

El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo

por Francesc Fontbona

Si bien el paisaje pictórico catalán empieza con el Romanticismo de una manera firme y ya ininterrumpida, existen con anterioridad importantes precedentes. Se podría hablar por ejemplo de las obras del principal pintor catalán en la época barroca, Antoni Viladomat (1678–1755), que tras sus *Cuatro estaciones* esconde en realidad auténticos paisajes rurales y urbanos. Se podría hablar también de algún *veduttista* como Antoni Casals (c1740–d1786), en quien la temática veneciana hace pensar más en un imitador de los modelos originales que en un verdadero creador. Se podría recordar también a un Pere–Pau Montanya (1749–1803), autor de ilustraciones “utilitarias” para los escritos informativos de Francisco de Zamora referentes a diversos lugares de Cataluña (1790).

Con todo, no es en la pintura donde el paisaje prerromántico halla su más abundante representación en Cataluña, sino en la ilustración de diversas obras descriptivas en las que el afán didáctico de la Ilustración puede conjugarse con necesidades propias de lo que siglos más tarde sería calificado de “servicios de inteligencia”. Así los viajes de Alí Bei (1766–1818) –pseudónimo de Domènec Badia– por el mundo islámico fueron publicados por 1814 con ilustraciones debidas al propio autor. Más frecuente fue sin embargo, el viaje a la inversa –de un extranjero a Cataluña–, cuyo gran paradigma sería la obra colosal de Alexandre de Laborde (1773–1842), que difundiría con cierta profusión el paisaje catalán entre un público si no muy amplio sí muy selecto.

Es época de grandes aventuras viajeras que se iban a convertir en grandes aventuras editoriales. Gracias a ellas el paisaje de España entraría en muchos hogares de Europa, si bien este paisaje sería más a menudo el de Andalucía que el de Cataluña, ya que lo que aquellos viajeros buscaban era sobre todo el exotismo de lo moruno, algo muy grato a la inminente sensibilidad romántica. Romántica sería también una acusada revalorización de lo medieval apreciable ya desde estos momentos y que en años sucesivos llegaría a alcanzar extraordinarias dimensiones. Hasta entonces lo medieval era prácticamente proscrito y su arte, para muchos, era abiertamente despreciado, contrariamente a lo que sucedía con lo clásico, que era ensalzado y tomado como modelo inalcanzable por los arquitectos y teóricos del Neoclasicismo imperante. Por ello, encontrar entre las estampas calcográficas que ilustran el *Voyage...* (1806–20) o el *Itinéraire...* (1808) de Laborde, algunas muestras de interés por edificaciones góticas nos hace pensar en que el cambio de gusto está próximo. Y eso mismo pensamos cuando vemos páginas dedicadas a monumentos también góticos en el álbum de bolsillo del grabador catalán Francesc Fontanals (1777–1827), deportado a Francia por los invasores entre 1808 y 1814, donde realizaría el mencionado álbum, conservado en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona.

El año 1824 fue crucial para la historia del paisajismo europeo pues, a través de su participación en el Salón de París, se pusieron de moda fuera de su país

los extraordinarios paisajistas británicos Constable y Bonington, entre otros. Su visión natural del paisaje de no haberse expuesto en el gran escaparate del Salón parisiense seguramente habría tardado mucho tiempo en influir sobre el desarrollo de la pintura europea, pero al hacerlo se sentaban las bases de lo que habría de ser el paisajismo ochocentista en todos los países occidentales.

Curiosamente, el mismo año tiene también para el paisajismo en Cataluña un significado fuera de lo común. Era el año de la fundación en Barcelona de la cátedra de pintura de paisaje en la escuela de Bellas Artes de Barcelona, la que al margen de sus múltiples denominaciones oficiales siempre fue conocida popularmente como la Escola de Llotja, pues su emplazamiento estaba en la Llotja –Lonja–, edificio gótico en su interior y neoclásico en el exterior, que era la sede de la Junta de Comercio que sostenía entonces la mencionada escuela.

El primer titular de esta cátedra –que en Madrid tardaría aun veinte años en crearse– sería Pau Rigalt (1778–1845). Nada en su paisaje, sin embargo, parecía tener algo que ver con el que los citados pintores británicos difundieron en París en aquel mismo año. Rigalt era un paisajista a la usanza clásica, cuyos lienzos denotan una composición tradicional en la que árboles, prados, celajes y figuras no surgen de apuntes del natural sino de elaboradas recetas convencionales. Era, con todo, la pintura de paisaje de su tiempo, considerada como un género inferior, esencialmente decorativo y sin el empaque conceptual que se otorgaba a los géneros con capacidad narrativa.

Quizás por esto los resultados de aquella cátedra de Pau Rigalt hayan quedado disimulados. Su aplicación debía de ser más en el campo del estampado de indianas que en el de la pintura de caballete, aunque el escaso valor que se solía conceder al género nos puede hacer pensar que muchos paisajes al óleo de la época no serían firmados por sus autores y por este motivo hoy pueden parecernos obra de anónimos pintores anteriores.

Donde sí que el paisaje gozaba de gran salud era en las mencionadas aventuras editoriales. Muchos viajeros románticos extranjeros viajaron por España y dejaron excelentes vistas de Cataluña: Edward H. Locker en sus *Views in Spain* (1824), el barón Taylor en su *Voyage pittoresque...* (1826–32), J. B. Laurens en *Souvenirs d'un voyage...* (1840) o Nicolas Chapuy en *L'Espagne...* (1840).

La imagen que todos estos viajeros dieron del país fue, sin embargo, algo mediatizada por los prejuicios de quienes acudían a España con mentalidad romántica y afán de exotismo. Por ello no tardó en aparecer un sentimiento de corrección de esa imagen; su abanderado fue el catalán F. Xavier Parcerisa (1803–1876), pintor de paisaje al óleo pero que sería en el futuro mucho más conocido por la larguísima serie de litografías que desde 1839 integraron los volúmenes de *Recuerdos y bellezas de España*, con texto de los principales intelectuales del Romanticismo erudito hispano.

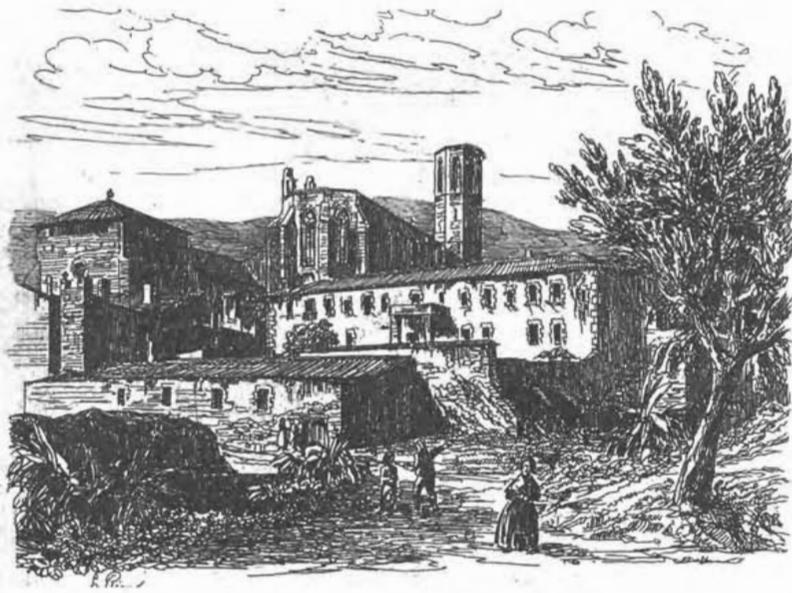
Pese a su afán de corrección, los modelos de Parcerisa eran los propios libros ilustrados de viajes por España publicados en el extranjero, especialmente el de David Roberts (1837) que no pasó por Cataluña. Parcerisa, con el mismo patrón, lo que hizo fue eliminar fantasías infundadas si bien en sus litografías la estética romántica luce en todo su apogeo: su *Gorg negre* del Montseny, por ejemplo, es un nocturno inquietante y misterioso lleno de cruces que recuerda a Friedrich; lo que él hace, pues, es no falsear un paisaje pero sí darlo a través de un tamiz romántico. Más adelante –la obra se estuvo publicando durante más de un cuarto de siglo– el sentimentalismo romántico de sus primeras litografías dio paso a un mayor realismo; siempre, sin embargo, habría una característica básica común: el respeto y la voluntad reivindicativa del artista ante los monumentos medievales.

