



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La col·lecció Deering a Maricel de Sitges i al Castell de Tamarit (1909-1921): un somni d'art hispànic frustrat

Sebastià Sánchez Sauleda

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

2. ELS PROTAGONISTES:

ELS INICIS (1852-1909)

2.1.- El col·leccionista: Charles Deering (1852-1927)

Charles Deering [Fig.2.1] va néixer a South Paris, Maine (Estats Units) el 31 de juliol de 1852. Era el fill primogènit de William Deering (1826-1913) i Abigail (Abbey o Abby) Reed Barbour (1827-1856), membres d'una pròspera nissaga d'industrials nord-americans. Les arrels familiars cal buscar-les en la figura de Roger Deering, el primer avantpassat establert als Estats Units des de 1663 on havia arribat procedent de Devon, abans Devonshire, un comtat no metropolità amb capital a Exeter situat al sud-oest d'Anglaterra.¹⁹⁴ Un cop establerts al nou continent, els Deering concentraren la seva activitat en la construcció de vaixells i en treballar com a grangers i mariners.¹⁹⁵ Amb el pas dels anys diversificaren els seus interessos, assolint l'èxit gràcies a la sòlida empresa creada el 1824 per James Deering i Eliza Moore, els avis paterns de Charles.

Pel que fa al seu pare, William Deering va néixer el 25 d'abril de 1826 a Paris, Maine (Estats Units), i la seva joventut estigué marcada per uns interessos força allunyats del món comercial. Començà els estudis de medicina, la seva veritable

vocació, però no els va concloure perquè els pares reclamaren la seva presència al negoci familiar. Tot i abandonar el seu somni, es dedicà en cos i ànima a la seva nova tasca, arribant a ser un empresari d'èxit.¹⁹⁶ Al llarg de la seva vida foren diversos els negocis que engegà, sent-ne un bon exemple la *Deering, Milliken & Company*, la *Gammon & Deering* i el 1880 la *William Deering & Company*, predecessora de la

[Fig.2.1] Charles Deering (1852-1927). Fons Miquel Utrillo (BPSR-MU, núm. inv. 3.437-3) © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

¹⁹⁴ DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering 1852-1927. An appreciation*. Boston. Massachusetts: Privately Printed, 1929, p. 31.

¹⁹⁵ *Ibidem.*, p. 31.

¹⁹⁶ Sobre la figura de William Deering.: *William Deering*. Chicago: Privately Printed, 1914. DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 55-71. JOHNSON, Allen; MALONE, Dumas (ed.). *Dictionary of American Biography. Vol. 5 (Cushman – Eberle)*. New York: Charles Scribner's Sons, 1930.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Deering Harvester Company, que a partir de l'any següent seria dirigida pels els seus fills i que el 1902 després de fusionar-se amb la seva competidora canviaria de nom i passaria a ser coneguda com la *International Harvester Company*.

Un cop gaudí d'una situació professional estable, decidí contraure matrimoni el 3 d'octubre de 1849 amb Abigail Reed Barbour, originària de Gray, població situada a l'estat de Maine (Estats Units). La jove parella tingué un fill l'any 1852 al que batejaren amb el nom de Charles. Després del part es traslladaren a Macomb (Illinois), on William obrí un negoci dedicat a abastir als soldats destacats a la frontera. Però tot just quan el nen tenia tres anys, Abigail emmalaltí i decidiren tornar a South Paris on ella morí el 10 de gener de 1856 per culpa de les febres produïdes pel xarampió. Aquesta desgràcia trastocà per complet la vida de William, que decidí fer-se càrrec del seu fill, assentar-se definitivament a la ciutat i obrir un nou negoci dedicat a la venda de productes relacionats amb el camp.¹⁹⁷ Poc temps durà aquesta situació ja que Abby, al seu llit de mort, li recomanà als eu marit que tornès a casar-se ràpidament i que ho fes amb la seva cosina, Clara Cummings Hamilton (1835-1918). Els seus desitjos foren respectats u el 15 de desembre d'aquell mateix any se celebraren les noces a la ciutat de North Yarmouth, Maine (Estats Units).¹⁹⁸ D'aquest segon matrimoni nasqueren dos fills: James Edwar Deering a South Paris, Maine, el 12 de novembre de 1859 i Abby Marion Deering a Portland, el 3 d'octubre de 1867.¹⁹⁹

La nova situació familiar, unida a la prematura pèrdua de la mare i l'esclat de la Guerra de Secessió, conflicte que assolà i dividí el territori nord-americà entre 1861 i 1865, marcaren de ple la infantessa del jove Charles que durant molts anys visqué a casa dels seus avis James i Eliza, perquè William s'havia traslladat a Boston on obrí un nou negoci. Aquesta guerra, desencadenada arran del bombardeig de Fort Sumter,²⁰⁰ fou decisiva per la configuració del seu imaginari. Des dels nou anys, com molt joves d'aquella generació, va créixer fascinat per les històries que sentia protagonitzades pels membres de l'exèrcit, que llavors eren percebuts per la població com uns herois arran de

¹⁹⁷ Aquest nou negoci de William Deering era en realitat una botiga situada a la ciutat de South Paris en la que s'hi venien productes relacionats amb el camp, aquells que millor coneixia i dels que sabia com treure gran rendiment.

¹⁹⁸ SNYDER MATTHEWS, Janet. *Historical documentation The Charles Deering Estate at Cutler for Metro-Dade Parks and Recreation Department*. Miami: The Charles Deering Estate at Cutler, 1992, p. 50.

¹⁹⁹ James va ser batejat amb aquest nom en honor al pare de William Deering, mentre que Abby ho va ser en honor a la mare de Charles, Abigail Reed Barbour.

²⁰⁰ El bombardeig de Fort Sumter es produí entre el 12 i el 13 d'abril de 1861. L'exèrcit confederat atacà el fort per intentar fer fora a les tropes federades que l'ocupaven. No hi va haver morts però aquest fet desencadenà l'inici de la Guerra de Secessió (1861-1865).

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

les gestes que realitzaven al camp de batalla.²⁰¹ Per tant, tot i que li auguraven un futur prometedor dins l'empresa familiar, un cop finalitzà els estudis a Kent's Hill l'any 1868 decidí seguir el seu propi camí i s'enrolà a la marina. Aquesta decisió segurament estigué motivada per unes ànsies d'independència, i trobaren justificació en les idees romàntiques de glòria i llibertat que associava a l'exèrcit des de la seva joventut.

2.1.1.- La Marina de Guerra (1869-1881)

Tot i la decepció que causà aquesta decisió, William Deering es veié obligat a acceptar que el seu primogènit volgués seguir el seu propi camí. Pel que fa a Charles, plenament convençut del que feia, començà el mes de juny de 1869 el seus estudis a l'Acadèmia Naval situada a Annapolis, Maryland [Fig.2.2].²⁰² Allí es formà en matemàtiques, aritmètica, àlgebra, geometria, geometria descriptiva, geometria analítica, trigonometria, càlcul i també en aquelles especialitats pròpies de la marina, acreditant unes excel·lents qualificacions. A més dels coneixements pràctics que assolí, l'estada fou fonamental per la seva vida personal perquè establí una estreta amistat amb William Henry Schuetze (1853-1902), el seu company d'habitació amb qui competia per ser el primer de la promoció.²⁰³ Aquesta relació es mantingué fins la mort de Schuetze, tal i com testimonia l'extensa correspondència conservada entre ells al llarg dels anys,²⁰⁴ i la inscripció inserida a la base de *La Serenitat*, una escultura de Josep Clarà (1878-1958)

[Fig.2.2] Charles Deering a l'Acadèmia Naval (1873). *Deering Estate, Miami*

²⁰¹ DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 5.

²⁰² El propi Ramon Casas, en l'article homenatge que li dedicà a Deering l'any 1927 arran de la seva mort, confirmava aquesta dada tot i que la situava al 1868. «Records de la vida i la mort de M. Charles Deering». *La Veu de Catalunya*, Any XXXVII, núm. 9.588 (21 de febrer de 1927), p. 4.

²⁰³ Segons recullen els seus biògrafs, sembla que finalment Deering cedí el primer lloc de la promoció al seu amic. DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 23.

²⁰⁴ *Ibidem.*, p. 83-93. Schuetze assolí el grau de tinent-comandant de la l'Armada nord-americana ja que ell si que continuà la seva carrera militar, fet que Charles Deering no tingué la oportunitat de fer.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

prevista per l'entrada de Maricel que finalment Deering regalà a la ciutat de Washington.²⁰⁵

A més de les amistats, el pas per la marina de guerra l'inicià en el món dels viatges i li permeté ampliar els seus coneixements sobre els diversos pobles que visitava i les institucions de govern que els regien. Aquesta passió, comuna en els intel·lectuals i estudiosos de l'època com George Ticknor, es veié satisfeta gràcies a les excepcionals qualificacions que acredità a l'acadèmia i que li valgueren ser destinat al buc insígnia de l'esquadró europeu, l'U.S.S. Alaska on hi romangué entre 1874 i 1875 sent promocionat a alferes a l'estiu de 1874, moment en que es produïren els primers contactes amb el vell continent. Posteriorment va ser destinat a l'Àsia on conegué bona part del territori i féu bona amistat amb el general Ulysses S. Grant (1822-1885), qui poc després seria escollit president dels Estats Units. Com veiem, els anys previs a llicenciar-se a l'acadèmia naval foren claus en la gestació d'una passió per alguns països europeus (principalment Espanya, França i Itàlia) i també per la cultura, la gastronomia i l'art oriental, eixos que a partir de 1909 configurarien les bases de Maricel. Així mateix, també s'intueix en aquests primers moments les capacitats del jove Deering per relacionar-se amb les personalitats més rellevants del món polític i econòmic del seu temps, virtut que a la llarga influiria en els excel·lents resultats que assolí en el món empresarial.²⁰⁶

Finalitzat el seu servei a l'Àsia, retornà a Estats Units amb una posició consolidada dins de l'exèrcit nord-americà. Les seves qualificacions a l'acadèmia i el seu brillant expedient de servei, feien presagiar un futur esplendorós si seguia amb la carrera militar. Aquest estatus social li permeté donar un pas endavant, estrènyer encara més els llaços amb la marina, i contraure matrimoni amb Anna Rogers Case la filla de l'almirall Augustus Ludlow Case (1812-1893).²⁰⁷ La parella celebrà l'enllaç el 3 de

²⁰⁵ Aquest homenatge, al que tornarem més endavant en parlar de l'encàrrec de *La Serenitat* per decorar l'entrada de Maricel, va ser pensat per Deering ja que la mort del seu íntim amic l'afectà profundament. Per aquest motiu a la base de l'escultura hi va fer inserir la inscripció «*SERENITY / IN REMEMBRANCE OF WILLIAM HENRY SCHEUTZE / LIEUTENANT COMMANDER UNITED STATES NAVY / MDCCCLIII - MCMII*», en la que el cognom del seu amic apareix mal escrit.

²⁰⁶ La seva capacitat de relacionar-se amb tothom sembla que anava vinculada al seu caràcter agradable i afable que li permetia fer amics on anava. En aquest sentit, els seus biògrafs recullen declaracions de Eliza Josephine Harwood, la seva professora a l'escola, qui deia d'ell que era «*very popular with all students and teachers, genial, frank and entertaining – a must pleasing personality- and radiated sunshine in all directions*». DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 23.

²⁰⁷ Nascut a Newburgh (Nova York), Case participà a l'expedició comandada per Charles Wilkes entre 1837 i 1842 que els portà a explorar els mars del sud i descobrir el continent antàrtic. Tingué un paper destacat a la guerra contra Mèxic, participà a una expedició a Paraguai el 1859 i la seva intervenció

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

novembre de 1875 a Newport (Rhode Island), i no trigà gaire a tenir un fill que batejaren amb el nom de Charles William Case Deering. El part va estar ple de complicacions, que finalment acabaren amb la vida de la jove mare el 31 d'octubre de 1876, poc temps després d'haver donat a llum.

Malgrat aquesta desgràcia, la vinculació amb la família Case va ser fonamental en la seva relació amb el món artístic. A través dels seus sogres entrà en contacte amb el pintor John Singer Sargent [Fig.2.3], amb qui establí una gran amistat que durà fins a la mort d'aquest. Nascut el 12 de gener de 1856 a Florència i mort el 14 d'abril de 1925 a Londres, era fill d'un matrimoni d'origen americà conformat per Fitzwilliam Sargent, eminent cirurgià de Boston, i Mary Sargent, filla d'una antiga família de Philadelphia, que havien emigrat a Europa per tal de descansar i superar la tràgica pèrdua del seu primer fill.²⁰⁸ Format al taller de Charles Émile Auguste Durand, més conegut com Carolus-Duran (1837-1917),²⁰⁹ perfeccionà el seu art viatjant per Itàlia, Alemanya i Espanya, on realitzà diverses còpies al Museo del Prado d'obres de Velázquez, pintor al que considerava el gran mestre de tots els temps i que esdevingué un referent indispensable en la seva obra. El primer èxit l'assolí a París l'any 1882 amb *El Jaleo*,²¹⁰ iniciant una meteòrica carrera que



[Fig.2.3] John Singer Sargent (1856-1925) l'any 1903, fotografiat per James E. Purdy. Llicència Creative Commons

resultà fonamental durant la Guerra de Secessió (1861-1865). Case, per tant, va ser una de les llegendes de la Marina de Guerra americana que Charles tant admirava de petit.

²⁰⁸ OLSON, Stanley. *John Singer Sargent. His portrait*. Londres: MacMillan Publishers Limited, 1986.

²⁰⁹ Nascut a Lille i format a l'*Académie de Beaux Arts* de París, completà la seva formació viatjant a Itàlia i Espanya, on descobrí la pintura de Velázquez que esdevindria fonamental per l'evolució de la seva tècnica. Va gaudir de gran èxit durant la Tercera República francesa (1870-1940) gràcies als seus retrats de l'alta societat, però avui en dia és més recordat per ser el professor que ensenyà els rudiments de l'ofici a pintors de la generació posterior entre els que s'hi contava el català Ramon Casas. Com veiem, ja des dels inicis, Charles Deering es vinculà a artistes amb un mateix imaginari i estil pictòric.

