

MUSEU NACIONAL
D'ART DE CATALUNYA

Ramon Casas

Las sombras chinescas
de Els Quatre Gats

Bohemia e imaginario popular



Ramon Casas y las sombras chinescas de Els Quatre Gats

Francesc Quílez i Corella

Jefe del Gabinete de Dibujos y Grabados

-
- 03** **Bohemia e imaginario popular**
-
- 08** **Els Quatre Gats:
los protagonistas**
-
- 18** **Els Quatre Gats,
escenario de presentación
para nuevos artistas**
-
- 20** **Las sombras chinescas
en Els Quatre Gats**
-
- 30** **Bibliografía recomendada**

Bohemia e imaginario popular



Ramon Casas, *Autorretrato*, 1908.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Con independencia de su indiscutible condición de pintor canónico, la figura de Ramon Casas (1866-1932) se ha transformado en un icono muy popular, un símbolo cultural que ha acabado por convertirse en un emblema de la educación artística y sentimental de diferentes generaciones catalanas, especialmente la de la posguerra. Con su actitud inconformista, Casas fue capaz de desvelar un sentimiento de empatía y complicidad con un público que contemplaba sus obras como un espejo en el que se reflejaba un sistema de valores compartido. No obstante, la familiaridad del público con la obra de Casas, a menudo convertida en una sonrisa burlona, estaba influenciada por la actuación de un artista que era percibido como un niño travieso, un pequeño burgués, que jugaba a la provocación, afortunadamente, inofensiva, ya que sus gesticulaciones no alteraban el orden social.

Nacido en el seno de una familia acomodada, el pintor decidió iniciar un camino diferente al de su procedencia social y adoptar un modelo de vida bohemio. En realidad, en un primer momento, este posicionamiento era impostado y un tanto artificioso, aunque, con posterioridad, evolucionó hacia un ideario más firme y convincente, que en el terreno artístico le llevaría a asumir determinadas propuestas estéticas más arriesgadas y a transitar por caminos menos convencionales. Dotado de un talento y unas facultades innatas, Ramon Casas ejerció un rol de liderazgo en la pintura catalana de finales del siglo XIX, y contribuyó a desplazar la mirada miope y localista que presidía la actuación de la mayoría de pintores catalanes de la época hacia un nuevo horizonte de expectativas más ambicioso y cosmopolita. En este cambio de orientación, fue fundamental la aparición de una nueva actitud, una nueva cosmovisión, que, además de asimilar las influencias de un modelo eclecticista, fue deudora de una revisión en clave moderna de la tradición pictórica europea del siglo XVII, en especial la de la escuela española, en la que se reflejó el joven Casas. Curiosamente, sin embargo, el artista

hizo este recorrido por un camino heterodoxo. En lugar de seguir la vía más directa y familiarizarse con los grandes maestros de la pintura española visitando el Museo del Prado, que había sido la vía preceptiva y canónica a lo largo del siglo XIX, él vivió esa experiencia en París. Inicialmente no bebió de las fuentes, sino que las asimiló indirectamente a través del tamiz de sus maestros franceses y, en particular, de Carolus Duran (1837-1917), en cuya obra encontró el reflejo de una pintura pretérita, que le suscitó una corriente de empatía con los pintores franceses. Al fin y al cabo, pues, Casas fue «víctima» de un autoengaño histórico, el viaje a París, en el que buscaba un contacto fecundo con el centro pictórico más vanguardista y dinámico de Europa, y donde debería de proyectar un anhelo personal de renovación, se transformó en el lugar de donde surgió convertido en un representante del revisionismo pictórico barroco.



Fachada exterior del café Els Quatre Gats. Arquitecto J. Puig i Cadafalch.

En la misma ciudad de París encontró otros estímulos que incentivaron la curiosidad innata y le despertaron la necesidad de reinventarse y adoptar una actitud provocativa *d'épater le bourgeois*, que, sin llegar a resultados radicales ni maximalistas, sí que cristalizó en la aparición de acciones bohemias, nutridas por una cultura abierta, amplia y muy receptiva a la introducción de nuevas formas de entender el arte. En este marco, una de las aportaciones más singulares y originales de Casas al nacimiento del primer episodio de modernidad agremiada que surgió en Barcelona, a raíz de la apertura de la taberna de Els Quatre Gats, el 14 de junio de 1897, fue la concienciación, convertida en práctica (aunque este movimiento no permaneció el tiempo suficiente como para transformar el gesto en un cambio del comportamiento), que era necesario superar la tradicional separación entre alta y baja cultura. En este sentido el ambiente creado en Els Quatre Gats propició la aparición de prácticas heterodoxas, que visibilizaron tradiciones culturales de tipo popular, que, como el teatro de sombras chinas o el de guiñol, estaban muy arraigadas



El diablo de la cesta.



Ramon Casas, *Puchinel·lis*.
4 Gats, 1899. Museu Nacional
d'Art de Catalunya.

en el imaginario popular. Al fin y al cabo, las elites vanguardistas supieron conectar con este tipo de expresiones, fomentar su uso e, incluso, reconvertir las prácticas populares en nuevos formatos más en consonancia con la voluntad de renovación que inspiró la aparición del espectáculo de cabaret.

En cualquier caso, las sombras chinescas gozaban de gran fortuna en Barcelona, como corrobora la existencia de abundante material gráfico que documenta la difusión de este repertorio por parte de los editores barceloneses. En términos generales, se trata de hojas sueltas donde aparecen impresas las siluetas de figuras que conforman un amplio abanico de personajes, que configuran un modelo de narración popular similar al de las aucas, inicialmente pensadas para ser transmitidas oralmente. El fondo Amades conserva algunas estampas destinadas a hacer publicidad de los espectáculos de sombras chinescas que se representaban en Barcelona a lo largo del siglo XIX, en especial en la década de 1860, y también ofrecían la posibilidad de adquirir las figuras que formaban parte de estas representaciones. Una de las imprentas más populares que editó estas hojas con las imágenes de las sombras fue la de Juan Llorens, que las vendía en su establecimiento, en la calle de la Palma de santa Caterina, en Barcelona.

Impreso, justamente, en la imprenta Llorens, el libreto *El diablo de la cesta* (1864), pieza en un acto ideada para ser representada en el teatro de sombras, documenta la fortuna de este tipo de prácticas en Barcelona. En la contracubierta del documento encontramos información para el público: se les comunicaba la publicación de nuevos títulos de la colección, que estarían a la venta en la tienda de M. Borràs, localizada en la Pujada del Teatre. En la relación mencionada encontramos nombres como, *La tentación de San Antonio*; *Los lances del Carnaval*, *La enferma fingida*, *Merlin el encantador* o *Celestina ó los dos trabajadores*. En el caso de las sombras chinescas



Sombras chinescas para la representación de «Le gran carnaval de Venise». 1865, Direcció General de Cultura popular, Associacionisme i Acció Culturals. Fons Amades.

