ÍNDICE

Introducción ……. págs. 2-7

Aproximaciones sucesivas a la figura de Anglada-Camarasa págs. 8-9

Formación Académica y algunas influencias ……. págs. 10-12

Hermen Anglada-Camarasa visto a través de “sus ciudades” págs. 13-26

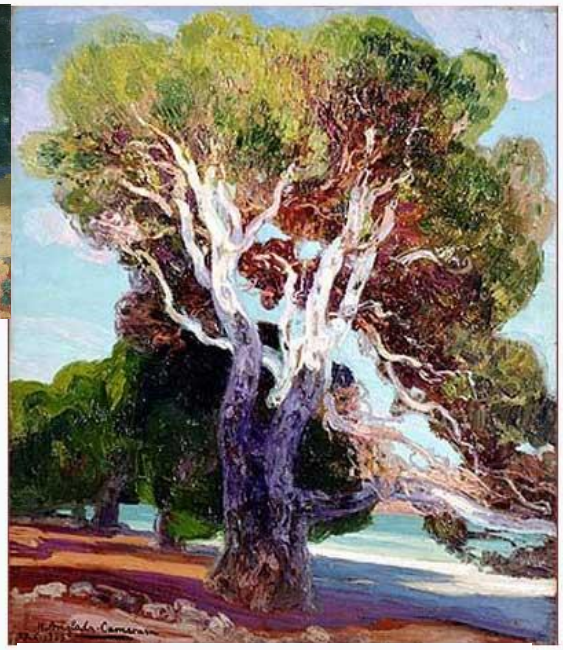
La MUJER, con mayúsculas, como protagonista de su obra págs. 27-37

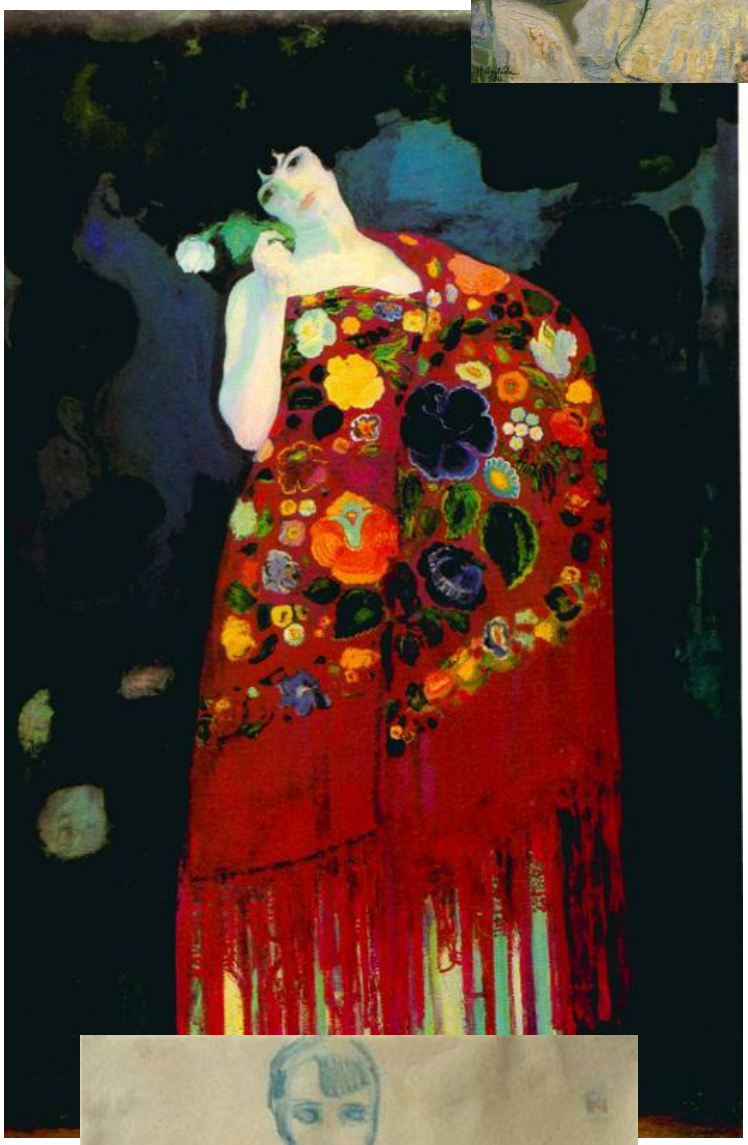
Fin de siglo, Anglada-Camarasa y su relación con los “Ismos” págs. 38-42

Algunas impresiones personales ……. págs. 43-45

Bibliografía……. pág. 46-47

Introducción





La persona arriba retratada fue un hombre independiente, ambicioso, hedonista, rebelde, pretencioso, egocéntrico, con un gran sentido del humor y además, republicano y masón, pero sobre todo y sin duda alguna, fue un artista español clave en la primera mitad del siglo XX y cuyo altísimo prestigio internacional, anterior al nacional, nos debe enorgullecer.

Su obra estaba cargada de color, efectos lumínicos, sensualidad, líneas ondulantes y sinuosas, decorativismo, exuberancia, nacarados, esmaltismo, orientalismo, intensidad cromática, ritmo musical, pintura empastada, interpretación imaginativa, artificiosidad y muchas otras cualidades que en caso de seguir harían de este párrafo algo excesivamente extenso.

Sin más demora, presentaré por ello al protagonista de las siguientes páginas cuyo nombre es:

HERMENEGILDO ANGLADA CAMARASA.

El haber iniciado este trabajo refiriéndome en primer lugar a algunas de las características personales de este artista, se debe al hecho de recordar la frase de PAUL VALERY, a la que hace referencia Merleau-Ponty en su obra *El ojo y el espíritu,* y que dice: "el pintor aporta su cuerpo",[1] (este último autor añadiría otro concepto más al afirmar que el cuerpo era un entrelazado de visión y movimiento, y que habría que reconocerlo como fundante del conocimiento). Aunque esta frase pueda tener una explicación mucho más amplia, profunda, filosófica o filológica, aquí la cito para indicar que el pintor se ve en su obra, se proyecta en ella, y de este modo se produce una transustanciación.

Con frecuencia olvidamos a la persona que está detrás del artista y que subyace a cada obra plástica o de otro tipo; olvidamos a un ser cargado de experiencias, sufrimientos, alegrías, anécdotas y relaciones, que sin duda sería interesante conocer para profundizar y disfrutar de su obra, pero esto no siempre resulta fácil, y menos en el caso de Anglada-Camarasa cuya vida personal estuvo siempre tan bien guardada.
Sin embargo su amor por la danza y la música, su búsqueda constante de la belleza, el hedonismo, un carácter impetuoso, su entrega a la jardinería o sus vivencias nocturnas, se aprecian en sus cuadros y evidencian con claridad una actitud ante la vida y ante la pintura optimista, apasionada, vital y colorista (una vez más debo frenar la lista de adjetivos que me sugiere el personaje de Anglada-Camarasa para evitar una lista interminable de adjetivos).

Y todo ello a pesar de que sus críticos más duros opinaran que era un artista que no pintaba almas[2] y cuyas figuras carecerían de sentimientos, pareciendo dar así a entender que era una persona frívola, superficial e intrascendente, al igual que lo era su pintura.

ANGLADA CAMARASA, nacido en 1871 en Barcelona, fue uno de los artistas cuya presencia, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se hizo más notable en Europa, sin olvidar que en EE.UU. fue igualmente un pintor que alcanzó un alto prestigio, destacando sobre todo que, en ese país, sería uno de los primeros españoles en obtener reconocimiento y cotización.

Su fama sin embargo sufriría algunos altibajos a lo largo de su vida profesional, y su prestigio no gozaría siempre de la misma intensidad, ni sería igual en todos los lugares, siendo así que en un determinado momento, que se acompasa con la I Guerra

[1] MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1977, p. 15.

[2] FONTBONA, Francesc – MIRALLES, Francesc, *Anglada Camarasa,* Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1981, p. 154

Mundial, finalizaría la época de su máximo esplendor y su nombre, antes tan internacional, dejaría de sonar en los círculos artísticos continentales más vanguardistas y no tanto en el entorno inglés o americano, siendo así que en los años veinte y treinta sería reverenciado en los EE.UU., donde a partir de 1924 reiniciaría una intensa labor expositora que se prolongaría hasta mediados de los años treinta. Su obra sería vista en lugares distintos y distantes como Washington, Nueva York -ciudad en la que en 1917 sería nombrado miembro de honor en The Hispanic Society-, Chicago, Pittsburgh, Los Ángeles o San Francisco.

Su obra fue motivo de un importante coleccionismo, europeo y americano, y al aproximarnos a ella debemos hacerlo en tres diferentes ámbitos: catalán, nacional e internacional, a cada uno de los cuales iré aludiendo a lo largo de este trabajo.

Siendo como fue un artista independiente, su participación en exposiciones fue en general exitosa, pero no siempre recibió una opinión unánime por parte de los críticos contemporáneos, y prueba de ello son algunos de los testimonios que a continuación recojo, favorables unos y no otros:

Hans Rosenhagen por ejemplo, hablaría en 1902 de una "extraña mezcla de temperamento colosal y de refinamiento decadentista, saber virtuoso y observación superficial…… con influencia de lo grotesco de Daumier y del colorido de Besnard" [FONTBONA, 1981: 34][3].
El mismo crítico en 1906 comentaría que su dibujo dejaba mucho que desear -opinión probablemente fruto de su mentalidad academicista-.

B. Zuckerkandl en relación con la exposición celebrada en 1904 en la Wiener Sezession diría de él que tenía una "personalidad turbadora" o que era un "Goya ebrio de colores que vive la vida como una feria"[4] [FONTBONA, 1981: 38].

Louis Vauxcelles afirmaría que sus obras hubieran provocado *"*el más grande de los hosannas*"* a Baudelaire[5].

Raimon Casellas tras la exposición de 1909 en Barcelona diría que se le podía comparar con Zuloaga y Sorolla, ya conocidos en el mundo internacional, y que su modernismo era válido porque tenía una base clásica.

Menos favorable sería la opinión de **Fernando Mora** quién habló en diversas ocasiones de *agudizaciones homosexuales* o *cuadros ensalada*[6] , crítica que pronunció a raíz de la exposición de 1916 en Madrid, tras la cual sería asimismo acusado de perturbar a la juventud y de ser un antipatriota.

---

[3] Ref. ROSENHAGEN, Hans, *Von Ausstellung und Sammlungen, "Die Kunst",* Freie Kunst der Kunst für Alle, Munich, 15 de febrero de 1903, nº 10

[4] Ref de ZUCKERKANDL, B. : *Von Ausstellungen und Sammlungen, "Die Kunst*", t. IX (Freie Kunst) del "Kunst für Alle", año XX, Munich, 15 de diciembre de 1904, nº 6.

[5] FONTBONA y MIRALLES, Op. cit., p. 36

[6] Ibid., p. 141

Para compensar estas opiniones **Bernardo G. de Candamo**, **Enrique Vaquer** y **Pedro Mata** elogiarían su obra a raíz de la exposición celebrada en 1916.

En lo que coincidirían la mayoría de estos y otros críticos era en que el *Decorativismo* era el aspecto esencial de su pintura, lo que por otra parte podría tener una interpretación y lectura diferentes en función de quién lo dijera.

Era también una opinión generalizada la falta de dibujo en sus obras, de ahí que en sus exposiciones y junto a sus lienzos definitivos, presentara *academias* realizadas a carboncillo para intentar no sólo acallar tales críticas sino evidenciar su conocimiento y habilidades técnicas. El artista relegaría el dibujo de manera voluntaria, pero esos carboncillos reflejarían su maestría académica a pesar de que utilizara el color para pintar y éste adquiriera valor por sí mismo. Lo que sí es cierto es que esa técnica tan empastada desmerece en cierto modo sus obras más grandes.

Es importante aludir a la figura del crítico de arte y novelista **José Francés,** quien por primera vez escribiría sobre Anglada-Camarasa con motivo de su participación en la Exposición Internacional de Venecia en 1914, refiriéndose a él como triunfador indiscutible, y aprovechando su texto para verter una crítica sobre la miope actitud de las instituciones españolas, a las que en muchas ocasiones censuraría por su incomprensible posicionamiento ante el pintor.

Francés que siempre fue uno de sus grandes valedores, organizaría tras la exposición en Madrid de 1906 un ciclo de conferencias sobre el artista, destacando su pintura y avalando siempre su obra.

Así también la referencia a **Stephen Hutchinson Harris,** ensayista inglés que publicaría en 1929 la primera monografía de Anglada-Camarasa[7] es imprescindible, apuntando no solo a que la relación entre ambos fuera muy buena sino a que también, gracias a ella y a este autor, se reavivaría la antigua fama del artista en Inglaterra, dado que en 1930 Hutchinson Harris le organizó sendas exposiciones en Londres y Liverpool respectivamente.