²¹⁰ Actualment l'obra es conserva al Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, núm. inv. P7s1.

el convertí en el retratista preferit de burgesos, prohoms i gent acomodada d'arreu del món.²¹¹

Seria aquesta reputació la que el posà en contacte amb la família Case, que al llarg dels anys requeririen els seus serveis en més d'una ocasió. Arran dels treballs que realitzà per ells es crearen uns estrets vincles de familiaritat amb Sargent, fet que explicaria que el convidessin a allotjar-se a casa seva quan era als Estats Units.²¹² Pel que fa a Deering, l'amistat entre ambdós començà a l'estiu de 1876 en el transcurs de la primera visita del pintor a la casa que els Case tenien a Newport.²¹³ Va ser llavors quan aquest es convertí en el primer professor de Charles qui arran dels seus viatges començava a sentir una gran passió

**[Fig.2.4] John Singer Sargent:
Retrat de Charles Deering
(1876, col·lecció particular de Miami)**

per l'art.²¹⁴ En el transcurs d'aquelles jornades, l'artista aprofità per retratar al seu nou amic i deixeble vestit amb l'uniforme de militar **[Fig.2.4]**²¹⁵ i per prendre diversos

²¹¹ La producció de Sargent va ser tant prolífica que es calcula que va arribar a pintar prop de nou-cents olis al llarg de la seva carrera. Bona part dels clients que tingué eren nord-americans de la *Gilded Age* i era habitual que les grans fortunes es disputessin els seus serveis, ja que sabia captar com ningú la psicologia del personatge al que estava retratant. *John Singer Sargent & Chicago's Gilded Age*. New Haven and London: Art Institute of Chicago; Yale University Press, 2018.

²¹² *Ibidem*, p. 88. La família Case i la família Sargent eren amigues des de que es conegueren a Florència, ciutat on nasqué el pintor, a la dècada dels anys seixanta del segle XIX.

²¹³ ORMOND, Richard; KILLMURRAY, Elaine. *John Singer Sargent, Complete Paintings, Volume 1: The early portraits*. New Haven: Yale University Press, 1998, p. 27. El primer viatge de Sargent als Estats Units tenia com a finalitat visitar a la família, veure la *Philadelphia Centennial Exhibition* i explorar en primera persona part del territori americà. Pel que fa a l'amistat amb Deering, tot i que s'ha considerat que aquest és el punt inicial d'aquesta, darrerament s'ha especulat amb la possibilitat que contactessin a París el 1874 o 1875 quan Sargent era alumne al taller de Carolus Duran i Charles hi estava destinat amb la marina de guerra. *John Singer Sargent and Chicago's...*, p. 62, 88 i 139.

²¹⁴ La seva estança a la marina li permeté veure i conèixer molts artistes i museus tant a Orient com a Occident. Sembla, a més, que arran d'aquesta amistat amb Sargent el pintor florentí retratà a molts dels amics que Charles havia fet a l'exercit.

²¹⁵ John Singer Sargent: *Retrat de Charles Deering amb uniforme de militar* (1876, Col·lecció hereus Charles Deering, Miami).

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

apunts d'Anna Rogers Case, sense saber que a finals d'aquell mateix any ella moriria. Les notes, a petició del vidu, es convertiren en un retrat pòstum [Fig.2.5].²¹⁶ Així es desprèn de la carta que Sargent li envià a Deering el 5 de gener de 1877 des de París, on li proposava que el llenç mesurés el mateix que el retrat que li havia pintat a ell a l'estiu, perquè així els dos fessin parella:

«It has been a source of regret to me ever since I left America that I did not paint Anie's picture when I had the opportunity, but you know how the time flew at Newport. I thought that a likeness of you would be pleasant for her to look at when you were absent, but know much more would you value now, even an unworthy sketch of Annie from nature. I will begin the portrait as soon as you have sent me an answer to this question: Would you like the picture to be the same size as yours so as to make a pendant?»²¹⁷

Aquest drama personal trastocà els seus plans i l'impulsà a abandonar la vida familiar que duia, sol·licitant reenganxar-se a la marina. L'estatus que havia assolit li permeté ser destinat a Europa, on passà força temps entre Espanya i França a bord del U.S.S. Kearsage, vaixell en el que serví entre 1877 i 1879 i on assolí el rang de tinent a finals de 1878.²¹⁸ Els dos anys fora dels Estats Units, no només li serviren per posar distància amb la desgràcia personal que havia viscut, sinó que li permeteren entrar en contacte amb les dues cultures que esdevindrien la base del seu gust artístic com a col·leccionista. Per una banda, Espanya, un país pel qual els nord-americans començaren a sentir interès; per l'altra, França, que a través dels contactes que mantingué amb París, li permeteren descobrir les col·leccions del Louvre, la modernitat pictòrica que llavors començava a florir i es familiaritzà amb el mercat de l'art ja que les principals transaccions es realitzaven allí.

²¹⁶ John Singer Sargent: *Retrat de Mrs. Charles Deering (Annie Rogers Case)* (1877, Rhode Island School of Design) i John Singer Sargent: *Retrat de Mrs. Charles Deering (Annie Rogers Case)* (1877, Col·lecció hereus Charles Deering). Del quadre finalment es feren dues versions. Una va anar a parar a mans de Charles Deering i l'altre Sargent la regalà a l'almirall Case. Actualment es conserven al Rhode Island School of Design i a la col·lecció dels hereus del magnat nord-americà. *John Singer Sargent and Chicago's...*, p. 16.

²¹⁷ Carta de John Singer Sargent a Charles Deering, 5 de gener de 1877. El text ha estat reproduït a *John Singer Sargent and Chicago's...*, p. 90.

²¹⁸ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramon Casas. A friendship in art*. Evanston: Northwestern University Press, 2012, p. 84.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Per tant és factible suposar que Deering se sentí còmode amb el que veié als dos indrets, perquè quan assolí una posició social acomodada i tingué els recursos econòmics suficients per fer-ho, no dubtà a reunir una extensa col·lecció d'art hispànic que instal·là a Sitges i una col·lecció de similars característiques d'art francès – principalment d'impressionistes – que repartí entre les seves propietats nord-americanes. Podem concloure, doncs, que el seu pas per la marina de guerra nord-americana que saldà amb prop de dotze anys de servei, la concessió de nombroses distincions i reconeixements a més d'un brillant expedient. Però sobretot, aquest temps resulta indispensable per comprendre el seus interessos posteriors, i influí de manera directa en la conformació de les seves col·leccions d'art i en la creació de Maricel.

[Fig.2.5] John Singer Sargent: *Retrat d'Anna Rogers Case (Mrs. Charles Deering)*. (1876, Rhode Island Museum)

2.1.2.- L'empresa familiar i el segon matrimoni (1881-1893)

La relació amb Sargent es va anar consolidant i per això aprofità l'avinentesa per visitar-lo a París durant la primavera de 1880. Va ser llavors, en la trobada que es produí al taller que el pintor tenia a la rue Notre-Dame-des-Champs, quan li regalà l'aquarel·la titulada *Girl in Spanish Costume* (1879-1880) [Fig.2.6].²¹⁹ L'obra, que assentà l'amistat d'ambdós iniciada el 1876, degué causar gran impressió en Deering perquè al revers del paper hi anotà un breu text explicatiu de com aquesta havia arribat a les seves mans: «*This by John S. Sargent, and given by him to me in his studio in the rue Notre Dame des Champs in April 1880. The subject is if I remember right a Jewish dancing girl at Constantinople where Sargent had been in '79 o '80.*»²²⁰

²¹⁹ John Singer Sargent: *Girl in Spanish costume* (1879-1880, Art Institute of Chicago, núm. reg. 1996.813)

²²⁰ *John Singer Sargent and Chicago's...*, p. 91. En realitat Sargent no va viatjar a Constantinoble per aquelles dates, i la figura que apareix representada és una ballarina espanyola que li serví com a model pel preparatiu del quadre *El Jaleo* (1882). Aquesta peça va ser una de les primeres, sinó la primera, que

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Tot i tenir un brillant i prometedor futur a l'exèrcit, els canvis econòmics i l'evolució dels mercats que experimentà els Estats Units obligaren a William Deering a requerir l'ajut dels seus fills perquè s'havia fet gran i la competència podia desbancar la bona marxa del negoci familiar. Charles, llavors amb vint-i-nou anys d'edat i sense experiència empresarial prèvia, però amb la força de la joventut, les dots de comandament, la diplomàcia i el coneixement del món i les relacions socials apreses a l'exèrcit, l'1 de maig de 1881 es veié obligat a abandonar la marina i renunciar al seu somni de joventut.²²¹ En aquesta nova aventura no estigué sol ja que l'acompanyà el seu germanastre James, qui ocupà el càrrec de president de la *Deering Harvester Company* perquè havia estudiat a la Northwestern University i al M.I.T assolint les competències necessàries per aquesta tasca, mentre que a ell li reservaren el de secretari.²²² Tot



[Fig.2.6.] John Singer Sargent: *Girl in Spanish Costume* (c.1879-1880)

i aquesta renúncia, el seu interès pel mar no desaparegué i els amics fets durant aquests anys, com és el cas de Schuetze, ho foren fins a la mort.²²³ És aquesta passió marítima el que explica que triés Evanston, una població al nord de Chicago i molt pròxima al Llac Michigan,²²⁴ per instal·lar la seva residència i que amb els anys decidís establir-se

s'incorporà a la col·lecció de Charles Deering que llavors només era un aficionat a l'art però no podia ser considerat com un veritable col·leccionista.

²²¹ DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 3. Veiem com novament es repeteix la història de la família. Si anys abans William Deering havia hagut d'abandonar el seu somni de ser metge i havia quedat vidu, anys després el seu primogènit Charles va haver de renunciar al seu prometedor futur a l'exèrcit per ajudar a l'empresa familiar pocs anys després de perdre a la seva dona. Aquesta renúncia també era recordada per Ramon Casas en l'entrevista-homenatge que li dedicà a Charles Deering l'any 1927: «Abandonà [la marina de guerra nord-americana] en 1881 per a ocupar la secretaria d'una mancomunitat d'empreses dedicades a la construcció de maquinària agrícola fundada pel seu pare i que ha estat la base de la immensa fortuna de la família Deering.». *Records de la vida i la mort...*, p. 4

²²² Per molt bona relació que hi hagués entre els germanastres, que així fou durant tota la vida, suposem que aquesta elecció en part va estar motivada per no separar els bens familiars, no crear enveges i que, tant el negoci com el patrimoni, no es ressentissin en un futur.

²²³ Un bon exemple que seguí mantenint les amistats, a més de l'esmentat Schuetze, el trobem en la figura del contra-almirall Kimball. L'oficial entrà en contacte amb ell a finals dels anys vuitanta per informar-lo que havia inventat un nou model de metralladora i Deering, en comprovar-ho personalment, li prestà els diners necessaris per finançar-ne la seva producció. DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 4-5.

²²⁴ D'aquest moment data la vinculació de Charles Deering amb aquesta ciutat, a la que anys després finançaria la construcció d'una biblioteca, on abans de morir llegà gran part dels llibres que atresorà i

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

a localitats tan dispars com Sitges, Tamarit o el Cutler, llavors un municipi proper a Miami.²²⁵

La seva arribada al món dels negocis coincidí de ple amb el procés de transformació que experimentà Chicago. La petita ciutat del Midwest que el 1827 estava conformada per sis o set famílies agrupades en un fort per poder defensar-se dels atacs dels nadius, als anys vuitanta del segle XIX contava amb 500.000 habitants i s'encaminava a convertir-se en una gran metròpolis mundial.²²⁶ Situada en un pla, va poder créixer sense límits arran de l'incendi de 1871, «*The Great Fire*», que acabà amb bona part de les antigues construccions.²²⁷ Aquesta devastació, unida a la seva privilegiada situació geogràfica i a la planificació urbanística de James Thompson, acabarien determinant la manera en que la ciutat s'articulava en el futur i creant la possibilitat «*de desmenuzar los solares [transformant] en efecto los trozos de terreno en pura mercancía, vaciando el acto fundacional [d'una ciutat] de cualquier significado sagrado o cívico*».²²⁸ Chicago, després de l'incendi, es convertí en un camp d'acció favorable als especuladors que volien donar sortida als seus afanys de lucre i diners.

Aquesta reconstrucció també propicià que la ciutat es convertís paulatinament en l'epicentre del mercat nacional de blat, blat de moro, de la indústria càrnica (especialment porcina) i de la fusta, a més de la compra-venta de bous llavors encara indispensables pel treball del camp. La imposició del carbó com a font de producció activà totes les fàbriques i ajudà a consolidar el ferrocarril, que a partir de 1880 esdevindria un agent fonamental d'aquesta transformació.²²⁹ El canvi també vingué acompanyat de l'arribada de gran quantitat de mà d'obra, element indispensable per fer

algunes obres d'art. Sobre la biblioteca, vegeu: *Deering library. An illustrated history*. Evanston: Northwestern University Library, 2008.

²²⁵ Aquesta estreta vinculació al mar i al món de la marina, la seva veritable gran passió, també es féu extensiva als clubs i societats als que va pertànyer. Tots ells estaven situats en ciutats portuàries o tenien com a *leiv motive* aquesta temàtica. En són un exemple *The Caxton, Army and Navy and Montgomery Country Club, New York Yacht, Biscaine Bay Yacht Club* de Miami, el *Traveller's Club* de París o el *Reial Club Marítim de Barcelona*, per citar-ne alguns.

²²⁶ L'any 1870 la ciutat tenia 300.000 habitants, el 1890, 1 milió, i més de 2 milions el 1910, fet que la convertí en la sisena ciutat més poblada del món.

²²⁷ *The Great Fire* marcà un punt d'inflexió a Chicago. En un dia i mig el passat i els records de la ciutat van ser esborrats, escapçant així la possibilitat de preservar qualsevol referent a la tradició. Les xifres indiquen que es cremaren 18.000 edificis, 90.000 persones es quedaren sense casa i es comptabilitzaren 300 morts.

²²⁸ PIZZA, Antonio; PLA, Maurici. *Chicago-Nueva York*. Madrid: Abada Editores, 2012, p. 11. El plànol de Thompson es basava en una quadrícula dividida en illes quadrangulars. Així a cada finca se li assignà un valor abstracte determinat per la renta immobiliària. El "mercat", doncs, es convertí en el planificador del desenvolupament urbà.

²²⁹ L'aparició del carbó també facilità el pas de la il·luminació de gas a la il·luminació elèctrica, convertint Chicago en una de les ciutats més modernes i innovadores dels Estats Units.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

front als nombrosos reptes que s'estaven plantejant. Aquests treballadors procedien majoritàriament d'Europa, però també era habitual trobar mexicans, xinesos i indis a les fàbriques, generant una barreja cultural i social clar exponent del *melting pot* nord-americà. Només així s'explica perquè el 41% de població total de la ciutat era d'origen estranger.²³⁰

Tot i la millora experimentada per l'economia, des de 1883 fins 1900 es visqueren crisis i greus tensions entre els patrons i uns obrers que lluitaven per aconseguir millores laborals. Les reivindicacions tingueren com a punt àlgid de la seva violència, l'atemptat de Haymarket Square el maig de 1886 i la posterior repressió de les autoritats estatals.²³¹ A les tensions socials cada cop més generalitzades, calgué sumar-li les reivindicacions per millorar la higiene i salubritat de Chicago. El creixement desmesurat de les fàbriques i del ferrocarril, que s'havia estès sense cap mena de planificació, produí uns alarmants índexs de contaminació que feien urgent solucionar el problema.²³² I més, des de que foren els causants que es declararessin tres epidèmies de tifus i còlera els anys 1881, 1885 i 1886, que acabaren amb el 10% de la població i feren que la ciutat fos coneguda amb el sobrenom de *typhoid city*.

