MUSEU NACIONAL
D'ART DE CATALUNYA

Ramon Casas

Les ombres xineses d'Els Quatre Gats

Bohèmia i imaginari popular

ANY
RAMON
CASAS
2016

Ramon Casas i les ombres xineses d'Els Quatre Gats

Francesc Quílez i Corella
Cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats

03 Bohèmia i imaginari popular

08 Els Quatre Gats: els protagonistes

18 Els Quatre Gats, escenari de presentació per a nous artistes

20 Les ombres xineses a Els Quatre Gats

30 Bibliografia recomanada

Bohèmia i imaginari popular

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

Amb independència de la seva indiscutible condició de pintor canònic, la figura de Ramon Casas (1866-1932) s'ha transformat en una icona molt popular, un símbol cultural que ha acabat per convertir-se en un emblema de l'educació artística i sentimental de diferents generacions catalanes, especialment la de la postguerra. Amb la seva actitud inconformista, Casas va ser capaç de desvetllar un sentiment d'empatia i complicitat amb un públic que contemplava les seves obres com un mirall en el qual es reflectia un sistema de valors compartit. Tanmateix, la familiaritat del públic amb l'obra de Casas, sovint convertida en un somriure sorneguer, estava influenciada per l'actuació d'un artista que era percebut com un nen entremaliat, un petit burgès, que jugava a la provocació, afortunadament, inofensiva, atès que les seves gesticulacions no alteraven l'ordre social.

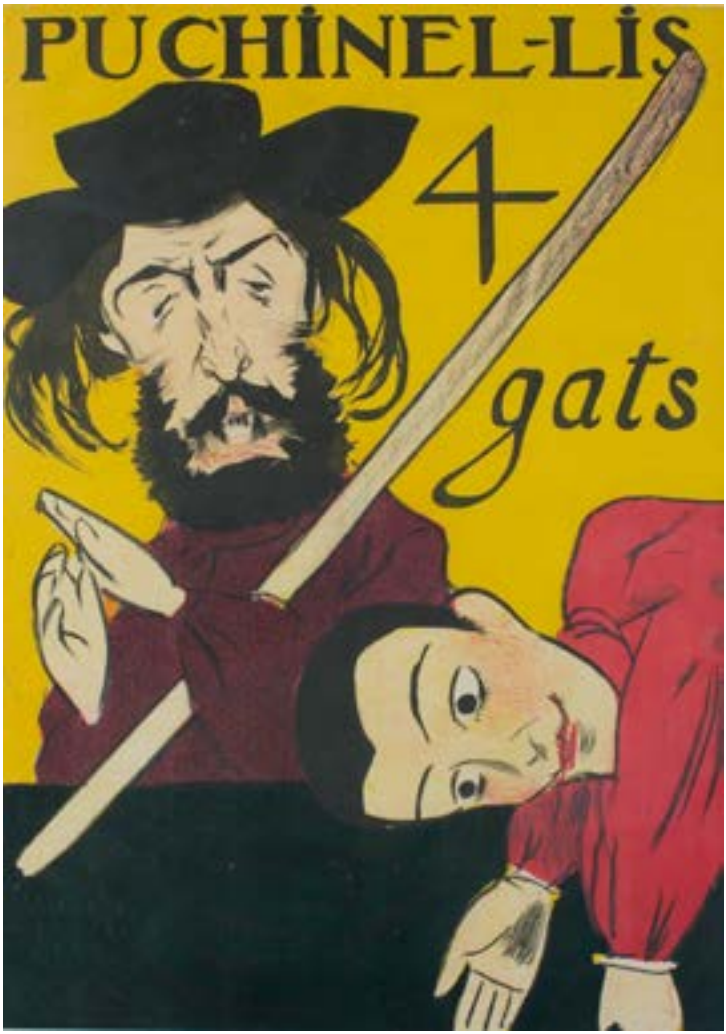
Nascut en el si d'una família acomodada, el pintor va decidir iniciar un camí diferent al de la seva procedència social i adoptar un model de vida bohemi. En realitat, en un primer moment, aquest posicionament era impostat i un pèl artificiós, encara que, amb posterioritat, va evolucionar cap a un ideari més ferm i convincent, que en el camp artístic el duria a assumir determinades propostes estètiques més arriscades i a transitar per camins menys convencionals. Dotat d'un talent i unes facultats innates, Ramon Casas va exercir un rol de lideratge en la pintura catalana de finals del segle XIX, i va contribuir a desplaçar la mirada miop i localista que presidia l'actuació de la majoria de pintors catalans de l'època cap a un nou horitzó d'expectatives més ambiciós i cosmopolita.
En aquest canvi d'orientació, va ser fonamental l'aparició d'una nova actitud, una nova cosmovisió, que, a més d'assimilar les influències d'un model eclecticista, fou deutora d'una revisió en clau moderna de la tradició pictòrica europea del segle XVII, especialment la de l'escola espanyola, en la qual es va emmirallar el jove Casas. Curiosament, però, l'artista féu aquest recorregut per un camí

heterodox. En comptes de seguir la via més directa i familiaritzar-se amb els grans mestres de la pintura espanyola visitant el Museo del Prado, que havia estat la via preceptiva i canònica al llarg del segle XIX, ell va viure aquesta experiència a París. Inicialment no va beure de les fonts, sinó que les va assimilar indirectament a través del sedàs dels seus mestres francesos i, particularment, de Carolus Duran (1837-1917), en l'obra del qual va trobar el reflex d'una pintura pretèrita, que li va desvetllar un corrent d'empatia amb els pintors francesos. Al capdavall, doncs, Casas va ser «víctima» d'un autoengany històric, el viatge a París, en el qual cercava un contacte fecund amb el centre pictòric més avantguardista i dinàmic d'Europa, i on deuria projectar un anhel personal de renovació, va esdevenir el lloc d'on va sortir convertit en un representant del revisionisme pictòric barroc.

