socio de Mérito, Presidente de Honor.

### **Abstract: *Hermen Anglada-Camarasa's relationship with the Cercle Artístic of Barcelona. Existing references in the organization's archives***

This article compiles data related to Hermen Anglada-Camarasa and extracted from research carried out in the archives of the Cercle Artístic of Barcelona. The artist was highly valued by the organization; nominated Member of Merit in 1914, he was a member of the Board of Directors and was very present when organizing all kinds of artistic activities. In 1955 he was appointed Honorary President.

**Keywords:** Anglada-Camarasa, Cercle Artístic, Member of Merit, Honorary President.

Amb motiu de l'Any Anglada-Camarasa, cent-cinquanta anys del seu naixement, es van exposar -entre el 16 de desembre de 2021 i el 10 de gener de 2022- a l'espai La Capella i posteriorment a la Sala Güell del Cercle Artístic, cinc acadèmies i alguns documents relacionats amb el pintor, conservats a l'arxiu de l'entitat (figs. 1 i 2).

Les acadèmies mostrades daten de 1905 i 1906. Són cinc dibuixos al carbó de nus femenins i masculins signats H. Anglada Camarasa i datats sota de la signatura, els quals van ser donats per l'artista el 1948.



Fig. 1. Mostra documental de l'exposició de desembre 2021 - gener 2022 al Cercle Artístic.

Anglada-Camarasa considerat un dels noms cabdals de l'art del nostre país i d'enorme reconeixement internacional, va ser un artista molt valorat al Cercle Artístic. A finals de 1914 va ser proposat Soci de Mèrit juntament amb l'escultor Venanci Vallmitjana i els pintors Romà Ribera, Eliseu Meifrén, Ramon Casas i Marià Fuster; a la seva vellesa fou nomenat President d'Honor el 1955 i, com veurem, se'l va tenir present a l'hora d'organitzar diverses activitats artístiques a l'entitat.

Va néixer a Barcelona el 1871 i als inicis de la seva activitat artística volia ser escultor; va estar deixeble de Tomàs Moragas i de Modest Urgell. El 1894 va marxar a París, on va assistir a les acadèmies Julian i Colarossi, i des de 1898 va presentar les seves obres a les

exposicions col·lectives parisenques, on va obtenir gran reconeixença i a partir de 1901, des de París, va començar el seu prestigi internacional.<sup>1</sup>

Entorn 1915 va tornar per un temps a Barcelona, on estava domiciliat al carrer Provença, 185, 2on. 1a.<sup>2</sup> Aquell mateix any amb motiu de l'exposició organitzada pel Cercle per honorar la memòria de Xavier Gosé, Anglada va formar part de la comissió organitzadora juntament amb Joaquín Sorolla, Carlos Vázquez i Alexandre Cardunets, entre altres, i, a més, va adquirir obra del malaurat artista: trenta apunts per vuitanta pessetes i un quadre per tres-cents pessetes.

A l'Exposició General d'Art de Primavera de maig de 1916, organitzada pel Cercle a la seva seu de la desapareguda casa Juncadella (Rambla de Catalunya, 33), va tenir un lloc preferent; va participar-hi amb *Estudio*, estudi de gitana en un jardí de dàlies i roses que valorava en cinc-mil pessetes (figs. 3A i 3B).



Fig. 2. Mostra documental de l'exposició de desembre 2021 - gener 2022 al Cercle Artístic.

1. Sobre l'artista Anglada-Camarasa s'ha escrit abastament, a més de realitzades un bon nombre d'exposicions. En aquest estudi, per complimentar la seva biografia s'ha emprat la bibliografia que al final es relaciona, especialment el catàleg raonat sobre els dibuixos d'aquest artista a Fontbona; Miralles (2006) i a la tesi doctoral de Cristina Ribot-Bayé (2015).

2. Recordem que amb motiu de l'esclat de la Primera Guerra Mundial, Anglada s'havia establert al Port de Pollença (Mallorca).

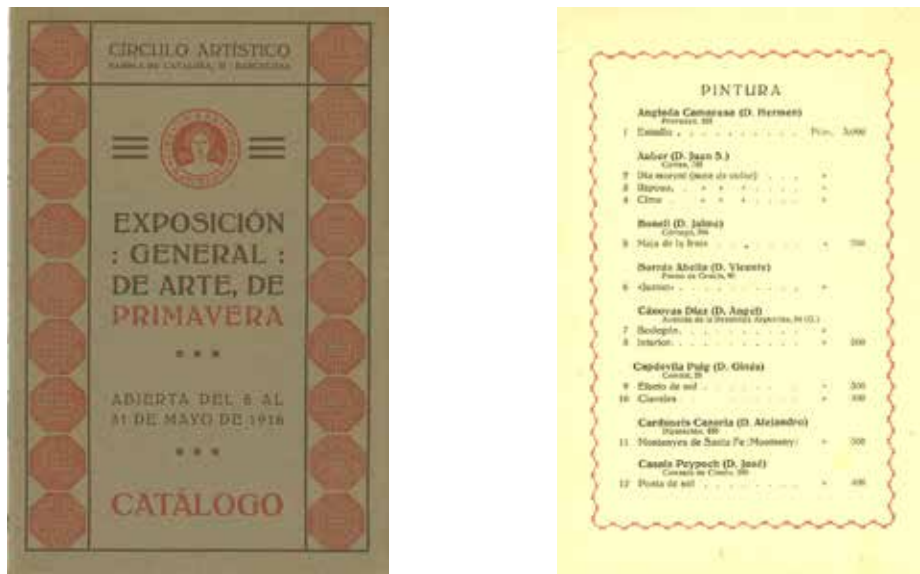


Fig. 3.A i 3.B. Portada i pàgina del catàleg de l'Exposició General d'Art de Primavera. Maig de 1916. Arxiu Reial Cercle Artístic.

Per al 13 de febrer de 1917 s'organitzava un Ball de Màscara al Teatre de Novedades i es va nomenar una comissió organitzadora on, amb Anglada-Camarasa, hi eren Carlos Vázquez, Marià Fuster, Lluís Masriera, Joan Valentí Gallard, Rafael Areñas, Josep Ma. Jordà, Salvador Alarma i Esteve Batlle.<sup>3</sup> Van elogiar per unanimitat el cartell de Manuel Fontanals i acordaren adquirir-lo per anunciar el ball; el projecte d'ornament es va confiar a Salvador Alarma.<sup>4</sup>

A partir d'aquest mateix any, la implicació d'Anglada amb el Cercle Artístic va ser un fet. A proposta de Lluís Masriera, va ser felicitat per haver estat nomenat Soci d'Honor a la Hispanic Society of America a Nova York,<sup>5</sup> i el mateix Anglada proposà a la Junta Directiva que el Cercle adquirís alguna obra de l'artista argentí Rodolfo Franco amb motiu de la seva exposició a l'entitat.<sup>6</sup> A partir d'aquest fet, la Junta Directiva el va nomenar membre del Jurat, juntament amb Ricardo Urgell i Marià Andreu, per adjudicar el premi a l'avant-projecte de decoració del nou local social del Cercle, a la casa Roldós, a La Rambla dels Estudis, 6.<sup>7</sup> Josep Maria Gomis va presidir la reunió per tal de fallar el concurs. Els altres membres de la Junta Directiva eren: Julio Moisès, Santiago Ferrer, Lluís Santasusana, Lluís Foix, Bonaventura Puig Perucho, Alexandre Ribó, Josep Compte,

3. ARCAB-LIAJD. 1916-1917, p. 146. Acta 27 de gener de 1917.

4. ARCAB-LIAJD. 1916-1917, p. 147. Acta 30 de gener de 1917.

5. ARCAB-LIAJD. 1916-1917, p. 197. Acta 27 d'abril de 1917.

6. ARCAB-LIAJD. 1917-1918, p. 18. Acta 19 de juny de 1917.

7. ARCAB-LIAJD. 1917-1918, p. 25. Acta 18 de juliol de 1917. Sobre aquest fet trobareu més informació a Marín 2006.



Rafael Areñas, Gabriel Calbetó, Carles Ridaura, Joan Baptista Trias, també Anglada. Faltaven a la convocatòria Marià Andreu i Ricardo Urgell que també formaven part del jurat, i van resoldre convocar una nova reunió quatre dies després. En aquella nova convocatòria -presidida per Alexandre Cardunets- hi eren tots a excepció de Bonaventura Puig Perucho, Josep Compte i Hermen Anglada-Camarasa; a més, també hi faltava Lluís Masriera, en aquells moments president de l'entitat, però no es va poder ajornar de nou ja que les obres s'endarrerien. Es van llegir les memòries acompanyades dels projectes i una carta on Anglada emetia el seu vot. La Junta va decidir declarar el concurs desert, i atorgar a cada projecte -a excepció del de lema 'Julio 14'- cinc-centes pessetes, com a retribució pels seus treballs, i nomenar director de les obres a Ramon Rigol.<sup>8</sup>

El 1918 Anglada tornava a formar part de la comissió del Ball de Màscars -que s'havia de celebrar al Liceu- amb el Marquès d'Alella, Antoni de Ferrater, Lluís Ferrer Barbara, Joan Tusquets, Josep Ma. Jordà i Antoni Cuyàs.<sup>9</sup> Van proposar convocar als decoradors socis Oleguer Junyent, Salvador Alarma, Josep Castells i Antoni Ros i Güell, per ornamentar el ball que s'havia de celebrar el dia 9 de febrer.<sup>10</sup>

Amb motiu de l'Exposició d'Art de 1918 celebrada al Palau de Belles Arts de Barcelona, la Junta Directiva va rebre dues comunicacions signades, una dels expositors escultors i una altra dels expositors pintors, les quals feien referència al nomenament del jurat de les adquisicions i recompenses. Alguns membres del jurat havien presentat la dimissió, i van quedar definitivament designats després d'una nova votació: Josep Cardona, Eusebi Arnau, Josep Tenas i V. Rosellas per la Secció d'Escultura, i per la Secció de Pintura, Fenetà, Urgell, Anglada i Joan Baixas. De les vint-i-cinc mil pessetes pressupostades per adquisicions, vint mil es destinarien a pintura i cinc mil a escultura.<sup>11</sup> Tot i així, la Junta va rebre carta d'Anglada, de Josep Mongrell i de Joan Baixas renunciant a formar part del jurat d'adquisicions per a l'exposició d'art.<sup>12</sup>

El mes de setembre d'aquell mateix any, es va nomenar a Josep Compte, Ferrer i Alexandre Ribó per gestionar l'adquisició d'una obra d'Anglada per la quantitat màxima de cinc mil pessetes.<sup>13</sup> Rendint tribut al talent d'Anglada, el Cercle va adquirir l'obra *El palco azul* (c. 1904), un oli sobre tela de 65-67 cm de diàmetre, per cinc mil pessetes. Anglada va enviar

8. ARCAB-LIAJD. 1917-1918, p. 26 i 27. Actes 23 i 27 de juliol de 1917.

9. ARCAB-LIAJD. 1917-1918, p. 87. Acta 5 de gener de 1918.

10. ARCAB-LIAJD. 1917-1918, p. 89. Acta 8 de gener de 1918.

11. ARCAB-LIAJD. 1917-1918, p. 163. Acta 28 de maig de 1918.

12. ARCAB-LIAJD. 1917-1918, p. 167. Acta 4 de juny de 1918.

13. ARCAB-LIAJD. 1918-1919, p. 2. Acta 3 de setembre de 1918.

una carta d'agraïment a l'entitat i va oferir una obra per fer *pendant* de la que posseïen.<sup>14</sup>

Després, Anglada es veuria de nou involucrat en decisions del Cercle: Juan Espina, Secretari de l'Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, va dirigir una carta a la Junta Directiva, fent referència a la celebració a Barcelona del Segon Congrés de Belles Arts. S'acordà llavors convocar una reunió dels presidents de les seccions de Pintura, Escultura i Arts Decoratives i també a Solà, Enric Galwey, Anglada i Carlos Vázquez.<sup>15</sup>



Fig. 4. Sortida a Sitges amb motiu de l'Exposició d'Art Belga de 1921. Arxiu Reial Cercle Artístic.

A la relació de socis de finals d'abril de 1920, Anglada hi consta com a Vocal de la Junta Directiva presidida per Marià Fuster, juntament amb Alexandre Ribó, Joan Baptista Trias, Victorià Seix, Josep Ma. Jordà, Baldomer Gili Roig, Josep Tenas, i Ramon Rigol entre altres membres. El 1921 tenia la mateixa responsabilitat i el Cercle va estar comissionat pel govern belga per organitzar a Barcelona una exposició d'obres dels seus artistes; Anglada-Camarasa va formar part del comitè d'honor. Entre les diverses activitats entorn l'exposició, van fer una sortida a Sitges amb els delegats belgues: Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Marià Fuster, Enric Galwey i, entre

altres, també hi era Anglada-Camarasa. Els va rebre Miquel Utrillo i es van dirigir al Cau Ferrat i després a Maricel, sent rebuts per Charles Deering (fig. 4).

Quan el Cercle estava ubicat a La Rambla dels Estudis, 6, el juliol de 1921 Marià Fuster va dirigir una carta a Anglada, resident a Pollensa, informant-lo d'una reunió de la Junta Directiva per nomenar director de la reforma del que havia de ser la nova seu de l'entitat a la Gran Via. A més, el Cercle va ser honorat amb la invitació del govern belga i patrocinat per l'Ajuntament perquè fos l'organitzador d'una exposició d'art en aquell país, com ho havia estat feia poc a la celebrada per Bèlgica al Palau de Belles Arts de Barcelona.

14. AR CAB-LIAJD .1918-1919, p. 3. Acta 10 de setembre de 1918.

15. AR CAB-LIAJD. 1918-1919, p. 7. Acta 23 de setembre de 1918.

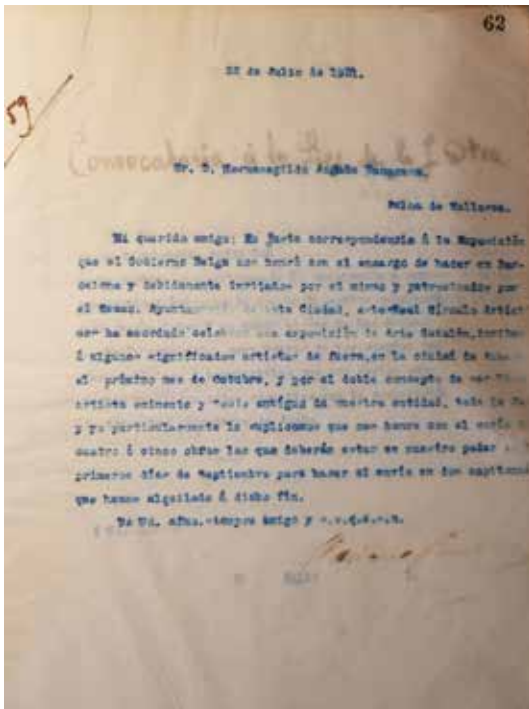


Fig. 5. Còpia de la carta dirigida a Anglada-Camarasa informant de la invitació a l'exposició d'Anvers per part del govern belga. 22 de juliol de 1921. Arxiu Reial Cercle Artístic.

enviaven per poder remetre l'àlbum a Paul Lambotte, delegat oficial del govern belga. També aquell mateix any -confiant en la seva generositat-, se li sol·licitava en nom de la Junta Directiva tingués a bé contribuir amb alguna de les seves obres, cobrant-les amb accions de l'emprèstit del Cercle -com ja s'havien compromès a fer diversos artistes catalans-, per una exposició-tómbola, i aconseguir fons per les obres del nou local de la Gran Via; la llista aniria encapçalada amb el seu nom. La idea de contribuir a l'emprèstit, havia estat suggerida pel mateix Anglada i havia tingut molt èxit, com ho demostrava que artistes tan notables com Eliseu Meifrén, Joan Cardona, Enric Galwey, Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Enric Clarasó, Marià Fuster, Ricard Canals, Xavier Nogués, Domènec Carles, Joan Colom i molts altres, haguessin respost a la crida, alguns, fins i tot, obsequiant amb l'obra al Cercle. Volien que el quadre d'Anglada fos «l'eix de la festa» i el nom d'ell «una garantia insòlita per l'èxit de la mateixa»<sup>17</sup>. Per organitzar el lliurament de les obres es va crear una comissió de la qual Anglada en formava part.

16. Doc. 1. AR CAB. Còpia de la carta del Reial Cercle Artístic a Anglada-Camarasa, del 22 de juliol de 1921. S'ha optat per fotografiar aquest document en lloc de fer una transcripció.

17. AR CAB. Copiador de cartes. Carta de l'11 d'abril de 1922 signada per el Secretari de la Junta Directiva (Francesc Pujols).

L'exposició s'havia de celebrar a Anvers el mes d'octubre i es va posar al corrent a Anglada per carta, demanant-li hi fes arribar quatre o cinc pintures (fig. 5).<sup>16</sup> A l'arxiu del Cercle hi ha una relació dels artistes convidats a participar-hi: Federico Beltran Massés, Joaquín Sorolla, Fernando Álvarez de Sotomayor, Ignacio Zuloaga, Manuel Benedito, Eugenio Hermoso, Josep Ma. Sert, Valentín i Ramon de Zubiaurre, Enric Galwey, Ricard Canals, Josep Mongrell, Ricardo Urgell, Baldomer Gili Roig, Joaquim Mir, Josep Clarà, Miquel Blay, entre molts altres, emplaçats a Barcelona, Madrid, París, Roma i a diverses ciutats espanyoles.

De nou per mitjà d'una carta del 7 de març de 1922, firmada per Francesc Pujols, se li demanava que signés la fotografia que li

El febrer de 1927, per mitjà d'una carta signada per el president Oleguer Junyent, se'l felicitava amb motiu de ser-li atorgada a l'Exposició de Filadèlfia una Medalla d'Or i Premi d'Honor. A la biblioteca del Cercle es conserva el llibre de Sidney Hutchinson Harris, *The art of H. Anglada-Camarasa*, London, The Leicester Galleries, 1929, exemplar 43. A la presidència de Francesc d'Assís Planas Doria, el juny de 1936, se'l va felicitar per exhibir les teles a Barcelona abans de fer-ho a Nord Amèrica. A més els amics i admiradors de l'artista van organitzar un banquet d'homenatge al desaparegut Hotel Colón, per celebrar l'èxit de l'exposició a La Pinacoteca. Entre més de cinquanta comensals, hi havia Francesc d'Assís Planas Doria, el president dels Amics dels Museus de Catalunya i antic president de l'entitat, Pere Casas Abarca, que en va ser l'organitzador, així com Francesc Cambó, la cantant Mercè Plantada i l'escriptor Joan Estelrich. Es va elogiar la seva obra la qual havia triomfat per tot el món i es va manifestar que estava indegudament representada al museu, amb la iniciativa de formar una comissió per adquirir diverses obres i crear una sala especial en el Museu de Catalunya.

El 1948, amb motiu de la donació de les acadèmies al Cercle, Francesc Pérez-Dolz, va oferir una conferència sobre la seva pintura; entre altres interessants aspectes, indicava que entre els seus dibuixos al carbó nomenats acadèmies i els seus quadres hi havia una radical diferència. Al seu entendre els dibuixos manifestaven un propòsit d'estudi de la forma com aparença, d'un realisme subjectiu, una recreació en les dificultats, però no una preparació per aconseguir la «dicció pictòrica, el llenguatge que feia servir als seus quadres».<sup>18</sup> Els dibuixos d'Anglada eren naturalistes, magistralment dibuixats, estudiats, com d'un etern aprenent; l'imprecís perfil no li treia fermesa al contorn i el vigor gairebé escultural del seu clarobscur no era comú a la seva pintura. Anglada va donar sempre molt valor al dibuix, per a ell era essencial. Els exercicis acadèmics del nu eren originals en el seu plantejament i sovint acompanyaven la seva obra pictòrica per demostrar el coneixement en aquesta tècnica que considerava imprescindible.

El maig de 1949, Anglada-Camarasa, va participar a l'Exposició Pro-Hospitales amb *Dalias. Jarrón blanco* de 100 x 110cm i, a més, juntament amb Josep Clarà, Antoni Vila Arrufat i Antoni García Morales, va assistir al lliurament del donatiu als representants dels hospitals, com a delegat dels artistes expositors.

El 1955, la Junta Directiva del Cercle Artístic va voler rendir un homenatge a Anglada; el govern li havia concedit la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio i l'Ajuntament de Barcelona la Medalla de la Ciutat al Mèrit Artístic. L'homenatge va consistir en organitzar una exposició antològica el mes de juny. Al catàleg de la mostra es reproduïx un retrat

---

18. ARCAB. Conferència de Francesc Pérez-Dolz. 17 de desembre de 1948.

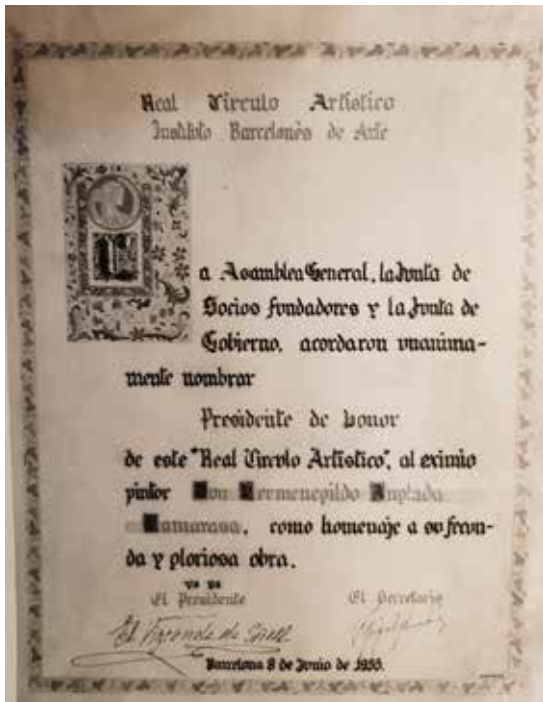


Fig. 6. Fotografia del diploma del nomenament d'Anglada-Camarasa com a President d'Honor. 8 de juny de 1955. Arxiu Reial Cercle Artístic.

d'Anglada realitzat per Picasso, hi ha una introducció de Joan Cortés i es reproduïxen vint-i-cinc obres de les cinquanta-una que hi havia exposades, provinents de col·leccions particulars a excepció de *El Palco* propietat del Cercle. Es va celebrar un àpat a l'hotel Ritz amb els amics i admiradors al voltant del pintor, en el qual hi van figurar nombroses personalitats artístiques i socials. El gran violinista i consoci Francesc Costa es va voler sumar a l'homenatge oferint un concert gratuït per tots els que havien pres part en la subscripció pro-homenatge, celebrat a la Sala d'Actes del Col·legi d'Advocats. Aquells anys el Cercle estava ubicat a la plaça de Catalunya, 14 i la pintura *El Palco* situada a un espai que

en deien Saló Tresillo III o 'El tranvia'. Com a cloenda dels actes a Anglada-Camarasa, la Junta de Fundadors, a proposta de la Junta Directiva, acordà nomenar-lo President Honorari, acordat per unanimitat a l'Assemblea General Ordinària (fig. 6).<sup>19</sup>

Al Concurs Extraordinari de Pintura i Escultura de 1957, Anglada-Camarasa va oferir cinc-mil pessetes, les quals, juntament amb les donades per Eusebi Güell, van ser les aportacions més altes, i es van crear dos accèssits per obres pictòriques. El jurat va estar format per Eusebi Güell Jover, Josep Clarà, Joan Cortés Vidal, Sebastià Gasch, Pere Jou, Frederic Marès, Jaume Mercadé, Lluís Muntané Muns, Joan Serra Melgosa, i Marià Pérez-Terol com secretari. Van ser premiats Francesc Serra Castellet, Josep Puigdemongas, Emili Bosch Roger i Josep Roca. Els accèssits de cinc-mil pessetes es van atorgar a Jesús Casaus i a Ramon Rogent, i el d'Anglada-Camarasa a Amadeu Freixas.

El 1959 ens va deixar Anglada-Camarasa i Rafael Garcia Esmatges de La Pinacoteca, va ser el representant del Cercle al seu sepeli; a la Junta General, en obrir la sessió, es van dir unes paraules de recordança.

*El Palco*, quadre tan preuat, va deixar de ser propietat del Cercle juntament amb moltes

19. Doc.2. AR CAB. Diploma fotografiat del nomenament de President d'Honor a Anglada-Camarasa de la Junta Directiva del Cercle Artístic, datat el 8 de juny de 1955. S'ha optat per fotografiar aquest document en lloc de fer una transcripció.

altres obres de diversos artistes; l'entitat tenia greus problemes econòmics i hi va haver una subhasta extraordinària a benefici de l'entitat el 8 de juny de 1982 a la Sala Brok.

\*\*\*

Aquest estudi és una recopilació de dades localitzades a l'Arxiu del Reial Cercle Artístic que vinculen a l'artista Anglada-Camarasa dins de la Junta Directiva de l'entitat. Representa la implicació d'aquest artista en la gestió com a col·laborador i per tant és una visió nova a la que creiem que per a futures investigacions seria interessant incidir-hi. Per tant, hem de parlar d'una aproximació a un aspecte que complementa com va ser la vida d'aquest artista.

## DOCUMENTS

Document 1. ARCAB. Còpia de la carta del Reial Cercle Artístic a Anglada-Camarasa, datada el 22 de juliol de 1921 (Fig. 5).

Document 2. ARCAB. Diploma fotografiat del nomenament de President d'Honor a Anglada-Camarasa de la Junta Directiva del Cercle Artístic, datat el 8 de juny de 1955. (Fig. 6).

## FONTS DOCUMENTALS

### Arxiu Documental del Cercle Artístic de Barcelona (ARCAB)

ARCAB. Catàleg l'Exposició General d'Art de Primavera al Cercle Artístic del 6 al 31 de maig de 1916.

ARCAB-LIAJD. Llibre d'Actes de Juntes Directives del Cercle Artístic (LIAJD) del 18 de gener de 1916 al 2 de maig de 1917.

ARCAB-LIAJD. Llibre d'Actes de Juntes Directives del Cercle Artístic (LIAJD) del 8 de maig de 1917 al 26 d'agost de 1918.

ARCAB-LIAJD. Llibre d'Actes de Juntes Directives del Cercle Artístic (LIAJD) del 3 de setembre de 1918 al 18 de març de 1919.

ARCAB. Fotografia de la sortida a Sitges amb els delegats belgues i els artistes Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Marià Fuster, Enric Galwey i Anglada-Camarasa, per l'Exposició d'Art Belga al Cercle Artístic l'any 1921.

ARCAB. Carta de Francesc Pujols a la Junta Directiva del Cercle Artístic, del 7 de març de 1922.

ARCAB. Fotografies de l'exposició *L'Any Anglada-Camarasa* al Cercle Artístic de desembre 2021 - gener 2022.

## BIBLIOGRAFIA

Fontbona, F. i Miralles, F. (1981), *Francesc. Anglada Camarasa*, Barcelona, Polígrafa.

Fontbona, F. i Miralles, F. (2006), *Anglada Camarasa: dibujos, catálogo razonado*, Barcelona, Mediterrània.

*El París d'Anglada-Camarasa* (1994), Madrid, Blanquerna, Llibreria catalana: Generalitat de Catalunya. Delegació de Madrid.

*El Món d'Anglada-Camarasa* (2006), Barcelona/Palma, Obra Social de la Fundació 'La Caixa'.

Marín Silvestre, M. I. (2006), *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d'història. 1881-2006*, Barcelona. Cercle Artístic.

Miralles, F. i Sanjuán, C. (2003), *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, AUSA.

Ribot-Bayé, C. (2015), *La representació de la dona en l'obra d'Hermen Anglada-Camarasa* [tesi doctoral], Girona, Universitat de Girona.

Sonsecas Mas, Y. (coord.) (2002), *Anglada-Camarasa (1871-1959)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.

Tugores Truyol, F. (coord.) (2007), *Anglada-Camarasa en la Col·lecció Fundació 'La Caixa'*, Barcelona, Obra Social de la Fundació La Caixa.

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.218>

## Mariano Andreu. Del boceto o idea a la obra finalizada

Esther Garcia-Portugués

<https://orcid.org/0000-0001-5303-910X>

Historiadora i Crític d'Art (ACCA i AICA)

estgar@gmail.com

Recepció: 29/11/2022; Acceptació: 15/5/2023; Publicació: 20/7/2023

### Resumen:

Lograr la expresividad y el ritmo en los cuerpos de sus personajes y plasmar un entorno coherente a sus gustos y aficiones en las obras que realizó se convirtió en un objetivo a alcanzar para Mariano Andreu. El presente estudio pretende acercarse a su proceso creativo a través de la selección de un boceto o un dibujo, que repetirá como si de un modelo se tratara tanto en los dibujos como en las pinturas, unas veces como tema aislado y otras como detalle en una gran composición.

**Palabras clave:** Mariano Andreu, Arte catalán del siglo XX, dibujo, pintura.

### Resum: *Mariano Andreu. De l'esbós o idea a l'obra finalitzada*

Aconseguir l'expressivitat i el ritme en els cossos dels seus personatges i plasmar un entorn coherent als seus gustos i aficions a les obres que realitzà es va convertir en un objectiu a assolir per a Mariano Andreu. Aquest estudi pretén apropar-se al seu procés creatiu a través de la selecció d'un esbós o un dibuix, que repetirà com si es tractés d'un model tant als dibuixos com a les pintures, de vegades com a tema aïllat i d'altres com a detall en una gran composició.

**Paraules clau:** Mariano Andreu, Art català del segle XX, dibuix, pintura.

### Abstract: *Mariano Andreu. From the sketch or idea to the finished work*

The achievement of expressiveness and rhythm in the bodies of his characters, and the capturing of an environment consistent with his tastes and interests in the works he created, became Mariano Andreu's goals. This study seeks to approach his creative process through the selection of a sketch or a drawing, which he repeats as if it were a model in both the drawings and the paintings, sometimes as an isolated theme and sometimes as a detail in a great composition.

**Keywords:** Mariano Andreu, 20th-century Catalan art, drawing, painting.

Mariano Andreu destacó por su habilidad y facilidad en utilizar el lápiz, el pincel, la gubia y el punzón en cada una de las disciplinas artísticas que practicó.<sup>1</sup> Ello nos obliga a acercarnos a la génesis de su obra para intentar conocer cómo fue su proceso creativo. Tanto estudiosos como la crítica afirman que el dibujo formó parte de la esencia en sus esmaltes, esculturas, objetos de arte, pinturas, grabados y diseños de moda y en el vestuario y escenografías teatrales. Precisaba del dibujo para configurar creíbles e increíbles personajes, reales o fantasiosas arquitecturas y caricaturas o veraces retratos, captando los rasgos de su carácter e incluyendo algún detalle que evidenciara cuál era su profesión o su clase social. En resumen, el esbozo y el dibujo son el alma de su trabajo y ambos deben ser considerados una obra de arte en sí mismos, donde plasmaba una primera idea.

Sus protagonistas son las mujeres, especialmente las bañistas, los caballos y los integrantes de la farándula: acróbatas, equilibristas, domadores, polichinelas y arlequines, pero también las damas y los caballeros de la llamada élite social. Figuras que se repiten en un buen número de sus obras, que primero esboza, dibuja, modela y viste para dotarlas de movimiento, de expresión y, sobre todo, de vida.

La trayectoria artística de Andreu se podría reconstruir a través de su evolución formal y estética, y es justamente en los trazos del dibujo donde mejor hallaremos qué le preocupó e interesó. En un inicio sus figuras eran delicadas y decadentes, unas veces lánguidas y otras reafirmadoras del estatus social al cual pertenecían. Después la volumetría y la contundencia muscular fue una prioridad en la que la belleza ideal clásica y el manierismo se fusionaban para hacer aflorar una idea subyacente de salud, visible en unos cuerpos perfectos y flexibles. Buscaba la belleza que otorga la expresividad que se obtiene a base de repetir de manera incansable un esbozo hasta conseguir la forma deseada.

En los primeros dibujos las figuras son flácidas como polichinelas y títeres, cuyo vestuario escondía un cuerpo plano. Cuando se consolidó como pintor, las figuras pasaron a ser rotundas y voluminosas, casi escultóricas, constituyendo un testimonio de su dominio en recrear la anatomía humana y el movimiento, al mismo tiempo que eran transmisoras de placidez y naturalidad, y las situaba dentro de un entorno que él conocía bien. Dibujaba desnudos para después vestirlos, detrás estaba su inquietud por proveerlos de ritmo y armonía, cuyos cuerpos parecían prestos a actuar, aunque estuviesen en reposo o sentados.

El dibujo colocado junto a la pintura *Rosaura returns from the Market* (1934) (fig. 1)<sup>2</sup> nos permite comprender cómo fue su proceso creativo. Es el ejemplo de que una vez obtenía el ritmo y el movimiento en el cuerpo después pasaba a vestirlo. La sintonía y coherencia

---

1. Más información sobre el dibujo en García-Portugués 2019: 157-165.

2. Véase más información en García-Portugués 2019: núm. 471 y 472.





Fig. 1. *Rosaura returns from the Market* (1934), óleo/tela.  
Institut del Teatre de Barcelona Q4069-R36848 (AFMA. 1930-1940), y  
esbozo (1934), lápiz/papel, 36x43,5 cm. Col. familia Andreu. © E. García.

debía ser la idónea entre el vestido y el cuerpo antes de dar la obra por acabada.

Podríamos decir que, desde la ilustración de libros, en los que dominó todo tipo de técnicas del grabado, a otras especialidades como el esmalte,<sup>3</sup> la escultura y la pintura, el dibujo fue la base donde su potencial creador se manifestaba.<sup>4</sup> En el presente estudio intentaremos ir un poco más allá y nos adentramos en la fase previa a una obra finalizada, los esbozos, en los que no desfallece hasta lograr la forma que le complace. Y cuando alcanzaba la figura pretendida no dudaba en presentarla aislada o en introducirla en otras composiciones, habitualmente complejas. En los ejemplos seleccionados hallaremos que algunos de ellos son formas que constituyeron una constante de su proceder y constataremos que reutilizó esas mismas figuras en otras obras, protagonistas o no, aunque fueran tan solo un mero detalle para ofrecer una nueva lectura de la imagen por el hecho de relacionarlas con otras.

La mejor opción, según nuestro entender para conseguir el objetivo trazado en este estudio, era partir de sus temáticas más recurrentes y de cada una de ellas buscar los bocetos y los dibujos que se vinculan con el fin de destacar las repeticiones.

**La figura femenina** fue una de sus protagonistas preferidas. El respeto hacia la mujer es evidente cuando se contempla cualquiera de sus obras, detrás está la madre, la esposa y la amiga. En general las dibujó divinas, en muchos casos sentadas y majestuosas, sin perder

3. El Museu d'Art de Cerdanyola conserva un dibujo que demuestra como el artista necesitaba del dibujo para llegar al esmalte definitivo de *La Madonna de la fruta* (1910) (García-Portugués 2019: núm. 13 y 14).

4. Una aproximación a la importancia del dibujo en las diferentes facetas artísticas de Andreu se publicó en el capítulo «El dibujo. La figura femenina y el mundo de la farándula» del catálogo razonado, véase García-Portugués 2019: 157-165.

la gracia y siempre púdicas en su desnudez. Evitará presentarlas totalmente desvestidas, un animal doméstico, un instrumento musical, un pañuelo, o una toalla las acompañará, o bien adoptarán una postura ladeada encubridora, aunque siempre se mostrarán ajenas a nuestra mirada, nunca serán desafiantes. Las representa agrupadas y también aisladas, en reposo y en acción (corriendo, persiguiendo algo o luchando), pero todas tienen un denominador común o preferencia que consiste en otorgarles un físico musculado, a la vez delicado y elegante, y en algunas ocasiones pueden resultar masculinas, siendo a menudo la imagen tildada de andrógina. Cuerpos perfectos para unos o demasiado retorcidos para otros, dependiendo de quien sea el observador y del contexto en el que se halla la figura.

Uno de sus temas recurrentes fue el baño íntimo y las bañistas, las dibujaba desnudas junto a otras vestidas, o bien peinándose, y todas como si hubiesen sido captadas en un instante preciso. Sobre ellas el crítico George Waldemar dirá que son modelos o estatuas de mármol, de caras misteriosas, hermanas e hijas de *La Noche y el Día* de Miguel Ángel, sobre todo por la mirada perdida (Waldemar 1935: 83).



Fig. 2. *Femmes se coiffant* (1925), óleo (AFMA 1920-1930); dibujo, lápiz/papel, 47,5x46 cm. Tomasso Brothers (Londres); © E. García.

La pintura *Femmes se coiffant* (1925) fue seleccionada para representar el arte francés en la *6ème exposition d'art Français contemporain Tokyosaka 1927* en las ciudades de Tokio y Osaka. Se trata de una pintura que tiene como referentes algunos dibujos (fig. 2).<sup>5</sup> La relación entre las figuras del primer plano de la pintura con las del dibujo es evidente.

5. *6ème exposition d'art Français contemporain Tokyosaka 1927* (cat. exp.), Tokyo-Osaka 1927. Véase donde fueron expuestos el boceto, el dibujo y la pintura, además de la relación bibliográfica en el catálogo García-Portugués 2019: núm. 201 y 202.

No obstante, si observamos las del fondo y las comparamos con las del boceto se aprecia una ligera transformación cuando a una de ellas el artista la viste. Además, este mismo dibujo forma parte del grupo de bañistas que hay en la pintura *Jeu sur la plage* (1925), una de sus grandes composiciones que viajó por Europa y traspasó el Atlántico (fig. 3).<sup>6</sup>



Fig. 3. *Jeu sur la plage* (1925), óleo/tela, 40,3x80,3 cm. (AFMA 1920-1930); *Femmes à la toilette* (1925), lápiz/papel, 30x36 cm. Col. Artur Ramon (Barcelona). © E. García.

En los desnudos Andreu perseguía la belleza clásica valiéndose del *contrapposto* manierista, dos características que demuestran el conocimiento y la asimilación de la obra de Miguel Ángel. Consigue dominar la forma y el movimiento, y los dota de gracia, flexibilidad y expresión. Utiliza la contorsión de los cuerpos para mostrar toda su flexibilidad o bien para recordarnos el dramatismo del personaje, colocados en diagonales difíciles, pero posibles.

En el dibujo *Groupe of bathers resting* (1924) exhibe una serie de desnudos femeninos de los cuales y por fortuna el archivo familiar de Mariano Andreu conserva algunos de los esbozos,<sup>7</sup> cuya bañista más próxima es similar a la que hay en la pintura *Le matin* (1924) (fig. 4).<sup>8</sup> Sin dejar el dibujo *Groupe of bathers resting*, la figura arrodillada situada en el fondo de la composición reproduce el esbozo (fig. 5), cuya imagen es incluida en el dibujo *Baigneuses* (1933) con parecida posición y diferente orientación.<sup>9</sup>

6. Más información en García-Portugués 2019: núm. 199 y 203.

7. El archivo documental de Mariano Andreu conserva algunos primeros esbozos como el de la joven estirada boca abajo con las piernas levantadas (ADMA 1920-1930. Esbozos).

8. *Le matin* es una obra buscada por la Interpol, fue robada del Museo de Arte de Buenos Aires, véase la ilustración en García-Portugués 2019:81, mientras que la relacionada en el mismo catálogo 2019: núm.181 corresponde a una falsificación. En una comparativa entre ambas obras se aprecia en la falsificada una indeterminación en unos rostros burdos y en el paisaje del fondo desleído, mientras que en la obra sustraída hay precisión en el dibujo y expresividad.

9. Véase García-Portugués 2019: núm. 186, 187-b y 430. En la exposición en la Galerie Druet de París, 1935, *Bathers* o *Baigneuses* (1933) fue celebrada por los críticos Valdemar 1935:82 y Watt 1936: 67.



Fig. 4. *Groupe of bathers resting* o *Paysage avec figures* (1924), lápiz/papel, 46x57 cm. AFMA 1920-1930; esbozo de joven estirada. ADMA 1920-1930, y *Le matin* (1924), óleo/cartón, 85x99 cm. AFMA 1920-1930 © E. García.



Fig. 5. Estudio femenino (c.1924), 28x20 cm., col. N.Bajet; *Baigneuses* o *Bathers* (1933), mixta (AFMA. 1930-1940), y dibujo *Groupe of bathers resting* (1924). © E. García.

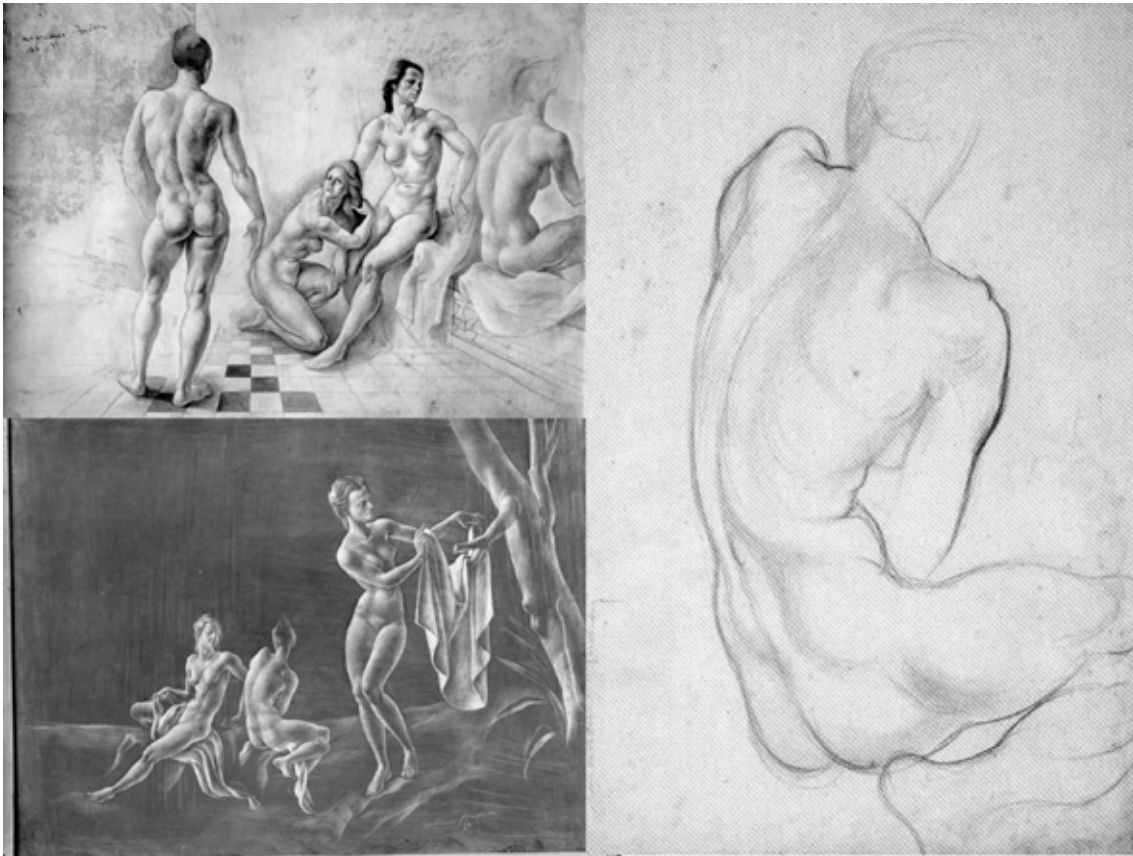


Fig. 6. *Three Bathing Women* (1936), mixta, Fogg Art Museum, Cambridge-Massachusetts, inv.20679472; esbozo de mujer sentada (c.1930), lápiz/papel, 30x20,5 cm. Legado del artista a la familia, y *Bathers* (1933). © E. García.

Y si nos centramos en las posturas de otras de las componentes del grupo de bañistas observamos una repetición en la torsión de la joven vuelta de espaldas con el boceto (fig. 6) y sobre todo en la manera en que una de ellas estira las piernas con otra de las jóvenes en la pintura *Three Bathing Women* (1936).<sup>10</sup> El círculo de relaciones entre pintura y dibujo se podría ampliar con la figura que está de pie, pero debemos continuar este estudio porque hay otras temáticas y otras posiciones que adopta la figura femenina a las que debemos prestar atención para acercarnos a su proceso creativo.