Davant la transformació i l'agitació social que vivia la ciutat, que Charles Deering ocupés el càrrec de secretari esdevingué clau per l'empresa i pel seu èxit futur. Des d'aquesta posició intermèdia va poder conèixer a fons el negoci i calibrar quins canvis calien per millorar-lo, per modernitzar la fàbrica i defugir els conflictes amb els obrers que hagueren entorpit la seva prosperitat. Aquesta visió privilegiada de la realitat que l'envoltava, unit a la ferma decisió dels dos germanastres de defugir el provincialisme en les seves relacions comercials,²³³ l'aposta per l'aprofitament de tots els avantatges tècnics que ofería Chicago i el rebuig de qualsevol tipus d'estretor en les inversions, foren la base que els permeté esdevenir una de les fortunes més importants d'Estats

²³⁰ L'any 1900 Chicago ja era la ciutat amb major densitat d'estrangers, molts d'ells agrupats en comunitats amb regles pròpies i molt ben estructurades. Els irlandesos, per exemple, foren la població majoritària durant molt de temps i esdevingueren essencials per la consolidació del Partit Demòcrata. Els alemanys, per la seva banda, es convertiren en la segona comunitat més important i foren claus en la lluita obrera i en la implantació de tendències polítiques procedents d'Europa.

²³¹ Arran de les protestes iniciades l'1 de maig de 1886 pels obrers que reclamaven la jornada laboral de vuit hores, el 4 de maig, en el transcurs d'una manifestació pacífica, un desconegut llençà una bomba a la policia. La repressió no trigà a arribar i es detingueren a trenta-un responsables dels que finalment només vuit serien jutjats i que passarien a la història amb el nom de «els vuit de Chicago». Tres d'ells foren condemnats a presó, quatre d'ells executats i un se suïcidà abans de ser jutjat. MELLA, Ricardo. *Mártires y precursoras de las ocho horas: la tragedia de Chicago (prólogo de Marcelo Salinas)*. La Habana: El Libro, 1944.

²³² BLUESTONE, Daniel. *Constructing Chicago*. New Haven: Yale University Press, 1991, p. 140.

²³³ Gràcies a les dots de relació de Charles Deering i als seus contactes fets durant els anys que havia estat destacat a Europa, l'empresa va poder exportar els seus productes a l'estranger amb relativa facilitat.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Units gràcies a la fabricació de maquinària agrícola d'alta qualitat.²³⁴ En definitiva, saberen llegir perfectament quines eren les necessitats del mercat i oferir allò que d'altres no podien proporcionar a preus competitius.

De totes les característiques esmentades, possiblement el seu principal encert va ser comprendre millor que la competència quin era el context social que els hi havia tocat viure, i així aplicar els canvis necessaris en la tradicional relació empresari-treballador. Amb la perspectiva que ofereix el pas del temps, la implantació d'aquestes novetats situaria la gestió dels dos germanastres entre les més avançades socialment del

seu temps perquè contribuïren a millorar la situació dels seus obrers. Però en realitat, si prestem atenció, ens n'adonem que aquests canvis només estaven pensats per controlar als seus empleats i evitar que els disturbis de la ciutat afectessin la seva fàbrica [Fig.2.7]. És a dir, partiren de la premissa paternalista que «un treballador content és un

[Fig.2.7] Fàbrica de William Deering & Company (c. 1900). Wisconsin Historical Society, Estats Units Negatiu núm. ID.6756

bon treballador», per concedir algunes millores laborals per tal de defugir que els conflictes socials afectessin la seva producció.²³⁵

Un dels principals focus d'actuació va ser la higiene, un problema endèmic que assolava constantment Chicago, i que anys després reapareixeria a Maricel. Per tal de contrarestar-lo, decidí posar-hi fre des del propi lloc de treball instal·lant dutxes en els vestidors perquè els empleats poguessin rentar-se abans de tornar a casa. La mesura es complementà amb la imposició d'uns estrictes controls mèdics per saber si els obrers es trobaven bé de salut. Per a ell, i pel bé de l'empresa, un treballador net i sà resultava

²³⁴ En aquest camí empresarial cap a l'èxit també hi tingué molt a veure la decisió, per primera vegada aplicada en una gran empresa, de controlar des de l'inici de la producció del producte emprat per confeccionar les seves manufactures. D'aquesta manera aconseguiren reduir al màxim els costos de la fabricació.

²³⁵ Segons expliquen els seus biògrafs, en la relació amb els seus treballadors, Charles Deering sempre va ser honest i aplicà el concepte de justícia que havia après durant els anys que formà part de la marina.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

més productiu i rentable que no pas un de brut i malalt. Per tant, tot i tractar-se d'una millora, el que realment perseguia era eliminar riscos i reduir les possibilitats de perdre mà d'obra qualificada en alguna de les epidèmies que es declararen a la ciutat.

Aquesta preocupació per la higiene, també comportà la implantació del concepte de privacitat i intimitat a la feina. La idea, força desenvolupada a Europa des del segle XVIII, es plasmà en la creació d'uns vestuaris específics pels homes i per les dones. Amb la segregació, potenciava les seves mesures pro-higiene i contribuïa a eliminar qualsevol excusa que justificués aquells treballadors que no volien canviar-se de roba ni rentar-se un cop finalitzada la jornada laboral. Com veiem, el seu pas pel vell continent li permeté conèixer idees i fórmules que en aplicar-les, el convertien en un pioner i en un dels empresaris més avançat del seu temps als Estats Units.

L'habilitat per relacionar-se amb els treballadors, també el portà a abordar frontalment les peticions de reducció de la jornada laboral a les vuit hores que es reclamaven. Aquesta legítima reivindicació, origen de les fortes revoltes a Chicago, Deering la atenuà concedint un descans per esmorzar i la combaté directament incidint en les hores de lleure del seus empleats. Només així s'explica com la *Deering Harvester*

Company, en una nova mostra de paternalisme empresarial, decidís crear un equip de beisbol per a que els treballadors juguessin a l'esport nacional un cop hagués finalitzat la seva jornada

[Fig.2.8]. Amb aquesta activitat proposada, fomentada i controlada des de la pròpia empresa, s'assegurava tres clares victòries davant del

[Fig.2.8] Equip de beisbol de l'International Harvester Deering (c. 1910). Wisconsin Historical Society, Negatiu núm. ID.8937

moviment obrer. La primera, aconseguir una fidelitat absoluta a la companyia fent que els empleats la representessin dins i fora del seu lloc de treball; la segona, convertir els companys en una segona família fomentant la cohesió i germanor dels treballadors, que posteriorment es reflectiria en unes complicitats que beneficiarien al negoci; en tercer

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

lloc, que en acabar la extenuant jornada laboral, tots els integrants de la plantilla estiguessin controlats i no acudissin a les orquestres, clubs de teatre, concerts, espectacles de dansa i musicals promoguts per les associacions obreres,²³⁶ ni tampoc caiguessin en vicis com l'alcoholisme, tant habituals en el món obrer de finals del segle XIX i principis del XX.²³⁷

Un altre dels factors amb els que Deering es trobà en arribar a l'empresa, va ser que la transformació de Chicago acabà convertint la ciutat en la meca del comerç, «*una especie de tierra prometida en la que realizar cualquier sueño personal (social, laboral, económico, político), puesto que todos los “bienes” simplemente quedarán “a disposición de quienes se los merezcan”*». ²³⁸ Aquesta nova mentalitat provocà l'aparició de gratacels i centres comercials com Marshall Field & Co. Store, comportant un canvi de mentalitat en el ciutadà que passà a interessar-se activament per la cultura de la novetat. Aquesta recerca constant del canvi comportà l'aparició dels aparadors a les botigues, uns espais abans infravalorats, i que a partir d'aquell moment es transformaren en la carta de presentació dels negocis i feren necessari desenvolupar la cultura de la imatge i el concepte de publicitat.

Deering també sabé adaptar-se ràpidament a aquestes exigències i per assolir el triomf s'inspirà en allò que havia vist a París durant els anys que hi estigué destacat. I és que a la ciutat de les llums, a finals del segle XIX i de la mà d'artistes com Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) o Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), s'havia popularitzat el cartell, «*un arte del espacio y de la calle: medio de comunicación de masas, destinado a un público anónimo, heterogéneo y precipitado*». ²³⁹ Durant les seves estades europees, va poder comprovar en primera persona els beneficis que aquest nou llenguatge tenia pels locals que l'empraven. És per això, que en fer-se càrrec de la secretaria del negoci familiar, decidí posar en nòmina un cos d'il·lustradors que tenien assignada una jornada laboral com els obrers i que treballaven per il·lustrar tot tipus de

²³⁶ Aquestes associacions obreres s'aliaven contra les pèssimes condicions laborals, protestaven per la pèrdua d'influència en la producció davant les màquines, i en molts casos no reconeixien com a pròpia la bandera nord-americana i preferien manifestar-se enarborant l'enssenya anarquista.

²³⁷ Un bon exemple literari d'aquesta trista però real situació viscuda a finals del segle XIX, el trobem a *L'Assommoir* (La Taberna) d'Émile Zola (1840-1902). En aquesta obra, escrita entre 1876 i 1877, l'escriptor francès ens descriu amb gran detall el descens a l'infern d'un matrimoni obrer corromput per l'alcoholisme al que s'entreguen obertament al sortir dels seus llocs de treball. ZOLA, Émile. *La taberna*. Madrid: Cátedra, 2013.

²³⁸ PIZZA, Antonio; PLA, Maurici. *Chicago-Nueva York...*, p. 64

²³⁹ SALOM VIDAL, Victoria. «El cartel modernista catalán». *D'Art. Revista del Departament d'Història de l'Art*, núm. 5 (1979), p. 78.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

productes que poguessin fer publicitat de la companyia. Podem dir, doncs, que esdevingué un dels pioners a Estats Units en l'ús de la publicitat a gran escala.

Paral·lelament a aquestes millores de l'empresa, el seu accés als alts càrrecs de direcció li serví per assentar-se en el pla personal i contraure novament matrimoni. L'escollida va ser Marion Denison Whipple, també filla de militar,⁺²⁴⁰ amb qui es casà al Trinity Church de Nova York el 2 de gener de 1883. Fruit d'aquesta unió nasqueren tres fills: Roger, que vingué al món a Chicago el 26 d'octubre de 1884; Marion, que nasqué a Governor's Island (New York Harbour) el 5 de juny de 1886; i Barbara, a Evanston (Illinois), el 16 de desembre de 1888. Així doncs, el seu ingrés a l'empresa familiar a més de saldar-se amb la modernització de la fàbrica, dels sistemes de producció i de les relacions amb els obrers, també serví perquè recuperés una vida familiar que havia abandonat des de la mort d'Anna Rogers Case el 1876.

Durant els primers anys de matrimoni, la parella realitzà diversos viatges i a principis d'abril de 1886 desembarcaren a Europa per visitar a Sargent. Plegats dinaren a Niça i posteriorment, a mitjans de mes, es retrobaren a Londres on assistiren a la inauguració de l'exposició que el pintor realitzà a la Marlborough Gallery.²⁴¹ Fruit d'aquesta amistat, el 1888, quan Sargent realitzà la primera gira professional que el portà a diverses ciutats americanes, decidí obsequiar a Charles pintant a la seva segona dona. És ara quan realitza el *Retrat de Mrs. Charles Deering (Marion Denison Whipple)*,²⁴² segurament a l'apartament que Deering tenia a Nova York, donant com a resultat una obra en la que Sargent plasmà part de les investigacions pictòriques que el preocupaven llavors: col·locació de la figura damunt el fons negre, après de les seves lliçons amb Carolus Duran qui s'inspirava en Velázquez; preocupació per la plasmació dels detalls de la roba; l'ús d'una pinzellada curta per la cara i les mans. El resultat final, deixava constància que els sotrats a la vida personal del jove industrial nord-americà havien passat i que encarava el futur amb noves expectatives.

2.1.3.- La World's Columbian Exposition i el viatge a París: la frustrada vocació d'artista (1893)

La carrera empresarial de Deering anà íntimament lligada al creixement de Chicago i als conflictes socials que modelaren l'esperit de la ciutat. Un cop assentat en

²⁴⁰ Marion era filla de Caroline Mary Cook i del general William Denison Whipple (1826-1896), format a West Point i que havia combatut a les Índies orientals i durant la Guerra de Secessió. *John Singer Sargent & Chicago's...*, p. 92.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² John Singer Sargent: *Retrat de Mrs. Charles Deering (Marion Denison Whipple)* (1888, Art Institute of Chicago, núm. reg. 9.2002).

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

el càrrec de secretari de la *Deering Harvester Company*, el següent repte al que hagué de fer front va ser la celebració entre l'1 de maig i el 3 d'octubre de 1893 de la *World's Columbian Exposition*. Els promotors de l'esdeveniment decidiren que la temàtica central havia de girar al voltant del Quart Centenari del Descobriment d'Amèrica per part de Cristòfol Colom, però en realitat el que pretenien era demostrar el progrés científic i industrial que en poc temps havien experimentat. El resultat va ser un èxit aclaparador perquè s'assoliren uns grans resultats econòmics malgrat la greu crisi que assolava el país i la visitaren 26,5 milions de persones, quan la xifra total d'habitants dels Estats Units rondava llavors els 65 milions d'habitants.²⁴³

Pel que fa a la ciutat, el seu creixement no havia trobat aturador i a les portes de celebrar l'esdeveniment era percebuda com un lloc «*que no tenía tradiciones, pero que las estaba creando [...] Chicago era diferente de cualquier otra ciudad del mundo, decían [...] superaría a las demás ciudades americanas, incluida Nueva York, y se convertiría en la primera ciudad americana, europea o del mundo*».²⁴⁴ Tot i les esplèndides previsions de futur que ofería, aquesta visió extremadament capitalista del territori, no satisfieia als empresaris i als prohoms locals. És per aquest motiu, que els grans magnats es bolcaren en l'organització de l'exposició perquè mentre durés, el públic nacional i internacional percebés a parts iguals la cultura popular del Midwest i la imatge de Torre de Babel en la que s'hi podia triomfar venent qualsevol producte comercial.²⁴⁵ En altres paraules, perseguïen suavitzar la imatge de ciutat bolcada exclusivament en els negocis i els diners, per trencar l'estereotip que situava a Chicago com un dels indrets més despersonalitzats i deshumanitzats del món.