Consecuencia de la empresa de Parcerisa fueron la obra de Villamil (1842–50), sin relación con Cataluña en lo que a imagen se refiere, y la *España, obra pintoresca...* (1842) con texto de Pi y Margall, de la que sólo salió un volú-



Francesc X. PARCERISA: *Gorg negra*, litografía (en *Recuerdos y Bellezas de España, Cataluña*, volmen II, 1844-50).

men pero que significa una aportación importante. En esta obra, editada en Barcelona, el grabado al acero sustituye a la litografía y el resultado son unas excelentes estampas de gran refinamiento y detallismo grabadas por Antoni Roca y otros sobre dibujos de Lluís Rigalt –hijo de Pau– o sobre daguerrotipos. Este punto es de destacar puesto que significa una tempranísima intervención de la novísima técnica que iba a revolucionar el mundo de la imagen. En lo estético la obra truncada de Pi y Margall significaba también la abierta reivindicación de la arquitectura medieval. La xilografía también muy perfeccionista propia de esta época, hacía asimismo acto de presencia en este volumen singular.



Lluís RIGALT: *Monasterio de Pedralbes*, aguafuerte (en *España, obra pintoresca*, 1842).

La España pintoresca y artística (1844–47) del catalán de nacimiento Francisco de P. Van Halen (1814?–1887) completa el panorama, bajando sin embargo el nivel de calidad.

En el campo de la pintura al óleo en esta generación cabría destacar el nombre de Joaquim de Cabanyes (1799–1876), hermano de Manuel, el famoso poeta romántico en lengua castellana. Sus visiones del paisaje del natural, directas y poco compuestas, responden a un modelo que sería propio de décadas posteriores. El hecho de ser militar ha de ser visto como un factor determinante –Van Halen pertenecía también a una familia castrense– ya que en aquella época la libre capacidad de maniobra por el país era menos fácil para la población civil, que vivía por lo regular en grandes núcleos urbanos todavía cerrados por murallas que sólo se abrían dosificadamente. Sin ser objeto explícito de prohibición, pues, la circulación por el país estaba sujeta a mayores controles y obstáculos que en décadas posteriores, por lo que la pintura de paisaje, entendiéndolo a éste como una visión real y no artificiosa, era un género aun forzosamente raro, más al alcance de militares con inquietudes que de civiles.

La gran figura del paisajismo romántico sería sin embargo Lluís Rigalt (1814–1894), el hijo del primer titular de la cátedra de paisaje en la escuela de la Llotja. El Rigalt joven sería precisamente el sucesor de su padre en aquella cátedra (1845, si bien ya se ocupaba de la misma desde 1840). Como Parcerisa se dedicó toda su vida a fijar en dibujos, grabados o pinturas los paisajes naturales o históricos del país. Desde 1841 inició una larguísima serie de dibujos en este sentido que se conservan básicamente en la Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, y en 1842 aparecieron ya aguafuertes suyos y dibujos grabados al acero por otros artífices en el citado libro *España, obra pintoresca*. En una y otra serie de paisajes se patentiza el mismo afán de salvación de la arquitectura medieval que daría origen a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona en 1844, afán que ya se había manifestado tempranamente cuando a consecuencia de los destrozos de la quema de conventos de Barcelona de 1835 la escuela de Llotja había encargado a artistas como el propio Rigalt croquis y alzados de iglesias damnificadas.

Como pintor al óleo Lluís Rigalt siguió un camino similar, si bien en 1848 aun le conocemos alguna obra importante basada en la composición artificiosa

de elementos convencionales y clasicistas. Con todo, y en parte por el influjo del pintor suizo Alphonse Robert (1826–1853), entonces residente en Barcelona, adoptó un realismo discreto pero decidido, patente en sus muchos óleos de paisaje posteriores.

De hecho en la década de los cuarenta el paisaje ya era un género habitual en las exposiciones catalanas; así lo vemos en las que anualmente organizaban los “Amigos de las Bellas Artes” de Barcelona, en las que los “paises” –nombre genérico con el que se designaba a lo que más adelante se llamarían paisajes– no escaseaban.

Igual que Lluís Rigalt, también en Madrid la cátedra de paisaje de la Escuela de San Fernando sería ocupada desde 1855 por un catalán, Fernando Ferrant (1810–1856), miembro de la famosa dinastía de artistas de origen catalán pero establecido luego en Madrid. El caso de este Ferrant, sin embargo, no deja de ser episódico ya que muere pronto y por otra parte su obra, por lo que se conoce de ella, es bastante convencional.

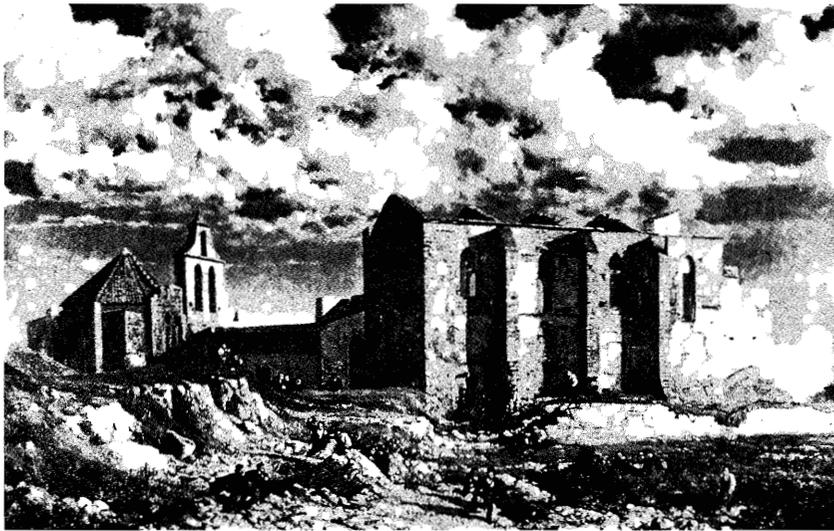
En realidad la gran generación de pintores románticos catalanes es la de los “nazarenistas”, formados en Roma junto a los “puristas” o “nazarenos” alemanes e italianos establecidos allí en busca de la pureza de las fuentes del primer Renacimiento. Estos “nazarenistas”, sin embargo, cargaban el énfasis en composiciones con figuras más que en paisajes, y sólo esporádicamente o en dibujos se acercaron a este género. Entre ellos cabe subrayar el caso de Pelegrín Clavé (1811–1880) cuya estancia en Italia (1833–45) le sirvió para descubrir la importancia de la arquitectura medieval, como él mismo reconocía en sus cartas. Este nuevo interés le llevó a dibujar vistas urbanas con monumentos góticos de igual forma que ya en Méjico, donde tendría un papel estelar en la organización de los estudios oficiales de Bellas Artes, dejaría muchas vistas de paisajes naturales, algunas de ellas interpretadas con grandes dosis de fantasía (cueva de Cacahuamilpa).

Al margen del grupo nazarenista estricto otros coetáneos dejaron también paisajes notables. El polifacético Josep Atrau (1802–1872) es uno de los mejores, y tanto retrató edificios góticos como montes poblados de pequeñas figuritas, elemento éste casi imprescindible en el paisajismo de esta época, que había de tener ni que fuera una mínima expresión de “asunto” y esto se conseguía colocando en el paisaje algunas pequeñas figuras haciendo alguna cosa.