Imprescindible es también una mención a Eugenio d´Ors, quien si en un principio buscaba al artista con el ánimo de integrarle en su ambicioso proyecto, que más adelante comentaré, acabaría renegando de su pintura y le acusaría de no evolucionar y quedarse trasnochado artísticamente.

Otra reacción en general muy diferente a muchos de estos críticos fue la del público, habitualmente molesto ante su obra, considerándola poco decorosa o incluso inmoral; pensaban además que contenía ¡¡demasiado color y gamas inverosímiles; demasiado contraste; exceso de impresiones¡¡[8], en resumen, su posicionamiento ante el artista era poco condescendiente.

---

[7] HUTCHINSON HARRIS, Stephen, *The Art of H. Anglada-Camarasa. A study in modern art.* The Leicester Galleries, London, 1929.

[8] Los signos de admiración sirven para enfatizar la opinión del autor del trabajo.

Sin duda no es la misma percepción y lectura la que hoy tenemos y esas representaciones que entonces fueron vistas como “escandalosas”, nos parecen curiosas, ilustrativas, anecdóticas, divertidas o incluso intrascendentes, pero… ¡¡aquellos eran otros tiempos¡¡

Una vez hecha esta introducción que nos va adentrando en el mundo de Anglada-Camarasa, me gustaría poner de manifiesto la confusión y sorpresa que me generaron las primeras aproximaciones al artista, pero esto lo haré en el siguiente capítulo.

Aproximaciones sucesivas a la figura de Anglada-Camarasa

Una de las primeras impresiones con la que me encontré al iniciar este trabajo fue con una afirmación de Francisco Calvo Serraller, en su obra *Pintores españoles entre dos fines de siglo*[9], en la que decía que tres habían sido los pintores con una mayor proyección internacional: Zuloaga, Sorolla y Anglada-Camarasa. Más tarde descubriría que esta tríada era frecuentemente citada de manera conjunta por la mayoría de los críticos de la época cuando se referían al arte español.

En aquellos momentos pensé que la obtención de información sobre este tan afamado y reconocido pintor sería muy abundante, pero esto no fue del todo cierto, y mi sorpresa creció cuando al consultar una cantidad razonable de libros y documentos, hallé escuetas menciones acerca del artista, siendo por el contrario mucho más abundante la información o datos referentes a otros pintores, más o menos contemporáneos, pero de menor renombre internacional, como era el caso de los catalanes Rusiñol, Mir, Utrillo, Fortuny o Nonell y de otros como Zuloaga.

¿Qué razones justificarían esta escasez de información y esa aparente incongruencia entre lo que debía ser una evidente presencia y una notable ausencia?

Eran muchas las preguntas que me iba haciendo y si bien las respuestas iniciales no siempre fueron acertadas, sí hubo algunas que me aproximaron a las razones reales que gradualmente conseguiría ir desbrozando.

En uno de los planteamientos iniciales contemplé el hecho de que viviera bastante al margen, tanto de su ciudad natal como de su país, frente al que adoptó siempre una actitud crítica; pudiera ser también su no adscripción a escuelas o movimientos, lo que quizás hubiera ocasionado un alejamiento de los historiadores de arte, más orientados a estudiar tendencias que individualidades; asimismo me cuestioné si en un marco político como el español de la época, su republicanismo, además de su masonería, hubieran podido condicionar el trato recibido; otras reflexiones me llevaban a un terreno más personal, imaginando que quizá un carácter tan egocéntrico, individualista, autosuficiente y vanidoso le hubieran granjeado pocas afinidades entre críticos y otras personas influyentes del ámbito artístico; no podía tampoco olvidar que Anglada-Camarasa no se ajustaba a modas ni a muchas de las demandas de su entorno, y había desarrollado un trabajo muy personal; quizá también fuera posible que … en fin, decidí tener paciencia hasta ahondar más en las auténticas y hasta entonces para mí sólo intuidas razones, que solventaran mis razonables dudas.

Más adelante pude claramente confirmar que su alejamiento en 1914 de París y el consiguiente regreso a España, motivado por la I Guerra Mundial, fue un hecho que quebraría su carrera internacional "continental", siendo así que el foco parisino le obviaría o ignoraría desde entonces.

---

[9] CALVO SERRALLER, Francisco, *"Pintores españoles entre dos fines de siglo",* Alianza Editorial, 1990,

Su establecimiento en Mallorca también supuso un cierto aislamiento internacional, y la difusión de su producción, tan intensa durante los años anteriores gracias en gran parte a la frecuencia con que prestigiosos críticos reproducían y comentaban sus obras, iría desapareciendo. Su pintura se quedaba al margen de los circuitos estándar y del arte contemporáneo más de vanguardia, por lo que ya no existía ese interés en divulgarla.

El artista también fue en parte causante de ese relativo "olvido" al decidir seguir fiel al arte que realizara en su época de esplendor, no amigándose con las nuevas tendencias surgidas tras esa I Guerra Mundial. Las nuevas vanguardias no eran de su gusto, y en paralelo, la creatividad y opulencia que caracterizaban su obra habían dejado de tener interés para el gran público. Consciente de que el éxito pasado era irrecuperable, siguió voluntariamente sus propias pautas, pero esto que inicialmente pudiera interpretarse como una actitud reaccionaria, no fue más que un manifiesto claro de su independencia.

A todo ello añadiremos que la posterior Guerra Civil española le llevó a emigrar nuevamente, lo que acentuaría esa posición bajista en su fama europea, que con el tiempo terminaría afectando también a la americana, pero casi en paralelo su reconocimiento en España se incrementaría, siendo muchos los actos y eventos que lo ponen en evidencia, aún así destacaré ahora solo uno de los últimos: su participación en 1954 en la Exposición Nacional de Bellas Artes en el Palacio de Cristal de Madrid, muestra que por otra parte tenía carácter de homenaje[10].
Pronto le concederían el título de miembro honorífico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Todas estas explicaciones ayudaban a contextualizar mejor al este artista y a medida que las dudas iban disminuyendo, mi interés aumentaba gradualmente.

[10] Referencias de esta Exposición tenemos en un artículo de ABC de 21 de mayo de 1954, firmado por José Camón Aznar y titulado *Anglada Camarasa en la Exposición Nacional;* otra curiosa aunque menos efusiva es la del NO-DO del 24 de mayo de 1954, http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-594/1484056/

Formación académica y algunas influencias

Su formación inicial se desarrollaría fundamentalmente en Barcelona, habiendo recibido clases de Tomàs Moragas, al que caracterizó su sensualidad, cromatismo y técnica preciosista, y de Modest Urgell, a quien tuvo como profesor en la *Escola de Belles Arts* de Barcelona (conocida como la Llotja). Pere Borrell o Frederic Trias fueron otros de sus profesores.

De todos los maestros de esta primera etapa formativa, Anglada-Camarasa sólo reconocería de una manera explícita a Modest Urgell, afirmando que sólo de él había recibido *los únicos consejos útiles de su vida*[11]. En su madurez mencionaría también a su amigo y pintor peruano Carlos Baca-Flor, al que igualmente llamaría "maestro", admitiendo los buenos consejos que siempre le había dado, pero esta relación merece una mención aparte.

Es llamativo sin embargo que el paralelismo de su obra con la de Modest Urgell no sólo se limite a un período de tiempo relativamente breve, sino que se reduzca básicamente a unos primeros paisajes que conectaban con ese estilo convencional y continuador de la estela de su maestro, quien a su vez fue importante al saber combinar un paisaje naturalista con una visión más espiritual, hasta llegar al paisaje simbolista, acorde con los cambios que en la concepción paisajística se estaban produciendo a lo largo del XIX, y que evolucionaban desde una imitación del entorno observado –*naturalismo*- hacia una postura *simbolista* y abriéndose también a otros enfoques.

Anglada Camarasa abandonaría pronto ese estilo, de ahí que parezca más curioso resaltar no tanto el paralelismo entre maestro y discípulo como las evidentes diferencias que llegarían a apreciarse entre ambos.

De una manera muy sintética señalar que Modest Urgell destacaba por una paleta de una calidad pictórica fría, luces de atardecer, crepusculares, y una temática donde lo triste y lo solitario estaban muy presentes: cementerios, aldeas decadentes, ermitas aisladas, etc., mientras que de Anglada Camarasa lo más característico llegaría a ser su cromatismo exuberante, su utilización del color como modo de trabajar, la fantasía y el exotismo.

Como se deduce de este breve y sintético párrafo, la enumeración de algunas cualidades de la pintura de uno y otro les hacen muy diferentes.

---

[11] FRANCES, José. Necrología Hermenegildo Anglada Camarasa (1873-1959). Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Año 1959, nº 8.

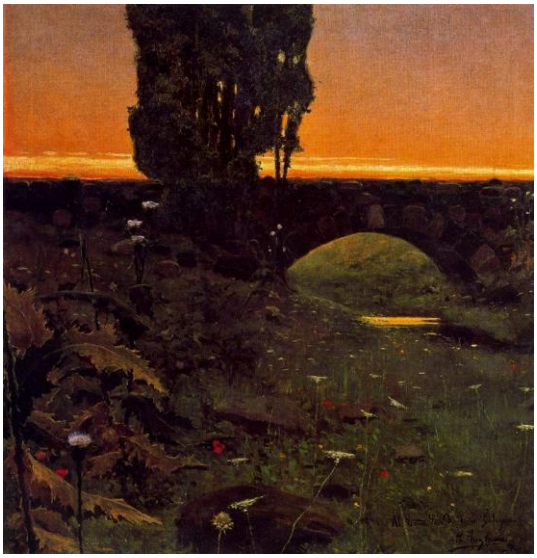
Abajo dos obras de **Modest Urgell:**

El toc d'oració (c. 1871)

Marina (abajo)

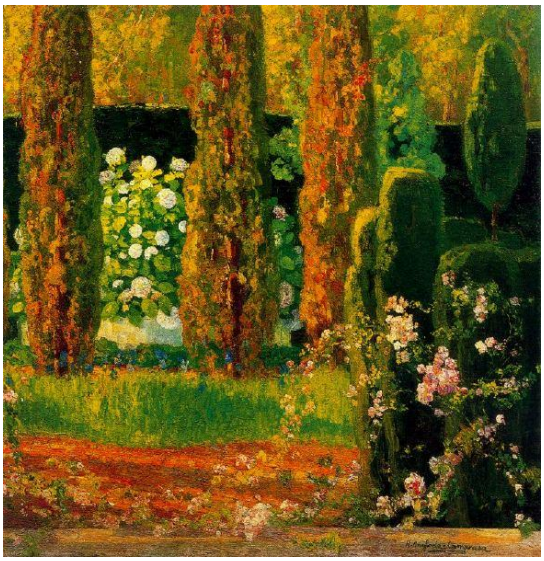
A continuación cuatro obras de **Anglada-Camarasa.**
En las dos primeras de 1889, se observan semejanzas con los paisajes de M. Urgell:

Paisaje con puente, 1889



Paisaje 1889

Las dos que siguen nos dejan ver su evolución y reflejan algunas de las características que más le identificarán a lo largo de toda su trayectoria y en las que más adelante abundaré.



La llegada a París de Hermen Anglada-Camarasa no implicó sin embargo y de manera inmediata, una incorporación a las tendencias más avanzadas, muy al contrario, se puede decir que llegó a criticarlas, interesándose fundamentalmente por autores clásicos y eligiendo en las academias a los profesores menos vanguardistas, pudiendo afirmar que inicialmente mostró cierta reticencia a la modernidad. Sería a partir de 1899 cuando en muchos sentidos ya no desearía más ajustarse a las normas tradicionales.

La formación en esta etapa se ligaría a los talleres de Jean Paul Laurens y Benjamin Constant, de la *Acadèmie Julien*, la más famosa de las academias libres y el lugar en el que se habían formado algunos artistas ***Nabís***. Por las noches asistiría a la *Acadèmie Colarossi* (fundada como alternativa a la conservadora *École des Beaux Arts*), con René-Xavier Prinet y Girardot como maestros, en la que impartiría clases entre 1901 y 1904.

También impartió sus enseñanzas en la *Academia Vitti,* en Montparnasse, que abrió sus puertas en 1905 y de la que fue uno de los miembros fundadores junto con Marie Caria (Madame Vitti).
Entre sus más significados alumnos se hallaron Marie Blanchard, sobre la que ejercería cierta influencia, y otros artistas como los argentinos Gregorio Lopez Naguil y Tito Cittadini; el portugués Amadeu de Sousa Cardoso o el guatemalteco Carlos Mérida.

Hasta aquí he expuesto su formación académica, pero como bien sabemos un artista no sólo se forma en las academias, sino que el contacto con otros artistas, la observación de sus obras, la participación en exposiciones o los viajes, son también factores que influyen y ayudan a configurar su propio estilo.