En torno al año 1935 Andreu realizó unos cuantos desnudos femeninos que fueron titulados *Femmes assises* o *Desnudos femeninos*. Sentadas con el torso girado para mostrarlas de espaldas, de las que se conservan un buen número de ellos. Se han escogido algunos a modo ilustrativo de su inagotable proceder por hallar la posición más apropiada. Muchas de estas obras dan origen a sus bañistas, pero también a otros escenarios lúdicos donde la música hace acto de presencia (fig. 7).<sup>11</sup>

10. García-Portugués 2019: núm. 364 y 542.

11. García-Portugués 2019: núm. 480, 481, 482, 483, 505, 516 y 539.



Fig. 7. *Femmes Assises* (1934), mixta, (AFMA. 1930-1940), dos esbozos femeninos (1934), col. familia Andreu, Barcelona; *Tres desnudos* (1934), col. Peter Mallison; *Baigneuses* (1935), col. Oliveras, Barcelona; *Pareja de desnudos* (1936). Col. Artur Ramon, Barcelona; *Desnudos* (1935), col. V. Bajet, Barcelona. © E. García.



Fig. 8. *The Strolling, Strollers* o *Les Ambulants* (1922), óleo/tela, 185x156 cm. (AFMA 1920-1930); esbozos de *Les Ambulants* (1922). ADMA. 1920-1930. Cuaderno de esbozos. © E. García.

**Personajes de la farándula.** El mundo del espectáculo fue otro de sus temas preferidos. *The Strolling* (1922), también conocido por *Strollers* o *Les Ambulants*, dependiendo del país donde la obra fue exhibida, se ha escogido por la temática, pero también porque en el fondo documental del artista se guardan algunos de los esbozos previos a la configuración (fig. 8). Además, se han localizado diversos dibujos que responden a una relación directa con la pintura, unas veces de manera aislada representando un fragmento de ésta como es *La cadira* (1922) y otras porque forman parte de otra obra como la que encabeza la ilustración del capítulo «Le tireur a la bougie» de *L'Âme du Cirque* (1924) de Louise

Hervie, cuyo caballo en posición reverente repite la docilidad que se observa en *Domadora de caballos* (c.1926) y en *L'écuyère et les musiciens* (1933). Respecto al equino que piafa, el archivo familiar posee un esbozo (fig. 9).<sup>12</sup>



Fig. 9. *La cadira* (1922), dibujo 26x20 cm. (AFMA 1920-1930); *Le tireur a la bougie* (Hervieu 1924:19); *Domadora de caballos* (c.1926), litografía, col. Artur Ramon; esbozo (1926), col. familia Andreu, y *L'écuyère et les musiciens* (1933), mixta 65x88 cm. col. privada. © E. García.

Cabe señalar que existen otros detalles en la pintura de *Les Ambulants* que han sido objeto de otras composiciones como son las manos (fig. 10).<sup>13</sup> Fueron de vital importancia para identificar el papel que ejercía tanto profesionalmente como lúdico cada uno de sus personajes representados. A este tema volveremos, pero en la presente obra solo nos interesa remarcar la mano que sostiene la pértiga, cuyo esbozo es también la base de la mano con el arco en *Jeune homme au violon* (1925).

En general, los protagonistas de algunos dibujos, firmados o no, considerados acabados o no, pasaron a formar parte de temas de otras obras. La reutilización de uno de sus modelos formaba parte de su proceso creativo y los repitió con tesón, hasta la saciedad. Eugenio d'Ors, a propósito de *Les Ambulants* (1924), escribió en la *Revista Occidente*: «hay, esparcidos en la composición [...], no uno, sino varios bodegones y desnudos de gran valor, que podrían recortarse, lográndose con cada uno un cuadro excelente» (Ors 1924: 75-76). Y a ello nos hemos referido cuando hemos destacado en esta pintura algunos de los dibujos y esbozos que el artista realizó, demostrando así que incluso éstos adquieren la categoría de obras de arte.<sup>14</sup>

12. Más información en García-Portugués 2019: núm. 157, 158, 191, 307, y 308, y 431.

13. García-Portugués 2019: núm. 157, 158 y 160.

14. ADMA 1920-1930. Dossier de esbozos legados por el artista a la familia



Fig. 10. *Les Ambulants* (1922), óleo/tela, 185x156 cm. (AFMA 1920-1930); esbozo de mano (1922), 34x44 cm. col.familia Andreu, y *Jeune homme au violon* (1925), dibujo. (AFMA 1920-1930) © E. García.



Fig. 11. *The Comedians* (1926), óleo/tela, 129x122 cm. Institut del Teatre de Barcelona, inv. n° Q4069; *Violin played and lady with a jug* (1925), dibujo (AFMA.1920-1930), y esbozo de *Les Comédiens* (1926), dibujo 60x47 cm. col. familia Andreu. © E. García.



Andreu explotaba todas las posibilidades anatómicas de sus personajes sobre todo cuando se trataba de un tema vinculado con la farándula. En la práctica llegaba a elaborar entre veinte y treinta esbozos para encontrar el punto de tensión corporal idóneo que quería transmitir. Son numerosas las relaciones que se podrían documentar, ya que tanto los dibujos como los esbozos tienen un valor específico como origen del resultado final. Además, evidencian los *pentimenti*, por lo que constituyen un testimonio documental muy atractivo para los investigadores. De hecho, un detalle debería considerarse una obra de arte, aunque forme parte de uno de sus grandes óleos y por anodino que pueda parecer en una gran composición. El estudio de *Les Comédiens* (1926) (fig. 11) al compararlo con la pintura *The Comedians* (1926) se observa que ha substituido un personaje femenino por otros que ya tenía consolidados, como lo corrobora el dibujo *Violin played and lady with a jug* (1925) que presentó en la exposición nipona antes mencionada. Ligeras variaciones que han dado lugar a una obra de grandes dimensiones y a ser aplaudida por la crítica e historiadores del arte.<sup>15</sup>

**El retrato.** Andreu fue un gran retratista, captaba la personalidad centrándose en las facciones del rostro, sin olvidar sus manos. Con pocos trazos conseguía reflejar los rasgos peculiares de cada uno de ellos, desde la fuerza y la firmeza hasta la timidez. Se trata de una actividad artística que mantuvo siempre hasta su último autorretrato. Retrató a sus amigos de juventud, a políticos, a literatos y a artistas. Entre ellos el de Madronita, la hija del doctor Andreu, uno de sus modelos, al que siguieron otros encargos de damas de la alta sociedad, de autores teatrales y literatos como Henry de Montherlant y Jean Giraudoux, de políticos como Joan Estelrich y el de los académicos Jacques Chastenet, François Regis y Jean Lambert. Cabe destacar en este estudio el retrato a la bailarina Alice Alanova, para quien esbozó e ideó su vestuario, la dibujó y pintó (fig. 12).<sup>16</sup> Tradujo al boj uno de sus dibujos montada en un hipocampo, cuyo grabado ilustró el menú de la cena en el Hotel George V de París en honor al Maréchal Lyautey (Commissaire général de Danemark).<sup>17</sup> Con pocas líneas captó el carácter fuerte de la que fue una de sus divas. Todos estos retratos tienen en común la habilidad del artista en reproducir las características del modelo, siendo generalmente celebrada su obra por el retratado.

---

15. Véase la relación bibliográfica en la ficha de la obra en el catálogo García-Portugués 2019, núm. 225, 226-a y 210.

16. García-Portugués 2019: núm. 394, 395 y 397.

17. ADMA 1931. Invitación y menú.



Fig. 12. *Alanova en un hipocampo* (1931), lápiz-sanguina/papel, 13x21 cm. Col. familia de Andreu; Fotografía de Alanova (AFMA. 1930-1941); *Alanova* (c.1931) dibujo (Repr. *D'Ací i D'Allà*, marzo 1935, núm.180 il.), y *Alice Alanova* (1931), óleo/tela. 57x45 cm. col. V. Bajet, Barcelona. © E. García.

Andreu fue un mago en reinventar personajes basándose en las descripciones literarias, cuya lista es larga de enumerar. Su fantasía no tuvo límites, el señor Peachum, de *L'Opéra des Gueux* (c. 1946) y el tunante en *Don Juan* (1958) son algunos ejemplos en los que demostró una vez más su maestría como traductor plástico. Eugenio d'Ors alabó su trabajo en *La vie Brève. Almanach* (1928) y no dudó en considerarlo «la perla de los artistas del Mediterráneo e hijo predilecto de Homero».<sup>18</sup>

18. García-Portugués 2019: 180.

**Otros protagonistas.** Antes de pasar a sus grandes composiciones relacionadas con la fantasía del artista es obligado dedicar unas líneas a dos temas o detalles recurrentes en sus pinturas, el caballo y las manos, al margen del cuidadoso trato que otorgó al aspecto físico de sus personajes. Tanto el caballo como las manos fueron fundamentales porque le ayudaron a interpretar un mundo, el suyo.

Al **caballo** ya nos hemos referido antes, no obstante, cabe señalar que, si el perro de compañía es el animal que aparece en muchas de sus representaciones como mero espectador, el caballo ocupa un lugar relevante, siendo en numerosas ocasiones el principal protagonista. Lo incluye en todo tipo de escenarios, por supuesto en el circense, pero también como un miembro más en los campestres y entre la élite social. Es justamente por su anatomía y la belleza que suele lucir su estampa que pasa a ser imprescindible no sólo en el circo sino entre la sociedad acomodada donde la equitación era y es uno de los deportes favoritos. Fusionaba el caballo con el caballero o la dama que lo montaba, perfectamente unidos y armónicos en sus gestos. En la pista de circo, lo plasmaba reverente y saludando al público, humanizaba al equino y lo situaba desde una perspectiva en picado para así resaltar su masa corpórea en una posición de equilibrio difícil. Con pocos trazos y recursos, papel y lápiz, el artista era capaz de sintetizar el movimiento, como hemos visto antes repetía una imagen en otras obras suyas (fig. 9) y no es de extrañar que un esbozo de caballo (1926) fuese adquirido por el British Museum.<sup>19</sup>

**Las manos.** De las manos ya hemos incluido algún referente, primero las dibujaba para después encontrarlas en la pintura (fig. 10), no obstante, es necesario volver a ellas. Las dibujó y desdibujó para potenciar con ellas la acción. Unas extremidades con vida propia que van más allá de coger, sostener y mostrar todo tipo de elementos, ya que ellas nos pueden orientar sobre cuál era el rol humano que ocupaba aquella persona en la sociedad. Las manos en muchos casos están entrelazadas y también crispadas, son alargadas para dar sentido y potenciar el tema tratado, como puede ser la acción de abrir un sobre o bien la de escribir. A menudo son exageradas para dar vida a los figurines teatrales, en los que la ropa y los complementos son lo que más importa. Aunque son figuras estáticas porque no dejan de ser unos meros maniqués, las manos son las encargadas de generar un diálogo que permite corroborar a que personaje va destinado el vestuario. Andreu no necesitaba esconder las manos, todo lo contrario, las necesitaba, tal como el crítico P. L. Duchartre escribió «vous ne verrez jamais de mains escamotées dans les poches de pieds dissimulés, truqués. Andreu sait dessiner un cheval, une guitare, un pied, une main.» (Duchartre 1926: 102).

---

19. ADMA 1930. Doc. núm. 402 del British Museum (García-Portugués 2007-a: 25).

Son pocos los temas religiosos representados por Andreu, aunque era creyente y respetuoso con las creencias, y de nuevo son las manos las que nos acercan a una de sus obras magnas el *Cristo del amor y de la piedad* (1945), no solo por sus dimensiones sino por el dramatismo que nos remite a la influencia italiana de un Andrea Mantegna y de los grandes maestros del manierismo, tanto en el paisaje como en las formas retorcidas de los representados. Las manos de Cristo tienen su antecedente en unos dibujos y grabados que Andreu trabajó en los años treinta, aunque es posible que sus primeros bocetos fueran de una década anterior.<sup>20</sup> Nos referimos al grabado sobre papel que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya, cuya dedicatoria a Feliu Elias Bracons, más conocido por APA, está fechada en 1932: «El meu primer burí. Al amic APA Bon Any 32 / Ab esta ma grand simpatía y consideración/ Mariano Andreu.» En el archivo familiar del artista se conserva una prueba de estado del grabado sin fechar. Años más tarde, en 1978, *La Vanguardia* reprodujo con motivo de una exposición en las Galerías Padró de Barcelona un esbozo con esta misma mano junto a otra y su autorretrato. Ambas manos no son otras que las del Cristo clavadas en el madero (fig. 13).<sup>21</sup> El marco, de papel maché con incrustaciones de vidrio en el que incorporó como motivo decorativo unos palos con unas bolas de billar, es un guiño a sus aficiones elitistas y, además, el trabajo cuidadoso y detallista realizado en el marco nos indica que fue una obra muy querida por Andreu, quien no desfalleció hasta conseguir que fuera ubicada en la capilla lateral de la catedral de Bayonne.

Recientemente ha salido al mercado un dibujo de un *Cristo* de Mariano Andreu que nos lleva directamente al *Cristo del amor y de la piedad* (1945), fechado en febrero de 1958 y dedicado a Pierre Decaven para *Le Maître de Santiago* (1948),<sup>22</sup> de Henry de Montherlant. De nuevo nos hallamos ante la reutilización en este caso de una obra de la cual se sentía orgulloso.<sup>23</sup>

---

20. Una punta seca que ilustra una de las páginas de *Les Papiers de Cléonthe* (1928) representa unas manos sosteniendo un sobre que demuestra el interés de Andreu por dar veracidad y expresividad en las manos (Vaudoyer 1928:177; García-Portugués 2010: núm.266), así como el ejemplo antes mencionado de la fig.10 de este estudio.

21. García-Portugués 2019: núm. 418, 419, 420 y 700, y Gutiérrez, F. (1978), «Marià Andreu, en Padró», *La Vanguardia*, Arte y Artistas, 18/3/1978.

22. García-Portugués 2019: núm. 845-851.

23. En el *postface* del libro el autor literario escribió lo siguiente: «Il y a dans mon oeuvre une veine chrétienne et una veine “profane” (ou pis que profane), que je nourris alternativement, j’allais dir simultanément[...]» (Montherlant 1950: 129). Palabras que sintetizan la visión ambigua ante el exceso de religiosidad que en el texto se respira y que también Andreu reprodujo en las litografías. Una dicotomía que se repite en el *Don Juan* (1958) ante el carácter irreverente y frívolo del protagonista, quien a pesar de considerarlo indigno de llevar el crucifijo resultará coherente de acuerdo con el texto e ilustraciones, ya que provoca equívocos y permite la burla del arquetipo de hombre seductor que ha envejecido. Más información sobre la obra de *Don Juan* en García-Portugués 2015: 80-108, y 2019: núm. 1012-1026.



Fig. 13. *Cristo del amor y de la piedad* (1945), óleo/tela, 400x225 cm. (AFMA 1940-1945); esbozo del Cristo (1958), lápiz/papel, 36x25 cm. (AFMA 1940-50); Prueba de estado de la mano (c.1926), xilografía/papel, 30x24,5 cm. Col. familia Andreu; *La mano* (c.1926), xilografía/papel, 29,5x24,5 cm. MNAC inv. nº 5433-G, y *Manos y autorretrato* (c.1926) (Repr. *La Vanguardia* 18/3/1978 il.) © E. García.

**Seres fantásticos y su mundo idealizado que entronca con el surrealismo.** Los unicornios, hipocampos y centauros fueron sus seres fantásticos por antonomasia, la fuerza y el ritmo del equino lo convirtió en un ser con sus variantes quiméricas que hallaremos en buen número de sus pinturas y dibujos, ante los cuales se aprecia el trabajo de buscar la forma deseada, diferentes posiciones de una misma figura. Incluyó el centauro en el ballet-pantomima que escribió como autor y tituló *Fastes & Tourbillons* del cual el archivo familiar conserva la primera parte «Pandora ou La Creation de la Femme».<sup>24</sup> Junto al centauro, la yegua y la mujer forman la tríada de la trama amorosa y a los tres los representó en las pinturas *Rhythm désaxé* (1932) y *Broken Rhythms* o *Rhythms désaxés* (1938),<sup>25</sup> cuyas propuestas plásticas nos acercan a una ventana abierta al mundo particular del artista. El centauro fue el protagonista de unas cuantas pinturas, casi idénticos con ligeras variaciones, entre las cuales cabe destacar *The poor centaur* (1939), *Le centaure musicien* (1939) y *El centaure galant* (1940).<sup>26</sup>

24. ADMA 1936. Portada del ballet-pantomima y ADMA 1936. Texto del ballet. Sempronio entrevistó a Andreu en la que recogía el proyecto del ballet, publicada en *Destino*, 8/11/1952, p. 28. La portada y segunda portada del ballet-pantomima se publicó en García-Portugués 2019: 176.

25. García-Portugués 2019: núm. 416 y 617.

26. García-Portugués 2019: núm. 634, 635 y 647.



Fig. 14. *Le centaure musicien* (1939), óleo/madera, 30.5x40,5 cm. (AFMA 1930-1940). Hipocampos y unicornios en la huida de la princesa de Babilonia (Repr. Voltaire 1945:Guardas y V-81), y esbozo de unicornios (1930), lápiz/papel, 24x28,5 cm. Tomasso Brothers de Londres © E. García.

El crítico Pierre Mornand lo citaba como «l'enchanteur, artisan de préciosités» y lo incluyó entre los mejores ilustradores de libros en *Vuit artistes du livre* (1939) y en *Trente Artistes du livre* (1945). Además, de destacar la fastuosidad en idear espacios interiores y su acierto en interpretar plásticamente a los protagonistas literarios, documentaba el proyecto de ilustrar *Cimetière Marin* de Paul Valéry, en el que Andreu estaba trabajando: «n'a pas encore vu le jour» y comentaba de los hipocampos: «...les plus nobles, les plus décoratifs et les plus merveilleuses figures de proue» (Mornand 1939: IV). Un proyecto que resultaría fallido. El hipocampo también ornamentó las guardas de *La princesse Babylone* (1945), la versión literaria de Voltaire de 1764; y entre las xilografías que ilustran el texto está la huida a China de la princesa Fromosanta y el águila de Locmane en una calesa conducida por unicornios (fig. 14).<sup>27</sup> Recientemente la galería Tomasso Brothers de Londres exhibió un dibujo de uno de los unicornios, que corresponden al estudio de estos seres que fueron pensados para ilustrar este libro, repitiendo las mismas formas en cuanto a ritmo y movimiento, pero con alguna pequeña variación.<sup>28</sup>

27. Voltaire 1946: guardas y V-81; Sacs 1935: 104, Normand 1939: IV y García-Portugués 2019: núm. 747 y 757.

28. García-Portugués 2019: 254 y núm. 1186. La ilustración del libro se inició en los años treinta para una

Otro unicornio también lo encontramos tirando de la calesa en la pintura *La Rue* (1939),<sup>29</sup> aunque en esta versión lo muestra tranquilo, de paseo.

Con estos seres fantásticos Andreu poco a poco se iría introduciendo en el mundo del surrealismo en cuyas obras hallamos un atisbo de realidad al unir pasado y presente a través de dos referentes arquitectónicos: el obelisco y el faro de Biarritz. Dos elementos que repetirá y estarán presentes en numerosas obras: *La charrette* (1934), *Orphe* (1936), *Broken Rhythms* (1938), *Foire* (c.1938), *The Duel with One's Self* (1939) premiada por el Instituto Carnegie,<sup>30</sup> *Centaure with Lyre* (1940), *La parada tir al blanc* (1940), *La dame de coeur* (1940), *La ciutat màgica* (1941), *Dyptique de Reminiscences* (1941), entre otras pinturas y dibujos sin titular. Fueron clasificados de mágicos y surrealistas,<sup>31</sup> de los que se han excluido de este género las vistas de la década de los cuarenta que recrean la vida elitista de Biarritz en las que el faro siempre estuvo presente, pero que aquí incluimos por ese interés del artista en repetir figuras y arquitecturas.

En las grandes composiciones aglutinaba otras pinturas y otros dibujos para configurar una pintura fantásica con diferentes escenarios. Por ejemplo, el mundo contrastado de *Broken Rhythms* (1938) está concebido como un escenario en el que conviven diferentes realidades del artista: la onírica, la añoranza al pasado y el miedo al futuro. Se detecta el temor que siente a perder un estilo de vida que todavía llevaba en privado y tal como ya había sucedido en otros tiempos no tardaría en desaparecer, la realidad se imponía, y por ello lo remarca con dos obeliscos colocados en perspectiva, como único elemento que todavía pervive de una época gloriosa. La estructura de la arquitectura resquebrajada y la galería abierta con unas arcadas que se prolongan en el espacio dando profundidad permiten diferentes planos en los que representa sus aficiones, sus ilusiones y sus deseos. Es su testimonio de lo que él consideraba que estábamos dejando atrás y que difícilmente podría volver (fig. 15).<sup>32</sup>

---

edición de la Cranach Press de Weimar que se malogró. La Victoria & Albert National Art Library conserva una doble hoja de estado de prueba de imprenta en boj datada en los años treinta.

29. García-Portugués 2019: núm. 633.

30. *Gazzete de Biarritz*, 28/10/1939; *The Art Digest*, 1/12/1939, p. 5-7; Devree, *Parnassus*, noviembre 1939, p.12; Alden, *The New York Times*, 20/10/1939, p.22; Alden, *The New York Times*, 22/10/1939, p. 137; *The Studio*, enero 1940, p.12-13; *Los Angeles Times*, 12/2/1940, p. 11, *The Arts News*, núm. 10, 7/12/1940; Devree, *The New York Times*, 8 y 15/12/1940, p. 156; Brown (*Parnassus*) 1941: 44-46, y Holme (*The Studio*) 1941: 131.

31. Incorporaba el pasado porque el artista se resistía a perderlo, a partir de la Guerra civil española y de la Segunda guerra mundial toda su obra se vería marcada por un deseo de conservar una manera de vivir, la suya. Son escenas tildadas de surrealistas porque el tiempo parece detenerse en un instante, cuyo tema o temas parecen estar próximos al de los sueños. Recrea ambientes plácidos en un entorno arquitectónico que se está desmoronando. La música está presente ya que formaba parte de su vida diaria.

32. García-Portugués 2019: núm. 617.

En *Broken Rhythms* el artista incluye unas figuras que tienen sus correspondientes dibujos identificados por *Desnudos*, una pareja que parece contrariada, y *Hélène*.<sup>33</sup> El dibujo de dos personajes corriendo Andreu los reutilizó en la litografía que ilustra el capítulo «Hélène. Poèmes d'inspiration Française» de *Encore un instant de Bonheur* de Henry de Montherlant (1938). Y ambos dibujos los incorpora en el subterráneo de *Broken Rhythms*; unos detalles que ayudan a interpretar la complejidad de esta obra, que en sí es un compendio de los temas que apasionaron al artista. En el jardín se celebra un concierto, en el que nos muestra una de las veladas que compartió con sus amigos, quienes asisten indiferentes al suelo que se tambalea bajo sus pies, del cual se conserva un dibujo.<sup>34</sup> En la planta del edificio está el centauro raptando la mujer ante la yegua, sus protagonistas del ballet-pantomima que escribió, antes mencionado. A la derecha ubica a Leda con el cisne, dcuyo esbozo presentamos.<sup>35</sup> Una de sus numerosas *femmes assises* observa unos funambulistas que hay en el exterior de la galería. Incluye diferentes temáticas y todas juntas reflejan un tipo de vida que para Andreu estaba desapareciendo ante los cambios sociales que se estaban produciendo, pero que recopila de esbozos, dibujos y óleos anteriores.



Fig. 15. *Broken Rhythms* (1938), óleo (AFMA 1930-1940); Fragmento de *Broken Rhythms* (1938), lápiz/papel, 29x29 cm. Col. privada (AFMA 1930-1940); *Desnudos* (1938), lápiz/papel, 32,5x35 cm. Col. M. I. Marín, Barcelona, y *Hélène* (1938), lápiz/papel, 39x33 cm. Col. privada (Repr. Montherlant 1938:107) © E. García.

33. García-Portugués 2019: núm. 618 y 627.

34. García-Portugués 2019: núm. 619.

35. García-Portugués 2019: núm. 620-a.





Fig. 16. *La ciutat màgica* (1941), óleo (Repr. Gasch 1953:86-87 il.);  
*La ciutat màgica II* (1941), lápiz/papel, 53,5x46 cm. Col. V. Bajet;  
Fragmento de *La Ciutat màgica* (AFMA 1940-1950), y  
estudio (1941), lápiz/papel (AFMA 1940-1959). © E. García.

La pintura de *La ciutat màgica* (1941), también el dibujo y el estudio, ilustra la irrupción de unos elementos invasores en la vida de una ciudad. Las ramificaciones, que salen de las ventanas y que están presentes en el sombrero de una de las damas, alertan de los cambios que acaecen, mientras sus habitantes siguen impassibles en sus quehaceres (fig. 16).<sup>36</sup> El obelisco nos recuerda que en el pasado también se había perdido el estado de bienestar. En su conjunto son obras que se han asociado a la pintura metafísica de Chirico por su intemporalidad.

Bajo el pseudónimo «La Flameur des 2 rives» se publicó en *Les Nouvelles Littéraires* su opinión sobre la obra de Andreu: «belles et sages images tres fines et très precieuses, ... par una technique sauvage et impeccable... Les compositions sont d'inspiration volontiers funambulesque, sans attendre au bizarre ni à l'inquiétude métaphysique.»<sup>37</sup> El artículo remite a esa idea de clasificar su obra dentro de la atemporalidad surrealista y tomaba como referente las pinturas, los dibujos, los grabados y los libros ilustrados que se expusieron en la Galerie Messine de París durante los meses de diciembre de 1946 y enero de 1947.<sup>38</sup> Un compendio de obras, cuya lista de títulos evidencian está reiteración del artista por repetir temáticas.

36. García-Portugués 2019: núm. 657, 658 y 659.

37. *Les Nouvelles Littéraires*, 9/11/1947.

38. ADMA 1946. Catálogo exposición.

Esbozos, diseños, dibujos y pinturas basados en la realidad, la suya. Tildados de surrealistas y mágicos porque introduce una realidad producto de su fantasía, de cómo ve el mundo y de todo aquello que querría conservar. No es de extrañar que tras la muerte de su esposa estableciera su residencia permanente en Biarritz, porque allí todavía se mantenía la vida que a él le gustaba y que aprovechó para recrearla. Son numerosos los exteriores de la población vascofrancesa que pintó en los que incluyó la arquitectura de *Broken Rhythms*, por ejemplo, en *Adelno* (1941) y *Biarritz Idyll* (1940).<sup>39</sup>

Su desvelo por reproducir escenarios de su ideal de vida lo hallamos de nuevo en los esbozos que se adjuntan en la suite *malacca tinté* de la impresión número 143/200 para *La Venus de l'Ille* (fig. 17).<sup>40</sup> En la cena en casa del señor Peyrehorado en realidad Andreu se avanzaba y la representaba de acuerdo con su experiencia en otras cenas similares, como la que tendría lugar el 9 de mayo de 1961, convocada por la asociación de Les Bibliophiles du Palais en el salón de la Amérique Latine, de París.

\*\*\*

En este breve recorrido por la obra seleccionada de Andreu hemos podido apreciar como los esbozos y los dibujos son el alma de sus obras finalizadas, en donde hallamos la contundencia, la gracia, el movimiento y la expresividad de los personajes y el marco arquitectónico o paisajístico idóneo donde éstos se desenvuelven. El crítico Sebastià Gasch resaltó la importancia del dibujo como arteria de sus grandes composiciones: «Tenia un dibuix expressiu, sòlid, graciós i nerviós a la manera d'Holbein, però amb més vida, és la bastida arquitectònica, rigorosa i flexible alhora, de tot el que fa Mariano per després fer les seves grans composicions» (Gasch 1953: 75-76).

En los esbozos y dibujos descubrimos la idea primigenia que darán origen a la obra de arte y su necesidad de presentar las figuras desnudas para después vestir las. Una vez conseguido, la figura o el tema deseado se convertirá en modelo y lo presentará como protagonista o bien lo incluirá en composiciones complejas, cuya peculiaridad es dar una nueva lectura a los esbozos y dibujos que previamente había ideado. También y no menos importante es señalar que los modelos y las temáticas en la obra de Andreu son recurrentes, un hecho que nos revela cuales fueron sus gustos y su manera de vivir.

---

39. García-Portugués 2019: núm. 665 y 683.

40. García-Portugués 2019: núm. 1118, véase la reproducción en litografías en Merimée 1961: 1110 y 1111.



Fig. 17. Esbozos de Chez Peyrehorado (1960), lápiz/papel, 32,8x25 cm. Col. V. Bajet, y una de las litografías de *La Vénus d'Ille* (Repr. Merimée 1961:1110) © E. García..

#### FUENTES DOCUMENTALES

##### Archivo Fotográfico Mariano Andreu (AFMA)

AFMA. 1920-1930. Recopilación de fotografías.

AFMA. 1930-1940. Recopilación de fotografías.

AFMA. 1940-1950. Recopilación de fotografías.

##### Archivo Documental Mariano Andreu (ADMA)

ADMA 1920-1930. Cuaderno de esbozos.

ADMA 1930. Doc. núm. 402 del British Museum.

ADMA 1931. Invitación y menú de la ceta en el Hotel George V de París en honor al Maréchal Lyautey (Commissaire général de Danemark).

#### FUENTES BIBLIGRÁFICAS:

Alden Jewel, E. (1938), «Oils are exhibited by two Europeans. Mariano Andreu, the Spaniard, and Andre Girard of Paris. Hold One-Man Shows», *The New York Times*, 1/12/1938, p.27.

Alden Jewel, E. (1939), «U.S. Artists Get 5 Carnegie Prizes; Alexander Brook Wins First Award», *The New York Times*, 20/10/1939, p.22.

Alden Jewell, E. (1939-a), «PITTSBURGH; Big Annual Limited To Five Nations», *The New York Times*, 22/10/1939, p.137

Brown, M. (1941), «Mariano Andreu –Exhibitions New York», *Parnassus*, v.XIII, núm. 1, New York University, enero 1941, p.44-46.

*D'Ací i D'Allà*, marzo 1935, núm.180.

Devree, H. (1939), «What do about the Carnegie», *Parnassus*, v.11, núm.7, noviembre 1939, p.12.

Devree, H. (1940), «A reviewer's notebook. Brief Comment on Some of the Recently Opened Shows in the Galleries», *The New York Times*, 15/12/1940, p.156.

Duchartre, P.L. (1926), «Mariano Andreu», *L'Amour de l'Art*, núm.3, París, marzo 1926, p.102-104.

[Exposition 1927]. *6ème exposition d'art Français contemporain Tokyosaka 1927* (cat. exp.), Tokyo-Osaka.

Fargue, L.P. (1946), «Preface a l'exposition de Mariano Andreu», *Mariano Andreu* (cat.exp.), París, Gallerie Messine, diciembre 1946-enero 1947.

Gasch, S. (1953), *L'Expansió de l'art català al món*, Barcelona, Impremta Clarasó.

Gay, J. (1947), *L'Opera des Gueux*, París, Marcel Sautier editeur.

**Mariano Andreu. Del boceto o idea a la obra finalizada**

Esther Garcia-Portugués

[*Gazzete de Biarritz* 1939]. F.S. «Comment un dessin de Mariano Andreu révéla à Montherlant une intention symbolique dans un de ses poèmes», *Gazzete de Biarritz*, 28/10/1939, p.61

Hervieu, L. (1924), *L'Âme du Cirque [Moralité couronnée par l'Académie Française]*, Paris, Librairie de France.

Holme, B. (1941-a), «Mariano Andreu. Foire. From his recent exhibition at the Valentine Gallery/Commentary», *New York*, 1941, p.131-132.

Holme, B. (1941-b), «New York. The American British art center», *The Studio*, v.121, enero-junio 1941, p.170-171.

Le Flaneur des 2 rives, «D'une Rive à l'autre», *Les Nouvelles Littéraires*, 9/1/1947, p.5.

*Los Angeles Times*, 12/2/1940, p.11.

Merimée, P. (1961), *La Vénus d'Ille*, Paris, Les Bibliophiles du Palais, MCMLXI.

Montherlant, H.de (1938), «Hélène. Poèmes d'inspiration Française», *Encore un Instant de Bonheur*, Paris, ed. Bernard Grasset.

Mornand, Pierre (1938), «Mariano Andreu l'Enchanteur, artisan de preciosites», *Le Courier Graphique Inc. La Publicite Pharmaceutique* (Revue des Arts Graphiques et des Industries), núm. 14, Special, Paris, abril, 1938.

Mornand, P. (1939), «Mariano Andreu l'enchanteur, artisan de preciosités», *Huit artistes du livre*, Paris, Le Courier Graphique, 1939, p.I-VIII.

Mornand, P. (1945), *Trente Artistes du livre*, Paris, Ed. Marval.

Mourey, G. (1927-a), «Mariano Andreu», *Drawing & Design*, núm. 7, v.2, Londres, enero 1927, p.21-23.

Mourey, G. (1927-b), «L'Art de Mariano Andreu», *Bulletin de l'Art Français et Japonais*, 3e année, Tokyo, Fondateurs Editeurs H. D'Oelsnitz H.Kuroda, y Paris, v.III, núm.25, julio 1927, p.180-200.

Ors, Eugenio de (1924), «Mi Salón de Otoño», Primera Sèrie, *Revista Occidente*, Madrid, 1924, p.75-6.

Ors, Eugenio de (1928), *La vie Brève. Almanach*, Madrid, Paris, Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, Les Amis du Livre d'Art.

Opalak, J. (1967), «Mariano Andreu», *Castellana Magazine*, Madrid, Castellana Hilton, v.XI, 1, enero 1967, p.30-32.

Sacs, J. (1935), «Mariano Andreu», *Art*, v.II (4). Barcelona, enero 1935, p.104-107.

Sempronio (1952), «Gente de Teatro. Mariano Andreu», *Destino*, núm.796, 8/11/1952, p.28.

Sempronio (1963), «Mariano Andreu ha traído a la exposición del Museo de Arte Escénico el jinete de papel que le recuerda sus juveniles años pasados en Sant Genís [Ginés sic] dels Agudells», *Destino*, núm. 1333, Barcelona, 23/2/1963, p.24.

*The Art Digest*. «Americans Capture Five of Eight Honors at Carnegie International», *The Art Digest*, v.XIV, núm. 3, New York, 1/11/1939, p.5-7.

*The Art News*, v.34, núm.10, New York, 7/12/1940.

*The Studio*. «The Carnegie International Exhibition and the 1939 Awards», *The Studio*, v.119, núm. 562, Londres, enero 1940, p.12-13.

Vaudoyer, J.L. (1928), *Les Papiers de Cléonthe*, Paris, Édition de la Chronique des Lettres Françaises.

Voltaire (1946), *La Princesse de Babylone*, Paris, Henri Lefèbvre.

Waldemar, G. (1935), «Mariano Andreu et l'éternel humain», *La Renaissance de l'Art Française*, Paris, agosto-septiembre 1935, XVIIIe Année, núm, 8-9, p.78-83.

Watt, A. (1936), «The Art Word of Paris», *The Studio*, v.112, Londres, julio-diciembre 1936, p.56-76.

**BIBLIOGRAFÍA**

García-Portugués, E. (2007-a), *Mariano Andreu*, (cat.exp.), Madrid, Galería José de la Mano.

García-Portugués, E. (2015-b), «Mariano Andreu. Del *Don Juan* del Ballet de Gluck a la versió teatral de Montherlant», *Emblecat*, núm.4, Barcelona, Emblecat Edicions, 2015, p. 89-109.

García-Portugués, E. (2019), *Mariano Andreu. Biografía y Catálogo razonado*, Barcelona, ArsNostrum Ed.

Gutiérrez, F. (1978), «Mariano Andreu, en Padró», *La Vanguardia*, Arte y Artistas, 18/3/1978.

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.214>

## Els salons femenins d'art actual, 1962-1971

Aitor Quiney Urbieta  
<https://orcid.org/0000-0002-8557-290X>  
Biblioteca Nacional de Catalunya  
[aquiney@bnc.cat](mailto:aquiney@bnc.cat)

Recepció: 20/12/2022; Acceptació: 23/5/2023; Publicació: 20/7/2023

### Resum:

És un estudi de recerca i descripció dels continguts dels salons femenins d'art actual celebrats a Barcelona entre els anys 1962 i 1970, als quals es presentaren més de dues-centes artistes amb la intenció de fer visible el seu art dins d'un món artístic dominat pel patriarcat. Tanmateix, aquests salons representen un exemple de com les artistes assimilaren els canvis des de la figuració fins al pop-art passant per l'abstracció informal o geomètrica.

**Paraules Clau:** postguerra, art nou, feminisme, art català segle XX, figuració, abstracció, informalisme.

### Resumen: *Los salones femeninos de arte actual, 1962-1971*

Es un estudio de investigación y descripción de los contenidos de los salones femeninos de arte actual celebrados en Barcelona entre los años 1962 y 1970 a los que se presentaron más de doscientas artistas con la intención de visibilizar su arte dentro de un mundo artístico dominado por el patriarcado. Estos salones representan un ejemplo de cómo las artistas asimilaron los cambios, desde la figuración hasta el pop-art pasando por la abstracción informal o geométrica.

**Palabras clave:** postguerra, arte nuevo, feminismo, arte catalán siglo XX, figuración, abstracción, informalismo.

### Abstract: *The female salons of contemporary art, 1962-1971*

This is a research study and a description of the contents of the women's salons of contemporary art held in Barcelona between 1962 and 1970, where more than two hundred artists appeared with the intention of making their art visible within an artistic world dominated by patriarchy. These salons represent an example of how the artists assimilated the changes, from figuration to pop art to informal or geometric abstraction.

**Keywords:** Post-war, new art, feminism, 20th century Catalan art, figuration, abstraction, informalism.

## NOTA PRÈVIA

Aquest estudi pretén visualitzar les dades més importants aportades per totes les edicions dels salons femenins d'art actual i defugim de fer un estudi estilístic de l'obra de les artistes. L'article es basarà únicament en la informació treta dels catàlegs i la premsa diària i especialitzada del moment sense entrar en valoracions d'altres referències bibliogràfiques posteriors centrades a l'estudi d'art i gènere. No obstant, cal destacar-ne una en concret perquè va ser la primera aproximació a aquests salons des d'una mirada crítica a la recepció de la dona artista durant el franquisme. Es tracta de: « Se rendre visible dans l'Espagne de Franco: le « Salón femenino de arte actual » (1962-1971) » de M. Lluïsa Faxedas, Isabel Fontbona i Patricia Mayo.

Així mateix, hem volgut reproduir únicament imatges publicades en els catàlegs i en la premsa i, per tant, totes són en blanc i negre o en sèpia. Respecte als noms propis de les artistes utilitzem el publicat en aquell període, és a dir, tots en castellà, excepte quan ens hi referim valorant alguns aspectes dins del text o fent al·lusió a altres qüestions. Degut a la gran quantitat de bibliografia existent de cada una de les edicions d'aquests salons, només en farem referència a aquelles que citem. Agraïxo l'ajuda que he tingut de part de Yolanda Ruiz de la Biblioteca Joaquim Folch i Torres (MNAC) i de Lluïsa Faixedas de la Universitat de Girona.

### ***I Salón femenino de arte actual, 1962***

Les pintores Gloria Morera i M. Assumpció Raventós coincidiren l'any 1961 a París en L'Exposition Internationale d'Art Féminin, celebrada a la primavera en una de les sales annexes al Musée d'Art Moderne, i totes dues pensaren en repetir l'experiència a Barcelona. Dedicaren un temps bastant curt per a la preparació, recolzades per la ceramista Mercedes de Prat, muller de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, i l'assessorament tècnic del crític d'art i marxant, Àngel Marsà. Es tracta del marxant que sempre s'havia preocupat de posar en l'escena catalana el treball artístic de les dones, avesat com ho estava en el funcionament d'altres salons, com per exemple el Salón de Mayo que encara funcionava i que tindrà, des de la sisena edició, una vida paral·lela al saló femení, amb una participació força notable de dones artistes. I ho estava fent, tanmateix, des de la direcció de la sala d'Art de l'Ateneu barcelonès que va ser inaugurada l'abril de 1956. L'Ajuntament de Barcelona i la Diputació ajudaren a fer realitat el I Salón Femenino de Arte Actual celebrat a la Sala Municipal d'Exposicions de la capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, la mateixa seu expositiva del Salón de Mayo. La comissió organitzadora estava constituïda per Gloria Morera com a Secretaria General, Maria Assumpció Raventós, Mercedes de Prat i Maria Calvet, com a delegada des de Madrid.



Fig. 1 i 2. Artistes del I Salón Femenino de Arte Actual, 1962. Revista Destino, 16.VI.1962.

L'assistència al saló era per invitació de la comissió, un fet que suposarà en el futur complexos problemes, amb convidades d'honor i dins les especialitats de pintura, dibuix, gravat, escultura, esmalt i ceràmica. Les invitacions d'aquest primer saló es van enviar el mes de maig tot i que la majoria d'artistes ja estaven assabentades i les condicions consistien en pagar una inscripció de 50 pessetes i per cada una de les obres presentades amb un màxim de tres, 100 pessetes. El I Salón Femenino de Arte Actual obrí les portes el 2 fins al 23 de juny de 1962.

Amb les tres obres que presentà Olga Sacharoff, com a convidada d'honor en aquest primer saló, foren 55 les artistes representades amb 110 obres en total. Per ordre alfabètic, les artistes de Catalunya o estrangeres residents que exposaren -consigno el nombre d'obres- foren: Roser Agell (3), Aurora Altisen (2), Esther Boix (3), Maria Calvet (2), Carmen G. Canals (3), Maria Cirici (1), Claude Collet (3), Maria Josefa Colom (2), Arlette Curie (2), Maria Girona (3), Johanna Givanel (2), Gisela Hess (3), Adriana Knegtel (3), Teresa Lázaro (1), Pilar Leita (1), Lise Loustau (1), Montserrat Mainar (3), Margarita Marsà (2), Remedios Martínez (1), Gloria Morera (3), Fernanda Navarro (2), Maria Rosa Navas (3), Elena Paredes (2), Concepció Paris (2), Pilar Planas (2), Mercedes de Prat (3), Isabel Pons (3), Maria Asunción Raventós (3), Maria Teresa Roca (3), Rutta Rosen (3), Olga Sánchez (3), Anita Solà de Imbert (1), Maria Jesús de Sola (1), Carmen Soler (3), Eulàlia Suroscamps (1), Maty Tarrés (1), Maria Vall Mundó (2), Emilia Xargay (2), Maga Bolumar (2), Concepció Ibañez (2) i Teresa Vilarrubias (2). Aquesta última, de pares catalans exiliats, ja exposava individualment des de l'any 1954 al país. D'Espanya: Carmen Arocena, de l'illa de La Palma, Canàries (1), Amalia Avia de Toledo (1), Juana Francés (1), Carmen Galparsoro de San Sebastián (2), Begoña Izquierdo de Bilbao (3),

Carmen Laffon de Sevilla (1), Lola Massieu de Las Palmas de Gran Canaria (1), Gloria Navarro de León (1) i Rosario de Velasco (2). Estrangeres: Garcia Barrios de Santiago de Chile (1), Eva Fisher de Daruvar (2), Jean Logie d'Anglaterra (1), Mil Lubroth de Nova York (2), Carla Prina (1) i Elena Tarasido de Buenos Aires (1). (Fig. 1 i fig. 2)

Si exceptuem algunes obres considerades poc importants, va haver-hi una aportació força rellevant dins del conjunt. A grans trets, es podrien dividir entre art figuratiu, «no según una aplicada referencialidad y sí, sólo, a partir de un determinado expresionismo» com indicava el crític de *La Vanguardia Española* Juan Cortés (14/VI/1962), i art no figuratiu, «desde lo puramente textural al desbordamiento efusivista». Efectivament, aportacions rellevants dins de l'abstractisme foren les obres d'una Teresa Lázaro –que havia rebut una crítica força entusiasta de Cirici-Pellicer a la revista *Correo de las Artes* (nº 30, 1961) i de Carlos Areán (nº 34, 1961); una Lola Massieu –la qual havia exposat els mesos de gener i febrer al Museu d'Art Contemporani juntament amb el també canari Felo Monzón–; una Elena Paredes; una Isabel Pons amb els seus gravats; una M. Assumpció Raventós; una Carla Prina, i una Anita Solà. Aquesta darrera havia donat un gir cap a l'abstracció matèrica expressada pel color i la línia tant a l'obra sobre tela com sobre paper. Parlem de la mateixa artista que havia exhibit obra el passat mes de març a la Galeria Jaimes, presentada per Rafael Santos Toroella (fig. 3).