Más joven, Eduard Grenzner (1830–1908) demostraría un insólito afán viajero que lo llevó a dibujar las Cataratas del Niágara o las costas de Islandia.

Formado en la misma sensibilidad que estos románticos, Ramón Martí Alsina (1826–1894) raptaría con evidente aire reivindicativo el derribo de la iglesia del Santo Sepulcro de Barcelona (1862). Sin embargo en él ya se evidenciaban las influencias de Gustave Courbet, el apóstol del Realismo pictórico, cuya exposición paralela a la Universal de París de 1855, de la que había sido rechazado, Martí tal vez conoció en uno de sus viajes a París.

El Realismo de Courbet en realidad no era otra cosa que el síntoma en la pintura de que una serie de acontecimientos se estaban produciendo en Europa: en 1848 una revolución democrática tiene como consecuencia la II República Francesa a la vez que en diversos puntos de Europa se manifiestan semejantes movimientos. Pensadores como Auguste Comte en su *Cours de philosophie positive* (1830–42) o Ernest Renan con *L'avenir de la Science* (1845–49) sientan las bases teóricas de un modo de entender las cosas que ya bien poco tenía que ver con las idealizaciones románticas. Por estos hombres como aquel Courbet que sería el modelo de tantos artistas realistas de todo el mundo occidental pretendía explícitamente ser “testigo de su época” y en consecuencia no es raro que considerase que “la pintura no puede consistir en otra cosa que la reproducción de cosas reales existentes”, como diría a sus discípulos en 1861.



Ramón Martí i ALSINA: *Ruinas de la iglesia del Santo Sepulcro*. óleo (1862) (Museu d'Art Modern de Barcelona).

Ramón Martí i Alsina aplicaría los mismos postulados y por ello sus paisajes, género importante en su producción pero en absoluto el único, tienen ya aspecto de reflejar con cierta crudeza, nunca observable en Rigalt, la realidad.

La actitud de Martí i Alsina no fue espontánea o fortuita sino plenamente fundamentada; así en el discurso de ingreso del artista en la Academia de Bellas Artes de Barcelona (1859) atacó explícitamente “la mansedumbre, la sosa ciencia y la filosofía de Overbeck”, con lo que marcaba claramente sus distancias con el nazarenismo –muy fuerte entonces en el ámbito oficial del arte catalán–, cuyo gran profeta, el alemán Friedrich Overbeck, salía malparado en la consideración expresada por el joven pintor catalán.

Hay que decir que todo este cambio hacia un paisajismo real fue potenciado por un acontecimiento de gran importancia en la historia urbana de Barcelona: la ansiada desaparición de las murallas en 1854. Este hecho posibilitó una verdadera relación íntima y frecuente de los barceloneses con el país que rodeaba su ciudad, del que hasta entonces se habían mantenido físicamente separados, y en consecuencia originó también una proliferación sin precedentes de paisajes rurales verdaderos. Si a todo esto le añadimos la voluntad que ciertos intelectuales de la Renaixença tenían de *descubrir* su país, veremos que el paisajismo se convierte en un verdadero símbolo a la vez de culto a una realidad hasta entonces semioculta y de reencuentro de los habitantes de Cataluña con su propia tierra.

La gran fecundidad de Martí i Alsina, pintor al que se le calculan millares de obras definitivas, nos demuestra además otra cosa esencial: la existencia, originada de hecho en más o menos poco tiempo, de un gran mercado para el arte nuevo. La clase media que protagonizó el resurgir de Cataluña se manifestaba del todo en sintonía con la pintura de sus principales artistas. Por ello, al lado de Martí i Alsina, pronto una amplia serie de discípulos completarían la nómina del paisajismo realista catalán. Muchos de ellos fueron excelentes pintores, si bien poco originales pues en líneas generales su pintura se asemeja bastante a la de su maestro.

Josep Luis Pellicer (1842–1901) sería el más notable de estos discípulos de Martí i Alsina, si bien su fama más que a sus pinturas es debida a sus extraordi-



Joaquim VAYREDA: *Recanqa*, óleo (1876) (Museu d'Art Modern de Barcelona).

narios dibujos de ilustración literaria o de crónica de actualidad aparecidos en numerosas publicaciones de toda Europa. Pellicer, hombre muy inquieto, sería también un notable crítico y a él se debe una de las primeras menciones que tuvo el Impresionismo francés en la prensa española: un artículo suyo aparecido en el "Diari Català" de Barcelona el 1880.

Más propiamente pintores, Josep Armet (1843–1911) y Francesc Torrecassana (1845–1918) llenaron de paisajes, sobre todo rurales, las exposiciones de aquellos años. Y precisamente Torrecassana tendría un relevante papel en la erección de lo que sería el primer Palacio de Bellas Artes de Barcelona, un edificio destinado a exposiciones artísticas planeado y puesto en funcionamiento por una sociedad de artistas –ayudados por coleccionistas solventes– e inaugurado en el significativo año de 1868. Se cerraría el palacio en 1874, con lo que la curiosa experiencia de autogestión artística se mantuvo sólo, significativamente, durante el sexenio durante el cual la casa de Borbón se eclipsó de España.

Otro gran representante de esta generación de paisajistas discípulos de Martí i Alsina fue Jaume Pahissa (1848–1928), que terminaría siendo, a parte de su tarea al óleo, el gran intérprete al carboncillo de densos paisajes forestales.

Con todo, el gran discípulo de Martí i Alsina no fue ninguno de los citados, sino que fue Joaquim Vayreda (1843–1894), un hombre perteneciente a la nobleza rural catalana y que supo convertir su comarca, La Garrotxa, en centro de peregrinación pictórica por parte de artistas de toda Cataluña. La gran creación de Vayreda, al margen de su extraordinaria obra de húmedos paisajes vistos con creciente libertad de pincelada, fue la Escuela de Olot. Bajo este nombre se confunden dos conceptos distintos: uno el de una escuela local de Bellas Artes real, con largos años de existencia, a la que Vayreda opuso un Centre Artístic al frente del cual situó al prestigioso paisajista Josep Berga (1837–1914) –a quien se había negado la dirección de la escuela por su filiación carlista–; y el otro concepto es el más genérico, con el que se designa el conjunto de artistas olotenses o forasteros que pintan a partir de entonces en la comarca con el denominador común de un apego al paisajismo realista que Vayreda había popularizado.

1869, año en que Vayreda funda el Centre Artístic, puede considerarse el del inicio de la "escuela de Olot", si bien Vayreda aun debía realizar su viaje a



Jaime MORERA y GALICIA: *El Havre. El Sena*, óleo (1884) (Museu Morera, Lérida).

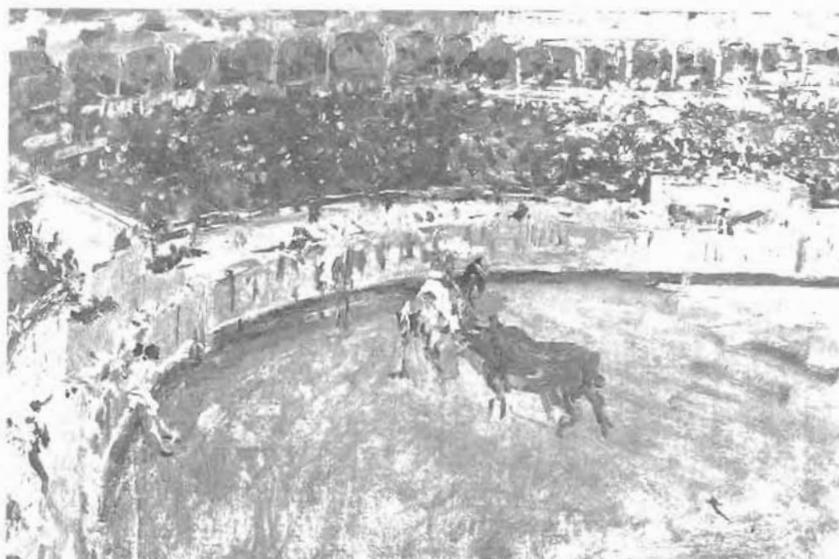
París del 1871 y su exilio entre 1872 y 1876 también a Francia, lo que le daría la ocasión de conocer la escuela de Barbizon y sus consecuencias.