Per aconseguir el seu objectiu decidiren instal·lar la fira a Jackson Park, «*un páramo desolado de más de dos kilómetros cuadrados, de suelo embarrado y sujeto a constantes crecidas del nivel de las aguas*».²⁴⁶ D'aquesta manera, amb un terreny no edificat, podrien començar de zero i plantejar les seves idees sense problemes. Per dur-les a terme contractaren arquitectes de Nova York i Boston tot descartant la presència

²⁴³ MARTÍNEZ MORENO, Juan M. «La exposición mundial colombina de Chicago, 1893». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla*, vol. 16 (1988), p. 154.

²⁴⁴ KNIGHT, Leonard and Co. *Guide to the Columbian World's Fair*. Chicago: Leonard Knight and Co, 1892. La traducció del text correspon a Antonio Pízza i Maurici Pla a: PÍZZA, Antonio; PLA, Maurici. *Chicago-Nueva York...*, p. 8.

²⁴⁵ Entre els grans magnats figuraven Marshall Field, George Pullmann, Philip Armour, N. K. Fairbanks, Potter Palmer i Ferdinand W. Peck. Des del primer moment buscaren donar la imatge de gestió transparent per fer front a la idea de corrupció que s'havia establert en l'imaginari col·lectiu quan es parlava de les grans fortunes de la ciutat. PÍZZA, Antonio; PLA, Maurici. *Chicago-Nueva York...*, p. 101.

²⁴⁶ *Ibidem.*, p. 102.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

dels de Chicago. Estilísticament apostaren per una arquitectura monumental i universal que permetés demostrar la grandesa de la ciutat a través dels edificis que s'estaven erigint. La lluita entre patrons i obrers, que havia marcat els darrers anys, també va fer acte de presència en la planificació de l'Exposició i va ser clau perquè aquesta fos concebuda com una representació de la idea de civilització i ordre, malgrat les profundes desigualtats existents en la societat que l'acollí. Aquest concepte es plasmà en l'articulació de les zones de la fira, que es dividí en diversos sectors que partien d'un espai central on es trobaven els principals equipaments. Al nord se situaren els pavellons regionals, davant del llac es destinà als representants estrangers i l'àrea del *Midway Plaisance* era presidida per l'arbitrarietat. Aquest espai, concebut per l'empresari de l'entreteniment Sol Bloom (1870-1949), pretenia sorprendre contínuament al visitant amb assentaments d'indígenes, espectacles orientals i danses del ventre.²⁴⁷ És a dir, el recinte estava pensat per explicar de manera soterrada el lent i evolutiu camí de la població mundial des de les societats més endarrerides fins a la civilització oriental, alhora que col·locava a Chicago entre les ciutats més evolucionades i pròsperes del món.

Pel que fa a Deering, com la resta de prohoms, participà de l'exposició per presentar les seves novetats tècniques però també motivat per les tesis exposades per Bion J. Arnold l'any 1868. Arnold, cofundador de la *Chicago Historical Society*, reclamava als milionaris i magnats de la ciutat que més enllà dels seus negocis es dediquessin a exercir de mecenes de les arts, les biblioteques i els museus. D'aquesta manera, evitarien que Chicago es convertís en un lloc inhumà on només s'hi viatgés per fer diners.²⁴⁸ Va ser arran d'aquesta petició que els industrials començaren a contactar amb els artistes per tal d'aconseguir una espècie d'ennobliment cívic, que marcaria l'inici de l'intercanvi de cultura a canvi de beneficis comercials i sobretot del control moral de la població.

En el cas que ens ocupa, tenim constància que Deering entrà en contacte durant la celebració de l'exposició amb Anders Leonard Zorn (1860-1920) [Fig.2.9], ja considerat llavors el gran pintor de Suècia. La seva formació l'havia portat a viatjar per

²⁴⁷ Segurament l'emblema de l'Exposició va ser la «*Ferris Wheel*», una gran roda dissenyada per George Washington Gale Ferris (1859-1896) que mesurava 260 metres d'alçada. Pensada per distreure als visitants, des d'ella es podia observar tota la ciutat, una *urbs* en conflicte en la que els obrers seguien reclamant el salari mínim, la jornada laboral de vuit hores a més de denunciar una sobreproducció que el país no podia assumir.

²⁴⁸ MILLER, Donald L. *City of the Century. The epic of Chicago and the making of America*. Nova York: Simon and Schuster Paperbacks, 2003, p. 170. Com veiem, les tesis de Arnold estaven íntimament lligades amb un dels objectius principals dels organitzadors de l'esdeveniment.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Europa, inclòs Espanya, on s'interessà per l'obra de Velázquez. També residí a París, on tenia un taller en el que passava llargues temporades, i que li permeté estrènyer els vincles amb la ciutat del Sena. A la llarga, aquests contactes feren que les autoritats franceses el nomenessin Cavaller de la Legió d'Honor al finalitzar l'Exposició Universal de 1889, distinció que el convertí en un dels pintors més reputats de l'època.

Com molts artistes coetanis, tingué l'oportunitat de conèixer de primera mà Estats Units i el seu primer viatge el realitzà l'any 1893, coincidint amb la *World's Columbian Exposition*. El govern de Suècia, atenent a la seva innegable qualitat i fama internacional, el nomenà per unanimitat comissari del pavelló nacional. Zorn acceptà l'encàrrec conscient que, a més de l'honor patriòtic que això suposava, aquesta estada li



[Fig.2.9] Anders Leonard Zorn (1860-1920)

Llicència Creative Commons

permetria ampliar els seus contactes i obrir nous mercats on vendre el seu art.²⁴⁹ No errà en els seus càlculs ja que tingué l'oportunitat de conèixer a Isabella Stewart Gardner qui li comprà l'*Omnibus* (1893)²⁵⁰ i amb qui inicià una bona amistat que el portaria a retratar-la l'any següent a Venècia.²⁵¹ També es

relacionà amb Deering, a qui conegué gràcies a les gestions fetes per Sargent,²⁵² que acollí al pintor i al seva dona Emma a la casa que tenia a Evanston i plegats realitzaren una gira per diverses ciutats dels Estats Units, tal i com anys després faria amb Ramon

²⁴⁹ En posterior viatges a Estats Units, aquestes relacions li permetrien retratar a presidents del govern com Grover Cleveland (1899), Theodore Roosevelt (1905) o William Taft (1911).

²⁵⁰ Actualment l'obra es conserva al Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, (num- inv. P3e1).

²⁵¹ Anders Leonard Zorn: *Isabella Stewart Gardner in Venice* (1894, Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, núm. inv. P17e10). Aquell mateix any faria un gravat on apareixia també ella retratada titulada *Isabella Gardner* (1894, Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, num. inv. 3.3.r.128).

²⁵² *John Singer Sargent & Chicago's...*, p. 16.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Casas. D'aquest viatge en quedà constància gràcies al retrat que el suec realitza del seu company d'expedició titulat *Portrait of Charles Deering* (1893) [Fig.2.10].²⁵³

Tot i que l'americà desitjava que el seu convidat es quedés més temps, en finalitzar la gira i un cop tancats els assumptes oficials vinculats al comissariat del pavelló suec, Zorn decidí retornar a Europa i establir-se una temporada a París. El lloc triat va ser el seu taller, un immoble que formava part de la nodrida colònia escandinava establerta a la capital francesa i que segurament es trobava situat prop de l'Avenue de Villiers, on també s'hi allotjaven altres artistes nòrdics a les beceroles de l'èxit com August Strindberg (1849-1912), Carl Larsson (1853-1919), Albert Edelfelt (1854-1905) o el metge i escriptor Axel Munthe (1857-1949).²⁵⁴



[Fig.2.10] Anders Leonard Zorn: *Retrat de Charles Deering* (1893). Art Institute of Chicago, núm. inv. 1996.830

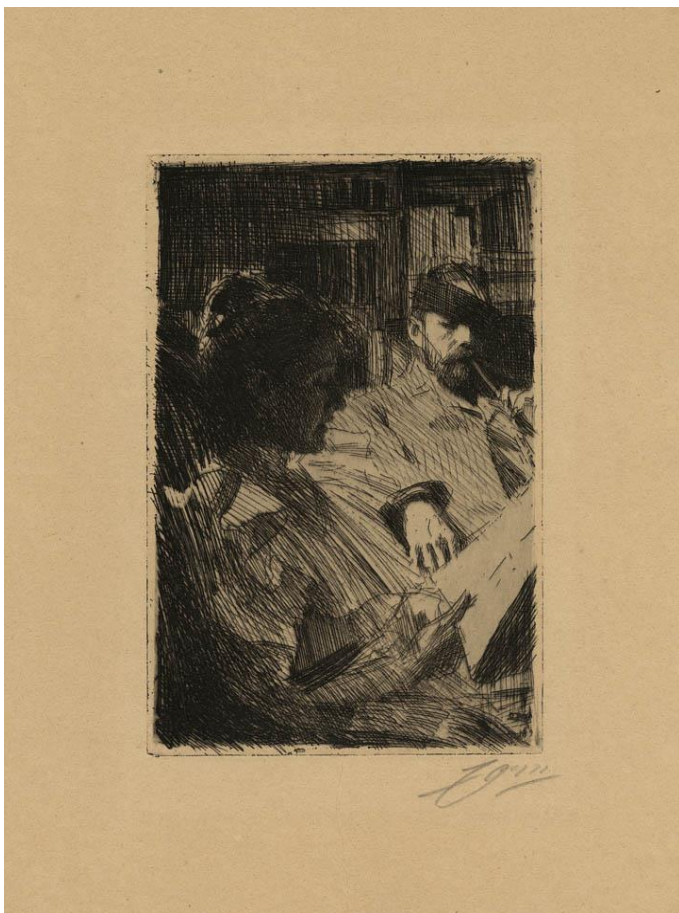
Deering, decidit a mantenir el contacte amb Zorn i convençut d'iniciar una carrera artística com a pintor, un cop clausurada l'exposició universal es prengué un temps sabàtic respecte de les seves obligacions empresarials i s'embarcà cap a París acompanyat de la seva dona. Un cop allí, contactà amb Zorn i li llogà el taller per poder complir el seu somni. Des de jove, el nord-americà havia demostrat grans dots artístics, però tot i que era un amant de la bellesa, mai havia pensat fins aquell moment de convertir-se en un artista professional, perquè la marina i les obligacions familiars

²⁵³ El dibuix, que mesura 23,7 x 23,3 cm., ens presenta un jove Charles Deering amb barba i assegut a un sofà. Anders Leonard Zorn: *Portrait of Charles Deering* (1893, The Art Institute of Chicago, núm. inv. 1996.830).

²⁵⁴ D'aquesta colònia en dóna notícia Axel Munthe a les seves memòries. D'ella explica que inicialment es trobava situada a la Rue Pigalle però posteriorment es traslladaren a la Avenue de Villiers. Eren gent molt pacífica i no acostumaven a crear problemes. MUNTHE, Axel. *La historia de San Michele*. Barcelona: Libros de Vanguardia, 2011, p. 211-212.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

havien determinat sempre les seves eleccions professionals.²⁵⁵ Arran de la coneixença de John Sargent l'any 1876, que li ensenyà els rudiments de l'ofici de pintor, havia començat a despertar-se en Deering una vocació que s'esperonà amb l'amistat que inicià



[Fig.2.11] Anders Leonard Zorn: Reading (Mr. And Mrs. Charles Deering) (1893, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1927.1851)

amb el suec i que el portà a renunciar per complet al seu *modus vivendi*.
Va ser així, envoltat de la comunitat d'artistes nòrdics,²⁵⁶ que començà a treballar com a pintor de retrats. Inicialment seguí les directrius i recomanacions de Sargent, que no dubtà a encoratjar-lo en aquesta nova aventura, i amb qui tenia la ferma intenció d'associar-se per crear un taller conjunt si reeixia en la professió. El seu somni, però, s'esvaí per culpa d'un desafortunat accident: en el transcurs d'un pícnic familiar mentre obria una ampolla, explotà el tap de suro que més també contenia una part de filferro, causant-li danys permanents en la retina.²⁵⁷ D'aquesta desgràcia en deixà constància Zorn en un gravat de 1893 titulat *Reading (Mr. And Mrs. Ch. Deering)* [Fig.2.11], on veiem al jove matrimoni assegut en unes butaques individuals, mentre ella llegeix un llibre i ell fuma una pipa amb l'ull tapat convalescent.²⁵⁸

²⁵⁵ Segons Eliza Josephine Harwood, professora de Charles a Kent's Hill l'any 1868, el jove estudiant era capaç de fer el retrat d'una persona ràpidament i amb molta qualitat. DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 14.

²⁵⁶ Anys després, quan es dedicà a col·leccionar obres d'art, a més de comprar teles de Zorn també adquirí algunes peces de Larsson a qui conegué personalment durant aquesta estada a París. Veiem com novament, el seu període de formació esdevé crucial en la seva posterior vessant de col·leccionista.

²⁵⁷ SNYDER MATTHEWS, Janet. *Historical documentation The Charles Deering...*, p. 52.

²⁵⁸ Anders Zorn: *Reading (Mr. And Mrs. Ch. Deering)* (1893, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1927.1851). Existeix un dibuix preparatiu d'aquesta obra titulat *Portrait of Marion Whipple Deering* (1893, Art Institute of Chicago, núm. inv. 327.1996) on es pot apreciar el rostre de perfil de la dona de Charles. DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 16.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

A més d'aquest contratemps, la intervenció paterna també va ser fonamental perquè abandonés la nova professió que havia triat. William Deering, vetllant pels interessos familiars, no estava gaire convençut del rumb que havia pres la vida del seu primogènit i no dubtà a reclamar la seva presència a Chicago perquè ocupés el lloc que li pertocava. Per segona vegada en poc més de deu anys s'esvaïa el seu somni, però aquest cop la reacció de Charles va ser força més contundent. En tornar als Estats Units destruï els seus olis i salvà només aquells que més li agradaven i els retrats d'amics íntims i familiars,²⁵⁹ alhora que concentrà tota la seva energia a formar una gran col·lecció d'art que compensés la impossibilitat de dedicar-se activament al món de l'art.

2.1.4.- La consolidació com a empresari: retorn a Chicago, creació de la *International Harvester Company* i els plets *anti-trust* (1894-1910)

La finalització de l'Exposició Universal i el retorn de Deering a Chicago coincidiren amb l'esclat de nous disturbis socials, que acabaren amb l'incendi el 8 de juliol de 1894 de bona part dels pavellons emprats per l'exposició. Aquests incidents suscitarren fortes crítiques contra els empresaris de la ciutat, sobretot per part de William Thomas Stead (1849-1912), autor del llibre *If Christ came to Chicago*.²⁶⁰ En les prop de cinc-cents pàgines del text, denunciava obertament la corrupció existent i atacava als magnats locals pel seu afany d'especulació. Segons el seu parer, aquesta ànsia d'enriquiment anava íntimament lligada a l'abandó i perjudici de nombroses persones desvalgudes. Les desigualtats denunciades per Stead cada cop eren majors, i la conflictivitat social no s'aturava arribant a assolir cotes més elevades durant el període 1902-1906. Va ser llavors, davant d'aquesta situació insostenible, quan un grup de prohoms vinculats al Partit Republicà s'uniren per reformar l'estructura urbana i suavitzar els efectes devastadors produïts pel capitalisme salvatge.