1. Ramon Casas, *Retrato de Àngel Guimerà*, c. 1897-1898. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

2. Ramon Casas, *Retrato de Miquel Utrillo*, c. 1899. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

3. Ramon Casas, *Retrato de Maurici Vilomara*, c. 1897-1899. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



1



2



3

depositadas en el Museu Nacional de Catalunya, no podemos saber si llegaron a formar parte de algunas de las representaciones teatrales que tenían lugar en el recinto de Els Quatre Gats. La consulta de la documentación que se conserva (que incluye algún programa de las funciones representadas) no permite relacionar ninguna de las sombras conservadas con alguna de las representaciones que se mencionan.

Hay que pensar que las figuras deberían adoptar una forma fácilmente identificable para el espectador y que se deberían de vincular a la temática de la función. El hecho de que muchas de ellas representen a algunos de los «parroquianos» que formaron parte de la historia del local dificulta la tarea de identificación, ya que presentan características tipológicas caricaturescas y estereotipadas. Formalmente, el diseñador, con

toda probabilidad Ramon Casas, que trabajó junto con su gran amigo Josep Meifrèn, responsable de la mecanización de las sombras, acentúa los rasgos físicos más característicos de cada uno de los modelos, y adopta un registro excesivo y a menudo cómico. En este sentido, la exageración de los defectos nos ha permitido identificar a algunos de los protagonistas y, en otros casos, plantear una hipótesis que nos parece (con las naturales prevenciones metodológicas) plausible, porque podemos comparar las sombras con retratos de época, ya sean dibujos, algunos del propio Casas, o fotografías. De este modo, hemos podido identificar en algunas de las imágenes los posibles retratos de Pompeu Gener (1848-1920), Àngel Guimerà (1845-1924), Pere Romeu (1862-1908), Miquel Utrillo (1862-1934), Maurici Vilomara (1848-1930) o un autorretrato del propio Ramon Casas.

Els Quatre Gats: los protagonistas

La influencia de la ciudad de París fue un factor determinante en la aparición del núcleo de Els Quatre Gats, convertido en episodio fundacional de una bohemia con voluntad militante. En último término, este reducto intergeneracional fue deudor de los ambientes que la generación nacida en la década de 1860 había encontrado en la ciudad europea más cosmopolita y vanguardista de la época.

Superando las dinámicas individualistas y las tendencias anarquizantes de etapas precedentes, el grupo promotor de Els Quatre Gats sintió la necesidad de confluír en un espacio donde compartir experiencias que en ningún caso respondió a una voluntad rupturista o transgresora, sino que hay que interpretar más en clave de rechazo y con el objetivo de preservar una cosmovisión ecléctica y heterodoxa, abierta y receptiva a todo tipo de manifestaciones creativas que desvelaran el sentimiento lúdico y el impulso del juego, que movieron la actuación de todos los parroquianos que frecuentaron el local. En definitiva, era un espacio que daba cabida y acogía toda clase de actos, espectáculos, exposiciones de los nuevos talentos emergentes, con el deseo de canalizar unas corrientes subterráneas que no encontraban una salida en los escenarios y escaparates del arte oficial.

En ese sentido, determinadas formas de cultura popular, como por ejemplo las aucas, el teatro de guiñol o las sombras chinescas, también evidencian la irrupción de una estética desacomplejada, híbrida y permeable a la influencia de una tradición que ya contaba con unos precedentes y unos conspicuos representantes, figuras precursoras de un talante bohemio, entre las que podemos mencionar a personalidades legendarias como el polifacético escritor Pompeu Gener, el popular *Peius*, convertido en un icono y en referente de esta tradición cultural irreverente, extravagante y caracterizado por un comportamiento social muy poco convencional.

Apel·les Mestres

Tampoco podemos menospreciar la actividad desarrollada por un artista tanto o más versátil que Gener, Apel·les Mestres (1854-1936), figura difícilmente clasificable y con un perfil muy poliédrico, atento a integrar en su repertorio gráfico la influencia de los movimientos finiseculares como por ejemplo la estética japonesa, el simbolismo u otras referencias culturales de signo diverso. Sin embargo, una de las aportaciones más destacadas de Mestres fue su capacidad para incorporar al arte catalán de la época el sustrato del repertorio popular, evidenciando una actitud muy receptiva a la hora de incentivar su fecundo imaginario que se inspiraba en el repertorio de las leyendas populares, el universo de los relatos y los cuentos legendarios. Los protagonistas de sus narraciones son personajes nacidos de la fantasía y la imaginación del autor.

Mestres cultivó un lenguaje híbrido, en el que los aspectos arcaizantes de su repertorio convivieron con elementos mimetizados de los movimientos visuales más vanguardistas, con el objetivo de codificar un nuevo vocabulario, una nueva gramática visual que pretendía crear una especie de metalenguaje. En última instancia, su cultura figurativa se transformó en un auténtico cajón de sastre, un caleidoscopio repleto de variantes, rico en matices y contrastes. El artista se nos revela como un trabajador incansable, un precursor de los ejercicios informales, plasmados en cuadernos, de los que el Gabinete de Dibujos y Grabados conserva unos cuantos ejemplares, donde se refleja un tiempo dedicado a cristalizar pensamientos, ideas y motivos, inconexos entre sí y sin lógica narrativa o discursiva. Son realizaciones esquemáticas, esbozos, invenciones, ingenios, que adoptan la forma de garabatos infantiles y que pueden responder al modelo que los tratadistas barrocos castellanos denominaban, para referirse al dibujo de tipo experimental *rasguños*.



Ramon Casas, *Retrato de Apel·les Mestres*, c. 1897-1899. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Je rêve, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Tampoco podemos olvidar –como una corriente muy presente en el pensamiento y el arte catalán del ochocientos– el reflejo en el mundo medieval, del que acabó por convertirse en un auténtico admirador e ingente activista, siguiendo la estela de Josep Puiggarí (1821-1903), como copista de modelos de indumentaria medieval catalana, derivada del estudio de la pintura gótica, de los libros de miniaturas y de otras fuentes en las que encontró un gran número de motivos de inspiración. Como una actuación complementaria a su faceta creativa, Mestres también cultivó un coleccionismo muy ecléctico y de características muy heterogéneas. Sin que se le pueda considerar un verdadero *connaisseur* o especialista, sí que evidenciará un gusto por recopilar objetos con un sentido más acumulativo que cualitativo, transformándose en un modelo estereotipado del coleccionista *fin de siècle*, el que convierte su ámbito de trabajo en un escenario abigarrado de objetos y antigüedades, donde predomina la sensación de *horror vacui* y el fetichismo por los objetos se convierte en un principio reverenciado por el propietario.