Fig. 3. Anita Solà d'Imbert, *Pintura*, 1962. Presentada en el I Salón Femenino de Arte Actual.



La recepció d'aquest primer saló fou molt positiva per part de la crítica local, però, sembla ser, que a falta d'estadístiques i segons paraules dels crítics, no fou tan ben rebuda per part d'un públic que es mostrà distant. En una entrevista d'Enrique Rubio a Glòria Morera publicada al *Diario de Barcelona* (7/VI/1962), l'artista explicava que la recepció per part dels artistes i de la gent amb inquietuds i ganes d'avenç havia anat molt bé; i que foren els conformistes i conservadors, plens de prejudicis tradicionals els que havien tingut una postura força intransigent. De totes maneres no tots els crítics s'enfrontaren al fet femení de la mateixa manera. Mentre alguns, com Rafael Santos Torroella, enraonaven i afirmaven la constant presència de la dona dins les mostres col·lectives d'art des de l'antiguitat, altres com Rafael Manzano, afirmaven que el paper de l'art femení només fou evident a partir de l'impressionisme, i, concretament, a Catalunya i Espanya a partir de la Segona República amb les aportacions d'Olga Sacharoff o Rosario de Velasco, sense anomenar, potser per qüestions polítiques, l'obra d'una Maria Sanmartí, una Maruja Mallo, una Maria Blanchard, una Àngels Santos o una Montserrat Casanovas, pintores importants de l'avantguarda republicana i de la postguerra més immediata. Alguns altres crítics com el del diari *Hoja del Lunes* trobaven a faltar moltes artistes que sense dubtes haurien d'haver format part com:

«las pintoras Teresa Condeminas, Núria Llimona y Magda Folch, las escultoras María Llimona, Margarita Sans-Jordi y Luisa Granero, la gran ceramista Angelina Alós... y otras artistas que fuera prolijo enumerar. Si han sido invitadas a participar y han rehusado, no podemos culpar de ello a la comisión organizadora del Salón.»<sup>1</sup>

Un dels temes recurrents tant de la crítica com del mateix consell assessor de tots els salons, des del primer fins al darrer, fou la justificació que es veien obligats a fer de la necessitat d'un saló d'art femení. Segons Àngel Marsà, no es tractava d'establir compartiments estancs entre art masculí i femení ja que l'art, deia el crític, no en té de sexe, sinó de crear un «“saló femení” i no un “art femení »». Marsà continua:

«se trataba de oponer formalmente una realidad tangible a un mero supuesto. Es con demasiada frecuencia que se oye decir, aun por gentes doctas, o que debieran serlo, que la mujer carece de facultades artísticas en la medida que las posee el hombre. El Salón Femenino de Arte Actual ha venido a demostrar, sin lugar a duda, la endeblez –o en muchos casos, la doblez– del temerario juicio».<sup>2</sup>

---

1. E. F. 1962: 11.

2. Marsà 1964: 3.

Aquest mateix any de 1962, a banda de la co-existència del VI Salón de Mayo, es creà el mes de març el I Ciclo de Arte de Hoy en el qual dominava l'abstracció, compost pels joves artistes Argimón, Teo Asensio, Lluís Bosch, Chueca, Cubells, Gimferrer, Joaquim Llucià, Maas, Carles Mensa, Owe Pellsjö, Amelia Riera, Francisco Valbuena i Emilia Xargay. Aquestes exposicions se celebraven en el mateix recinte de l'antic Hospital de la Santa Creu tot i a les sales del Conservatori de les Arts del Llibre. Aquest grup també realitzà la mateixa exposició a Igualada, Mataró i ja l'any 1963 a Manresa, Girona i Vich. Al mateix temps el Cercle Artístic de Sant Lluch convocava el Primer Premi de Dibuix Joan Miró en el qual presentaren obra Amelia Riera i Emilia Xargay i se celebrà una exposició de tipus experimental sota el títol de *Papers 1962* amb el propòsit, com s'explicà a la presentació del catàleg, de «mostrar de forma decidida que la especulación sobre los niveles plásticos contemporáneos no ha terminado y que el arte debe prolongar su función hasta intentar alcanzar de lleno unas mayorías selectas para la integración del artista en la línea social que le corresponde.» Segons el crític Cesáreo Rodríguez-Aguilera la raó per la qual hi va haver-hi tant de dinamisme evolutiu està «en que el móvil determinante de estas agrupaciones es la inquietud y el entusiasmo inicial de jóvenes artistas que tratan de irrumpir en un ambiente en el que hasta entonces han sido ignorados. La suma de sus fuerzas se produce como consecuencia de su libertad creadora y de sus entusiasmos».<sup>3</sup>

Al mateix temps que el primer saló femení restava obert, als salons del Museu d'Art Contemporani estava exposant obra l'escultora italiana Ietta Donega de clara ascendència abstracta; Emilia Xargay, guanyadora del primer premi de dibuix Inglada-Guillot, i Esther Boix, qui obrí una mostra individual a l'Ateneu barcelonès amb obra des dels anys 1956 fins al 1962. Així mateix, la pintora nord-americana afincada a Eivissa Jane Mitchell va exposar a les Galerías Grifé & Escodá el mes de maig i Pilar Planas una altra a les Galerías Syra. Aquest any, el Saló Internacional Femení de París concedí la Medalla de la Ville de Paris a la pintora Gloria Merino, a l'exhibició participaren Maria Revenga, Josefina Miró, Menchu Gal, Mercedes Gómez Pablos, que havia obtingut el mateix guardó l'any anterior, Maria Josefa Colom, Maria Josefa García Valenzuela, Carmen Arocena i Maria Dolores Andreu.

## **II Saló Femenino de Arte Actual, 1963**

La segona edició del saló femení d'art actual avançà el seu calendari al mes d'abril de 1963 tornant a repetir Gloria Morera com a Secretària general i Àngel Marsà en l'Assessoria tècnica. S'afegiren Conxa Ibáñez com a secretària del saló, Claude Collet com a delegada a Barcelona, Jaqueline Larrieu com a delegada a París i repetia Maria Calvet com a delegada

---

3. Rodríguez-Aguilera 1963: 2.



Fig. 4. Quatre obres de Menchu Gal presentades en el II Saló Femenino de Arte Actual.  
*Diario de Barcelona*, 6.IV.1963



Fig. 5. Obres de Núria Llimona, Margarita Marsà i Caty Juan penjades en el II Saló Femenino de Arte Actual, 1963

a Madrid. La convidada d'honor d'aquest any fou la pintora Menchu Gal de l'Escola de Madrid la qual presentà un retrat de la seva mare, un bodegó i dos paisatges. A més es rendí un homenatge a les artistes recentment traspassades: les gravadores, Carmen Arocena, canària, i Concepció Paris, barcelonina, ambdues havien participat en la primera edició. A totes dues es realitzà una antològica que ocupà un dels testers de l'antiga Capella. A les especialitats artístiques de l'any anterior s'afegí la joieria. És molt probable que obeís a la participació de Ninon Collet, mare de la delegada a Barcelona, l'artista Claude Collet per a que pogués presentar la seva «soberbia serie de joyas: plata, piedras y esmalte».<sup>4</sup>

Es presentaren seixanta-sis artistes amb més d'un centenar d'obres segons la premsa (el catàleg imprès no recull el nombre d'obres) entre les quals predominaven, aquest any, les obres figuratives (fig. 4 i fig. 5).

4. Castillo 1963: 33.

Algunes artistes de la primera edició no tornaren a exposar en la següent, com fou el cas d'Eulàlia Suroscamps, tot i que participaria a la tercera edició. D'altres s'afegiren, entre les quals cal anomenar l'artista Roser Bru, que havia obert una exhibició individual a la Sala Gaspar dos mesos abans; Concepción Herмосilla; o Nadia, resident a París i que tenia obra en permanència a la Galeria Biosca de Madrid, a l'igual que Amalia Avia, la qual representà a Espanya en la Fira Internacional de Nova York d'aquest any i presentaria obra a la Biennial de Venècia de 1964. Com es pot apreciar el nombre d'artistes estrangeres augmentà.

La participació de noves artistes, a banda de les quatre esmentades amunt, foren: Carmen M<sup>a</sup>. Aguadé (Barcelona), Angelina Alós (València), M<sup>a</sup> Dolores Andreo (Murcia), Dominique Bernhardt (Ginebra), Renée Falcón (Perpignan), Trinidad Fernández (Asturias), Ute Finis (Schluechtern, Alemanya), Carmen Gallo de Lora (Montoro, Córdoba), M<sup>a</sup> Rosa Germán (Madrid), Mercedes Gómez-Pablos (Palma de Mallorca), Inés Guasch (Barcelona), Concepción Ibáñez (Canet de Mar), Caty Juan (Palma de Mallorca / Madrid), Jacqueline Larrieu (Bordeaux), Liliane Lees-Rancere (París / Madrid), Remei Martínez (Barcelona), Merien Mezian (Marroc), Josefina Miró (Barcelona), Fernanda Navarro (Barcelona), Marie Noëlle Goffin (París), Gina Pane (Biarritz), M<sup>a</sup> Teresa Peña (Madrid), Juana Ricard (Barcelona), Amelia Riera (Barcelona), Concepción Salinero (Granada), Isabel Santaló (Córdoba), Carmen Serra (Barcelona), René Tzolakis (Grècia), Aurora Valero (València), Christiane Vigon (Niza) i Carmen Zulueta (Madrid).

En l'especialitat d'escultura fou només Emilia Xargay qui presentà dues obres animalístiques de ferro, les quals, segons Santos Torroella, semblaven seguir l'estil de Gargallo (Santos Torroella 1963: 13). Xargay, immediatament després, obrí a la galeria Grifé & Escodà una individual presentada pel crític Alberto de Castillo. Així mateix, Amèlia Riera feia la seva primera individual a la galeria Belart amb una presentació de Juan-Eduardo Cirlot i presentà obra al XVI Saló de Març de València. Totes dues, Xargay i Riera, tornaren a exposar en el II Ciclo de Arte de Hoy amb dues obres abstractes titllades d'enorme qualitat.

La majoria dels crítics de la premsa diària coincidiren en l'alt nivell qualitatiu de la mostra i cadascú d'ells foren prolixes en les ressenyes de les obres cadascú defensant les seves preferències. Cal contextualitzar, però, el tancament de l'exposició *El arte y la paz* organitzada aquest mateix any pel Museu d'Art Contemporani en el Club de la UNESCO, en la qual quasi tota l'obra presentada fou abstracta. Comptà amb presència femenina com ara de M. Assumpció Raventós o Nadia Werba. A finals de 1963 la pintora M. Jesús de Sola, antiga fundadora del Grup Lais, obrí exposició individual a les Galerías Syra seguint el seu estil figuratiu estilitzat com l'obra *El pescador*; exposat ara i que tornaria a exposar-la al saló femení de l'any següent.

### III Saló Femenio de Arte Actual, 1964

Anticipant-se al tercer saló femení i en la mateixa Sala Municipal de Exposiciones realitzaren una col·lectiva les artistes Esther Boix, Claude Collet, Concha Ibáñez i M. Assumpció Raventós amb una obra força heterogènia. Quant al tercer Saló femení, amb el mateix grup organitzador de l'edició anterior, presentaren obra cinquanta-cinc artistes, el mateix nombre que a la primera edició amb més d'un centenar d'obres. Les artistes de nova presència foren: Julitxu Alonso (Navarra), Isabel Baquedano (Navarra), Marie Thérèse Codina (Sant Cugat del Vallès), Carla Dichiasso (València), Colette Fillon (Saint Germain en Laye), Roberta Jean Griffith (EUAU), Marilena Klonaris (Alexandria), Maria Teresa Linyan (Barcelona), Maria Teresa Menard (Cholet, França), Bianca Papo (Zagreb), Remei Rodamilans (Caldes de Montbuy), Ángeles Ruiz de la Prada (Madrid), Pilar Serrano (Granada) i Elena López Vicens (Barcelona).

Des de la revista *Destino* s'incorpora per primera vegada a la crítica d'aquests salons el crític i poeta José Corredor-Matheos, el qual si bé estava d'acord amb la presentació que va fer Àngel Marsà al catàleg de l'exposició, conforme no és un saló d'art femení sinó un saló femení d'art, afirmava que el nivell mitjà era més que acceptable en la representació de totes les tendències «ninguna por cierto de las que constituyen el último grito, lo que no es en modo alguno, una objeción.» (Corredor-Matheos 1964: 54).

Cal esmentar, si més no per contextualitzar la recepció de l'art femení, que llavors sortí publicat el llibre de Maria Laffitte (Condesa de Campo Alange) *La mujer en España. Cien años de su historia*. Laffitte ja havia escrit sobre les pintores Maria Blanchard (1944) i Pepi Sánchez del cercle de Madrid, i ara feia una breu història de la incorporació de la dona en les arts plàstiques, un fet que es produí de manera general en la primera postguerra europea, destacant noms com el de Maria Blanchard, Olga Sacharoff, Maruja Mallo, Rosario de Velasco, Ángeles Santos, Marisa Roesset o Júlia Minguillón. I fou a partir de la postguerra espanyola quan la seva incorporació es produeix de manera decidida i abundant. Cesáreo Rodríguez-Aguilera destacà del llibre el paper de l'escola catalana:

«La importancia de la joven escuela catalana en pintura y escultura (con las demás derivaciones artísticas afines), ofreció desde el primer momento una valiosa representación femenina. En todas las especulaciones plásticas de nuestro tiempo: el neosurrealismo, el neoclasicismo, la abstracción, el informalismo, el expresionismo, el nuevo realismo, el pop-art, la mujer artista catalana ha estado presente y ha realizado su aportación, los matices diferenciales, si han existido, «existen, no serán propios de grupo, sino de individualidades. La diversidad psicológica femenina es tan amplia como

la masculina; la formación mental, muy semejante. Y si la pintura es «cosa mental», los resultados no pueden ser divergentes».<sup>5</sup>

Per aquesta tercera edició del saló es creà el «Premio de la crítica» atorgat pel Ministerio de Información y Turismo mitjançant la delegació de Barcelona, dotat amb 15.000 pessetes i concedit a Isabel Baquedano, en una pugna entre els vots donats a Magda Bolumar, Maria Josefa Colom, Claude Collet, Caty Juan, Teresa Lázaro, Olga Sánchez i Emilia Xargay. El jurat, constituït pels membres catalans de l'Asociación Española de Críticos, estava format per Alberto del Castillo, Alexandre Cirici, Joan Cortés, Federico Gutiérrez, Àngel Marsà i Cesáreo Rodríguez-Aguilera. Com a curiositat documental, el NODO (n.1145) va enregistrar alguns moments de la mostra –la preparació i la inauguració– el presentador del qual no s'està de proferir exaltadament uns clixés masculistes en parlar de l'art de la dona, que segur feien riure de manera complaent a la gran majoria del públic.<sup>6</sup>

A començaments de 1964, el Ciclo de Arte de Hoy i Cercle Artístic de Sant Lluç organitzaren la *Muestra de Arte Nuevo, MAN 64*, a les sales de l'antic Hospital, dedicada bàsicament a les darreres tendències, a la primera edició presentà obra Magda Ferrer i Amèlia Riera. Així mateix, i organitzat pels mateixos, tingué lloc del 16 d'octubre fins al 14 de novembre i a les sales del Conservatori de les Arts del Llibre l'exposició *Abstractos Catalanes*. Es presentaren dibuixos, escultures i pintures d'artistes catalans i d'estrangers residents, com ja venia sent habitual, entre els quals Will Faber i Owe Pellsjö, habituals en totes les col·lectives. En aquesta exposició mostraren llurs obres Magda Ferrer, Elena Paredes i Amèlia Riera. La revista de Madrid *Artes* en va fer ressò amb un article al seu número de juny sobre la pintora Cecília Ybarra d'Isabel Cajide i un altre titulat *Una aproximación a la pintura de Nadia Werba* d'Àngel Crespo.

En el IV Concurso de Pintura Sant Pol de Mar, Pilar Planas obtingué el Premi Riera Vaquer d'entre cent-quaranta-un pintors essent el primer premi per a Jaume Muxart i el segon per a Joan Brodat.

Malgrat l'aparent normalitat que els crítics venien fent des del 1962 sobre la presència constant de la dona en el món de l'art, el cert, però, és que si mirem algunes de les bibliografies més importants i exposicions antològiques d'aquests anys, la seva presència de la dona artista és realment minsa per no dir excepcional.

Carlos Areán al seu extens llibre de 1961, *La escuela pictórica barcelonesa*, només en parla de nou artistes dones: Anita Solà de Imbert, Aurora Altisent, Maria Girona,

---

5. Rodríguez-Aguilera 1964: 13.

6. NODO 1.

Montserrat Gudiol, Maria Sanmartí, Magda Ferrer, Josefina Miró, Teresa Lázaro i Maty o Mati Tarrés, tot i que fa un recorregut molt ampli per tots els moviments pictòrics d'aquesta escola fins l'any de la publicació.

José Maria Moreno Galván al llibre *Introducción a la pintura española actual* de 1960 és qui més tracta de no diferenciar entre artistes dones i homes. A Menchu Gal i Maruja Mallo les inclou dins de l'art de preguera; a Sofia Morales a la postguerra juntament, i de nou, amb Menchu Gal de l'escola de Madrid. Entre la figuració i l'abstracció cita a Sofia Morales, Carmen Laffon, Isabel Santaló, Pepi Sánchez, Gloria Merino, Trinidad Fernández, Maria Antonia Dans, Alicia Muñoz, Milagros Lambert, Anita Solá de Imbert, Pilar Planas, Eva Llorens, Esther Boix, Maria Luisa Samper, Gloria Merino, Carmen Laffon, Lola Valera, Jacinta Gil i Trinidad Fernández. Dins de l'Informalisme, a Juana Francés i Maria Paz Jiménez. I dins del grup de estrangeres amb residència, a Maria Droc i Nadia Werba.

L'exposició *20 años de pintura española* celebrada l'any 1962 a les mateixes sales municipals i organitzada per l'Ateneo de Madrid i l'Ajuntament de Barcelona només comptà amb 10 artistes dones d'un total de 158 artistes convidats, sent ben notables les absències, d'artistes masculins. Les dones eren: Amalia Avia, Maria Antonia Dans, Maria Droc, Juana Francés, Miria Girona, Arlette Martí, Olga Sacharoff, Pepi Sánchez, Isabel Santaló i Anita Solà de Imbert. Els textos del catàleg anaven signats per Juan Antonio Gaya Nuño, Rafael Santos Torroella i José Castro de Arines. L'exposició *Veinticinco artistas españoles* de 1964 dirigida per Carlos Areán i exhibida a Lisboa, Mérida, Badajoz i Càceres comptà amb Maria Josefa Colom, Maria Girona d'un total de 28 artistes. I per acabar, davant d'aquest desolador panorama amb tan pocs exemples que recullin l'obra de dones, cal afegir el llibre de Carlos Areán, *Pintores extranjeros en España*, de 1963, en el qual s'estudia l'obra de Maria Droc, Mil Lubroth, Nadia Werba i Thea Winger dels 26 artistes relacionats.

#### **IV *Salón Femenino de Arte Actual, 1965***

El quart saló femení fou una edició de continuïtat en la qual repeteix Gloria Morera com a presidenta i Àngel Marsà en l'assessoria tècnica. Com a secretària, Esther Ruilópez, la organització a càrrec de Mercedes de Prat i en la direcció del catàleg editat a M. Assumpció Raventós. Cal destacar que aquest any es publicaren un bon nombre fotografies de les obres i la presentació n'anà a càrrec del filòsof *daualsetià* Arnau Puig. L'exposició tingué lloc el mes de setembre i va ser inclosa en els actes de les festes de la Mercè. El text d'Arnau Puig segueix la línia dels anteriors salons amb una justificació del perquè de l'existència d'un saló femení d'art, un fet que dona a entendre que encara no s'havia assumit el saló dins les arts plàstiques.

Aquest any foren convidades d'honor Rosario de Velasco i la gravadora Isabel Pons, una de les poques dones que tenien marxant, en aquest cas, era la Galeria Neblí de Madrid. A Barcelona, només hi havia una altra artista que tenia marxant i era Montserrat Gudiol, segons la informació que hem pogut recavar. La Sala Gaspar gestionava la seva obra i mai es va presentar a una edició del saló femení. En aquest IV Saló el nombre d'artistes fou més reduït, quaranta-quatre entre les quals catorze no s'havien presentat abans com ara M. Astrid Balniska-Jundzill (Polònia), Magda Camps (Barcelona), Engracia Casas (Barcelona), Greta Dale (Canadà), Anni Faivre (França), María P. Herrero (Bilbao), María Luisa Lamela (Argentina), M. Ángeles Domingo "Madola" (Barcelona), Aurelia Muñoz Ventosa (Barcelona) presentà un tapis tot i que no hi havia cap secció oficial de tapisseria, Carmen Pinteño (Almería), Francisca Plasa (Barcelona) i Joan Semmel (EEUU).

A banda del Premi de Pintura atorgat a la francesa resident a Madrid Liliane Lees-Rancere, se n'atorgaren altres dos, el Premio de Escultura que fou per a Emilia Xargay pel *Toro*, i el Premio de Cerámica «Miguel Lerín» que es donà al conjunt de sis peces de gres presentades per Elisenda Sala, qui l'any anterior n'havia guanyat un al Primer Concurs Internacional de Ceràmica de la ciutat italiana de Faenza (fig. 6 i fig. 7). El crític Alberto del Castillo reproduïa en el *Diario de Barcelona* els tres premis així com les obres de Rosario de Velasco i els vuit gravats d'Isabel Pons. (Castillo1965: 17).



Fig. 6. Panoràmica del IV Saló Femenino de Arte Actual, 1965. Obres de M. Assumpció Raventós, Emilia Xargay, Annie Faivre, etc.





Fig. 7. Panoràmica del IV Salón Femenino de Arte Actual, 1965. Al fons el tapís d'Aurèlia Muñoz

Aquest any, l'Ateneo de Madrid, el qual organitzava la majoria de les exposicions dirigides per Àngel Marsà a l'Ateneu barcelonès prèviament, organitzà una col·lectiva a les tres artistes: Gloria Morera, M. Assumpció Raventós i Emilia Xargay, presentades per Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Rafael Santos Torroella i Alberto del Castillo, respectivament. I en el mes de juny es feia una nova exposició col·lectiva dins del mateix recinte de l'Antic Hospital sota el nom de «nueva gente: arte 1965», on predominaven l'art *op* i el *pop-art* amb les representacions femenines de Rosa Bachs, Montserrat Jurnet, Elena López Vicens, Dolors Llambias i Carmen Mestres.

#### **V Salón Femenino de Arte Actual, 1966**

El cinquè saló continuà amb la mateixa estructura i repetí disseny en el catàleg amb la reproducció de moltes de les peces exhibides. De nou, fou Àngel Marsà l'encarregat de presentar l'exposició i de nou amb la justificació permanent del perquè de l'existència del saló. Aquest any, el nombre de premis canvià a dos de pintura: «Premio Teresa de Obidos de la Dirección General Información y Turismo» (15.000 pessetes) i «Premio Diputación Provincial de Barcelona» (12.000 pessetes); el d'escultura, «Premio dotado con las aportaciones del sorteo», «Grupo de Amigos del Salón Femenino de Arte Actual» (10.000 pessetes) i el d'arts aplicades: «Premio Dirección General Información y Turismo» (5.000 pessetes). Totes les obres guanyadores havien de passar a formar part, segons explicava Marsà, del futur Museu d'art del segle XX de la Diputació Provincial de Barcelona. Els premis foren guanyats per Amèlia Riera, Remei Martínez, Remei Rodamilans i Aurelia

Muñoz respectivament (figs. 8, 9, 10, 11 i 12).



Fig. 8. Obra d'Isabel Pons del IV Saló Femenino de Arte Actual, 1965.



Fig. 9. Obra de Lolita Rodríguez del V Saló Femenino de Arte Actual, 1966.



Fig. 10. Obra de Teresa Lázaro del V Saló Femenino de Arte Actual, 1966.



Fig. 11. Obra d'Aurora Gassó al V Saló Femenino de Arte Actual, 1966.1950.

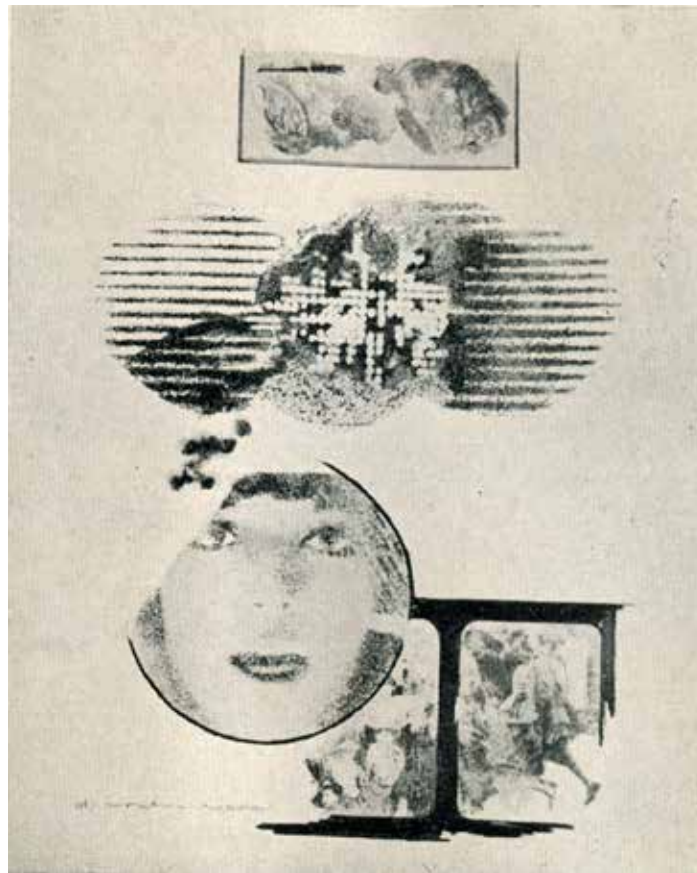


Fig. 12. Obra d'Alessandra Bonelli del V Saló Femenino de Arte Actual, 1966.

Entre les cinquanta-dues artistes presentades dominava la presència de l'art figuratiu seguit d'un informalisme textural i un tímid pop-art. Les artistes que es presentaren per primera vegada foren setze: Luz de Alvear (Santander), Giuliana Balice (Itàlia), Annete Barceló-Bollag (Suïssa), Alessandra Bonelli (Milà), María Bustinduy de Pop (Grècia), Mercedes Colvé (Alacant), Carmen Dosal (Santander), Mari Paz García Angoso (Salamanca), Aurora Gassó (Barcelona), Eugènia Llinàs de Vilalta (Barcelona), Gloria Merino (Álava), Vanna Nicolotti (Itàlia), Francina Parreu (Barcelona), Lucia Pescador (Itàlia), Elisa Queralt (Sabadell) i Lolita Rodríguez, una artista autodidacta de Barcelona que fou una sorpresa pel seu estil ingenu i visionari ple de colors –que recorden els de Maria Sanmartí–, i Cecilia Vidal Maynou (Barcelona).

Gloria Morera presentà obra en la Galeria Syra en el mes de juny; Elena Paredes a la Galeria Belarte, i Emilia Xargay a la Galeria Neblí de Madrid. Al novembre, Pilar Font exposà a Estudio de Arte i Caty Juan a la Galeria Syra. En MAN 66 participaren la fundadora Amèlia Riera i Juana Francés en una edició de gran qualitat on exhibiren entre altres Martín Chirino, Manolo Millares, Gerardo Rueda o Fernando Zobel.

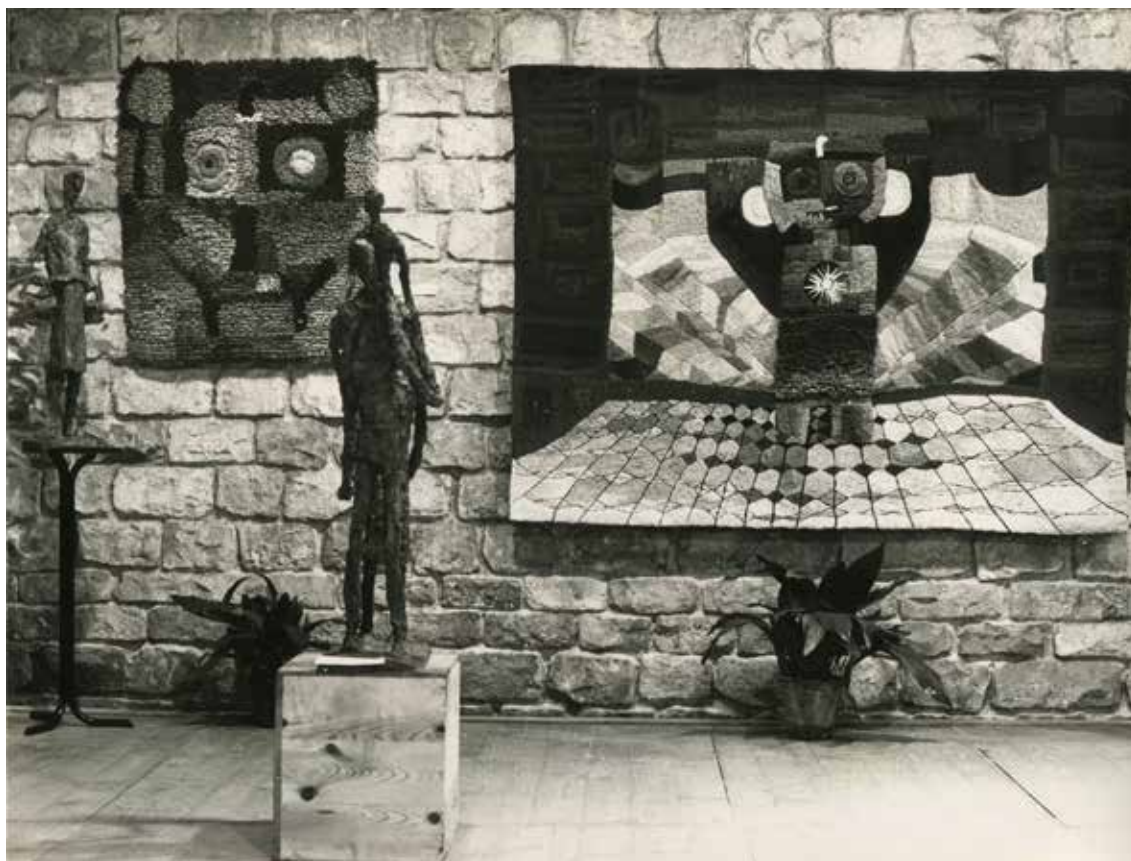


Fig. 13. Panoràmica del V Saló Femenino de Arte Actual, 1966. Escultures de Remei Rodamilans i tapissos d'Aurèlia Muñoz entre els quals el titulat *Tòtem*

### ***VI Saló Femenino de Arte Actual, 1967***

Al gener de 1967 l'escultora Remei Rodamilans, guanyadora del premi de l'any anterior, exposà individualment a l'Ateneu barcelonès, amb escultures de guix, allargades i estilitzades de caràcter expressionista. A finals d'any, la ceramista Elisenda Sala exhibia a la Sala Parés i la sorpresa de l'any anterior, la ingenuista Lolita Rodríguez, ho feia a la Sala Rovira presentada per l'Arnau Puig.

La VI convocatòria fou dirigida per una junta renovada, la presidenta era Maria Assumpció Raventós, a la secretaria estava Esther Ruilópez, relacions públiques s'encarregà Mercedes de Prat i la tresoreria per Teresa Lázaro. Àngel Marsà continuà amb l'assessoria tècnica. El catàleg fou presentat pel crític de Bellpuig Josep Vallés Rovira, el qual va fer una breu història del moviment emancipador de la dona des de la romàntica George Sand, passant per les lluites de les sufragistes angleses i nord-americanes fins a assolir segons ell, «la completa emancipación femenina que la implantación de la minifalda ha representado». El crític segueix així:

«La confesión de no practicar discriminación y no creer en esenciales diferencias de sexos referidas al sentido creador y sí sólo en matices de orden personal, nos hace reconocer plenamente el hecho de que la aspiración femenina no comenzó su desarrollo hasta que sus circunstancias histórico-sociales no la promovieron hacia su total liberación, que las repetidas manifestaciones sufragistas iniciaron».<sup>7</sup>



Fig. 14. Obra de “La Chunga”, del VI Salón Femenino de Arte Actual, 1967.

En la sisena edició el saló estava totalment consolidat amb la presència de seixanta-vuit artistes i més d'un centenar d'obres. Les artistes convidades representaren una gran aportació sobre tot la d'Àngels Santos –la qual havia tingut la seva darrera individual al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona l'any anterior–, amb tres obres dues de les quals foren *Un món* de 1929 (MNARS) i *Nena morta* de 1939 (Col·lecció Santos Torroella, Girona), dues de les millors produccions dels seus inicis. Les altres dues convidades foren Juana Francés amb una llarga activitat des de l'any 1953, artista que fou membre del grup El Paso i convidada aquest mateix any a la XXXIII Bienal de

Venècia i a la Internacional de Pittsburg, i la ceramista valenciana Angelina Alós, activa també, des de l'any 1950. Les noves incorporacions foren: Angiola Bonanni (Roma), Concepción Comellas (Barcelona), Pilar Font (Madrid), Maggy Gidou (Grenoble), Ditti Hood (Estocolm), Maria José Jaurrieta Mas (Barcelona), Odile Kurz de Rafael (Melun), Maria Isabel Lui (Silves, Portugal), María Cecilia Martín (Salamanca), Sofía Morales (Cartagena), Elisa Olivé (Tarragona), Rosa Palou (Campanet, Mallorca), Carmen Pérez-Seoane Cullén (Vitòria), Núria Pugés de Torrell (Barcelona), Pepita Ribes (Barcelona), Margarita Sans-Jordi (Barcelona), Wang-Chi (Pekín), Alicia Zadán (Argentina) i la bailaora, “La Chunga” (fig.14), Micaela Flores Amaya amb dues ceres titulades *La niña del fuego* y *Princesa*, en un estil ingenuista.

7. Vallès Rovira 1967: 2.

El premi «Eudis» de pintura fou atorgat a Elena Paredes i el «Premio Integración de las Artes» fou concedit a l'esmaltista Montserrat Mainar. El premi d'escultura es declarà desert. Per la seva banda, l'artista gravadora Isabel Pons, guardonada l'any anterior amb el Premio Neblí de gravat, guanyà aquest any el Premio Nacional de Grabado celebrat a Madrid, del qual el NODO s'encarregà de fer-ne un reportatge.<sup>8</sup>

El mes de novembre de 1969 tingué lloc la primera Muestra Internacional de Grabado y Litografía de Barcelona, a les mateixes sales de l'Antic Hospital, creada per l'Asociación de Artistas Actuales. El president fou el pintor Santi Surós, i comptà amb la col·laboració del Círculo Artístico de Sant Lluç i l'Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Barcelona. El comitè promotor estava dirigit per l'artista gravadora Maria Josefa Colom (presidenta), ànima de la Fira, amb l'ajuda de Lluís Bosch Cruañas (secretari), Conxa Ibáñez, Sebastián Forner, Lluís Rey Polo, M<sup>a</sup> Assumpció Raventós i Josep Baqués (subsecretaris). Maria Josefa Colom escriví la presentació en el catàleg per donar validesa a la mostra internacional i constatar tendències i criteris, procediments i maneres del moment, essent possible una confrontació en la creació gràfica actual per la recerca d'una qualitat com a caràcter primordial. A banda de les tres gravadores del mateix comitè, es presentaren les dones artistes d'Espanya: Elisenda Barrera, María Calvet, Mercedes Canosa, Claude Collet, Mercedes d'Harcourt, Aurora Gassó, Amparo Gómez, Natividad Gutiérrez, Irene Iribarren, Gloria Merino, Josefa Miró, Maria del Carmen Navarro, Elisa Olivé, Maria Dolores Parunella, Mercé Picó, María Rosa Seix, María Rosa Tarruella, María José Vela i Emilia Xargay. La majoria artistes havien participat als salons femenins d'art actual. En total foren trenta països participants amb un total de 230 artistes. Tot un èxit per a una primera convocatòria.

### **VII *Salón Femenino de Arte Actual, 1968***

L'èxit obtingut a l'edició anterior, propicià que les organitzadores fessin un canvi en el sistema organitzatiu. Primerament, acordaren ampliar la Comissió Rectora amb una doble incorporació en les Relacions públiques de Claude Collet i es nomenaren quatre vocals: M<sup>a</sup> Josefa Colom, Caty Juan, Núria Llimona i Rosario de Velasco. Es creà un patronat format per diverses personalitats femenines no artistes però sí humanistes com l'escriptora Conxa Alós, l'advocada Elisa Lamas, Amparo Ramírez de Cartagena, Montserrat Rogent, Roser Grau i la conservadora tècnica de museus Trinidad Sánchez Pacheco. El jurat es configurà per crítics pertanyents a la secció catalana de l'Asociación Española de Críticos de Arte –Carlos Areán, Alberto del Castillo, Lina Font i Rafael Santos Torroella–, i s'anul·là, per petició pròpia, el càrrec d'assessor tècnic que fins ara el tenia l'omnipresent Àngel Marsà.

---

8. NODO 2.



Fig. 15. Catàleg del VII Salón Femenino de Arte Actual, 1968 amb les obres de les artistes convidades Montserrat Mainar i Maruja Mallo.

El catàleg reproduïa a la coberta dues de les obres (fig.15) de les convidades d'honor, Montserrat Mainar, qui després d'haver guanyat el primer premi a la III Bienal Hispanoamericana de Arte entrà en el circuit d'art, i Maruja Mallo, una de les artistes més importants de la primera avantguarda espanyola, que es presentà al Salón el dibuix *Esqueleto (Dinosaurio translúcido)* de 1933, actualment dins la col·lecció de la Fundació Mapfre.

Alberto del Castillo publicà al catàleg una breu història dels salons femenins i l'escriptora Conxa Alós un altre text titulat *La mujer y el arte* en el que de forma materialista i feminista; escriví alguns capítols de la història de l'art amb la dona com a protagonista, un text que avui dia segueix sent vàlid. Aquesta era la seva conclusió:

«Luego de una serie de años fructíferos, los más ricos a lo largo de la Historia para el desarrollo sociológico de la mujer, llegamos a 1968. Nuestro tiempo. Las listas de pintores, escultores, ceramistas, esmaltistas, son largas. Hay nombres notables, de originalidad indiscutible. [...] Casi se puede decir que no existen los obstáculos. Las barreras que hay que saltar son leves, y el tiempo logrará tragarlas; las tradicionales, las psicológicas, están superadas, dejadas olímpicamente atrás. La mujer puede ser artista».<sup>9</sup>

*La Vanguardia Española* (12/10/1968) tornà al mateix tema, a l'article *El femenino arte*, afegint-hi i repetint conceptes emprats en la presentació del catàleg.

Noranta foren les artistes presentades entre les quals s'incorporaren: Rosa Bachs (Barcelona), Anette Barceló-Bollag (Suïssa), Paulina Berlatzky (Argentina), María Carreras (Madrid), Júlia Dorado (Saragossa), Rosa Gratacós (Barcelona), Aurora Grau (Barcelona), Maggy Guidou (Barcelona), Roser Juanola (Barcelona), Eugenia Llinás de Vilalta (Barcelona), Marta Malleu (Barcelona), Elizabeth Millioud (Mèxic), Gertrudis Munk (Suïssa), Mari Carmen Novoa ((Barcelona), Dolores Pagés (Girona), Graziella Piccone (Barcelona), M<sup>a</sup> Teresa Recorder (Caracas), Susana Rolando (Argentina / Castedefells), Conchita Sisquella (Barcelona), Antonia Soler Lladó (Barcelona), Aurora Valero (València), Alejandra Vidal

9. Alós 1968: 9-10.

(Barcelona), Montserrat Xicola (Barcelona) i Yuye de Lima (Caracas).

El premi de pintura fou dividit *ex aequo* i repartit entre María Carreras per *Recuerdo de mil novecientos* i Rosario de Velasco per *Venus de Merienda*. El «Premio de Integración de las Artes» s'atorgà a Angelina Alós pel panel ceràmic *La silla* i el premi d'escultura anà a Arlette Curie per l'obra titulada *Forma*. A més, es donaren mencions honorífiques a les pintores Núria Llimona, Carme Aguadé, Ángeles Ruiz de la Prada i Graziella Picconte i a Susana Rolando pel tapis *El Toro*.

Com la majoria dels crítics que van apropar-se al saló, Juan Cortés resumí l'estat de la qüestió d'aquesta edició amb paraules positives. La transcripció de la mateixa pot servir-ne d'exemple de les restants:

«Califico de recuento de fuerzas la coyuntura de este Salón por cuanto es, en efecto, una muy considerable y persuasiva manifestación de lo que da de sí actualmente el arte femenino en nuestro país, con todo y quedar fuera de su bloque buen número de artistas del mismo sexo que honran al país con su producción. El conjunto del Salón queda lo bastante completo en personalidades relevantes e individualidades de cuyos bellos inicios de hoy cabe esperar una muy buena plenitud para mañana, como lo suficientemente representativo en escuelas y tendencias, para evitar un excesivo resquemor por ausencias que marquen lagunas notables, si bien pueden faltar algunos nombres que aumentarían el lustre de la excelente reunión que ha sido lograda».<sup>10</sup>

Les promotores d'aquesta edició del saló femení –M. Assumpció Raventós, Mercedes de Prat i Conxa Ibañez– organitzaren i coordinaren per al mes de desembre la I Feria de Artesanía de la Mujer en col·laboració amb la Galeria Mundi-Art. En aquesta fira tingueren cabuda obres de ceràmica, esmalt, tapis, ferro forjat, fusta, etc. Dins de llurs activitats tingué lloc un col·loqui sobre l'esperit de l'artesanía com a conservadora de les tradicions de l'art popular amb Luis Canals, Elisa Lamas, Carmen Alcalde, María Cruz Hernández, Mercedes de Prats i M. Assumpció Raventós com a ponents.

### **VIII Salón Femenino de Arte Actual, 1969**

L'octau saló es celebrà per primer cop al Palau de la Virreina i s'exposaren més de dues-centes peces de noranta artistes. La infraestructura administrativa fou la mateixa de l'any anterior si exceptuem la sortida de Claude Collet de les relacions públiques i que per primera vegada s'incorporà l'especialitat de fotografia. Les convidades d'honor foren la

---

10. Cortés 1968: 49.



pintora Júlia Minguillón que havia mort l'any 1965 i la ceramista veneçolana Cristina Merchán, que havia estat alumna de Llorens Artigas, l'obra de cadascuna fou reproduïda en el catàleg. Els textos foren de Rafael Santos Torroella i Maria Aurèlia Capmany que es veié, com la majoria dels presentadors anteriors, obligada a fonamentar i a elaborar un judici del perquè de l'existència d'aquests salons femenins d'art. I així ho feu seguint la línia marcada l'any anterior per Conxa Alós, tot i que d'una manera més bel·ligerant en defensa del paper de la dona dins de l'art, però també del lloc que ocupa a la societat, ja que encara tenia molts problemes d'acceptació en rols que la societat patriarcal havia donat exclusivament als homes. Per primer i últim cop, es publicà la presentació de Capmany en català a més d'en castellà. Transcrivim algunes de les idees principals de la seva crítica:

«¿Un saló femení de pintura? ¿Per què femení? ¿Què hi pot haver en la pintura que sigui femení, o negre, o proletari, o esclau? L'obra humana compta un cop acabada, quan ja, llesta del tot, fa el seu viatge a través del temps, quan esdevé, per la seva presència, acció creadora. ¿Què deu voler dir la qualificació de femenina, aplicada a una obra, sigui pintura, escriptura, o prodigi de mecànica? [...]. Si el món occidental va veure aparèixer les universitats femenines va ser per la mateixa raó que a Amèrica apareixerien les universitats negres, perquè els mascles blancs defensaven, amb esforços heroics, un privilegi de segles, i, si guem comprensius, costa molt renunciar als privilegis, costa molt pensar que el bé de tots no ha de ser en detriment del benefici d'uns quants. Per totes aquestes raons fa mes d'un segle que les dones més il·lustrades i més ardides van decidir a agrupar-se per defensar els seus interessos. Fa tant de temps que dura aquest combat femení que alguns ingenus o alguns malintencionats –molt sovint la ingenuïtat s'expressa en forma de mala intenció -han decidit que el problema femení i el problema negre i el problema obrer ja esta resolt i els agrada sorprendre's quan, per exemple, s'anuncia un saló femení. [...]. És preferible que ens decidim a admetre que si les dones s'agrupen per oferir la seva obra obtenen un primer resultat molt positiu: que el públic distret s'adoni d'aquesta obra i es plantegi el risc de jutjar-la. Un risc, realment, perquè la primera temptació del crític desprevingut serà qualificar de femenina l'obra exposada».<sup>11</sup>

Santos Torroella, per la seva banda, celebrà els èxits que les successives edicions dels salons havien obtingut tant a nivell social com de crítica i revalidà, un cop més la seva existència perquè responia a una necessitat evident i l'ha justifica.