Tanmateix, a la mateixa ciutat de París va trobar altres estímuls que van incentivar-li la curiositat innata i van desvetllar-li la necessitat de reinventar-se i adoptar una actitud provocativa d'*épater le bourgeois*, que, sense arribar a resultats radicals ni maximalistes, sí que va cristal·litzar en l'aparició d'accions bohèmies, nodrides per una cultura oberta, àmplia i molt receptiva a la introducció de noves formes d'entendre l'art. En aquest marc, sens dubte, una de les aportacions més singulars i originals de Casas al naixement del primer episodi de modernitat agremiada que va sorgir a Barcelona, arran de l'obertura de la taberna d'Els Quatre Gats, el 14 de juny de 1897, va ser la conscienciació, convertida en pràctica [tot i que aquest moviment no va romandre prou temps com per transformar el gest en un canvi del comportament], que calia superar la tradicional separació entre alta i baixa cultura. En aquest sentit, l'ambient creat a Els Quatre Gats va propiciar l'aparició de pràctiques heterodoxes, que van visibilitzar tradicions culturals de caràcter popular, que, com ara el teatre d'ombres xineses o el de titelles, estaven molt arrelades en l'imaginari

Façana exterior del cafè Els Quatre Gats. Arquitecte J. Puig i Cadafalch.

El diablo de la cesta.



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

popular. Al capdavall, les elits avantguardistes van saber connectar amb aquest tipus d'expressions, fomentar-ne l'ús i, fins i tot, en alguns casos, reconvertir les pràctiques populars en nous formats més en consonància amb la voluntat de renovació que va inspirar l'aparició de l'espectacle de cabaret.

En qualsevol cas, les ombres xineses gaudien d'una gran fortuna a Barcelona, tal com corrobora l'existència d'un gran nombre de material gràfic que documenta la difusió d'aquest repertori per part dels editors barcelonins. En termes generals, es tracta de fulls solts on apareixen impreses les siluetes de figures que conformen un ampli ventall de personatges, que configuren un model de narració popular de característiques similars a les de les auques, inicialment pensades per ser transmeses oralment. El fons Amades conserva alguns exemples d'una tipologia d'estampes destinades a donar publicitat als espectacles d'ombres xineses que es representaven a Barcelona al llarg del segle XIX, especialment en la dècada de 1860, i també oferien la possibilitat d'adquirir les figures que formaven part d'aquestes representacions. Una de les impremtes més populars que va editar aquests fulls amb les imatges de les ombres va ser la de Juan Llorens, que els venia al seu establiment, al carrer de la Palma de santa Caterina, a Barcelona.

Imprès justament a la impremta Llorens, el llibret *El diablo de la cesta* (1864), peça en un acte ideada per poder ser representada en el teatre d'ombres, documenta la fortuna d'aquest tipus de pràctiques a la ciutat de Barcelona. En la contracoberta del document trobem informació per al públic: se'ls informava de la publicació de nous títols de la col·lecció, que estarien a la venda a la botiga de M. Borràs, localitzada a la Pujada del Teatre. A l'esmentada relació trobem noms com, per exemple, *La tentacion de San Antonio*; *Los lances del Carnaval*, *La enferma fingida*, *Merlin el encantador* o *Celestina ó los dos trabajadores*.

***Ombres xineses per a la representació de* «Le gran carnaval de Venise».** 1865, Direcció General de Cultura popular, Associacionisme i Acció Culturals. Fons Amades.

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

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

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

1

2

3

En el cas de les ombres xineses dipositades al Museu Nacional d'Art de Catalunya, no podem saber si van arribar a formar part d'algunes de les representacions teatrals que tenien lloc al recinte d'Els Quatre Gats. La consulta de la documentació que es conserva (que inclou algun programa de les funcions representades) no permet relacionar cap de les ombres conservades amb alguna de les representacions que s'hi esmenten.

Cal pensar que les figures deurien adoptar una forma fàcilment identificable per a l'espectador i que es deurien vincular a la temàtica de la funció. El fet que moltes representin alguns dels «parroquians» que van formar part de la història del local dificulta la tasca d'identificació, atès que presenten característiques tipològiques caricaturesques i estereotipades. Formalment, el dissenyador, molt probablement Ramon Casas, que va treballar conjuntament amb el seu gran amic Josep Meifrèn, responsable de la mecanització de les ombres, accentua els trets físics més característics de cadascun dels models, i adopta un registre excessiu i sovint còmic. En aquest sentit, l'exageració dels defectes ens ha permès identificar alguns dels protagonistes i, en altres casos, plantejar una hipòtesi que ens sembla (amb les naturals prevencions metodològiques) plausible, perquè podem comparar les ombres amb retrats d'època, ja siguin dibuixos, alguns del mateix Casas, o fotografies. D'aquesta manera, hem pogut identificar en algunes de les imatges els possibles retrats de Pompeu Gener (1848-1920), Àngel Guimerà (1845-1924), Pere Romeu (1862-1908), Miquel Utrillo (1862-1934), Maurici Vilomara (1848-1930) o un autoretrat del mateix Ramon Casas.

Els Quatre Gats: els protagonistes

La influència de la ciutat de París va ser un factor determinant en l'aparició del nucli d'Els Quatre Gats, convertit en episodi fundacional d'una bohèmia amb voluntat militant. Al capdavall, aquest reducte intergeneracional va ser deutor dels ambients que la generació nascuda en la dècada de 1860 havia trobat a la ciutat europea més cosmopolita i avantguardista de l'època.

Superant les dinàmiques individualistes i les tendències anarquitzants d'etapes precedents, el grup promotor d'Els Quatre Gats va sentir la necessitat de confluir en un espai on compartir experiències que en cap cas van respondre a una voluntat rupturista o transgressora, sinó que cal interpretar més en clau de rebuig i amb l'objectiu de preservar una cosmovisió eclèctica i heterodoxa, oberta i receptiva a tot tipus de manifestacions creatives que desvetllessin el sentiment lúdic i l'impuls del joc, que van moure l'actuació de tots els parroquians que van freqüentar el local. En definitiva, era un espai que donava cabuda i acollia tota mena d'actes, espectacles, exposicions dels nous talents emergents, amb el desig de canalitzar uns corrents subterranis que no trobaven una sortida en els escenaris i aparadors de l'art oficial.

En aquest sentit, determinades formes de cultura popular, com ara les auques, el teatre de putxinel·lis o les ombres xineses, també palesaven la irrupció d'una estètica desacomplexada, híbrida i permeable a la influència d'una tradició que ja comptava amb uns precedents i uns conspicus representants, figures precursores d'un tarannà bohemi, entre les quals podem esmentar personalitats llegendàries com ara el polifacètic escriptor Pompeu Gener, el popular *Peius*, convertit en una icona i en un referent d'aquesta tradició cultural irreverent, extravagant i caracteritzat per un comportament social molt poc convencional.

