

PRÓLOGO

Llevo algo más de cuarenta años dedicado a estudiar la figura y la obra de Hermen Anglada-Camarasa (Barcelona 1871-Port de Pollença, Mallorca 1959), uno de los pintores internacionales más reconocidos e influyentes de principios del xx. Junto con mi colega Francesc Miralles venimos a ser los expertos de cabecera de este pintor. Los dos publicamos, en 1981, tras siete años de investigación, una amplia monografía sobre Anglada, la primera realizada en profundidad tras el libro clásico, verdaderamente benemérito, que S. Hutchinson Harris había sacado en Londres en 1929 sobre el pintor.

Mi monografía incorporó un primer catálogo razonado muy amplio de la obra pictórica del artista que aún sirve de referencia hoy, aunque tras tantos años ya hayan emergido, lógicamente, varias pinturas más que nos eran desconocidas cuando el libro fue editado. Y en 2006 publicamos otro catálogo razonado, ahora el de los dibujos del maestro, un género que Anglada, más que valorar en sí mismo, utilizaba para preparar sus obras pictóricas, o también para demostrar a sus detractores que su dominio de la técnica académica era mayor de lo que sus óleos, a menudo desconcertantes, daban a entender. A parte de estas obras he escrito también sobre Anglada publicaciones divulgativas, he sido comisario de diversas exposiciones monográficas sobre el artista, autor de todo tipo de trabajos parciales, fichas y ponencias sobre el creador barcelonés, y he dado sobre él numerosas conferencias.

He de constatar que a menudo quien se ha dedicado tan intensamente a un tema de estudio como en mi caso –aunque no haya sido una dedicación exclusiva– genera una sensación posesiva, a veces enfermiza, respecto a él, y ante la aparición de nuevos estudios que se concentren en *su* tema no es raro que el experto “oficial” actúe con auténtica celotipia y se irrite agriamente ante lo que él suele ver como una interferencia, una intromisión ajena en un terreno que abusivamente ha llegado a considerar equivocadamente como propio y exclusivo.

A mí, en cambio, me sucede lo contrario. Si veo que alguien elige a Anglada-Camarasa como tema de estudio me alegro profundamente, y pienso en que voy a estar desde entonces menos aislado, más acompañado, en este campo, y que tendré, en consecuencia, más interlocutores cualificados con los que poder discutir sobre mi artista. Ya me ha sucedido alguna vez, incluso, que algún trabajo nuevo sobre Anglada, ajeno del todo a mí, ha arrojado tanta luz sobre uno u otro aspecto de su personalidad que lo que yo publiqué en su día sobre eso ha quedado desfasado por la aparición de la nueva aportación. No me importa: es ley de vida, y me alegro de leer cosas sobre mi personaje que a mí no se me habían ocurrido hasta ahora o no había dado yo con el filón intelectual o documental para desarrollarlas.

Es muy reconfortante pues ver que sobre este tema en el que he sido –siempre junto a Miralles– el estudioso de referencia, van apareciendo nuevos intérpretes, y que así tu personaje se enriquece, como por otra parte se merece por su genialidad, es cada día

más objeto de atención múltiple y, en consecuencia, adquiere un relieve público mayor. *Com més serem més riurem*, decimos en catalán, y a reír/gozar siempre me apunto. Además, un tema tan amplio como la vida y la obra de un artista de tan largo recorrido cronológico como Anglada-Camarasa es tan vasto que nunca se acaba, y siempre cabe hacer sobre él nuevos descubrimientos, nuevas aportaciones, y no digamos interpretaciones distintas.

Esta es la sensación que he tenido al leer el original del presente libro de María Villalonga, que viene a acompañarme ahora en mi larga soledad angladiana. María Villalonga, tras iniciales estudios de Teoría Económica en la Complutense, estudió y se doctoró en Historia del Arte en Oxford Brookes, en 2009, con una tesis sobre el mismo Anglada, tema al que se ha acercado con una mirada nueva. Fue conferenciante invitada en el Ashmolean Museum, Oxford University y Oxford Brookes Lecture Series, y publicó en *Apollo Magazine*. Este libro es la consecuencia pública de aquella tesis universitaria.