11. Capmany 1969: 5-6.

En la inauguració de l'exposició Maria Assumpció Raventós dedicà un pòstum homenatge al crític Joan Cortés, el qual havia traspassat l'estiu d'aquest mateix any. Cortés, des de la primera edició del saló femení col·laborà en la difusió amb una crítica seguint els seus gustos artístics, defensà l'art sense fer distinció entre art masculí o femení, tot i que, de tant en tant, se li escapaven alguns clixés masculistes propis de l'època, com a la majoria dels crítics fossin homes o dones.

Es presentaren noranta artistes entre les quals trenta-i-tres foren noves participants: Elvira Alfageme (Madrid), Maria Dolors Bou (Barcelona), Albina Caballero Chueca (Madrid), Engracia Casas (Barcelona), Colita (Barcelona), Mercedes Colvée (Alacant), Núria Dalmau (Barcelona), Teresa Eguibar (Madrid), Mercè Escayola (Barcelona), M<sup>a</sup>Luisa Esteban Drake (Madrid), Montse Faixat (Barcelona), Eugenia Ferré (Barcelona), Martha G. Frías (Barcelona), Àngela i Montserrat Guardiola Farrés (Barcelona), Roser Guilera (Barcelona), Teresa Jassá Casé (Calaceite, Teruel), Nina Juárez (Barcelona), Gloria Mallol (Barcelona), Carmen Maristany Montal (Palamós, Girona), Remei Martínez-Marí (Barcelona), Mercedes Miquel Gabarró (Barcelona), Dorothy Molloy (Barcelona), Ángeles Moral Roca (Barcelona), Alicia Osés Navaz (Pamplona), Ángeles Ramírez Gómez (Barcelona), Mercedes Reguant Caro (Barcelona), Mariona Sanahuja Bonfill "Cram" (Barcelona), Olga Sánchez (Barcelona), Montserrat Sastre Planella (Esplugues de Llobregat), Montserrat Sagarra (Barcelona), Lola Serrano Ortega (Barcelona) i Pilar Villarrazo (Barcelona).

Com s'ha dit, aquesta edició comptà amb una secció dedicada a la fotografia i foren set les que l'estrenaren: Colita, Montse Faixat, Martha G. Frías, Glòria Mallol, Àngels Moral, Montserrat Sagarra i Pilar Villarrazo.

El premi de pintura fou atorgat a les obres de Carmen Aguadé i Ángeles Ruiz de la Prada. Aguadé va presentar una obra de construcció geomètrica en blans i negres, lluny dels paisatges i obres que havia fet fins feia molt poc. El premi d'escultura fou per a les obres realitzades en plàstic d'Àngela Guardiola i el premi d'arts aplicades fou per a Susana Rolando pel seu tapís. Rolando havia obert una individual a la Sala Ten el mes de maig, presentada per Cesáreo Rodríguez-Aguilera, on va exposar una sèrie de tapissos titllats de gran lluminositat, i Angelina Alós ho feia a Grifé & Escodà, presentada per José Corredor-Matheos. Les mencions d'honor foren Cecília Martín i Olga Sánchez.

### **IX Saló Femenino de Arte Actual, 1970**

De nou, la junta d'aquesta edició fou renovada amb Núria Llimona (presidenta), M. Assumpció Raventós (tresorera) i Mercedes de Prat (relacions públiques); les vocals foren:



Fig. 16. Carlos Rolando, Catàleg-cartell del IX Saló Femenino de Arte Actual, 1970. Biblioteca de Catalunya.

Conxa Ibáñez, Montserrat Sagarra i Rosario de Velasco, i secretàries: Trinidad Sánchez-Pacheco i Elisabet Torras. El patronat estava format per Conxa Alós, Lidia Falcón, Ana María Matute, Juana Mordó i Clara Szabó.

El disseny del catàleg-cartell fou de l'argentin, fincat a Barcelona des de l'any 1967, Carlos Rolando (fig. 16), amb un exercici creatiu força modern d'estil Pop, de format quadrat que al desplegar-se en sis formà un cartell amb el número 9 en gran i d'un gramatge de colors verd i taronja amb tinta negra sobre blanc; els textos anaven a la part del darrera, un de Daniel Giralt Miracle i un altre de l'escriptora ELISA Lamas. Les tres convidades d'honor, Marrie-Therèse Codina, Aurèlia Muñoz i Susana Rolando figuren amb els currículums i la fotografia de cadascuna,

a més de la relació de les dones participants i la seva especialitat.

Del total de setanta-vuit artistes, trenta-i-una eren noves: Guadalupe Arroyo Benet (Barcelona), Carmen Balanzó Roca (Barcelona), Ana Berges (sic, Vergés) (Barcelona), Marta Cadenas (Barcelona), Raimonda Casals (Reus), M<sup>a</sup> Teresa Casanovas Andiniach (Barcelona), M<sup>a</sup> del Mar Farrerons (Falset), Teresa Ferrer (Sitges), Montserrat Faura (Barcelona), *Ferna* (Barcelona), Neus Francesch (Barcelona), Carmen Gallegos de Sagarra (Barcelona), Carmen Gaudens (Lleida), Sara Gibert (Barcelona), Josefina Gozález de Rico (Madrid), Immaculada Jiménez (Sant Just d'Esvern), Maithe la Guardia (Barcelona), Josefina Miralles Nobell (Sabadell), Josefina Montes (Barcelona), Teresa Moreno (Barcelona), Maria Niubó i Prats (Badalona), *Nona* (Barcelona), Tina Ollé (Barcelona), Rosa María Pujol Avellana (Barcelona), Núria Ribot Rius (Barcelona), Cari Sanz Barberá (Barcelona), Carmen Sanz (Barcelona), M<sup>a</sup> Assumpta Solsona Sancho (Barcelona), Lidia Torres Peinador (Barcelona) i Pilar de la Vega Aguilar (Barcelona).

Les fotògrafes foren Montse Faixat, Maggy Gidou, Tina Ollé, Montserrat Sagarra, Cari Sanz i Ana Verges.

El text de Daniel Giralt-Miracle és el primer de tots els textos dels catàlegs anteriors que s'enfronta al que significava l'art en aquells moments, sense cap distinció entre art femení o masculí, normalitzant d'aquesta manera la psicologia de l'obra d'art. Al final de

l'article trobareu el text del document transcrit sencer degut al seu interès i la dificultat per accedir-hi (doc. 1).

Per la seva banda, Elisa Lamas, sense entrar en la part artística, entrava a la part sociològica, preguntant-se si les reivindicacions feministes havien assolit la igualtat. Pel seu interès, transcrivim també el text (doc. 2).

Un cop inaugurada l'exposició, la crítica, però, fou quasi unànime en el veredict de mediocritat i baixa qualitat de les obres presentades amb, excepcions, és clar. De fet, fou el mateix Giralt-Miracle, des de la revista *Destino*, el primer en denunciar-ho malgrat haver fet la presentació del saló:

«Los propósitos podían ser, y quizás aún son. renovadores, pero los resultados, casi en su totalidad y a excepción de las invitadas de honor, todas ellas procedentes del campo del tapiz y alguna que otra excepción más. son de un tradicionalismo, una falta de inventiva y un estado letárgico totales. Evidentemente hay obras que podrían ser calificadas de «modernas», una modernidad que tendría sus límites en la abstracción de los años 50. o en la nueva figuración inglesa cercana a los 60, pero el pulso general nos ha parecido tenue, flaco, débil, casi agónico. La pasada edición nos dio cierta esperanza: veíamos una puerta que se abría y que tenía posibilidades de encauzar las cosas por el buen camino. Quizá por eso aceptamos la presentación del catálogo del presente año, pero no por ello hemos de silenciar un hecho que se nos antoja evidente, a la vez que público. [...] Un salón que debe ser reconsiderado y que de continuar existiendo tiene que provocar otro tipo de búsqueda que el cartel-catálogo, con su magnífico diseño, refleja perfectamente».<sup>12</sup>

Al crític de *La Vanguardia Española*, Fernando Gutiérrez, li semblava una edició sense força:

«Creo que su tono ha perdido, o acaso no ha encontrado esta vez el antiguo entusiasmo. No me refiero con esto a que sus organizadoras, la Junta o el Grupo Plástico, no hayan puesto de su parte el mismo tesón y los mismos esfuerzos de quienes les precedieron en ediciones anteriores. Ese entusiasmo perdido, o no encontrado, no es el suyo, sino el de algunas artistas que a él acudieron en esta ocasión. Hay, naturalmente, grandes y valiosísimas excepciones capaces de mantener por sí solas la llama sagrada de una iniciativa y unos resultados que honran la actividad, el esfuerzo y la importancia de la mujer en el arte.

---

12. Giralt-Miracle 1970b: 70.

Pero ello acaso no baste a la vista de este Salón, que nos deja un poco fríos, en el que, contrariamente a lo que preconiza Giralt-Miracle, un muy visible número de artistas se ha limitado a «hacer» más que a «buscar», como si lo que Importara fuese cumplir de manera literal con el compromiso de una asistencia prometida. Con este Salón ha ocurrido un poco esta vez lo que casi tradicionalmente sucede con muchas exposiciones colectivas y numerosos certámenes: el artista cumple lo que considera «obligación profesional» de concurrir, pero no, en este caso, con el miramiento que debe al Salón». <sup>13</sup>

En aquesta edició es van atorgar més premis que a les anteriors: El primer premi de saló fou per a la fotògrafa Ana Vergés per un conjunt de set fotografies de nens, les quals, segons Gutiérrez, estaven plenes de vitalitat, naturalitat i moviment d'una qualitat excepcional. El premi de pintura fou per *Pintura* d' Amèlia Riera i també per a Dorothy Molly. El d'escultura per a l'Emilia Xargay i el creat Premi Zabaleta de dibuix i pintura foren per a Maithe La Guardia i M. Assumpció Raventós, respectivament. El «Trofeo José Compte» destinat a fotografia fou per a les deu fotografies de Montse Faixat.

### ***X Salón Femenino de Arte Actual, 1971***

Aquest darrer saló estava integrat per Núria Llimona (presidenta), Elisabeth Torras (secretària), Mercedes de Prat (relacions públiques), M. Assumpció Raventós (tresorera), Conxa Ibañez, Rosario de Velasco i Montserrat Sagarra com a vocals. El patronat, per: Conxa Alós, Lidia Falcón, Ana María Matute, Juana Mordó i Clara Szabo.

En aquesta edició s'organitzà un homenatge; a Maria Blanchard, i una breu biografia es publicà en el catàleg, sense que hi hagués una presentació de cap crític o escriptora com venia essent habitual.

Les noves incorporacions al saló foren quaranta-dues: Rosa Amorós Bernardo (Barcelona), Antonia Aguiló (Lleida), Claudia Arias Luaces (Madrid), Mercè Asín (Barcelona), Elisenda Capdevila (Barcelona), Gloria Carballo Majía (Barcelona), Maria Antonia Carrera (Barcelona), Emilia Castañeda (Barcelona), Carmen Cristóbal de Bertoglio (Barcelona), Rosa Crusellas Prats (Sant Just Desvern), Elena Dervantier Lucas (Madrid), M. Dolores Duocastello (Tarrassa), Maria Pepa Estrada (Màlaga), Fefa Ferrer (Reus), Isabel Garriga (Barcelona), Margarita Migéñez (Barcelona), Sara Givert (Barcelona), Maria Teresa González Gancedo (Barcelona), M. Pilar Goyte (Barcelona), Yolanda Graziani (Las Palmas de Gran Canaria), Marina Grau (Barcelona), Regina Heinzelman (Barcelona), Ana Jiménez (Valladolid), Jussara (Barcelona), Etinha Lópes (Brasil),

---

13. Gutiérrez 1970: 49.

Magda Martí Coll (Barcelona), M. Cecilia Martín Iglesias (Salamanca), Lola Martín Jano (Jaén), Marta Matricchio (Barcelona), Isabel Mira González (Barcelona), Dolores Oromí (Barcelona), Esther Ortego (Madrid), Cecilia Pino (Barcelona), Regina Pujol (Brasil), Isabel Salleras (Barcelona), Maria Luisa Sanz Soto (Barcelona), Rosa Soler (Barcelona), Siegrid Stefanow (Casteldefells), Núria Tortras (Barcelona) i Alicia de Juan Solana (Barcelona).

A diferència de les anteriors edicions, aquesta no obtingué la ressonància passada i l'aportació dels crítics fou minsa. Només foren ressenyats alguns noms i obres Rafael Santos Torroella a *El Noticiero Universal* i poc més.

El recompte total d'artistes presentades en totes les edicions, amb possibles errors, foren de 278. Un nombre força elevat i que ens dona un referent de la quantitat d'artistes dones que hi treballaven i de les poques artistes que han tingut una presència constant.

Encara avui dia la lluita no ha acabat i malgrat haver assolit un gran nivell d'igualtat en el món expositiu d'art, que és en definitiva la lluita feminista des dels seus orígens, la majoria de la societat occidental no es treu de sobre els prejudicis instal·lats en l'art fet per dones, amb algunes excepcions, és clar, d'aquelles ja consagrades. Malauradament segueixen sent una constant comentaris com el que donà Sempronio a la revista *Destino* referint-se al seu passeig pel desè saló d'art femení acompanyat del cònsol del Brasil Vayma Denis quan foren presentats a «... unas guapas escultoras, y tras charlar un momento con ellas, volví y me dijo: La ventaja de las exposiciones de mujeres artistas es que están llenas de caras bonitas...».<sup>14</sup>

## DOCUMENT 1

«A estas alturas, cuando los «ismos» se han sucedido a una velocidad pasmosa, por haber refugiado la originalidad en un detalle, color, deformación visual o psicológica, el papel de lo original o vanguardista en artes queda minimizado. El artista de hoy ya no es alguien que « sabe hacer », sino alguien que « sabe buscar ». Este espíritu de búsqueda analítica impone como mínimo tres exigencias fundamentales que ya nada tienen que ver con la noción renacentista del creador artístico. Los pinceles, el cincel, el óleo y el mismo mármol quedan relativizados frente a la nueva visión general del problema.

A) Podemos afirmar que el valor de una obra de arte es exactamente la cantidad. de información que contiene, sea ésta semántica o estética. El artista de hoy

---

14. Sempronio 1971: 29.

no puede vivir al margen de los descubrimientos en el campo de la comunicación. Las nuevas técnicas, los perfeccionamientos mecánicos y el constante investigar científico (arte = teknné) aproximan a los interesados en los diferentes frentes de la investigación en metas comunes. Ningún artista, si es que se considera como tal y es un elemento vivo en la sociedad en que se desenvuelve, puede ignorar el valor de las señales y de los mensajes, los elementos primarios de la cibernética y su « feed back », puede desconocer lo que son las relaciones ergonómicas, los últimos avances en el campo de la percepción, la motivación, los comportamientos sociales o los descubrimientos de la filosofía. Es decir, debe tomar conciencia de que ya no es un cultivador aislado del « mito », que debe abandonar lo anecdótico y a partir de otra estructura, desde ella, construir un acontecimiento, un objeto absoluto. (Lévi-Strauss)

B) Ya no se trata de romper los límites de ayer para definir nuevas fronteras de hoy, se llamen pop, op, cinéticas, minimal, happening, pobres, camp, mec-art o lo que se quiera. Estamos frente a un elemental problema de obra abierta que no puede tener en cuenta la humanización o deshumanización del arte en el sentido orteguiano. Se trata de buscar unos resultados que tengan un alcance colectivo y que por su misma razón de ser logren respaldar y hacer avanzar la línea general de búsqueda en la que todos estamos inscritos. Se trata de despertar impulsos, de estimular, de provocar a un público aletargado por comunicaciones de demoledor poder magnético (no desde un punto de vista moralizante sino en el no-abierto). Para conseguir estos fines, la obra de arte se ve actualmente obligada a manifestar primeramente una relación « objetiva » del individuo con el mundo y no así subjetiva de las formas entre ellas. Esta primacía de lo semántico universaliza la resultante creativa tanto en su sentido pragmático como en su sentido sintáctico.

C) En esta situación en la que el artista es un pensador, un intelectual, como el mismo filósofo, poeta o científico. Sólo que con saberes afectos al terreno de la plástica, puede ser que para unos la imitación se remita a la comunicación y que la expresión corra parejas con la abstracción. Pero la situación actual establece tal cantidad de relaciones extra e interdisciplinarias, (poesía-física, matemática-lógica, arte-cibernética cibernética, música-electrónica) que hacen del arte como imitación comunicativa o como abstracción expresiva un sólo campo que desborda las categorías académicas, siempre ontológicas y metafísicas, para obligar al creador, al buscador, a un constante rastreo de su numen creativo frente a las nuevas posibilidades, al planteo vital y al compromiso social. Estas tres exigencias, desgajadas de un amplio contexto al azar, y a las que, por no hacernos interminables,

añadiríamos varias más, son tan válidas para el arte masculino como para el arte femenino, si es que en arte caben distinciones de esta índole.» (Giralt-Miracle 1970a)

## DOCUMENT 2

«[...] ¿Tiene sentido que unos artistas, que son mujeres, se reúnan para exponer sus obras, pudiendo presentarlas en los salones, digámoslo así, normales y corrientes? Y si lo tiene, ¿qué sentido es ése?

Nuestra sociedad, con esfuerzo, y rabiando bastante, no ha tenido más remedio que ir abriendo paso a la mujer hacia una serie de reductos masculinos. Ya tenemos por ahí fuera a Golda Meir e Indira Ghandi siguiendo los pasos de la señora Bandaranaike la cual, si no me equivoco, fue la decana de las Primer Ministro, hace años en Ceilán. Ya nuestro sexo ha ganado varios Premios Nobel, ya tenemos casi todos los escalafones del Estado. ¿Qué más podemos pedir? ¿Es batalla ganada la de la integración de la mujer en la moderna sociedad?

Pues no, aún no está ganada. Ciertamente podemos ser Registradores de la Propiedad y hasta Fiscales, que las leyes van dejando de considerarnos parecidas a los locos y a los menores de edad, pero queda todavía muchísimo camino por recorrer. Aún las costumbres, aún la mentalidad social sigue viéndonos como una especie de hombres disminuidos, como unos seres humanos incompletos, en comparación con el Arquetipo, con el rey de lo creado, con la medida de todas las cosas, es decir, como el varón.

A todas horas tropezamos con este profundo sentimiento social, nacido a lo largo del desarrollo histórico de manera inevitable. Durante un larguísimo periodo de la historia de la humanidad no hemos tenido más remedio que sacrificarnos como sexo en favor de la especie. No podía ser de otro modo: hacían falta muchísimos niños, puesto que la mortalidad infantil era enorme, y la vida de los seres humanos resultaba tan corta que para la mayoría de las mujeres no duraba más tiempo que el ciclo procreador (un ciclo procreador, no lo olvidemos, sin antibióticos, ni clínicas, ni ginecólogos). Hoy, felizmente, este planteamiento ha cambiado en todos sus datos. No necesitamos tantos niños, puesto que mueren muy pocos. La mujer, como el hombre, puede aspirar a una larga existencia. El tributo que han pagado a la especie, a su supervivencia, miles de millones de mujeres, se ha aligerado hasta extremos que nadie hubiera podido soñar hace aún poco tiempo. Los prejuicios, sin embargo, son duros de pelar. Es un fenómeno conocido el de la supervivencia de los



prejuicios una vez desaparecidas las causas que le dieron origen. Será largo y difícil conseguir que este clima social desaparezca.

Mientras no sea así continuaremos padeciendo dificultades suplementarias y encontrando cortapisas añadidas a las que nuestra naturaleza, y nuestra condición de seres sociales en un momento y lugar determinados, nos imponen necesariamente, lo mismo que al hombre. En estas condiciones estoy convencida de que tanto en el arte como en cualquier otra actividad, el problema peor, el más duro e injusto, se plantea antes, se plantea, por decirlo así, fuera. El problema consiste en montarse una vida en la cual sea posible pintar o esculpir, defender pleitos, hacer política o estudiar el átomo como lo hacen los hombres, es decir, dirigiendo todos los esfuerzos vitales en la misma dirección, sin desgarramientos interiores, sin elecciones amputadoras, sin tener que hacer frente cada momento a la fuerza paralizante de los prejuicios de la sociedad.

Ciñéndonos a las artes plásticas, por supuesto que las mujeres que exponen en el Salón Femenino podrían llevar sus obras a las exposiciones normales, y de hecho lo hacen así. La presencia de sus obras agrupadas ahora tiene, a mis ojos, un profundo valor de testimonio social.

Cada obra de las aquí reunidas es el resultado, como en toda obra de arte, de una lucha interior, de una irresistible y hondísima corriente que brota de las fuentes del alma del artista y le obliga a expresarse, pero además, y antes, el resultado del esfuerzo de un ser humano que ha nacido y se ha desarrollado en un ambiente que le juzga sin simpatía, que ya tiene fabricada su propia opinión sobre él (en esto consiste, como sabemos, el pre-juicio), que le exige pruebas suplementarias de capacidad para tomarle en serio, y que desde su nacimiento le coloca el máximo de dificultades en el camino de su vocación. Ya sé que habrá excepciones, que si existiera una computadora capaz de medir con exactitud la cantidad de esfuerzo desarrollada por cada uno, encontraríamos casos aislados de extrema buena suerte por el lado femenino y de terrible mala suerte por el masculino. Serán, sin embargo, excepciones.

Me atrevo por todo ello a dar las gracias a las artistas aquí reunidas y a mis amigas de la Junta organizadora. Creo que como artistas deben exponer en todos los salones, mostrar lo que son capaces de hacer junto a sus colegas masculinos, pero también creo que como mujeres, deben seguir reuniendo sus obras una vez al año, contribuyendo así a despertar la conciencia de una sociedad que conserva vivas y actuantes unos sentimientos que ya no tienen base, y a deshacer una especie de

red invisible que aún nos acompaña de la cuna a la tumba, entorpeciendo nuestros movimientos: la imagen de nosotras mismas proyectada por una sociedad que aún hace discriminación de sexos.» (Lamas 1970).

## **FONTS BIBLIOGRÀFIQUES**

- Alós, C. (1968), *La mujer y el arte. VII Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelona, Sala Municipal de Exposiciones. [Catàleg].
- Capmany, M. A. (1969), «Per què un saló femení», *VIII Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelona, Palau de la Virreina. [Catàleg d'exposició].
- Castillo, A. del (1963), «El II Salón Femenino de Arte Actual», *Diario de Barcelona*, 6/4/1963.
- Castillo, A. del (1965), «IV Salón Femenino de Arte Actual», *Diario de Barcelona*, 2/10/1965.
- Corredor Matheos, J. (1964), «III Salón Femenino de Arte Actual», *Destino*, 10/10/1964.
- Cortés, J. (1968), «El VII Salón Femenino de Arte», *La Vanguardia Española*, 6/10/1968.
- E.F. (1962), «El I Salón Femenino de Arte Actual», *Hoja del lunes*, 4/4/1962.
- Giralt-Miracle D. (1970a), *Tres exigencias al artista actual*, IX Salón Femenino de Arte Actual, Barcelona, Palau de la Virreina. [Catàleg d'exposició].
- Giralt-Miracle, D. (1970b), «El Salón Femenino, entre la espada y la pared», *Destino*, 31/10/1970.
- Gutiérrez F. (1970), «El IX Salón Femenino de Arte Actual», *La Vanguardia Española*, 18/10/1970.
- Lamas E. (1970), *La mujer y las artes en nuestra sociedad*, IX Salón Femenino de Arte Actual, Barcelona, Palau de la Virreina. [Catàleg d'exposició].
- Marsà, A. (1964), *III Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelona, Sala Municipal de Exposiciones. [Catàleg].
- Rodríguez-Aguilera, C. (1963), *II Ciclo de Arte de Hoy*, Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluc. [Catàleg].
- Rodríguez-Aguilera, C. (1964), «Historia de cien años. La mujer española en el arte», *La Vanguardia Española*, 6/10/1964.
- Santos Torroella, R. (1963), «El II Salón Femenino de Arte Actual», *El Noticero Universal*, 3/4/1963.
- Sempronio (1971), «Cartas de Sempronio. Las mujeres, del maquillaje a la pintura», *Destino*, 23/10/1971
- Vallés Rovira, J. (1967), *VI Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelona, Sala Municipal de Exposiciones. [Catàleg].

## **BIBLIOGRAFIA**

- Quiney, A. (2019), «Montserrat Mainar, esmaltadora a prova de foc», *Serra d'Or*, juliol-agost, p. 55-59.
- Quiney, A. (2021), «Maria Sanmartí i Lali Suroscamps, pintores amb una arrel primitiva», *L'Avenç* 484, novembre, p. 34.

## **RECURSOS WEB**

- NODO 1 (n.1145), <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1145/1475181/>
- NODO 2 (n.1263), <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1263/1485973/>

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.220>

## **Ricardo Warecki en los Salones de Bellas Artes de Rosario: modelos iconográficos y temas de encuadre**

Elisabet Veliscek

<https://orcid.org/0000-0003-2239-3805>

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

elisabetveliscek@gmail.com

Recepció: 2/12/2022; Acceptació: 20/4/2023; Publicació: 20/7/2023

### **Resumen:**

El texto aborda los envíos del artista Ricardo Warecki a los salones de pintura y grabado organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y la Asociación Amigos del Arte de Rosario, Argentina, durante los años cuarenta y cincuenta. En un primer momento se analizan las propuestas temáticas e iconográficas de las xilografías enviadas a los salones de grabado, luego las pinturas de carácter intimista dedicadas a la vida familiar y, por último, las obras presentadas en las convocatorias de Amigos del Arte.

**Palabras clave:** Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Asociación Amigos del Arte de Rosario, salones, iconografía.

### **Resum: Ricardo Warecki als Salons de Belles Arts de Rosario: models iconogràfics i temes d'enquadrament**

El text aborda els enviaments de l'artista Ricardo Warecki als salons de pintura i gravat organitzats pel Museu Municipal de Belles Arts “Juan B. Castagnino” i l'Associació Amics de l'Art de Rosario durant els anys quaranta i cinquanta. En un primer moment s'analitzen les propostes temàtiques i iconogràfiques de les xilografies enviades als salons de gravat, després les pintures de caràcter intimista dedicades a la vida familiar i, finalment, les obres presentades a les convocatòries d'Amics de l'Art.

**Paraules clau:** Museu Municipal de Belles Arts “Joan B. Castagnino”, Associació Amics de l'Art de Rosari, salons, iconografia.

### **Abstract: Ricardo Warecki in the Rosario Fine Arts Salons: iconographic models and framing themes**

The text deals with the shipments of the artist Ricardo Warecki to the painting and engraving salons organized by the Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” and the Asociación Amigos del Arte de Rosario in Argentina during the nineteen-forties and nineteen-fifties. First, the thematic and iconographic woodcut proposals sent to the engraving salons are analysed, then the intimate paintings devoted to family life and, finally, the works submitted in response to the calls for Friends of Art.

**Keywords:** Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Asociación Amigos del Arte de Rosario, fine arts salons, iconography.

Durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, el artista Ricardo Warecki<sup>1</sup> realizó envíos regularmente a los salones de pintura y grabado organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y la Asociación Amigos del Arte de Rosario.<sup>2</sup> Si bien en el transcurso de esos años también presentó algunos trabajos en certámenes llevados a cabo a nivel provincial y nacional, este escrito se enfoca especialmente en un conjunto de obras enviadas a los salones y convocatorias realizados en la ciudad durante los años cuarenta y cincuenta –dejando afuera, en la medida de lo posible–, las pinturas expuestas en el marco de su participación en el Grupo Litoral.<sup>3</sup> La razón de este recorte se debe a la reiteración de ciertos motivos iconográficos y formas estéticas que el artista desplegó con entusiasmo en una serie de pinturas y xilografías que actualmente se encuentran en gran parte reservadas en la colección familiar. Se trata de escenas vinculadas a la ciudad y al ámbito suburbano, de imágenes que incorporan temas de encuadres provenientes de la mitología y la simbología cristiana, así como retratos y motivos intimistas asociados a la vida doméstica, que se distinguen de las representaciones de campesinos y figuras litoraleñas, pero también de los desnudos, naturalezas muertas y paisajes urbanos que exhibe en otras convocatorias celebradas en el plano nacional. Este trabajo se propone indagar de forma exhaustiva en las temáticas, modelos compositivos

---

1. Ricardo Warecki fue un pintor, grabador, escenógrafo, muralista e ilustrador de descendencia polaca. Nació en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, el 26 de septiembre de 1911 y murió en la misma ciudad el 6 de junio de 1992. De formación autodidacta, aprendió el oficio de la talla en madera a través de su padre, quien se dedicaba a la ebanistería. Desde comienzos de los años treinta comenzó a desarrollar una actividad en el campo de las artes gráficas a través de dibujos, grabados e ilustraciones, publicados en diferentes diarios y revistas de Rosario y Buenos Aires. Desde 1946 formó parte de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, una formación de carácter antifascista devenida en antiperonista, y durante la década del cincuenta del Grupo Litoral, un conjunto de pintores que combinaban arte moderno con una perspectiva regional. Desde sus inicios desarrolló una enorme producción gráfica, en la cual exhibió un acercamiento a las experimentaciones estéticas que se estaban produciendo a nivel internacional en el campo de la ilustración, el dibujo y el grabado durante la primera mitad del siglo XX. A la par, cultivó en su pintura una figuración de carácter monumental, acorde con las tendencias artísticas de entreguerras, que posteriormente fue exhibiendo un proceso de geometrización. Luego de los años sesenta realizó varios murales con una figuración geométrica y colores intensos, emplazados en diferentes espacios de la ciudad de Rosario. Si bien el artista mantuvo una producción pictórica desde los años cuarenta, durante todo su recorrido mostró mayor interés por la gráfica, el diseño y el arte aplicado.

2. Se trata de dos instituciones artísticas de la ciudad de Rosario. El Museo (inaugurado en 1937) depende del municipio, mientras la Asociación (creada en 1944) es una entidad privada.

3. Agrupamiento artístico de la ciudad de Rosario desarrollado entre 1949 y 1958, conformado por los pintores Juan Grela, Oscar Herrero Miranda, Leónidas Gambartes, Santiago Minturn Zerva, Domingo Garrone, Carlos Enrique Uriarte, Ricardo Warecki, Francisco García Carrera, Alberto Pedrotti, Hugo Ottmann, Manuel Gutiérrez Almada, Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña. Además de estos pintores fueron invitados Alfredo Cartegni, Jorge Vila Ortiz y Arturo Ventresca, quienes integraron algunas exposiciones, pero no formaron parte del grupo. En general llevaron a cabo una obra de temáticas litoraleñas con una paleta de tonos quebrados y una perspectiva estética moderna. A lo largo de la década realizaron una enorme cantidad de exposiciones en distintos lugares del país, a tal punto que se convirtieron en una marca de identidad y el punto más alto de la plástica en la ciudad. Véase Fantoni 2012: 505-527.

y propuestas iconográficas visibles en estas obras, a los fines de reconstruir aspectos desconocidos de su producción visual. En un segundo plano, tener en cuenta los envíos en las convocatorias locales permite observar el itinerario del artista en torno a los circuitos oficiales y alternativos, para también reparar en la apertura que le dieron estos espacios a la producción de un creador vinculado, en gran parte, al mundo de la gráfica y el diseño aplicado en diarios y revistas de carácter masivo.<sup>4</sup>

### Los envíos de grabados

En 1943 y 1944 Ricardo Warecki se presenta a los salones de grabado organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” luego del enorme éxito que había obtenido el año anterior la exposición *El grabado en la Argentina*, preparada por los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño.<sup>5</sup> El I Salón fue inaugurado el 4 de septiembre de 1943 en el marco de la gestión de Hilarión Hernández Larguía e incluyó un conjunto de 234 piezas de 98 artistas que utilizaron diversas técnicas que iban desde la xilografía y el linóleo hasta el aguafuerte y el aguainta. La heterogeneidad de la convocatoria fue apuntada por el escritor Horacio Correas en una reseña para la revista *Anuario Plástica*, dirigida por Oscar Pécora y Ulises Barranco.<sup>6</sup> En la nota el autor resaltaba, dentro de un variado conjunto de artistas que estaban experimentando en el terreno de las artes gráficas, la presencia de Ricardo Warecki, quien envió la xilografía *Muchachas*, luego adquirida por la Dirección Municipal de Cultura (fig. 1).<sup>7</sup>

4. Entendemos por circuitos “oficiales” aquellos que comprenden exposiciones, salones y eventos organizados en el ámbito de los museos y espacios dependientes del Estado que generan instancias de legitimación oficial, mientras los canales “alternativos” incluyen instituciones, galerías, ferias, exposiciones, etc. de carácter privado, independiente, que por lo general se encargan de difundir y exponer lo que las instituciones oficiales segregan. En algunos casos los canales alternativos pueden oponerse al orden establecido y a la cultura dominante, mientras otras veces pueden terminar convirtiéndose ellos mismos en lugares hegemónicos. En el periodo abordado por este trabajo los circuitos oficiales estarían formados por los museos municipales y provinciales y los alternativos por instituciones como la Asociación Amigos del Arte de Rosario. Sobre el itinerario de este espacio: Veliscek 2019: 1-49.

5. Sobre esta exposición, consultar: Dolinko 2011: 325-336.

6. Correas 1943:104-106.

7. Los grabados adquiridos en este certamen por la Dirección Municipal de Cultura fueron: *Faena* de Regino A. Vigo, *El acompañamiento del angelito* de José A. Pons, *Paisaje de Córdoba* de Oscar Meyer, *Figuras* de Miguel, A. Elgarte, *Hornos de ladrillos* de María A. Ciordia, *Paisaje de la costa* de César López Claro, una serie de cuatro grabados de Gastón Francisco Tobal para el libro *Evocaciones porteñas*, *El Rey Burgués* de Lydia Rotondaro, *Retrato de Alberto Dáneo* y *Retrato de Gustavo Cochet* de Sergio Sergi, *Rincón de San Justo* de Rebeca Guitelzon, *Suburbios* de Catalina T. Gardella, *Día de trabajo* de Elsa J. Legaspi, *El escultor Stephan Erzia* de Liberato Spiso, *El baldío* de Laura B. Paiosa, *Campamento gitano* de Hemilce M. Saffordada, *Desnudo* de Manuel Suero, *Estudio para un autorretrato* de Mauricio Lasansky, *Cabeza* de Carlos A. Aschero, *Crepúsculo* de Natalio A. Roda, *Muchachas* de Ricardo Warecki, *Cuentos de tierra purpúrea* y *La mujer de la culebra* de Alberto Nicasio, *Derrota* de Manuel Rueda Mediavilla, *Paisaje de Guadalupe* de Santiago Minturn Zerva, *Nocturno* de José Planas Casas, *Apóstoles* de Clara Carrié, *Pareja* de Marta

La obra presentaba tres figuras de mujeres conversando en la calle de un barrio, mediante una ordenación que seguía la iconografía tradicional de *Las Tres Gracias*: la figura central de espaldas con la cabeza vuelta y las otras dos levemente de perfil, giradas hacia el frente. A lo largo de la historia numerosos artistas recurrieron a imágenes arquetipo y temas de encuadre que se fueron transformando con el tiempo, adquiriendo cada vez nuevos sentidos.<sup>8</sup>



Fig. 1. Ricardo Warecki, *Muchachas*, 1943,  
xilografía, 24,5 x 17 cm.  
Col. Ricardo Truffer-Warecki.

En este caso, las musas de la tradición clásica son reemplazadas por mujeres corrientes que detienen un instante sus actividades cotidianas para conversar, mientras la naturaleza exuberante de la mitología es sustituida por un espacio humilde con arquitecturas austeras, calles de tierra y cercos de alambre. La representación femenina, aunque escasa en sus grabados, es profusa y variada en los dibujos y pinturas. Usualmente de caderas anchas, cintura estrecha y piernas gruesas, la mujer es objeto de distintas operaciones simbólicas: se la presenta en su aspecto maternal y como guía moral; es mostrada como una muñeca delicada y frágil; se la ve también exhibiendo su sensualidad rodeada por la naturaleza salvaje o la ciudad amenazante; aparece en ocasiones bajo la forma religiosa de

las imágenes marianas o, a su inversa, está inspirada en la mitología griega. Asimismo, las escenas de mujeres conversando en la puerta de la casa o en alguna zona del barrio emergen de manera insistente en la obra de muchos pintores e ilustradores de Rosario que apelaron a modelos iconográficos derivados de los temas mitológicos y religiosos, aunque con variantes asociadas a la pintura y la gráfica del periodo de entreguerras.<sup>9</sup>

---

Dominguez, *Pueblito puntano* de Rodolfo Castagna, *Un sin olvido* de Fernando López Anaya, *Plenilunio* de Ana María Moncalvo, *Viejo Criollo* de Adolfo Bellocq, *Dancing* de Enrique Estrada Bello, *Alegoría* de José A. Ginzo, *Descansando* de Josefina Siccant Reld y *Lucha* de Nilo Morandín Risso (Correas 1943: s/p).

8. Bialostocki 1972 [1966]: 111-124

9. Entre ellos se destacan las obras de Leónidas Gambartes, Andrés Calabrese, Antonio Berni y Nydia Bollero, por nombrar algunos casos.

Por otro lado, dentro de las representaciones que tomaron elementos de la imaginería cristiana se encuentran las numerosas ilustraciones y xilografías de Warecki publicadas en los diarios y revistas de la época, entre ellas el *Descendimiento de la cruz* (fig. 2) enviada al II Salón de Grabado de 1944, luego empleada para acompañar un texto en el diario *La Capital*.<sup>10</sup>



Fig. 2. Ricardo Warecki,  
*Descendimiento de la cruz*, 1944,  
xilografía, 24 x 17 cm.  
Col. Ricardo Truffer-Warecki

La obra remite a las escenas de descendimientos y lamentaciones sobre el Cristo muerto, que en ocasiones fueron más allá de las narraciones bíblicas para concentrarse en las expresiones de dolor y sufrimiento. La iconografía tradicional que representa este tema incluye generalmente a seis figuras: en este caso aparecen a la derecha las tres Marías (María Magdalena, María Salomé y la virgen María, madre de Jesús), mientras del lado izquierdo se sitúan José de Arimatea, José de Nicodemo y Juan, el Apóstol.<sup>11</sup> Posiblemente Warecki retome los modelos compositivos de las obras que pusieron en escena los distintos episodios de la pasión de Cristo, y en especial del descendimiento de la cruz, como el grabado de Rubens –luego copiado ininidad de veces por otros artistas–, al que parece acercarse en su xilografía. Si bien el pintor flamenco incorpora

en lo alto de la cruz y al costado otros personajes que asisten a bajar el cuerpo y que no están en la obra de Warecki, éste mantiene algunos componentes como la estructura piramidal, el uso de la luz y la organización de los personajes en torno a una diagonal que asciende desde la tela blanca en la que se apoya la corona de espinas, pasando por el cuerpo de Cristo hasta las siglas INRI de la tablilla. El efecto de teatralidad se encuentra reforzado mediante el movimiento que acompaña a los cuerpos y se reitera en los pliegues del sudario blanco y en las vestiduras, así como en la abundante cabellera de María Magdalena, ubicada de espaldas.<sup>12</sup>

10. En dicha oportunidad envía un conjunto de tres estampas: las xilografías *Usina* y *Descendimiento de la Cruz* y la punta seca *Los amantes*. De esta última no se ha conservado ninguna estampa o matriz y tampoco fue posible encontrarla reproducida en ninguna publicación del periodo.

11. Aunque la imagen del descendimiento de la cruz tuvo transformaciones a lo largo del tiempo, desde la Alta Edad Media se desarrolló una versión iconográfica que se mantuvo con ligeras variaciones durante varios siglos (Schiller 1972:164-184)

12. El uso de fuertes contrastes de luces y sombras en los volúmenes es advertido por un crítico del diario que menciona la habilidad del artista en el terreno del grabado. Según indica, «la madera es para él materia

En algunas piezas gráficas Warecki representó a esta figura en la soledad de su destierro penitente cubriendo su rostro con un velo o con sus largos cabellos, en sintonía con la tradición pictórica que la convirtió en una imagen de la meditación y el arrepentimiento. También podemos encontrar una alusión indirecta sobre las narraciones bíblicas en *Marta y María*, pintura realizada en los años cincuenta en el contexto del Grupo Litoral, que muestra dos mujeres con mantos envolviendo sus cabellos. Aunque el tema de las mujeres con velos y pañuelos fue muy común tanto en su pintura como en su obra gráfica, es posible que estuviera aludiendo al episodio del Nuevo Testamento representado por numerosos artistas con ese mismo título. Asimismo, en otro óleo del periodo referido a la lamentación sobre el cuerpo de Cristo realizado con un lenguaje más sintético y geometrizado, aparecen nuevamente las tres Marías en actitud de dolor y desesperación, orando, cubriéndose el rostro y tomando con afecto la cabeza del muerto. Como sostiene Jan Bialostocki, los modelos y temas de encuadre tradicionales derivados de la pintura religiosa y mitológica fueron reutilizados por distintos artistas a lo largo de los siglos adquiriendo contenidos nuevos, en algunos casos profanos y hasta revolucionarios.

Entre las obras el autor menciona, por ejemplo, las estampas de Daumier sobre la imagen del héroe muerto o del trabajador asesinado, basadas en la pintura de Rubens sobre la lamentación.<sup>13</sup> En efecto, las obras de Rubens sirvieron de modelo para varios artistas que transformaron su contenido, aunque manteniendo parte del significado principal, como ocurre en las obras de Warecki y de otros artistas de Rosario.

Junto a las referencias iconográficas procedentes del arte sacro y de contenidos mitológicos que se observan en algunos de sus envíos a los salones de grabado, otras estampas demuestran un interés por la representación de los entornos suburbanos y las zonas de las periferias industriales que sugieren las formas del nuevo paisaje artificial que va ocupando territorio en los límites de la ciudad.

En la xilografía titulada *Usina* (fig. 3) enviada al II Salón de Grabado de 1944 y luego adquirida por el museo,<sup>14</sup> el artista exhibe una vista poco convencional de la Usina Sorrento, una central eléctrica en actividad por esas fechas, aunque el enfoque del

---

maleable donde elabora el claroscuro con la misma facilidad que un pintor combina en la paleta los rojos, los amarillos y los verdes» (*La Capital* 1944: s/p).

13. Bialostocki 1972 [1966]: 115.

14. En el II Salón fueron adquiridas las estampas *Mujeres en la feria* de Adolfo Bellocq, *Palanquero* de César López Claro, *Bacanal antiguo* de Laura del Carmen Bustos Vocos, *El acróbata* de Sergio Sergi, *El encuentro* de Ricardo Supisiche, *El rayo* de Rodolfo Castagna, *Usina* de Ricardo Warecki, *Madre* de Juan Grela, *Barrancas* de Córdoba de Pedro Pablo Pont Verges, *Flores* de Blanca H. Pastor, *Objetivo* de Regino Abraham Vigo, *Pastorcito* de Miguel Ángel Elgarte, *Peregrino* de Ana María Moncalvo, *Límite de la capital* de Rebeca Guitelzon, *Marta* de Juan Berlingieri, *La taberna* de Mario Heredia, *El arado*, *Victrolera*, *Caballos*, *Sesgadores* y *Momento gris* de Víctor Rebuffo (*Libro de Actas N° 16 DMC*, 1944).