Pompeu Gener

Tanto Gener como Mestres, miembros de una generación anterior y con una relación de amistad documentada, actuaron de nexo intergeneracional y, sobre todo el primero fue un personaje muy admirado por la primera generación modernista, hasta el punto de convertirse, con su comportamiento extravagante y estafalario, en un referente digno de admiración e imitación. No en vano, en la galería de retratos al carbón, Ramon Casas rindió un tributo de homenaje a las dos personalidades y en el caso de Gener, su inconfundible silueta rechoncha, cubierto con el tradicional sombrero chambergo y con bastón, fue también transformada en personaje de una de las sombras chinescas, convertida en una expresión caricaturesca del personaje.



Ramon Casas, *Retrato de Pompeu Gener, «Peius»*, c. 1897-1899. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Carles Casagemas, *Pompeu Gener como conde-duque de Olivares*, c. 1899. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Como en el caso de Mestres, Gener también sobresalió por su afición al coleccionismo de antigüedades. Destacaba una reconocida reputación como especialista en armas y armaduras. Tanto la documentación conservada en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona como la que se conserva en el fondo de la Junta de Museos, en el Arxiu Nacional de Catalunya, revelan esta faceta del personaje y ponen de relieve su intervención en la adquisición de alguna prestigiosa colección extranjera de dicha temática. Al final, el fondo del Arxiu Fotogràfic de la Ciutat de Barcelona conserva diferentes imágenes protagonizadas por el propio Gener, captado mientras jugaba al juego de los disfraces, vestido con armadura de época o indumentaria de caballero renacentista. Aunque no muy elevado, en cuanto al número de fotografías, esta galería de retratos sí que conecta perfectamente con el dibujo de Carles Casagemas (1880-1901) que se conserva en la colección del museo y en el que el autor traviste la identidad del protagonista de la icónica obra de Diego Velázquez (1599-1660), el retrato a caballo de Gaspar de Guzmán y Pimentel, el conde-duque de Olivares, y sustituye el rostro de Olivares por el de Gener.

El juego de engañar a los ojos, creando un efecto de percepción ilusorio e irreal de la imagen, un efecto visual muy apreciado en la época barroca, fue muy valorado por algunos fotógrafos de la década de 1860, que vieron en la nueva técnica de reproducción un sistema muy eficaz para provocar la confusión y la sorpresa en el espectador, creando trucajes de las imágenes, donde, por ejemplo, aparecen los modelos fotografiados con la cabeza en la mano. El Arxiu Fotogràfic de Barcelona conserva un álbum con una recopilación de fotografías, con formato de tarjeta de visita, que reproduce una galería de personajes disfrazados que asistía a los bailes de Carnaval organizados por

la Sociedad Recreativa La Paloma. Inicialmente, los bailes tenían lugar en su sede de la calle Nou de la Rambla y, a partir de 1862, en la sede del Teatre Odeon, de la calle Hospital. Realizadas entre los años 1861 y 1864, las fotografías son obra de diferentes autores: Manuel Moliné (1833-1901), Rafael Albareda y la pareja Cric y Cram, seudónimo del caricaturista y pintor Josep Parera Romero (1828 [?]-1902) y del librero Innocenci López Bernagossi (1829-1895), fundador de los semanarios satíricos *La Campana de Gràcia* y *L'Esquella de la Torratxa*.

Volviendo a Gener, recordemos que el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva el legado que el escritor hizo a los museos de Barcelona, después de su muerte, en 1920. Se trata de un conjunto muy heterogéneo que evidencia su gusto por un coleccionismo de características muy eclécticas. Hay un predominio de la obra sobre papel y de la temática academicista –estudios anatómicos de diferentes partes del cuerpo humano–, hacia la que el coleccionista sintió una especial predilección. Los trabajos nos acercan a los ejercicios académicos del ochocientos, nacidos en el contexto del proceso de aprendizaje y formación de los futuros artistas en estos centros formativos. En su mayoría, son composiciones anónimas, de autor desconocido, que parecen responder al modelo derivado de la copia de estampas. Aunque resulta muy difícil fijar la autoría de estas obras, en el caso de una de ellas, una inscripción en el ángulo inferior derecho nos permite identificar una firma que podría corresponder a Vicenç Borràs (1867-1945). Sin ser muy abundantes, el fondo conserva alguna representación de desnudos masculinos, las populares academias, de las que, desafortunadamente, tampoco podemos dar noticias de una posible autoría.

Entre las curiosidades relacionadas con Gener, tenemos que mencionar la existencia de una obra, cuya autoría es del polígrafo mismo, que se conserva en el fondo del Gabinete de Dibujos y Grabados. Se trata de un dibujo (7292) firmado en el ángulo inferior derecho y dedicado a Ignacio Anzizu, que reproduce una composición que imita las tipologías de *trompe-l'oeil* tan comunes en la época barroca. El autor reconstruye una especie de *collage*, *avant la lettre*, en el que ha dibujado objetos personales: fragmentos de cartas donde aparece su nombre, copia de grabados de páginas de manuales de farmacia o medicina y recortes de periódicos –concretamente la cabecera del diario *El telégrafo*, de 1863–. Sin que pueda ser considerada una obra relevante, sí que es remarcable documentalmente, ya que nos permite deducir la existencia de un interés, aunque no debería de superar el terreno de las veleidades propias del aficionado, por la realización de algunos trabajos artísticos. Aunque no está firmado, parece plausible atribuirle la realización de otro dibujo (4772), de características caricaturescas, donde aparecen dos figuras, vestidas con indumentaria de época y un puñal. Como ya hemos comentado, los dos motivos forman parte del universo sentimental y del círculo de intereses de Pompeu Gener. Lo mismo podemos decir de otras dos pinturas (MNAC 14502 y 45274). La primera, firmada y fechada en 1873, es una representación de una *Cap de noia* que, a pesar de tratarse de una obra muy tosca, es muy ilustrativa de su quehacer. Las mismas características presenta la segunda, titulada *Puerto de Venecia*, que consta como una creación de 1855, fecha que nos llevaría a un escenario muy inverosímil, ya que querría decir que Gener la habría pintado a la edad de 7 años, en un ejercicio de precocidad incomparable.

El Arxiu Històric de la Ciutat también conserva un número reducido de cartas que documentan la existencia de una relación epistolar entre Casas y Gener, que confirma la relación de amistad entre ambos. En una de estas cartas, fechada en Barcelona el 22 de enero de 1920, el pintor pide a Gener si le puede facilitar ver las obras que decoraban Els Quatre Gats e, incluso, en el caso de que las pinturas no tuvieran un precio muy elevado, Casas le manifiesta su voluntad de adquirirlas. No sabemos, sin embargo, si la petición de Casas obtuvo respuesta, ya que, como es sabido, Gener murió en 1920. En cualquier caso, el contenido de la carta no permite deducir si las obras eran propiedad de Gener, o éste conocía a su propietario y tenía que facilitar a Casas el contacto o la intermediación para poder acceder a la visión de unas obras que, por otra parte, al aparecer en la carta como: "los cuadros de los 4 Gats", tenemos que pensar que el autor se referiría a las pinturas del *Tándem* y el *Automóvil*, actualmente en la colección de arte moderno del Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Ramon Casas, *Estudio para el «Tándem»*, c. 1897, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