En el caso de Anglada Camarasa destacaré principalmente su activa participación en exposiciones en las grandes capitales europeas: Bruselas (1902, 1904 y 1911), Berlín (1902, 1903 y 1906), Londres (1903 y 1904), Roma (1911), y en otras ciudades como Viena (1904) o Venecia (1903, 1905, 1907 y 1914)[12], pero también su colaboración con pequeñas galerías que para entonces empezaban ya a jugar un importante papel (v.g. *Sala Parés*).

Entre los artistas más significativos que contribuirían a ir forjando su personal estilo, o de los que al menos podemos intuir un eco en algunas de sus obras, puedo destacar a Toulousse-Lautrec, Degas, Gustav Klimt, Antonio Mancini o Baca-Flor.
Todos ellos tendrán una mención en los siguientes capítulos.

---

[12] FONTBONA, Francesc, *Notas sobre la difusión del Arte Catalán entre los Siglos XIX y XX a través de las exposiciones, "*La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX", Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet (eds.), Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 89, 90 y 91.

Herman Anglada-Camarasa visto a través de "sus ciudades"

Parece imposible desligar a Anglada-Camarasa de su relación y estancia en determinadas ciudades, y en este apartado me voy a valer precisamente de algunas localidades para desplegar y explicar su trayectoria, y aunque pueda parecer que sigo un orden cronológico, no es así, siendo únicamente las ciudades los marcadores del siguiente circuito.

Es importante reseñar en primer lugar su relación con:

BARCELONA

Siendo ésta su ciudad natal, la relación de Anglada-Camarasa con Barcelona nunca fue ni muy próxima ni muy afectiva. Desde que la abandonara de manera definitiva para establecerse en París, fueron muy esporádicas las visitas que a ella realizaría.
En general podemos afirmar que nunca llegaría a encajar en la sociedad catalana de su época, siendo escasos sus lazos con Cataluña en su conjunto.

La primera exposición del artista en Barcelona fue en 1894, en la Sala Parés, donde se presentaba con paisajes del Montseny.
No sólo no obtuvo el éxito esperado sino que los críticos hablaron de una de sus obras, ***Paisaje con peñas*** (a la derecha) como de un boceto o pintura inacabada, lo cual debió resultarle bastante frustrante.

Si a ello le añadimos que en paralelo y en otra exposición próxima, Ramón Casas había presentado ***Garrote vil***, y le había hecho sombra con una pintura de carácter social de las que en la última década del XIX eran muy premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[13], entenderemos la decisión de Hermen Anglada de abandonar Barcelona, y lo que al principio fueron viajes de ida y vuelta a París, se consolidaron como un cambio de residencia, instalándose de manera definitiva en esta ciudad, y adoptando la nacionalidad francesa.

---

[13] *Garrote vil,* Tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895; crónica de una ejecución llevada a cabo en Barcelona en julio de 1893.

Su producción en esta etapa y hasta 1897, se centró en paisajes y figuras humanas, y se caracterizó por un acabado muy dibujístico, que no tardaría demasiado en abandonar.

En 1900 y 1909, y ya viviendo en París, expondría nuevamente en la Sala Parés.

La primera de estas exposiciones fue todo un acontecimiento social y artístico, y tuvo un efecto dinamizador en el arte de Cataluña.
El artista dio a conocer un estilo muy diferente al que con anterioridad había mostrado, ofreciendo imágenes de un París nocturno, convertidas en símbolos de la *Belle Époque.* Esto marcaría una notabilísima diferencia no sólo con sus anteriores exposiciones sino también con las de los consolidados Casas o Rusiñol. Estaba dando a conocer un estilo postimpresionista, que se posicionaría frente al modernismo imperante y exitoso que caracterizaba a estos dos pintores.

Como ya he apuntado y era lo habitual, los críticos lo acogieron favorablemente, pero no así el público asistente que no logró entender su obra, además de mostrarse escandalizado –el artista diría muchas veces que él no pintaba para el público sino para los museos-.

En la exposición de 1909 ofrecería otro tipo de obras en las que la temática valenciana sería la fundamental, aunque estuvo también presente lo andaluz. Cataluña no encajó bien este tema que consideró "españolista" (homologado a lo *centralista*) y folclórico.

Su relación con Barcelona se enfriaría al no adquirir el Ayuntamiento ninguna de sus obras, y ello a pesar de un escrito en el que un grupo de artistas e intelectuales lo solicitara. Uno de los motivos, pero no el único, fue que la institución alegó un alto precio de sus lienzos, aunque sin duda hubo otras circunstancias que envolvieron el tema y que impidieron que esa operación saliera adelante.

Ya hecha la referencia a estas tres exposiciones en la ***SALA PARÉS***, creo interesante comentar la importancia que ésta tuvo en aquellos tiempos, siendo para algunos la galería más antigua de España.

En primer lugar apuntar que esta Sala se hallaba situada en el casco antiguo de Barcelona, y en ese local existente desde 1840, la actividad había sido la comercialización de materiales de pintura y escultura.
En una fase intermedia fueron las *estampas*, muy de moda en esa época, el producto estrella, y esto se debía a que la mayoría de la clientela podía acceder a ellas.
En marzo de 1877 y aprovechándose las salas de que disponía el local, pasó a ser una Galería que daba salida a las cada vez más periódicas exposiciones, colectivas o individuales.
En 1910 comenzaría su declive y esto ocasionaría su traspaso a los hermanos Maragall, actuales propietarios.

Durante esos años se realizaba una actividad similar en las localidades de Gerona, Sitges o Vilanova i la Geltrú, además de en Barcelona, sin embargo y a pesar de todo lo

dicho, las galerías de arte en esta última ciudad tardarían en implantarse como negocio.

La Sala Parés no tuvo una línea plástica específica, ya que cubría un amplio espectro de artistas y estilos. El gusto de la burguesía de la ciudad era aún muy convencional, y sería en la década de los noventa cuando se presentaran artistas menos conservadores, que dándose a conocer en la Sala, serían los responsables de la reeducación de los clientes, intentando aproximar el gusto de éstos al imperante en el resto de Europa, sobre todo al parisino.

Picasso expuso por primera vez en esta Galería en el año 1901, habiéndolo hecho hasta esa fecha exclusivamente en el local de *Els Quatre Gats.*

Volviendo a la relación de Anglada-Camarasa con su Barcelona natal, puedo señalar que en 1915 volvería a exponer en la ciudad levantando nuevamente mucha expectación.

En esos años Barcelona estaba cargada de ***Noucentisme,*** movimiento estético y nacionalista, al que en 1906 el crítico y filósofo Eugeni d´Ors bautizó con este término[14], y que pretendió la recuperación de la tradición artística mediterránea, frente a la nórdica y/o parisina, y esto desde una perspectiva clasicista.

Si bien en los inicios d´Ors había querido contar con Hermen Anglada para su proyecto (también con Picasso y otros), ya en esta fecha, tanto él como sus seguidores, se habían posicionado frente al artista tachándole de "modernista", expresión utilizada para indicar que había caído en descrédito y que su arte estaba desfasado.
Entonces la confrontación estética *Modernismo-Noucentisme* estaba en pleno auge, y lo *modernista* era rechazado por su romanticismo, irracionalidad y emotividad.

Otra vez más el Ayuntamiento siguió sin adquirir obra suya y las relaciones con el artista no mejoraron (sería 1922 la fecha en la que se realizara la primera compra).

También ahora recibiría unas más duras opiniones del público asistente que de los críticos, posicionados estos últimos y en general, más a su favor.

Finalmente destacar que la relación de Anglada-Camarasa con Barcelona se retomaría a raíz de la Guerra Civil española, momento a partir del cual se sucederían los homenajes, hasta el punto de que en 1955 le sería impuesta la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio en el *Cercle Artístic,* de donde sería igualmente nombrado presidente de honor.

---

[14] A partir de 1906 Eugenio d´Ors publicará de forma cotidiana en *La Veu de Catalunya* el *Glosari,* columna de opinión a través de la cual se erige en el formulador del Noucentisme y en el máximo teórico de esta corriente político-cultural al servicio del reformismo burgués.

PARIS (1897-1914)

Ya hemos señalado que tras repetidas idas y venidas a París desde 1894, se instalaría en esta ciudad definitivamente en 1989, siendo en ella donde continuara con su formación y donde asimilaría diversas influencias.

En aquellos tiempos Roma empezaba a perder el beneficio de metrópoli del arte para los pintores españoles.
Anteriormente algunos de ellos habían tenido la oportunidad de viajar allí y aprender directamente de las fuentes de la antigüedad clásica. En ocasiones habían sido pensionados para estudiar en la Real Academia de España en Roma, fundada en 1873, e inaugurada oficialmente en 1881, pero ya desde 1746, la Academia de San Fernando, había dispuesto el envío a esa ciudad de jóvenes artistas a los que tutelaba un director.

París tomaba ahora el testigo, transformándose en el punto de referencia de la *modernidad*, entre otros, para los artistas del postmodernismo catalán, algunos de los cuales se estaban desplazando allí por razones políticas. La ciudad del Sena se estaba convirtiendo en el destino elegido y no sólo para los españoles, sino también para los europeos y los americanos. Todos querían ir al lugar en el que se fraguaban las novedades.

Fue en París donde Hermen Anglada se consagraría como artista y conseguiría notables éxitos y prestigio, pero este reconocimiento no solo podemos circunscribirlo a la capital francesa, ya que también lo obtuvo en muchas otras ciudades extranjeras.

Su presencia en numerosas exposiciones y certámenes internacionales fue clave, y esto lo hizo siempre de una manera ajena a España, negándose a participar durante mucho tiempo en los certámenes oficiales españoles y cuando lo hacía, era al margen del pabellón oficial, actitud que le granjearía duras críticas incluyendo la de antiespañol. En esta línea su primera participación fue la que tuvo en la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929.

Ahondando más en los años parisinos puedo decir que durante los cinco primeros, pasaría por muchas privaciones y penurias a pesar de la ayuda de su cuñado Josep Rocamora, sin embargo con el cambio de siglo, iniciaría esa ya conocida vertiginosa y ascendente carrera, pudiéndose fechar sus mejores obras precisamente entre 1900 y 1914, fecha esta última en la que como sabemos abandonará París.

De su larga permanencia en esta ciudad se pueden desglosar dos etapas, la primera se extendería hasta 1904, años en los que residió en la "rive gauche": Quartier Latin y Montparnasse. La segunda se enmarca entre 1904 y 1914, viviendo ya en el barrio más residencial de Montmartre.

Fue en París donde conoció al pintor peruano Carlos Baca-Flor con quién inició una duradera y profunda amistad que se mantuvo hasta la muerte de su amigo en 1941. Baca-Flor, con cuatro años más que él, no solo lo acogió en París y compartió con él taller, sino que fue quién le mostró la vida bohemia y los cabarets de la ciudad, lo que permitió al pintor conocer de primera mano el ambiente nocturno parisino que luego trasladaría con tanta frecuencia y éxito a sus lienzos. Fue también este amigo el que tuvo mucho que ver con el cambio de rumbo que tomó la pintura de Anglada-Camarasa.

En estas salidas era frecuente que ambos tomaran apuntes del natural, coincidiendo luego en técnicas y temáticas como por ejemplo la del París nocturno, del que además Anglada-Camarasa fue un buen cronista.
El artista dibujaba y pintaba frecuentemente el mundo de la diversión, de los cafés-conciertos y teatros como *El Café de París* –ubicado en los Campos Elíseos desde 1985 y del que existen muchas pequeñas tablas-, el *Moulin Rouge* o el *Casino de París*, aunque no por ello estas obras reflejaran un espíritu alegre, lo que se justifica por la perspectiva decadentista propia de esos momentos y presente en Anglada-Camarasa.

Por estas mismas razones la mujer tenía un papel muy señalado en sus obras, pero dada la trascendencia de este tema, lo abordaré en capítulo aparte.

Asimismo su fascinación por la luz eléctrica, sus efectos y reflejos luminosos, así como las imágenes de las calles de la ciudad y las del río Sena, son muy habituales en su producción de esta etapa.

Los caballos fueron otro motivo frecuente como así lo prueban las numerosas tablillas que realizara en sus visitas al matadero, acompañado de Maríà Pidelaserra y Pere Ysern, otros dos jóvenes pintores catalanes que habían llegado a París en 1899, y a los que conoció en la Academia Colarossi.

Durante esta etapa pintaría muchas pequeñas tablas que le servían para ejercitarse en el uso del color e incluso de la forma, sin embargo y aunque esos apuntes del natural, de luz y ambientación, le sirvieran para obras posteriores y de mayor envergadura, no eran esbozos que utilizara de manera textual.
Tampoco llevaban Inicialmente su firma, ni estaban destinadas a la venta, siendo además de difícil datación, aunque se considera que la mayoría podría fecharse en su primera etapa parisina.