Fig. 3. Ricardo Warecki, *Usina*, 1944, xilografía, 17 x 24 cm. Col. Ricardo Truffer-Warecki

escenario y el aspecto exterior de las instalaciones parecen coincidir más bien con las vistas desde la barranca de las viejas fotografías y postales de Refinería Argentina.<sup>15</sup> Las enormes proporciones arquitectónicas del establecimiento con sus numerosos galpones y chimeneas humeantes, las hileras de ventanales iluminados en la noche o la zona del embarcadero y el playón de cargas componían una estampa del progreso industrial con el paisaje del río hacia el fondo. La multiplicación de talleres y la concentración de industrias parecían traslucir en imágenes aquella poesía del nuevo paisaje de mástiles urbanos surgido de las brumas, afirmándose en su inmensidad sobre el espejo de agua del río, como de hecho es posible ver en las fotografías de la Refinería tomadas hacia

15. El antiguo barrio Refinería fue configurando su identidad a partir del asentamiento de trabajadores provenientes de los grandes talleres del Ferrocarril Central Argentino, ubicado a pocas cuadras, junto a los obreros y estibadores del puerto, las fábricas y las industrias cercanas, con un dominio de depósitos, muelles y vías. El nombre del suburbio fue incorporado a partir de la instalación de la Refinería Argentina de Azúcar, de capitales alemanes, puesta en funcionamiento en 1889 (Campazas 1997: 103). La firma comenzó sus operaciones en medio de un gran entusiasmo de los propietarios de ingenios, convirtiéndose en poco tiempo en la mayor fuente de trabajo de la zona. Sin embargo, una variedad de factores, entre ellos la irregularidad de las cosechas, las huelgas y el aumento de los impuestos, confluyeron para desestabilizar su funcionamiento e impulsar su desaparición en la década de 1930 (Guy y Wolfson 1988: 353-373). Si bien cuando Warecki realiza el grabado la fábrica ya no estaba en funcionamiento, es posible el artista condensara sus intereses sobre las «dramáticas y solidificadas periferias industriales» (Marchán Fiz 1986: 27) que hacia los años cuarenta estaban en su apogeo en Rosario.

principios del siglo XX. Según señala Agustina Prieto, este despliegue industrial traía «a los cronistas anónimos reminiscencias de las grandes fábricas de las ciudades europeas».<sup>16</sup>

En el mismo sentido, un crítico apuntaba sobre la obra de Warecki: «El carbón, el cielo, el humo y el mismo edificio, encajan dentro de una perfecta armonía de líneas, y a través de esos elementos, se advierte, por dar una imagen exacta, la potencialidad fecunda del trabajo».<sup>17</sup>

En relación a estos temas, el desarrollo de la industria y la técnica habían sido tópicos frecuentes en la obra de Warecki, como dejan entrever las ilustraciones aparecidas en distintos medios para publicitar herramientas y objetos electrónicos, estudios y empresas de arquitectura o compañías como la Sociedad Eléctrica de Rosario. La cultura técnica, un instrumento de modernización característicamente masculino vinculado a los saberes de las capas medias de la sociedad, acompañó desde los años veinte otros procesos que exhibían un modelo de ascenso social basado en destrezas no tradicionales, como las prácticas manuales.<sup>18</sup> Podrían pensarse esos motivos en el conjunto de representaciones que ponían en escena la figura del inventor divulgada en las imágenes y publicidades realizadas por el artista luego de la segunda posguerra.

En este sentido, ya se trate de una vista de la vieja Usina Sorrento o de Refinería Argentina, la xilografía presenta una postal imaginaria de la industria, con el cielo saturado de humo y carbón, obreros descargando bolsones de un camión que parecen figuras en miniatura respecto a la enorme escala del paisaje, y los pastizales que bordean los galpones e instalaciones sobre el terreno inclinado de la barranca. El equilibrio entre técnica y naturaleza parece caracterizar esta imagen en particular, diferenciándose de otras en las que prevalece una mirada nostálgica sobre los confines de la ciudad. El artista exhibe una visión personal que mezcla componentes reales e imaginarios para aludir a espacios que significaron una gran fuente de empleo y un modelo del poder de la tecnología, la máquina y el desarrollo de la industria. Aquellos depósitos y chimeneas que se alzan potentes y altivos recortándose sobre el cielo matinal presentan un dibujo minucioso, donde el juego de líneas va componiendo la estructura de la arquitectura con sus arcadas, enrejados y portones. Este interés por una técnica cuidadosa y detallada en sus grabados deriva del uso del buril, que le permitía arrastrar líneas finas sobre la madera. La preferencia por este tipo de instrumentos de grabado hace que sus paisajes urbanos se diferencien notablemente de los volúmenes geométricos de los silos y fábricas de composiciones

---

16. Prieto 2010: 73.

17. *La Capital*, 1944: s/p.

18. Sarlo 2004 [1992].

simplificadas y esquematizadas, como las que caracterizan a las estéticas racionalistas y puristas en la Europa de entreguerras.

En relación con las temáticas suburbanas y sociales de estos grabados, en octubre de 1943 Warecki envía la xilografía *Mi amigo Fisher* al IV Salón Anual de Artistas Rosarinos, realizado en el Museo Municipal de Bellas Artes unas semanas después del I Salón de Grabado. La obra se inscribe dentro de la representación de figuras marginales y mendigos que deambulan por los recodos de la ciudad, un motivo que trasladó también al ámbito de la pintura. La incorporación de estas figuras se vincula con las tradiciones iconográficas de los movimientos de izquierda o filoizquierda donde habitualmente aparecen retratados borrachos, *linyeras*, hombres expulsados del sistema social o escenarios ligados al suburbio obrero y popular, como se observa en otros dibujos y grabados realizados por el artista durante la época. En varias de estas imágenes los personajes suelen habitar los bordes de la ciudad a orillas del río Paraná, un entorno mostrado casi siempre de manera trágica, dramática, que coincide con cierta tradición poética y literaria regional. La literatura es, de hecho, una fuente de imaginación significativa visible no sólo en los dibujos, xilografías e ilustraciones que acompañan textos sino también en su obra autónoma, como los trabajos dedicados a la historia del Quijote,<sup>19</sup> o las pinturas que toman elementos provenientes de los cuentos y narraciones infantiles.

Por otro lado, si bien la Dirección Municipal de Cultura adquirió para el museo estampas de Warecki en los dos salones de grabado, realizados en 1943 y 1944, el artista recién obtendría una distinción seis años más tarde, en el XXIX Salón de Rosario, con el óleo *Figuras en un paisaje*. Hacia finales de los años cuarenta Warecki había alcanzado un alto grado de visibilidad y el premio otorgado por el Museo Municipal representaba una instancia de legitimidad en el marco de la institución artística más importante de la ciudad.

### De cuentos y retratos

Otras obras enviadas durante el periodo a los salones del museo tienen como motivo a su esposa y a su pequeña hija en el interior del hogar. En estas imágenes se destacan las herramientas escolares junto a los muñecos y juguetes que adquieren una presencia inquietante, a la vez que pueden encontrarse referencias vinculadas a los cuentos infantiles y las narraciones populares. En algunas obras su hija Leticia es retratada a la manera de una muñeca vistiendo una caperuza roja, como en el óleo *Mi esposa y mi hija* (fig. 4) enviado al XXV Salón de Rosario (1946) y otro retrato donde aparece sosteniendo unos libros y el guardapolvo escolar –símbolo de la escuela pública argentina– con la misma

19. Entre ellos la xilografía *Asunción de Don Quijote* (c.1945) y la ilustración *La muerte de Don Quijote* (presentada en una exposición colectiva de 1948).

caperuza y unos guantes rojos (fig. 5). Ambos casos podrían pensarse en relación con la iconografía de los cuentos ilustrados, aunque los relatos son adaptados a situaciones y espacios cotidianos, por ejemplo, los escalones remiten a la casa, mientras los fondos etéreos de tonos anaranjados y púrpuras ocultan el resto del ambiente.



Fig. 4. Ricardo Warecki, *Mi esposa y mi hija*, 1946, óleo, 67 x 87 cm. Col. Ricardo Truffer-Warecki  
Fig. 5. Ricardo Warecki, *S/t [Leticia]*, ca. 1950, óleo, 60 x 85 cm. Col. Ricardo Truffer-Warecki

Estos temas se trasladan también a algunas de sus piezas gráficas, entre ellas la xilografía donde el artista se retrata con un bastidor de dibujo, parado junto a su hija, quien posa de manera rígida como una muñeca (fig. 6). La iconografía de la muñeca, que por momentos se insinúa en la obra del artista, se relaciona con la prolongación de un modelo burgués en el que la inocente niña es inseparable de sus juguetes en el marco del hogar, único lugar que puede contenerla. Las muñecas se muestran en algunas imágenes dispuestas como figuras humanas o a la inversa, preservando el modelo de la niñez y completando una serie de funciones comúnmente vinculadas a la esfera femenina.

La representación de maniqués, muñecos, autómatas y figuras articuladas fue un tema reiterado tanto en la esfera de las artes plásticas como en la literatura y el cine. La mecanización del cuerpo adquirió diferentes acepciones a lo largo del siglo XX según las inquietudes de los artistas: los muñecos podían aludir al candor infantil y al mundo



Fig. 6. Ricardo Warecki, S/t [Autorretrato con Leticia], ca. 1946, xilografía. Col. Ricardo Truffer-Warecki

inanimado, referir a la crisis del hombre moderno, transferir valores mágicos o encarnar formas del deseo y la sexualidad, lo siniestro y lo abyecto.<sup>20</sup> Este personaje ubicado entre el mundo de los objetos y de los hombres puede encontrarse en varias obras de Warecki donde se confunden los límites entre unos y otros. En *Retratos de muñecos*, enviado al XXV Salón de Rosario (1946), la aparente ingenuidad infantil inspira desconfianza a partir de las figuras articuladas de ojos hundidos y mirada atormentada que tienen relación con el estilo de los juguetes disponibles en el mercado nacional. Si bien durante el periodo de

entreguerras las muñecas que ingresaban al país provenían mayormente de fabricantes alemanes y franceses, luego comenzaron a lanzarse diseños propios que gozaron de una gran popularidad entre las niñas de la burguesía argentina. La aparición de nuevos materiales y modelos multiplicaron los juguetes de la infancia a tal punto que los cuerpos de porcelana fueron de a poco dando lugar a las pastas y los rellenos de trapo, mucho más económicos.<sup>21</sup> Estos muñecos de materiales rústicos podían encontrarse habitualmente en

20. Frente a un medio amenazado por la inminente destrucción de la guerra, los escenarios con figuras inanimadas aludían al desconcierto de la humanidad. Además de la iconografía de la pintura Metafísica y el grupo de Valori Plastici, la representación de autómatas y cuerpos articulados tuvo un gran impulso entre las vanguardias de la segunda década del siglo XX. Los muñecos aparecen «en el contexto de una desorientación metafísica, como en De Chirico, o en el de un orden burgués a punto de derrumbarse, como en Grosz, cuyos *Autómatas republicanos* se pasean condecorados y portando banderas por la calle. Las muñecas de Bellmer nos muestran el vértigo del deseo, mientras que en los dadaístas todavía resuena una risotada estridente y absurda. Los maniqués de Mondrian o de Schlemmer parecen proceder de otro mundo, de un mundo ideal de proporciones y armonías exactas, mientras que las máquinas de Duchamp ponen en entredicho cualquier exactitud» (Crego 2007: 27).

21. A partir de un recorrido por la colección de muñecas antiguas de las hermanas Mabel y María Castellano Fotheringham, Daniela Pelegrinelli analiza los cambios que se fueron produciendo en torno a sus representaciones, según las nuevas pautas de vida y de pensamiento desarrolladas entre medio de los siglos XIX y XX (Pelegrinelli s/f.)

las publicidades de jugueterías y ferias aparecidas en los diarios locales de la época, que exhibían diseños muy similares a los representados por el artista. A pesar de tratarse de artilugios dedicados a la infancia, algunos de ellos no podían menos que suscitar cierto extrañamiento al mover sus ojos hacia los costados, abrir la boca y mostrar los dientes, mover su cuerpo e incluso caminar. Se trataba de objetos en apariencia inanimados que en cualquier momento podían cobrar vida revelando la ambigüedad de su condición. Aunque en las obras de Warecki los juguetes no llegan a convertirse en una amenaza, el aspecto inquietante se mantiene latente.

De igual manera, varias de sus ilustraciones destinadas a diversas publicaciones periódicas y algunas pinturas reservadas al mundo familiar exhiben figuras de cuerpos frágiles que se asemejan a muñecos o escenarios imaginados que parecen inspirarse en los cuentos infantiles o de carácter popular. Como señalamos, en algunos retratos de Warecki su hija aparece retratada a la manera de la joven protagonista del cuento de *Caperucita Roja*. Posiblemente los momentos de lectura compartida con su pequeña hija incluyeran historias clásicas provenientes de los cuentos de hadas y de la literatura maravillosa transmitidas a lo largo de los siglos por diversas culturas. En el campo de la literatura infantil esta historia fue narrada e interpretada mediante numerosos procedimientos discursivos que ponían en diálogo diferentes formas de la ficción. A la par, entre los niños circulaban los relatos de Perrault y los hermanos Grimm a través de ediciones y traducciones llegadas sobre todo desde España, cuyos libros estaban exentos en la Argentina de derechos arancelarios.<sup>22</sup> No era inusual, por tanto, encontrar este texto en el repertorio de libros y álbumes ilustrados para niños disponibles durante el periodo, aunque en ocasiones las historias adquirieran nuevos sentidos, finales alternativos, y estuvieran destinadas a un público infantil moderno.<sup>23</sup>

Otras pinturas que tienen como motivo a su hija exhiben momentos dedicados a la lectura y el estudio. Dos obras elaboradas entre mediados y finales de los años cuarenta muestran a su hija asiendo libros o sentada en un escritorio con un cuaderno abierto. En la primera de ellas, Leticia apoya una de sus manos sobre la libreta escolar mientras su mirada

---

22. Además, una parte de los cuentos, fábulas, biografías ejemplares y narraciones morales y didácticas que llegaban a nuestro país eran traducciones españolas de distintos idiomas (Szir 2006: 95).

23. Entre los diversos cuentos de hadas el de *Caperucita Roja* constituyó un problema para los pedagogos moralistas por ser el único relato de Perrault que no tenía un final feliz. Muchos editores y escritores se preocuparon por arreglar el final agregando algún tipo de castigo o advertencia para el lobo e incluyeron figuras amistosas como el leñador. Incluso los modernos psicoanalistas lo interpretaron como una advertencia dirigida a las jóvenes frente a las tentaciones eróticas. Si bien el cuento sobrevivió, lo hizo a partir de distintas versiones y revisiones que coexistieron de manera simultánea según a quienes estuviera destinada su lectura (Darnton [1984]: 15-80). Por otra parte, Bruno Bettelheim presentó un punto de vista diferente al decir que, más que una advertencia, era una forma de canalización de las angustias, garantía de una capacidad nueva para enfrentarlas y convertirlas en ocasión de goce creativo (Bettelheim 1994 [1975]).

interpela al espectador. Dos moños adornan sus trenzas y la camisa de tonos verdes se reitera en un retrato de 1945, donde posa sentada con un sombrero de mimbre dentro de la casa. Un segundo cuadro exhibe a la joven con un suéter de hilo naranja y una pollera azul, el delantal blanco pendiendo del brazo y unos libros que sujeta contra el pecho. Un gorrito rojo, similar al que lucía en otros retratos, le confiere un aire infantil, pero ahora complementa este accesorio con unos guantes del mismo color. Los pañuelos, bolsos y guantes de tela eran prendas indispensables para el día, como quedó asentado en numerosas fotografías de moda de la época. En contraste con la pintura de 1946, que representa a madre e hija con un sentido de solidez y volumen, aquí el pintor estiliza el cuerpo aproximándose a las figuras de mujeres con caderas anchas, cinturas estrechas y piernas voluminosas que eran frecuentes en su obra.

Estas imágenes de su hija leyendo o estudiando se relacionan con la tradición de obras que captaron momentos privados donde las mujeres aparecen absortas en sus pensamientos, realizando alguna actividad cotidiana, arreglándose el cabello frente a un espejo, tejiendo e hilando bajo la tenue luz de una lámpara, tratando con niños, leyendo concentradas o mirando al otro lado de la ventana. La pintura de carácter intimista fue especialmente abordada durante los siglos XIX y XX convirtiendo los interiores con figuras en un género con entidad propia.<sup>24</sup> En las obras de Warecki la casa no sólo aparece como protección y refugio del mundo exterior sino también es el lugar dedicado a la vida familiar, la domesticidad, la privacidad y el confort. El entorno hogareño constituía un mundo aislado al extraño a la vez que era un lugar para el tiempo de ocio, la lectura y un espacio donde hallar tranquilidad e intimidad. En este sentido, uno de los tópicos reiterados en estos cuadros es el de las figuras que aparecen leyendo, o sosteniendo libros y papeles. La representación de la lectura permite poner de manifiesto no sólo la importancia de la alfabetización sino también la expansión del público lector, visible en la cantidad de bibliotecas, librerías y centros educativos que proliferaron durante los años treinta y cuarenta en la sociedad rosarina. Las obras que muestran mujeres y hombres leyendo acompañaron un proceso más amplio de representaciones sociales en relación con las nuevas aspiraciones intelectuales de la vida moderna. Y aunque en muchas de estas pinturas las figuras no están necesariamente concentradas en la lectura, se registran formas del mundo real e imaginario que habitan a través de los libros, así como los espacios asociados comúnmente con la práctica de la lectura.

Según Kathryn Brown «el motivo del lector solitario y silencioso fue fácilmente asimilado en discursos que identificaron el entorno doméstico como un espacio para la reflexión

---

24. Borzello 2006.

tranquila y una esfera ideal de la vida femenina».<sup>25</sup> La idea de privacidad y tranquilidad estuvieron asociadas a lo largo de la historia con la intimidad del hogar, lugar donde tanto mujeres como hombres podían desconectarse del mundo exterior. En efecto, los interiores con figuras leyendo y las escenas de la vida íntima y familiar constituyeron tópicos de la pintura moderna junto a la representación de interiores burgueses con sus valores éticos y aspiraciones de confort, que podían verse comúnmente en los salones. En los escenarios representados por Warecki, la decoración interior, la disposición de los muebles y cuadros de la habitación, el papel pintado de las paredes y los jarrones sugieren una atmósfera íntima y acogedora donde el hogar aparece como marco para el placer de la vida cotidiana. Esta idea puede observarse en los retratos de su hija que muestran el entorno de la casa con sus muebles y objetos cotidianos (fig. 7). En algunas de estas pinturas su hija Leticia aparece retratada llevando el cabello tirante y recogido en una trenza enroscada, en ocasiones con un moño o la cabeza cubierta con un pañuelo. La vestimenta acompaña el peinado mediante los cuellos cerrados y vestidos sueltos que le permiten cruzar sus piernas y posar a la manera de una muñeca. Sin embargo, en otras obras los objetos que refieren al interior doméstico son reemplazados por fondos etéreos que diluyen los espacios referenciales, aunque las poses relajadas de las figuras y ciertos indicios como los escalones de madera y escritorios devuelven al interior de la casa.

Estas instantáneas de la vida familiar también fueron recurrentes en un pequeño libro de poemas publicado por Warecki en 1990, dedicado a la memoria de su hija, que había fallecido una década antes debido a una enfermedad terminal.<sup>26</sup> El volumen incluye un conjunto de catorce versos en los que narra recuerdos de la vida familiar registrando diversos episodios de la infancia y juventud de Leticia. Estos poemas pueden considerarse una prolongación de las pinturas donde su esposa e hija posan en retratos de carácter intimista que refieren a la privacidad doméstica y la unión familiar. La mujer concentrada en diversas actividades en el interior de la casa, posando relajada en el umbral de la puerta o recostada en medio de la naturaleza fueron motivos reiterados en la obra del artista, excediendo los retratos aquí analizados. En este periodo representó con una resolución monumental a su sobrina tejiendo en una habitación solitaria y, también, a mujeres en momentos de ocio y descanso, recostadas o sentadas sobre la hierba, sobre el borde de la barranca frente al río o posando ensimismadas. Aunque esas imágenes se diferencian de los retratos intimistas presentados en los salones, en la mayoría prevalece una actitud melancólica que puede verse también en su gráfica.

---

25. Brown 2016: 1.

26. Warecki 1990.





Fig. 7. Ricardo Warecki,  
S/t, [Leticia sentada], ca.  
1950, óleo. Col. Ricardo  
Truffer-Warecki

### **La Asociación Amigos del Arte**

Además de los envíos que Warecki realiza a los salones oficiales, uno de los espacios donde expone habitualmente sus obras es la Asociación Amigos del Arte de Rosario (AAAR). Esta institución había nacido hacia finales de 1944 como producto del desprendimiento de varias figuras de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario, intervenida luego del golpe militar de junio de 1943. Durante la primera década de actividades la AAAR funcionó como una institución alternativa al museo municipal y reunió en sus comisiones a diversos profesionales, comerciales y figuras de la burguesía cultural relacionadas con los sectores democráticos y progresistas de la ciudad. A partir de su vinculación con las instituciones y agrupaciones frentistas del momento, cultivó una propuesta de carácter antifascista y luego antiperonista, dedicada a la defensa y protección de la cultura y las manifestaciones artísticas.

La Asociación fue un espacio que permitió la renovación y consolidación del arte moderno y el ingreso de jóvenes artistas a través de las exposiciones de carácter individual y colectivo.<sup>27</sup> Estas propuestas fueron acompañadas por convocatorias y salones que tuvieron cierta regularidad como el Salón Motivos de la Ciudad celebrado durante siete años consecutivos y el Salón de Grabado que continuaba con la política de difusión comenzada por el museo municipal durante los años cuarenta. Fueron asimismo significativos una serie de certámenes creados especialmente para artistas noveles y profesores como los concursos de pintura al aire libre que contaban con premiaciones y una exposición colectiva, el Salón de Jóvenes Plásticos y el Salón Anual de la Asociación de Profesores Normales Nacionales de Dibujo, a los que se sumaban nuevas instancias como el Salón Amigos del Arte y exposiciones que tuvieron un único evento como el Salón de Retratos y Autorretratos de 1948 o el Salón del Poema Moderno en 1952. Ricardo Warecki envió obras asiduamente a estos certámenes y también expuso en las muestras de los Plásticos Independientes y del Grupo Litoral realizadas en la Asociación. Estos salones permitieron incorporar artistas jóvenes en la medida que uno de los requisitos habituales era que los participantes no hubieran recibido premiaciones en otros concursos oficiales, como una manera de diferenciarse de las convocatorias de los museos que solían beneficiar a los artistas más consagrados y premiados.

Uno de los certámenes anuales más importantes organizados por la AAAR fue el Salón Motivos de la Ciudad, llevado a cabo desde 1945 hasta 1951. Como indicaba su nombre, el mismo buscaba afianzar los sentidos de una identidad local a través de representaciones cuyas temáticas registrarán los recodos de la ciudad de Rosario y sus calles, sus habitantes, tradiciones y paisajes. Desde el primer llamamiento anunciaban una convocatoria abierta que comprendería secciones de pintura, dibujo y grabado, así como un jurado de selección «totalmente integrado por artistas», en un intento de diferenciarse de aquellas manifestaciones plásticas cuyos comités reunían escritores, críticos y figuras ajenas al oficio del arte.

Con un predominio de la pintura de paisajes, en estos salones fueron premiados artistas de distintas generaciones, entre ellos Ricardo Warecki y varios de los que luego conformarían el Grupo Litoral. Entre algunas de las temáticas predominantes estaban las escenas solitarias de los barrios de Rosario y sus zonas aledañas, la presencia del río rodeado de árboles y casas bajas, lugareños trabajando y habitantes del suburbio. En el II Salón de 1946 Warecki presenta dos obras, *Atardecer en el barrio* (fig. 8), que obtiene el segundo

---

27. Algunos de los artistas que expusieron individualmente durante la primera década fueron Leónidas Gambartes, Juan Grela, Jorge Paganini de la Torre, Andrés Calabrese, Félix Pascual y Juan Berlingieri (Velisceck 2019: 1-49).



Fig. 8. Ricardo Warecki, *Atardecer en el barrio*, 1946, ubicación desconocida.

Fig. 9. Ricardo Warecki, *Mujer tejiendo*, 1946, ubicación desconocida.

premio, y *Trabajadores y bañistas baj. Gurruchaga* [sic]. La primera, un retrato de su sobrina en la entrada de la casa, se relaciona con las temáticas intimistas desarrolladas por el artista durante esos años. La puerta entreabierta deja entrever parte del universo doméstico con las prendas recién lavadas y colgadas en el patio, a la vez que la figura se relaciona con las representaciones femeninas ausentes y ensimismadas que caracterizaron la producción del pintor. Las proporciones monumentales, los miembros pesados y formas rudimentarias del cuerpo de la joven sugieren una idea de sencillez e inocencia que armoniza con su entorno periférico, de materiales humildes y arquitecturas austeras. Una figura similar asoma en *Mujer tejiendo* (fig. 9), un óleo elaborado durante el mismo año y presentado en el III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, realizado en la AAAR. Según un articulista, la sedente mujer pintada por Warecki aparece «colocada en un ambiente de fina y casi transparente sugestión de poesía íntima, lograda con un inteligente equilibrio cromático que agrada y atrae».<sup>28</sup> A la par de su otra versión, la muchacha viste unas faldas a la moda combinadas con un suéter oscuro, pero en una actitud mucho más relajada e íntima, tejiendo solitaria en el interior de su hogar. La cotidianeidad y calidez de estas escenas, pertenecientes a la esfera privada del pintor, se remonta a una larga tradición artística donde la mujer es comúnmente imaginada realizando labores de aguja y tareas domésticas, leyendo inmersa en sus propios pensamientos o desnuda y exhibiendo silenciosamente su belleza.<sup>29</sup>

28. (*La Capital*, 18.XII.1946).

29. (Armando 2005: 17-29; 2009).

Como sostiene Linda Nochlin (1999), la representación de la mujer nutricia y maternal se complementa con otros roles simbólicos como el de la guerrera, la trabajadora y aquella otra donde los artistas persiguen una «política del cuerpo» en aras de elevar la belleza espiritual más que la sensualidad física. En este último sentido podríamos pensar las figuras femeninas de Ricardo Warecki, fundamentalmente aquellas vinculadas a su universo familiar que exhiben una mirada más afectuosa, y donde queda trazado parte del universo intelectual y privado del pintor, con sus emociones e inquietudes personales. Si los motivos y formas adoptadas en los retratos familiares del artista parecieran continuar con las tradiciones de la representación femenina, en cambio su mirada sensible sobre la belleza le permite registrar la caracterización psicológica e interior de sus personajes. Al tratarse de mujeres con las cuales mantiene un vínculo afectivo, el artista evita cualquier atisbo de sensualidad u erotismo, acentuando la calidez y domesticidad del entorno.

Esta recompensa recibida en el salón de la AAAR significó, seguramente, una instancia de legitimación decisiva para su imagen profesional de artista. El segundo premio obtenido en el V Salón Motivos de la Ciudad de 1949, reforzaría aún más un itinerario que había ya logrado cierta consagración dentro del campo cultural. Su óleo *El balcón* sería distinguido en el mismo año en que junto con un grupo de otros nueve artistas realizan la muestra piloto del Grupo Litoral en el local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Desde finales de los años cuarenta y ya en el contexto de esta nueva formación, el artista tendría una presencia sostenida en la AAAR. No sólo sería convocado para dictar una serie de «charlas de taller», sino que también se presenta periódicamente a los salones, obtiene algunas recompensas y expone sus obras en el marco de distintas agrupaciones, primero con los Plásticos Independientes y luego con el Grupo Litoral. Además, realiza algunas labores dentro de la esfera institucional como jurado de salones y forma parte de la comisión directiva en carácter de vocal.

Hacia los años cincuenta, la presencia de los pintores asociados al Grupo Litoral, la organización de los nuevos salones de grabado y la consiguiente formación de la Agrupación de Grabadores de Rosario habían propiciado una apertura a las nuevas tendencias y agrupamientos artísticos que le darían un carácter abierto y móvil a la asociación. A estas propuestas se sumaban las exhibiciones plásticas de artistas invitados y las numerosas actividades culturales y musicales que hicieron de esta institución un espacio dinámico caracterizado por su multiplicidad. Se trataba de un lugar que animaba el encuentro entre los artistas, facilitaba el intercambio entre disciplinas, y también, constituía una alternativa a los grandes museos e instituciones de la ciudad, cuya política cultural solía representar a las individualidades más potentes y consagradas del arte.

## Conclusiones

El análisis de las diferentes temáticas y registros iconográficos empleados por Warecki en las obras enviadas a los salones de la ciudad permite no sólo reconstruir un sector poco conocido de su itinerario durante los años cuarenta y cincuenta, sino también recalcar en los intereses y presupuestos estéticos desarrollados de forma más general en su obra gráfica y pictórica. Como vimos, algunos de los motivos más reiterados comprenden la representación de espacios suburbanos, de fábricas, obreros y habitantes de la ciudad; imágenes que incorporan elementos provenientes de la imaginería religiosa, mitológica o se inspiran en textos literarios; y retratos intimistas o escenarios abocados al ámbito familiar.

A su vez, de este recorrido se desprende una cuestión relacionada al rol que tuvieron las instituciones en la formación y mantenimiento de determinados preceptos estéticos. En la Asociación Amigos del Arte, como señalamos, Warecki logra obtener reconocimiento desde mediados de los años cuarenta por sus envíos a los salones, es convocado asiduamente para dar charlas y llega ocupar lugares de relevancia, mientras en los certámenes oficiales organizados por el museo municipal recién obtiene un premio estímulo en 1950, momento en que comienza a formar parte del Grupo Litoral, un nucleamiento integrado por destacados pintores. Artistas como Warecki que se insertaban en una modernidad equidistante, por su combinación de formas del arte autónomo con la cultura de masas, tuvieron un recorrido más vinculado a otro tipo de espacios culturales y profesionales, como el Círculo de la Prensa de Rosario, las editoriales y librerías de la ciudad o las redacciones de periódicos y revistas. Junto a esos lugares alternativos, la Asociación Amigos del Arte permitió el ingreso de nuevos creadores, impulsó la formación de agrupaciones artísticas e incentivó el desarrollo de la plástica, la literatura y la música. Hacia principios de los años sesenta ese ámbito disruptivo sería ocupado por otros circuitos asociados al cambio cultural, como las galerías y espacios públicos, elegidos por las nuevas generaciones de artistas.

## DOCUMENTOS Y FUENTES DOCUMENTALES

### Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”

*Libro de Actas N° 16 DMC*, Rosario, MMBAJBC, octubre/noviembre de 1944.

### Archivo Ricardo Truffer-Warecki

Warecki, R., (1990), *Sonetos por Leticia*, Rosario, Amalevi.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

### Revista Anuario Plástica

Correas, H., (1943), «Primer Salón del Grabado de Rosario», *Anuario Plástica*, Buenos Aires, p. 104-106.

### **Diario La Capital**

«Reúne un conjunto de obras interesantes el Segundo Salón de Grabado de Rosario», *La Capital*, Rosario, 27.IX.1944, s/p.

«III Salón de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes», *La Capital*, Rosario, 18.XII.1946, s/p.

### **BIBLIOGRAFÍA**

Armando, A. (2005), «Telas sobre mujeres: una breve antología de pintores rosarinos», *Teórica*, nº 1, p. 17-29.

Armando, A. (2009), *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, Rosario, Fundación OSDE.

Bialostocki, J. (1972 [1966]), «Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo», *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, p. 111-124.

Borzello, F. (2006), *En casa. El interior doméstico en el arte*, Barcelona, Electa,

Brown, K. (2016), «Introduction», *Women Readers in French Painting 1870-1890. A Space for the Imagination*, New York, Routledge, p. 1-14.

Bruno B. (1994 [1975]), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica/Grijalbo.

Campazas, A. (1997), *Historia de los barrios de Rosario*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones.

Crego, C. (2007), *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Abada editores.

Darnton, R. (2000 [1984]), «Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca», *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, p. 15-80.

Dolinko, S. (2011), «Museo imaginario. Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942)», Szir, S.; Tell, V.; Usubiaga, V., coord. (2011), *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, p. 325-336.

Fantoni, G. (2012), «Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral», Baldassarre, M. I.; Dolinko, S. ed. (2012), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II, Buenos Aires, CAIA/Eduntref, p. 505-527.

Guy, D. y Wolfson, L. (1988), «Refinería Argentina, 1888-1930: límites de la tecnología azucarera en una economía periférica», *Desarrollo Económico*, nº 111, p. 353-373.

Marchán Fiz, S. (1986), *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza.

Nochlin, L. (1999), *Representing Women*, New York, Thames and Hudson.

Pelegrinelli, D. (s/f), *Muñecas: memorias de la infancia 1875-1935*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".

Prieto, A. et al. (2010), *Ciudad de Rosario*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.

Sarlo, B. (2004 [1992]), *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Schiller, G. (1972), «The Deposition and the Entombment of Christ», *Iconography of Christian Art, Vol. II., The Passion of Jesus Christ*, Greenwich, New York Graphic Society, p. 164-184.

Szir, S. (2006), *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Madrid/ Buenos Aires, Miño y Dávila.

Veliscek, E. (2019), «La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959)», *Separata*, nº 24, p. 1-49.

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.216>

## Jaume Escala al descobert. Notes sobre la seva trajectòria

Aurora Ogalla Polonio

<https://orcid.org/0000-0001-7257-8176>Doctoranda en Història de l'Art,  
Universitat Autònoma de Barcelona  
aurora.ogalla@gmail.com

Sara Gomà Vila

<https://orcid.org/0000-0002-6396-6887>Doctora en Història de l'Art,  
Universitat Autònoma de Barcelona  
savigo.sara@gmail.com

Recepció: 2/12/2022; Acceptació: 14/5/2023; Publicació: 20/7/2023

### Resum

Aquest article és una aproximació a l'obra de l'artista català Jaume Escala i Vallés (1926-2013), un personatge desconegut al nostre país, però que va intervenir activament al panorama cultural argentí i sobretot uruguaià, territoris en els quals va viure gran part de la seva vida. Format a l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi, presenta un estil eclèctic amb un rerefons espiritual, molt present en els seus treballs de pintura, escultura i arts decoratives.

**Paraules clau:** Betepocs, Jaume Escala, exposició, artista català, pintura, Montevideo, art uruguaià, art contemporani.

### Resumen: *Jaume Escala al descubierto. Notas sobre su trayectoria*

Este artículo es una aproximación a la obra del artista catalán Jaume Escala Vallés (1926-2013), un personaje desconocido en nuestro país, pero que participó activamente en el panorama cultural argentino y sobre todo uruguayo, territorios en los que vivió gran parte de su vida. Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, presenta un estilo ecléctico con trasfondo espiritual, muy presente en sus trabajos de pintura, escultura y artes decorativas.

**Palabras clave:** Betepocs, Jaume Escala, exposición, artista catalán, pintura, Montevideo, arte uruguayo, arte contemporáneo.

### Abstract: *Jaume Escala in the open. Biographical notes*

This article is an overview of the work of the Catalan artist Jaume Escala i Vallés (1926-2013), an unknown figure in our country, but an artist who actively intervened in the cultural scene in Argentina and (especially) in Uruguay, countries in which he lived for most of his life. Trained at the School of Fine Arts of Sant Jordi, he presents an eclectic style with a spiritual background, very present in his works of painting, sculpture, and decorative arts.

**Keywords:** Betepocs, Jaume Escala, exhibition, catalan artist, painting, Montevideo, Uruguayan art, contemporary art.

L'exposició antològica *Jaume Escala Vallès, 1926-2013* es va celebrar al centre cultural Cal Batista d'Hostalets de Pierola del 8 al 30 d'octubre de 2022. La mostra, promoguda pel col·leccionista Pere Bosch i Morera, propietari del seu llegat artístic, és una de les poques que se li han dedicat a l'artista. Les peces, majoritàriament pictòriques, es complementaven amb dibuixos, ceràmica i una escultura, sumant-ne un total de vuitanta-una, disposades en dues sales.

Per a entendre la trajectòria artística de Jaume Escala Vallès (1926-2013) és imprescindible desenvolupar un estudi biogràfic i intel·lectual del personatge, que va viure exiliat a diferents territoris de Llatinoamèrica. Sovint, la seva producció ha estat reconeguda a l'estranger però aquí l'hem oblidat. Tenim el deure, doncs, de donar a conèixer una personalitat polièdrica i amb una sorprenent capacitat per desplegar els seus treballs en qualsevol tipologia artística. Les dades que a continuació trobarem, parteixen tant de l'hemerografia de l'època, de testimonis directes propers a l'artista, així com de l'epistolari entre el nostre protagonista i l'historiador català Josep Maria Garrut i Romà (1915-2008).

### **Els orígens a l'Anoia**

Fill del fuster Jaume Escala Samsó,<sup>1</sup> oriünd d'Hostalets de Pierola, i Maria Rosa Vallès Estrada, natural de la barriada de Can Creixell de Piera, Jaume Escala Vallès (fig. 1) va néixer el 21 de novembre de 1926 a Molins de Rei, mentre els seus pares i la seva germana gran, Maria Rosa, anaven cap a Barcelona, suposadament per establir-s'hi. Aviat, però, la família es va traslladar a l'Anoia i la seva infància va transcórrer a la localitat d'Hostalets de Pierola. Inicialment es van instal·lar a Cal Fontanet, la casa familiar ubicada al carrer Major, núm. 51, on, a més, hi havia la fusteria de mobiliari modernista de l'avi patern.<sup>2</sup> Més endavant, van anar a viure a Piera, a la casa d'un oncle matern d'Escala coneguda com Cal Inglésó, situada a la carretera d'Igualada. Durant la Guerra Civil Espanyola (1936-1939) van retornar a Hostalets de Pierola, on van llogar un apartament al carrer Església, núm. 43, als anomenats pisos de Cal Batista.

### **Barcelona: de la formació a les primeres experiències**

Com ja apuntàvem en el paràgraf anterior, Jaume Escala provenia d'una nissaga de fusters; de fet, el seu pare i el seu avi havien realitzat nombrosos projectes arreu de la comarca, com per exemple la remodelació dels finestrals del castell de Piera l'any 1916. És per això que és inevitable pensar que tot aquest entorn va afavorir que Escala mostrés interès per

---

1. Amb fusteria al c/ del Doctor Carles, 21 de Piera, on es formà Pere Tobella Ribas (Piera, 1910 - Igualada, 1999), decorador de la reconeguda Casa Reig de Barcelona.

2. A l'interior de l'habitatge s'hi conserva, encara, una porta de fusta que hauria realitzat l'avi de Jaume Escala Vallès.



l'art i decidís endinsar-se en la formació artística. L'any 1942 es va matricular a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics de Barcelona (Escola Llotja), institució on es va especialitzar en arts aplicades a l'arquitectura, matèria a la que va dedicar la major part de la seva vida i que va convertir en la seva principal font d'ingressos. Posteriorment, va cursar arts plàstiques a l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi, on va tenir com a professors als pintors Ernest Santasusagna (1900-1964), Miquel Farré (1901-1978), Paco Ribera (1907-1990) i Lluís Muntané (1899-1987), els dos primers a l'assignatura de pintura i els darrers a la de dibuix.



Fig. 1. *Autoretrat de Jaume Escala Vallès*, 1946. Núm. 7592. Formà part de la col·lecció de Josep Ma. Garrut, la qual passà a l'Acadèmia per voluntat testamentària del finat. Col·lecció de la RACBASJ. Fotografia gentilesa de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

D'altra banda, és interessant esmentar que de la companyonia sorgida en aquesta època entre alguns estudiants de la promoció 1943-1944, va néixer el grup artístic Betepocs, inicialment format per tretze membres, entre els quals es trobava Escala.<sup>3</sup> «Gratos y alegres (nostálgicos para él) son los ratos que pasamos charlando sobre los BTPOC (¿se escribe así?) Garrut, con su seriedad, Ortega con sus picardías, Llenas el forzado (...).»<sup>4</sup>

El seu tarannà associacionista també el va dur a formar part del Sindicat Espanyol Universitari, l'únic sindicat estudiantil que existia en aquella època.

Durant els seus anys com a estudiant va impartir classes de dibuix artístic al Colegio Academia Barcelona (1946) i a l'Acadèmia dels Sants Just i Pastor. Paral·lelament, va treballar com a restaurador al Museu d'Art Romànic de Barcelona.<sup>5</sup> En aquest mateix període, va donar una conferència a l'Agrupació Palma i Llor, que duia per títol *El Joc i l'Art*:

«[...] vaig veure uns infants que jugaven alegrement i aquest joc em va fer sentir l'alegria de l'artista [...] L'art es manifesta com un joc, un joc d'imatges i sentiments desinteressats, que ens satisfà el cor i la intel·ligència a la vegada, on l'harmonia i l'expressió estan lligades com si fossin una mateixa cosa; tanmateix, cal remarcar que en les societats primitives, l'art és una manifestació del sentiment dels homes que vivien una vida apassionada. L'art té una importància vital [...] però quan l'art és lliure de totes aquestes tendències socials [...] és llavors una finalitat sense fi, un esforç per crear bellesa sense cap altra finalitat, és l'espai de l'ànima.»<sup>6</sup>

### **El seu pas per Las Heras (Argentina)**

L'any 1950, mentre Espanya es trobava en plena postguerra, Jaume Escala i la seva família, convidats per Zenobia Casals Escala, cosina germana de Jaume, van emigrar a Las Heras, Mendoza.<sup>7</sup> La ciutat, que es trobava immersa en un procés de modernització, estava envoltada per boscos, llacs i terrenys muntanyosos que esdevindran l'escenari de diferents obres de l'artista. A Las Heras, Escala va treballar en diverses empreses, d'entre les quals destaca Fernández & Escala, on juntament amb el seu pare realitzava i decorava mobles de fusta i de cànem.

---

3. Puigdollers 2013: 124.

4. ARACBASJ. Fons Josep Maria Garrut Romà. Carta de Clara Singer a Josep Maria Garrut, 26/11/1970.

5. *Diccionari dels Catalans* 1992: 165.

6. ARACBASJ. Fons Josep Maria Garrut Romà. Text de la conferència de Jaume Escala, donada a l'Agrupació Palma i Llor (local de l'Acadèmia Barcelona, Viladomat 94) el dia 17 d'octubre de 1948, p. 1.

7. APBM. Fons Jaume Escala Vallès. «Documento de Llamada», 1950.

El 23 de desembre de 1951, la família Escala inaugurava la seva primera exposició al territori, concretament al Centre Català de Mendoza, al que Jaume anomenaria repetides vegades com El Casal. Sota el títol *Las cuatro barras*, en record a la seva terra d'origen, la mostra comptava amb treballs del pare de Jaume Escala, presentant marcs confeccionats amb elements metàl·lics; la germana, Maria Rosa, rajoles il·lustrades amb motius tradicionals; i finalment, Jaume Escala, exposant temperes emmarcades amb les labors de marqueteria del seu pare, objectes de ceràmica d'argila amb pàtines de diferents tons verdosos i pintures a l'oli, on predominava una certa atmosfera gris, reflex de les condicions climàtiques dels llocs peninsulars. El diari que informava l'esdeveniment, descrivia l'artista com un ceramista i pintor sense un estil estrictament definit, però amb clares influències del romànic i del postimpressionisme.<sup>8</sup> Fruit d'aquesta exposició, Jaume Escala es va afiliar al Centre Català de Mendoza, fundat el 1908 amb la finalitat de reunir la comunitat catalana establerta a la ciutat, i amb gran auge a la dècada dels anys 50. L'agrupació tenia un grup de teatre, un cor mixt i un femení, un grup de dansa, de tennis taula, d'escacs i en darrer lloc, d'alpinisme, al qual era molt aficionat el nostre protagonista.

Una de les primeres exposicions que Escala va realitzar en solitari fou l'any 1953, a la Galeria Artea de Montevideo, l'Uruguai. En els treballs d'aquesta etapa, hi destaca un primer intent renovador de la pintura de postguerra tot i que la seva creació s'emparenta amb el moviment dadaïsta, aleshores ja finalitzat.<sup>9</sup> En les obres de Jaume Escala, doncs, encara hi trobem una postura nihilista, anàrquica, irracional i primitivista, posant en qüestió totes les convencions i ideologies universals. Més endavant, durant els mesos de setembre i octubre de 1957, l'artista va tenir l'ocasió d'exposar disset obres dedicades al músic Pau Casals a la Galeria Elia a San Juan, l'Argentina. En aquest projecte, amb peces com el quadre titulat *El cant dels ocells*, Escala feia un homenatge al mestre tot reinterpretant les seves composicions musicals amb pintura sobre fusta. Pel que fa a l'estil, es pot observar la maduració de l'abstracció de l'artista i també una certa influència d'Henri Matisse.