[Clica aquí para ver:
Modernistas a Catalunya
\(en Catalan\).](#)



Ramon Casas, *Ramon Casas y Pere Romeu en un tándem*, 1897.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Ramon Casas, *Ramon Casas y Pere Romeu en un automóvil*, 1901, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Modest Urgell, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La segunda generación modernista

Precisamente, la ironía, el sentido del humor o la visión cómica de la realidad que les rodeaba se transformó en un rasgo definitorio y característico de todo el grupo de Els Quatre Gats. Esta percepción sarcástica del entorno, muy conectada a una determinada cosmovisión moderna de interpretación de la vida como una experiencia paródica, ejerció una influencia sobre la generación artística catalana posterior y se convertirá en uno de los combustibles que alimentará la actuación de Pablo Picasso (1881-1973), Isidre Nonell (1872-1911), Xavier Gosé (1876-1915), Ricard Opisso (1880-1966) u otros artistas que, como Casas, Santiago Rusiñol (1861-1931) o Pere Romeu, convertirán el humor, la parodia, la caricatura o la ironía en una guía permanente de actuación, con la intención de romper las costuras de una moral social pequeñoburguesa que encorsetaba y restringía su anhelo de transgresión. En realidad, el humor deviene una herramienta de provocación del artista moderno que observa las posibilidades de subvertir el orden social establecido, sin transformar este gesto creativo en una articulación social. Al fin y al cabo, lo que caracteriza al artista moderno, más allá de su actitud bohemia, es su condición de desclasado. Por lo tanto, no aspira a asumir una conciencia de clase, con intención de provocar un movimiento de revuelta social. La ironía le ayuda a distanciarse del mundo, a no tomar partido ni identificarse con ninguna clase social. La “sorna” se convierte en el mejor recurso del escéptico, de quien no aspira a cambiar su entorno social, pero que lo observa con mirada inteligente y que se aísla de esa realidad, sin implicarse en ella ni social ni emocionalmente.

Esta actitud se podría sintetizar en la famosa frase, convertida en divisa, pronunciada por Nonell: “pinto y nada más”. Una auténtica declaración de principios que evidencia un alto grado de humildad por parte de quien fue su autor.

Modest Urgell

El sentido del humor también caracterizó gran parte de la producción del pintor Modest Urgell (1839-1919), uno de los representantes más conspicuos de la pintura catalana, conocido fundamentalmente por su reputación como pintor de paisajes de un gran éxito comercial. Como otros artistas, mantuvo una actividad menos conocida, dedicada a la realización de dibujos caricaturescos de crítica social y lo que, tiene un mérito y un significado especial, es el tono autoparódico de estas imágenes. Este repertorio, algunos de cuyos ejemplos, muy ilustrativos, conserva el museo en forma de álbum o cuaderno de artista, convertido en una especie de diario protagonizado por un *alter ego* del pintor, que incluye episodios autocríticos, en los que el protagonista es Urgell mismo, quien en un ejercicio de exploración psicológica acaba por convertir-se en objeto de la carga grotesca y la interpretación con la que ridiculiza su propia actividad profesional, y a los críticos y miembros de los jurados artísticos, que acostumbra a representar con alargadas orejas de burro. En estos trabajos, la actividad artística es contemplada sin el aura lírica o poética que transmiten sus pinturas de iglesias o cementerios. El pintor utiliza este registro cómico para burlarse de sí mismo, en un ejercicio de sinceridad que rompe la seriedad, la pomposidad reverencial y el anhelo de trascendencia que descubrimos en su proyección pública.

Estos cuadernos nos permiten adentrarnos en la parte más inconsciente del pintor, y nos revelan una parte oculta del personaje. En estos trabajos destinados al autoconsumo, no comercializados, Urgell encuentra una vía de descompresión, un camino para mostrarnos una personalidad que esconde unas inquietudes personales y sociales muy diferentes de las que exterioriza en público.

Recogidas en un álbum, algunas de sus caricaturas se acompañan de textos que subrayan el mensaje

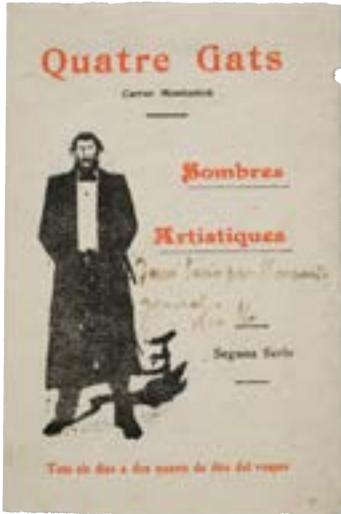
irónico y la voluntad de ridiculizar aquellas facultades que más han contribuido a su reconocimiento social y al éxito económico alcanzado, gracias a la repetición mimética de unas fórmulas compositivas, de una temática y un repertorio visual. Muchas de estas imágenes permiten intuir la existencia de un sentimiento de abatimiento, de hartazgo, por haberse convertido en un pintor atrapado por el síndrome de repetición *ad nauseam* y por un proceso de adocenamiento compositivo del que es la principal víctima.

Pere Romeu

La dimensión polifacética de muchos de los protagonistas de este episodio “contracultural” la ejemplifica Pere Romeu, una de las personalidades más destacadas del grupo, que lideró algunas de las propuestas más heterodoxas de ese momento histórico barcelonés. Además de un promotor empresarial, abierto y receptivo a la incorporación de nuevos modelos de entretenimiento popular, con su actuación establece un modelo de personaje inclasificable, un bohemio con inquietudes muy diversas y muy atento a la experimentación de todo tipo de actividades, entre las que la práctica del deporte ocupa una parte importante de sus intereses, sin menospreciar otras ocupaciones, que, sin aspiración de profesionalidad, centraron su foco de atención. En realidad, Romeu puede definirse como un auténtico vanguardista, una especie de dadaísta *avant la lettre*, una contrafigura del famoso cantautor, actor y propietario de locales Aristide Bruant (1851-1921), porque su manera de vivir y su cosmovisión se adaptaban perfectamente y estaban en sintonía con el ritmo de vida moderna, con las exigencias derivadas de una sociedad en permanente transformación y en la que la aparición de los nuevos medios de locomoción (primero la bicicleta y después el automóvil) se convirtieron en los iconos más simbólicos de los nuevos tiempos. Su apuesta por el riesgo, la afición a los deportes como el automovilismo, el motociclismo y una actividad frenética que le llevaría a practicar la



Ramon Casas, *Retrato de Pere Romeu*, c. 1903. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Ramon Casas, *Sombras Artistiques*,
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



4 Gats, *Sombras chinescas*, c. 1897,
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

esgrima o el boxeo, marcan el perfil de una persona preocupada por reinventarse permanentemente.