Paisajes de Bretaña (donde viajaría en 1904), escenas de baile gitano y temática erótica (obra que en su mayoría destruiría), serían habituales en este momento.

A partir de 1904 y hasta 1914 abandonó por completo la representación de los ambientes nocturnos parisinos y se centró principalmente en la temática valenciana que también y tanto le ha caracterizado.

En ésta se pueden diferenciar dos tipos de composiciones, las llamadas *"grupas"*, con una sola figura de mujer y un único caballo, y que desaparecerían a partir de 1911, y las jóvenes valencianas, composiciones con varias figuras, caballos y otros elementos.

Ejemplo de los primeros es ***La novia de Benimanet*** (derecha).

Ejemplo de las segundas es ***Jóvenes de Liria, 1907*** (abajo)

Será frecuente igualmente hallar figuras centradas y en actitud bastante estática, aunque muchas de ellas con línea de fuerza en diagonal.

Un ejemplo de este tipo de figuras es ***"Valenciana entre dos luces", 1908*** (derecha)

Seguiría también con temas de gitanos y continuaría haciendo retratos (no mencionados en la primera etapa por su escaso número).

Otras novedades de carácter más técnico fueron un mayor tamaño de sus obras, con lo que además de perseguir más renombre, estaba en consonancia con su idea de decorar un palacio con temas hispánicos; menos elementos en sus composiciones,

para las que muchas veces se ayudaba de fotografías; mayor acentuación de la indumentaria colorista, y fondos más planos que la mayor parte de las veces podrían pasar por decorados.

En los últimos seis años dejaría de presentarse a las exposiciones, y aunque esta ciudad siguiera siendo su mundo, y al artista no se le pueda desligar de ella, su actitud empezaría a ser antiparisina.
La razón fundamental fueron las nuevas tendencias vanguardistas con las que se manifestaba en total desacuerdo, expresando sin pudor su deseo de liberarse de esa notable influencia del arte francés. Ahora se volvía hacia lo autóctono y se quejaba también de que muchos e interesantes artistas locales catalanes, sólo fueran capaces de imitar lo que en París se hacía.

También de su vida en París hay que destacar su relación con el círculo de artistas hispanoamericanos, la mayoría argentinos, con los que se reunía en la tertulia del café "*Avenue"* y muchos de los cuales le seguirían en su viaje a Pollença, como fue el caso de Tito Cittadini y Montenegro.

Su relación con París acabó en 1914, no regresando ni a la ciudad ni a Francia hasta que finalizó la Guerra Civil española, momento en el que se exilió a este país y alternó su estancia en Pougues-Les Eaux, con ocasionales visitas a la capital.

Como cierre de esta etapa diré que el hecho de que residiera durante tantos años en esa ciudad, justificaría que la mayor parte de sus compradores, muchos de ellos coleccionistas, fueran mayoritariamente extranjeros.

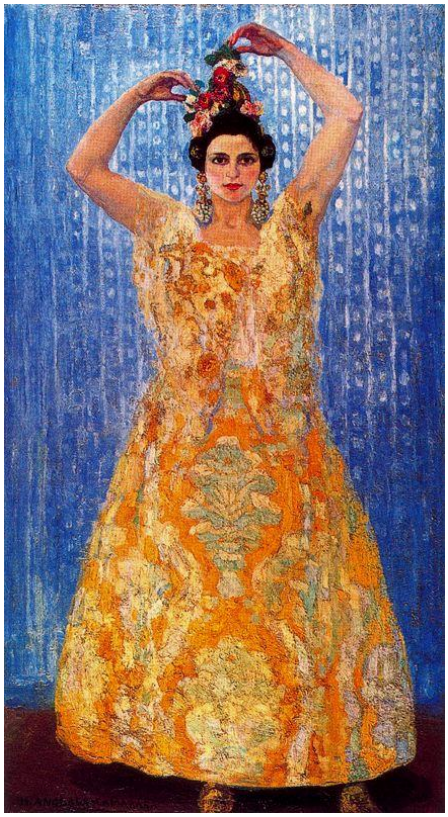
VALENCIA.

Su relación con Valencia podría parecer que no tuviera sentido en este epígrafe, dado que apenas el artista pasó allí el verano de 1904, sin embargo la huella de esta ciudad y lo que ésta implicaría en su pintura, son de máxima importancia.

Desde el principio Valencia se convirtió en una fuente de inspiración artística muy fructífera, que Anglada Camarasa no abandonaría nunca.
Había ido buscando temas que le ofrecieran la posibilidad de realizar una obra llena de colorido y luminosidad, aspectos sumamente importantes para él, y lo halló en esos ricos trajes regionales, tan barrocos y suntuosos, que pronto empezaría a coleccionar, junto con muchos otros vestidos y arneses, y otro tipo de objetos.

Su impresión había sido muy intensa y a partir de aproximadamente 1906, no dudaría en abordar la temática de las series valencianas.

El traje de valenciana era un vestido rico pero no recargado, y su riqueza se debía a la calidad de los tejidos, al oro, la plata y las joyas del aderezo, en esencia era el traje de la mujer española del XVIII. Presentaba muchos complementos como abanicos, pañuelos o peinetas, y todo ello encajaba a la perfección con ese interés angladesco por el cromatismo.



Novia valenciana, 1911

Lo dicho hasta ahora podría sugerirnos una cierta tendencia regionalista y folclórica, frecuente por otra parte en otros artistas, como fue en el caso de su amigo Zuloaga, pero la motivación de Anglada Camarasa era bien distinta: el perseguía un colorido, fundamentalmente amarillos y dorados, que le permitía jugar y crear en sus lienzos ese decorativismo tan característico de su pintura, de ahí que en ocasiones puedan aparecer motivos y colores similares a los de esos atuendos, en otros temas como por ejemplo el de los paisajes.

Tomando como referencia la obra de la izquierda, apuntaré que era relativamente frecuente que el artista pintara a las mujeres con los brazos en alto, posición que cubriría un doble propósito, mostrar una actitud más seductora, y obtener sus famosos y característicos arabescos.

Insistiendo en lo dicho anteriormente, recordaré que fueron estos temas con los que fundamentalmente concurrió en 1909 a la Sala Parés.

Creo muy adecuado no obviar la buena recepción que estas pinturas tuvieron en la cultura y ambiente rusos, encontrándose entre sus más fieles entusiastas personajes como Kandinsky, sobre el que el artista tendría cierta influencia, Gorky, Diaghilev, Meyerhold, actor y director de teatro, o Morózov, coleccionista ruso que ya en 1902 adquirió obra suya.

De todos ellos fue Diaguilev un personaje clave y muy conocido como importante empresario de ballet, si bien anteriormente había dirigido la revista *Mir Iskusstva,* que había fundado junto con Leon Bakst, pintor y escenógrafo, y Alexandre Benois, quien entre otras responsabilidades asumió la de director escénico.

Esta revista era el vehículo a través del cual se informaba en Rusia de las novedades artísticas parisinas, y de las exposiciones europeas que tenían un mayor interés para su director, entre ellas las de Anglada-Camarasa, con el que compartía similares ideales artísticos.

A lo largo de cuatro años y desde 1901, catorce obras del artista aparecieron en esta publicación dándole a conocer en Rusia, siendo 1904 el año en que se ofrecieran un mayor número de fotografías de sus cuadros.
Similar suerte correría Rusiñol, cuyos jardines eran un tema muy propio y apreciado por los sanpeterburgueses.

Hermenegildo Anglada sentía una gran admiración por toda esa cultura, asistiendo desde mediados de los años noventa al círculo de artistas denominado *Mir Iskusstva* o *El mundo del arte* (igual denominación que la revista mencionada) e integrados en el movimiento que dirigiera Diáguilev desde 1898.

Este empresario que quería impulsar las artes plásticas en Rusia, defendía la síntesis de las artes visuales con otras formas de arte, y para todos los artistas que le secundaban, eran tan importantes los temas que afectaban a la pintura de caballete, como aquellos otros que hacían referencia a las decoraciones escénicas, siendo así que muchos fueron antes conocidos por sus decorados para el teatro, que por sus lienzos.
Un cierto exotismo les caracterizó a todos así como una orgía de color.

Pero sin duda el interés de Anglada-Camarasa por la cultura de esa nacionalidad, se vio potenciado a partir de su asistencia a los ballets rusos de Diáguilev, que se estrenaron en París a partir de 1909, en el Thèâtre du Châtelet (luego en otros), siendo este un acontecimiento de gran significación artística.

Las escenografías se convertirían en una importante fuente de inspiración para muchos artistas, y otros tantos empezarían a colaborar con ellos en el diseño de decorados y trajes[15], siendo ésta una indumentaria cargada de vivos colores y de un gran exotismo, especialmente los trajes femeninos –Picasso o Coco Chanel también diseñaron trajes para algunas de estas obras -.

[15] Matisse realizaría ambos para el ballet “El ruiseñor” de Diaghilev.

Reflejo de esta influencia es la obra titulada ***Valencia, 1910*** (a la izquierda), en la que los personajes parecen estar en un escenario decorado, sin embargo esta característica no es exclusiva de esta temática, siendo así que en su pintura

El tango de la corona, ***1910*** (abajo), escenográfica escena nocturna, plasma el baile flamenco y proyecta también el eco de los modelos de los ballets rusos,

o los ***Enamorados de Jaca, 1910***, con fondo de casas a modo de telón teatral.

Otro eco de esta influencia fue la creación de obras de mayor formato a partir de 1909 (la anterior tiene unas medidas de 184x422 cm.).

Anglada colaboraría asimismo con Meyerhold realizando para él unos bocetos que se utilizarían en el montaje escénico de la pantomima "Los amantes", estrenada en enero de 1912. Además en 1913, Meyerhold visitaría el taller del artista, quedándose muy impresionado tanto por el uso que éste hacía del color, como por sus colecciones de mantones, peinetas y abanicos, algunos de los siglos XVII y XVIII, que tan interesantes le parecían para sus producciones[16].

Por último y para cerrar este apartado en relación con la cultura rusa, puedo decir que la estética de Hermen Anglada y la procedente de Rusia fueron bastante afines.

POLLENÇA

A esta isla llegaría aconsejado por Gaudí y por el pintor argentino Bernareggi.

La primera vez que Hermen Anglada viajó a Mallorca fue en 1909, regresando posteriormente en agosto de 1913 para establecerse en Port Pollença de forma definitiva en 1914, momento a partir del cual su obra empezaría a ser más conocida en España.

Esta isla que ha recibido diversos apelativos como *Meca de los artistas; La isla de la calma* -Santiago Rusiñol-; *La isla de oro* –Rubén Darío- o *La Luminosa* –Ariosto-, y que acogió no sólo a Anglada Camarasa sino que también fue frecuentada por varios intelectuales y artistas, nacionales y extranjeros, le supuso ese aislamiento ya comentado, que aprovecharía para en parte vivir la vida cultural de la isla.

A juicio de Francesc Fontbona, especialista en su obra, el artista era consciente de que su estilo estaba pasado de moda en Europa, pero vivía paradisíacamente, y continuaba con exposiciones en Francia, Buenos Aires, Londres o EE.UU.

En aquellos años también estuvo presente en exposiciones en España -además de las ya comentadas en Barcelona-, destacando las de Madrid en 1916 o Bilbao en 1919.

Un testimonio que probablemente nos ayude a comprender la calidad de los sentimientos que unían al pintor con la isla, es la crónica que José Vidal Isern escribiría en 1955, en el periódico ABC, poniendo en boca de Anglada-Camarasa la siguiente frase: *Fuera de Mallorca, el cielo no me parece completamente limpio; es como si fuese preciso pasarle un plumero.*[17]

---

[16] Así nos lo hace saber Orencia Moreno Correa en el artículo de título "Influencias de la cultura española", publicado en *Cuadernos de Picadero,* nº 18, p. 56.

[17] Vidal Isern, José, "ABC en Baleares. Mallorca y Anglada Camarasa" en Diario *ABC,* 2 de julio de 1955. Edición de la mañana, p. 28.

De su estancia allí también hay que diferenciar dos períodos entre los que existe el paréntesis ocasionado por la Guerra Civil española que originaría su exilio.
El primero se inicia en 1914 y se prolonga hasta 1936; el segundo se extiende desde su regreso a la isla en 1948, hasta su muerte, acaecida en 1959.