Antes de estos viajes ya Olot había recibido, en 1870, a causa de la epidemia de fiebre amarilla que asolaba Barcelona, la visita de importantes pintores como Caba, Urgell, Armet, Galofre o Pellicer, y posteriormente serían hombres como Enric Galwey (1864–1931), Meifren, Rusiñol, Sebastià Junyent, Barrau, Mir y muchos otros los que poco o mucho pasaron por Olot atraídos por el prestigio de Veyreda.

El realismo en libertad que significó la escuela de Olot en el campo de la pintura de paisaje, no era entonces una tendencia todavía muy común. El *Tratado de paisaje* publicado en 1862 por el pintor mallorquín Juan O'Neill abundaba todavía en un paisajismo compuesto y convencional, y en cambio el libro fue en aquellos años muy difundido también en Cataluña.

Como colofón a esta escuela típicamente realista de paisajistas catalanes cabría añadir a un hombre casi totalmente desvinculado del ambiente catalán, pero que alcanzaría considerable fama como paisajista en el área castellana; se trata de Jaime Morera y Galicia (1855–1927), leridano, discípulo en Madrid del patriarca del paisajismo de la España interior, Carlos de Haes. Morera es un buen termómetro para medir el grado de “modernidad” del género en España: siendo doce años más joven que Vayreda su paisaje fue siempre en cambio mucho menos libre y audaz que el del otolense. Morera fue un realista moderado y cosmopolita que en sus viajes a Holanda o a Italia tuvo ocasión de recibir la influencia de buenos paisajistas internacionales pero no de los más audaces. Con todo, su obra resultaba todavía demasiado moderna para el ambiente artístico madrileño. Un paisaje suyo, *Costa de Normandía*, fue, en la tardía fecha de 1892, la primera obra que alcanzaba una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid desde hacía treinta años. El paisajismo aun era considerado allí como un género demasiado moderno y por tanto poco apropiado para conseguir grandes galardones con él. Sus temas del *Guadarrama*, minuciosos y detallistas, serían muy característicos del Morera maduro, y con uno de ellos logró una nueva primera medalla, en la Nacional de 1901.

Pese a su desvinculación de Cataluña, Morera dejó a su Lérida una importante colección de obras propias y de su maestro Haes, a parte de las de otros artis-



Mariano FORTUNY: *Corrida de toros*, óleo (c. 1870–72). (Casón del Buen Retiro, Madrid).

tas, núcleo de envergadura del Museo de Arte Moderno de Lérida que lleva su nombre y que constituye un foco importante en el panorama del paisajismo del siglo XIX.

En la evolución natural de la pintura catalana, que seguía fielmente la pauta francesa y por ende internacional, se produjo entre los años sesenta y setenta una verdadera fractura que introdujo un factor nuevo en el panorama artístico catalán. Me estoy refiriendo al fenómeno del fortunyismo, estilo detallista, muy luminoso, exuberante y a menudo insólito por su exotismo moruno, que contrastaba con el sobrio realismo derivado de un Ramón i Martí Alsina.

Encabeza este grupo lógicamente Mariano Fortuny (1838–1874) que alcanzaría durante años un prestigio mítico en todo el mundo occidental. Fortuny fue el primer artista catalán desde prácticamente la baja Edad Media que logró situarse en el primerísimo plano de la actualidad artística a nivel internacional. Su formación había sido plenamente nazarenista de la mano de su maestro Claudi Lorenzale. Luego estudió en Roma, meca del arte académico en aquella época, pero un hecho histórico haría cambiar el rumbo de su pintura: en 1860 fue enviado a Marruecos para pintar la campaña militar que España mantenía en el Norte de África y en la que el general Prim, natural de Reus como Fortuny, jugaba un papel decisivo. Marruecos significó para Fortuny el descubrimiento de la luz y el color, hasta entonces unos meros elementos convencionales, como era habitual en la pintura nazarenista, plásticamente aún muy neoclásica. Con los apuntes que tomó allí pintaría una de las obras de mayor tamaño de la pintura catalana, *La batalla de Tetuán* (Museu d'Art Modern de Barcelona), de tres metros de alto por casi diez de ancho, que en realidad es un inmenso paisaje con batalla lleno de movimiento, luz, polvo, que salía claramente de la pauta que Ramón i Martí Alsina había marcado en la pintura catalana. Tal vez por ello por las mismas fechas Martí emprendía también un enorme cuadro histórico, *Los defensores de Gerona* (depósito del Museu d'Art de Catalunya), aún más grande (5'40 x 11'90 m.) y más preocupado por el realismo de los grupos de figuras que lo pueblan que del contexto paisajístico en el que se encuadra.

No fue con obras de gran envergadura que Fortuny se hizo famoso, sin embargo, sino con todo lo contrario. Su marchante Adolphe Goupil, propietario de una auténtica multinacional del arte, explotó su habilidad en pintar cuadros

relativamente pequeños con una factura minuciosísima, virtuosística, que haría famoso su nombre en todo el mundo. Solían ser temas exóticos, de aquellas tierras islámicas que Fortuny conoció al pintar *La Guerra de Africa*, y también temas dieciochescos, escenas de género nostálgico de la época de los abuelos, cuando las clases pudientes se cubrían con blancas pelucas; es el llamado género “de casacón”, muy frecuente en la pintura europea de la época, y de dimensiones muy manejables, aptas para el coleccionismo burgués.

Sin embargo a Fortuny este tipo de pintura le fatigaba y si la seguía haciendo era presionado por su marchante y su propia familia, puesto que a él le interesaba más una pintura natural, en la que pudiera experimentar su dominio de la luz y del color. Siempre se ha dicho de Fortuny que era prácticamente un impresionista, hasta el punto de que puede parecer un tópico; pero en este caso el tópico es más cierto que otras veces, ya que aquel Fortuny que moriría joven el mismo año en que el Impresionismo francés naciera “oficialmente”, pintaba, en Granada, en Portici, paisajes de gran libertad y veía con muy buenos ojos la pintura de un joven aún muy poco conocido que se llamaba Renoir. Su *Corrida de toros* (c 1870–72, Casón del Buen Retiro, Madrid), por ejemplo, es una muestra magnífica de la pintura más audaz de su tiempo; el único detalle es que a Fortuny cuadros como aquél no se le hubiera ocurrido exponerlos en público, y así concretamente aquél no fue conocido hasta que llegó al museo, mucho después de la muerte del artista.

Tras Fortuny, toda una serie de pintores amigos y seguidores suyos explotaron su estilo y se beneficiaron del mercado internacional, ávido de productos fortunyanos. Entre los catalanes estaban Josep Tapiró (1836–1913), Tomás Moragas (1837–1906), Ramón Tusquets (1837–1904), Baldomero Galofre (1849–1902) o Antoni Fabrés (1854–1938), que partieron de la escena mora o de la escena de casacón, realizadas en general con similar destreza técnica que el propio Fortuny. Con todo, algunos de estos artistas tampoco estaban íntimamente compenetrados con aquel estilo, y cuando pintaban una obra sincera podían llegar a la audacia demostrada por Tusquets en su *Entierro de Fortuny* (1874, Museu d'Art Modern de Barcelona), cuadro de pinceladas abocetadas pero que el artista dió inequívocamente por terminado al firmarlo y fecharlo.