Apel·les Mestres

Tampoc no podem menystenir l'activitat desenvolupada per un artista tant o més versàtil que Gener, Apel·les Mestres (1854-1936), figura difícilment classificable i amb un perfil molt polièdric, amatent a integrar al seu repertori gràfic la influència dels moviments finiseculars com ara l'estètica japonesa, el simbolisme o altres referències culturals de diferent signe. Tanmateix, una de les aportacions més destacades de Mestres fou la seva capacitat per incorporar a l'art català de l'època el substrat del repertori popular, fent palesa una actitud molt receptiva a l'hora d'incentivar el seu fecund imaginari que s'inspirava en el repertori de les llegendes populars, l'univers dels relats i els contes llegendaris. Els protagonistes de les seves narracions són personatges nascuts de la fantasia i la imaginació de l'autor.

Mestres va conrear un llenguatge híbrid, en el qual els aspectes arcaïtzants del seu repertori van conviure amb elements mimetitzats dels moviments visuals més avantguardistes, amb l'objectiu de codificar un nou vocabulari, una nova gramàtica visual que pretenia crear una mena de metallenguatge. Al capdavall, la seva cultura figurativa es transformà en un autèntic calaix de sastre, un calidoscopi ple de variants, ric en matisos i contrastos. L'artista se'ns desvetlla com un treballador incansable, un precursor dels exercicis informals, plasmats en quaderns, dels quals el Gabinet de Dibuixos i Gravats conserva uns quants exemplars, on es reflecteix un temps dedicat a cristal·litzar pensaments, idees i motius, inconnexos entre si i sense lògica narrativa o discursiva. Són realitzacions esquemàtiques, esbossos, invencions, enginys, que adopten la forma de gargots infantils i que poden respondre al model que els tractadistes barrocs castellans denominaven, per referir-se al dibuix de tipus experimental, *rasguños*.

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

Je rêve, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Tampoc no podem oblidar –com un corrent molt present en el pensament i l'art català vuitcentista– l'emmirallament en el món medieval, del qual acabà convertint-se en un autèntic admirador i ingent activista, seguint l'estela de Josep Puiggarí (1821-1903), com a copista de models d'indumentària medieval catalana, derivada de l'estudi de la pintura gòtica, dels llibres de miniatures i d'altres fonts en les quals va trobar un gran nombre de motius d'inspiració. Com una actuació complementària a la seva faceta creativa, Mestres també va conrear un col·leccionisme molt eclèctic i de característiques molt heterogènies. Sense que se'l pugui considerar un veritable *connaisseur* o especialista, sí que palesarà un gust per recopilar objectes amb un sentit més acumulatiu que no pas qualitatiu, transformant-se en un model estereotipat del col·leccionista *fin de siècle*, el que converteix el seu àmbit de treball en un escenari bigarrat d'objectes i antiguitats, on predomina la sensació d'*horror vacui* i el fetitxisme objectual esdevé un principi reverenciat pel propietari.

Pompeu Gener

Tant Gener com Mestres, membres d'una generació anterior i amb una relació d'amistat documentada, van actuar de nexe intergeneracional i, sobretot el primer, va ser un personatge molt admirat per la primera generació modernista, fins al punt de convertir-se, amb el seu comportament extravagant i estrafolari, en un referent digne d'admiració i d'imitació. No endebades, en la galeria de retrats al carbó, Ramon Casas va retre un tribut d'homenatge a totes dues personalitats i en el cas de Gener, la seva inconfusible silueta rodanxona, cofada amb el tradicional barret xamberg i amb bastó, va ser també transformada en personatge d'una de les ombres xineses, convertida en una expressió caricaturesca del personatge.

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

Carles Casagemas, *Pompeu Gener com a comte-duc d'Olivares,* *c.* 1899. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Com en el cas de Mestres, Gener també va destacar per la seva afició al col·leccionisme d'antiguitats. Destacava una reconeguda reputació com a especialista en armes i armadures. Tant la documentació conservada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona com la que es conserva al fons de la Junta de Museus, a l'Arxiu Nacional de Catalunya, revelen aquesta faceta del personatge i posen en relleu la seva intervenció en l'adquisició d'alguna prestigiosa col·lecció estrangera d'aquesta temàtica. Al capdavall, el fons de l'Arxiu Fotogràfic de la Ciutat de Barcelona conserva diferents imatges protagonitzades pel mateix Gener, copsat mentre jugava al joc de la disfressa, vestit amb armadura d'època o disfressat amb indumentària de cavaller renaixentista. Encara que no gaire elevat, quant al nombre de fotografies, aquesta galeria retratística sí que connecta perfectament amb el dibuix de Carles Casagemas (1880-1901) que es conserva a la col·lecció del museu i en el qual l'autor transvesteix la identitat del protagonista de la icònica obra de Diego Velázquez (1599-1660), el retrat a cavall de Gaspar de Guzmán y Pimentel, el comte-duc d'Olivares, i hi substitueix el rostre d'Olivares pel de Gener.

El joc de l'engany de l'ull, creant un efecte de percepció il·lusori i irreal de la imatge, un efecte visual molt apreciat en l'època barroca, va ser molt valorat per alguns fotògrafs de la dècada de 1860, els quals van veure en la nova tècnica de reproducció un sistema molt eficaç per provocar la confusió i la sorpresa en l'espectador, creant trucatges de les imatges, on, per exemple, apareixen els models fotografiats amb el cap a la mà. L'Arxiu Fotogràfic de Barcelona conserva un àlbum amb una recopilació de fotografies, de format de targeta de visita, que reprodueix una galeria de personatges disfressats que assistia als balls de Carnaval organitzats per la Sociedad Recreativa La Paloma. Inicialment, els balls tenien lloc a la seva seu del carrer Nou de la Rambla i, a partir de 1862, a la seu del Teatre Odeon, del carrer de l'Hospital. Realitzades entre els anys 1861 i 1864, les fotografies són obra de diferents autors: Manuel Moliné (1833-1901), Rafael Albareda i la parella Cric y Cram, pseudònim del caricaturista i pintor Josep Parera Romero (1828 [?]-1902) i del llibreter Innocenci López Bernagossi (1829-1895), fundador dels setmanaris satírics *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa*.

Tornant a Gener, recordem que el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva el llegat que l'escriptor va fer als museus de Barcelona, després de la seva mort, l'any 1920. Es tracta d'un conjunt molt heterogeni que palesa el seu gust per un col·leccionisme de característiques molt eclèctiques. Existeix un predomini de l'obra sobre paper i de la temàtica academicista –estudis anatòmics de diferents parts del cos humà–, cap a la qual el col·leccionista va sentir una especial predilecció.