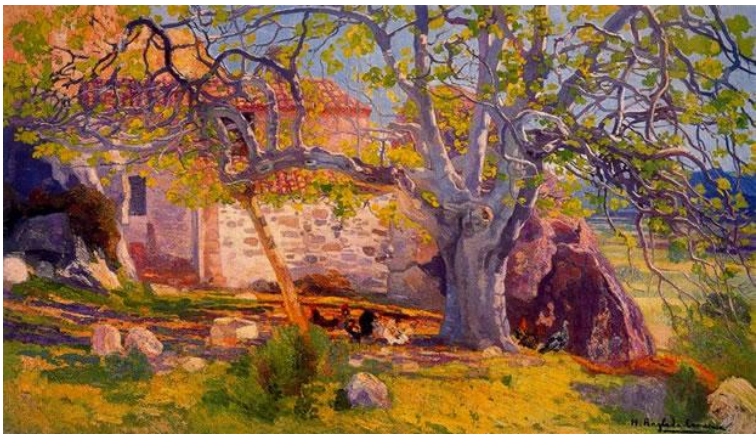
Durante los primeros años su temática varió frente a lo visto con anterioridad, acercándose a los motivos de su entorno más próximo y siendo el principal protagonista de su obra el paisaje, que caracterizado por su juego cromático y luminosidad, nada tenía que ver con esos paisajes de sus primeros años en Cataluña.

Los representaba con mucho decorativismo y ofrecían un aspecto de irrealidad, aunque de alguna manera Anglada-Camarasa, no abandonaría del todo una cierta raíz realista, que el interpretaría de un modo muy expresivo y con gran vigor plástico y matérico.

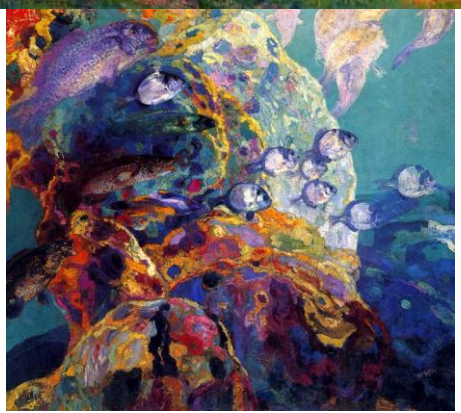
En algunos paisajes se muestra descriptivo, como se aprecia por ejemplo en la corteza de los árboles, y narrativo, entendiendo esta característica a partir de la incorporación a su obra de más elementos de los habituales, valorando que tanto la austeridad como la indefinición siempre le habían caracterizado (lo que implicaba la eliminación de lo anecdótico y para el espectador, la imposibilidad de fijar con seguridad las localizaciones).

Hermen Anglada observaba su entorno para nunca pintarlo tal cual era, y así podemos ver que obras en las que siendo el motivo representado el mismo, los resultados son bastante diferentes. No sólo se puede decir que no era fiel a la realidad sino que su pintura estaba cargada de artificiosidad.
Prueba de ello son las siguientes obras:

La higuera, 1916-1918 >>>>>>>>>>>>



<<<<<<<<<<<< La higuera de la huerta, invierno, 1916-1918



También pintaría marinas y fondos submarinos con grutas, peces dorados y plantas, observados todos en sus salidas en una barca con fondo de vidrio que había ideado, pero esa belleza que reflejaba parecería además de exótica, sobrenatural.

En los años treinta se abrirá también a la realización de algunos bodegones y floreros, sin llegar nunca a abandonar por completo los retratos femeninos o las escenas de baile.

Los retratos tendrían en su mayoría sino todos, fondos vegetales (flores y jardines), que a veces guardaban relación con el paisaje mallorquín, y sus protagonistas eran frecuentemente mujeres pertenecientes a la alta sociedad o actrices.

Gran parte del trabajo de entonces se centraba en complacer a coleccionistas europeos y americanos, que en muchas ocasiones acudirían a la isla para ser retratados por el pintor.

Su técnica siguió caracterizándose por el uso de los colores directamente del tubo, haciendo así una pintura muy pastosa y gruesa[18], y además los colores eran más vivos y ofrecían un mayor contraste.

Durante algunos años de esta primera época se mantuvo bastante inactivo, hasta el punto de que en 1935 llegaría a declarar su intención de dedicarse a la jardinería y abandonar la pintura, lo que felizmente no llegaría a hacer más que unos meses.

La segunda época se inició con su regreso a la isla en 1948. Los temas fueron similares y su estilo y técnica ya no ofrecieron novedad alguna, hasta que ya dejara de pintar en 1952.

De su vida en Mallorca es destacable la formación de la "***Escuela Pollensina***" integrada por los pintores que le siguieron a la isla desde París, llegados en su mayor parte de Argentina e Hispanoamérica, y procedentes de familias acomodadas. A pesar ello, Anglada-Camarasa acabará haciendo unas declaraciones en las que rechazaría la paternidad de esta escuela.
De ella formaron parte artistas argentinos como Tito Cittadini o Roberto Ramaugé; algún mexicano como Roberto Montenegro y el uruguayo Carlos Alberto Castellanos, además de otros como Bernareggi, Eliseo Meifrén, etc.
La presencia de todos ellos marcó un hito importante para la pintura local a la que trasladaría novedades tanto en los aspectos temáticos "fantasiosos" como en los técnicos.

[18] Ya en 1909 podemos hallar el siguiente comentario: "sus colores eran muy finos pero vaciaba tubos enteros de cada color en sus cuadros, de manera que sus telas pesaban como si fueran de plomo…. nosotras decíamos que vendía sus cuadros por peso…". BELOFF, Angelina, *Memorias,* Primera edición en Textos de Humanidades, 1986, p. 31

Este foco contribuiría a la fundación del famoso *Hotel Formentor* en 1929 por el argentino de origen alemán Adan Diehl, amigo de Ricardo Güiraldes y casado con Delia del Carril -más tarde segunda esposa de Pablo Neruda y hermana de Adelina del Carril, abajo retratada-.
El lugar abriría con una ambiciosa expectativa: ser un centro de reunión de artistas y creadores en la isla, cuando ésta no era entonces un lugar de turismo, sino más bien un sitio casi exclusivo para millonarios.

Adelina del Carril de Güiraldes, 1920-1922 (esposa de Ricardo Güiraldes)

Adan que era amigo de Anglada Camarasa, era además de abogado, poeta vanguardista, y tuvo gran interés en promocionar y defender el mundo artístico y a sus protagonistas (fue poseedor de "*Los campesinos de Gandía*", obra de Anglada Camarasa, Medalla de Oro en 1910 en Buenos Aires).

Por último apuntar que en Pollença, se abriría su casa al público como un museo privado en 1967 y que en 1991 la Fundación la Caixa la adquiriría, siendo ahora aquí donde se exponen sus obras.

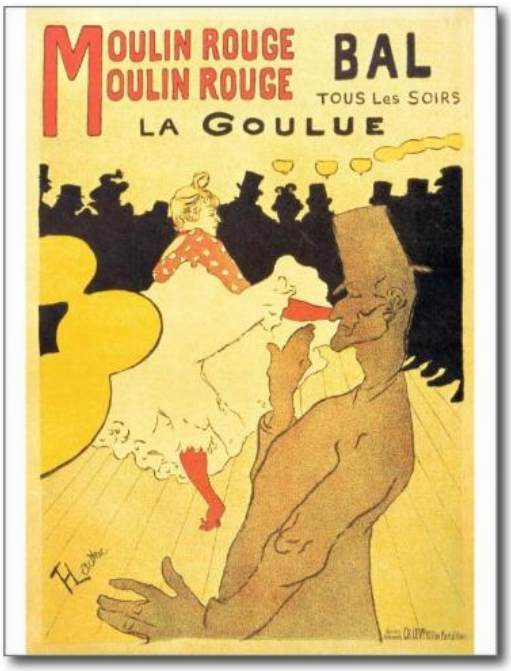
Una breve referencia merece su estancia en **MONTSERRAT (1936-1939)**, donde se trasladaría al ser sorprendido por la Guerra Civil mientras exponía en La Pinacoteca de Barcelona, y estando Mallorca en manos de los franquistas. Siendo masón y republicano, su regreso a esta isla era impensable, por lo que se trasladó al monasterio de esta localidad, en la que se refugió, fijó su estudio y pintó los paisajes de montaña y otras panorámicas circundantes.
Su estilo en esos momentos siguió siendo exuberante y decorativista.

Otra mención merece **POUGUES-LES EAUX (1939-1948)**, localidad a la que se trasladó en 1939, y que combinaría con París.
También aquí pintó paisajes del entorno, algunos con personajes esbozados y a menudo con el recuerdo de una luz mallorquina.
Bodegones, flores y floreros, y algunas obras de tema gitano estuvieron también presentes.

LA "MUJER", con mayúsculas, como protagonista de su obra.

Es inevitable hacer referencia al cambio de siglo y a lo que éste supuso en cuanto al lugar de la mujer en el mundo, lo que implicó diferentes representaciones o iconos de la imagen femenina, tales como la *femme fatale* (con rasgos de magnetismo y turbación); la *femme fragile* (con rasgos de melancolía y languidez); la mujer niña, pura y angelical (sin rasgos específicos de sexo), etc.

Fueron muchos los artistas que se interesaron por esta temática y entre ellos citaré a Toulousse-Lautrec, Edgar Degas, Gutiérrez Solana, Romero de Torres, Casas, Picasso o el contemporáneo y amigo de Hermen Anglada, Zuloaga, quién al igual que nuestro artista, pintaría a mujeres de encarnaduras opalinas y ojos profundos de negro sombreado.



Toulousse-Lautrec (1864-1901) destacaría no sólo por representar a la mujer, sino por hacerlo en el mundo del espectáculo y durante el transcurso de éste, interesándose asimismo por imágenes de la vida nocturna, como posteriormente haría Anglada-Camarasa, con el que inclusive llegaría a compartir a alguna de sus modelos, (Lily Grenier, foto derecha). Ambos coincidirían también en el abocetamiento de sus pinturas y en un mayor interés por la luz que por las formas.

Degas (1834-1917) elegiría también a la mujer como el principal motivo para su producción plástica.

Esta podía estar en un burdel, planchando, aseándose, bailando en la escena o recibiendo clases de ballet, siendo por esto último conocido como "el pintor de las bailarinas". Su principal mérito fue volver su mirada a una temática moderna, a la contemporaneidad.

Frente a Anglada-Camarasa, su obra refleja una constante preocupación por el movimiento, y a pesar de que en sus figuras predomine la línea sobre el color, fue un gran colorista.

A su vez y al igual que Hermen Anglada, manifestó un gran interés por trabajar con la luz, especialmente con la de interiores –velas y lámparas-; representaría los cafés; se interesaría por la temática de la prostitución;

contemplaría obsesivamente los ensayos de las bailarinas (al igual que Anglada-Camarasa observaba a las gitanas), y como a éste, le influyeron los grabados del arte japonés y la fotografía.

Anglada-Camarasa

Al referirme al tratamiento que Anglada-Camarasa hizo del tema femenino, afirmaré sin duda alguna que la mujer fue uno de los grandes protagonistas de su dilatada producción, siendo uno de los arquetipos más significativos el de la **mujer anónima de la noche parisina** que tanta atracción ejercería en aquellos tiempos y que él trató con tanta frecuencia hasta 1904.

Al hablar de esa mujer es imprescindible la referencia a la iconografía de la *femme fatale,* arquetipo característico de finales de siglo, que se puede identificar tanto en retratos plásticos como en literarios, estando presente en gran parte de las novelas del momento. Es un icono que debe mucho a la pintura del grupo Prerrafaelita, pero también a los Simbolistas y Modernistas.

Son mujeres que además de cómo musas son vistas como una amenaza, como seres tentadores dominados por sus instintos, cortesanas de lujo.

Aparecían envueltas en ricos y vaporosos vestidos que reflejaban la recién estrenada luz eléctrica, que además de las nuevas emociones que generaba, era un síntoma de modernidad (España se electrificaría en 1888, coincidiendo con una Exposición Universal).
Podían portar asimismo amplios y coloristas sombreros.

Aparecían sensuales, seductoras, sofisticadas y enigmáticas, cosmopolitas, con pálidos semblantes (rasgo muy característico de la *femme fatale*) y pieles nacaradas, labios bermellón que contrastaban con ese ribete oscuro de sus ojos -tan sombreados, que transmitían un aire misterioso, algo fantástico y casi onírico-.
Esas miradas perfiladas de negro reflejaban la vida disoluta en la que la droga, el insomnio, el alcohol, la homosexualidad o la enfermedad eran buenos e incondicionales amigos. Se podría decir que la mayoría de ellas ofrecían un aspecto fantasmagórico y en muchas ocasiones enfermizo o deteriorado.

La relación y asociación de la sexualidad y la muerte fueron en este tiempo inevitables. La mujer portadora de una gran carga erótica, era excitante y mortífera, y la razón fundamental era que la sífilis estaba muy ligada a ese erotismo, siendo en ocasiones estas señoras una vía directa de enfermedad y destrucción, a pesar de lo cual, ejercían la fascinación y atracción dichas.