Pel que fa als germanastres Deering, tant Charles com James, seguien ben de prop tots aquests moviments socials mentre es dedicaven en cos i ànima a l'empresa

²⁵⁹ DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 16. Entre els que va conservar estaven els retrats de William Deering, Henry Schuetze i John Cutler, avui exposats al Deering Estate de Miami.

²⁶⁰ STEAD, William T. *If Christ came to Chicago. A plea for the union of all who love in the service of all who suffer*. Londres: The Review of Reviews, 1894. Stead era un reconegut periodista i esperantista pioner del periodisme d'investigació. Destacà per la seva creuada contra la prostitució infantil iniciada l'any 1885 a través d'uns articles sensacionalistes publicats al diari *The Pall Gazette* amb el títol de «*The Maiden Tribute to modern Babylon*». L'obra que dedicà a Chicago, va ser fruit de la seva experiència personal a la ciutat nord-americana durant sis mesos en els que coincidí amb la celebració de l'Exposició Universal.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

familiar. La seva obsessió residia en cercar el millor per a ella i tancar els negocis més beneficiosos, fins i tot arribant a plantejar la fusió amb el seu gran competidor, la *McCormick Harvesting Machine Company*.²⁶¹ En el pla personal, a més d'assistir al casament de la seva germanastra Abby Marion Deering amb Richard Flint Howe el 3 de febrer de 1898, foren anys marcats per la consolidació i el creixement personal de Charles. El nou estatus social que li conferia els diners generats per l'empresa, li permeteren començar a comprar algunes obres d'art, que en part compensaven la seva renúncia a viure el món artístic en primera persona. Així mateix, també podia satisfer els seus afanys de viatger, ja fos per necessitats laborals o per gust personal, sempre perseguint acumular experiències que ampliessin la seva visió del món.²⁶²

Aquesta plena dedicació a l'empresa, no va ser obstacle perquè mantingués els seus lligams amb la marina de guerra, com si es resistís a trencar del tot amb ella. Un bon exemple el trobem l'any 1898 quan esclatà la guerra hispano-cubana. En declarar-se el conflicte, tot i ocupar un càrrec important dins d'una de les empreses més rellevants de Chicago, es presentà voluntari per si era menester entrar en combat.²⁶³ Tot i agrair-li el seu oferiment per tornar a allistar-se, la flota americana decidí que no calia mobilitzar a personal civil, davant la desigualtat existent entre els dos exercits. Tot i haver transcorregut més de quinze anys, el seu somni de joventut i la visió heroica que envoltava a l'exèrcit, seguia molt present en l'imaginari de Charles Deering.²⁶⁴

La guerra amb Espanya tingué efectes beneficiosos per l'economia nord-americana. Així ho perceberen artistes com Anders Zorn, que el 1901 visità novament els Estats Units per dur a terme alguns retrats d'industrials que s'havien enriquit en els darrers temps. Durant aquest periple s'aturà a Chicago i aprofità l'avinentesa per retratar al seu vell amic. Deixant per a la posteritat una obra titulada *Portrait. Study for a man* (1901) **[Fig.2.12]**.²⁶⁵ Aquesta situació alcista però descontrolada en el pla econòmic, es normalitzà el 1902. A partir de llavors, amb els mercats assentats i consolidats s'obrí un

²⁶¹ Aquest interès per assolir l'excel·lència i obtenir grans resultats, portaren a l'empresa a treballar l'any 1889 en un mecanisme de combustió interna per a millorar la maquinària agrícola, o a presentar a l'Exposició Universal de París de 1900 una nova versió d'aquest motor, sent reconeguda pel govern francès la seva tasca i els avenços tecnològics que aportaren.

²⁶² En aquests viatges encara es percep els seus vincles amb el món de l'art actiu, ja que el 1894 es desplaçà a Europa acreditant que professionalment exercia les labors de pintor. www.ancestry.com [darrera consulta: 30 de juny de 2017].

²⁶³ DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 5.

²⁶⁴ *Ibidem.*, p. 85-92. Qui si sembla que hi estigué present, i segurament fou el motiu real pel que intentà allistar-se, era el seu bon amic William Henry Schuetze qui formava part de la tripulació del U.S.S. Iowa. Així es desprèn de la correspondència mantinguda entre els dos publicada a la biografia de Deering.

²⁶⁵ Anders Zorn: *Portrait. Study for a man* (1901, Art Institute of Chicago, núm. Inv. 1951.316)

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

període de creixement que s'allargaria fins 1929 i que acabaria convertint als Estats Units en la primera potència mundial. Aprofitant la conjuntura, pactà amb els McCormick la fusió de les dues empreses,²⁶⁶ una operació en que negocià l'acord final John Pierpont Morgan.²⁶⁷ El resultat va ser l'aparició de *la International Harvester Company*, un conglomerat en els que els Deering es reservaren el 37% de les accions, els McCormick el 43% i el 20% restant quedà en mans d'accionistes més petits, mentre que un cert percentatge era controlat pel mateix Morgan. En l'acord de fusió, signat el 12 d'agost de 1902,²⁶⁸ s'establí que cap dels membres de la societat podrien vendre la participació ni alterar el repartiment de poders durant els propers deu anys, i que Charles seria nomenat *chairman* (president de la junta) i James vicepresident,²⁶⁹ tot i que en realitat qui controlava les operacions era Cyrus McCormick Jr.²⁷⁰ Aquesta fusió acabà traspasant el pla empresarial i es consolidà temps després amb el casament de Marion Deering amb Chauncey McCormick, l'hereu del seu antic competidor i ara soci.

Aquest càrrec que ocupà durant vuit anys, el convertí en una de les personalitats més importants de Chicago. Segons els seus competidors, en aquests anys era molt difícil diferenciar entre l'home i l'empresari, perquè en els negocis



**[Fig.2.12] Anders Zorn:
Portrait. Study for a man (1901)
Art Institute of Chicago (núm. reg. 1951-**

²⁶⁶ DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 73. En aquest procés empresarial, a més de Charles Deering, també hi participaren activament James Deering i Richard Flint Howe, qui des de 1898 estava casat amb la seva germanastra Abby Deering. Per tant, podem concloure que la fusió va ser una decisió consensuada entre tota la família.

²⁶⁷ *John Singer Sargent & Chicago's...*, p. 92.

²⁶⁸ L'acord se signà al iot privat de John Pierpont Morgan després de tres setmanes de negociació.

²⁶⁹ Charles va ocupar aquest càrrec entre 1902 i 1910, perquè William Deering, els eu pare, es va retirar per motius de salut el 1901. La seva participació activa al negoci s'allargà fins 1916, quan decidí retirar-se de la primera línia empresarial.

²⁷⁰ SNYDER MATTHEWS, Janet. *Historical documentation The Charles Deering Estate...*, p. 56.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

imprimia aquelles qualitats que havia après a l'exèrcit: honestat i integritat. També era valorat per la seva capacitat d'entreveure les oportunitats millor que els seus rivals i era admirat per les solucions imaginatives que plantejava quan es presentaven problemes importants. Només així s'entenen les paraules que li dedicà John J. Glessner, directiu de la *International Harvester Company*, que digué d'ell que era «*at the same time gentlemen, punctilious and honorable in every way*»,²⁷¹ o les d'Elbert H. Gary, *chairman* de la *Board of United States Steel*, qui el considerava un gran treballador i renovador d'una empresa a la que aplicà nombroses reformes i millores durant els anys que en va ser-ne el director.

Els primers anys de la nova empresa, en els que Charles ocupà el càrrec de *chairman*, estigueren plens de llums i ombres. Per una banda, arribaren grans èxits que permeteren a la firma expandir-se per tot el món, principalment Europa i els Estats Units.²⁷² Però per l'altra, ben ràpidament es veieren esquitxats per nombrosos afers jurídics i legislatius produïts com a conseqüència de la fusió i per algunes de les pràctiques que dugueren a terme. La manera de procedir en els negocis, provocà que el 1905 la *International Harvester Company* fos denunciada per subornar líders i funcionaris electes, i que el 1907, Texas la declarés culpable de saltar-se la Llei Sherman. Publicada el 2 de juliol de 1890 pel Govern Federal, aquesta norma tenia com a primera i principal mesura limitar els monopolis ja que eren considerats restrictius pel comerç internacional.²⁷³ Per aquest motiu la multa que se'ls imposà ascendí a 35.000 dollars, a més de decretar-se l'expulsió de l'estat i impedir-los operar allí durant un cert temps.

Lluny d'aturar-se, els entebancs continuaren i el 1908, part dels directius de l'empresa hagueren de declarar a Missouri que totes les accions que havien dut a terme només eren per millorar el negoci i que no perseguïen cap objectiu més. Paral·lelament,

²⁷¹ DILL SCOTT, Walter; HARSHE, Robert B. *Charles Deering...*, p. 8.

²⁷² Els èxits portaren als germanastres Deering a viatjar per tot el món i es plasmaren en els grans beneficis que els hi reportà la creació i fabricació l'any 1909 del *Autowagon*. Aquest sistema de transport, consistia en un vagó-llit convertible amb diversos seients, que va gaudir d'una gran distribució en el mercat. SNYDER MATTHEWS, Janet. *Historical documentation The Charles Deering Estate...*, p. 56-57.

²⁷³ És ben sabut que les lleis federals dels Estats Units permeten el lliure mercat. És per això que el govern, tot i renegar de l'intervencionisme econòmic, s'erigeix en controlador del sistema quan aprecia que les companyies estan creant monopolis (*trusts*). És llavors quan actua contra elles i els imposa sancions milionàries si es demostren els delictes, a més d'obligar-los a fragmentar les empreses per tal d'evitar l'acaparament del mercat. Aquesta legislació té el punt de partida en la Llei Sherman, creada pel Senador d'Ohio John Sherman (1823-1900) i aprovada pel president Benjamin Harrison (1833-1901), que en el seu primer article resumeix a la perfecció el sentit de la norma: «*Every contract, combination in the form of trust or otherwise, or conspiracy, in restraint of trade commerce among the several States, or with foreign nations, is declared to be illegal*».

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

a Washington, eren acusats de manipular en benefici propi el lliure comerç de material agrícola, i un senador de Dakota del Nord els assenyalava com a culpables d'alterar la política de l'estat. L'any següent, el 1909, la Cort Suprema de Kansas emetia una ordre d'expulsió contra la *International Harvester* i el 1910, coincidint amb la retirada de Charles com a director, continuà la pressió governamental contra ells pel suposat monopoli que exercien en la fabricació de maquinària agrícola.

A mida que passava el temps els càrrecs que els imputaven eren majors, i des de l'executiu de Theodore Roosevelt (1858-1919) focalitzaven les seves investigacions en les suposades transgressions de les lleis antimonopoli. Existia la creença que la companyia dels Deering i la *U.S. Steel*, propietat de Morgan, eren en realitat la mateixa empresa. Per tal d'evitar mals majors C. H. McCormick, llavors *chairman*, acceptà que el govern els hi aplicés certa regulació. Quan tot semblava arreglat, l'any 1911, novament l'estat de Missouri interposà una demanda contra ells que acabà amb una multa de 50.000 dollars al trobar-se indicis que s'havien saltat les lleis antimonopoli estatals.²⁷⁴

Davant aquesta nova condemna, la Cambra de Representants nord-americana, que estava investigant totes les operacions dutes a terme per Morgan, decidí nomenar un comitè per tal d'aclarir què succeïa realment amb aquesta empresa i si s'havien violat les lleis antimonopoli. El procés judicial va ser llarg i costós, però després de molts plets i batalles amb l'administració aconseguí ser declarat innocent. A diferència d'altres que sí sortiren condemnats, com és el cas de John Pierpont Morgan, els Deering foren exculpats però no es deslliuraren d'una quantiosa multa.²⁷⁵ La fi del procés, tot i els diners que hagueren de pagar, els conferí una imatge de quasi herois nacionals perquè ben poca gent era capaç de superar acusacions d'aquest tipus. Però en contrapartida, l'esgotament que suposà per Charles la lluita provocà que poc a poc es desvinculés del dia a dia del negoci i anés cedint pas a les generacions futures, impàs que coincidí plenament amb el seu desembarcament a Espanya i amb la constitució del projecte de Maricel a Sitges.²⁷⁶

²⁷⁴ Sobre tots els problemes legals que afrontà la *International Harvester Company*, vegeu: SNYDER MATTHEWS, Janet. *Historical documentation The Charles Deering Estate...*, p. 56-57.

²⁷⁵ LOTT, John L.; SHALE, Roger (comp.). *Federal anti-trust decisions. Cases decided in United States Courts. 1890-1917. Vol. 5.* Washington: Government Printing Office, 1917, p. 637-647.

²⁷⁶ Aquests problemes no l'impediren seguir mantenint la relació amb els seus amics ni tampoc seguir viatjant. Un exemple el trobem quan vingué a Espanya amb Gari Mechers o les seves trobades amb Anders Zorn, de les que en quedà rastre a través dels retrats que el suec realitzà del seu amic: Anders Zorn: *Portrait Study of a man* (1901, The Art Institute of Chicago, núm. inv. 1951.316); Anders Zorn: *Travelling companion (Mr. Ch. Deering)* (1904, The Art Institute of Chicago, núm. inv. 1913.1059).