Acerca del pintor ha ampliado intuiciones que yo tal vez tuve en su día sin llegar a desarrollarlas, y se ha planteado cuestiones que yo no me planteé en aquel momento; por no atinar en ellas o simplemente por poca proximidad entonces a las fuentes necesarias para desarrollarlas. Seguramente, también es determinante en su óptica el hecho de que, aparte de una universitaria con dominio de la teoría, ella también es pintora, con varias exposiciones en su haber, individuales y colectivas, lo que aporta a su mirada sobre Anglada percepciones técnicas y de concepto que los simples historiadores o expertos en estética no se pueden plantear por tratarse de aspectos que no dominan.

Además, María Villalonga, en el presente libro, parte de un marco general que a mí siempre me ha parecido urgentemente revisable. La Historia del Arte hay que contextualizarla siempre, ya que las virtudes de un artista no son nunca un producto solitario, sino algo que juega en el amplio campo del mundo artístico internacional, y el tiempo que a Anglada le tocó vivir es uno de los más complejos de la Historia del Arte. Entre otras cosas hay esto que ella llama el Paradigma Modernista, una realidad contundente pero casi nunca advertida por los que se acercan al estudio de la época, que deforma la valoración del devenir de la pintura del siglo xx, Paradigma que ella atribuye, seguramente con razón, al peso que un director de museo como Alfred Barr –fundador y director del MoMA– tuvo en la definición del canon pictórico mundial de la época, que en palabras de la autora “se apoyaba en dos pilares fundamentales: la abstracción y la originalidad”. Y este Paradigma tuvo una fortuna tan generalizada que siendo, en principio, un valor sin duda de la izquierda cultural, terminó siendo asumido e instrumentalizado incluso por los estamentos oficiales de una derecha tan contumaz como, sin ir más lejos, la franquista, que encontraba en aquellas innovaciones puramente formales un substitutivo para no abordar avances más vitales en la vida colectiva que pudieran poner en cuestión el statu quo social.

María Villalonga abunda, además, con intensidad, en un aspecto de la transcendencia estética de Anglada que en mi monografía solo quedaba aludido rápidamente, que es la influencia que nuestro pintor tuvo sobre la evolución de Vasili Kandinsky, uno de los nombres mágicos, indiscutidos, de la pintura internacional del siglo xx. Curiosamente, el ruso era cinco años mayor que el catalán, pero le costó entrar en órbita en el París –y la Europa– de vanguardia, en la que luego paradójicamente reinaría, y la espectacular presencia que el desbordante Anglada ya tenía en aquella primera década del siglo hubo de ejercer necesariamente un gran impacto en el ruso.

Lo que sucede es que Anglada, calificado por la autora como hijo de los tiempos del Simbolismo, estalló internacionalmente alrededor de 1899-1900 y desde entonces gozó de una fama extraordinaria que se proyectó rápidamente al mundo entero; y habiendo sido uno de los inductores de que Kandinsky se fijara más en lo plástico que en lo representativo, más pues centrado en colores y formas que en la temática de su pintura, personalmente nunca se sintió llamado a dar el paso hacia eso que a toro pasado nos parece quasi necesario en el arte de su tiempo: la Abstracción. De esta manera, Anglada quedó, sin ni darse cuenta, inhabilitado para formar parte del inminentemente consagrado Olimpo artístico definido por el famoso Paradigma Modernista, tan invocado por la autora, del que, en cambio, Kandinsky sería muy pronto representante primordial, precisamente como padre fundador de la pintura abstracta.

Con todo, la autora define la obra de Anglada como igualmente ubicada en la órbita de la modernidad más absoluta, pues, según ella, si Gauguin buscó regenerar el arte volviendo al primitivismo en Tahití, y esto es un planteamiento fundamental en lo que sería el arte del siglo xx, Anglada también hizo algo parecido –hay que decir que en parte– acercándose, por ejemplo, al mundo de los gitanos. De hecho, hay que preguntarse en este marco si un barcelonés que había pasado gran parte de su juventud pintando húmedos paisajes en la falda del Montseny, tenía verdaderamente interiorizado el baile flamenco como un detonante estético genuino, o si por el contrario Anglada sucumbió al tópico que París reclamaba indiscriminadamente a todos aquellos que provenían del sur de los Pirineos y podía reverdecer así el mito de la Carmen de Merimée, tan constantemente invocado por los franceses al acercarse al imaginario de lo que ellos creían indisociable de lo “español”.