Els treballs ens acosten als exercicis acadèmics vuitcentistes, nascuts en el context del procés d'aprenentatge i formació dels futurs artistes en aquests centres formatius. Majoritàriament, són composicions anònimes, d'autor desconegut, que semblen respondre al model derivat de la còpia d'estampes. Tot i que resulta molt difícil fixar l'autoria d'aquestes obres, en el cas d'una d'elles, una inscripció a l'angle inferior dret ens permet identificar una firma que podria correspondre a Vicenç Borràs (1867-1945). Sense ser gaire abundants, el fons conserva alguna representació de nus masculins, les populars acadèmies, dels quals, malauradament, tampoc no podem donar notícies d'una possible autoria.

Entre les curiositats relacionades amb Gener, hem d'esmentar l'existència d'una obra, l'autoria de la qual és del polígraf mateix, que es conserva al fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats. Es tracta d'un dibuix (7292) signat a l'angle inferior dret i dedicat a Ignacio Anzizu, que reprodueix una composició que imita les tipologies de *trompe-l'oeil* tan comunes en l'època barroca. L'autor reconstrueix una mena de *collage*, *avant la lettre*, en el qual ha dibuixat objectes personals: fragments de cartes on apareix el seu nom, còpia de gravats de pàgines de manuals de farmàcia o medecina i retalls de diari –en concret la capçalera del diari *El telégrafo*, de l'any 1863–. Sense que pugui ser considerada una obra rellevant, sí que documentalment és remarcable, atès que ens permet deduir l'existència d'un interès, encara que no deuria superar el terreny de les vel·leïtats pròpies de l'aficionat, per la realització d'alguns treballs artístics. Encara que no està signat, sembla plausible atribuir-li la realització d'un altre dibuix (4772), de característiques caricaturesques, on apareixen dues figures, vestides amb una indumentària d'època i un punyal. Com ja hem comentat, tots dos motius formen part de l'univers sentimental i del cercle d'interessos de Pompeu Gener.

El mateix podem dir de dues altres pintures (MNAC 14502 i 45274). La primera, signada i datada el 1873, és una representació d'un *Cap de noia* que, malgrat tractar-se d'una obra molt matussera, és molt il·lustrativa del seu quefer. Les mateixes característiques presenta la segona, titulada *Port de Venècia*, que consta com una creació de l'any 1855, datació que ens duria a un escenari molt inversemblant, atès que voldria dir que Gener l'hauria pintat a l'edat de 7 anys, en un exercici d'incomparable precocitat.

L'Arxiu Històric de la Ciutat també conserva un nombre reduït de cartes que documenten l'existència d'una relació epistolar entre Casas i Gener, que confirma la relació d'amistat entre ambdós. En una d'aquestes cartes, datada a Barcelona el 22 de gener de 1920, el pintor demana a Gener si li pot facilitar veure les obres que decoraven Els Quatre Gats i, fins i tot, en el cas que les pintures no tinguessin un preu molt elevat, Casas li manifesta la seva voluntat d'adquirir-les. No sabem, però, si la petició de Casas va obtenir resposta, atès que, com és sabut, Gener va morir l'any 1920. En qualsevol cas, el contingut de la carta no permet deduir si les obres eren propietat de Gener, o si aquest en coneixia el propietari i li havia de facilitar a Casas el contacte o la intermediació per poder accedir a la visió d'unes obres que, d'altra banda, en aparèixer a la carta com: "els cuadros dels 4 Gats", hem de pensar que l'autor es referiria a les pintures del *Tàndem* i l'*Automòbil*, actualment a la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Ramon Casas, *Estudi per al «Tàndem»*, *c.* 1897, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Clica aquí per veure:
Modernistas a Catalunya.

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

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

Modest Urgell, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La segona generació modernista

Precisament, la ironia, el sentit de l'humor o la visió còmica de la realitat que els envoltava es transformà en un tret definitori i característic de tot el grup d'Els Quatre Gats. Aquesta percepció sarcàstica de l'entorn, molt connectada a una determinada cosmovisió moderna d'interpretació de la vida com una experiència paròdica, va exercir una influència sobre la generació artística catalana posterior i esdevindrà un dels combustibles que alimentarà l'actuació de Pablo Picasso (1881-1973), Isidre Nonell (1872-1911), Xavier Gosé (1876-1915), Ricard Opisso (1880-1966) o altres artistes que, com Casas, Santiago Rusiñol (1861-1931) o Pere Romeu, convertiran l'humor, la paròdia, la caricatura o la ironia en una guia permanent d'actuació, amb la intenció de trencar les costures d'una moral social petitburgesa que encotillava i restringia el seu anhel de transgressió. En realitat, l'humor esdevé una eina de provocació de l'artista modern que observa les possibilitats de subvertir l'ordre social establert, sense transformar aquest gest creatiu en una articulació social. Al capdavall, el que caracteritza l'artista modern, més enllà de la seva actitud bohèmia, és la seva condició de desclassat. Per tant, no aspira a assumir una consciència de classe, amb intenció de provocar un moviment de revolta social. La ironia l'ajuda a distanciar-se del món, a no prendre partit ni identificar-se amb cap classe social. La "sorna" esdevé el millor recurs de l'escèptic, d'aquell que no aspira a canviar el seu entorn social, però que l'observa amb mirada intel·ligent i que s'aïlla d'aquesta realitat, sense implicar-s'hi ni socialment ni emocionalment.

Aquesta actitud es podria sintetitzar amb la famosa frase, convertida en divisa, pronunciada per Nonell: "pinto i prou". Una autèntica declaració de principis que palesa un grau alt d'humilitat per part de qui en va ser l'autor.

Modest Urgell

El sentit de l'humor també va caracteritzar bona part de la producció del pintor Modest Urgell (1839-1919), un dels representants més conspicus de la pintura catalana, conegut fonamentalment per la seva reputació com a pintor de composicions paisatgístiques d'un gran èxit comercial. Com tants altres artistes, va mantenir una activitat menys coneguda, dedicada a la realització de dibuixos caricaturescos de crítica social i el que, segons el nostre criteri, té un mèrit i una significació especial, és el to autoparòdic que contenen algunes d'aquestes imatges. Aquest repertori, del qual el museu conserva alguns exemples molt il·lustratius en forma d'àlbum o el quadern d'artista, convertit en una mena de diari protagonitzat per un *alter ego* del pintor, que inclou episodis autocrítics, en els quals el protagonista és el mateix Urgell, qui en un exercici d'exploració psicològica acaba per convertir-se en objecte de la càrrega grotesca i la interpretació amb què ridiculitza la pròpia activitat professional, i els crítics i els membres dels jurats artístics, que acostuma a representar amb orelles allargades de ruc. En aquests treballs, l'activitat artística és contemplada sense l'aura lírica o poètica que transmeten les seves pintures d'esglésies o cementiris. Més aviat el pintor utilitza aquest registre còmic per fotre's d'ell mateix, en un exercici de sinceritat que trenca la seriositat, la pompositat reverencial i l'anhel de transcendència que descobrim en la seva projecció pública.