2.2.- Ramon Casas i Carbó (1866-1932)

Ramon Casas i Carbó [Fig.2.13], personatge sobradament biografia tmalgrat que encara manquen diversos aspectes de la seva vida i obra sense explorar,²⁷⁷ va néixer al carrer Nou de Sant Francesc de Barcelona el 4 de gener de 1866. Fill de Ramon Casas Gatell, originari de Torredembarra i enriquit a Matanzas (Cuba),²⁷⁸ i d'Elisa Carbó i Ferrer, filla d'industrials tèxtils i propietària d'una fàbrica a Sant Benet de Bages,²⁷⁹ el matrimoni tingué dues filles més: Montserrat i Elisa. Com a fill primogènit, cap a 1878 l'enviaren a l'escola Carreras, llavors una de les més prestigioses, perquè rebés la millor formació possible ja que com a hereu s'esperava d'ell que en el futur es fes càrrec dels negocis familiars. Ràpidament, però, s'adonaren que el jove no tenia cap mena d'interès pels estudis i que es passava el temps lliure dibuixant. Aquesta actitud acabà per desesperar als pares i als professors, que li auguraven un futur molt negre si no redreçava aquell camí.²⁸⁰

²⁷⁷ Són nombrosos els estudis que s'han referit a la vida i a l'obra de Ramon Casas i seria impossible enumerar-los tots aquí. Entre ells cal destacar els realitzats per J. F. Ràfols als anys quaranta titulats *Ramón Casas, pintor* i *Ramón Casas, dibujante*, sent aquest darrer encara vàlid i vigent per estudiar els dibuixos de l'artista. Tampoc volem deixar de referir-nos al text que Francesc Fontbona publicà l'any 1982 o a l'estudi realitzat per Alfonso Alcolea Albero el 1990, el primer que intentà fer una biografia completa del personatge. Cal assenyalar també els realitzats per Isabel Coll Mirabent, d'entre els que sobresurt el catàleg raonat de la seva producció pictòrica titulat *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art (Catàleg Raonat de l'Obra pictòrica)*. Darrerament, des de la Galeria Gothslund de Barcelona i sota la direcció de Gabriel Pinós, s'ha començat a treballar en l'edició i revisió de l'obra completa del pintor en una sèrie de volums que abordan l'estudi de la seva vida i la producció artística. Sobre Ramon Casas, vegeu: RÀFOLS, Josep Francesc. *Ramon Casas, pintor*. Barcelona: Omega, 194[-]. RÀFOLS, Josep Francesc. *Ramon Casas, dibujante*. Barcelona: Omega, 194[-]. FONTBONA, Francesc. *Casas*. Barcelona: Nou Art Thor, 1979. ALCOLEA ALBERO, Alfonso. *Ramon Casas*. Sabadell: AUSA, 1990. COLL, Isabel. *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art (Catàleg Raonat de l'Obra pictòrica)*. Barcelona: El Centaure Groc, 1999. *Ramon Casas: la modernitat anhelada*. Barcelona; Sitges: Fundació Bancària "La Caixa"; Consorci del Patrimoni de Sitges, 2016. *Ramon Casas: la vida moderna*. Barcelona: Museu del Modernisme, 2016. PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Ramon Casas. Catàleg complet. Volum I*. Barcelona: Galeria Gothslund, 2018.

²⁷⁸ En aquesta vinculació familiar cal cercar el motiu pel qual Ramon Casas, durant el seu periple americà amb Charles Deering entre 1908 i 1909, visità Matanzas durant la seva estada a Cuba perquè tenia interès per saber on havia viscut i s'havia enriquit el seu pare durant els anys de joventut.

²⁷⁹ És per aquest motiu que els Casas Carbó sempre estigueren vinculats al Monestir de Sant Benet de Bages. Fou idea seva transformar l'antic recinte religiós i els edificis adjacents en la residència d'estiu, tasca en la que contaren amb l'ajut de l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch (1867-1956). Va ser propietat de la família i dels hereus de Casas fins l'any 2000, quan fou adquirit per Caixa Manresa qui s'ocupà de la seva restauració i museïtzació. Un bon estudi del monestir i de la seva història el trobem a ESPAÑOL, Francesca. *Sant Benet de Bages*. Manresa: Fundació Caixa Manresa; Angle Editorial, 1995.

²⁸⁰ Segons recull Josep Maria Jordà, tot i la desesperació que produïa la seva actitud en els professors, el propi Ramon Casas explicava que Gonçal Cortada, mestre a l'escola Carreras, guardava molt bon record d'ell: «Molts anys més tard, potser jo tenia més de vint-i-cinc anys, un dia vaig veure el senyor Cortada a un cafè de la Rambla de Catalunya. No l'havia vist de quan era noi... Vaig empendre'l i, naturalment, no em coneixia... en anomenar-me, pobre senyor, es va enternir i em va abraçar estretament i molt commogut... Sabia tot el que jo havia fet, coneixia els èxits que havia assolit... i deia que estava tant content que jo hagués estat deixeble seu. Em va trobar moltes vegades en aquell cafè i sempre recordava els anys de pensionat. Aquell senyor Cortada tan ferreny del col·legi no s'assemblava gens al senyor Cortada quan no feia de mestre... Era un tros de pa i tenia molt bon gènit... un bon gènit que perdia a

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

L'actitud del jove plantejà greus problemes a la família perquè no sabien com reaccionar davant dels fets. Finalment, en una decisió sense gaires precedents, enlloc d'obligar-lo a tornar a l'escola decidiren cedir i permetre que comencés la seva carrera artística. L'única condició que l'imposaren era que el mestre que l'iniciés en la professió que havia triat fos un personatge molt reputat, que aquest l'ajudés a convertir-se en el millor artista de la seva generació i que no fes el dropo. Per assolir les fites que li reclamaren, el seu pare trià a Joan Vicens Cots (1830-1886) per aquesta tasca. Format a Llotja, on també va ser professor des de 1856,²⁸¹ Vicens

[Fig.2.13] Ramon Casas Carbó (1866-1932) Arxiu Particular.

prengué part en diversos certàmens artístics amb gran èxit, però sobretot sobresortí realitzant pintures d'història.²⁸² Seves eren les decoracions de la Gran Sala del Liceu així com un retrat de Rossini, una escena de Guillem Tell i una al·legoria de Thales, que li foren encarregades després de l'incendi del teatre l'any 1861. També va ser l'autor de la composició *El Parnàs* per a la Sala Beethoven, potser la seva obra de major qualitat i que més reconeixement li valgué, juntament amb dos plafons destinats al Paraninf de la Universitat de Barcelona que representaven les ciències exactes i les ciències naturals.

l'estudi, perquè val a dir que n'hi fèiem de totes. Un dels dies que érem al cafè conversant, em digué el senyor Cortada... que encara conservava un dibuix de quan jo tenia onze anys... i va afegir que era un retrat d'un company meu de taula que seia al meu davant i que era en Salvador Castelló. Si- va afegir- era un retrat que s'hi assemblava molt i que va dibuixar en el tovalló... no se'n recorda? –Prou que me'n recordo- vaig respondre- i recordo que em va donar una bona estirada d'orelles i un bon càstig! Ja podia haver-lo fet rentar, aquell tovalló». JORDÀ, Josep Maria. *Ramon Casas. Pintor*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1931, p. 13-14.

²⁸¹ Per resseguir l'activitat de Joan Vicens Cots com a professor de Llotja, esdevé essencial la consulta del web «*Professors i assignatures de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (1850-1900)*» impulsada pel grup de recerca GRACMON de la Universitat de Barcelona. <http://www.ub.edu/gracmon/docs/professors-lлотja/> [darrera consulta 16-11-2017].

²⁸² Dins de la seva producció destaquen obres com *La primera hazaña del Cid* (1864), propietat del Museo del Prado i dipositada a la Universitat de Barcelona.

Era, sense cap mena de dubte, un dels pintors més reputats de Barcelona a mitjans del segle XIX.

2.2.1.- La descoberta de París (1881-1883)

Al taller de Joan Vicens, Ramon Casas aprengué l'ofici de pintor. La relació entre els dos va ser cordial, però el jove progressava, tenia ganes d'aprendre i les seves qualitats innates feien que se sentís estancat. L'oportunitat de créixer com artista li arribà als quinze anys, quan tingué la possibilitat de viatjar a París. Els pares no estaven gaire convençuts d'aquesta decisió, però com havien fet anys abans confiaren en el criteri i la decisió del seu fill i consentiren aquesta aventura juvenil. Preocupats pel seu benestar, aprofitaren l'avinentesa que els seus cosins Joaquim i Miquel també es desplaçaven a la capital francesa per ampliar els seus estudis de medicina, per encarregar-los que el vigilessin i que compartissin allotjament amb ell.²⁸³

Casas concebé aquesta estada a París com un temps d'aprenentatge, treball i perfeccionament del seu art, per després tornar a Barcelona i triomfar com a pintor. Abans de marxar, però, deixà mostra del talent que atresorava publicant el seu primer dibuix al número 6 de la revista *L'Avenç*, aparegut el 9 d'octubre de 1881. Creada per Josep Meifrèn i Jaume Massó i Torrents, la capçalera barcelonina s'erigí en portaveu del catalanisme progressista i tenia com a missió fer-se ressò de les noves tendències artístiques i culturals del moment. Per això no dubtà a incloure entre les seves pàgines *Recorts d'altre temps* [Fig.2.14], una vista del claustre de l'antic monestir de Sant Benet de Agés ple de vegetació i abandonat, que el jove immortalitzà perquè era un indret vinculat a la seva família materna, on ell acostumava a estiuejar.²⁸⁴ El dibuix, que cal inserir-lo dins les visions romàntiques dels monuments que impulsava la Renaixença, resulta poc detallista tal i com demostra la simplicitat dels traços que s'aprecien als capitells. Però tot i tractar-se d'una obra primerenca, ja anuncia elements que seran presents al llarg de la seva carrera, com la capacitat de captar i fer recognoscible per al públic els ambients amb unes poques traçades del seu llapis.

Tot i la senzillesa que desprenia la composició, agradà molt als redactors de la publicació, que no dubtaren a nomenar-lo corresponsal de la revista a París. Malauradament, l'encàrrec mai arribà a realitzar-se perquè al jove li agradava poc escriure, fet que ens privà de la visió de la ciutat i dels seus habitants que ens hauria

²⁸³ Ramon Casas arribà a París a finals d'octubre de 1881 amb els seus dos cosins Joaquim i Miquel Casas Carbó. Miquel, però, només hi estaria uns dies a la capital francesa ja que retornaria a Barcelona el 20 de novembre d'aquell mateix any.

²⁸⁴ «Recorts d'altre temps (dibuix de Ramon Casas)». *L'Avenç*, núm. 6 (9 d'octubre de 1881), p. 24.

llegat un Ramon Casas de només setze anys. Així i tot, la proposta de *L'Avenç* obriria un camí que marcaria la temàtica de tots els apunts que realitzaria al llarg de la seva vida, un tipus d'art que des de llavors sempre estigué marcat per la captació de la realitat que l'envoltava tal i com ell la percebia.²⁸⁵



**[Fig.2.14] Ramon Casas: *Recorts d'altre temps* (1881).
Dibuix publicat al número 6 de *L'Avens*,
el 9 d'octubre de 1891**

Després del petit triomf artístic, viatjà a París amb els seus cosins. Per tal d'assolir els seus objectius, perfeccionar el seu art, treballar fort i agafar fama i experiència, es matriculà al taller de Carolus Durand. Amb aquest pseudònim es presentava al públic Charles Émile Auguste Durand (1837-1917), pintor d'èxit a França gràcies als seus retrats, i que era un gran amant de Velázquez. La passió que sentia pel sevillà, extensiva a tota la pintura espanyola del segle XVII, la traspassava als seus alumnes tal i com demostren composicions com *El Jaleo* (1882),²⁸⁶ quadre de John Singer Sargent llavors la gran estrella del seu taller.²⁸⁷

Tot i que les seves conviccions eren molt fermes i que perseguia uns objectius clars, els primers temps del català a París van ser molt difícils. Noc coneixia l'idioma, fet que l'impedia relacionar-se amb ningú,²⁸⁸ i a més el tracte que dispensava el seu mestre als alumnes estrangers no era el millor. Per sort a les classes, a més de familiaritzar-se amb els clàssics espanyols, hi conegué a Maurice Lobre (1862-1951)

²⁸⁵ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Apunts i «ninots». Instantànies realistes de Ramon Casas». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Ramon Casas. Catàleg complet. Volum I*. Barcelona: Gothsland Galeria d'Art, 2018, p. 53-54.

²⁸⁶ John Singer Sargent: *El Jaleo* (1882, Isabella Stewart Gardner Museum, núm. reg. P7SI).

²⁸⁷ Com veiem els interessos i les amistats que Deering tingué en el món de l'art sempre giraren al voltant d'artistes regits pels mateixos paràmetres estilístics. El català, durant aquests anys, tingué a París com a mestre el mateix professor que també ho havia estat de John Singer Sargent.

²⁸⁸ Aquesta dura adaptació al ritme de vida i les costums de París es reflecteix perfectament en la carta que Miquel Casas envià a Joaquim Casas des de París el 4 de gener de 1882. Arxiu Particular, Carta de Miquel Casas a Joaquim Casas, 4 de gener de 1882. El text va ser publicat a COLL MIRABENT, Isabel. *Una vida dedicada al arte. Ramón Casas (1866-1932)*. Murcia: De la Cierva, 2002, p. 466

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

que com ell intentava obrir-se camí dins del món de l'art. Era més gran que Casas, un fet molt ben valorat pels pares del català, que quan s'assabentaren d'aquesta amistat cregueren que el francès seria un bon exemple a seguir pel seu fill. Però més enllà de les relacions personals i l'aprenentatge, l'objectiu del viatge era agafar fama i acumular experiència per tal de retornar a Barcelona i triomfar sense pal·liatius. En certa manera ho aconseguí, perquè després de treballar de valent durant dos anys, el *Salon des Champ-Élysées* acceptà d'exposar la seva obra *M.Y. (Monsieur Yo)*, un autoretrat on apareixia vestit de *chulo* seguint la moda espanyola del moment.²⁸⁹ Un cop assolit aquest triomf personal i professional, ja estava preparat per tornar a casa.

2.2.2.- Barcelona, Granada, Barcelona (1883-1885)

Novament a Barcelona, sorgí la possibilitat d'exposar a la Sala Parés. L'any 1883 la galeria inaugurada sis anys abans, havia incrementat l'activitat i cada cop era més popular entre els barcelonins. Tant, que «*les exposicions setmanals, que s'inauguraven en general els diumenges al matí, havien convertit en una mena de ritu la visita familiar a Can Parés, després d'oïr missa a Betlem o al Pi i d'haver comprat els tortells o les nates en un dels establiments típics del carrer*».²⁹⁰ Sense cap mena de dubte, s'havia convertit en la millor plataforma promocional per a un jove pintor.