Podríamos calificar al fortunismo de reminiscencia romántica en un contexto cada vez más realista. Ya que en el realismo era definitivamente un rasgo apreciable no sólo en la pintura más o menos renovadora sino también en buena parte de la académica. Con todo, un substrato llámese idealista o misterioso nunca dejó de existir, constituyendo hasta cierto punto el nexo de unión en el tiempo entre el arte romántico más genuino y el Simbolismo de fin de siglo. En este substrato, al lado del fortunismo, cabría situar también la obra de otras individualidades que se apartaban de la fórmula de Fortuny pero que también alcanzaron un gran éxito internacional. En el campo del paisajismo dos personajes destacaron muy especialmente en este sentido. Uno era Enric Serra (1859–1918), radicado en Roma desde 1878 y que llegó a tener entre su clientela al mismo Papa. Serra popularizó un tipo de paisaje silencioso y crepuscular en que las aguas quietas y mórbidas de las lagunas pontinas cercanas a Roma jugaban un papel de elemento virtuosístico que valió a su autor espectaculares éxitos. Repitió la fórmula hasta la saciedad pero logró convertirse en un profesional de *status* casi principesco. Otro era Modest Urgell (1839–1919), surgido del tronco realista de Martí i Alsina y, parece ser, del propio Coubert en París. Impuso un paisaje solitario de playas desoladas sólo pobladas por una barca, o de oscuros cementerios rurales, cuya monotonía era él el primero en hacerla motivo de brama cuando titulaba sus obras invariablemente *Siempre lo mismo o Lo de siempre*. Pese a todo, los paisajes de Urgell, muchos de gran tamaño, presentes en la mayoría de salones burgueses de la Cataluña de la época, tienen un



Modest URGELL: *Toque de oración*, óleo (c 1876). (Museu d'Art Modern de Barcelona).

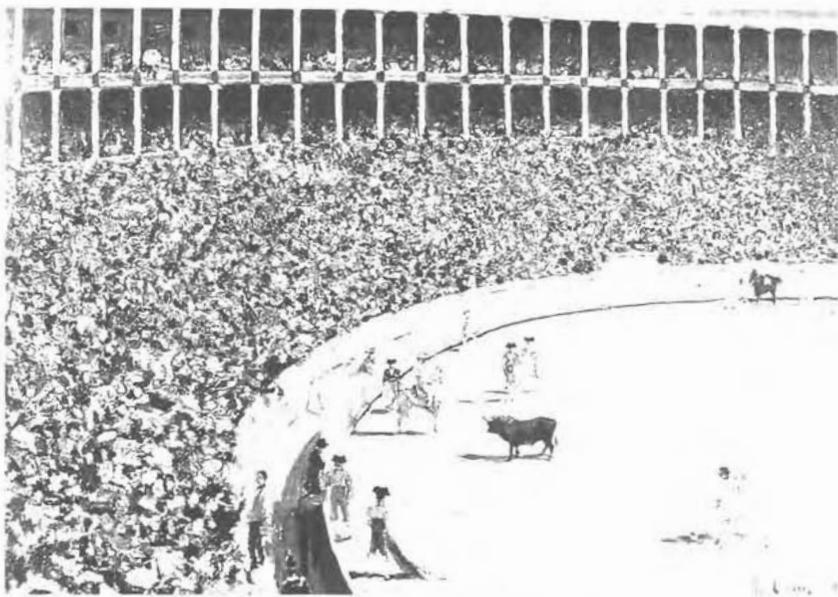
positivo valor evocativo e inquietante, y no en vano han sido objeto de confesada admiración por parte de Salvador Dalí. Urgell, además, en el campo del paisajismo catalán tiene un motivo de interés añadido: él fue el tercer catedrático de paisaje de la escuela oficial de Llotja, plaza a la que accedió en 1894, el mismo año en que un paisaje suyo conquistaba primera medalla en Barcelona y un año antes de que sucediera lo propio en Madrid, circunstancia infrecuente pues en aquellos años aun se tenía la idea en las Exposiciones Nacionales de que el paisaje era un género "menor" comparado con la composición con figuras.

En general el fortunismo fue una tendencia cerrada, sin futuro. La temprana muerte de su creador nos ha impedido saber si hubiera podido romper el tópico e imponerse públicamente con la pintura valiente que él practicaba en privado. Lo que sí es cierto es que sus seguidores no fueron capaces de hacerlo pese a vivir muchos de ellos hasta bien entrada la vejez. Sin embargo hay ciertas excepciones, y la más clara es la de los miembros de la llamada "escuela de Sitges". Formaron parte de ésta, entre otros de menor importancia, los pintores Joan Roig Soler (1852–1909) y Arcadi Mas i Fondevila (1852–1934) que constituyen el único hilo conductor bien visible entre el fortunismo y el Modernismo. De ellos, especialmente Roig Soler, supo potenciar el ansia luminista de Fortuny y, depurándola de detallismo superfluo, llegar a un paisajismo moderno.

El paso decisivo hacia lo que ahora llamamos la modernidad, sin embargo, lo darían los pintores que precisamente serían conocidos generalmente como "modernistas", que marcarían una de las épocas más brillantes de la cultura catalana.

El Modernismo fue una corriente pluralista e interdisciplinar, integrada más que por miembros de un grupo determinado, por hombres de una misma generación que sólo tenían en común una voluntad de modernizar culturalmente Cataluña. Por este mismo planteamiento el Modernismo catalán no es un estilo concreto o una escuela sino una tendencia conceptual.

Modernismo era el ideal explícito de ciertos intelectuales catalanes de los años 80, y modernismo fue el apelativo que aplicó cierta crítica militantemente "modernista" a cierta pintura que respondía también a la misma ansia de renovación decidida que había en los escritores. La actitud era muy saludable, sobre todo si tenemos en cuenta el conformismo total que reinaba en las salas de



Ramón CASAS: *Corrida de toros*, óleo (1884). (Museu de Montserrat).

exposiciones catalanas de aquellos años, cuando gracias a la prosperidad que acompañó a la restauración borbónica —los años de *La febre d'or* (La fiebre de oro), según el título de una emblemática novela de Narcís Oller (1890–92) el arte catalán vivía un apogeo comercial sin precedentes. Pero, dada la voluntad renovadora de sus protagonistas, tal vez haya que lamentar que no se decidieran a dar el paso entero y se conformaran con renovar miméticamente, no buscando en ellos mismos la respuesta al arte nuevo sino adoptando formas de los renovadores europeos.

Con todo los pintores modernistas marcan unas cotas plásticas de alto nivel en Cataluña. El principal, sin duda, fue Ramón Casas (1866–1932), vinculado desde su adolescencia con el núcleo intelectual de “L’Avenç”, principal impulsor de la idea de Modernismo. Si bien se formó en París en círculos más bien academistas, en 1884 ya presentaba en la Sala Parés de Barcelona una *Plaza de toros* (Museu de Montserrat) en la que la huella del impresionismo está ya muy clara. Ello provocó reacciones contrarias entre la crítica, que consideró que una obra como aquella era un boceto que no debía salir del taller de un artista. Sin embargo, el gran momento de Casas no llegó hasta 1890 cuando, rotos ya sus lazos de unión con el academismo, se instala en Montmartre y pinta grises escenas y vistas suburbanas de los alrededores del Moulin de la Galette. *Plein air* (Museu d’Art Modern de Barcelona) es la obra paisajística más característica de este momento.

Con Casas vivió en París otro gran artista, Santiago Rusiñol (1861–1930), que tenía además una gran dimensión intelectual hasta el punto de convertirse, además de en un pintor importante, en uno de los escritores clave de aquella generación. Aquel Rusiñol realizó una pintura muy semejante a la de Casas, tal vez un poco más acabada de factura, mientras la de su compañero se beneficiaba de una capacidad de síntesis verdaderamente fuera de lo común. Estéticamente la pintura de ambos era derivada de Whistler y de Degas, con sus tonos grises elegantes y sus encuadres calculadamente fortuitos. La falta de “asunto” de la mayoría de sus obras, sin embargo, les valió reprensiones incluso de parte de la crítica modernista que seguía sin concebir un cuadro sin argumento (era la época en que los marchantes de Vayreda le pedían que pusiera pequeñas figurillas en sus paisajes para darles un mínimo de tema humano).