Tanmateix, va fer una exposició a San Rafael, l'Argentina amb obres que fugen de la formació acadèmica d'Escala i reivindiquen un estil propi, caracteritzat per les nombroses referències a la naturalesa i al món sensible.

### **L'exploració de les arts multidisciplinàries a Montevideo (l'Uruguai)**

El 1958, una vegada establert permanentment a l'Uruguai amb la seva mare, que havia quedat vídua, va tornar a participar a la Galeria Artea, on va exposar obres que evocaven

8. «Exposición en el Centro Catalán», *Los Andes*, Mendoza, 23/12/1951, s|p.

9. *Diccionari...*, op. cit., 1992: 165.

els seus records de Viladrau (Osona): «formes abstractes, que jo els hi dic metafísiques a voltes figuratives amb el vigor de la forma delimitada per una línia gruixuda, molta pasta, passada directa amb espàtula.»<sup>10</sup> Des de feia tres anys, el país havia entrat en un retrocés econòmic que, primer, va arribar a les institucions i posteriorment, va generar una inestabilitat social, tot i que a Escala no li va afectar i va poder desenvolupar la seva feina sense inconvenients. De fet, l'estiu de 1966 ja gestionava diversos de projectes de pintura, ceràmica i decoració d'interiors, així com la direcció i administració d'una casa d'estil escandinau. En paral·lel, també va realitzar la reconstrucció d'una antiga casa colonial a Montevideo. Des d'aleshores i fins l'any 1968 va treballar com a projectista als xalets rústics promocionats per Tuncas S. A. de Punta del Este. En aquest punt, val la pena comentar que Punta del Este ha estat sempre una de les ciutats més turístiques de l'Uruguai, que a més, acull des de finals dels anys 60 una fira d'artesanía coneguda amb el nom de Feria de la Plaza Artigas, per l'espai on s'ubica.

Entre 1968 i 1972 va ser el supervisor de l'equip de disseny *Manos del Uruguay*, una organització sense ànim de lucre, encara en actiu, formada per cooperatives de zones rurals de l'Uruguai, amb la finalitat d'eliminar la pobresa i produir de manera artesanal teixits. El 1968 va contraure matrimoni amb Adelaida Clara Singer Waldmann (Rio de Janeiro, 1929 - Vilanova del Camí, 2010), i uns anys més tard, va néixer el seu fill Jaume Escala Singer.

Durant aquest període va abraçar la Logosofia, una doctrina ètico-filosòfica creada el 1930 per l'argentí Carlos Bernardo González Pecotche (1901-1963), que ofereix una nova concepció de l'home i de l'univers, mitjançant un mètode experimental que habilita a l'individu a canalitzar i concretar gradual i conscientment les inquietuds de saber i superació, i que va practicar fins al final dels seus dies. Al centre d'aprenentatge de la Logosofia de Montevideo, Escala va impartir tècniques d'expressió plàstica infantil.

L'any 1970, juntament amb Noemí Porrás, Marta Caratto i María Isabel Núñez, va fundar el *Grupo Ambú*, que prenia com a punt de partida la fauna i jugava amb els colors a base de transparències, superposicions i pàtines.<sup>11</sup> En conjunt, expressaven un llenguatge nou, carregat d'innocència i frescor, que recorda al pintor català Joan Miró (1893-1983) (fig.2). Un detall que no s'ha d'obviar és el nom del grup, ja que com va narrar Escala al seu epistolari, a pocs quilòmetres de São Paulo hi ha un poble anomenat Embu das Artes, que destacava per ser un centre turístic amb bones oportunitats de venda d'art. És més, allà l'artista portava les seves produccions individuals, com joies de plata, artesanía

---

10. APBM. Fons Jaume Escala Vallès. Notes personals de Jaume Escala Vallès.

11. *Diccionari...*, op. cit., 1992: 165.

en fusta i talles cristianes. En aquesta línia, també va realitzar la sèrie *Andina* i *Rio de la Plata*, amb la qual presenta un entorn plenament místic, replet de simbolisme i amb una successió de figures geomètriques com quadrats, cercles i triangles, molt semblants a les obres de Marc Chagall (1887-1985), Paul Klee (1879-1940) i Paul Gauguin (1848-1903). El gener de 1972, el *Grupo Ambú* va exposar a la Galeria Atlántica (Local Ward) a Punta del Este. Amb el pas dels anys, la ciutat es va anar consolidant en el panorama artístic del país, gràcies a la creació de galeries d'art com l'esmentada. Actualment, encara conserva aquella puixança, caracteritzada per la celebració de diverses fires d'art, entre les quals es troba Este Arte, que des del 2013 acull a galeries, editorials i institucions culturals especialitzades en art contemporani.

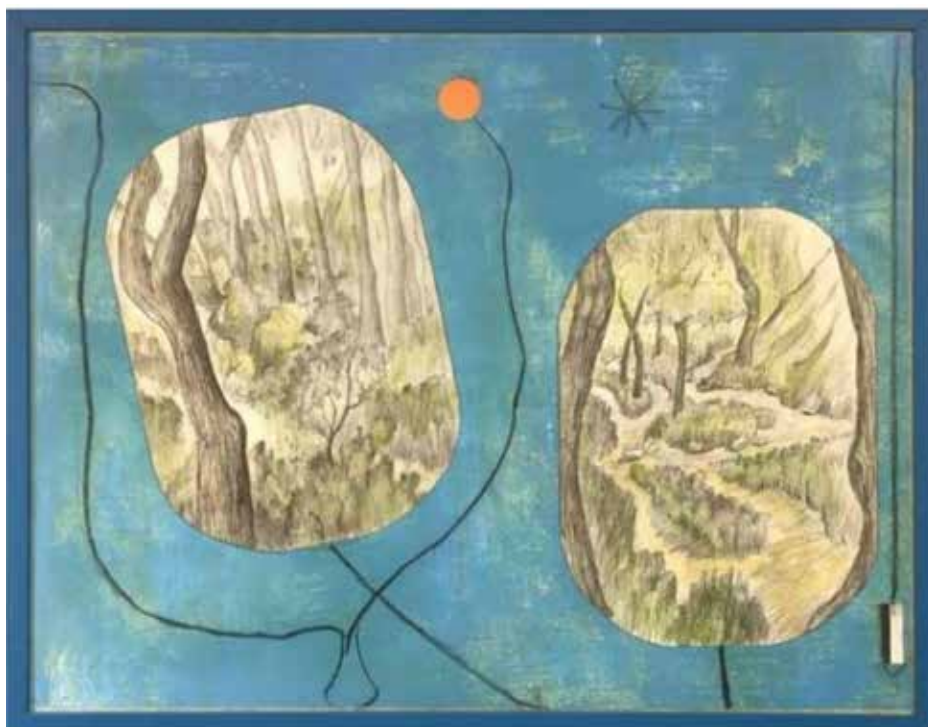


Fig. 2. A Joan Miró. Jaume Escala Vallès. Núm. 7513. Col·lecció Pere Bosch i Morera.

D'altra banda, d'acord amb la correspondència de l'artista, sabem que el 1973 va cercar beques d'estudis artístics per tornar a Catalunya, segurament degut al cop d'estat del 27 de juny, que va culminar en una dictadura militar que va durar fins el 1985. Finalment, però, no va marxar. El novembre de 1975 va visitar el Brasil, en concret São Paulo i Porto Alegre, on hi va presentar les seves obres, encara que sembla que no hi va tenir gaire èxit. En les cartes hi fa referència d'aquesta manera: «(...) la pintura perquè tingui acceptació pels consumidors del Brasil ha de tenir quelcom d'anecdòtic, religiós, folklòric (...)».<sup>12</sup>

12. APBM. Fons Jaume Escala Vallès. «Carta a J.M. Garrut i Sra», 6 de març 1976, Montevideo.

Més endavant, amb l'exposició *Montevideo nocturno, paisajes urbanos*<sup>13</sup> al Taller Hasenberg, Escala presentava més de vint obres del període 1958-1977, inspirades en espais urbans de Montevideo, i sobretot, en el jardí botànic del Parque Rodó. En aquestes darreres, a més, hi trobem un estil molt proper al del pintor Hermen Anglada Camarasa, al qual Josep F. Ràfols feia referència quan parlava de l'artista a la seva segona edició del *Diccionario Ràfols de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares* (fig. 3).<sup>14</sup>

«(...) salón íntimo dedicado a la obra del pintor catalán residente en el Uruguay Jaime Escala, quien dirige la actividad pictórica del taller que brinda además cursos de disciplinas artesanales a cargo de Sara Venturino de Hasenberg y de expresión plástica infantil a cargo de Ricardo Hasenberg (...)».<sup>15</sup>

Un dels darrers projectes en l'àmbit arquitectònic, seria el juny de 1980, quan Jaume Escala es va fer càrrec del plantejament i assessorament d'una important reforma del balneari Parador José Ignacio, a Maldonado.

### **Viatge per Europa**

El 1983 va emprendre un viatge per Europa, que el va portar a visitar Madrid, Barcelona, París, Amsterdam, Grècia i Itàlia. Durant la seva estada a Catalunya es va reunir amb el seu vell amic, l'historiador Josep Maria Garrut i Romà, i plegats van visitar el Museu de Montserrat, el Museu d'Art de Catalunya, el Museu d'Art Modern i el Museu Picasso. Aprofitant l'avinentsa, el 23 d'abril d'aquell any va assistir al sopar de retrobament d'alguns dels membres del ja esmentat grup dels Betepocs. Tanmateix, es va reunir amb la seva germana Maria Rosa,<sup>16</sup> que des del 1975 vivia a Rubí amb el seu marit, el pintor Vicenç Serqueda. El matrimoni regentava un espai on impartien classes de manualitats i venien productes artesanals, anomenat Cau d'Art. El local s'ubicava al barri de les Torres de Rubí, Barcelona, i es va mantenir obert fins a inicis del 1999.

### **Segona estada a Montevideo (l'Uruguai)**

Al seu regrés al país llatinoamericà, va reprendre la participació en exposicions d'art. El 1984 va exposar a l'Asociación de Arte Cristiano i a la Galeria Artea, ambdues a Montevideo, i el gener de l'any següent, a la Galeria Unika, a Punta del Este. L'artista

---

13. Celebrada el setembre de 1977.

14. Ràfols 1985: 441.

15. «Notas varias», *El País*, Uruguay, 09/1977, s|p.

16. Maria Rosa Escala Vallès va estudiar a l'Escola d'Arts i Oficis (Escola Llotja) i al Reial Cercle Artístic de Barcelona, centre on va conèixer al seu futur marit. Plegats van viure a Montevideo i allà van tenir al seu fill, Liberto Serqueda Escala.

hi va exhibir obres diverses que representaven sols i llunes, la ingenuïtat en el dibuix i la geometria en els efectes plans dels angles. Amb això, pretenia generar sensacions de proximitat i llunyania, així com espais lliures on la llum, la textura, el color i les transparències predominessin per damunt de les imatges de valor simbòlic. Pel que fa al marc geogràfic, el pintor feia referència als paisatges de Mallorca i a la Cartoixa de Valldemossa, escenaris dels campaments pictòrics en els que, juntament amb alguns companys de l'Escola Llotja, va passar llargues tardes d'estiu a la dècada dels 40.



Fig. 3. *Paisatge*. Jaume Escala Vallès. Núm. 7522.  
Col·lecció Pere Bosch i Morera.

Des d'aleshores i fins a principis dels anys 90, les seves obres mostren l'obsessió per un món espiritual amb un predomini del color blau (fig. 4). També pretenia plasmar els conflictes humans, sobretot els problemes que atenyien a la relació entre la joventut i les drogues i la dona i la seva condició. En aquest sentit, representava el sexe femení amb rostre angelical i sovint encinta, en un intent de promoure la defensa de la vida. Tanmateix, contraposava l'ús del color vermell, associat a la sang, amb la puresa i la innocència. En aquesta època també va posar de manifest l'home enfront l'univers, la figura petita davant la immensitat.



Fig. 4. *Ànima que fuig*. Jaume Escala Vallès. Núm. 7616. Col·lecció Pere Bosch i Morera.

Pel que fa a la seva producció escultòrica, val la pena comentar que el desembre de 1988 va realitzar *Señor Resucitado*, una estàtua de grans dimensions de ceràmica, composta per dos peces que representava Jesús, però sense estigmes i que va ser beneïda per monsenyor Giuseppe Gottardi (1923-2005), arquebisbe de Montevideo entre 1985 i 1998. El Crist es va instal·lar a la volta de la cúpula de la Parròquia de Santa Rita, a Punta Gorda, un barri del sud-est de Montevideo. En aquest cas, com en tota la seva escultura, l'artista



va recórrer a l'estil romànic i bizantí i es va inspirar en els relleus de Saint Sernin de Toulouse i en les majestats romàniques catalanes. Per a Escala eren tres les parts de Crist amb valor especial: les mans, els peus i el cap. És per això, que *Señor Resucitado*, en tant que Creador, tenia les mans i els peus més grans, per potenciar l'actitud caminant i viatgera. El motlle d'aquesta obra es pot apreciar en una fotografia grupal del seu taller (fig. 5).



Fig. 5. Jaume Escala i els seus alumnes el 5 de juliol de 1988. Col·lecció Pere Bosch i Morera.

Més endavant, el març de 1992, va intervenir en una exposició col·lectiva al Festival de las Artes, promoguda per l'ambaixada espanyola de l'Uruguai. L'esdeveniment es va celebrar al Museo Didáctico Artiguista, espai on va exposar de nou el gener de 1994, a una mostra que duia per títol *Planeta Tierra*. Un any més tard, va començar el retaule mural *Els Àngels viatgers*, destinat a decorar la Fundació Rolando Lecoultre-Amalia Sosa Bonino, organització per a la qual va treballar com a curador de la pinacoteca entre el 1990 i el 2002. El projecte per al mural, realitzat a l'oli sobre fusta, i que du el mateix títol, va ser presentat en la darrera exposició-homenatge als Betepocs, celebrada a l'Espai Nau U de La Llotja el 2015.<sup>17</sup>

17. *Els Betepocs. La cultura que passa*. 21 d'abril de 2015-12 de juny de 2015. Espai Nau U de l'Escola Llotja, Barcelona. Exposició comissariada per Bernat Puigdollers Vidal.

D'altra banda, i paral·lelament a la seva activitat artística, convé destacar que entre el 1980 i el 2000, va ser professor de dibuix, pintura, teoria de l'art i modelat de fang al seu estudi de Montevideo. A les seves classes, Escala se centrava en el dibuix al natural i analític, per comprendre tant l'objecte com la forma d'aquest. Pel que fa a la pintura, el mestre tractava l'expressió plàstica, la teoria del color, els tons i els seus codis en la llum. A més a més, proposava orientacions estètiques fent referència a la gestualitat i geometria de Cezanne i Goya; l'estructura de Mondrian i Torres García; i el grafisme de Klee, Kandinsky i Miró. En aquest sentit, l'abril de 1998 Escala i els pintors Gerardo Acuña i Claudia Magnou, van realitzar tallers de formació en arts plàstiques per a infants i adults.

### **Retorn a Catalunya**

Vora l'any 2003 el matrimoni va decidir establir-se a Catalunya per passar els darrers anys de la seva vida. Després de viatjar per diferents llocs d'Espanya i Europa, l'any 2005 es van instal·lar al carrer Sevilla, núm. 2 de Rubí. Un any més tard però, degut als agreujaments de salut d'ambdós, es traslladaren a viure a la Residència del Sant Crist de Piera, a l'Anoia. D'aquesta etapa, fou interessant l'exposició de pintura i terrisseria que va realitzar a la Biblioteca de Piera, del 7 al 30 de juny de 2006. Poc després, amb el canvi de residència, allotjant-se al Geriàtric Amma, de Vilanova del Camí, també va presentar els seus treballs al Centre Polivalent de Can Papasseit de Vilanova, amb una exposició oberta del 7 al 18 de desembre de 2009.

Clara Singer i Jaume Escala, van continuar a la residència Amma fins al darrer moment. No obstant això, la seva activitat a la comarca va continuar i, de fet, una de les últimes mostres que es coneix d'Escala va tenir lloc del 6 al 31 de març de 2010 quan va exposar ceràmica moderna a la Biblioteca de Piera. Més endavant, en aquest mateix lloc, mostrà algunes de les seves últimes obres que per a ell representaven els valors del Reiki i l'esoterisme (fig. 6). Finalment, Jaume Escala Vallès va morir el 23 d'agost del 2013 a l'Hospital d'Igualada.

### **Epíleg**

El seu pas per l'estranger i la poca atenció que, en general, ha rebut, han portat a un actual desconeixement de l'artista i de la seva obra. Anys més tard, l'atzar va contribuir que bona part de la seva pintura retornés a Piera, on havia rebut les primeres nocions artístiques. Ara bé, encara queda per descobrir el llegat que va deixar a l'Uruguai, un país que havia tingut com a referent artístic tot allò que es desenvolupava fora de les seves fronteres però que va ser capaç d'assimilar-ho tenint present la situació social i política

del país. El fet que no hi hagués un corrent artístic molt arrelat, va propiciar que Jaume Escala, com nombrosos artistes uruguaians, generés un art que s'allunyava de la realitat per donar pas al misticisme inspirat en Gauguin, Klee i Chagall. Per tant, aquest article és un punt de partida i no un document final, que convida a la reflexió de tota la seva trajectòria artística. Un camí marcat per la plena dedicació al món de l'art en totes les seves disciplines i del que aquest representa per a Escala: l'expressió d'allò més profund de l'ànima i de la persona.



Fig. 6. Plat de ceràmica. Jaume Escala Vallès. Col·lecció Pere Bosch i Morera.

*Jaume Escala al descobert. Notes sobre la seva trajectòria*

Aurora Ogalla Polonio

Sara Gomà Vila

## **FONTS DOCUMENTALS**

### **Arxiu Pere Bosch Morera (APBM), Piera**

APBM. Fons Jaume Escala Vallès. «Documento de Llamada», 1950.

APBM. Fons Jaume Escala Vallès. «Carta a J.M. Garrut i Sra», 6 de març 1976, Montevideo.

APBM. Fons Jaume Escala Vallès. Notes personals de Jaume Escala Vallès.

### **Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (ARACBASJ)**

ARACBASJ. Fons Josep Maria Garrut Romà. Carta de Clara Singer a Josep Maria Garrut, 26 de novembre de 1970.

ARACBASJ. Fons Josep Maria Garrut Romà. Text de la conferència de Jaume Escala, donada a l'Agrupació Palma i Llor (local de l'Acadèmia Barcelona, Viladomat 94) el dia 17 d'octubre de 1948, p. 1.

## **FONTS BIBLIOGRÀFIQUES**

### ***El País***

«Notas varias», *El País*, Uruguay, 09/1977.

### ***Los Andes***

«Exposición en el Centro Catalán», *Los Andes*, Mendoza, 23/12/1951.

## **BIBLIOGRAFIA**

Calvar Agrelo, D. (2016), *Los movimientos artísticos en Uruguay (1955-1975): desde la contraposición figuración-abstracción hasta la desmaterialización del arte*. Tesis doctoral dirigida per Francisco Ollero Lobato, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.

*Diccionari dels Catalans a Amèrica* (1992), Volum II, Barcelona, Departament de la Presidència, p. 165.

Ràfols i Fontanals, J. F. (1985), *Diccionario Ràfols de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares*, Volum I, Barcelona, Diccionario Ràfols, p. 441.

Puigdollers i Vidal, B. (2013), «Els Betepocs: una agrupació pictòrica pionera a Catalunya», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Núm. XXVII, Barcelona, p. 124.

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.211>

## **Pràctiques artístiques col·laboratives i de protesta ciutadana: València 1991-2015**

Bàrbara Martínez Biot

<https://orcid.org/0000-0002-2763-8958>

Doctora per la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València

barmarbi@gmail.com

Recepció: 5/12/2022; Acceptació: 12/5/2023; Publicació: 20/7/2023

### **Resumen:**

Aquest article intenta ser una exposició de la tesi doctoral del mateix títol, una investigació sobre pràctiques activistes com a pràctiques artístiques col·laboratives. L'objectiu principal ha sigut explorar les activitats que cerquen la visibilitat del conflicte i que al mateix temps poden ser una eina de reconstrucció de la cohesió social d'un barri o d'un grup. Aquesta hipòtesi s'ha materialitzat analitzant una selecció qualificada de grups i les seues trajectòries a la ciutat de València entre els anys 1991 i 2015.

**Paraules clau:** activisme, art activista, València, oposició ciutadana, pràctiques artístiques col·laboratives.

### **Resumen: *Prácticas artísticas colaborativas y de protesta ciudadana: Valencia 1991-2015***

Este artículo intenta ser una exposición de la tesis doctoral del mismo título, una investigación sobre prácticas activistas como prácticas artísticas colaborativas. El objetivo principal ha sido explorar que estas actividades persiguen la visibilidad del conflicto y al mismo tiempo pueden ser una herramienta de reconstrucción de la cohesión social de un barrio o de un grupo. Esta hipótesis se ha materializado analizando una selección cualificada de grupos y sus trayectorias en la ciudad de València entre los años 1991 y 2015.

Palabras clave: activismo, arte activista, Valencia, oposición ciudadana, prácticas artísticas colaborativas.

### **Abstract: *Collaborative artistic practices and citizen protest: Valencia 1991-2015***

This article tries to be an exposition of the doctoral thesis of the same title: an investigation of activist practices as collaborative artistic practices. The main objective has been to show how these activities seek to make conflicts visible, at the same time as being a tool for rebuilding the social cohesion of a neighbourhood or a group. This hypothesis materialized after the analysis of a qualified selection of groups and their histories in the city of Valencia between 1991 and 2015.

**Keywords:** activism, activist art, Valencia, citizen opposition, collaborative artistic practices.

## **1. Introducció**

Aquest text pretén ser el resum de la tesi doctoral que rep el mateix títol, per tant, es tractaria d'una exposició dels aspectes més rellevants, dels seus resultats o conclusions més destacables. El tema d'aquesta investigació s'ha centrat en les pràctiques artístiques col·laboratives de protesta per part de grups d'oposició locals, a partir d'una selecció de grups veïnals, ecologistes o feministes entre d'altres, amb l'enfrontament contra el poder polític local com a tret en comú.

En aquest context, la ciutat de València entre els anys 1991 i 2015, amb els seus antecedents temporals als anys seixanta i setanta del segle xx, veié sorgir una diversitat de grups d'oposició: associacions de veïnes i veïns, grups feministes, ecologistes, o altres grups, els denominats Salvem com una tipologia netament local; en protesta per problemes específics; tots aquests considerem que produïren una sèrie d'accions públiques i col·lectives, que hem denominat pràctiques artístiques col·laboratives.

Dins d'aquest àmbit artístic, la nostra hipòtesi ha estat la següent: les pràctiques artístiques col·laboratives que han esdevingut a la ciutat de València durant les passades dècades han sigut una eina de construcció o reconstrucció identitària, i, alhora, de rehabilitació d'imaginari veïnals diluïts per les polítiques neoliberals. Aquestes pràctiques, encara que de manera temporal i tàctica, han tingut la capacitat de construir un discurs alternatiu. Hem proposat que aquestes activitats de caràcter popular tenen com a finalitat la seua visibilitat en la societat local, en oposició a la fortaleza discursiva de qui ostenta el poder, és a dir, la visibilització dels conflictes.

## **2. Marc Teòric**

Dins del nostre context d'investigació, hem establert la necessària definició sobre què entenem per pràctiques artístiques col·laboratives. En primer lloc, hem aportat a aquesta definició les asseveracions de Paloma Blanco (2005) per a qui són:

«accions particulars referides a problemàtiques locals, puntuals, [...], però que demanen obrir-se a un pensament global, estendre's més enllà del seu àmbit i eixir del perill que suposa l'aïllament del grup, aprofitant i compartint tot el potencial subversiu i contestatari que posseeixen» (2005:192).

En segon lloc, per a Christian Kravagna (1998), les pràctiques artístiques col·laboratives són totes aquelles accions de naturalesa múltiple i compromesa, de les quals la seua concepció, producció i desenvolupament són duts a terme per un grup de persones, sense que hi haja diferències jeràrquiques i un alt grau d'afinitat cultural entre elles. I, finalment, per a completar la definició, Antonio Collados (2012) i Borisova i Tejada

(2018) consideren les pràctiques artístiques col·laboratives com a assajos de models de ciutadania i pràctiques col·lectives que donen lloc a nous imaginaris antagònics. Les mobilitzacions sorgides com a reacció i desacord amb les polítiques públiques ens han situat en un horitzó, des del qual s'han replantejat els llenguatges i formes de l'acció cultural i política. I, en definitiva, les pràctiques artístiques col·laboratives han contribuït a desvetllar allò reprimat pel consens dominant, és a dir, a donar veu als silenciats en el marc de l'hegemonia dominant.

A més, ha estat imprescindible fixar la nostra atenció en el concepte d'audiència. En el nostre cas, el públic al qual s'adreçaven els activistes era qualsevol dels vianants de la ciutat en el moment de la protesta o de qualsevol de les seues activitats, o bé qualsevol ciutadà al qual se li ha fet saber. La recerca de visibilitat ha estat relacionada amb el poder mediàtic dels mitjans de comunicació com a eina per arribar a un públic massiu, per la qual cosa la major part dels activistes han organitzat les seues accions públiques, tenint en compte el seu potencial de difusió. Segons relataven els membres de *Gran Fury* en Jorge Ribalta (1994, pàg.16), podien haver-hi:

«...diferents nivells d'audiència: les persones objectes d'una protesta, els participants, els espectadors d'una manifestació, els mitjans de comunicació que documenten l'esdeveniment i les persones que tan sols arriben a copsar els missatges [...] a través del filtre dels mitjans de comunicació» (1996:16).

La nostra definició sobre les pràctiques artístiques col·laboratives no s'ha pogut entendre sense la contestació social al carrer, a l'espai públic. Aquestes actuacions han sigut de caire col·lectiu, i han implicat el màxim nombre possible de ciutadania afectada. Aquestes pràctiques artístiques han suposat una nova forma de comunicació dirigida a la ciutadania, que ha tingut sentit en relació amb l'existència d'un interlocutor (real o fictici, individual o col·lectiu), i per tant, la constitució d'un contracte relacional o d'una al·locució, és a dir, s'ha parlat amb alguns individus, generalment persones anònimes, o bé amb vianants interpel·lats pels greuges patits per aquesta comunitat.

En tercer lloc, el treball en xarxa o en comunitat l'hem entès com un procés de generació de consciència crítica i propositiva que fomentava la capacitat d'associar-se i organitzar-se, en el nostre cas localment, per a exercir una influència directa en les decisions públiques. La capacitat de generar el sentit de comunitat ha estat determinant, residint ací el potencial polític del treball en xarxa i la capacitat de generar vincles heterogenis. Segons Guadalupe Aguilar (2010) i Borisova i Tejeda (2018) entre d'altres, les pràctiques artístiques participatives o col·laboratives han intentat, mitjançant l'experiència física o mental de la participació, crear individus capaços d'influir en la seua pròpia realitat

social i política. A més, hem afirmat a la nostra investigació que les pràctiques artístiques col·laboratives són una eina de restauració de la comunitat, a través de la reelaboració col·lectiva de la consciència crítica i la regeneració de la vida comunitària.

Resseguint el paràgraf anterior, hem presentat com a exemple el procés de degradació del barri del Cabanyal de València, que havia minvat les relacions socials tradicionals. Amb la creació de la plataforma Salvem el Cabanyal, algunes de les seues activitats, com fer sopars populars al carrer, potencià la recuperació de tradicions i la cohesió del veïnat. Per a nosaltres, qualsevol acció, obra o activitat en aquest context han pogut generar comunitat, provocar l'activació de la consciència crítica, i, en definitiva, aconseguir una participació més compromesa. La comunicació entre els subjectes que composaven aquesta col·lectivitat desenvolupaven un enfortiment mutu de la identitat comunitària i individual.

En quart lloc, aquesta classe d'experiències suposava, doncs, una politització de la pràctica de l'art encaminada a obrir o reforçar noves esferes públiques de democràcia radical. Aquesta finalitat política que, es feia servir com a mecanisme de creació, ha de ser la interpel·lació, la denúncia i la transformació social més immediata. De naturalesa efímera, la intervenció artística modificava la forma i els temps de la ciutat, ja que l'obra o l'acció no ha sigut un objecte, sinó més bé una duració; temps en què s'ha produït la trobada i l'ocupació de l'espai públic. El temps és un component important i cal anar més enllà de la seua duració. Cal contemplar el temps en què aquest model d'intervenció pública tindrà vigència en la comunitat que l'ha dut a terme. L'experiència col·lectiva és incontrolable i inclassificable, de manera que són els col·lectius els qui han construït les seues pròpies estructures de producció, distribució i dispersió de l'experiència. En altres paraules, el treball en comunitat radicava en produir camins o canals per a la contínua articulació de l'experiència, compresa aquesta com un element viu.

En cinquè lloc, seguint amb les característiques de les pràctiques artístiques col·laboratives, un altre instrument de cohesió grupal ha estat la memòria entesa com a recuperació. Hem afirmat a la nostra investigació que és un terme antimuseístic, no és localitzable, no és físic, és un relat en l'absència del qual desapareix l'espai social; per tant, l'activació d'una memòria nova o la reactivació d'una tradició ha creat un àmbit de legitimació de pràctiques socials arrelades i contingents. Michel de Certeau (1980[1996]) afirmava que els relats marxen per davant de les pràctiques socials per a obrir-los un camp d'acció, en canvi les creences en passat, desactivades, ja no tenen la capacitat d'organitzar pràctiques. Tampoc hem pogut deixar d'introduir en la nostra definició la presència de la relacionalitat social com a element estètic, el qual ens ha pogut permetre qualificar com a artístiques algunes de les accions reivindicatives que s'han donat a la ciutat.



I en sisè lloc, des del punt de vista estètic, aquestes pràctiques no tan sols han rebutjat qualsevol pretensió estètica tradicional, sinó que aquesta qualificació ha estat aliena al seus productors. Aquesta manca de pretensions estetitzants en benefici del paper reivindicatiu ens ha portat a afirmar que estem davant d'unes pràctiques de reconciliació de l'art i la praxi social. Tal vegada, aquest rebuig a l'estètica no haja sigut extensiu a totes les pràctiques, però la seua presència, per exemple, mitjançant cartells durant una manifestació de protesta, ens ha portat a parlar d'una estètica utilitarista o estètica activista, sense abandonar els nostres objectius d'explorar artísticament aquestes accions com un conjunt amb sentit social.

### 3. Metodologia

Hem establert unes tipologies grupals per a poder analitzar les pràctiques artístiques col·laboratives més destacades segons el nostre objecte d'estudi. Aquestes tipologies han sigut, en primer lloc, les associacions veïnals com a grups iniciàtics arrelats en un moment determinat, però encara actualment en funcionament; en segon lloc, els grups denominats Salvem com a fenomen social particular del territori valencià. A continuació, i en tercer lloc, esdevindran els grups nascuts dels moviments socials, en el nostre cas hem triat l'ecologisme i el feminisme, representats per grups locals. Finalment, en quart lloc, sota l'etiqueta de col·lectius, hem recollit les trajectòries dels Ex-Amics de l'IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) i del Jo no t'espere, una plataforma que rebutjava la visita de Benet XVI en el 2006. Aquestes dues agrupacions esmentades van sorgir per protestes molt puntuals i que de segur han completat el panorama de l'oposició ciutadana a València.

Tots aquests grups els hem considerat com a exemples representatius pel que fa a la protesta ciutadana i a les pràctiques activistes per la seua originalitat, potència discursiva i arrel social. Aquestes primerenques tipologies, en un esforç d'ordenació, s'han materialitzat amb dos plataformes de lluita ciutadana, que han estat les següents:

Associacions de veïnes i veïns: AAVV barri de Natzaret i AAVV barri de Sant Marcel·lí.

Salvem: Salvem el Botànic Recuperem Ciutat i Salvem el Cabanyal.

Moviments socials:

Feminisme: Dones de negre.

Ecologisme: Marfull-AE Agró i Per l'Horta.

Col·lectius: Ex-Amics de l'IVAM i Jo no t'espere.

En el conjunt d'aquestes entitats, en total sumen nou grups, hem considerat que, amb les absències imprescindibles, vindrien a representar o a mostrar les diferents temàtiques socials, que mitjançant la protesta i la pràctica artística col·laborativa que ocuparen temporalment l'espai públic de la ciutat. Aquesta estructuració ens permet observar diferents maneres d'activisme i, també, ens permet elaborar una diferenciació històrica entre tipologies. La selecció de cada plataforma, també té l'objectiu d'intentar obrir l'àmbit d'investigació, més enllà de les reivindicacions pel patrimoni natural, històric i edilici.

A partir d'aquesta classificació de caràcter funcional, hem analitzat les diferents pràctiques dutes a terme per aquests grups segons tres objectius. En primer lloc, hem realitzat una anàlisi quantitativa, és a dir, hem revisat quines pràctiques s'han donat de forma majoritària i hem intentat extraure conclusions, sempre relacionant-les amb la nostra hipòtesi. En segon lloc, les mateixes pràctiques artístiques col·laboratives les hem definides, segons uns paràmetres conceptuals per a poder caracteritzar sota els mateixos criteris totes les accions en un treball de situació per temàtiques com "art", "vida", "espai" i "política". Aquesta anàlisi ens ha permès, també, aprofundir en la nostra hipòtesi inicial, ja que els quatre paràmetres s'han enfocat a les necessitats de la visibilitat pública i de la cohesió social. Finalment, hem incorporat una tercera anàlisi que complementà els dos anteriors, perquè s'ha tractat d'establir de forma empírica les relacions entre les pràctiques artístiques col·laboratives i el nostre objecte d'estudi, realitzades des del marc de l'activisme local valencià, a partir de treballs artístics d'escala internacional, nacional, o fins i tot, també, local. Aquesta darrera anàlisi ens ha permès assolir definitivament el caràcter artístic d'aquestes pràctiques, que des de l'activisme utilitzen o són utilitzades com a referents artístics.

Per acabar, hem exclòs del nostre treball d'anàlisi, aquelles pràctiques activistes que no tenen un caràcter col·lectiu, com poden ser els discursos i els articles d'opinió de caire individual, tampoc ha tingut cabuda la producció textual d'experts donant suport al grup. Encara que puguen ser una eina eficaç per a aconseguir modificar l'opinió pública, hem exclòs, també, aquelles aportacions que no tenen un caràcter artístic ni estètic manifest, com per exemple els boicots econòmics. És a dir, hem analitzat aquelles pràctiques que s'han percebut com a interrupcions crítiques i estètiques, apropiacions temporals de l'espai públic, qüestionament de les operacions simbòliques, polítiques i econòmiques a la ciutat. Aquestes intervencions generalment són de naturalesa efímera, alternatives, mòbils, temporals i heterogènies.

#### 4. Treball de camp

Abans de res, cal matisar que un dels principals objectius d'aquesta tesi, ha sigut estudiar la informació, els testimonis, els materials i la bibliografia de les trajectòries dels grups d'oposició ciutadana més destacats que han desenvolupat les seues activitats a la ciutat de València. Per tant, hem hagut de realitzar una exhaustiva tasca documental de recollida d'experiències i relats de pràctiques activistes. Aquesta tasca, ha sigut un procés molt elaborat i de recollida de documentació molt extensa.

A partir d'aquestes pràctiques activistes, categoritzades com a pràctiques artístiques col·laboratives, hem pogut realitzar les tres anàlisis de les quals parlarem en l'apartat de resultats i conclusions. Hem considerat de gran interès recollir, ordenar i classificar aquestes pràctiques, com una forma de consolidar una transmissió intergeneracional dels sabers, veus i experiències d'empoderament i de denúncia.

Per aquest motiu, el nostre procediment ha estat el següent, en primer lloc, ens hem adreçat a alguns dels grups esmentats abans, érem conscients que allotjaven les seues pràctiques a pàgines web encara actives. Aquest ha sigut el cas principalment de Salvem el Cabanyal i Salvem el Botànic, que malgrat que ambdues plataformes han conclòs les seues accions, encara mantenen aquestes pàgines webs actives. Aquesta pervivència s'ha transformat en un nou model d'arxiu en constant transformació. La nostra tasca ha sigut realitzar un buidatge de les accions i pràctiques més destacades i documentar-les, establint uns paràmetres bàsics com són la data de realització, el lloc, el registre gràfic i l'exposició narrativa de l'acte. Respecte a aquestes dues plataformes, també hem trobat nombroses referències de publicacions periodístiques, articles d'opinió i d'altres produccions, ja siguin textuals o audiovisuals de membres d'aquests grups o de persones pròximes. Gràcies a tots aquests materials, com queda recollit al text de la tesi, hem pogut establir, de manera acurada, la trajectòria d'aquests dos grups. Altrament, per poder completar aquestes informacions i resoldre alguns dubtes es varen realitzar dues entrevistes als portaveus d'aquests grups. Pel que fa a Salvem el Cabanyal, entrevistàrem la Maribel Doménech, activista, artista i professora universitària, el dia 20 de febrer de 2021. Pel que respecta a Salvem el Botànic, pels mateixos motius, entrevistàrem al Carmel Gradolí, portaveu i arquitecte el dia 25 de febrer de 2021.

Canviant de terç, s'ha d'esmentar, de forma paral·lela, l'activisme ciutadà de les associacions veïnals seleccionades: el barri de Sant Marcel·lí i el barri de Natzaret. Ambdues barriades han destacat per una producció textual i audiovisual pròpia. Per a establir quines han sigut les pràctiques activistes més destacades del barri de Sant Marcel·lí, ens hem basat en el documental del Raúl Sales *Sant Marcel·lí 1976-2016 veus*

*d'un barri* de 2016. I en el llibre *El barri que vam imaginar: cartografia de la lluita veïnal a Sant Marcel·lí* de l'Aída Vizcaíno, el Tono Vizcaíno i la Yaiza Pérez de 2017. I en el cas del barri de Natzaret, ens hem basat en el documental *Natzaret, 40 anys de lluita* de 2017, produït pel grup La Cosecha. Complementàriament, també, hem fet servir informacions periodístiques o articles d'investigació, com ara els escrits de la Josepa Cucó (2016) sobre aquest barri i els processos de degradació.

Tampoc s'ha de descuidar al feminisme, per a representar aquest moviment social de manera equilibrada. Des d'aquest sentit, ens hem basat principalment en algunes aportacions rastrejades en diverses pàgines webs, des de les quals allotjaven registres gràfics d'algunes accions. Però la font principal, ha estat la tesi de la Teresa Yeves amb el títol *Asociaciones de mujeres y movimiento feminista*. Aquest estudi es complementà amb informacions i intercanvis d'opinions, que vàrem esbrinar gràcies a l'entrevista realitzada el 26 de febrer de 2021. La seua investigació, defensada el 2006, ha sigut la clau per a poder afinar la recerca d'accions, ja recollides al seu text i a la premsa o a d'altres grups afins.

Respecte als grups de l'àmbit ecologista local, els dos grups seleccionats tingueren unes fonts molt disperses. En el cas del col·lectiu Per l'Horta, s'ha portat a terme diverses publicacions específiques i, alhora, també, el registre de les seues activitats, reflectides a la seua pàgina web i, actualment, a les xarxes socials. D'aquesta manera, hem pogut recollir les seues accions més destacades. Però, pel que fa al grup Marfull-AE, un grup activista especialitzat en accions sorpresives d'irrupció i la confecció de grans cartells en llocs de difícil accés, seguint les campanyes de Greenpeace. La recerca d'aquesta segona entitat esdevingué més complicada, ja que les accions més destacades que ixen en la seua pàgina web són incompletes. Aleshores, cercant per les xarxes socials, aconseguirem contactar amb el seu portaveu Josevi Alamar, qui ens facilità tot els registres de les seues accions, així com una breu descripció i els seus objectius per portar-les a terme.

Finalment, per als col·lectius Jo no t'espere i la plataforma de protesta Ex-Amics de l'IVAM, nosaltres contactarem amb representants d'aquests dos grups, de forma relativament fàcil. Del primer grup hi havia un contacte en comú, i en el segon cas, el seu portaveu és un conegut artista present a les xarxes socials. El portaveu de la plataforma contra la visita de Benet XVI a València, Ximo Cádiz, ens resolgué algunes imprecisions i ens facilità a tindre una millor idea sobre com va néixer aquella protesta. En aquests darrers casos, hem hagut d'utilitzar una eina informàtica d'ús prou intuïtiu, que permet cercar pàgines webs desaparegudes i trobar informació que ja no està publicada. Aquesta darrera tasca ha resultat molt profitosa per aquests dos grups, ja que als seus objectius no es trobava el fet d'arxivar les seues experiències.

De forma conjunta, per a la recollida d'informació es realitzà amb un acurat tractament de la informació, tenint present els trets bàsics, la data, el lloc, el registre gràfic i la narració de l'acció, amb les múltiples fonts que hem exposat. A continuació, aquestes accions van ser recollides i processades per a poder ser ordenades cronològicament i establir el relat de la trajectòria de cadascun dels grups, com ben bé ha quedat exposat al llarg del text de la tesi.

## 5. Resultats

A partir d'aquest marc teòric i des de la nostra proposta metodològica, iniciarem les anàlisis sobre les pràctiques artístiques col·laboratives, que havien desenvolupat sobre els grups que seleccionats. Per motius d'espai exposarem de manera resumida les pràctiques artístiques col·laboratives a partir de la informació obtinguda.

	AMV NATZARET	AMV SANT MARCEL·LI	SAIVEM SEBEC	SAIVEM EL CABANTAL	FEMINISME	MARFULL	PER L'HORTA	EX-AMICS DEL TVAM	JO NO T'ESPEREI	
<b>Actes públics simbòlics</b>										
Ús de símbols propis del grup.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	9
Ús del cos, caleres humanes, brudes, estendards humans o mar de protesta.			X		X					3
Enllemanters simbòlics										0
Retalls, nomenclatura canviada i/o amb noms simbòlics.		X							X	2
Senyals de protesta amb símbols, campanyes, sèries...				X						1
Recuperació simbòlica d'un edifici	X			X		X				3
Gestos groguers o insultants.				X						1
Intervencions artístiques	X	X	X	X			X			6
Paròlies, disfresses i actes simulats.	X	X	X	X		X		X	X	7
Celebracions, setmanes culturals i festes populars, teatre o artístiques.	X	X	X	X	X			X	X	7

Fig. 1. Quadre de resum de les pràctiques activistes, elaboració pròpia

Segons el material documental recollit de cada grup, hem conegut quines pràctiques artístiques col·laboratives s'han dut a terme. Aquesta opció metodològica ha sigut útil per a aconseguir un retrat global de l'activisme en la ciutat, tenint en compte la representativitat d'aquests grups. A continuació, hem elaborat un registre complet caracteritzat per la seua informació ordenada, amb la pretensió de fer conèixer quines pràctiques s'hi han desenvolupat i quins grups ho han protagonitzat en algun moment de la seua trajectòria. A partir de la documentació obtinguda, realitzarem una tasca de selecció, basada en la classificació de les pràctiques activistes segons el nombre de grups que les han aplicades. D'aquesta manera, podien obtindre una puntuació, sent nou la puntuació màxima que puga assolir una pràctica ja que han sigut nou els grups estudiats. O bé alguna pràctica podria obtindre zero punts quan alguna de les accions que havíem establert no havien sigut realitzades per cap dels grups. En aquest sentit, considerarem més important enregistrar quines pràctiques s'hi havien dut a terme, que el nombre de vegades o amb quina freqüència ho havien fet. Aquesta darrera possibilitat hagués limitat profundament les posteriors anàlisis (fig. 1).

L'objectiu d'aquesta anàlisi ha sigut argumentar que les pràctiques artístiques col·laboratives desenvolupades a la ciutat de València han sigut fonamentals per a donar visibilitat pública i per a recuperar els imaginaris socials diluïts per les polítiques neoliberals en la construcció d'un discurs alternatiu. D'acord amb aquests precedents metodològics, exposem a continuació alguns dels resultats o troballes més destacades. Concretament, presentem de manera resumida algunes de les pràctiques artístiques col·laboratives considerades més importants i representatives.