Aunque quizás sea menos conocido, tampoco podemos menospreciar su trabajo, documentado, de fotógrafo. En ese sentido, tanto las imágenes publicadas en varios números de la revista *La Il·lustració Catalana*, como el escaso material conservado en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona, procedente del fondo de la editorial López, nos permiten valorar su interesante producción como reportero gráfico, centrado en la captación de diferentes acontecimientos sociales y deportivos que se celebraron en la ciudad de Barcelona entre los años 1905 y 1906, por mencionar solo dos de las fechas en las que se tiene constancia de su actividad. No podemos obviar tampoco su provocadora estrategia comunicativa, actuando como ideólogo de algunos de los textos publicados en el *entourage* de *Els Quatre Gats*, caracterizados por su tono irónico y el uso de una retórica exacerbada que adopta un registro de agitación propagandística. Sin olvidarnos que la existencia de un importante número de sus imágenes (pinturas, dibujos, carteles, invitaciones, fotografías, etc.) también formaría parte de la misma estrategia destinada a proyectar una imagen omnipresente, que adopta unas características icónicas de un gran efectismo publicitario.

Sin duda, esta faceta poco conocida de Romeu contribuye a remarcar el perfil de una figura multidisciplinar que diversifica sus intereses y evidencia una capacidad para intensificar al máximo las satisfacciones que le provoca cualquiera de las prácticas que lleva a cabo. La idea de concebir la vida como una experiencia lúdica, manteniendo una actividad vital constante, disfrutando de cada uno de los instantes con gran intensidad, evoca la imagen de la persecución de un ideal hedonista, una visión despreocupada e irreflexiva de la condición humana que neutraliza los sentidos de aspiración o reconocimiento sociales.

Els Quatre Gats, escenario de presentación para nuevos artistas

En este sentido, la atmósfera vitalista y el optimismo que debería de dominar en el espacio de Els Quatre Gats, a partir de su inauguración, era la más propicia para contemplar un anhelo de libertad que las convenciones morales no permitían cristalizar. En este contexto, cualquier acción o actividad no tenía repercusión social alguna, ni tampoco creemos que contribuyera a resquebrajar el sistema de valores y las convenciones sociales burguesas, aunque debería de contribuir a reforzar la autoestima y las convicciones de todo el grupo de artistas que fueron protagonistas de esta iniciativa cultural y lúdica. La idea que el talento, la creatividad de las nuevas generaciones artísticas podía encontrar una vía de canalización era una novedad de gran radicalidad en una sociedad poco acostumbrada a fomentar la eclosión de nuevas propuestas estéticas nacidas de la necesidad de revisar críticamente el *star system* artístico hegemónico y preeminente. En definitiva, la generación de Santiago Rusiñol y Ramon Casas, o el propio Pere Romeu, habrían podido perpetuarse en las fórmulas estandarizadas y acomodadas de la generación precedente, la que vivía instalada en el confort económico y social, favorecidos por la existencia de una clientela con un elevado poder adquisitivo que demandaba determinados bienes artísticos, representativos de unos gustos estéticos lujosos, y, en cambio, apostaron por dar cabida a nuevas formas de entender el fenómeno artístico, muy distanciadas de los parámetros anteriormente apuntados.

Uno de los grandes méritos que tenemos que consignar a su favor fue la renuncia a ese modelo, aunque se trató de una apuesta temporal, para brindar a la generación posterior la oportunidad de autorevindicarse, de afirmar su propio ideario. Como ejemplo de este talante podemos mencionar las exposiciones de obras de Nonell, Gosé y, especialmente, las de un joven Picasso, que se refleja en el ejemplo y la actitud vital de Rusiñol



Ramon Casas, 4 Gats. Pere Romeu, 1900, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

y Casas. De hecho, los primeros trabajos del malagueño evidencian la admiración y la deuda contraídas con la obra de ambos artistas, en especial con la de Casas, en lo que respecta a las realizaciones retratísticas que emulan los modelos del barcelonés y que beben en las fuentes de una tipología, una técnica y una composición muy similares.



Ramon Casas, Miguel Utrillo,
Sombras. Quatre Gats, 1897,
Postermil S.L., Barcelona.

Las sombras chinescas en Els Quatre Gats

Las sombras chinescas que han sido depositadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya configuran un conjunto único y muy singular, testimonio de una práctica muy popular que en este caso presenta las particularidades de reunir el talento artístico de quien las diseñó, Ramon Casas, y el ingenio técnico de quien supo crear estas criaturas articuladas, el médico Josep Meifrèn, con quien Casas siempre mantuvo un poderoso vínculo de amistad.

El grupo constituye un modelo de hibridación, de síntesis, que reúne las formas de diversión popular con una larga tradición en la Barcelona decimonónica, tal y como evidencia la existencia de estampas destinadas a escenificar este tipo de representación popular y, por otra parte, la renovación modernista de esta tipología de prácticas artísticas, reinención que le otorga un valor artístico añadido, en el que se combinan la creatividad de Ramon Casas y la influencia de nuevos lenguajes, nuevos movimientos artísticos que, como el cartelismo o la estética japonesa, también ejercerán una influencia visual en la evolución del teatro de sombras chinescas y en las figuras que se utilizan en él. En este sentido, el diseño de las figuras, con características muy sintéticas, ejemplifica el proceso de asimilación de estos modelos.

Sin embargo, las imágenes también adoptan el estilo personal de Casas, quien ha sabido dotarlas de una gracia y un inconfundible tono de autoría, que se deja sentir, especialmente, en la dimensión caricaturesca con la que traza el perfil, la silueta de cada una de las sombras, y acentúa, en algunos casos, determinados rasgos fisonómicos, que ayudan a identificar la identidad del protagonista. Sin duda, el perfil rechoncho o el sombrero chambergo, más el bastón, son atributos muy característicos y estereotipados de Pompeu Gener, uno de los personajes representados.

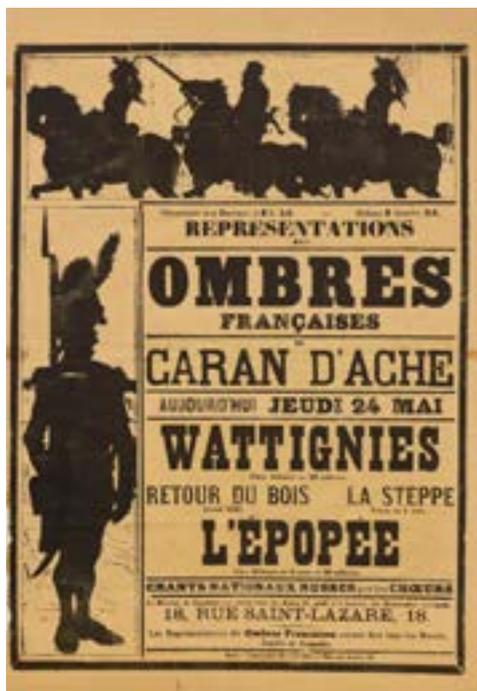
Aunque no tenemos mucha documentación sobre cuáles eran las representaciones teatrales que formaban parte de las funciones de teatro de sombras que programaba Els Quatre Gats, sí que tenemos constancia de un repertorio religioso, aspecto que complica y dificulta la posible finalidad de las sombras que actualmente enriquecen el patrimonio del museo. No obstante, no deja de tratarse de una mera especulación, podría ser que Casas, con la complicidad de Meifrèn, decidiera crear estas sombras para perpetuar la memoria de algunas de las figuras más icónicas del entorno del núcleo duro que se reunía en la taberna de la calle Montsió. También podríamos pensar en una actuación destinada a una acción de reclamo publicitario del espectáculo que se representaría en el local. Del mismo modo que en los carteles de Els Quatre Gats o en el de las sombras chinescas utilizaba los rostros de los parroquianos más conocidos (Casas, Romeu, Rusiñol, Meifrèn y Utrillo), asiduos y líderes de las iniciativas culturales que organizaban, podemos pensar en una estrategia similar, en este caso centrada en la utilización, como marca publicitaria, de alguno de los miembros más destacados del grupo.