Santiago RUSIÑOL: *La Poesía*, óleo (1894-95). (Cau Ferrat, Sitges).

Rusiñol, con su gran capacidad de convocatoria, pronto vertebró las distintas inquietudes artísticas y culturales del momento y puso un gran énfasis en la denominación de Modernismo. Así, por ejemplo, creó en Sitges, villa en la que se estableció y potenció, el Cau Ferrat –su colección particular de obras de arte y objetos artísticos– y las Festes Modernistes; en la primera de estas fiestas (1892) participarían todavía los Roig Soler, Mas i Fondevila de la “escuela de Sitges” ya aludida antetiommente.

Pictóricamente, sin embargo, los primeros pintores modernistas siguieron el consejo de la crítica y pronto volvieron a dotar a sus cuadros del “asunto” que en las vistas de Montmartre habían olvidado. Así, Casas inició una famosa serie de obras de tema social, que se iniciaba con *Garrote vil* (1894, Casón del Buen Retiro, Madrid), un verdadero reportaje periodístico. Esta obra tuvo un éxito extraordinario: era temáticamente muy fiel a los hechos y técnicamente un prodigio de propiedad expresiva, con su ilusión de objetividad servida con una pincelada muy concisa y certera. Con todo, el éxito de público era más debido al contenido que al continente; la pintura seguía sin ser considerada algo capaz de existir por sí misma. Eran años muy turbulentos en Barcelona, y un cuadro como aquel, que recogía el ajusticiamiento de un reo, fue “vivido” apasionadamente por el público, muy sensibilizado hacia las escenas de violencia ciudadana, en un momento en que el anarquismo y sus atentados protagonizaban la vida catalana. Esta línea del Casas pintor – había también un Casas dibujante y cartelista de gran relieve– culminaría diez años más tarde cuando el pintor ganó primera medalla en Madrid con *Barcelona 1902* (Museu d’Olot), gran óleo que narra la represión de una manifestación a cargo de la guardia civil. Todo lo que en *Garrote vil* era “reportaje”, sin embargo, en *Barcelona 1902* era montaje: Casas trucó el escenario, falseó las fechas (el cuadro estaba pintado ya el 1899) y consiguió el aplauso de los jurados oficiales, lo que nos indica hasta que punto aquella obra no era ya “modernista”.

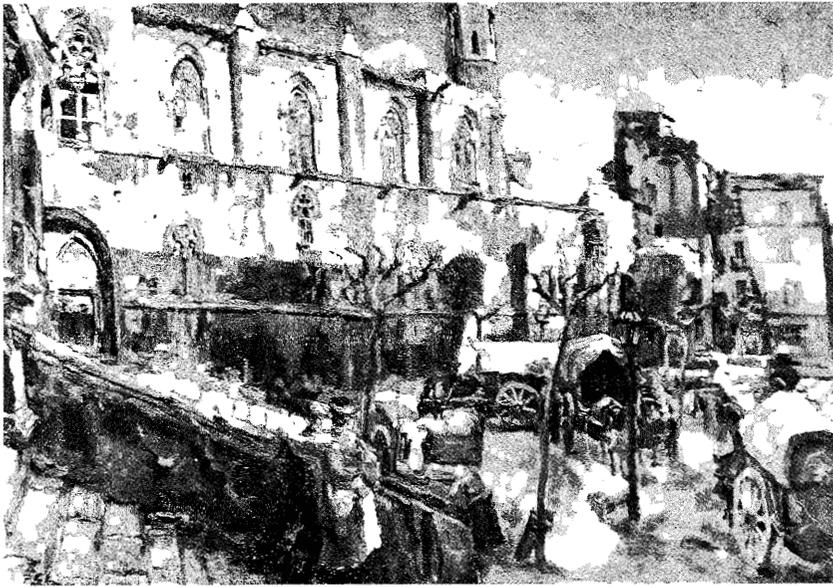
Rusiñol también cambió, pero él lo hizo en otro sentido. El suyo fue un cambio radical: si su Modernismo de Montmartre era de pura raíz realista, hacia 1893-94 se convirtió en un acérrimo simbolista. Se puede atribuir el cambio al impacto que los sangrientos atentados anarquistas habían producido en la intelectualidad catalana, hasta entonces poco o mucho cómplice de las tendencias

ácratas. Así aquel Rusiñol predicaba en uno de sus más importantes textos teóricos, en 189, que había que convertir el negro humo de las fábricas en bruma azulada, una clara metáfora de que la realidad cruda no podía ya ser objeto artístico sino que era más conveniente evadirse de ella o en todo caso transformarla en bella fantasía. Y esto lo siguió Rusiñol al pie de la letra, cuando se integró de lleno en la gran familia simbolista internacional con obras como los lunetos del Cau Ferrat (*La Pintura, La Música y La Poesía*), fuertemente influidos de una parte por Botticelli y de la otra por el ejemplo del Prerrafaelismo inglés. Incluso los temas de poéticos jardines que poco más tarde pasarían a constituir el tema exclusivo de la pintura de Rusiñol, hay que considerarlos un producto típicamente simbolista, un refugio del pintor en una realidad transfigurada por la mano del hombre.

Así pues, ya hemos visto como el Modernismo más que un estilo era una manera de enfrentarse a la evolución del arte. Tan modernista era en los años finales del siglo XIX la influencia más o menos matizada del Impresionismo, como la del Simbolismo, porque ambos movimientos del arte occidental representaban en sí mismos, y más aún desde la perspectiva cultural catalana, actitudes modernas, opuestas al pompierismo mayoritario. Así otros pintores coetáneos seguían también ambos caminos: Sebastià Junyent (1865–1908) o Andreu Solà i Vidal (1864–1902) cultivaron esporádicamente la vista gris parisiense a principios de los años noventa, mientras otros destacaban por sus pinturas simbolistas.

Estos últimos fueron los que más huella dejaron en el Modernismo Catalán. Aquí citaré por lo menos dos nombres de esta serie, Alexandre de Riquer (1856–1920) y Adrià Gual (1872–1944), a los que cabría añadir varios otros de igual importancia pero de los que no hablaré aquí por no tener un papel importante como paisajistas. Riquer fue la gran figura del Modernismo simbolista catalán, y fue pintor en la misma medida que dibujante, diseñador, cartelista y poeta; característica igualmente cierta en el caso de Gual, que además de todo ello era asimismo un importante autor y director teatral. En ambos la figura tiene más peso que el paisaje, pero obras como *Ocells de pas* (1891, Tarragona, col. Mir) de Riquer o *La rosada* (1897, Museu d'Art Modern de Barcelona) de Gual, con sus visiones totalmente idealizadas del paisaje, que pasa a ser marco de una idea casi inaprehensible en vez de ser protagonista, enriquecen el género aunque sea negando su esencia.