Aquests quaderns ens permeten endinsar-nos en la part més inconscient del pintor, i ens revelen una intimitat, una part oculta del personatge. En aquests treballs destinats a l'autoconsum, no vinculats a la comercialització, Urgell troba una via de descompressió, un camí per mostrar-nos una personalitat que amaga unes inquietuds personals i socials molt diferents de les que exterioritza en la seva projecció pública.

Recollides en un àlbum, algunes de les caricatures s'acompanyen de textos que subratllen el missatge irònic i la voluntat de ridiculitzar aquelles facultats que més han contribuït al seu reconeixement social i a l'èxit econòmic assolit, gràcies a la repetició mimètica d'unes fórmules compositives d'una temàtica i un repertori visual. Moltes d'aquestes imatges permeten intuir l'existència d'un sentiment d'abatiment, d'atipament, per haver-se convertit en un pintor atrapat per la síndrome de repetició *ad nauseam* i per un procés d'adotzenament compositiu del qual és la víctima principal.

Pere Romeu

La dimensió polifacètica de molts dels protagonistes d'aquest episodi "contracultural" l'exemplifica Pere Romeu, una de les personalitats més destacades del grup, que va liderar algunes de les propostes més heterodoxes d'aquest moment històric barceloní. A més d'erigir-se en un promotor empresarial, obert i receptiu a la incorporació de nous models d'entreteniment popular, amb la seva actuació, estableix un model de personatge inclassificable, un bohemi amb inquietuds molt diverses i molt atent a l'experimentació de tot tipus d'activitats, entre les quals la pràctica de l'esport ocupa una part important dels seus interessos, sense menystenir altres ocupacions, que sense cap aspiració de professionalitat van centrar el seu focus d'atenció. En realitat, Romeu pot definir-se com un autèntic avantguardista, una mena de dadaista *avant la lettre*, una contrafigura del famós cantautor, actor i propietari de locals Aristide Bruant (1851-1921), perquè la seva forma de viure i la seva cosmovisió s'adaptaven perfectament i estaven en sintonia amb el ritme de vida moderna, amb les exigències derivades d'una societat en permanent transformació i en la qual l'aparició dels nous mitjans de locomoció (primer la bicicleta i després l'automòbil) van esdevenir les icones més simbòliques dels nous temps. La seva aposta pel risc, l'afició als esports com ara l'automobilisme, el motociclisme i el desplegament d'una activitat

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

Ramon Casas, *Sombres Artístiques,*
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

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

frenètica que el duia a practicar l'esgrima o la boxa, marquen el perfil d'una persona preocupada per reinventar-se permanentment.

Encara que potser sigui menys coneguda, tampoc no podem menystenir la tasca, documentada, que va exercir com a fotògraf. Tant les imatges publicades en diversos números de la revista *La Il·lustració Catalana*, com l'escàs material conservat a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, provinent del fons de l'editorial López, ens permeten valorar el seu interessant treball com a reporter gràfic, centrat en la captació de diferents esdeveniments socials i esportius que es van celebrar a la ciutat de Barcelona entre 1905 i 1906, per esmentar només dues de les dates en les quals tenim constància de la seva activitat. No podem obviar la seva provocadora estratègia comunicativa, actuant d'ideòleg d'algun dels textos publicats en l'*entourage* d'Els Quatre Gats, caracteritzats pel seu to irònic i l'ús d'una retòrica exacerbada que adopta un registre d'agitació propagandística. Sense oblidar-nos que l'existència d'un nombre important d'imatges seves (pintures, dibuixos, cartells, invitacions, fotografies, etc.) també formaria part d'una mateixa estratègia destinada a projectar una imatge omnipresent, que adopta unes característiques icòniques d'un gran efectisme publicitari.

Sens dubte, aquesta faceta poc coneguda de Romeu contribueix a remarcar el perfil d'una figura multidisciplinar que diversifica els seus interessos i palesa una capacitat per intensificar al màxim les satisfaccions que li provoca qualsevol de les pràctiques que duu a terme. La idea de concebre la vida com una experiència lúdica, mantenint una actitud vital constant, gaudint de cadascun dels instants, amb gran intensitat, evoca la imatge de la persecució d'un ideal hedonista, una visió despreocupada i irreflexiva de la condició humana que neutralitza els sentits d'aspiració o reconeixement socials.

Els Quatre Gats, escenari de presentació per a nous artistes

En aquest sentit, l'atmosfera vitalista i l'optimisme que deuria dominar en l'espai d'Els Quatre Gats, d'ençà de la seva inauguració, era la més propícia per contemplar un anhel de llibertat que les convencions morals no permetien cristal·litzar. En aquest context, qualsevol acció o activitat no tenia cap repercussió social ni tampoc creiem que contribuís a esquerdar el sistema de valors i les convencions socials burgeses, tot i que deuria contribuir a reforçar l'autoestima i les conviccions de tot el grup d'artistes que van ser protagonistes d'aquesta iniciativa cultural i lúdica. La idea que el talent, la creativitat de les noves generacions artístiques podia trobar una via de canalització era una novetat de gran radicalitat en una societat poc acostumada a fomentar l'eclosió de noves propostes estètiques nascudes de la necessitat de revisar críticament l'*star system* artístic hegemònic i preeminent.

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

Al capdavall, la generació de Santiago Rusiñol i Ramon Casas, o el mateix Pere Romeu, haurien pogut perpetuar-se en les fórmules estandarditzades i acomodades de la generació precedent, la que vivia instal·lada en el confort econòmic i social, afavorits per l'existència d'una clientela amb un elevat poder adquisitiu que demandava uns determinats béns artístics, representatius d'uns gustos estètics luxosos, i, en canvi, van apostar per donar cabuda a noves formes d'entendre el fenomen artístic, molt distanciades dels paràmetres anteriorment apuntats.