En realidad, los espectáculos de Els Quatre Gats fueron deudores del cabaret Le Chat Noir, abierto en París en 1881 y fundado por el empresario Rodolphe Salis (1851-1897). En 1893, se editó en París una recopilación de los programas de los espectáculos de sombras chinescas que se habían representado en Le Chat Noir. Titulado *Ombres Parisiennes. Programme*, el opúsculo recogía la relación de los títulos de las obras, los autores y el nombre de los artistas que habían colaborado en él. Además de artistas bastante conocidos, como Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), autor de dos piezas, *Le Virtuose* y *Une page d'amour*, en la nómina de colaboradores también aparecía



Le Chat Noir, Paris.

el nombre de Michel Utrillo, autor de la obra *La Conquête de la Lune*, una de las piezas representadas, y Pierre Romeu, que lógicamente, tenemos que pensar que debería tratarse de Pere Romeu. Por lo tanto, la participación de dos de los representantes más conspicuos de Els Quatre Gats en la realización de estas representaciones teatrales de sombras chinas ayuda a entender un fenómeno de contagio que explicaría porqué años después el café de la calle de Montsió también optó por la realización de este tipo de espectáculos populares. Del mismo modo, tampoco podemos menospreciar las aportaciones realizadas por Emmanuel Poiré (1858-1909), conocido artísticamente con el nombre de Caran d'Ache, caricaturista y diseñador de escenografías para espectáculos de sombras chinas. Poiré trabajó en el cabaret Le Chat Noir, para el que creó algunas obras, especializándose en la temática militar, por la que siempre sintió predilección. El Museu del Cinema de Girona conserva algún cartel de la época, fechado entre 1885 y 1900, que, con el título *Représentations de d'ombres françaises*, hacía publicidad de las representaciones de sombras chinas basadas en obras militares creadas por este artista.



Emmanuel Poiré (Caran d'Ache), *Représentations des Ombres Françaises de Caran d'Ache*, 1885-1900, Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol, Girona.

Otras producciones de arte publicitario, contribuyen a valorar el alcance y la dimensión de un fenómeno y de su expansión internacional, como espectáculo que gozaba de gran popularidad. En concreto, el cartel de Mosnar Yendis (1881 – activo 1924), *Terry's Theatre. The Shadows on the blind* (1899), del que se conserva un ejemplar en el Museu de les Arts Escèniques, nos aproxima a la historia del teatro creado por Edward Terry, en la ciudad de Westminster, en 1887, que tenía una capacidad para 800 espectadores. En 1910 el teatro, donde se representaban obras teatrales y espectáculos de sombras chinas, se transformó en un cine.

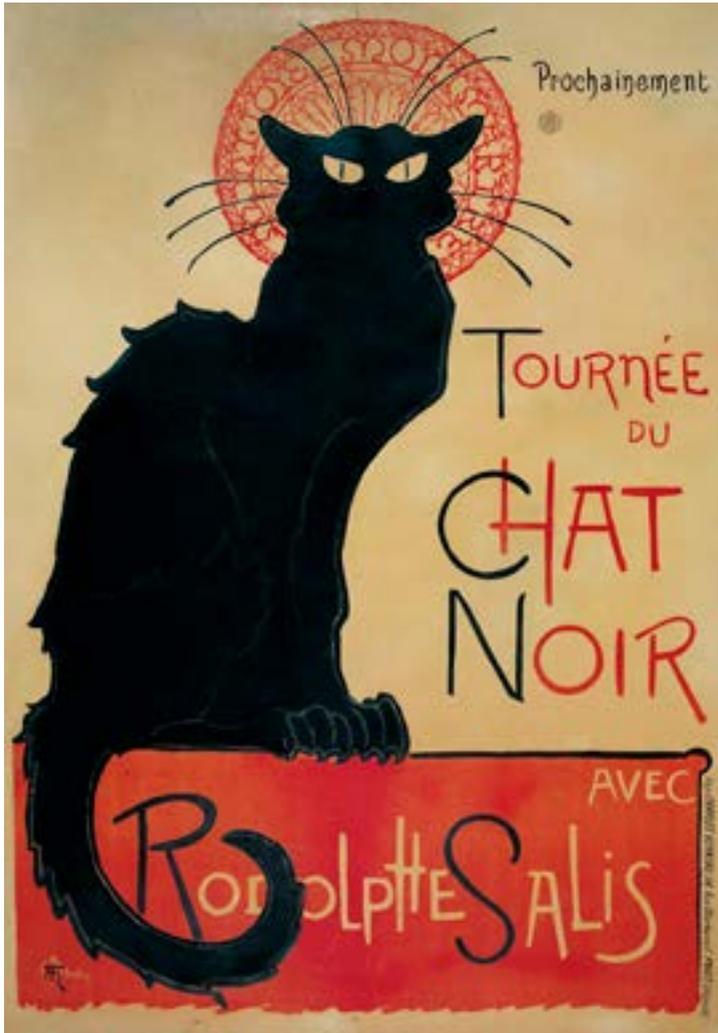
Tal y como hemos comentado, la estética visual del teatro de sombras chinescas tuvo una incidencia directa en la transformación del lenguaje del arte publicitario. Muchos cartelistas, como por ejemplo Steinlen, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) o el propio Ramon Casas, incorporaron a su repertorio determinadas soluciones prácticas deudoras de los efectos visuales de las sombras proyectadas. Estos préstamos fueron utilizados como un recurso técnico muy efectista para acentuar el contraste entre las zonas de color y las zonas monocromáticas y provocar un efecto de isocefalia. Algunos carteles, como por ejemplo La Sera (1892), de Leopoldo Metlicovitz (1868-1944), o una de las cubiertas del semanario The July Century (1895), de Charles Herbert Woodbury (1864-1940), ejemplifican, de forma paradigmática, la incidencia de unas soluciones gráficas que evocan claramente las representaciones de los espectáculos de sombras chinescas. No obstante, la obra más emblemática de toda esta tipología y que ha acabado por convertirse en un icono moderno es el cartel de Steinlen, Tournée du Chat Noir (1896). La figura siniestra del gato que proyecta su enigmática y maléfica sombra genera un efecto de inquietud, de intranquilidad, ante la visión de una presencia física de un animal que, bajo el estereotipo cultural del animal de compañía, dócil y domesticado, esconde su condición felina, que lo aproxima a la parte más oculta y a los actos más imprevisibles de la conducta humana. Al fin y al cabo, en nombre de la taberna barcelonesa de Els Quatre Gats bebe en las fuentes literarias, ideológicas, artísticas y simbólicas del cabaret de *Le Chat Noir*.