Eran transgresoras social, religiosa y moralmente, pero no sólo debemos pensar en prostitutas, sino también en otras mujeres de clase alta, aristócratas o burguesas, que ahora con la luz eléctrica empezaban a disfrutar de la vida de la noche, y que en cierto modo también se sentían dominadas por sus impulsos sexuales, convirtiéndose así en un nuevo tipo de *femme fatale.* Además nunca se sabía muy bien cuándo se representaba a unas u a otras.

El marco de fondo era frecuentemente el de los cafés parisinos, a los que como ya sabemos el artista acudía por las noches.

La noche representaba en parte la transgresión, frente a la racionalidad del día, e implicaba además un carácter liberador que desde principios de siglo se imponía.

Un ejemplo de este tipo de obra es ***La morfinómana, 1902*** (derecha).

En relación con todo lo expuesto traigo a colación algunas de las reflexiones que Baudelaire (1821-1867) hizo en su ensayo sobre Constantin Guys (1802-1892), en el que dedicó un capítulo a *Las mujeres y las mujerzuelas,* y del que se me antoja extraer algunas frases muy en sintonía con el tema tratado.

Por ejemplo afirmaría que: “En esa galería inmensa de la vida de Londres y de la vida de París, encontramos los diferentes tipos de la mujer errante, de la mujer rebelde en todos los niveles: primero la mujer galante, en flor… orgullosa a la vez de su juventud y de su lujo, (…), faldón del satén, de la seda o del terciopelo que flota a su alrededor, …

Siguiendo la escala, descendemos hasta esas esclavas confinadas en esos tugurios, frecuentemente decorados como cafés…"[19]

He creído conveniente acompasar estos comentarios con imágenes de este ilustrador, acuarelista y cronista de su época, C. Guys, que obtuvo tanta notoriedad y al que además Baudelaire dedicó un poema incluido en su obra *Las flores del mal.*

Two Women, 1891

Entre loge et promenoir, 1903

No me resisto a apuntar algunas semejanzas entre la obra de ambos artistas, aun no olvidando las notables diferencias que hay entre ambos.

La más importante es el hecho de que C. Guys fuera un cronista e ilustrador, siendo el dibujo la herramienta que utilizaba para realizar su trabajo, mientras que Anglada-Camarasa fue un artista, un esteta, un pintor en el más amplio sentido, un colorista, un decorador que se aproximaba a la "pintura pura", entendida como un arte independiente, desinteresado,… pero en cierto modo fue también un cronista de su época, al menos durante la primera parte de su estancia en París, y esa es precisamente la que justifica la coincidencia entre las imágenes y la temática de los dos.

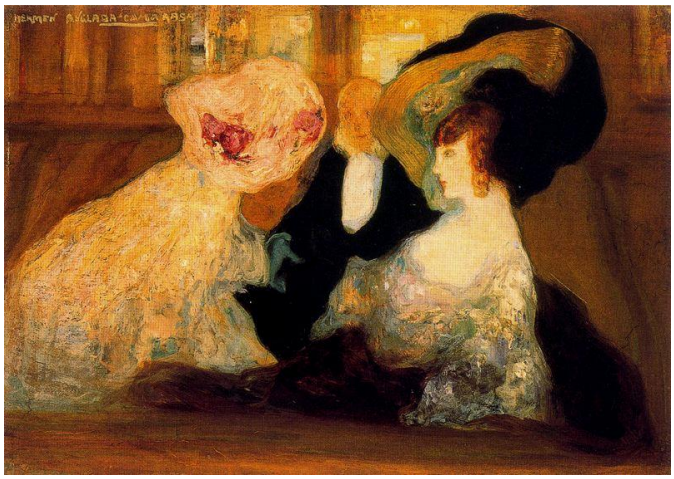
Ambos se interesaron por la modernidad y la vida cotidiana, por el ambiente de los teatros y cafés parisinos; por las mujeres con espléndidos atuendos, engalanadas y embellecidas, acompañadas de señores carentes de algún protagonismo, lo que

[19] BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte.* La Balsa de la Medusa. 3ª edición 2005 (1ª 1996), A. Machado Libros, S.A., Madrid, 2005, p. 389

Anglada-Camarasa nos hace ver valiéndose del contraste de color entre los vistosos atuendos femeninos y el negro en los masculinos, y Guys evidencia desdibujando sus rasgos y situándole en la sombra de un palco.

Prueba de ellos son también las dos obras siguientes:

En el palco, 1901-1902

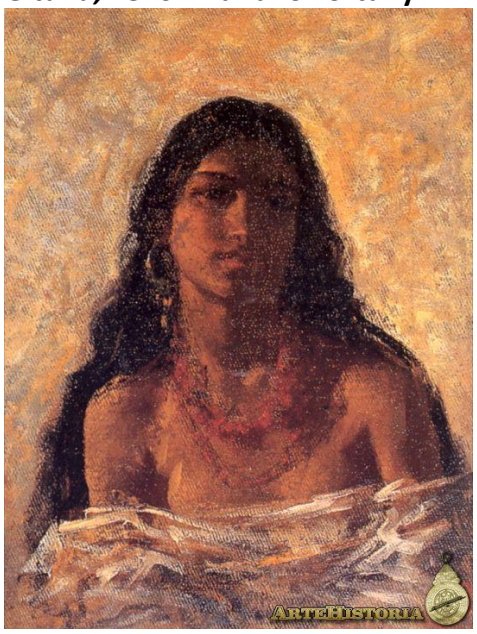


La Loge de l´opèra

Un segundo grupo sería el de las **mujeres gitanas**, temática que de una manera especial interesaría desde mediados del XIX siguiendo la estela de lo pintoresco y de lo exótico, iniciada con el Romanticismo.

Además de Anglada-Camarasa otros dos pintores catalanes destacaron en este tipo de representaciones: **Fortuny**, quién buscaría en estas representaciones color, luz y el reflejo de la atmósfera de los gitanos de Granada, y **Nonell**, quien representaba a las gitanas del barrio de Hostafrancs. Estos temas se vendían con facilidad.

Gitana, 1870. **Mariano Fortuny**



Isidre Nonell,
Gitana de perfil >>

Anglada-Camarasa buscaría en esta temática no tanto su carácter documental como sus aspectos formales: la luz; el movimiento de los bailes, a veces frenético; los cuerpos contorsionados que dibujan curvas y contracurvas marcadas –sus famosos arabescos-, y como siempre, todo ello aderezado con color, con llamativos textiles y cargado de brillantez.

Es curioso que éstas sean las únicas obras en las que el artista parece interesarse por el movimiento y el dinamismo, siendo el resultado gitanas con tanta fuerza, y obras con un colorido tan singular, que se hace difícil no pensar o usar un término como el de "*expresionistas".*
En algunas ocasiones estas mujeres estaban acompañadas de cantaores.

Para la ejecución de estas obras habría observado previamente a esas mujeres, sus figuras, gestos, movimientos serpenteantes y fugaces, para seguidamente dibujar unos desnudos que más tarde vestiría. Este proceso sin duda queda oculto bajo el color, pero no por ello es irrelevante, dado que esas anatomías eran la base para iniciar su obra definitiva, además de un modo de cultivar el dibujo.

Fue un tema del que haría sus primeros dibujos ya a partir de 1900-1901 y ya de 1902 podemos ver la obra de ***Andares gitanos*** (derecha)

Otras:

Me parece conveniente destacar que este tipo de bailes eran ya exitosos en Francia desde hacía años, siendo así que hay representaciones como la de **John Singer Sargent**, ***El Jaleo,*** de 1882 (abajo).

El flamenco era un espectáculo muy valorado en los cafés-teatro parisinos, y su relación con algunas tradiciones árabes y orientales fue sin duda un valor añadido para los clientes de dichos locales que siendo de todo tipo, clase y condición, iban buscando unas dosis de exotismo muy en auge en esos momentos.

Tampoco se puede obviar cierto primitivismo y carga erótica en este tema, muy del agrado de la época y consiguientemente muy demandado por los marchantes parisinos en consonancia con esos tópicos presentes desde el Romanticismo.

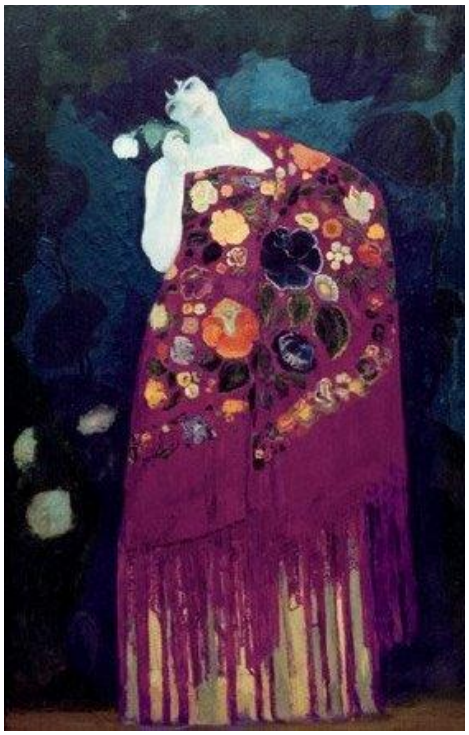
Asimismo apuntar que Anglada Camarasa sentía una gran pasión por la danza y le fascinaban los bailes gitanos y todo ello lo podemos sentir en estas pinturas, de las que como es habitual, las mujeres son las protagonistas.

Aunque nunca abandonaría el tema, su producción, muy dilatada en el tiempo, no fue de las más abundantes, así a estos cuadros de bailes gitanos, añadimos sus *maternidades* gitanas, mujeres con niños en sus regazos. A unos y a otros volvería en su etapa balear.

Vieja gitana con niño, c. 1910

Gitana y niño, 1907

Una mención aparte es la que merece el **mantón de Manila,** prenda que aunque no exclusivamente, está muy ligada a este tipo de obras, y estuvo fuertemente asociado al baile flamenco -bailaoras y cantaoras hacían uso de él-, y dado que era una prenda de tanta vistosidad, Anglada-Camarasa no dudaría en incluirla y explotarla en sus pinturas.



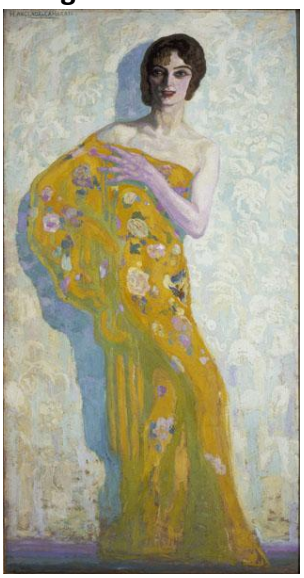
Aunque de origen asiático, este elemento se había convertido en un complemento típicamente hispano, por lo que no sólo fue reproducida por nuestro artista, sino por otros muchos pintores de finales de siglo, como es el caso de Julio Romero de Torres, Ramón Casas, Sorolla o Kee Van Dongen o Matisse, entre otros.

A la izquierda tenemos una de tantas obras en las que aparece el mantón que había derivado a ser popular y utilizada por las clases trabajadoras, desde unos inicios en los que había sido lucido por mujeres de clase alta y era considerado un artículo de lujo.

Con el tiempo su uso se ampliaría a los trajes regionales, entre otros, al de chulapa madrileña.

Sus motivos decorativos, sus colores e incluso su flocadura, irían variando y adaptándose a las modas de cada momento.

Anglada-Camarasa



Kees Van Dongen

Matisse

De nuevo retomo la clasificación inicial para hablar de otro tipo de mujer, la **popular**, la folclórica, que aunque llamemos habitualmente "valenciana", sería más correcto decir "levantina", ya que también representó a alicantinas, sin olvidarnos asimismo de las madrileñas, sevillanas o granadinas, ataviadas todas ellas con vestimentas fastuosas y de gran colorido, con trajes visiblemente ornamentados y como corresponde a este tipo de indumentaria, con cierto toque oriental.

La alicantina, c. 1908 (derecha)

Ahora el prototipo suele ser sencillo: mujer de cuerpo entero y sobre un fondo de color, caracterizándose en la mayoría de las ocasiones por su frontalidad, contrastando así con el dinamismo de las mujeres gitanas que danzaban, y cuyas contorsiones reflejaba un movimiento tan inusual en sus obras.