Un dels grans mèrits que hem de consignar a favor seu fou la renúncia a aquest model, encara que es va tractar d'una aposta temporal, per brindar a la generació posterior, l'oportunitat d'autoreivindicar-se, d'afirmar el seu propi ideari. Com a exemple d'aquest tarannà podem esmentar les exposicions d'obres de Nonell, Gosé i, especialment, les d'un jove Picasso, que s'emmirallava en l'exemple i l'actitud vital de Rusiñol i Casas. De fet, els primers treballs del malagueny palesen l'admiració i el deute contrets amb l'obra d'ambdós artistes, especialment amb la de Casas, pel que fa a les realitzacions retratístiques que emulen els models del barceloní i que beuen en les fonts d'una tipologia, una tècnica i una composició molt similars.

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

Les ombres xineses a Els Quatre Gats

Les ombres xineses que han estat dipositades al Museu Nacional d'Art de Catalunya configuren un conjunt únic i molt singular, testimoni d'una pràctica molt popular que en aquest cas presenta les particularitats de reunir el talent artístic de qui les va dissenyar, Ramon Casas, i l'enginy tècnic de qui va saber crear aquestes criatures articulades, el metge Josep Meifrèn, amb qui Casas sempre va mantenir un poderós lligam d'amistat.

El grup constitueix un model d'hibridació, de síntesi, que reuneix les formes de diversió popular amb una llarga tradició a la Barcelona vuitcentista, tal com palesa l'existència d'estampes destinades a escenificar aquest tipus de representació popular i, d'altra banda, la renovació modernista d'aquesta tipologia de pràctiques artístiques, reinvenció que li atorga un valor artístic afegit, en el qual es combinen la creativitat de Ramon Casas i la influència de nous llenguatges, nous moviments artístics que, com ara el cartellisme o l'estètica japonesa, també exerciran una influència visual en l'evolució del teatre d'ombres xineses i en les figures que s'hi fan servir. En aquest sentit, el disseny de les figures, amb característiques molt sintètiques, exemplifica el procés d'assimilació d'aquests models.

Tanmateix, les imatges també adopten l'estil personal de Casas, qui ha sabut dotar-les d'una gràcia i un inconfusible to d'autoria, que es deixa sentir, especialment, en la dimensió caricaturesca amb la qual traça el perfil, la silueta de cadascuna de les ombres, i accentua, en alguns casos, determinats trets fisonòmics, que ajuden a identificar la identitat del protagonista. Sens dubte, el perfil rodanxó o el barret xamberg, més el bastó, són atributs molt característics i estereotipats de Pompeu Gener, un dels personatges representats.

Tot i que no tenim gaire documentació sobre quines eren les representacions teatrals que formaven part de les funcions de teatre d'ombres que programava Els Quatre Gats, sí que tenim constància d'un repertori religiós, aspecte que complica i dificulta la possible finalitat de les ombres que actualment enriqueixen el patrimoni del museu. Tot i que no deixa de tractar-se d'una mera especulació, podria ser que Casas, amb la complicitat de Meifrèn, decidís crear aquestes obres per perpetuar la memòria d'algunes de les figures més icòniques de l'entorn del nucli dur que es reunia a la taberna del carrer de Montsió. També podríem pensar en una actuació destinada a una acció de reclam publicitari de l'espectacle que es representaria al local. De la mateixa manera que en els cartells d'Els Quatre Gats o en el de les ombres xineses utilitzava els rostres dels parroquians més coneguts (Casas, Romeu, Rusiñol, Meifrèn i Utrillo), assidus i líders de les iniciatives culturals que organitzaven, podem pensar en una estratègia similar, en aquest cas centrada en la utilització, com a marca publicitària, d'algun dels membres més destacats de la colla.

En realitat, els espectacles d'Els Quatre Gats van ser deutors del cabaret Le Chat Noir, obert a París l'any 1881 i fundat per l'empresari Rodolphe Salis (1851-1897). L'any 1893, es va editar a París una recopilació dels programes dels espectacles d'ombres xineses que s'havien representat a Le Chat Noir. Titulat *Ombres Parisiennes. Programme*, l'opuscle recollia la relació dels títols de les obres, els autors i el nom dels artistes que hi havien col·laborat. A més d'artistes prou coneguts com era el cas de Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), autor de dues peces, *Le Virtuose* i *Une page d'amour*, a la nòmina de col·laboradors també

Le Chat Noire, Paris.

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

apareixia el nom de Michel Utrillo, autor de l'obra *La Conquête de la Lune*, una de les obres representades, i Pierre Romeu, que, lògicament, hem de pensar que deuria tractar-se de Pere Romeu. Per tant, la participació de dos dels representants més conspicus d'Els Quatre Gats en la realització d'aquestes representacions teatrals d'ombres xineses ajuda a entendre un fenomen de contagi que explicaria el per què anys després el cafè del carrer de Montsió també va optar per la realització d'aquest tipus d'espectacles populars.

De la mateixa manera, tampoc no podem menystenir les aportacions fetes per Emmanuel Poiré (1858-1909), conegut artísticament amb el nom de Caran d'Ache, caricaturista i dissenyador d'escenografies per als espectacles d'ombres xineses. Poiré va treballar al cabaret Le Chat Noir, per al qual va crear algunes obres, especialitzant-se en la temàtica militar, per la qual sempre va sentir predilecció. El Museu del Cinema de Girona conserva algun cartell d'època, datat entre el 1885 i el 1900, que, amb el títol *Represéntation des Ombres Françaises*, publicitava les representacions d'ombres xineses basades en obres militars creades per aquest artista.

Altres produccions d'art publicitari contribueixen a valorar l'abast i la dimensió del fenomen i de la seva expansió internacional, com a espectacle que gaudia d'una gran popularitat. En concret, el cartell de Mosnar Yendis (1881- actiu 1924), *Terry's Theatre. The Shadows on the blind* (1899), un exemplar del qual es conserva al Museu de les Arts Escèniques, ens acosta a la història del teatre creat per Edward Terry, a la ciutat de Westminster, l'any 1887, que tenia una capacitat per a 800 espectadors. L'any 1910 el teatre, en el qual es representaven obres teatrals i espectacles d'ombres xineses, es va transformar en un cinema.