Ramon Casas constituye un ejemplo paradigmático del artista moderno en cualquier acepción más literal del término. A pesar de que la crítica y la historiografía han potenciado una visión unívoca de la obra y la figura de Casas y han destacado su

condición de gran pintor y autor de algunas de las producciones más emblemáticas e icónicas de la historia del arte catalán, el hecho es que tras esta apariencia revestida de algunos signos inequívocos de adhesión a lo que convencionalmente ha sido definido como cultura canónica, emerge una personalidad contradictoria, muy receptiva al contacto con fórmulas artísticas más populares, por las que Casas y, por extensión, todo el círculo de la bohemia barcelonesa, sintió predilección.

En este sentido, su producción pictórica constituye un ejemplo bastante representativo del proceso de influencia y asimilación de otros medios que, como el arte publicitario, irrumpieron en el escenario artístico europeo durante las últimas décadas del siglo XIX. Casas mostró una abierta empatía por una tipología de obras en las que supo encontrar recursos figurativos y un repertorio gráfico y unos modelos compositivos que le permitieron construir una poética de hibridación caracterizada por la utilización de fórmulas combinatorias que superaban la habitual supremacía de la pintura sobre el cartel.

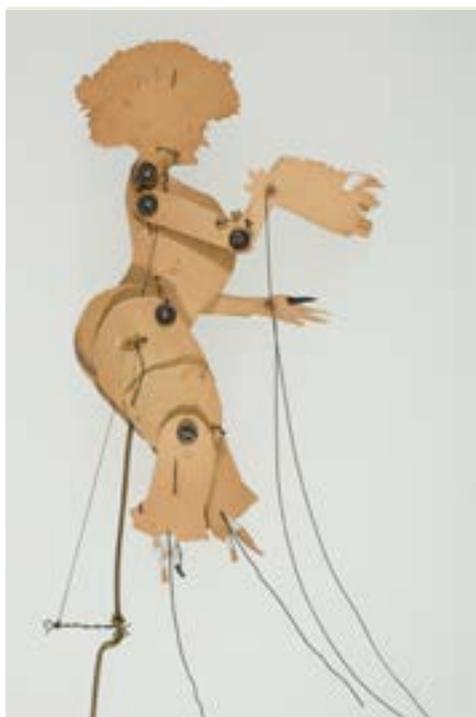
Durante una etapa de su existencia, el artista coqueteó con un tipo de prácticas informales heterodoxas, las que reflejaban la influencia de las tradiciones populares en el imaginario artístico de un grupo de creadores que se dejó seducir por experiencias alejadas de una formalidad comercial. La fantasía o la imaginación, recubierta de ironía, sarcasmo o crítica social, no tienen cabida en un marco ideológico muy conservador y poco atento a dar salida a un tipo de prácticas que tenían un alto componente de transgresión social. En cualquier caso, la apertura de la popular taberna Els Quatre Gats constituyó un hito importante en el anhelo de libertad que impulsó la actuación de los diferentes artistas y promotores que se llegaron a reunir en este espacio abierto a las propuestas que contribuían a romper las costuras de una sociedad encorsetada.



Théophile Alexandre Steinlen,
Tournée du Chat Noir, 1896,
Museu Nacional d'Art de Catalunya.









Se trataba, pues, de fomentar actividades recreativas, con un sentido lúdico, en las que la idea del juego ayudaba a superar el rol, los estereotipos y las convenciones sociales, porque era un factor que contribuía a la desinhibición social.

Durante los años de funcionamiento de este núcleo bohemio, fueron habituales las representaciones de teatro de guiñol, o títeres, y también de sombras chinescas, destinadas a ocupar el ocio de los parroquianos que se congregaban en el local y también a desvelar nuevas vías de creatividad que entroncaban con la existencia de prácticas lúdicas, como la celebración de las fiestas de Carnaval que respondían también a la motivación de ruptura con unas convenciones sociales muy restrictivas y reaccionarias. Es evidente que esa pulsión o deseo de evasión no es un fenómeno exclusivo de la modernidad, ya que siempre ha sido un lugar común desde la época antigua, en la que los artistas aprovechaban la “trastienda artística” para realizar representaciones lúdicas, fantásticas y provocativas, que les permitían dar salida a un imaginario muy fecundo.

El Museo Nacional conserva un gran número de dibujos que documenta la fortuna que alcanzó este tipo de prácticas entre los artistas catalanes de finales del siglo XIX e inicios del XX. Sin sobredimensionar el valor de este rico y variado repertorio, sí que queremos subrayar la importancia que presenta todo este material como elemento de acercamiento a otras facetas de los artistas, las que se encuentran en el epicentro de su actividad más íntima, aquella que estaba reservada al disfrute de pocas personas. Del mismo modo, estas producciones también constituyen un recurso instrumental, de carácter metodológico, que se centra en aspectos inéditos o, como mínimo, no muy conocidos de los intereses pluridisciplinares de los creadores catalanes de este período histórico.

El descubrimiento y puesta en valor de este fondo también ayuda a entender el hecho creativo en toda su complejidad y verdadera dimensión, al proporcionar un enfoque totalmente insólito y descubrirnos visiones y percepciones originales, divertidas y, en algunos casos, insólitas. En este sentido, la recuperación de este conjunto, además de evidenciar la riqueza de las colecciones del museo, permite dar visibilidad al objetivo de promoción de un patrimonio público hasta ahora menospreciado, ya fuera por desconocimiento o por una actitud peyorativa hacia unas producciones contempladas como prácticas menores y de escasa relevancia artística.

El rescate de este conjunto patrimonial también puede contribuir a poner los cimientos de una arqueología de la modernidad, una especie de genealogía, formada por episodios protagonizados por personalidades eclécticas y heterodoxas que, antes de la gran eclosión de la modernidad, prefiguraron una sensibilidad versátil y muy receptiva a la incorporación de influencias de toda clase – orientalismo, japonismo, medievalismo, tradiciones populares –, edificando así una actitud y una disposición de modernidad *avant la lettre* que no ha recibido la atención de la crítica ni de la historiografía de la que se han hecho merecedores.