El mes de juliol, Ramon Casas hi presentà els seus treballs parisencs, entre els que hi figurava l'autoretrat amb el qual havia assolit certa notorietat a la capital francesa.²⁹¹ A Barcelona, però, va ser rebut de manera desigual. Mentre el *Diario de Barcelona* criticava «*la falta completa de composición del cuadro, la luz que no puede adivinarse de qué clase es y cierto descuido en la pincelada*»,²⁹² la *Gaceta de Catalunya* enaltia l'obra i celebrava amb «*entusiasta aplauso a estos dos jóvenes artistas que vienen a enriquecer con su savia juvenil el agotado campo de la pintura barcelonesa*».²⁹³ La disparitat de criteris i la manca de consens de la crítica impedí que al jove pintor i als eu

²⁸⁹ DUMAS, F. G. *Catalogue illustré du salon*. París: Librairie d'Art L. Baschet, 1883, p. XVII. El pintor català figurava al catàleg com a «R. Cazas». El quadre inicialment es titulava *Monsieur Yo* i es tractava d'un autoretrat on apareixia amb el vestit d'andalús que portaven els toreros. L'obra va ser triada per l'artista a fi de complaure al seu mestre i per tal de satisfer al jurat del Saló, certificant així el gran interès que existia a París per la pintura espanyola a finals del segle XIX. Actualment es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC núm. inv. 004037-000. Adquisició de la col·lecció Plandiura, 1932). D'altra banda, cal dir que segons s'explica, Ramon Casas es passejà per aquell Saló de París vestit igual que s'havia retratat al quadre, aconseguint que la seva figura despertés curiositat i expectació entre el públic assistent.

²⁹⁰ MARAGALL, Joan Anton. *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Selecta, 1975, p. 28.

²⁹¹ La crítica francesa havia comparat l'obra amb les de Manet i Sargent COLL, Isabel. *Ramon Casas. Una vida...*, p. 76.

²⁹² *Diario de Barcelona*, núm. 206 (25 de juliol de 1883), p. 8.747.

²⁹³ *Gaceta de Catalunya* (27 de juliol de 1883).

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

company Laureà Barrau (1863-1957) assolir l'anhelat triomf. Tot i que s'intuïa en ell un futur ple d'èxits, el resultat obtingut va ser percebut per Casas com un fracàs. Aquesta decepció el portà a abandonar Barcelona i posar rumb a Granada, on va reformular els seus plantejaments artístics.

Allí, en companyia de Barrau, s'establí a la fonda Los Siete Suelos i treballà en una sèrie d'obres de petit format, espontànies i lliures basades en l'estudi de la llum i els colors.²⁹⁴ Aquests interessos, propers als de Marià Fortuny (1838-1874), es traduïren en uns quadres protagonitzats per les típiques cases blanques d'Andalusia i els carrerons sinuosos pintats amb el cavallet al carrer fent *plein air*.²⁹⁵ A més de captar la ciutat i aprendre a tocar la guitarra,²⁹⁶ l'estada a Granada el posà en contacte amb el pintor australià Tom Roberts (1856-1931).²⁹⁷ Les seves complicitats, que es plasmaren en un retrat que el català realitzà del seu nou amic,²⁹⁸ amb el temps seria fonamental per la difusió de l'impressionisme a Austràlia perquè Casas li transmeté tot allò que havia après a París.²⁹⁹

Un cop finalitzada la seva estada a Granada, cap el març de 1884 tornà a Barcelona. Allí concorregué al concurs per assignar la Pensió Fortuny que donava dret a una beca per anar a Roma. El resultat, que coronà com a vencedor a Barrau,³⁰⁰ generà una gran polèmica entre els participants perquè consideraren que l'organització havia comès una falta greu acceptant només el darrer exercici del guanyador. Finalment prevalgué el criteri del jurat i Casas, un dels derrotats, decidí tornar a França. Allí es retrobà amb Maurice Lobre i plegats es dirigiren a Madrid amb l'objectiu de visitar el

²⁹⁴ ALCOLEA ALBERO, Alfonso. *Ramon Casas...*, p. 14.

²⁹⁵ Viatjar a Granada a finals del segle XIX pels artistes catalans tenia un fort component d'emulació de Fortuny, perquè la ciutat «encara emanava en els ambients artístics la flaire que hi havia deixat Fortuny deu anys abans; segons com, pintar Granada volia dir imitar Fortuny». LAPLANA, Josep de C. «Rusiñol, Casas i el modernisme a la parisenca». DINS: *El Modernisme. Volum III. Pintura i dibuix*. Barcelona: L'Isard, 2002, p. 73-100.

²⁹⁶ RAHOLA, Frederic. «Exposición Rusiñol, Casas y Clarassó. Ramón Casas». *La Vanguardia*, Any X, núm. 1.615 (17 octubre 1890), p. 4-5.

²⁹⁷ Sobre la relació entre Ramon Casas i Tom Roberts: FONTBONA, Francesc. *Casas...*, p. 6. FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc. *Història de l'art català. Volum VII. Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 111. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Ramon Casas i Laureà Barrau: crònica d'un viatge a Granada i d'un retrat a Tom Roberts (1883-1884)». *Emblecat. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat*, núm. 4 (2015), p. 49-60.

²⁹⁸ Ramon Casas: *Portrait of Tom Roberts* (1883, National Gallery of Victoria, núm. inv. 2005.584).

²⁹⁹ Segons Robert Hughes, «Barrau and Casas, then, helped catalyse the effects of Whistler and Bastien-Lepage on Roberts: no set pieces, direct handling in plein air, no elaborate finish, informal tonal painting, no bitumen». HUGHES, Robert. *The Art of Australia*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970, p. 54.

³⁰⁰ VALLIER, Berta. *Vida de Laureano Barrau*. Terrassa: Imprenta Juan Morral, 1960, p. 6-7.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Museo del Prado i copiar les obres mestres de Velázquez. L'estada, com molts dels seus viatges, esdevindria fonamental per la seva progressió artística.

2.2.3.- L'amistat amb Santiago Rusiñol i la modernitat de París (1889-1894)

D'ençà del seu retorn de Madrid consolidà l'amistat amb Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931).³⁰¹ També fill de la burgesia barcelonina, la família de Rusiñol tenia una fàbrica a Manlleu i els dos es coneixien des de feia anys quan els havia presentat un amic comú, l'escultor Enric Clarasó (1857-1941). Amb el temps cimentaren una forta amistat que acabaria per associar els seus dos noms i crearia la percepció que on anava l'un, anava l'altra. Un dels punts àlgids d'aquesta relació, ocorregué l'any 1889 quan realitzaren plegats el famós viatge en carro per Catalunya. Sortint des de Manlleu, visitaren diversos indrets mentre Rusiñol escrivia tres cròniques per *La Vanguardia* que posteriorment s'agruparen en un volum sota el títol *Por Cataluña, desde mi carro*.³⁰² En veure la llum, tingueren un gran èxit de públic i contribuïren a crear la imatge de modernitat i bohèmia que acompanyaria als dos amics la resta de la vida.

Ja a Barcelona, Rusiñol decidí marxar a París i Casas romangué una temporada a la ciutat comtal. Tot i la distància, l'amistat es mantingué viva i el contacte entre els dos era constant. Entre els projectes que conceberen, gràcies a una carta del 5 de desembre de 1889, sabem que plantejaren fer una exposició l'any següent on hi barrejarien pintures i escultures. Aquesta idea innovadora es concretà el 19 d'octubre de 1890 a la Sala Parés, amb la inauguració de la *Primera Exposició Rusiñol-Casas-Clarasó*, certamen que tindria continuïtat el 1891 i el 1893. Les exposicions van ser molt ben rebudes per la crítica i esdevingueren fonamentals per la renovació de l'ambient pictòric barceloní, certificant l'ingrés de Catalunya en la modernitat artística europea.³⁰³

³⁰¹ Sobre la figura de Santiago Rusiñol existeix una extensa bibliografia. PLA, Josep. *Santiago Rusiñol i el seu temps*. Barcelona: Selecta, 1955. COLL MIRABENT, Isabel. *Santiago Rusiñol*. Sabadell: Ausa, 1992. CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial Edicions; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. CASACUBERTA, Margarida. *Els noms de Rusiñol*. Barcelona: Quaderns Crema, 1999. PANYELLA, Vinyet. *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona: Edicions 62, 2003. LAPLANA, Josep de C; PALAU RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes. *La pintura de Santiago Rusiñol: Obra completa*. Barcelona: Mediterrània, 2004. *Rusiñol i la pintura moderna*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006. PANYELLA, Vinyet. *Santiago Rusiñol: paisatges i amistats*. Barcelona: Viena, 2007. VALLÈS, Eduard. *Picasso i Rusiñol: la cruïlla de la modernitat*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008. GARRIGASAIT, Raül. *El fugitiu que no se'n va: Santiago Rusiñol i la modernitat*. Barcelona: Edicions de 1984, 2018.

³⁰² Aquestes cròniques escrites per Rusiñol anaven acompanyades d'uns dibuixos realitzats per Ramon Casas.

³⁰³ L'impacte real d'aquestes exposicions a l'art català i la conseqüent modernització que aportaren, va ser estudiat per Isabel Coll Mirabent a la seva tesi doctoral titulada *Enric Clarasó, Ramon Casas i Santiago Rusiñol, com a nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona, en el trànsit del segle XIX al segle XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984 [Tesi Doctoral].

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

L'amistat entre els dos s'enfortí encara més quan l'any 1891 marxaren plegats a París. Establerts al *Moulin de la Galette*, Casas tingué l'oportunitat de pintar a *plein air*, i s'interessà per captar els ambients i personatges que poblaven la capital francesa. D'aquest moment daten obres tant importants com *Bal du Moulin de la Galette* (1890-1891),³⁰⁴ *Sacré Coeur* (1891),³⁰⁵ *Plein Air* (1891)³⁰⁶ o *El Bohemi (Retrat d'Erik Satie)* (c.1891),³⁰⁷ al que ens referirem més endavant amb detall. En el transcurs d'aquesta estada aprofità per viatjar a Rouen i Amsterdam, i per exposar en aquells certàmens on se li presentava l'oportunitat, perquè volia perfeccionar el seu art i alhora donar-lo a conèixer al món. Per aquest motiu concorregué a la *I Exposició de Belles Arts de Barcelona*, a l'*Expositon National des Beaux Arts*, al *Salon du Champ de Mars* de París i a la *Internationalen Kunstausstellungen* de Berlin.

El juny de 1891 tornà a Barcelona i d'aleshores ençà la seva vida es convertí en un anar i venir de París. Sempre que li era possible visità la ciutat, assistí als Salons i hi presentà alguna obra. Abans de tornar a casa acordà amb Rusiñol treballar per la *Segona Exposició Rusiñol-Casas-Clarassó*, que havia de celebrar-se el 3 de novembre de 1891 a la Sala Parés. Tot i tenir un bon gruix de quadres encara li mancaven algunes per completar el lot que havia d'enviar a la mostra. Per aquest motiu, només arribar a Catalunya, contactà amb Eliseu Meifrèn (1859-1940) i plegats es desplaçaren a Sitges. A la vila costera hi passà una temporada pintant els paisatges i els patis blaus de les cases.³⁰⁸ El resultat va ser presentat a Barcelona juntament amb d'altres composicions fetes a París, provocant que la crítica no entengués aquesta barreja i no quedés gaire satisfeta del resultat final.

Clausurada l'exposició, el gener de 1892 retornà amb Rusiñol a París. S'instal·laren novament al *Moulin de la Galette* i es dedicà a pintar la ciutat i els seus personatges. D'aquest viatge moment daten *Al Moulin de la Galette* (1892), un retrat de la model Madeleine de Boisguillaume (1873-1944), una jove d'origen nobiliari que s'havia fugat de casa per tal de viure a la capital francesa envoltada dels artistes que tant admirava.³⁰⁹ L'estada conclogué a l'abril d'aquell any degut a la mala salut de Casas, fet

³⁰⁴ Ramon Casas: *Bal du Moulin de la Galette* (c.1891, Museu Cau Ferrat de Sitges, núm. inv. 32.032).

³⁰⁵ Ramon Casas: *Sacré Coeur* (c.1891, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Adquisició Plandiura, 1932. núm. inv. 4.040).

³⁰⁶ Ramon Casas: *Plein Air* (c. 1891, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. in. 10901).

³⁰⁷ Ramon Casas: *El Bohemi (Retrat d'Erik Satie)* (c.1891, Northwestern University Library, Evanston (Illinois, Estats Units).

³⁰⁸ Sobre l'inici de la relació de Ramon Casas amb Sitges COLL MIRABENT, Isabel. *Ramon Casas i Sitges. L'inici de la relació*. Sitges: Fundació Ave Maria, 2007.

³⁰⁹ Ramon Casas: *Madeleine* (1892, Museu de Montserrat, donació Josep Sala i Ardiz, núm. inv. 200.397)

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

que obligà a Rusiñol, l'únic del grup de catalans que no havia emmalaltit, a organitzar-li el viatge de tornada a Barcelona. L'aventura li passà factura perquè durant alguns mesos estigué convalescent. Nova ser fins juliol de 1892 quan tornà a l'activitat i s'embarcà en un nou viatge amb Rusiñol, que el portà de Manlleu a Sant Feliu de Guíxols on s'havien compromès a presentar-hi diverses obres. També cedí alguns quadres a la *Primera Exposició de Belles Arts de Sitges*, totes elles de temàtica sitgetana, on estigué acompanyat d'altres pintors com Antoni Almirall (1860-1905), Joaquim Miró i Argenter (1849-1914), Eliseu Meifrèn o el propi Santiago Rusiñol. Amb el pas del temps, aquesta mostra ha passat la història com la Primera Festa Modernista.

Tot i la seva joventut els èxits s'acumularen i finalment assolí l'anhelat reconeixement del públic i de la crítica. Esperonat pel triomf, exposà a Madrid a la *Exposición Internacional de Bellas Artes* i treballà per poder inaugurar el febrer de 1893 la *Tercera Exposició Rusiñol-Casas-Clarasó* a la Sala Parés. Els seus quadres gaudiren de ressò a tota Espanya, encoratjant-lo a presentar-los a l'estranger. Concorregué a l'*Exposition National de Beaux Arts*, al *Salon du Champ de Mars* de 1893 i també a la *World's Columbian Exposition* de Chicago, esdeveniment que a la llarga seria fonamental per la seva amistat amb Charles Deering. Tot i aconseguir un incipient reconeixement, les seves ànsies de viatges i aventures s'anaren esvaint i després d'una darrera visita a París acompanyat de Rusiñol, s'establí de manera definitiva a Barcelona. Tot i fixar la seva residència a la ciutat comtal, anualment seguí desplaçant-se als Salons que s'organitzaven a la capital francesa per tal de conèixer les novetats que s'hi presentaven i si s'esqueia, presentar- hi alguna obra.

2.2.4.- Barcelona i Els Quatre Gats (1894-1903)

El seu assentament a Barcelona vingué acompanyat d'un canvi en la temàtica de les seves obres. Poc a poc, aquestes començaren a girar al voltant dels retrats socials de la ciutat, tot i que en cap cas es pot considerar que pugui ser inclòs dins la línia d'artistes dedicats a la pintura de denúncia social.³¹⁰ Són d'aquest moment llenços com el *Garrote Vil* (1894),³¹¹ quadre que causà una forta polèmica per la brutalitat i realisme que reflectia l'escena representada, tot i que rebé nombrosos elogis a l'estranger.