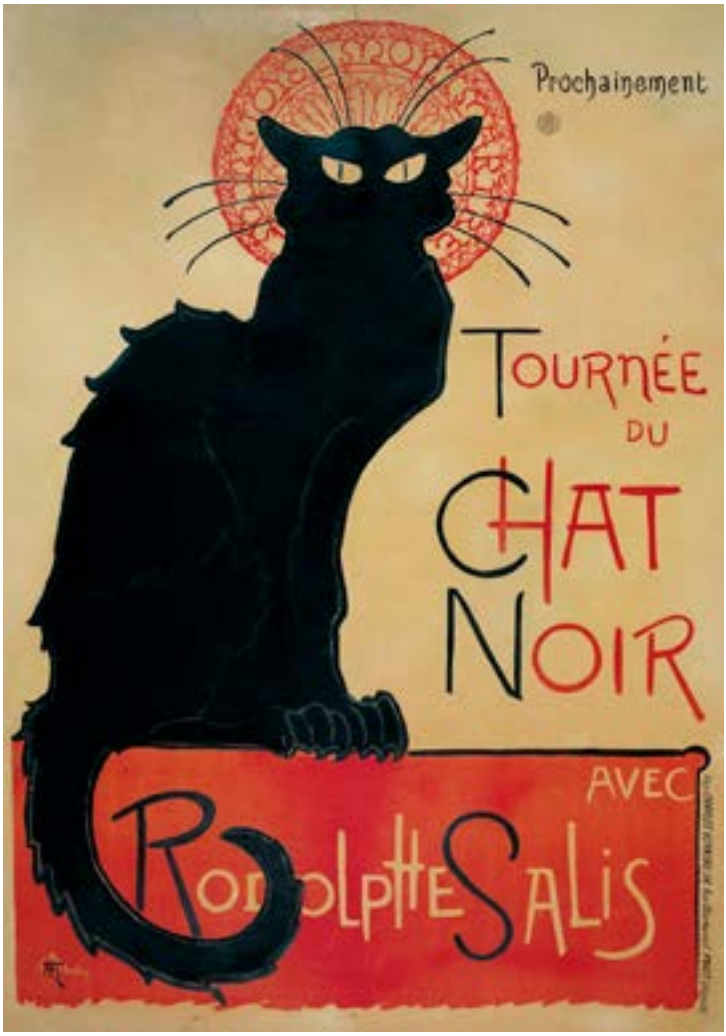
Tal com hem comentat, l'estètica visual del teatre d'ombres xineses va tenir una incidència directa en la transformació del llenguatge de l'art publicitari. Molts cartellistes, com ara Steinlen, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) o el mateix Ramon Casas, incorporaren al seu repertori determinades solucions pràctiques deutores dels efectes visuals de les ombres projectades. Aquests préstecs van ser utilitzats com un recurs tècnic molt efectista per accentuar el contrast entre les zones de color i les zones monocromàtiques i provocar un efecte d'isocefàlia. Alguns cartells, com per exemple *La Sera* (1892), de Leopoldo Metlicovitz (1868-1944), o una de les cobertes del setmanari *The July Century* (1895), de Charles Herbert Woodbury (1864-1940), exemplifiquen, de manera paradigmàtica, la incidència d'unes solucions gràfiques que evoquen clarament les representacions dels espectacles d'ombres xineses. Tanmateix, l'obra més emblemàtica de tota aquesta tipologia i la que ha acabat per convertir-se en una icona moderna és el cartell d'Steinlen *Tournée du Chat Noir* (1896). La figura sinistra del gat que projecta la seva enigmàtica i malèfica ombra genera un efecte d'inquietud, d'intranquil·litat, davant la visió d'una presència física d'un animal que, sota l'estereotip cultural de l'animal de companyia, dòcil i domesticat, amaga la seva condició felina, que l'acosta a la part més oculta i als actes més imprevisibles de la conducta humana. Al capdavall, el nom de la taberna barcelonina d'Els Quatre Gats beu en les fonts literàries, ideològiques, artístiques i simbòliques del cabaret de Le Chat Noir.

Ramon Casas constitueix un exemple paradigmàtic de l'artista modern en qualsevol accepció més literal del terme. Malgrat que la crítica i la historiografia han potenciat una visió unívoca de l'obra i la figura de Casas i n'han remarcat la condició de gran pintor i autor d'algunes de les produccions més emblemàtiques i icòniques de la història de l'art català, el fet és que darrere aquesta aparença revestida d'uns signes inequívocs d'adhesió al que convencionalment ha estat definit com a cultura canònica, emergeix una personalitat contradictòria, molt receptiva al contacte amb fórmules artístiques més populars, per les quals Casas i, per extensió, tot el cercle de la bohèmia barcelonina, va sentir una predilecció.

En aquest sentit, la seva producció pictòrica constitueix un exemple prou representatiu del procés d'influència i assimilació d'altres mitjans que, com l'art publicitari, van irrompre en l'escenari artístic europeu durant les darreres dècades del segle XIX. Casas va mostrar una oberta empatia per una tipologia d'obres en les quals va saber trobar recursos figuratius i un repertori gràfic i uns models compositius que li van permetre construir una poètica d'hibridació, caracteritzada per la utilització de fórmules combinatòries que superaven l'habitual supremacia de la pintura sobre el cartell.

Durant una etapa de la seva existència, l'artista va coquetejar amb un tipus de pràctiques informals, heterodoxes, aquelles que reflectien la influència de les tradicions populars en l'imaginari artístic d'un grup de creadors que es va deixar seduir per experiències allunyades d'una formalitat comercial. La fantasia o la imaginació, recoberta d'ironia, sarcasme o critica social, no tenien cabuda en un marc ideològic molt conservador i poc amatent a donar sortida a un tipus de pràctiques que tenien un alt component de transgressió social.

En qualsevol cas, l'obertura de la popular taberna d'Els Quatre Gats va constituir una fita important en l'anhel de llibertat que va impulsar l'actuació dels diferents artistes i promotors que es van arribar a aplegar en aquest espai obert a aquelles propostes que contribuïen a trencar les costures d'una societat encotillada. Es tractava, doncs,



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

Pàgina següent: **Ramon Casas i Josep Meifrèn,** ***Ombres xineses per al teatre d'«Els Quatre Gats»,*** *c.* 1897-1898, Col·lecció de Pere Jiménez-Meifrén Caralps.

Ramon Casas.

Pompeu Gener.

Pere Romeu.

Figura femenina.

Àngel Guimerà.

Maurici Vilomara.

Figura masculina.

Figura masculina.

Revers de Ramon Casas.

Revers de Pompeu Gener.

Revers de Pere Romeu.

Revers de figura femenina.

Revers de Àngel Guimerà.

Revers de Maurici Vilomara.

Revers de figura masculina.