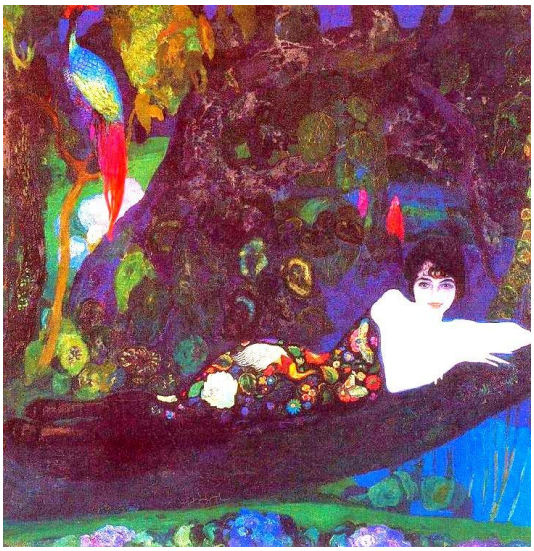
Muchas de estas imágenes serían por las que fue tachado de pintar *españoladas* y de *folclorismo,* pero no era esta su intención, aunque tampoco se puede ocultar que la moda que a principios de siglo quería revivir algunas tradiciones y folclores populares, significara una oportunidad para que Anglada Camarasa aprovechara las tradiciones españolas y las supiera adaptar a sus fines cromáticos y decorativos, haciendo una lectura moderna de lo popular, y con un resultado final de un pintura esteticista, de una pintura como joya.

Por último se puede hablar de esas otras féminas protagonistas de sus **retratos,** los que por otra parte fueron muy distantes de la retratística habitual.

Este género que ya cultivaría en París merecería ser estudiado en profundidad, pero para seguir con la tónica de esta somera clasificación, me limitaré a incluir algunas de sus obras más relevantes y destacar alguna de sus características.

Quizá para empezar, la serie de ***Mme. Berthe*** (izquierda) sea un ejemplo que sirva a mi propósito.
En este conjunto de varias obras muy similares, se observa como el personaje femenino, retratado por Anglada–Camarasa, mira directamente al espectador, lo cual era habitual en una gran parte de sus retratos.

La actitud de estas mujeres suele ser espontánea, pero trasladaban cierta inquietud, aunque en ningún caso ésta fuera tan notable como la que nos hacían sentir sus mujeres parisinas.



Esta característica iría desapareciendo a favor de un tono más lírico, con mujeres enmarcadas en jardines y fondos románticos, exóticos o fantásticos, en los que se fundían figuras y fondos.

Prueba de ello son los dos retratos de ***Sonia Klamery,*** de pie y echada, respectivamente, y ambos de 1913.

El retrato en el que esta recostada (arriba), me sirve asimismo para destacar que esa postura que utilizó en otras obras, denotaría la cualidad de una mujer ociosa, que de este modo daría fe de su posición social, lo que asimismo podemos apreciar en la siguiente obra:

Marianne Willumsen, 1911 (abajo).

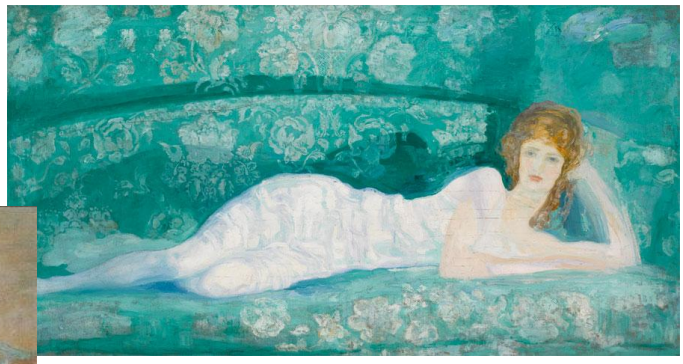
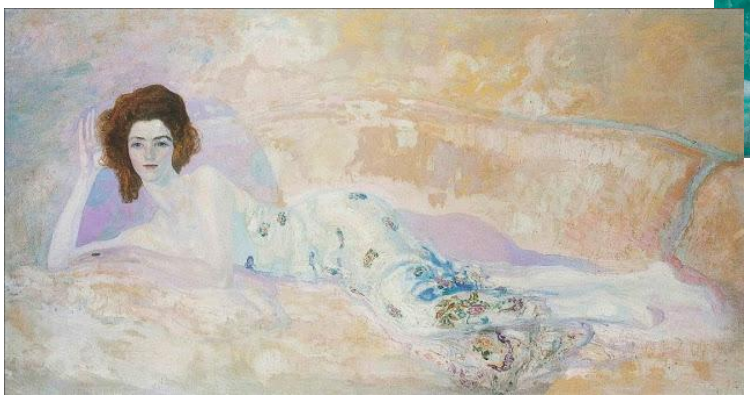


Figura recostada en un sofá, 1911



Anglada realizó algunas de estas pinturas por la rentabilidad que le reportaban y en muchas ocasiones las retratadas eran esposas de sus amigos, entre otros de los hispanoamericanos.
En otros casos eran actrices (v.g. Gertrude Lawrence).

Por otra parte era muy habitual que mostrara a estas mujeres de modo frontal y central, cual eje de simetría y ejemplo de esto son sus retratos de la

Duquesa de Durcal (abajo)

y de

Marieta Ayerza de González Garaño, c. 1924 obra que por otra parte ofrece un naturalismo poco frecuente en esta temática.

Una muy breve mención merecen "sus mujeres" de tipo arcaizante, v.g***. La sibila*** (izquierda), aunque no por ello se debe olvidar que lo más habitual eran mujeres de líneas ondulantes.

En cualquier caso y cerrando este apartado, se puede afirmar que las representaciones femeninas de Anglada-Camarasa solían tener en general, un carácter notablemente abstracto y prototípico.

Fin de siglo, Anglada-Camarasa y su relación con los "Ismos"

De la obra de Anglada-Camarasa pueden hacerse distintas lecturas o interpretaciones, ya que fue permeable a las diferentes corrientes o *ismos* que, surgiendo en los primeros años del siglo XX, y apuntando su despegue desde el siglo anterior, se estaban fraguando en el París en el que el artista residió entre 1897 y 1914.

Podremos apreciar características relacionadas con el *Simbolismo, Modernismo o Postmodernismo, Decorativismo*, sin olvidarnos del *Decadentismo* o el *Orientalismo*, pero no se le podrá encuadrar textual ni directamente en ninguna de estas tendencias, aunque de algún modo todas tengan relación con él y confluyan en su estilo.

Empezaré hablando de ***Simbolismo***, aunque desde el principio deba decir que no se le puede incorporar a la primera generación de simbolistas catalanes como Alexandre de Riquer, simbolista de raíz inglesa, a caballo entre el prerrafaelismo y el simbolismo (1856-1920), o a otros de raíz decadentista como Joan Brull (1863-1912), Adria Gual (1872-1943, poeta, pintor y grafista) o Sebastiá Junyent (1865-1908).

El ***Simbolismo*** fue una tendencia de carácter internacional, que apoyándose en la literatura finisecular, llegó a impregnar todo el arte moderno.
En el ámbito pictórico se puede establecer un hilo conductor que iniciándose en la Inglaterra de 1848, con la creación de la Hermandad de pintores Prerrafaelitas -primera manifestación de los simbolistas-, podemos extender hasta el Surrealismo, además de considerarlo su precursor.

En España no fue tan importante como en otros países, pero ya en los ochenta, y fundamentalmente en los noventa del XIX, había calado en Cataluña, sin llegar a tener mucho eco en el resto de España.

El *Simbolismo* catalán coincidiría con la llegada del *Modernismo* (c. 1890-1910), y el hecho de que se superpusieran, hizo que el primero se estudiase habitualmente como parte de éste, siendo considerado una de sus corrientes más representativas, sin embargo el prestigio de la denominación "modernista" cayó antes, aunque ambos conceptos compartieran bastantes aspectos.

En Anglada-Camarasa esa primera tendencia se manifestó en los paisajes de su etapa catalana, a los que en ocasiones se alude también con los términos de realismo tardo-romántico, y en los que puede apreciarse ese dualismo existente entre lo físico y lo metafísico, o entre lo material y lo trascendente, tan propio del simbolismo.

También lo apreciamos en su obra ***Salomé*** (derecha), que aparece impregnada de esa carga característica del simbolismo finisecular. En ella además observamos el eco de

Gustave Moreau, quien inició en los setenta del XIX, las iconografías de este mito contemporáneo.

Igualmente sus escenas del París nocturno o la representación de sus mujeres entre peligrosas y seductoras -la *femme fatale* estaba muy ligada a esta estética simbolista del cambio de siglo-, comulgan con los planteamientos de esa tendencia. El mito de Salomé antes aludido, se nutre de ese mismo concepto femenino.

Las dos últimas temáticas están asimismo muy relacionadas con el ***Decadentismo***, movimiento artístico igualmente de fines del XIX que no sólo condena el mundo moderno sino que apenas ve el lado positivo de lo que la modernidad representa, y que contemplaba entre otros factores la prostitución, la droga, el lesbianismo o la enfermedad.

La realidad vista desde una perspectiva subjetiva, la búsqueda constante de la belleza por encima de la naturaleza, los colores evanescentes, y un estilo tan personal como el suyo, son propios igualmente de esa corriente simbolista con la que en parte coincide.

Ejemplo de este tipo de pinturas son obras como:

Los ópalos

ó ***Le paon blanc.***

Sin duda es inevitable hablar de ***Modernismo*** al referirnos al artista, pero no por ello es incorrecto aproximarnos a él desde la perspectiva también del ***Postmodernismo,*** ya que en ningún caso puede ser considerado como un verdadero modernista, a pesar de que se formara y desarrollara en este ambiente.
Cuando Anglada-Camarasa expuso en 1900 en la Sala Parés, esta tendencia había perdido ya fuerza y en paralelo el artista mostraba una estética más audaz y relacionada con el espíritu *Nabí.*

No resulta extraño hallar a los mismos artistas encuadrados bajo diferentes denominaciones, lo que en parte se debe a los inciertos límites entre unas y otras.
Así por ejemplo Francesc Fontbona[20] (quién junto a Francesc Miralles elaboró el catálogo razonado del artista), habla de él en ocasiones como de un *postmodernista,* sin embargo Ana María Preckler[21], le engloba, junto a Casas y Nonell, bajo el término de *modernista*.

Empezando por el *Modernismo* diré que en Cataluña consistió básicamente en una actitud que persiguió una actualización cultural.
Este término fue utilizado para denominar a un arte nuevo que se posicionaba frente a un estilo provinciano pasado de moda y academicista, y que buscaba la expresión libre en cualquiera de las artes, tomando como modelos el Simbolismo, el Impresionismo y Postimpresionismo. Se inició en los ochenta del XIX y ya en la primera década del XX empezaba a entrar en crisis.

Fue un fenómeno especialmente importante que se ejerció sobre todo desde pequeños círculos intelectuales, y que procedente de París, contribuyó al desarrollo de la ciudad.

Casas y Rusiñol (izquierda) fueron las dos grandes figuras modernistas y los renovadores de la pintura catalana y del arte de fin de siglo en Cataluña.
La exposición de ambos en 1890 de la Sala Parés, supuso un cambio artístico y de la sensibilidad catalana.

En ambos artistas se apreciaban las raíces parisinas (los dos habían vivido en Montmartre) y ambos habían asimilado la pincelada suelta o el color y la luz impresionistas. Asimismo los dos tratarían temas nuevos, como los relacionados con entornos suburbiales, prostitutas, ambientes industriales o el *miserabilismo* modernista.

A la hora de relacionar a Anglada-Camarasa con algunas características propias del *modernismo* tendremos que hacer hincapié en su arte típicamente decorativo, en el recargamiento de sus obras, en su esteticismo, en la abundancia de motivos florales, o en las sinuosas líneas propias de esta corriente.

A su vez el *Postmodernismo* hace referencia a una serie de artistas de una segunda y nueva generación, que evidenciarían notables diferencias entre sus respectivos estilos y cuyos caracteres individualistas contribuirían a la pronta disolución del grupo, en el que por otra parte, Anglada-Camarasa, no llegaría a integrarse completamente (la

---

[20] FONTBONA, Frances; "Anglada-Camarasa y Mir", *De Gaudí a Picasso.* Institut Valenciá D´Art Modern, Valencia 2010, Generalitat Valenciana IVAM. Compromiso social BANCAJA. Exposición Comisarios Tomàs Llorens y Boye Llorens. Coordinador Josep Salvador.
[21] Preckler, Ana María, *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX.* Pintura y Escultura del Siglo XX. Tomo II. Editorial Complutense, S.A.,Madrid, 2003, p. 57

distancia sería una de las razones fundamentales). Ahora ya no hablamos de un ámbito local, sino de un evidente paralelismo con las vanguardias parisinas.

Dentro de este movimiento los artistas más destacados fueron Mir[22] y Nonell[23] además de otros como Junyent, Pidelaserra, Canals o Gimeno (también Picasso).

En otras ocasiones Frances Fontbona utilizará el término de ***Postimpresionismo*** para decir que era aquí donde el artista hundía sus raíces, pero que siempre apuntando un enfoque de notable originalidad.