### **5.1. Fòrums d'informació**

En primer lloc, hem destacat el funcionament mitjançant assemblees ordinàries i el desenvolupament de fòrums d'informació de les associacions de veïnes i veïns representats a la nostra investigació. Un dels seus objectius ha sigut sempre informar el veïnat del que s'estava fent a l'associació i, també, desenvolupar un mecanisme de recollida de demandes reals per a traslladar-les a l'Ajuntament. D'altra banda, la presència en fires alternatives o mercats amb activitats puntuals han servit per a mantindre la presència veïnal a l'espai públic, de manera complementària a les activitats internes de l'associació o d'altres de caire més activista.

### **5.2. Paralització d'obres o bloqueig**

En segon lloc, trobem com a exemple de lluita social el bloqueig o paralització d'obres, serveis o instal·lacions. En ambdós casos, tant per a l'associació de Natxaret com la de Sant Marcel·lí, el bloqueig del trànsit de mercaderies perilloses i la paralització d'obres a les quals s'oposaven les podem incloure en les accions contra mesures no consensuades o la manca de solucions (fig. 2). Les hem definides com a accions d'indignació i de cerca de solucions pròpies contra l'absència de diàleg, per part de l'Administració, alhora, que aquestes accions han donat visibilitat a l'existència d'aquestes problemàtiques.

### **5.3. Viatges subversius**

En tercer lloc, assenyalem la realització de viatges subversius fora de la ciutat ha tingut un caire diferent a les accions precedents, la intenció de Salvem el Botànic Recuperem Ciutat de viatjar a Barcelona amb una mani-tren era traslladar la protesta local a les portes de les oficines de l'empresari implicat en l'operació urbanística amb la qual cosa s'exercia la protesta i la pressió cap a tots els implicats. En canvi, en el cas de Salvem el Cabanyal, els membres de la plataforma es desplaçaren a Brussel·les per a protestar en un acte en el qual participava l'alcaldeessa, aquesta acció hem considerat que era una tàctica de pressió prolongada com així ho demostren les protestes en altres actes públics (fig. 3).



Fig. 2. Veïnes de Natzaret bloquejant el trànsit de camions (s.d.), AAVV Natzaret.



Fig. 3. Mani-tren en Barcelona (1996), Salvem el Botànic Recuperem Ciutat.

#### 5.4. Cancel·lar una filiació

En quart lloc, destaquem l'acció de cancel·lar una afiliació. En el cas de la campanya "Jo no t'espere", l'acció de apostar de forma massiva tractava d'ésser una acció més dins del programa d'accions d'aquest col·lectiu (fig. 4). Podem destacar el seu caràcter massiu, públic i mediàtic, en el qual les persones simpatitzants del col·lectiu intentaren accedir a l'Arquebisbat per a formalitzar la seua apostasia i al mateix temps visibilitzar el seu desacord.



Fig. 4. Presentació de sol·licituds d'apostasia i excomunió a l'Arquebisbat (2014), Xarxa Feminista del País Valencià.

### **5.5. Concentracions, manifestacions, marxes i col·laboracions**

En cinquè lloc, tenim les concentracions, manifestacions i marxes pròpies o en col·laboració amb altres grups. Aquestes accions també han estat acompanyades segons la nostra documentació per altres com: l'assistència o grups de pressió en activitats, la interrupció creativa en actes públics, les concentracions amb pancartes en llocs simbòlics. Les manifestacions en les seues múltiples varietats són una de les principals activitats fonamentals en l'activisme, ja que afirmem que són l'acció primària per excel·lència, l'expressió física del malestar i del conflicte.

La idea de la presència física es troba en totes les pràctiques activistes, ja siga a escala d'un determinat grup, ja siga en col·laboració amb altres grups o d'altres formes com la interrupció creativa. Aquesta presència dels activistes en llocs fonamentalment públics, o bé en espais on es realitzen actes públics, es troben evidentment relacionats amb la necessitat urgent de la visibilitat i ocupació temporal de l'espai públic, com a formes d'aconseguir-ho. De forma concreta, les concentracions amb pancartes en llocs simbòlics considerem que aporten un significant visual, per exemple, les concentracions de Dones de negre amb el silenci i el color negre de les pancartes i de les seues vestimentes construeixen un element visual més poderós i per tant més eficaç (fig.5).

### **5.6. Material gràfic**

En setè lloc, hem considerat la pràctica anomenada material gràfic com a concepte que aglutina moltes accions de caire visual i representatiu. Hem considerat que el material gràfic generat per un grup formen part d'una eina de consolidació a llarg termini de la seua identitat com a grup d'oposició i, per tant, construeix i reforça una identitat més clara. La presència de la imatge corporativa en totes les seues variants, que s'han pogut veure mitjançant altres pràctiques, han fet visible l'oposició a l'autoritat local, en el cas



que, el públic tinguera la suficient informació per llegir aquests símbols, representacions, etc. D'altra banda, la representació visual d'un determinat grup pot facilitar la cohesió dels seus membres com una eina de presentació pública i de reconeixement entre iguals.



Fig. 5. Concentració de Dones de Negre a la plaça de la Verge (2011), Casa de la Dona.

La utilització d'una determinada simbologia per part d'un grup (logotip del col·lectiu o un color identificatiu en la protesta) constitueix un element de reconeixement grupal i cohesió dels activistes i simpatitzants (fig. 6). Al llarg de les dècades que abasten la nostra investigació, han proliferat les enganxines, les samarretes i les pancartes per a balcons, així com elements visuals de tot tipus per portar a les manifestacions. Tots els elements visuals reconeixibles de protesta es poden traslladar a qualsevol lloc, ja siga un acte de protesta clàssic com una manifestació, però també en el dia a dia de qualsevol activista o simpatitzant que porti algun d'aquests símbols.



Fig. 6. Pancarta de protesta (2006), jonotespere.org

## **6. Conclusions**

A continuació, exposarem quin ha estat el grau de demostració de la hipòtesi plantejada al principi de la nostra investigació. Recordem que la nostra hipòtesi plantejava que les pràctiques artístiques col·laboratives podrien tindre la capacitat comunicativa de donar a conèixer un conflicte local, i per un altre costat, aquestes pràctiques suposaven una eina de construcció o reconstrucció social. Per valorar la demostració de la nostra hipòtesi, en primer lloc, hem afirmat que la varietat i diversitat de pràctiques que han desenvolupat els grups seleccionats són una clara exposició d'aquesta finalitat comunicativa. Gràcies a les aportacions teòriques d'experts locals, la recollida d'accions ha estat una tasca fonamental. Però, també, aquesta recollida mediàtica o millor dit, la difusió pels mitjans de comunicació ha sigut una constant que ha quedat demostrada pel gran volum d'articles periodístics que han donat compte d'alguna de les accions d'aquests grups. Seguint amb el paper dels mitjans de comunicació, com ara la premsa escrita, hem observat durant les nostres tasques de recollida d'informació l'exposició del conflicte es trobava present.

D'acord amb exemples que es troben al text de la nostra tesi, l'ocupació temporal de l'espai públic, ja siga amb un caràcter lúdic i festiu, o amb un altre aspecte més reivindicatiu, aquestes pràctiques contribueixen a alterar la quotidianitat i posar en qüestió l'ordre públic. Per tant, hem considerat que totes les anàlisis desenvolupades així com la recopilació de les distintes trajectòries dels grups han exemplificat de manera clara i sostinguda les nostres hipòtesis.

De forma complementària, pel que fa a la consecució de la nostra hipòtesi principal, també hem de valorar la relació entre el nostre objecte d'investigació, l'activisme local valencià i el lloc des del qual investiguem, la Facultat de Belles Arts de la mateixa ciutat. Sense deixar de banda la citada neutralitat investigadora, reivindicuem la necessitat de què les institucions públiques, mitjançant el seu alumnat en aquest cas, adreci la seua mirada i el seu interès cap a les realitats més pròximes del seu voltant.

A nivell general, volem destacar la importància de les nostres decisions bibliogràfiques i els referents teòrics que hem decidit utilitzar, ja siga des de l'àmbit artístic com d'altres disciplines, perquè han condicionat naturalment el nostre discurs. Amb aquestes eleccions pel que fa a textos, camps d'investigació o obres d'art hem volgut donar protagonisme a un concepte ampli de pràctica artística. D'altra banda, hi haurà absències conscients, com puga ser haver deixat de costat l'art participatiu. Aquestes decisions considerem que no han influït negativament en la qualitat del nostre treball, sinó que tan sols, la persona investigadora té la suficient perspectiva per a potenciar un discurs determinat.

Pel que fa a les decisions investigadores, cal afirmar que podríem haver seguit altres vies com ara els relats més amples pel que fa als grups seleccionats o d'altres grups. És a dir, seguint altres investigacions, si aquesta tesi s'hagués dirigit cap a l'acumulació de narracions sobre les trajectòries de l'activisme local, hauríem obviat el nostre principal interès que ha sigut l'anàlisi de les pràctiques artístiques col·laboratives. Tal vegada, podem concloure que si alguna mancança té aquest treball és no haver aprofundit de manera exhaustiva en alguna tipologia grupal o en algun grup en concret, ja que hem optat per fer un resum de cadascun dels grups seleccionats.

Aquesta decisió investigadora ens ha vingut donada per la intenció inicial de construir una mirada global cap a l'activisme local valencià en un moment determinat, degut en part a algunes afirmacions d'experts en les quals es parlava de l'especificitat d'aquests grups i la manca de punts de trobada entre ells. Podrien ser certes aquestes afirmacions, en part, però en moments clau una part important d'aquests grups es varen unir contra les agressions al territori o per demanar una democràcia més participativa. Considerem que encara que d'una manera breu o simplificada, sí que s'ha aconseguit fer almenys un colp d'ull a aquest arxipèlag activista, que s'ha desenvolupat a la ciutat de València.

Hem argumentat que estem davant d'un fi de cicle o de descans de l'activisme amb dos esdeveniments significatius com a fita, el cessament d'activitats tant del Salvem el Botànic (2017) com del Salvem el Cabanyal (2019), aquestes plataformes donaren un pas enrere, ja que els seus objectius fundacionals s'havien complert, però deixaven pas a unes altres maneres de fer, i altres preocupacions pel benestar del barri amb altres estructures. La desaparició d'aquests dos grups emblemàtics, segons la nostra opinió, coincideix amb el temps amb el que hem anomenat fi de cicle, la desaparició del Partit Popular al Govern local i autonòmic. Però aquest fi de cicle ha tingut com a conseqüència el desenvolupament més evident de processos de gentrificació a certs barris de la ciutat, processos més difusos contra els quals les formes de lluita han canviat, i s'estan buscant noves fórmules o reorganització d'aliances.

Finalment, per acabar aquest espai de reflexió, volem incloure altres conclusions, des del nostre punt de vista afirmem que les revisions que s'han fet als darrers anys en forma d'exposicions principalment, esdevenen un fi de cicle; en part podria semblar que així ha sigut pel seu caràcter d'assimilació per part de les institucions, però amb una certa distància afirmem que a l'actualitat estem assistint a la recol·locació de les posicions activistes. No obstant, l'aparició de noves formes d'agressió urbanística, per exemple, o el desvetllament d'actors que fins ara havien romàs ocults, ens porten a concloure que estem davant de l'inici d'un nou escenari en el que hi hauran nous moviments a la ciutat.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Aguilar, G. (2010), *El arte participativo: la participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público*. (Tesi doctoral), València, Universitat Politècnica de València.

Blanco, P. (2005), “Prácticas colaborativas en la España de los noventa”, Carrillo, J., Estella, I., i García Meras eds., *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, Donostia, Arteleku.

Borisova, A., i Tejada, I. (2018), “Artivismo y construcción de ciudadanía. Manifestaciones creativas del movimiento vecinal pro-soterramiento del tren AVE en Murcia”, Chaves, M.A., i Tejada, I. eds., *Distritos culturales y revitalización urbana*, Madrid, Icono14 Editorial.

Collados, A. (2012), “La imagen participada. Complejidades y tensiones en los procesos artísticos colaborativos”, *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad* (19), p. 1-36.

Cucó, J. (2016), “Un barrio marginado no es un barrio marginal. A propósito de Nazaret (Valencia)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXI (1), 151–171. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2016.01.005>

De Certeau, M. (1980 [1996]), *La invención de lo cotidiano*, Mèxic D.F., Universitat Iberoamericana de Mèxic.

Kravagna, C. (1998), “Working on the Community. Models of Participatory Practice. Republicart”. *Multilingual Web Journal*. <[http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm)> [data de consulta: 11/12/2020]

La Cosecha i La Repartidora. (2017). *Nazaret, 40 anys de lluita* [Documental]. <https://vimeo.com/274891272>

Ribalta, J. et al. (1994), *Domini públic*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya.

Sales, R. J., (2016). *Sant Marcel·lí 1976-2016 veus d'un barri*. [Documental]. Raül J. Sales.

Vizcaíno Estevan, T., Vizcaíno Estevan, A. i Pérez Alonso, Y. (2017). *El barri que vam imaginar: cartografia de la lluita veïnal a Sant Marcel·lí*. Associació de Veïnes i Veïns del Barri Sant Marcel·lí.

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.206>

## Lesley: “Peces per a la comunitat”

Teresa Camps Miró

Catedràtica emèrita de Història de l'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona  
cpujol2018@gmail.com

*Vaig entrevistar la Lesley May Yendell a la tardor de 2019. D'aquella trobada va sortir un text inèdit que presentem ara. Malauradament, l'artista no podrà veure aquesta petita contribució a la difusió del seu treball, que volia unir amb altres opinions i entrevistes per a transformar-les en un llibre sobre la seva estimada obra. La Lesley va morir a Barcelona, d'una llarga malaltia, el 8 de octubre de 2020.*



Fig.1. *Buscándose el pan* (2012).  
“Festival FEM12”, residència en  
La Nau Estruch, Sabadell.  
Fot. Jordi Nebot.

La seva llum es projecta sobre les vinyes i els pins que cobreixen els turons de Lavern, al terme municipal de Subirats.

Parlem al taller de la Lesley Yendell,<sup>1</sup> (fig. 1) “La Cantera”. Als afores de Subirats.

1. La Lesley Yendell va néixer a Yeovil, Somerset, a la zona ramadera d'Anglaterra, el 3 de setembre de 1959.

Tot i que fa trenta anys que viu i treballa a Catalunya,<sup>2</sup> sempre establerta en aquest indret natural, conservat gairebé en estat pur, em diu, i es lamenta, que molta gent que treballa en art de fa temps, ningú no la coneix. En té tota la raó, i em pregunto per aquesta estranya miopia que oculta a molts artistes a la vista de tothom, malgrat el seu esforç no solament en fer la seva obra sinó també en mostrar-la al públic; reflexiono, com és possible si, al cap i a la fi, Catalunya és un territori abastable i amb bones comunicacions, fins i tot amb bones eines de comunicació mediàtica, i, tot i això, moltes veus no arriben, no van més enllà d'amics i coneguts, no surten del seu lloc d'origen. Confesso que a mi també em preocupen alguns silencis incomprensibles i molt soroll mal distribuït entre uns pocs afortunats. Em consta que alguns artistes, o familiars directament relacionats amb ells, a més de fer l'esforç de realitzar la pròpia obra, endrecen els seus arxius i fins i tot publiquen treballs pel seu compte per què l'obra estimada dels parents i pròpia no resti en un injust oblit per sempre.

Em pregunto: què més cal que facin els artistes a part de la seva obra: la promoció, la narració històrica, la valoració i/o la justificació de l'orientació que han donat a la seva vida mitjançant l'obra?

No és aquest el lloc de la lamentació pel generalitzat desinterès cultural i social dels treballs dels nostres artistes. He anat a Subirats perquè la Lesley vol que parlem del seu treball que ella sap que sempre m'ha interessat, ja que ha pensat donar-ne difusió digital mitjançant comentaris de diverses persones. Li agraeixo la confiança.

Conec algunes peces de la Lesley que m'han colpit: una sabata de dona (ho fa veure el taló) (fig. 2) de set metres de llarg, una planxa elèctrica (fig. 3) que mesura cinc metres, un porró de dos metres i mig d'alçada (fig. 4), unes culleres de cafè més grans que jo, de color i matèria argilosa; peces que he vist al seu taller o que li he demanat per alguna exposició. Les culleres (fig. 5) són fetes d'argila i les altres peces ho són amb branquillons de presseguer o de vinya. També, escampades pels llocs on ha treballat, hi ha tasses de cafè amb el seu plat (fig. 6), vestits de dona i altres objectes, tots ells realitzats sota el mateix criteri. La meva reflexió s'hi adreça.

La Lesley em diu que pensa la seva obra com a “peces” de tres dimensions, com a escultures, evidentment, ella és escultora de tota la vida; són obres que agafen la forma d'un objecte quotidià, i les elabora com a projectes que prenen sentit vinculats a la comunitat, és a dir, al lloc i a la gent que constitueix un grup humà que reuneix

---

2. El 1982 va rebre una beca per fer estudis d'Art a la Universitat de Barcelona. Va buscar un lloc on viure i treballar i, voltant per Catalunya, va trobar el paisatge equilibrat del Penedès i va adquirir una casa al poble de Subirats. Més endavant, hi va muntar el seu taller, “La Pedrera”, que ella va denominar “Espai Kreatiu” al barri de Can Sala, a Subirats.

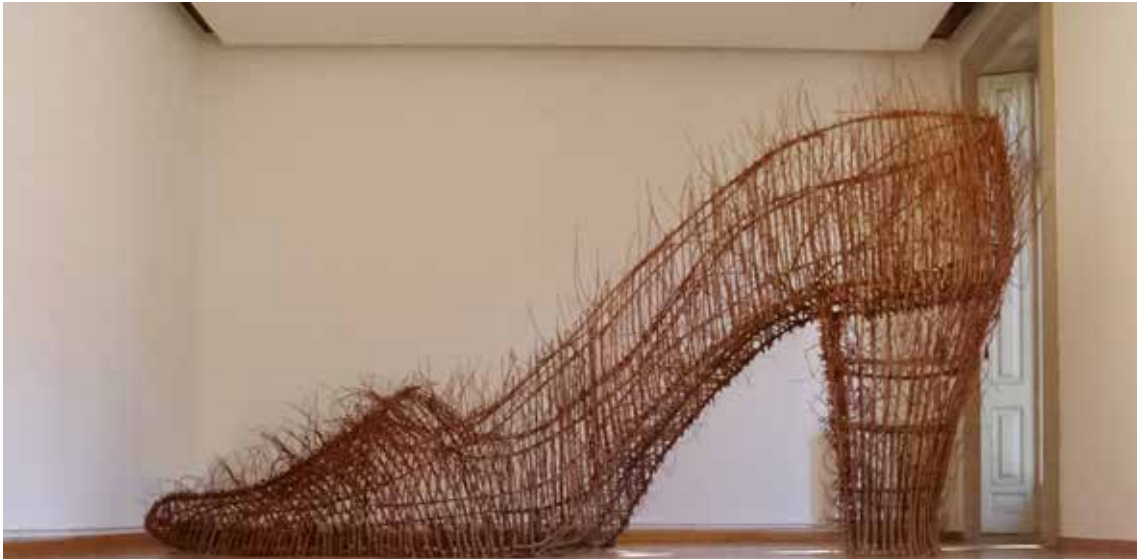


Fig. 2. *The Guest* (2005). “Saperlipopette”, Chateau d’O, Montpellier, Francia. Fot. Lesley Yendell.



Fig. 3. *Viatge domèstic* (2001). “Home Contexts”, Centre Cívic Can Felipa, Barcelona. Fot. Lesley Yendell.

condicions comunes, que comparteix coneixements i experiències reconegudes per tots, que pot identificar-se i entendre les seves peces perquè s’hi reconeix. Normalment, aquest grup humà, aquesta comunitat, és un grup molt extens, anònim, no necessàriament unit ni definit, que és invocat pel treball de la Lesley, amb qui pren i experimenta relació de complicitat mitjançant una determinada “peça”. Per dir-ho d’una forma més senzilla: si ets una dona, en veure la planxa se t’acudeixen moltes coses i segur que a altres dones també (la roba, la tasca domèstica de les dones, l’electricitat) i si has begut en porró, et venen a la memòria situacions viscudes normalment en companyia i relacionades amb el menjar en l’àmbit mediterrani.

*Lesley: “Peces per a la comunitat”*

Teresa Camps Miró



Fig. 4. *Gota-a-Gota* (2018). “passARTdís. 50 anys d’art a Lletres”, Facultat de Filosofia i Lletres UAB. Fot. Lesley Yendell.



Fig. 5. *Buscándose el pan III* (2017). Acción fotográfica, Delta de l’Ebre. Fot. Lesley Yendell.





Fig. 6. *Tea For Two* (2006). “Regenerate” Community Project. Lurgan, Irlanda del Norte.  
Fot. Lesley Yendell.

Les seves peces sempre són objectes d'ús domèstic, del tot coneguts i familiars, als que la Lesley, de forma volguda, ha tret la seva funció, tot i referir-s'hi de forma explícita mitjançant la reproducció formal dels models usats com a punt de partida, però els fa del tot inútils per al seu ús inicial. D'entrada, doncs, són objectes inútils, impossibilitats de la seva funció ja que l'autora ha transgredit la seva mida, ha alterat la seva mesura i els ha dotat d'una sobredimensió que els fa del tot impossibles per a altra cosa que no sigui la seva presència i la seva contemplació i la resposta individual a la provocació que efectuen, de tall mental i sensible. L'obra de la Lesley és volgudament pertorbadora i posa en crisi allò convencional i prèviament conegut; sempre cal deturar-se a pensar i reconèixer les intencions de l'autora. Al meu entendre, és una obra que invoca el silenci i la reflexió i que se suporta en la memòria de l'espectador i la seva experiència amb el canvi real de la visió dels objectes prèviament coneguts.

La unió d'ús i forma, o si es vol, d'eficàcia funcional i aspecte físic més o menys ben resolt i agradable, ha dotat a molts objectes des del punt de vista formal, més enllà del seu valor d'ús, el dret de ser considerats bells i trobar el seu lloc a les vitrines dels museus i dels col·leccionistes particulars; a més, molts objectes de museu acumulen tradició i història pròpia. A partir de la industrialització i el consum, però sobretot a partir de les bones experiències del disseny industrial, la publicitat i les formes de vida urbana, els objectes han envaït la nostra vida i han esdevingut imprescindibles i familiars.

Per altra banda, convé recordar que l'art avançat del segle XX ha donat protagonisme a l'objecte d'ús domèstic i de procedència industrial, de manera que, més enllà del seu aspecte formal o de la seva realització industrial, molts artistes, fent una operació similar, és a dir, anul·lant la seva funció, eliminant la possibilitat del seu ús o referint-lo exclusivament a la contemplació, a la presència, a la memòria que l'objecte acumula, han agafat l'objecte com a matèria bàsica de la seva obra. Tot això ha fet de l'objecte matèria d'experimentació per part de molts i notables artistes, que l'han "redescobert" i "reutilitzat" (tècnicament, d'aquesta operació en diem *ready made*). Estic convençuda que els objectes que fa la Lesley no responen a aquesta motivació, atès que el que ella en valora no és la distància intel·lectual, sinó la proximitat a la gent: són seleccionats entre aquells més corrents i habituals que configuren els interiors domèstics. És més, ella no recupera objectes ja fets, sinó que els fa.

Un munt de transgressions, d'impossibilitats es conjuren en les peces de la Lesley. La inutilitat de l'ús és del tot evident, una planxa elèctrica de cinc metres de llargada o un porró de dos metres i mig d'alçada o unes culleretes de cafè de 150 cm, és a dir, la transgressió de la mesura impossibilita la seva intenció de domesticitat; tanmateix, no és l'única raó: aquets objectes no poden ser usats, la seva eficàcia és anul·lada pel fet que són fets de materials inadequats, el fang, la terra i les branques de presseguer o de vinya en molts casos (fig. 7). La mesura impossibilita també la ocupació d'un lloc, no hi caben en cap cuina, de la qual cosa en deduïm que el seu lloc és el lloc natural, aquell d'on procedeixen els seus materials i també l'espai comú a tothom, o sigui, l'espai públic.



Fig. 7. *La madre del agua caliente* (2003). "Vent des Forêts", Francia.  
Fot. Lesley Yendell.

Hi ha també la crida a l'experiència del coneixement previ de l'objecte invocat. En aquest sentit, una relació de memòria personal es fa present després de la seva identificació si mai hem usat un objecte real semblant, però en les seves proporcions reals i eficaces; hi ha també un recurs temporal, un abans i un després d'aquest ús, les obres de la Lesley no poden ser usades com hem fet servir una cullera, una planxa o un porró, aleshores per què fer-les? Les nostres mans no hi intervenen, ja que, cal dir, els objectes domèstics a més d'una funció i una forma, necessiten el concurs de les mans humanes i la guia del cervell per assegurar la seva completa eficàcia. De nou, per què fer-les? No cal preguntar als artistes per què fan la seva obra, ells ho saben molt bé, segons deia el mestre Kandinsky, ho fan responent a la seva necessitat interior, és a dir a l'ús de la seva llibertat.

Els objectes transgredits per la Lesley prenen una altra dimensió: si no fossin elogis a la fragilitat i mostressin clarament un aspecte natural efímer, podrien fer-nos pensar en un possible caràcter monumental, una magnificació d'allò popular, la seva mida ens hi portaria i la seva inutilitat i la seva presència en l'espai públic, carregada de referències, ho corroboraria. Tampoc és aquesta la intenció, ja que, tot i que exclouen la propietat privada de l'ús, convoquen a la memòria i a compartir el coneixement i tot allò que la Lesley hi ha posat intencionalment. En el fet d'identificar-los i comprovar-ne les alteracions es verifica el coneixement previ dels observadors, especialment d'aquells que han estat més implicats, per exemple, les dones que planxen a casa o els bevedors de vi en porró, que sense saber-ho es constitueixen en "comunitat" destinatària de tot allò que l'objecte escultòric els recorda i suggereix. Per la meua part, en destaco el sentit de l'humor i en molts casos el reflex de la ironia del comportament humà copsat per l'autora, però també la valoració del seu caràcter humil, la seva proximitat i la seva senzillesa: la visió primera d'aquestes peces, en general, ens convida a la sorpresa i al somriure. El sentit de l'humor no és lluny dels plantejaments habituals de la Lesley, cito un parell d'exemples: En una instal·lació presentada a la Sala d'Exposicions de la Facultat d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona, hi va situar una plataforma i nou bastons de fregar el terra (fig. 8); quan passava algú a prop, s'activaven uns sensors i les "fregones" es posaven en funcionament amb molta energia; quan l'espectador s'allunyava, les "fregones" s'aturaven. En una altra ocasió, va mostrar-me un artefacte que havia construït per remenar el sucre del cafè de sis tasses alhora, mitjançant un sol gest de la mà. Qui ha dit que l'art ha de ser necessàriament trist i solemne?

És artesanian? De fet, l'objecte consagrat per l'eficàcia del seu ús, triat com a model per la Lesley, no pot contemplar referències artesanals: hom no hi pot identificar els procediments tradicionals que varen conformar el seu model començant pel canvi de materials, no s'hi pot trobar en ells la mà artesanal, el gest i l'eina, ni molt menys, la

producció continuada i repetida de peces anònimes, mes o menys decorades destinades a un públic ampli. Tanmateix, són peces fetes a mà, on la màquina no intervé i la tècnica tradicional no ajuda. Peces úniques, elaborades a mà mitjançant un llarg i acurat procés.

La Lesley assegura que les seves peces van destinades a la comunitat i jo entenc que la comunitat és el conjunt de persones que les coneixen en el seu ús normal i han fet servir els seus models: qui no ha usat mai una planxa? O una cullera de cafè? A partir d'aquí, actua la memòria i també el coneixement que es desprèn de cada objecte. La planxa ens fa pensar en una tasca vinculada al teixit i realitzada tradicionalment en l'àmbit domèstic per les dones; també ens podria remetre al fet de la revolució industrial, del disseny i la producció en sèrie, així com del progrés que va significar l'electricitat aplicada als artefactes domèstics. Per la seva banda, les culleres de cafè o té, remetent a un ús o costum social, al fet de cloure un àpat amb una tassa de cafè o el costum de prendre el té a mitja tarda. En el cas del porró, és evident que el seu sentit s'encamina cap a un conjunt social més específic, aquella cultura del vi en la que el porró s'utilitza habitualment com a dispensador del líquid fet a partir de les vinyes. És un objecte molt desconegut fora de determinats llocs productors de vi o, dit d'una altra manera, el seu caràcter ha esdevingut patrimonial d'una determinada cultura i d'un lloc determinat; a Catalunya és i ha estat l'objecte que presidia la taula dels pagesos i dels obrers, i acompanyava els àpats dels pescadors a alta mar, tota la gent del camp a Catalunya sap què és, com està fet i per a què serveix, és a dir, tota la comunitat bevedora de vi de forma habitual i domèstica ho coneix.

Els objectes-peces de la Lesley podrien ser interpretats com a bromes dotades d'originalitat pel fet no solament de la seva mida sinó també per la transgressió material, física, dels objectes models que invoquen, ja que són fets de branques vegetals o de terra. Sorpresa i desconcert. S'accepta la impossibilitat d'utilitzar, d'acord, però amb l'afany classificatori que anima a molta gent de la cultura, ràpidament hom troba una sortida a la seva intencionalitat: es tracta de *land art* (?). Penso que no, ja que no hi ha reivindicació de la natura ni intervenció en el seu procés; en tot cas, hi ha llibertat d'ús d'uns materials de procedència natural que aporten les seves condicions físiques, textures i colors, a més de les condicions específiques de la seva naturalesa, flexibilitat, color i resistència. D'acord, aleshores, hom dirà: Art pobre!, potser sí, ja que no hi ha pretensions ni ambicions de pertànyer a les grans arts fetes de materials nobles i cars. Tampoc no aspiren a la seva perdurabilitat. Tot això, però, em semblen qüestions secundàries, doncs ja fa temps que sabem que es pot fer art amb qualsevol material i la natura ha proveït sovint els artistes de materials que han servit a l'art, la fusta, la pedra, i un llarg etcètera.<sup>3</sup>

---

3. *Pop Art*, *Land Art* o *Arte Povera* són tendències experimentades dins l'art d'avantguarda i/o conceptual del segle XX, de la dècada dels anys seixanta. Desenvolupades als Estats Units i a Europa Occidental.



Fig. 8. *For the Biggest Toughest Jobs* (2000)  
“Home Contexts”, UAB.  
Fot. Lesley Yendell.

La Lesley no desconeix les grans obres d'art que defineixen la nostra cultura i que són zelosament conservades als nostres museus i sap que el destí de les seves obres no és aquest. És més, la vida dels materials és curta -especialment les branques dels arbres o les restes de la poda-, ja que, un cop han estat deslligats dels troncs, s'inicia el procés de degradació de la seva matèria, raó per la qual, sembla inútil esforçar-se per la seva acurada conservació, ja que aquesta vida és efímera i dura aproximadament el curt període de vuit anys; res a veure amb la vigència de materials sòlids que han permès, no solament conservar sinó transcendir el seu temps. Així, doncs, les escultures de la Lesley se situen en el present i recorden, a través de la degradació de la seva matèria, el pas del temps.

Cridar l'atenció sobre els objectes, també per la seva inutilitat pràctica, com ho són els que fa la Lesley, podria semblar-se a fer una advertència sobre el destí final de tants objectes superflus, la fi dels quals, imposada per la societat de consum, és esdevenir deixalles incòmodes i una clara evidència de la seva inutilitat i obsolescència. També ho podríem entendre com a un elogi d'allò artesanal, fet avui, pràcticament desaparegut, gairebé exòtic. La vida dels objectes fets per la Lesley és volgudament limitada, segurament la determinarà el temps i les circumstàncies habituals, des de la resistència dels materials fins a l'acció d'agents naturals, pluja, vent, passant naturalment per l'acció dels homes. No és intenció de l'autora buscar la transcendència de l'obra assegurant la seva resistència temporal, el caràcter efímer és ben evident i intencionat, de manera que les restes de l'obra, quan això es produeixi, retornaran al seu lloc d'origen, és a dir, a la natura, no crearan els problemes de tractament de residus absolutament necessaris en l'actual panorama mediambiental.

La Lesley no escull els seus models com a quelcom estrany d'una cultura llunyana. Darrerament treballa en un peça que és un raspall recollidor de molles i engrunes, del qual, com li és habitual, en sobredimensiona el volum respectant estrictament les formes i proporcions dels elements que el constitueixen; tothom el pot reconèixer, no hi ha misteris. Tampoc no elimina tot allò que podria evocar imperfeccions. Dit d'una altra manera, a l'objecte de procedència industrial que és despersonalitzat, li exigim perfecció tècnica i formal, de manera que en el moment de l'adquisició no admetem taques ni estrips ni rascades, per contra, en la peça artesanal admetem de bon grat l'error formal, el petit detall que confirma una ditada o una imperfecció perquè acrediten la factura de mà humana. Les peces de la Lesley incorporen suposats errors que són propis de la seva matèria original: els nusos de les branques de presseguer, el color i la textura, les rugositats, les petites pedres que incorpora l'argila, res no és rectificat o eliminat.

No crec que els objectes magnificats de la Lesley vulguin invocar un caràcter simbòlic, per què caldria? La seva presència és del tot suggerent i els justifica com un acte de veritat, com un compromís social i personal, com una opció lliure així com un acte de comunicació. No és la pretensió del *Pop-Art* americà, sinó ben al contrari -ja hem dit que no tenen voluntat internacionalitzadora-, estan ben arrelats al seu entorn i és aquí on hi troben sentit. A més, la Lesley m'ha dit sempre que són treballs de proximitat, de contacte amb la gent, amb la seva gent i el seu lloc, atès que hi neixen i en verifiquen l'origen. En aquest sentit, els objectes triats ens recorden també la seva possibilitat de ser usats amb les mans o el cos, per això també són propers.

La realització de cada peça, un cop seleccionat el model, és lenta. El treball es va fent, cada obra reclama el seu temps, impossible pensar-les en sèrie, no tenen motlle, són peces úniques. Després de cada selecció hi ha molts moments d'observació prèvia, després venen les anotacions; la Lesley no utilitza fotografies per anotar un objecte i estudiar els seus aspectes, sinó que empra el dibuix: cada aspecte, cada detall ha estat dibuixat, després de ser observat a partir del model real. Un cop decidida la mida final, una sèrie de dibuixos parcials amplien i defineixen els diferents aspectes fins a arribar a una gran dibuix de l'objecte que mostra la mida final que aquest ha de tenir, que l'anticipa en dues dimensions. Sobre aquesta guia, el gran dibuix definitiu, la Lesley treballa; em diu que no li agrada muntar bastides ni pujar escales, vol una relació personal i directa amb l'obra mentre l'està fent. Els diferents aspectes de l'obra futura són assajats i dibuixats parcialment, és a dir, són estudiats minuciosament i els dibuixos preparatoris o analítics, s'escampen per damunt de les grans taules del seu taller.

Al mateix temps, l'obra i l'actitud de la Lesley radiquen en el món femení, l'òptica femenina hi és present i no solament per les al·lusions dels objectes que selecciona, sinó

també per l'espectre més ampli de les accions performàtiques que planteja i realitza amb diferents col·lectius de dones artistes. És una opció permanent.

### **Els dibuixos**

Penso que hi ha un doble ús del dibuix en l'obra de la Lesley, d'una banda, aquell ús instrumental, com una eina que permet anotar i disseccionar la representació de la realitat escollida per tal d'analitzar-la i retenir-ne els aspectes que convé valorar amb tota precisió; d'aquest exercici la peça en realització es beneficiarà dels matisos i la proporció anotats en cada dibuix fragmentari de l'objecte triat com a model, ella ho utilitza com a territori d'anotació i experiència del possible resultat, per no cometre errors, ja que és material d'estudi previ fet a partir de la realitat de l'objecte. Aquests dibuixos instrumentals són fets a llapis i a vegades a tinta o una mica acolorits, però són útils només mentre es fa l'obra, ja que es fan en funció de cada peça. Sovint sobre el paper hi ha anotacions puntuals.

Parlem dels altres dibuixos. La Lesley és escultora de formació i de mètode, i entre les seves pràctiques hi compta el dibuix. Sempre ha dibuixat. Com diuen els experts, el dibuix fixa un tema sobre un suport, el gest el materialitza. Dibuixar és donar forma a una idea, fixar-ne detall i l'observació de la realitat, i permet treballar-ne tots els aspectes quan tot és anotat i experimentat; el dibuix no és solament una eina en el llarg procés de realització de l'obra que permet conèixer en profunditat tots els secrets de la matèria i les seves relacions, ja que el dibuix, com a pràctica autònoma, forma part també de l'activitat de la Lesley. Ella dibuixa sempre i els seus temes solen ser les branques dels arbres, les tiges, les fulles, les flors, a l'aquarel·la, a la tinta o amb llapis de color, el format també és gran. Tot i que el seu punt de partida segueix essent l'observació directa de la natura, no volen ser-ne reproduccions directes, la Lesley es reserva la llibertat de seleccionar-ne els fragments i presentar-los fora del seu context immediat; no és pintura de paisatge, ni tampoc dibuix útil als repertoris botànics dels científics, sinó fragments significatius de la natura.

Són dibuixos, diguem-ne, convencionals seguint les tècniques habituals i sempre sobre paper; fets amb llapis, color, tinta xinesa, de diversos formats, gairebé sempre el seu subjecte són elements de la natura aïllats: fulles, branques resoltes sobre un fons net, el fons blanc del paper. Li vaig dir que hi veia un cert aire oriental, ja que l'espai de fons, el buit, és tant important com la representació i ambdues realitats es relacionen en equilibri. Em va dir que sí, que participen de la llum i del pensament oriental. Aquests dibuixos són obra en la tradició i el valor que donem a aquesta pràctica artística. El destí dels dibuixos és reflectir el gust personal de l'autora i generar un espai de referència i

*Lesley: "Peces per a la comunitat"*

Teresa Camps Miró

convivència, desprenen força i seguretat i, al mateix temps, són poètics mentre les peces escultòriques inviten a pensar i a ser gaudides amb alegria. De lectures múltiples, els objectes concentren tants suggeriments com l'espectador-usuari és capaç de convocar. Jo hi vaig veure la ironia, la bondat, la subtileza, la sensibilitat, però també el reclam social i estètic.

Molt treballadora, el currículum de la Lesley és llarg i divers. Més enllà, el treball fet dins la tradició artística, dibuix i escultura. Ella freqüentava festivals i convocatòries on es trobaven obres i natura, no en confrontació sinó en una relació totalment harmònica, compartint el paisatge que actua de suport, ja sigui la vora del mar o un camp de cultiu.

Si bé el treball escultòric de la Lesley Yendell ja és sòlid i consolidat en el temps, hi ha



Fig. 9. *Apetito* (2014). Video performance, El Penedès. Fot. Consuelo Bautista

al seu costat una llarga proposta de *performer*, d'art d'acció (fig. 9). Fidel, com sempre, a ella mateixa, en solitari o en grup, sempre de dones, la Lesley ha realitzat nombroses propostes d'art d'acció, on s'hi reflecteix l'ambient femení, la presència del cos, elements procedents de la natura i un fort poder de comunicació. Aquest, però, és un altre tema.

Subirats, 2019.



DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.222>

## 2023. Any Domènech i Montaner



Dra. Mireia Freixa, catedràtica emèrita de Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi  
<https://orcid.org/0000-0001-9080-4819>

L'any 2023 ha estat declarat per la Generalitat de Catalunya com Any Domènech i Montaner per a commemorar els 100 anys de la seva mort. Lluís Domènech i Montaner (1849-1923) és conegut, sobretot, com a arquitecte, però la seva empremta és visible en molts altres camps de la vida política i cultural en l'ampli període que comprèn des de la Renaixença al modernisme i el noucentisme.

En aquesta mateixa línia, el primer objectiu de l'Any Domènech i Montaner és oferir una visió completa del personatge. Cal tenir en compte que, paral·lelament a la seva tasca professional com a arquitecte i urbanista, va tenir una trajectòria important com a polític catalanista; com a agent cultural amb una actitud molt activa en institucions de l'alçada de l'Ateneu Barcelonès; com a figura rellevant en els Jocs Florals, i va destacar pels seus estudis sobre història, arqueologia, història de l'art i heràldica. Tot i això, la seva tasca com a arquitecte és la més coneguda, tant entre els especialistes com entre el públic general, i dona prova de la seva rellevància: juntament amb Antoni Gaudí, és l'únic arquitecte del modernisme català amb dues obres declarades patrimoni mundial per la UNESCO, el Palau de la Música Catalana i l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.

### La Taula Domènech i Montaner

Per a donar difusió a la figura de Domènech es va crear, l'any 2017, una unitat de treball, la Taula Domènech i Montaner que ha coordinat les tasques relacionades amb el centenari. La Taula està composta pels tres principals ajuntaments que preserven obra de Domènech i Montaner: Barcelona -mitjançant l'Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida de l'Ajuntament de Barcelona-, Reus -a través de l'Agència Reus Promoció de l'Ajuntament de Reus- i Canet de Mar. Hi participen també dues institucions, la Fundació Privada Domènech i Montaner (<https://www.fldm.cat/>) i el Centre d'Estudis Lluís Domènech i Montaner de Canet de Mar (<http://www.cedim.cat/>).

Des de l'any 1917, la taula ha organitzat tres simposis -el primer se celebrà el 2017 a Reus, el segon el 2019 a Canet de Mar i el tercer el 2021 a Barcelona. En aquestes jornades es van reunir especialistes que tractaren diversos aspectes de la seva vida i obra i els resultats han estat publicats dins la col·lecció *Domenechiana*, promoguda pel Centre d'Estudis Lluís Domènech i Montaner. Acabada la celebració de l'Any Domènech i Montaner, es continuaran les trobades de recerca.

### **Lluís Domènech i Montaner, un personatge oblidat com a arquitecte, com a polític i també com a promotor de la cultura**

Domènech va passar els darrers anys de la seva vida a Canet, allunyat de la vida pública. Patia una greu malaltia, havia deixat el despatx en mans del seu fill, Pere Domènech Roura (1881-1962), i estava dedicat als seus estudis sobre heràldica. Va morir a Barcelona i el seu traspàs va ser vist per la premsa com el d'una gran personalitat que ja es mantenia al marge de la vida pública. D'altra banda, el fet que morís en els primers mesos de la dictadura de Primo de Rivera va comportar que la seva tasca política i cultural fos silenciada i aquesta maledicció va continuar present en el curt període republicà i al llarg dels anys del franquisme.

En un altre ordre de coses, hem de fer referència al descrèdit que van patir el modernisme i l'Art Nouveau en els anys del noucentisme i entre els moviments d'avantguarda. L'obra de Domènech, amb la seva abundant ornamentació, va ser profundament incompresa. Lluís Domènech Girbau, a la biografia que li dedica l'any 2018, parla d'un «cop d'estat cultural» de la generació de la Mancomunitat contra els arquitectes modernistes. Aquesta postura va apuntar directament a Domènech, doncs Gaudí en va restar al marge per la seva singularitat o altres arquitectes com Josep Puig i Cadafalch havien continuat molts anys treballant dintre d'altres coordenades. Aquesta ombra el va seguir fins la dècada dels anys seixanta quan Oriol Bohigas el va recuperar en un article a *Cuadernos de Arquitectura* que comentarem més avall.

En el temps del modernisme, en canvi, la personalitat de Domènech i Montaner va gaudir d'una gran popularitat. El 30 de desembre de 1902, Puig i Cadafalch -en aquell moment un deixeble fidel, malgrat les fortes desavinences que van tenir més tard- li va dedicar un complert article a la revista *Hispania*, intitulat «Don Luís Domènech i Montaner». Puig justificava la seva modernitat en contraposició a la de l'obra dels dos grans arquitectes que el van precedir, Elies Rogent i Joan Martorell i Montells. Al primer, el considerava com un seguidor de Viollet-le-Duc i definia el segon com un tardoromàntic excessivament fidel a un medievalisme no massa allunyat de l'esperit victorià britànic. L'obra de Domènech es presentava com una alternativa, tot fusionant els conceptes d'estructura, forma,

funció i ornament, definint un nou eclecticisme basat en la reinterpretació de models estilístics precedents amb total llibertat. Citem aquest testimoni perquè fa una valoració de l'arquitectura domenequiana molt semblant a la que es fa a l'actualitat.