Revers de figura masculina.

de fomentar activitats recreatives, amb un sentit lúdic, en les quals la idea del joc ajudava a superar el rol, els estereotips i les convencions socials, perquè era un factor que contribuïa a la desinhibició social.

Durant els anys de funcionament d'aquest nucli bohemi, van ser habituals les representacions de teatre de titelles, o putxinel·lis, i també les d'ombres xineses, destinades a ocupar el lleure dels parroquians que es congregaven en el local i també a desvetllar noves vies de creativitat que entroncaven amb l'existència de pràctiques lúdiques, com ara la celebració de les festes de carnaval que responien també a la motivació de ruptura amb unes convencions socials molt restrictives i reaccionàries. És evident que aquesta pulsió o desig d'evasió no és un fenomen exclusiu de la modernitat, atès que sempre ha estat un lloc comú des de l'època antiga, en la qual els artistes aprofitaven la "rebotiga artística" per realitzar representacions lúdiques, fantàstiques i provocatives, que els permetien donar sortida a un imaginari molt fecund.

El Museu Nacional conserva un gran nombre de dibuixos que documenta la fortuna que va assolir aquest tipus de pràctiques entre els artistes catalans de finals del segle XIX i inicis del XX. Sense sobredimensionar el valor d'aquest ric i variat repertori, sí que volem remarcar la importància que presenta tot aquest material com a element d'apropament a altres facetes dels artistes, aquelles que es troben en l'epicentre de la seva activitat més intima, aquella que estava reservada al gaudi de poques persones. De la mateixa manera, aquestes produccions també constitueixen un recurs instrumental, de caràcter metodològic, que se centra en aspectes inèdits o com a mínim no gaire coneguts dels interessos pluridisciplinars dels creadors catalans d'aquest període històric. La descoberta i posada en valor d'aquests fons també ajuda a entendre el fet creatiu en tota la seva complexitat i veritable dimensió, en proporcionar un enfoc totalment insòlit i descobrir-nos visions i percepcions originals, divertides i, en alguns casos, insòlites. En aquest sentit, la recuperació d'aquest conjunt, a mes de palesar la riquesa de les col·leccions del museu, permet donar visibilitat a l'objectiu de promoció d'un patrimoni públic fins ara menystingut, ja fos per desconeixement o per una actitud pejorativa vers unes produccions contemplades com a pràctiques menors i d'escassa rellevància artística.

El rescat d'aquest conjunt patrimonial també pot contribuir a posar els fonaments d'una arqueologia de la modernitat, una mena de genealogia, formada per episodis protagonitzats per personalitats eclèctiques i heterodoxes que, abans de la gran eclosió de la modernitat, van prefigurar una sensibilitat versàtil i molt receptiva a la incorporació d'influències de tota mena –orientalisme, japonisme, medievalisme, tradicions populars–, edificant una actitud i una disposició de modernitat *avant la lettre* que no ha rebut l'atenció de la critica ni de la historiografia de la qual s'han fet mereixedors.

El llegat dels creadors inclou episodis que responen a les necessitats d'autoexpressió, o simplement actuen com a recurs instrumental a través del qual cerquen recorreguts menys convencionals o allunyats de les formes artístiques tradicionals. Menystinguts, en ser considerats com a productes menors, observats amb prejudicis elitistes perquè no assoleixen els resultats que s'espera d'una obra d'art, ni responen a les expectatives creades, configuren un grup important de treballs que responen a l'interès per explorar formes artístiques

Espectacle d'ombres a Rivière, *Le Chat Noir,* 1889.

Ramon Casas i Josep Meifrèn, *Miquel Utrillo, Ombres xineses per al teatre d'«Els Quatre Gats»,* *c.* 1897-1898, Col·lecció de Pere Jiménez-Meifrén Caralps.

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

que es troben en el subconscient i cristal·litzen en formes capricioses, atzaroses i distanciades dels paràmetres que delimiten la receptivitat artística vuitcentista.

De fet, aquestes experiències submergides que es desvetllen en moments en els quals la fantasia i la imaginació de l'artista no està sotmesa a les restriccions i convencions socials, són exercicis habituals en totes les etapes de la creativitat humana. En aquest sentit, el dibuix d'Apel·les Mestres, titulat *Je rêve*, que representa un home en estat de somnolència i que forma part d'un dels àlbums conservats a la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya, s'ha d'interpretar en clau goiesca, com una mena d'evocació del popular gravat de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*.

És del tot evident, però, que el dibuix de Mestres no té, ni molt menys, les implicacions il·lustrades que presenta l'obra de Goya, convertida en una autèntica declaració de principis, d'una afirmació del triomf de la Raó. En el cas de Mestres es tracta d'un exercici de ganduleria, de deixar-se endur per un instant d'ironia que es tradueix en l'aparició d'unes formes artístiques inconnexes entre si i que no estableixen cap mena de relació de causa i efecte. En qualsevol cas, l'actitud de Mestres sí que mereix un reconeixement especial perquè amb la seva contribució va generar una dinàmica molt positiva que va servir per catapultar els anhels i els desitjos de les immediates generacions artístiques. En termes simbòlics, el paper de Mestres va ser el d'actuar de nexe o dena d'una imaginària cadena genealògica que va tenir continuïtat en el grup d'Els Quatre Gats i que culminà amb l'aparició de l'obra de Picasso jove.

Bibliografia recomanada

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 ombers 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*, (tesi 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*, (tesi 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 d'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 biografía 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 [catàleg d'exposició]

Mendoza, C., «Le Chat Noir i els Quatre Gats», *Paris Barcelona 1888-1937*, París, 2001, p. 196-215 [catàleg d'exposició]

Mendoza, C., «Quatre Gats and the Origins of Picasso's Career», *Barcelona and Modernity. Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*, Cleveland, 2006, p. 80-91 [catàleg d'exposició].

Mendoza, C., «Els Quatre Gats», Fontbona, F., (dir.), El Modernisme. Pintura i dibuix, III, 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 [catàleg d'exposició]

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 [catàleg d'exposició]

Josep M. de Sagarra (Barcelona, 1894-1961) a La Publicitat (18-VI-1931)

L'Esquella de la Torratxa (Carnaval)

Revistes Quatre Gats

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

ANY RAMON CASAS 2016

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Textos
Francesc Quilez

Coordinació
Montse Gumà

Correcció
Susana Méndez

Fotografies
Marta Mérida Rojas

Disseny gràfic
Alan Bates Design
www.alan-bates.com

Traducció
Susanna Méndez

© dels textos, els seus autors

© de l'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

Tots els drets reservats

Edició Juliol 2016