El legado de los creadores incluye episodios que responden a las necesidades de autoexpresión, o simplemente actúan como recurso instrumental a través del que buscan recorridos menos convencionales o alejados de las formas artísticas tradicionales. Menospreciados, al ser considerados como productos menores, observados con prejuicios elitistas porque no alcanzan los resultados que se esperan de una obra de arte, ni responden a las expectativas creadas, configuran un grupo importante de trabajos que responden al interés por explorar formas artísticas que se encuentran en el



Riviere, *Le Chat Noir*, 1889.



Ramon Casas y Josep Meifrèn, *Sombras chinescas para el teatro de «Els Quatre Gats»*, c. 1897-1898, Colecció de Pere Jiménez-Meirén Caralps.



Ramon Casas, *Picadores*, c. 1890-1900, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

subconsciente y cristalizan en formas caprichosas, azarosas y distanciadas de los parámetros que delimitan la receptividad artística decimonónica.

De hecho, estas experiencias sumergidas que se suscitan en momentos en los que la fantasía y la imaginación del artista no está sometida a las restricciones y convenciones sociales, son ejercicios habituales en todas las etapas de la creatividad humana. En este sentido, el dibujo de Apel·les Mestres, titulado *Je rêve*, que representa a un hombre en estado de somnolencia y que forma parte de uno de los álbumes conservados en la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya, se tiene que interpretar en clave goyesca, como una especie de evocación del popular grabado de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*.

Es totalmente evidente, sin embargo, que el dibujo de Mestres no tiene, ni mucho menos, las implicaciones ilustradas que presenta la obra de Goya, convertida en una auténtica declaración de principios, de una afirmación del triunfo de la Razón. En el caso de Mestres se trata de un ejercicio de holgazanería, de dejarse llevar por un instante de ironía que se traduce en la aparición de unas formas artísticas inconexas entre sí y que no establecen relación alguna de causa y efecto. En cualquier caso, la actitud de Mestres sí que merece un reconocimiento especial porque con su contribución generó una dinámica muy positiva que sirvió para catapultar los anhelos y los deseos de las inmediatas generaciones artísticas. En términos simbólicos, el papel de Mestres fue el de actuar de nexo o de eslabón de una imaginaria cadena genealógica que tuvo continuidad en el grupo de Els Quatre Gats y que culminó con la aparición de la obra de Picasso joven.

Francesc Quílez i Corella

Bibliografia recomendada

Apel·les Mestres i Onyós, Barcelona, Fundació La Caixa, 1986

Armangué i Herrero, J., *L'obra primerenca d'Apel·les Mestres (1872-1886) del romanticisme al naturalisme*, Barcelona, 2007

Artigas, J., «Les ombres xineses d'Els Quatre Gats (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi de segle», *X Congrés d'Història de Barcelona. Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, 2007

Capellà, P., *Les joguines i les seves imatges a Barcelona*, (tesis doctoral), Universitat de Barcelona, 2012

Centenari d'Els Quatre Gats. 1897-1997, Barcelona, 1997

Eliot, T.S., *Notas para la definición de la cultura*, Buenos Aires, 1949

Gadamer, H.G., *Estética y Hermenéutica*, Madrid, 1996

Galmés, T., *El teatre de putxinel·lis en temps del modernisme*, (tesis doctoral), Universitat de Barcelona, 2010

Artistes à Montmartre. De Steinlen à Satie: 1870-1910, París, Musée de Montmartre, 2016

Jardí, E., *Història de Els Quatre Gats*, Barcelona, 1972

Thomson, R., Cate, P.D., Chapin, M.W. (eds.), *Toulouse-Lautrec and Montmartre*, Washington, 2005

4 Gats de Casas a Picasso, Barcelona, Museu Diocesà, 2005

Vallès, E. (ed.), *Carles Casagemas. L'artista sota el Mite*, Barcelona, 2014 [catàleg de exposició]

La Barcelona irreverent. De la Societat del Born al Niu Guerrer (1858-1910), Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 16, Barcelona, 2012

Caricatures de la Barcelona vuitcentista. Donació Joaquim de Nadal d'obres de Josep Parera (1828 ?-1902), Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 20, Barcelona, 2016

Vestigis del Modernisme. Obrim el teló, Mollet del Vallès, Museu Abelló, 2011

Els Napoleon. Un estudi fotogràfic. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 2011

Cabrejas Almena, M. C., *El disfraz y la Máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*. Trabajo de Doctorado, Universitat Pompeu Fabra, 2008/2009

- Martí Monterde, A.**, *Poética del Café*, Barcelona, 2007
- Masriera, LL.**, *Una biografia de Apeles Mestres*, Barcelona, 1946
- Miñana, J.**, *El cielo de los mentirosos*, Barcelona, 2016
- Stoichita, I.**, *La Sombra*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009
- Panyella, V. (dir.)**, *Miquel Utrillo i les arts*, Sitges, Museus de Sitges, 2009
- Mendoza, C.**, *Ramon Casas. Retrats al carbó. Col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1995
[catálogo de exposición]
- Mendoza, C.**, «Le Chat Noir i els Quatre Gats», *Paris Barcelona 1888-1937*, París, 2001, p. 196-215 [catálogo de exposición]
- Mendoza, C.**, «Quatre Gats and the Origins of Picasso's Career», *Barcelona and Modernity. Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, Cleveland, 2006, p. 80-91
[catálogo de exposición].
- Mendoza, C.**, «Els Quatre Gats», Fontbona, F., (dir.), *El Modernisme. Pintura i dibuix*, Ill, Barcelona, 2002, p. 113-122
- Doñate, M.**, «Activitat artística a Els Quatre Gats», Ocaña, M. (dir.), *Picasso i els Quatre Gats. La clau de la modernitat*, Barcelona, 1995, p. 223-236
[catálogo de exposición]
- Doñate, M.; Mendoza, C.**, *Ramon Casas. El pintor del modernisme*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001
- McCully, M.**, *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*, Princeton, Art Museum, 1978
- Villar, P.**, *Barcelona, ciutat de cafès (1880-1936)*, Barcelona, 2013
- Ainaud de Lasarte, (dir.)**, *Picasso i Barcelona, 1881-1981*, Barcelona, Saló del Tinell, 1981
- Vidal, C., (dir.)**, *Liliana: el món fantàstic d'Apel·les Mestres*, Barcelona, 2005
[catálogo de exposición]
- Josep M.** de Sagarra (Barcelona, 1894-1961) a La Publicitat (18-VI-1931)
L'Esquella de la Torratxa (Carnaval)
Revistas Quatre Gats

MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA



**MUSEU NACIONAL
D'ART DE CATALUNYA**

Textos

Francesc Quilez

Coordinación

Montse Gumà

Corrección

Susana Méndez

Fotografías

Marta Mérida Rojas

Diseño gráfico

Alan Bates Design

www.alan-bates.com

Traducción

Susanna Méndez

© dels textos, sus autores

© de la obra editorial

MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya

Palau Nacional. Parc de Montjuïc

08038 Barcelona

www.mnac.cat

© MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya,

Barcelona, 2016

Todos los derechos reservados

Edición Julio 2016