Esta era pues la variada pintura paisajística del Modernismo catalán; la que cultivaban los hombres en general nacidos en la década de los sesenta. Pero en el mismo ambiente estaba entonces en plena actividad un pintor paisajista cuya cota de modernidad era bastante más alta que la de los artistas citados. Y era precisamente un asturiano, Darío de Regoyos (1857–1913), cuya integración en el Modernismo catalán llegó a ser muy fuerte: fue un asiduo de Els Quatre Gats y el director artístico de la famosa revista modernista barcelonesa “Luz”. Por otra parte, Regoyos publicaría en Barcelona su célebre *España negra* (1898–99) en la que entre otras muchas cosas revolucionaba el arte de la xilografía, hasta entonces considerado sólo una habilidosa técnica de reproducción manual de imágenes planas. El enraizamiento de Regoyos en Cataluña fue tal que vivió los últimos años de su vida allí, y allí murió. Pese a ello, su paso por Cataluña fue con sordina; allí expuso individualmente en Els Quatre Gats (1898) y en la Sala Parés (1905), pero su obra desconcertó incluso a los críticos modernistas –Casellas, por ejemplo, silenció la primera exposición– y provocó las iras de los más conservadores. El modernismo viable era el que ya se ha dicho, y el de los más amables paisajes de los hombres de Cercle de Sant Lluç (Joan Llimona, Joaquim Vancells, Dionís Baixeras) y el de los prudentes avances del versátil Eliseo Meifren. Regoyos, en cambio, el único pintor español de



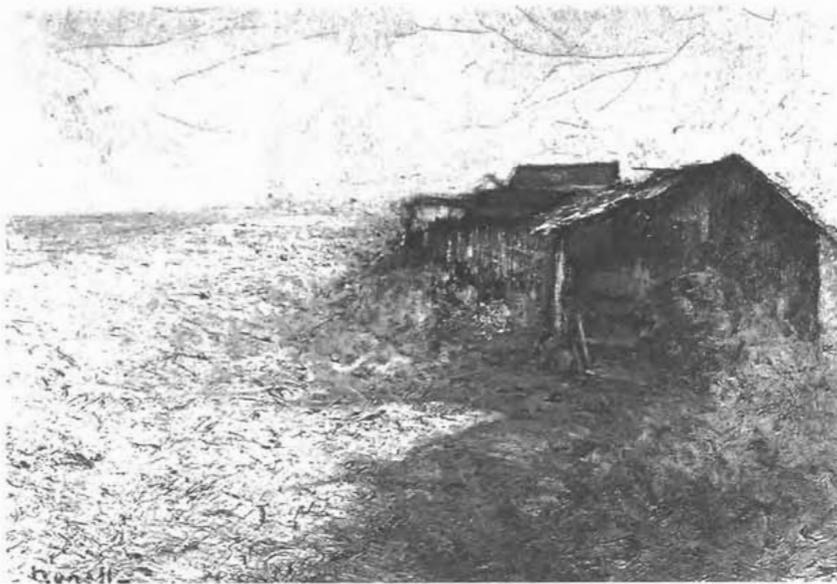
Francesc GIMENO: *Plaça dell Rei*, óleo (1896). (Fundación Banco Hispano-Americano, Madrid).

su generación que había formado parte, con papel relevante, de grupos avanzados de Europa, resultaba incómodo por excesivo. Su pincelada era demasiado suelta –a veces llegaba al divisionismo–, su expresividad podía ser angustiosa, su factura caía en una inquietante arcaísmo. El resultado era que Regoyos halló en Cataluña buenos amigos entre los artistas modernistas pero sus innovaciones desorientaron a muchos, aunque como se verá, fueron un buen fermento para el arte de las generaciones más jóvenes.

Al lado de los modernistas, y antes de seguir adelante, hay que dejar cumplida constancia de la existencia de un pintor paisajista –y figurista– singular e inclasificable: Francesc Gimeno (1858–1927). Gimeno, que amplió estudios en Madrid con Haes, fue un caso claro de marginación. Cultivó en su madurez un realismo fuerte, espontáneo y vigoroso, más valiente que el de los modernistas “oficiales”, pero su nombre no conseguía salir de un casi anonimato del que no se resarciría hasta la segunda década del siglo XX cuando la hora de su pintura ya había pasado. Por ello tuvo que mantenerse alternando la pintura ambiciosa con la artesanal, en el sentido más literal de la palabra, pues fue pintor de paredes. Su ejemplo, como en el caso de Regoyos, tampoco pasó inadvertido, sin embargo, para las nuevas generaciones, que vieron tras su primariedad a un auténtico pintor de raza.

Cuando aquí me vengo refiriendo a la nueva generación artística, estoy hablando de la integrada básicamente por los más inquietos pintores nacidos en la década de los setenta. Surgieron de diversos grupos y nunca llegaron a formar, igual que los modernistas, un único cenáculo. Son los que desde hace ya muchos años llamo con el nombre de postmodernistas; no porque se opusieran al espíritu innovador que había traído el Modernismo sino porque renegaban de esta palabra al quedar progresivamente identificada con el decorativo Art Nouveau.

Su dependencia inicial de los modernistas es innegable. El más conocido de los grupos postmodernistas, el de la Colla del Safrà –la Pandilla del Azafrán–, empezaron sus carreras bajo el influjo del suburbialismo de Casas y Rusiñol, sólo que en vez de Montmartre como éstos, los de la Colla buscaban su inspiración en suburbios como los de Sant Martí de Provençals o las laderas de Montjuic, junto a Barcelona. Los miembros de este grupo se conocieron en las clases



Isidre NONELL: *Playa de Pekín*, Barcelona, óleo (1901). (Museu de Monsterrat).

de la Escola de Llotja hacia 1893, pero tuvieron en común un desacuerdo tal con esta institución que todos ellos la abandonaron rápidamente. Sus nombres son Mir, Nonell, Ricard Canals, Ramón Pichot, entre otros, y juntos tuvieron un cierto protagonismo público al presentarse en una misma sala de la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1896, donde sorprendieron por la intensidad de su luz, sin el preciosismo habitual en los cultivadores del luminismo de generaciones anteriores.

Isidre Nonell (1873–1911) fue sin duda el más característico pintor de este grupo mientras puede considerarse que funcionó. El que luego sería un pintor obstinadamente dedicado a la figura, en aquellos inicios se dedicó profusamente a pintar cobertizados, sucios patios, abandonadas playas, o algunas plazas de París, a donde iría en 1897 y en donde su obra, sorprendentemente para él, resultaba nueva, en la propia meca de la renovación artística. Nonell sería el líder de la nueva generación de pintores catalanes, su abanderado, pero ya no como paisajista sino a través de sus famosas gitanas, sombrías y abatidas.

Junto a él hay que citar a Joaquim Mir (1873–1940), que en realidad sería la auténtica gran figura de su generación, aunque su personalidad, carente de dimensiones intelectuales, no haya favorecido esta consideración. Mir fue un pintor atípico dentro de su generación postmodernista: mientras a sus compañeros les atraía enormemente París, él nunca llegó a ir, mientras sus compañeros mantuvieron, por cuestión política, un cierto prurito de exponer poco en Madrid, él participó más de lo habitual en las Exposiciones Nacionales y en concursos oficiales para seguir una carrera a la antigua; mientras sus compañeros hacían vida de grupo en Els Quatre Gats y en otros lugares, él prefirió pasarse cuatro años viviendo solo en Mallorca en el momento culminante de su vida artística. El resultado de todo esto, sin embargo, fue una obra extraordinaria: en Mallorca pintó delirantemente en contacto directo con la naturaleza, y vivió en Torrent de Pareis, cañón natural de inquietante belleza y grandiosidad. Su obra, basada en el paisaje que le rodeaba, fue poco a poco perdiendo en anecdotismo y pasó pronto a ser casi pintura pura en la que los muros del Torrent eran ya casi irreconocibles. En su soledad Mir llegó, pues, a las puertas de la pintura abstracta, y eso sucedía hacia 1903–04, seis o siete años antes de que el certificado oficial de nacimiento de la abstracción pictórica se produjese.



Joaquim MIR: *Cova, Mallorca*, óleo (c1902). (Col. Uriach, Barcelona).