A la seva mort, però, la seva figura va ser molt mediatitzada per les circumstàncies polítiques i pels gustos estilístics del moment. Hem pogut documentar dos escrits de l'any 1924 que fan una valoració de la seva producció arquitectònica. El primer va ser escrit pel seu gendre, Francesc Guàrdia i Vial (1880-1940), a l'*Anuario* de l'Asociación de Arquitectos de Cataluña i l'altre, per un arquitecte català arrelat a Madrid, Benet Guitart Trulls (1866-1947) a la revista *Arquitectura* de Madrid. Tots dos intentaren justificar els valors positius de la seva arquitectura defensant el rigor tècnic, la qualitat dels materials emprats, al mateix temps que s'esforçaven per matisar l'ús de l'ornamentació. Un tercer treball, la necrològica de Rossend Serra i Pagès (1863-1929), publicat al *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* de la que Domènech n'era membre numerari, fa referència només a la seva personalitat social. A partir d'aquest moment la seva activitat política i social serà oblidada i l'arquitectura molt discutida.

Un canvi de rumb en la fortuna crítica del nostre arquitecte el va marcar el número monogràfic que li va dedicar la revista *Cuadernos de Arquitectura*, l'any 1963. Oriol Bohigas -a qui suposem el factòtum de la publicació- hi va incloure l'escrit «Vida y obra de un arquitecto modernista» que ha estat fonamental. Aquest autor va oferir una nova interpretació en un intent d'allunyar-lo de la visió d'arquitecte modernista/Art Nouveau dominat per un ús abusiu de l'ornamentació. Bohigas destaca els coneixements que tenia Domènech de les modernes tècniques constructives i la seva habilitat per emprar-les conjuntament amb els sistemes tradicionals. D'aquest treball en va sortir un resum a *Architectural Revue* l'any 1967, que va ser fonamental pel coneixement de l'obra de Domènech més enllà de l'àmbit local.

A partir d'aquest moment la seva personalitat va ser recollida ja amb regularitat en els grans textos sobre arquitectura modernista, però no va tenir un treball monogràfic destacat fins deu anys més tard, amb l'edició d'una de les nades de Lluís Carulla i Canals i Maria Font i Bernaus, tot commemorant el 50è aniversari de la seva mort. Aquest text, que afortunadament es pot consultar online, oferia una visió amplia del personatge, integrant estudis sobre el polític, l'heraldista i l'historiador de l'art. Ara bé, caldria esperar un temps encara, fins l'any 1989, perquè Lluís Domènech i Girbau i Lourdes Figueras i Burull presentessin el que seria una nova fita important, una exposició a les sales de Caixa Barcelona, Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra, que va generar un catàleg, encara imprescindible. Aquest treball té, a més, un valor afegit, en ser el primer cop que es van emprar els documents privats de Domènech i Montaner i Domènech Roura, conservats a l'arxiu familiar.

L’any 2000, coincidint amb la primera commemoració d’un any Domènech i Montaner, s’obrí una nova etapa. Lluís Domènech Girbau, besnet de l’arquitecte, va cedir l’arxiu familiar a l’Arxiu del Col·legi d’Arquitectes, de manera que es va posar a l’abast de tots els investigadors (<https://www.arquitectes.cat/ca/fons-domenech-003>). La commemoració va generar també algunes publicacions, entre les que ressenyem *Domènech i Montaner. Any 2000. Year 2000*, obra col·lectiva que resseguia els seus principals edificis.

A l’actualitat, s’han normalitzat els estudis sobre el personatge. S’han realitzat algunes tesis doctorals i ja es compta amb algunes aportacions molt significatives entre les que en destacarem dues. En primer lloc, el llibre-catàleg d’Enric Granell i Antoni Ramon, *Lluís Domènech i Montaner: Viatges per l’arquitectura romànica*, resultat de l’exposició Domènech i Montaner i la descoberta del romànic, que va tenir lloc al MNAC l’any 2006. I anys més tard, la biografia elaborada per Lluís Domènech Girbau, i editada el 2018, *Domènech i Montaner. Un home universal*, que fa una síntesi de les recerques d’aquest investigador, tot afegint a més les vivències directes del personatge, recollides a través del seu pare Lluís Domènech i Torres i del seu avi, Pere Domènech Roura. Menció a part mereixen totes les publicacions del Centre d’Estudis Lluís Domènech i Montaner CEDIM, que té en actiu una línia de publicacions i edita la revista *Domenechiana*, amb aportacions destacades, com l’edició de la correspondència de Domènech i Montaner sobre la seva actuació en política, en diverses publicacions de Carles Sàiz i Xiquet (2017 i 2019). Per la seva banda, la Fundació Lluís Domènech i Montaner (FLDM), amb l’edició d’una acurada pàgina web (<http://www.fldm.cat/introduccio/>) que inclou molta informació posada al dia.

### **Les activitats de l’Any Domènech i Montaner**

Les activitats promogudes durant l’Any Domènech i Montaner poden ser seguides a la pàgina web, gestionada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya:

<https://cultura.gencat.cat/ca/temes/comemoracions/2023/anydomenechimontaner/inici/>

Els tres eixos sobre els que s’estructura l’any són “Domènech arquitecte”, “Domènech polièdric” i “Domènech, Europa i més”. En el primer cas, es valora els conjunts que han estat declarats patrimoni mundial; la promoció que l’arquitecte va fer de les arts aplicades; els projectes urbans; les relacions entre música i arquitectura -atenent a les seves aficions a la música i la seva condició d’arquitecte del Palau de la Música Catalana-, i entre arquitectura i salut, com a responsable de la construcció de dos hospitals molt moderns en el seu temps: l’Institut Pere Mata de Reus i l’Hospital de Sant Pau i la Santa

Creu de Barcelona. El “Domènec polièdric” vol promoure el seu paper com a professor i director de l’Escola d’Arquitectura; la seva empremta dins del catalanisme polític i la seva implicació dins de grans intervencions culturals, com els Jocs Florals i la implicació a l’Ateneu Barcelonès, i els estudis sobre arqueologia, història de l’art i heràldica. Finalment, l’eix “Domènec, Europa i més”, vol analitzar les relacions amb Europa, a través del viatges que va realitzar, estudiant els referents internacionals que hi ha sota la seva arquitectura, i profunditzar en els paral·lelismes amb els seus contemporanis i en la empremta deixada en els seus deixebles.

Una de les característiques de les activitats serà l’extensió en el territori a tot Catalunya, Barcelona, Canet de Mar i Reus però també a Comillas i Palma de Mallorca. En primer lloc, a Barcelona, on va deixar la part més important de la seva producció i on va tenir més projecció pública. A Canet, lloc de procedència de la seva esposa, Maria Roura, on va deixar obres com la intervenció en el Castell de Sant Florentina, i va passar llargues temporades al Mas Rocosa i a la casa adjacent que es va fer construir. A Reus, aleshores la segona ciutat de Catalunya, hi va treballar molt gràcies a la seva amistat amb Pau Font de Rubinat, va projectar l’Institut Pere Mata i la Casa Navàs Blasco -un dels interiors en millor estat de conservació de tot el modernisme català. I finalment, no es pot deixar de banda, la construcció a Palma de Mallorca del Gran Hotel i la seva col·laboració en el Seminario Pontificio de Comillas que preserva alguns dels conjunts d’arts aplicades més significatius del modernisme.

Les activitats que promou l’any son molt amplies i van des de la celebració d’actes científics com congressos, trobades internacionals, conferències o exposicions sense deixar de banda les publicacions, fins a la promoció de concert, activitats pedagògiques o rutes turístiques amb l’objectiu que la petjada de Domènec i Montaner arribi a tota la ciutadania.

Convidem, doncs, a participar i gaudir de les activitats programades dins l’Any Domènec i Montaner!

<https://www.arquitectes.cat/ca/fons-domenech-003>

Maig, 2023

## **Bibliografia citada**

Bohigas, O. (1963), «Vida y obra de un arquitecto modernista», *Cuadernos de Arquitectura*, (2on i 3er trimestre 1963), núm. 52-53.

Bohigas, O. (1967), *Architectural Revue* (desembre de 1967), vol. CXLII, núm. 849, p. 428-436.

Domènech Girbau, L. (2018), *Domènech i Montaner. Un home universal*, Barcelona, La Magrana.

*Domènech i Montaner Any 2000. Year 2000* (2002), Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Guitart Trulls, B. (1924), «Luís Domènech y Montaner», *Arquitectura*, (enero de 1924), núm. 57, p. 4-10.

Guàrdia i Vial, F. (1924), *Anuario para 1924*, Barcelona, Asociación de Arquitectos de Cataluña, p. 116.

*Lluís Domènech i Montaner. En el 50è aniversari de la seva mort* (1973), Barcelona, Lluís Carulla i Canals.

*Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra* (1989-1990), Barcelona, Fundació Caixa Barcelona, a càrrec de Lluís Domènech i Girbau i Lourdes Figueras i Burull.

Granell, E. i Ramon, A. (2006), *Lluís Domènech i Montaner: Viatges per l'arquitectura romànica*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Puig i Cadafalch, J. (1902), «Don Luís Domènech i Montaner», *Hispania* (30-XII-1902), núm. 93.

Serra i Pagès, R. (1926), «Lluís Domènech i Montaner», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, Acadèmia de Bones Lletres.

**La política editorial posa a l'abast la declaració ètica i de bones pràctiques, les bases i el procés de tramitació i d'avaluació dels estudis, l'àmbit i la freqüència de la revista, així com documentació i formularis pertinents destinats als autors/autores i als avaluadors/res a través de la pàgina web [www.emblecat.com](http://www.emblecat.com), dins l'apartat d'Emblecat Edicions.**

## BASES PER A LA PUBLICACIÓ D'ARTICLES

### TEXT

Extensió entre 10 i 15 pàgines. Cal numerar les pàgines sense donar formats al document.

Els textos seran tramesos pels autors via mail abans del 20 de desembre de l'any en curs. Tot article que arribi amb posterioritat passarà a ser considerat per a la següent edició. Aquests es presentaran de forma anònima. A les notes, si fos necessari fer la cita d'altres estudis de l'autor del text, aquest esmentarà el seu nom en tercera persona com la resta de cites, amb la finalitat d'evitar que sigui identificat i mantenir l'anonimat en el procés de valoració i acceptació.

En un altre arxiu s'adjuntarà un breu currículum amb el nom de l'autor, màxim de 100 paraules, l'afiliació acadèmica, el número de identificació ORCID (es pot obtenir a <http://orcid.org/>), adreça postal, correu electrònic i telèfon de contacte. Les metadades personals vinculades a la publicació d'un article (nom i cognoms dels autors, filiació professional, número ORCID, país) són associades amb les de l'article, per a l'assignació del DOI a través de Crossreff. Es publicaran en la llengua original de l'autor, sense traduir. Cal aportar un resum en català, castellà i anglès de 6 línies màxim, a més del títol i 4 o 5 paraules clau en els tres idiomes.

**Títol:** Times New Roman 14 (no subratllat, ni majúscules)

**Autor:** sense autor, el text serà anònim.

**Text:** Times New Roman 12, interlineat 1'5.

**Notes al peu de pàgina:** Times New Roman 10, interlineat senzill. Destinades a aclariments, comentaris i citacions bibliogràfiques si són necessàries amb el format: Cognom any i pàgina: Pérez 1924:25.

**Estil:** És recomanable l'ús del plural de cortesia o la forma impersonal.

**Les paraules en llengua diferent** a la de l'article aniran en cursiva. El text no tindrà espais innecessaris. Cada paràgraf NO anirà precedit per un tabulat o sagnia, o espais. No utilitzar subratllats excepte que formin part d'una transcripció. Els títols mai en majúscules, reservada només per l'inici de l'oració. Els títols i tot allò que no sigui una oració mai acabaran amb punts, excepte les referències a fonts i bibliografies.

**Las cites** en el text s'indicaran amb números aràbics volats després dels signes de puntuació.

Les cites llargues dins del text no passaran de les quatre línies; de ser més llargues, aniran en paràgraf apart. Les cites aniran entre cometes baixes o llatines «que es tancaran un cop finalitzada la cita», el text citat no serà en lletra cursiva.

Si es tractés d'una **transcripció documental** s'haurà de posar al final a l'apartat Documents i aniran numerats (Document 1...). Es farà la transcripció entre cometes i posteriorment s'afegirà la localització. S'inclourà una referència en el text (doc. 1, doc. 2, ...).

### IL·LUSTRACIONS

Màxim 6 il·lustracions, encara que se'n podran incloure més sota l'autorització del Consell Editorial. Hauran d'anar numerades amb el corresponent peu de fotografia en un arxiu apart, ordenades segons el número que s'hagi donat a la il·lustració. Cal indicar dins del text on va la imatge (fig.1) (fig.2) etc., (Emblecat pot desestimar il·lustracions per baixa resolució, manca d'espai o altres motius pertinents, així com acceptar més il·lustracions). Es recomana presentar les imatges en versió jpg o tiff de 300 dpi.

La revista no es fa responsable dels drets de reproducció de la imatge. És responsabilitat de cada autor tenir els permisos corresponents, si són necessaris.

### NORMATIVA I ORDRE DE CITACIÓ

Sempre que sigui possible, les citacions de llibres, articles, actes de congressos, etc. s'hauran de fer amb el número d'identificació DOI, assegurant-se que l'enllaç sigui correcte i funcioni. Exemple:

Edicions, E. (2021). Desè número de la revista Emblecat. *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, 1(10), 5–6. <https://doi.org/10.56349/emblecat.174>.

### 1. DOCUMENTS I FONTS DOCUMENTALS

#### Transcripció de documents al text

«Transcripció de document...»<sup>1</sup>

A peu de pàgina

<sup>1</sup> Carta d'Azara a Bodoni BNC 345-4937, caixa 3, foli 27.

**Les fonts documentals** emprades es relacionaran per ordre alfabètic d'arxiu i a continuació la referència que l'identifica (títol, data, secció, número de registre...). Exemples:

#### **Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)**

BNC. Arxiu Matas, caixa núm. títol, núm. Doc.

#### **Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)**

MNAC. Gabinet de Dibuxos i Gravats, R.8270/G, *Títol o identificació del document*

**El treball de camp.** Les entrevistes realitzades en qualsevol mitjà és considerada una font documental.

L'entrevistador serà l'autor com si es tractés d'un llibre no publicat, exemple:

Gil, A., (2012), «Entrevista a José Sala», 22 de març de 2012 (Arxiu Gil)

La cita en el text serà (Gil 2012) i s'afegirà una lletra (Gil 2012-a) en el cas que es realitzin diverses entrevistes en un mateix any.

## 2. FONTS BIBLIOGRÀFIQUES (inclosa la PREMSA del període estudiat)

Es considerarà una font bibliogràfica la bibliografia generada en el període o tema estudiat.

La premsa produïda en el mateix període estudiat es considera també una font bibliogràfica, per tant anirà relacionada alfabèticament pel nom de la publicació i l'any i a continuació la relació dels articles per la data de la seva publicació.

Exemples:

### **Diario de Barcelona 1827-1828**

«Ferran VII a Barcelona», *Diario de Barcelona*, 30/11/1827, p. 2668-2669.

*Diario de Barcelona*, 16/4/1828, p.864-865

### **Gaceta de Madrid 1827**

*Gaceta de Madrid*, 4/10/1827, p. 481-484.

Cal que aquestes cites es facin en un peu de pàgina ja que són generalment extenses.

No té el mateix criteri la premsa considerada bibliografia que la premsa que és una font. La primera anirà per ordre alfabètic dins la bibliografia, ja que es tracta d'una aportació posterior al tema estudiat. La premsa font és aquella que el propi personatge investigat va tenir la possibilitat de manifestar estar-hi d'acord o en desacord, passant a ser un testimoni del període estudiat.

## 3. BIBLIOGRAFIA

Al final de l'article s'inclourà per ordre alfabètic la bibliografia amb les referències completes:

### **a. quan es tracti d'un llibre:**

Amigó, E. (2007), *Calvari...*. Madrid, Eclecta.

### **b. quan es tracti d'un capítol de llibre:**

Amigó, E. (2007), «El dibuix», *Calvari...*. Madrid, Eclecta.

### **c. quan es tracti d'un article:**

Ortiz, A. (2010), «El somni», *publicación*, número, p. 3-10.

La paginació s'indicarà només amb una p, encara que es tracti de diverses pàgines: p.23-24.

Si no tenim autor, ordenarem alfabèticament segons l'inici del seu títol, o bé el nom de la publicació. Exemple:

*Destino* (1992), Barcelona, 22 de gener de 1992, núm. 39.563, p. 15.

Aquest mateix criteri s'aplicarà quan siguin autors diversos d'una obra general, sempre anirà pel títol del llibre i mai es posarà DDAA o VVAA. Per exemple:

*Neoclassicisme i Romanticisme* (2001), Barcelona, Planeta.

L'autor d'un dels capítols d'una obra amb diversos autors, apareixerà pel seu cognom, tal com s'ha esmentat abans.

Els noms dels **coordinadors o editors d'obres col·lectives** aniran només amb la inicial; i els seus cognoms, sense versaleta; seguits de la indicació 'ed.,' o 'coord.,' (sense parèntesi). Les dades de les publicacions s'aportaran en l'idioma de l'article: si és en català, posarem París i no Paris (en francès sense accent).

Les planes web tindran el seu propi apartat, agrupades sota el títol de **RECURSOS WEB**. S'introduiran per ordre alfabètic (seguint els anteriors paràmetres). Si és una obra general la plana web s'introduirà per l'inici del títol, talment com es procedeix en la bibliografia (al final es posarà la data en la qual es realitzà la consulta).

## FONTS CLÀSSIQUES I LA BÍBLIA

**Fonets Clàssiques:** S'inclouran dins la bibliografia, sense fer un apartat especial. Exemple:

APOLODORO (1985), *Biblioteca*, Madrid, Gredos

OVIDIO (1995), *Arte de Amar*, Madrid, Planeta Agostini

En el text es citarà preferentment seguint la normativa: Thesaurus Linguae Latinae i del Diccionario Griego-Español del CSIC. Consisteix en posar el nom abreujat de l'autor, l'inici del títol abreujat (en cursiva), el volum o vers en números romans, i els números dels fragments. A continuació separat pel punt i la coma l'any de l'edició consultada i darrera dels dos punts les pàgines de la cita consultada.

(APD., Bibl. II, 7, 8; 1985)

(OV., Ars. 2, 53-118; 1995:89-91)

**Bíblia:** S'inclourà la referència bibliogràfica de l'edició consultada en l'ordre alfabètic de la bibliografia.

*Biblia de Jerusalén* (1994), Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Claret editorial y Societats bíbliques unides.

La cita es farà directament al text, no cal posar-la peu de pàgina. Exemple: (Joan 3:14)...(Gènesi 3:14)...



## TRAMITACIÓ DE L'ESTUDI

Recordem que l'estudi a enviar ha d'ésser anònim i en full separat anirà el nom, correu i institució que representa i número ORCID a: [revista@emblecat.com](mailto:revista@emblecat.com). Els originals rebuts seran examinats pel Consell editorial de la revista. Si s'adeqüen a la línia editorial de la revista i compleixen els requisits abans esmentats els textos passaran pel Comitè Científic i per lectors externs o revisió per parells a cegues o *double blind peer review*, que decidiran sobre la seva admissió i moment de publicació. El Consell editorial i el Comitè científic proposa els especialistes col·laboradors en la revisió *double blind peer review* o Els revisors a cegues, a través d'una plantilla feta per Emblecat, valoraran la qualitat dels originals presentats. Els revisors poden utilitzar la plantilla o no sempre que el medi emprat per la resposta del resultat digui clarament si l'article és publicable o no, o bé s'indiquin les esmenes que l'autor ha de fer per a què aquest pugui ser publicat.

En reunions conjuntes del Consell Editorial i el director de la revista es decideix els continguts de cada número de la revista d'acord amb els textos presentats per a la seva possible publicació.

Formen part del grup de revisors *double blind peer review* membres no estables que, mitjançant una plantilla i a doble cec, avaluen els treballs presentats. Els membres del Comitè Científic també poden formar-ne part sempre que el Consell editorial hagi velat per l'anonimat del text.

El resultat de l'avaluació pot ser el següent:

- acceptació de l'estudi o de la proposta
- acceptació subjecte a les millores proposades
- rebuig inicial, que pot variar a ser acceptat si els autors revisen el document i el sotmeten novament a judici
- rebuig incondicional.

En un termini màxim de 4 mesos a partir de l'acceptació provisional feta en un inici pel Consell editorial, s'informa als autors mitjançant un correu electrònic personal. Sempre que els textos necessitin millores, els autors hauran de retornar-los a la revista abans de quinze dies a comptar a partir de la corresponent notificació.

Periòdicament, Emblecat publica en la web una llista amb el nom dels revisors i dels membres del Comitè científic que han col·laborat en els últims números de la revista.

Anualment Emblecat realitza un "call for papers", donant accés a investigadors no membres de l'Associació, a contribuir amb els seus estudis.

El Consell editorial es reserva el dret de retornar els articles que no compleixin aquestes normes o bé d'adaptar-los als criteris establerts.

El Consell editorial informa al col·laborador sobre el procés i l'acceptació de l'article després de l'oportú examen realitzat pel Comitè científic.

Quan l'autor envia el text a la revista està acceptant explícitament la cessió de drets d'edició i publicació, i per tant autoritza a l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat a incloure el seu treball en un número de la revista Emblecat imprès i/o publicat en la seva edició digital en el web [www.emblecat.com](http://www.emblecat.com).

No s'admetran correccions i canvis per part de l'autor passat un mes de la notificació feta pel Comitè editorial a fi de procedir a la maquetació definitiva.

**Totes les imatges d'aquesta revista, si no s'indica res contrari, s'utilitzen sota l'empar de l'article 32.1 (Cita i il·lustració de l'ensenyament) de la llei de la propietat intel·lectual 23/2006.**

\*\*\*

**La política editorial pone a disposición la declaración ética y de buenas prácticas, las bases y el proceso de tramitación y de evaluación de los estudios, el alcance y la frecuencia de la revista, así como documentación y formularios pertinentes destinados a los autores/autoras y los evaluadores/ras a través de la página web [www.emblecat.com](http://www.emblecat.com), dentro del apartado de Emblecat Ediciones.**

## BASES PARA PUBLICAR ARTÍCULOS

### TEXTO

Extensión entre 10 y 15 páginas. Deben ser numeradas las páginas sin dar formato al documento.

Los textos serán enviados por los autores via mail antes del 20 de diciembre del año en curso. Todo artículo que llegue con posterioridad pasará a ser considerado para incluirlo en la siguiente edición. Estos se presentarán de forma anónima. A las notas, si fuera necesario citar algún estudio del autor del texto, éste será nombrado en tercera persona como el resto de citas, la finalidad es evitar que sea identificado para mantener el anonimato en el proceso de valoración y aceptación del texto.

En archivo aparte se adjuntará un breve curriculum, con el nombre del autor, la afiliación académica, el número de identificación ORCID (se puede obtener en <http://orcid.org/>), la dirección postal, correo electrónico y teléfono de contacto. Los metadatos personales vinculados a la publicación de un artículo (nombre y apellidos de los autores, afiliación profesional, número ORCID, país) son asociados a los del artículo, por la asignación del DOI a través de Crossref. El texto se publicará en la lengua original del autor, sin traducir. Es obligatorio incluir un resumen en catalán, en castellano e inglés de 6 líneas como máximo, además del título y 4 o 5 palabras clave en los tres idiomas.

**Título:** Times New Roman 14 (no subrayado, ni en mayúsculas)

**Autor:** sin autor, el texto será anónimo (para su publicación se añadirá el nombre, mail y afiliación académica).

**Texto:** Times New Roman 12, interlineado 1'5.

**Notas a pie de página:** Times New Roman 10, interlineado sencillo. Destinadas a hacer aclaraciones, comentarios y citas bibliográficas si son necesarias en formato: Apellido y página: Pérez 1924:25.

**Estilo:** Se recomienda el uso del plural de cortesía o la forma impersonal.

**Las palabras en lengua diferente** a las del texto del artículo irán en cursiva. El texto evitará espacios innecesarios. Cada párrafo NO irá precedido por un tabulado o sangría. No utilizar subrayados excepto aquellos que formen parte de una transcripción. Los títulos no irán en mayúsculas, las mayúsculas se reservan para el inicio de la oración. Los títulos nunca acabarán en un punto, excepto las referencias a fuentes y bibliografía que finalizarán con un punto.

**Las citas** en el texto se indicarán con números arábigos volados después de los signos de puntuación.

Las citas largas dentro del texto no pasarán de cuatro líneas; si son más largas, irán en párrafo aparte. Las citas irán entre comillas bajas o latinas «que se cerrarán una vez finalizada la cita», y no se utilizará la letra cursiva.

Si se trata de una **transcripción documental** se deberá poner al final en el apartado Documentos e irán numerados (Documento 1...). Se hará la transcripción entre comillas y posteriormente se añadirá la localización. Se incluirá una referencia en el texto (doc. 1, doc. 2, ...).

## ILUSTRACIONES

Máximo 6 ilustraciones, aunque se podrán incluir más bajo autorización del Consejo Editorial. Deberán ir numeradas y en un archivo aparte se identificará con el pie de fotografía correspondiente. Se debe indicar en el texto dónde debe ir la imagen (fig.1) (fig.2) etc., (Emblecat puede desestimar ilustraciones por baja resolución, falta de espacio u otros motivos). Se recomienda presentar las imágenes en versión jpg o tiff de 300 dpi.

La revista no es responsable de los derechos de reproducción de la imatge. es responsabilidad de cada autor tener los permisos correspondientes, si estos son necesarios.

## NORMATIVA Y ORDEN DE CITACIÓN

Siempre que sea posible, las citas de libros, artículos, actas de congresos, etc. deberán realizarse con el número de identificación DOI, asegurándose de que el enlace sea correcto y funcione. Ejemplo:

Edicions, E. (2021). Décimo número de la revista Emblecat. *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, 1(10), 5–6. <https://doi.org/10.56349/emblecat.174>.

## 1. DOCUMENTOS Y FUENTES DOCUMENTALES

**Documentos.** Transcripción de documento en el texto

«Transcripción de documento....»<sup>1</sup>

En pie de página: <sup>1</sup> Carta de Azara a Bodoni BNC 345-4937, caha 3, hoja 27.

**Las fuentes documentales** se relacionarán por orden alfabético de la siguiente manera:

### **Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)**

BNC. Archivo Matas, caja núm. título, núm. Doc.

### **Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)**

MNAC. Gabinete de Dibujos y Grabados, R.8270/G, *Título o identificación del documento*

**El trabajo de campo.** Las entrevistas realizadas en cualquier medio se considerará una fuente documental.

El entrevistador será el autor como si se tratara de un libro no publicado, ejemplo:

Gil, A., (2012a), «Entrevista a José Sala», 22 de marzo de 2012 (Archivo Gil)

Gil, A., (2012b), «Entrevista a José Sala», 22 de junio de 2012 (Arxiu Gil)

La cita en el texto será (Gil 2012) y se añadirá una letra siempre que se realicen varias entrevistas en un mismo año.

## 2. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS (incluida la PRENSA del período estudiado)

Se considera una fuente bibliográfica la bibliografía generada en el período del tema estudiado. La prensa de este período también es una fuente bibliográfica e irá relacionada alfabéticamente por el nombre de la publicació, a continuación se relacionarán los artículos de la misma revista o diario. Ejemplos:

### **Diario de Barcelona 1827-1828**

«Ferran VII a Barcelona», *Diario de Barcelona*, 30/11/1827, p. 2668-2669.

*Diario de Barcelona*, 16/4/1828, p.864-865

### **Gaceta de Madrid 1827**

*Gaceta de Madrid*, 4/10/1827, p. 481-484.

Se recomienda hacer las citas enteras en pie de página. No tienen el mismo criterio la prensa posterior al tema estudiado.

La prensa es una fuente bibliográfica cuando el personaje o los personajes investigados pudieron manifestar su opinión.

### 3. BIBLIOGRAFÍA

Al final de cada artículo se incluirá por orden alfabético la bibliografía con todas las referencias:

**a. si se trata de un libro:**

Amigó, E. (2007), *Calvario*.... Madrid, Eclecta.

**b. si se trata de un capítulo de libro:**

Amigó, E. (2007), «El dibujo», *Calvario*.... Madrid, Eclecta.

**c. si es un artículo:**

Ortiz, A. (2010), «El sueño», *publicación*, número, p. 3-10.

La paginación se indicará solo con una p, aunque se traten diversas páginas: p.23-24.

Si no hay autor, se incluirá por orden alfabético el inicio del título del artículo o bien por el nombre de la publicación.

Ejemplo: *Destino* (1992), Barcelona, 22 de enero de 1992, núm. 39.563, p. 15.

Este mismo criterio se aplicará cuando sean varios los autores y no se pondrá DDAA o VVAA. Por ejemplo:

*Neoclassicisme i Romanticisme* (2001), Barcelona, Planeta.

Los **coordinadores o editores de obras colectivas** irán con la inicial, sus apellidos, sin versaleta, seguida de la indicación 'ed.,' o 'coord.,' (sin paréntesis).

Las páginas web tendrán su propia apartado, **RECURSOS WEB**. Se introducirán por orden alfabético, siguiendo el criterio de la Bibliografía y al final se incluirá la fecha en la cual se hizo la consulta.

### FUENTES CLÁSICAS Y LA BIBLIA

**Fuentes Clásicas:** Se incluirá dentro de la bibliografía, sin un apartado especial. Ejemplo:

APOLODORO (1985), *Biblioteca*, Madrid, Gredos

OVIDIO (1995), *Arte de Amar*, Madrid, Planeta Agostini

En el texto se citará siguiendo la normativa: Thesaurus Linguae Latinae y del Diccionario Griego-Español del CSIC.

Referencia abreviada, seguida de las páginas consultadas. Ejemplo:

(APD., *Bibl.* II, 7, 8; 1985)

(OV., *Ars.* 2, 53-118; 1995:89-91)

**Biblia:** Se incluirá la referencia bibliográfica de la edición consultada por orden alfabético.

*Biblia de Jerusalén* (1994), Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Claret editorial y Societats bíbliques unides.

La cita en el texto será directa. Ejemplo: (Juan 3:14)...(Génesis 3:14)...

### TRAMITACIÓN DEL ESTUDIO

El estudio se enviará a [revista@emblecat.com](mailto:revista@emblecat.com). Recordamos que el estudio debe ser anónimo y en hoja separada irán los datos del autor: nombre, correo, institución que representa y número ORCID. Éste será examinado por el Consejo Editorial de la revista para comprobar que el estudio se adecua a la línea editorial de la revista. Si el texto cumple los requisitos pasará al Comité Científico y después a los lectores externos para hacer una revisión a ciegas o *double blind peer review*. El Consejo Editorial y el Comité Científico son los organismos que proponen a los especialistas colaboradores. Los revisores a ciegas tendrán a su disposición un plantilla de Emblecat si así lo desean. Éstos valorarán la cualidad de los originales presentados respondiendo a los parámetros que se solicitan en la plantilla. El informe que realicen dirá claramente si el artículo es publicable o no, indicando que deberá corregir el autor para que el estudio pueda ser publicado.

En reuniones conjuntas del Consejo Editorial y el director de la revista deciden cual es el contenido de cada número de la revista de acuerdo con los textos presentados y aceptados para su publicación.

Forman parte del grupo de revisores *double blind peer review* miembros no estables, también lo pueden ser miembros del Comité Científico siempre que el Consejo Editorial haya velado por el anonimato del texto.

El resultado de la evaluación puede ser el siguiente:

- aceptación del estudio
- aceptación sujeta a unas mejoras propuestas por los revisores
- rechazo inicial, que puede variar si los autores revisan el texto y se someten a una nueva valoración
- rechazo incondicional.

En un plazo máximo de 4 meses a partir de la aceptación provisional hecha en un inicio por el Consejo Editorial, se informa a los autores de cómo va el proceso, mediante un mail personal. Siempre que los textos necesiten mejoras, los autores deberán devolverlos a la revista antes de quince días a contar a partir de la correspondiente notificación.

Emblecat publica en la web una lista con el nombre de los revisores y miembros del Comité Científico que ha colaborado en la revisión de los artículos que se publican en la revista.

Anualmente Emblecat realiza un "call for papers", para dar acceso a investigadores no miembros de la Associació.

El Consejo Editorial se reserva el derecho de devolver los artículos que no cumplan con las normas o bien no se adaptan a los criterios establecidos por las bases.

El Consejo Editorial informa al investigador que colabora con sus trabajos sobre el proceso y aceptación del artículo después que se haya realizado el oportuno examen por el Comité Científico.

Cuando el autor envía el texto a la revista, éste está aceptando explícitamente la cesión de los derechos de la edición y publicación, y por ello autoriza a la Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat a incluir su trabajo en un número de la revista Emblecat impreso y a publicar el mismo en la edición digital de la web [www.emblecat.com](http://www.emblecat.com). No se admitirán correcciones y cambios por parte del autor pasado un mes de la notificación hecha por el Consejo Editorial para no interrumpir el proceso de maquetación definitiva.

**Todas las imágenes de esta revista, si no se indica lo contrario, se utilizan bajo el amparo del artículo 32.1 (Cita e ilustración de la enseñanza) de la ley de la propiedad intelectual 23/2006.**

\*\*\*

**The editorial policy makes available the statement of ethics and good practices, the bases and the process for processing and evaluating the studies, the scope and frequency of the magazine, as well as relevant documentation and forms for the authors and the evaluators through the website [www.emblecat.com](http://www.emblecat.com), within the Emblecat Ediciones section.**

## WRITING GUIDELINES FOR PUBLISHING PAPERS IN EMBLECAT'S PUBLICATION

### TEXT

The text should be between 10 and 15 pages long. Writers are requested to number the pages without applying a format to the text. Authors will send papers by post before 20th December of the same year. All papers that arrive later will be considered for the subsequent issue of the publication. Articles will be presented anonymously. If authors have to refer in footnotes to other papers that they have written, they will mention their names in the third person as with the rest of the quotations, in order to avoid being identified and to remain anonymous during the evaluating and accepting period.

A brief résumé of no more than 100 words, including the name of the author, the academic institution, the ORCID identification number (can be obtained at <http://orcid.org/>), address, e-mail address and telephone number, will be added in a different file. The personal metadata linked to the publication of an article (name and surname of the authors, professional affiliation, ORCID number, country) are associated with those of the article, by assigning the DOI through Crossref. Articles will be published in the original language of the author; they will be not translated. A summary of 5 lines in Catalan, Spanish and English will also be presented, in addition to the title and 4 or 5 keywords in the three languages.

**Title:** Times New Roman 14 (no underlining or capital letters)

**Author:** no author; the text will be anonymous.

**Text:** Times New Roman 12, space 1'5, no indentations.

**Footnotes:** Times New Roman 10, single space between lines. Footnotes will be used to provide explanations, comments and quotations, if necessary. Format: surname, year and page (Pérez 1924:25).

**Writing style:** It is recommended to 'use plural of courtesy' or the impersonal form.

**Words that are written in a language different from** that of the main article will be in italics. The text will not have unnecessary spaces. No paragraph will be preceded by an indentation or tabulation. Underlining will not be used unless the underlined text is part of a transcription. Titles will not be in capital letters; capital letters will only be used at the beginning of sentences. Titles or anything that is not a sentence will not end with a full stop. Only references to sources and bibliographies will end with a full stop.

**Long quotations** within the text will not occupy more than four lines. If it is a documental transcription it will be added at the end in the Documents section (Document 1). The transcription will be put in quotation marks and the localization will be added afterwards. A reference to the document will be included in the main text (doc. 1, doc. 2.).

**Quotations will be put in double quotation marks** "that will be closed when the quotation ends". The quoted text will not be in italics.

### ILLUSTRATIONS

A maximum of six illustrations will be allowed. Each will have its caption in a separate file, and they will be numbered by the same numbering as is given to the illustrations. There will be an indication of where the picture should be placed within the text (Emblecat reserves the right to reject an illustration due to its low resolution, lack of space or other reasons). The publication does not take responsibility for the copyright of the pictures. It is the author who will be responsible for the copyright, if needed.

Illustrations will be numbered (Fig. 1, Fig. 2, etc.) and the connections will be shown with "fig. 1, fig. 2 ..." in lower case letters within the text. Pictures and graphical material will be in JPG or TIFF, not exceeding 300dpi per picture.

### QUOTATIONS AND REFERENCES

Whenever possible, citations from books, articles, conference proceedings, etc. they must be made with the DOI identification number, making sure that the link is correct and works. Example:

Edicions, E. (2021). Tenth issue of Emblecat magazine. EMBLECAT, *Estudis de la Imatge, Art i Societat*, 1(10), 5–6. <https://doi.org/10.56349/emblecat.174>.

They will be included in the main text if possible. If they are long and necessary in order to provide explanations and other comments, they will be added as footnotes.

Quotations will be clear, coherent and methodical. Examples:

[...] the aristocratic family or any other family group (Petit 1997).

[...] According to Eduard Serra (1974:38), guilds corresponded to a local need.

[...] in Ferran's words, cookery has conquered the world «we are in the right way» (2012:36).

## 1. DOCUMENTS AND DOCUMENTAL RESOURCES

### Transcription of documents in the text

«Transcription of the document.... »<sup>1</sup>

Footnote:

<sup>1</sup> Letter from Azara to Bodoni BNC 345-4937, box 3, file 27.

The quotation in the main text will be indicated as (doc. 1).

**The documental sources used** will be noted alphabetically before the bibliographic sources; afterwards the reference will be noted (title, date, section or registration number ...). For example:

### National Library of Catalonia (BNC)

Matas Archive, box number. Title, number. Doc.

### Library of the University of Barcelona (BUB)

07 B-54/5/4-2, *Title or document identification.*

### Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)

Gabinet de Dibuixos i Gravats, R.8270/G, *Title or document identification.*

**Fieldwork.** Interviews conducted by any media will be considered as documental sources.

The interviewer will be the author in the same way as with an unpublished book, for example:

Gil, A., (2012a), «Interview with José Sala», 22<sup>nd</sup> March 2012 (Gil Archive)

Gil, A., (2012b), «Interview with José Sala», 22<sup>nd</sup> March 2012 (Gil Archive)

The quotation in the text will be (Gil 2012-a) or (Gil 2012-b).

## 2. BIBLIOGRAPHIC SOURCES (including PRESS ARTICLES from the studied period)

Bibliography generated in the period of the studied subject.

Press articles from the studied period will be considered as a bibliographic source, because the author, artist or studied subject is the subject of the article; therefore, it should be alphabetically listed by name of publication and year, and, afterwards, articles should appear listed by date of publication. For example:

*Diario de Barcelona* 1827-1828

«Ferran VII a Barcelona», *Diario de Barcelona*, 30/11/1827, p. 2668-2669.

*Diario de Barcelona*, 16/4/1828, p.864-865.

*Gaceta de Madrid* 1827

These quotations should be added as footnotes because they are usually long.

The criterion is different in what is considered to be a bibliographic press article from the criterion applied to press article that is considered to be a source. The first one will be listed alphabetically in the bibliography section because it is a subsequent contribution. A press source is a press article in which the person who is studied has an opportunity to agree or disagree, becoming a witness of the period studied.

## 3. BIBLIOGRAPHY

The bibliography will be listed in alphabetical order with the complete references:

### a. if it is a book:

Amigó, E. (2007), *Calvari...* Madrid, Electa.

### b. if it is a chapter of a book:

Amigó, E. (2007), «El dibuix», *Calvari...* Madrid, Electa.

### c. if it is an article:

Ortiz, A. (2010), «El somni», *Art*, number, p. 3-10.

The letter 'p' will indicate the pagination, even if there are several pages: p. 23-24.

If there is no author's name, the bibliographic source will be alphabetically listed by taking as a reference the first letter of the title or the publication. For example:

*Destino* (1992), Barcelona, 22<sup>th</sup> January 1992, number. 39.563, p. 15.

This same criterion will be applied if there are several authors; listing will be by the title of the book and 'DDAA' or 'VVAA' will not be used. For example: *Neoclassicisme i Romanticisme* (2001), Barcelona, Planeta.

If the author is the author of one of the chapters that belong to a book written by several authors, the author of the chapter should appear as mentioned.

The names of the **co-ordinators or publishers of collective works** will be listed only with the initial; and their surnames, without italics, will be followed by 'ed.,' or 'coord.,' (without brackets).

The information about the papers should be given in the language of the article.

Websites should have their own section and should be grouped under the title **WEB RESOURCES**. They will be listed in alphabetical order (following the above-mentioned guidelines). If it is a generic website, it will be listed by title, as in the bibliography (the date of the last consultation of the site will be noted at the end of the link).

#### **CLASSICS AND THE BIBLE**

**Classics:** They will be included in the bibliography, no special section will be needed to list them:

APOLODORO (1985), *Biblioteca*, Madrid, Gredos

OVIDIO (1995), *Arte de Amar*, Madrid, Planeta Agostini

The quotation in the main text should follow the following guidelines: *Thesaurus Linguae Latinae* and *Diccionario Griego-Español* of the CSIC. The name of the author should be abbreviated, the beginning of the title should also be abbreviated and in italics, and the volume or verses should be in Roman numbers, with the numbers of the fragments. Afterwards, separated by a semicolon, the year of the consulted publication should be noted and after a semicolon the pages of the quotation:

(APD., *Bibl.* II, 7, 8; 1985)

(OV., *Ars.* 2, 53-118; 1995:89-91)

Bible: Bibliographic references will be included in the order of the consulted publications and listed in alphabetical order in the bibliography section.

Bible of Jerusalem (1994), Barcelona, Biblical Association of Catalonia, Claret Publications.

The quotation will be noted in the main text; a footnote will not be necessary. For example: (John 3:14)...

The paper which is sent should be anonymous, and the name, e-mail address, institution and ORCID number should be sent in a different file to: revista@emblecat.com

The Editorial Board of the publication will examine all the original papers received. If the paper follows the editorial line and meets the stated requirements, the paper will move forward to the Scientific Committee and to external readers or peer-review, who will decide whether the paper is suitable for publishing.

The Editorial Board and the Scientific Committee will propose a specialist who will carry out the peer-review. A template will be provided as a guideline for the evaluation of the quality of the papers. The copy editor will be able to use the template or not, provided that they clearly state whether the article is suitable for publishing or not, and provided that they clearly list the necessary modifications that the author should make in order to be able to publish the paper. The contents of each issue of the publication are discussed in meetings of the Editorial Board with the director of the publication.

Temporary members are part of the group of copy editors that evaluate the papers presented. Members of the scientific committee can be part of the group of copy editors because papers remain anonymous.

The results of the evaluation can be:

- Acceptance of the paper or proposed paper
- Acceptance subject to proposed modifications
- First rejection, which can change to acceptance if the author revises the paper and sends it back improved
- Rejection.

After a maximum of four months after the Editorial Board accepts the paper, authors will be informed of the fate of their paper by e-mail. If the text needs to be improved, authors should make the modifications and send it back within fifteen days of the notification.

Periodically, Emblecat publishes on its website a list of the copy editors and the members of the Scientific Committee who have collaborated in the latest volumes of the publications.

Each year, Emblecat calls for papers, inviting researchers who are not members of the association to contribute with their studies.

The Editorial Board reserves the right to reject articles that do not follow the guidelines and to adapt articles to the established criteria.

The Editorial Board reports to the contributor about the proceedings and acceptance of the articles after the evaluation of the Scientific Committee.

When the author sends the paper to the publication, the cession of editing and publishing rights is automatically accepted, so the Catalan Association of Emblematic Studies, Art and Society is authorized to include the work among Emblecat's printed publications and/or to publish it in digital publication in the website [www.emblecat.com](http://www.emblecat.com).

Corrections and changes made by the author more than one month after the notification of the Editorial Board will not be accepted, so that work on the definitive layout is not delayed.

**All images in this magazine, if not indicated otherwise, are used under the protection of article 32.1 (Quotation and teaching illustration) of the intellectual property law 23/2006.**

# Emblecat Edicions

**anima a visitar la seva pàgina web per aconseguir  
informació complementària com:**

- **subscriure's a la Revista *Emblecat***
- **conèixer les recerques en curs**
- **participar en les nostres activitats culturals**
- **assessorament en l'àmbit artístic i investigador**
- **fer-se soci**
- **altres consultes que puguin ser d'interès**

**[www.emblecat.com](http://www.emblecat.com)**