Sea como fuere, el Anglada posterior a su embriagadora primera época parisiense, la de los blancos infinitos e irisados que diluyen a menudo las formas externas que les sirven de pretexto, y que tan innegablemente *modernos* eran, por lo que fuera, echó mano frecuentemente de la excusa gitana, como lo hizo también desde 1904 de la valenciana –ámbito con el que solo tuvo un breve pero epifánico contacto estival–, y ciertamente estas, al margen del valor argumental que el pintor les diera, le sirvieron para desarrollar a tope su poética tan personal.

Ello, sin embargo, tal vez a posteriori resultara contraproducente a Anglada-Camarasa, pues a ojos poco avisados aquella temática etnográfica que sirvió de pretexto a su pintura de madurez pudo ser vista como la de un integrante más de la escuela “regionalista”, hija no de ninguna modernidad, sino del costumbrismo decimonónico, que inundó la España culturalmente más convencional del primer tercio del siglo xx. Para aquellos pintores regionalistas el folklore era un pretexto meramente anecdótico, en cambio, para Anglada, fue algo muy distinto: un fundamento colorista idóneo de modernidad.

Pero siendo tan visible la anécdota en sus cuadros, y siendo esta tan “exótica” a ojos europeos, a muchos observadores internacionales les pasaría por alto el matiz, y en lugar de hermanar su pintura, por ejemplo, con la música de Stravinsky, que es lo que procede, y así lo detecta también la autora de este libro, cayeron en la trampa de asimilar el arte de Anglada al de Sotomayor, Chicharro, Eugenio Hermoso, el mismo Sorolla e incluso del Zuloaga maduro, que él sí, habiendo partido de la modernidad extrema del París de fin de siglo, derivó hacia una pintura en la que el peso de un folklorismo altisonante lo apartó del camino central que se tenía bien ganado tiempo atrás en las inmediaciones de los Nabís o de su amigo Rodin.

También es importante en el libro haber dedicado un capítulo al mercado del arte, pues se olvida a menudo que un artista aparte de aparecer como un sacerdote de alguna religión profana, es ante todo un ser humano que debe satisfacer sus necesidades vitales, como todos; y que la mejor manera de hacerlo es siempre sacando partido material de aquello que uno domina, en este caso la pintura. Por lo tanto, mientras el hombre no sea ángel tendrá que procurarse su sustento, y el pintor tendrá que vender su pintura, por más sacrílego que pueda parecer a alguien, si no quiere perder el tiempo buscándose un *modus vivendi*, elemento insoslayable, ajeno a sus habilidades. ¿Qué hacían los grandes mitos del arte clásico –Miguel Ángel, Leonardo, Rafael, Rembrandt o Velázquez– sino ganarse la vida con el prosaico producto de sus obras maestras?

María Villalonga ha abordado todas estas cuestiones y muchas más. Lo ha hecho tras un trabajo de campo sólido y amplio, y adentrándose en la bibliografía más completa no solo sobre Anglada, sino también sobre el panorama artístico contemporáneo internacional en el que el pintor interactuaba. Este es pues un magnífico libro sobre el gran pintor que fue Hermen Anglada-Camarasa, pero puede ser visto también como la descripción novedosa y oportuna de este fenómeno –según como se vea, enfermedad– que ha aquejado el arte del siglo xx –y aún lo aqueja en el xxi– que la autora denomina Paradigma Modernista.

Más vale pues dar paso ahora a que sea su propio texto el que se explicita y no el prologuista.

Francesc Fontbona

(Miembro de número de la Reial Acadèmia
Catalana de Belles Arts de Sant Jordi y del
Institut d'Estudis Catalans)