Aquella vida retirada y agreste, febrilmente creativa, llevó sin embargo a Mir a la locura, y en 1904 tuvo que ser rescatado por sus familiares. Repuesto tras una estancia en el manicomio de Reus, desde 1906 continuó su vida de pintor y tuvo una nueva etapa de esplendor centrada en el paisaje de Camp de Tarragona, donde pasó su convalecencia. Su pintura de este momento era tan creativa como la de Mallorca, y en ella la falta del elemento delirante de la etapa anterior aun dio como resultado un “producto” mejor: unos lienzos en los que los campos soleados de la región se convierten en superficies pictóricas puras, en sinfonías de manchas sin voluntad decorativista ni las reminiscencias simbolistas que con todo había en su periodo de Mallorca. Estamos ya en el siglo XX, sin embargo, y no corresponde aquí hablar de esta evolución. Solo añadiré que con el alivio de sus problemas psíquicos la pintura de Mir derivó años después hacia un correcto realismo, servido eso sí con pincelada valiente, pero más convencional. Esta imagen del pintor es la que nos impide a menudo advertir que su obra entre 1900 y más o menos 1910 representa una novedad tal que cuando sea valorada internacionalmente Mir, sin duda, llegará a ser considerado como uno de los grandes del postimpresionismo en el mundo.

A parte de los postmodernistas que procedían del grupo de la *Colla del Safrá*, hubo otros núcleos que dieron nombres de valor. El más destacado sería el de *El Rovell de l'ou*, nombre de una taberna en la que se reunían. Entre los paisajistas de este grupo hay que destacar a Mariá Pidelaserra (1877–1946) y Pere Ysern (1875–1946). Ambos partían de una posición antimodernista, al contrario de los de la *Colla de Safrá*. Su conversión a la modernidad se produjo directamente en París, y allí asimilaron las enseñanzas del Impresionismo y del Neopresionismo; el resultado fue que –sobre todo Pidelaserra– por primera vez se cultivó a este lado de los Pirineos un paisajismo de puro cuño impresionista. Ya no era el impresionismo gris procedente solo de Degas que exhibieron Casas y Rusiñol, o el realismo más o menos abocetado de tantos otros; lo que Pidelaserra expuso en Barcelona el 1902, a su vuelta a París, eran vistas del Sena y otros temas que podrían haber sido pintados por Monet, Sisley, Pissarro o Guillaumin. Con todo esta etapa, excelente, duró poco ya que mientras que Ysern se mantuvo siempre más o menos fiel a un Impresionismo digerible, Pidelaserra siguió su camino buscando algo muy propio de los miembros de

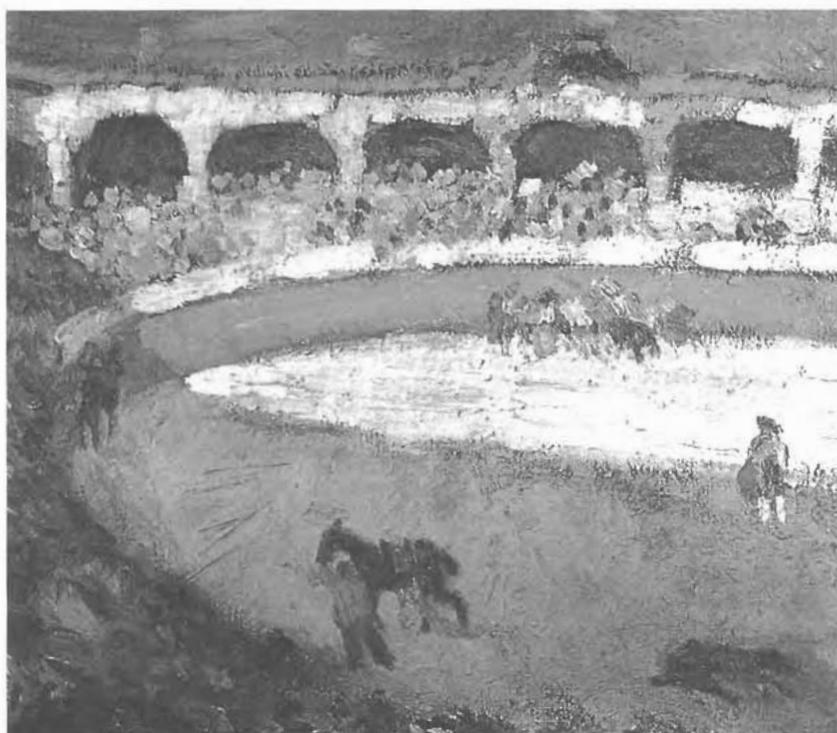


Marià PIDELASERRA: *Uns banys grecs*. París, (1901). (Col. Cendrós, Barcelona).

aquel grupo: la ingenuidad, las fuentes primitivas del arte. Su búsqueda lo llevó a resultados que fueron mal comprendidos, pero eso también pertenece a la historia del siglo XX.

La época era muy rica en Cataluña, y así, aparte de los miembros de grupos como los citados, el paisajismo postmodernista se enriquece también con figuras individuales de gran interés. La gran figura internacional de Hermen Anglada-Camarasa no cabe citarla aquí ya que no se centra en el paisaje hasta 1914, cuando vuelve de París e instala su residencia en Mallorca; en su juventud (años 90) ya había pintado paisajes con profusión, pero se trataba de obras poco personales, muy influidas por su maestro Modest Urgell. Entre estos independientes puedo subrayar a Nicolau Raurich (1871–1945), cuyas ganas de hacer carrera oficial se diluyeron ante el rumbo modernista que fue tomando su estilo, caracterizado por sus espesas capas de pasta pictórica trabajada casi como lo harían los matéricos de la segunda mitad del siglo XX. Sebastià Junyer Vidal (1878–1966) ha dejado unas marinas coloristas y arcaizantes. Joaquim Sunyer (1874–1956) se acercó al mundo de los Nabis mientras vivía en París, si bien su gran aportación sería a partir de 1911 cuando dio forma al Noucentisme pictórico más característico.

El postmodernista más importante sin embargo era un hombre más joven que todos éstos, y por ello poco propicio a convertirse en líder en el marco del arte catalán, al que pertenecía si no por nacimiento si por formación; era Pablo Picasso (1881–1973), que pasó en Cataluña su infancia, adolescencia y primeros años de hombre adulto, y que fue en Cataluña donde se abrió a un arte moderno que por influencia familiar nunca hubiera llegado a valorar. El Picasso postmodernista dura pocos años –escasamente de 1900 a 1906–, pero en ellos realiza una obra que ya por sí sola habría entrado en la historia del arte aunque su autor no hubiera llegado a ser años después el gran nombre de la Vanguardia internacional. Del Picasso paisajista de estos años resaltaré también una vista interior de una plaza de toros –como he hecho con Fortuny y con Casas– ya que también en este caso este tema sirvió de pretexto a una importante modernización. La citada *Corrida de toros* (París, Galería G. Petit), como otros cuadros coetáneos del mismo tema, data de 1900 y constituye tal vez la primera pintura realmente original de Picasso, ya que sus piezas inmediate-



Pablo PICASSO: *Corrida de toros*, óleo (1900). (Col. Georges Petit, París).

te anteriores, los retratos al carboncillo que presentó en su primera exposición individual de *Els Quatre Gats* (Febrero de 1900), eran todavía remedos de los que hacía Ramón Casas. Esta otra obra sin embargo demostraba ya una personalidad distinta, potente, avasalladora: su colorido intenso y su pincelada plana nos dan la clave de lo que habría de ser el Fauvismo. Fue expuesta, con otras piezas similares, en la segunda exposición individual de Picasso, que tuvo lugar también en Barcelona y en los mismos *Els Quatre Gats*, en julio del mismo 1900, exposición que no suele aparecer en las biografías del artista por haber pasado, curiosamente, muy desapercibida en la época. Quizá éste fue el mal: que aquel Picasso que había de ser el gran renovador del arte del siglo XX pasó bastante desapercibido en su país y por ello terminó por buscarse otros horizontes en un momento –1904– que ya se sale de las coordenadas cronológicas que nos hemos marcado aquí.