Por otra parte y cuando Anglada-Camarasa llegó a la capital francesa, donde estaban surgiendo casi todas las novedades, el ***Decorativismo*** era en cierto modo la que ejercía su dominio, lo que en parte se debía a las nuevas enseñanzas de las artes industriales, siendo así que el artista empezaría pronto a proyectar en sus obras esta característica, y José Francés llegaría a decir que más que otra cosa, Anglada-Camarasa, era un *decorador.*

Gerardo Murillo conocido con el seudónimo de Dr. Atl y pintor mexicano, dijo que la obra del artista constituía "*la más grande lección de estética de nuestros tiempos, lección tanto más importante si se considera el estado de indecisión y de inferioridad en que se encuentra la pintura contemporánea*"[24].

Salvador Sanpere i Miquel apuntó que después de Rubens, el artista era el mejor decorador de la historia de la pintura[25].

Otros críticos menos favorables a su pintura, dirían tras la exposición en Barcelona de 1909, que su decorativismo era facilón.

Y para acabar no podríamos hablar de *Decorativismo* y Anglada-Camarasa*,* pasando por alto la figura de **Gustav Klimt,** y la influencia que éste ejerció sobre el artista catalán, quien fue uno de los pintores más próximos a la Secesión Vienesa.

Esto se puede entender muy fácilmente al observar sus obras de mujeres (desnudos, valencianas o gitanas) donde el arabesco está muy presente; en los cuadros en los que se funden fondos y motivos en un todo decorativo o en aquellas otras en las que se aprecia el gusto por lo oriental.

También esa relación viene avalada por la utilización de determinados formatos japoneses, como el cuadrado *kakuban,* que además de implicar un valor añadido de

---

[22] Mir que no tuvo una directa relación con París y no salió de Cataluña o Mallorca, supo plasmar la actitud postmodernista a través de sus paisajes solitarios y enigmáticos, amén de sus mares embravecidos, horizontes infinitos y el tema "miserabilista".

[23] Nonell pintaría gentes humildes, expresivas gitanas y mujeres enfermas cuyas imágenes obtendría de una colonia de cretinos: Caldes de Boí.

[24]FONTBONA y MIRALLES, Op. cit, p. 110. Ref. a DR. ATL: *La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa,* ¨Mundial Magazine¨ (París), agosto 1913, p. 357

[25]Ibid., p. 134

originalidad (no eran formatos utilizados habitualmente por europeos), relacionan a Anglada-Camarasa con el austríaco Klimt.

Tanto ese *decorativismo* como el cromatismo ya apuntados, tan expresivos y significativos en la obra de este artista, fueron asimilados en la *Acadèmie Julien,* centro formativo de algunos pintores ***Nabis,*** (grupo de vanguardia que se fundó en 1888, y al que entre otros pertenecieron Denis, Bonnard o Sérusier).

Con este grupo compartiría el hecho de reducir al dibujo a un contorno de colores; el entendimiento del arte como algo más que una simple representación del mundo, lo que asimismo hizo saber en un manifiesto que, junto con Sebastiá Junyent, firmó en 1900; la deformación consciente de la realidad para hacerla más expresiva y el orientalismo ya mencionado, y con el que le familiarizó en la *Academie Julien,* su profesor Benjamin Constant.

Este último aspecto tiene otras raíces asimismo importantes como es la de Tomás Moragas, uno de sus primeros maestros, y responsable en parte de esa presencia orientalista en su pintura.

Esa tendencia se vería más tarde potenciada por la difusión que en la última década del XIX y primera mitad del XX, tuvieron en el campo artístico, las estampas japonesas, a las que también se aficionaría la burguesía catalana.
Estas habían empezado a circular por Europa y habían adquirido mucha fama en París, y en el caso de Anglada-Camarasa, contribuirían al uso que hizo de los arabescos y líneas ornamentales, orientación que compartiría a su vez con pintores catalanes como Ramón Casas, Isidre Nonell, Luis Masriera o Alexandre de Riquer.
La curiosidad que generaba el arte japonés se debía en gran parte a su consideración como posible vía de renovación para el arte occidental, con el ofrecimiento que brindaban sus líneas simples, colores planos o nuevas perspectivas. Todo ello ofrecía referencias diferentes y estímulos que permitían seguir avanzando por otros caminos.

Por último añadir que Hermen Anglada sería un gran coleccionista de retales de telas orientales y otros objetos e indumentaria oriental.

Algunas impresiones personales

Sin duda fueron varios los motivos por los que la obra de Anglada-Camarasa captó mi atención, y si la presencia y el tratamiento que hace de los textiles fue sin duda uno de los más importantes, lo fueron también el color y el decorativismo.

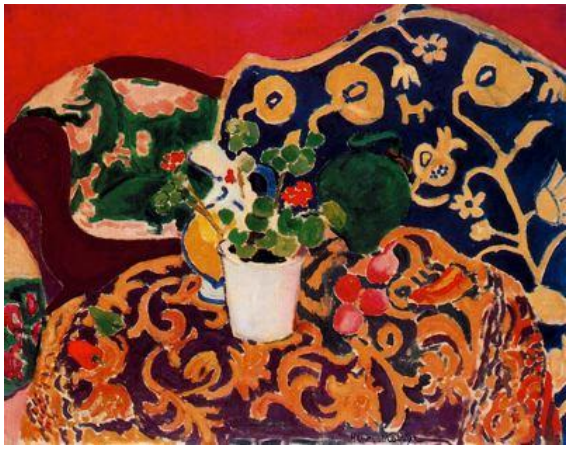
Desde el principio me cautivaron sus representaciones de tejidos: los mantones de Manila tan coloristas, barrocos y vistosos; los voluminosos y vaporosos vestidos y sombreros; las tapicerías de los sofás, sobre los que "sus mujeres" se tumban y parecen mimetizarse, camuflarse, a pesar de seguir siendo las únicas protagonistas de esos cuadros, en los que pocos detalles más hacen acto de presencia.
Esas mujeres se funden con su entorno, parecen trascender y perder su esencia y concreción, sin embargo su mirada directa nos compromete, nos atrapa, nos hace recordar que están ahí, y aunque no podamos descifrar qué sienten o piensan, nos parecen extraordinariamente interesantes, ofreciéndonos al tiempo una visión placentera e hipnótica.

Me resultó curioso advertir, aunque creo que no por primera vez, que la mayoría de mis pintores favoritos son artistas cuyas obras están cargadas de telas y tejidos, bien sean los relativos a la vestimenta de los personajes de sus obras o los de los tapices, colchas, cortinas o tapetes de mesas.

En algunas ocasiones la referencia a los tejidos no es directa, sino que la intuimos al observar la combinación de formas y colores que realizan, siendo esos juegos pictóricos los que nos sugieren y remiten a estampados irreprochables (algunos de estos artistas no sólo representaban lo textil en sus lienzos, sino que también se dedicaron a su diseño).

A partir de lo expuesto, es inevitable mi referencia a pintores como **Matisse, Iturrino, Fortuny, Vuillard, Bonard o Klimt:**

Matisse, *Sevilla, naturaleza muerta II*



Matisse, *Armonía en rojo, 1908*

Iturrino, ***Interior sevillano, 1910-11***

Mariano Fortuny, ***La odalisca, 1861***

Vuillard, ***La Nana, Marie Rousell en la cama, 1894***

Bonard, ***El baño***

Con Gustave Klimt, compartió Anglada-Camarasa muchas otras cosas además del interés por lo textil, y del tratamiento decorativo de las superficies, y así la mujer y el decorativismo fueron igualmente características de ambos, por las que particularmente siento una especial atracción.

El color fue otro de los aspectos que, como dije anteriormente, más me atrajeron de su obra. La razón es el uso fantasioso, casi fauve, y en cierto modo "expresionista" que hace de él. Sus contrastes, carnaciones especiales, las luces y los reflejos que producen, la pasión que trasladan, etc., no sólo me resultan agradables y generan en mí una sensación de mayor vitalidad, optimismo y en cierto modo, felicidad, sino que estoy segura de que podría estarlo compartiendo con Anglada-Camarasa.

Por otra parte comentar que al adentrarme en la obra del artista, he podido familiarizarme un poco más con esa etapa tan atractiva, desde el punto de vista social

y artístico, que es la de finales del XIX y principios del XX, período de gran interés para cualquier historiador del arte.
Fueron años importantes en los que cayeron muchos de los conceptos y principios artísticos tradicionales y se gestaron las nuevas concepciones, algunas de las cuales a pesar de sernos muy familiares, nos siguen desconcertando, y siguen obligándonos a reflexionar y cuestionarnos: “¿Qué es el ARTE?”.

Otra reflexión que me sugiere este trabajo es la que afecta a la fama y reputación de los artistas, habiendo confirmado que como en el caso de Anglada-Camarasa, son muchas las fluctuaciones que se producen a lo largo del tiempo.
Si bien los factores que intervienen son de índole muy diversa, sí puedo garantizar que es bastante común que artistas que como el protagonista de este estudio, han gozado en general del beneplácito de los críticos, hayan tardado en obtener el aprecio del gran público.

En resumen y para finalizar, puedo decir que Anglada-Camarasa me parece un artista fascinante, de gran originalidad, innovador y al que merece la pena recordar y estudiar.

Bibliografía

ALMAZÁN, David y BARLÉS, Elena, "La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones" en *Colección española de investigación sobre Asia Pacífico,* núm. 1*,* Cap. 32, ed., Pedro San Ginés Aguilar, Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 527- 551.

CABAÑAS MORENO, Pilar, *Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen de arte, estímulos y referencias.* Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Facultad de Geografía e Historia, 23 de junio de 2006.

DEL RÍO SÁNCHEZ, M. Isabel, *El reconocimiento artístico de Hermen Anglada-Camarasa,* [en línea] http://isabellarivers.wordpress.com/2012/08/09/hermen-anglada-camarasa-proceso-de-reconocimiento-artistico/

ESPINAR CASTAÑER, Esther, *Gregorio López Nagüil y la crítica artística orientalista en Buenos Aires,* Universitat de les Illes Balears, España, CILHA – a. 13 n. 16 – 2012 – Mendoza (Argentina) ISSN 1515-6125

FONTBONA, Francesc, "Las raíces simbolistas del Art Nouveau*"* en *Simbolismo y Modernismo,* ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, *Anales de Literatura Española,* Universidad de Alicante Nº 15, 2002. Serie Monográfica, Nº 5.

FONTBONA, Francesc y MIRALLES, Francesc, *Anglada-Camarasa,* Polígrafa, Barcelona, 1981.

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Pintura y música escénica*"* en *Artigrama*, nº 20, 2005, pp. 385-400.

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Símbolos y ensoñaciones en el cambio de siglo", *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea,* coord., María del Carmen Lacarra Ducay, 2009.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* primavera año/vol. XXV, número 082, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. pp. 93-121, [en línea] http://www.museocjv.com/robertomontenegrobiografia_archivos/montenegroanales.pdf

HUTCHINSON HARRIS, Stephen, *The Art of H. Anglada-Camarasa. A study in modern art.* The Leicester Galleries, London, 1929.

LOPEZ CARRETERO, Antonio, "Una visión del Simbolismo*"* en *ABC de las Artes,* Canarias, jueves 27 de diciembre de 1990, p. 105.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu,* Buenos Aires, Editorial Paidós, 1977, p. 15.

PORRAS SOTO, Mercedes, "Los gitanos en la pintura catalana: Fortuny, Nonell y Anglada-Camarasa", en *Cuadernos Gitanos.*

RIBOT I BAYÉ, Cristina, *Hermen Anglada-Camarasa. De Barcelona a París, 1871-1904,* Universidad de Gerona, septiembre, 2009, Treball de recerca de Màster. Màster en Iniciació a la Recerca en Humanitats.

TOMÁS, Facundo, com., *Zuloaga y Sorolla, artistas en una edad de plata,* Exposición Valencia, Centro del Carmen, 14 de junio – 14 de octubre 2012. Organización Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana e Institución de Investigación y Estudios.

I Congreso Virtual sobre la Historia de las Mujeres. 15 al 31 de octubre 2009.

Anglada Camarasa. Arabesco y seducción. Colección Fundación "la Caixa", coms., Lourdes Moreno / Silvia Pizarro, Catálogo de la Exposición Museo Carmen Thyssen Málaga, 6 de noviembre 2012 - 31 de marzo 2013, Málaga, 2012.

Barcelona, 1900, ed. de Teresa-M Sala, Lunwerg Editores, Exposición Barcelona 1900. Museo Van Gogh, Amsterdam 21 de septiembre de 2007 – 20 de enero de 2008.

B.O.E. VIERNES 6 DE JULIO DE 2003. BOE núm. 35.

De Gaudí a Picasso. Institut Valenciá D´Art Modern, Valencia 2010, 15 de marzo – 27 de junio de 2010. Generalitat Valenciana IVAM. Compromiso social BANCAJA, coms., Llorens, Tomàs y Llorens, Boye, Exposición, coor., Salvador, Josep.

Entre dos siglos, España, 1900. Exposición Madrid FUNDACIÓN MAPFRE, 14 de octubre de 2008 / 25 de enero de 2009.