³¹⁰ FONTBONA, Francesc. «Es pot parlar de pintura social en el cas de Ramon Casas?», *Actas de Col·loqui Internacional sobre el modernisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 79-92. FONTBONA, Francesc. «La tendència al popularisme en Ramon Casas». DINS: *Ramon Casas. La modernitat anhelada*. Barcelona; Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges; Obra Social La Caixa; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016, p. 130-138. SÁNCHEZ I RUIZ, Jordi. «Ramon Casas en context. Crònica històrica, social i familiar». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel. *Ramon Casas. Catàleg...*, p. 102-125.

³¹¹ Ramon Casas: *Garrote Vil* (1894, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, núm. inv. AS11076)

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Paral·lelament, a partir de 1895-1896 introduí la temàtica de les *chulas* en la seva producció, convertint-lo en habitual fins els darrers dies de la seva vida.³¹²

Però va ser l'any 1897 quan el seu nom quedaria lligat per sempre més al de *Els Quatre Gats*, un local que entrà ràpidament a l'imaginari col·lectiu català i internacional, perquè esdevingué un dels centres d'avantguarda artística i cultural més importants del moment.³¹³ Juntament amb Miquel Utrillo, veritable motor del projecte, Pere Romeu (1862-1908), l'animador, gerent i cara visible del negoci, i Leandre Galcerán, l'home a l'ombra encarregat de dur la comptabilitat, emularen *Le Chat Noir* de París es convertiren en la porta d'entrada de les novetats artístiques europees a Catalunya. La seva innegable labor cultural els portà a programar espectacles d'ombres xineses, a fer representacions de putxinel·lis i a organitzar exposicions d'art que suposaren l'eclosió d'una nova fornada d'artistes que amb el seu talent aconseguirien ocupar un lloc destacat a la història de l'art català. Entre ells, hi figuraven noms tant importants com els d'Isidre Nonell (1872-1911), Evelí Torent (1876-1940) o Pablo Ruiz Picasso (1881-1973).

Tot i estar plenament involucrat en aquest projecte, no descuidà en cap moment la seva projecció artística i continuà exposant els seus quadres arreu. L'interès per la modernitat, el portà a treballar el cartell, una disciplina artística que agafà embranzida a finals del segle XIX i principis del XX. El nou mitjà d'expressió havia començat a guanyar adeptes a França i figures reconegudes com Théophile Alexandre Steinlen o Henry Toulouse-Lautrec l'elevaren a nivells insospitats. Si Deering havia vist en el cartellisme una nova manera de promocionar els productes agrícoles que fabricava la seva empresa, Casas hi veié la possibilitat d'expandir el seu art i arribar a públics que mai s'haurien interessat per ell.³¹⁴ La voluntat de difondre la seva obra, juntament amb raons econòmiques de pes, el portaren a participar el 1898 en el concurs organitzat per Anís del Mono. Presentà una proposta basada en una *chula* acompanyada pel mico que

³¹² DE LA FUENTE BERMÚDEZ, Vicente. «Ramon Casas: imatges del folklore espanyol i la tauromàquia». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel. *Ramon Casas. Catàleg...*, p. 82-101.

³¹³ Sobre Els 4 Gats vegeu: JARDÍ, Enric. *Història de Els 4 Gats*. Barcelona: Aedos, 1972. McCULLY, Marilyn. *Els Quatre Gats: art in Barcelona around 1900*. Princeton: The Art Museum of Princeton, 1978. Picasso i els 4 Gats. *La clau de la modernitat*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona; Lunweg, 1995. *4 Gats. De Casas a Picasso*. Barcelona; Tarragona: Museu Diocesà de Barcelona; Museu d'Art Modern de Tarragona, 2005. NOTÍ I BRULLAS, Jordi. *Els 4 gats: les set vides d'un local emblemàtic de Barcelona*. Barcelona: Viena Edicions; Ajuntament de Barcelona, 2019. PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Barcelona i Els Quatre Gats. Un gir vers la modernitat*. Barcelona: Galeria Gothsland, 2020.

³¹⁴ Sobre la vinculació de Ramon Casas amb el món del cartellisme vegeu: GIRALT-MIRACLE, Daniel (com.). *El cartellisme de Ramon Casas: exposició*. Girona: Fundació Caixa Girona, 2006. BARJAU, Santi. «Els *affiches* de Ramon Casas: trenta anys de cartells promocionals i publicitaris (1897-1927)». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel. *Ramon Casas. Catàleg...*, p. 212-257.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

dóna nom a la marca de beguda espirituosa, resultant guanyador fet que l'incentivà a concórrer al concurs convocat per les caves Codorniu. Aquesta vegada quedà en un meritori segon lloc, amb un dibuix impossible de reproduir per les impremtes de l'època però que amb el pas del temps faria fortuna entre el gran públic. Amb ell s'obria a Catalunya l'interès per aquesta disciplina artística, que fins i tot es convertí en objecte de col·leccionisme tal i com certificà l'industrial Lluís Plandiura (1882-1956) a partir de 1900.

L'interès pel cartellisme no l'impedí seguir treballant en la temàtica de les *chulas*, i tampoc renuncià a plasmar temes barcelonins com *Sortida de la Processó de Santa Maria del Mar* (1898), llenç on converteix la seva mirada en fotogràfica per captar el bullici de la ciutat.³¹⁵ L'efervescència del seu art anà en paral·lel a la participació i finançament de les famoses publicacions *Els 4 Gats* i *Pèl & Ploma*, a les que aportà dibuixos i olis per il·lustrar-les, a més de col·laborar estretament en la seva difusió juntament amb Utrillo. Però, sobretot, els darrers anys del segle XIX confirmaren que Casas s'havia assentat com un valor segur dins del mercat artístic barceloní i que ja era considerat «com el primer dels nostres pintors i dels nostres dibuixants».³¹⁶ No en va, mentre se celebrava al mes d'octubre de 1899 l'exposició de *Pèl & Ploma* a la Sala Parés, la Delegació d'Hisenda confiscava un quadre seu a la modista Joana Valls com a compensació de les contribucions impagades durant el Tancament de Caixes.³¹⁷ Sense cap mena de dubte, que l'Estat acceptés una obra seva com a dació en pagament significava que era un artista reputat, i que la seva producció tenia un valor de mercat superior a la resta.

Amb l'arribada del nou segle, l'any 1900 marxà a París per visitar el salons i veure en persona l'Exposició Universal [Fig.2.15]. Durant l'estada realitzà les labors de cronista per a *Pèl & Ploma*, deixant per la posteritat una sèrie de dibuixos que il·lustren la modernitat que allí es visqué. També aprofità per exposar a Munich el *Garrote Vil* l'any 1901, i acceptà l'encàrrec de pintar dotze plafons per a la Rotonda del Cercle del Liceu (1902).³¹⁸ L'any 1903 presentà en públic *La Càrrega*,³¹⁹ quadre del que havia

³¹⁵ Ramon Casas: *Corpus. Sortida de la processó de l'església de Santa Maria* (1898, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 010903-000).

³¹⁶ MARAGALL, Joan Anton: *Història de la...*, p. 71.

³¹⁷ CASAL-VALLS, Laura; SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «El taller d'una modista embargat: Joana Valls, el Tancament de Caixes i l'obra de Ramon Casas». *Bulletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, vol. XXVI (2015), p. 203-223.

³¹⁸ *Las pinturas de Ramon Casas en el Círculo del Liceo de Barcelona*. Barcelona: Edimar, 1948. FONTBONA, Francesc (coord.). *El Cercle del Liceu: història, art, cultura*. Barcelona: Cercle del Liceu;

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

iniciat els esbossos previs el 1899, però que diversos problemes n'havien retardat la finalització. Aquests contratemps comportaren que hagués de retocar-li el títol i expliquen perquè l'exposà amb el de *Barcelona 1902*. L'obra, on podria intuir-se una certa crítica social al fets que s'hi narren, demostra els clars vincles del pintor amb els mestres antics de l'art espanyol com Velázquez o Goya , veritables referents del català.³²⁰

[Fig.2.15] Pablo Picasso: *Sortint de l'Exposició (1900)*

Col·lecció Particular

2.2.5.- Ramon Casas pintor de Cort (1904-1905)

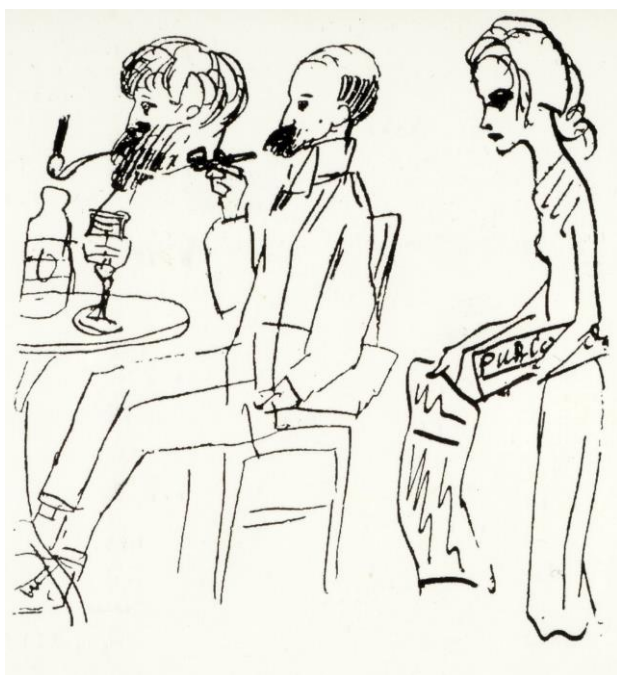
Consolidat a Barcelona i ocupant juntament amb Rusiñol una posició preeminent en el mercat artístic de la ciutat comtal, decidí provar sort a Madrid. Anys enrere havia assolit premis i honors a les exposicions nacionals, però el 1904 es desplaçà a la capital espanyola per residir-hi durant una llarga temporada. Allí el rebé Miquel Utrillo, qui llavors es trobava fent gestions en favor de la Junta de Museus per ampliar les col·leccions públiques catalanes, i l'ajudà a establir-se. El viatge perseguia una doble finalitat: obrir-se camí professional com a retratista i visitar el Museo del Prado, on

Edicions Catalanes, 1991. *La pintura modernista del Cercle del Liceu*. Barcelona: Cercle del Liceu; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1994.

³¹⁹ Ramon Casas: *La Càrrega* (1899-1902, Museu Comarcal de la Garrotxa, Dipòsit del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

³²⁰ Aquesta certa crítica social també es percep a l'*Embarcament de tropes* (1896, Col·lecció particular).

pensava retrobar-se amb les lliçons dels grans mestres de la pintura espanyola. Tot i la voluntat que tingué de triomfar, els dos objectius s'acompliren de manera desigual. Pel que fa a la seva carrera com a pintor, un cop a Madrid rebé l'encàrrec de retratar a Alfons XIII. Establert al taller de l'escultor Agustí Querol (1860-1909), no dubtà en acceptar la proposta tot i les dificultats que poguessin generar-se. El resultat final, un intent d'emular els retrats eqüestres de Velázquez, no agradà al monarca ni a la Cort perquè consideraren que l'obra era massa burgesa i poc règia. El fracàs no impedí que aprofités l'avinentsa per augmentar la col·lecció de retrats de personalitats rellevants iniciada anys abans a Barcelona, que durant cent números apareguts entre 1899 i 1903,



[Fig. 2.16] Pablo Picasso
Rusiñol, Utrillo i una venedora de periòdics
(Júlia Peraire) (Barcelona, 1903-1904)
Localització desconeguda

es pogué veure a les pàgines de *Pèl & Ploma*. Entre les noves incorporacions, hi trobem les figures de l'escultor Agustí Querol, el pintor valencià Joaquín Sorolla (1863-1923) o l'escriptor Pío Baroja (1872-1956).

Pel que fa al segon objectiu, la seva visita al Museo del Prado li permeté recordar l'estada que anys abans havia realitzat en companyia de Maurice Lobre. També li serví per renovar el seu compromís amb Velázquez i Goya, a més d'acostar-se, a instàncies de Santiago Rusiñol i Ignacio Zuloaga, a la figura de El Greco per la qual mai s'havia sentit

gaire atret. L'aprenentatge i els retrats dels intel·lectuals que realitzà, no foren estímuls suficients perquè decidís establir-se de manera definitiva a la capital. El seu fracàs en l'intent de ser pintor de Cort el portà a retornar a Barcelona, on dominaria sense rivals el mercat artístic de la ciutat fins a la seva mort l'any 1932.

2.2.6.- Júlia Peraire i Charles Deering (1906-1910)

Després de la fallida experiència s'establí a Barcelona i continuà amb la política habitual d'exposar arreu i visitar París de manera regular, sobretot durant la celebració dels Salons. A partir de 1906, la seva vida personal experimentà un gir radical i inicià

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

una relació sentimental amb una de les seves models, Júlia Peraire (1888-1941).³²¹ La jove, que a la llarga s'acabaria convertint en la seva dona, venia loteria a la Plaça Catalunya tal i com Picasso havia captat anys abans en un petit dibuix [Fig.2.16].³²² La seva bellesa i joventut captivaren a Ramon Casas qui la plasmà en nombrosos quadres, sent possiblement el més celebrat *La Sargantain* (1907) [Fig.2.17].³²³

Durant aquests anys conegué a Charles Deering i assentà la seva amistat amb ell. Fins i tot, acabaria viatjant per Estats Units entre 1908 i 1909, obrint nous mercats i tancant acords per realitzar retrats de diversos prohoms nord-americans. Concloua aquesta estada, el català tornà a casa i rebé la notícia que Deering el

[Fig.2.17] Ramon Casas:
'La Sargantain' (1907) Cercle Del
Liceu, Barcelona

vindria a veure perquè volia que li ensenyés el país. Per acontentar-lo organitzà diverses excursions i una d'elles, els portà a Sitges. A partir d'aquell moment, la seva vida i la seva carrera pictòrica quedaren lligades a la del col·leccionista nord-americà i a Maricel, projecte en el que s'acabaria involucrant per complet fins 1921.

2.3.- Miquel Utrillo (1862-1934): un personatge polifacètic.

El tercer protagonista d'aquesta història és Miquel Utrillo i Morlius. Josep Palau i Fabre deia d'ell que era «*l'home de les grans idees i de les grans iniciatives al nostre país*»,³²⁴ unes elogioses paraules que cercaven definir a un personatge polifacètic, polièdric i en constant evolució que tot i la importància cabdal que tingué en l'art català a finals del segle XIX i principis del XX, encara no ha rebut tota l'atenció que mereixeria per part dels especialistes.

³²¹ Sobre la relació de Casas amb Júlia Peraire, vegeu: COLL, Isabel. *Júlia, el desig*. Barcelona: Cercle del Liceu, 2016. CANO DÍAZ, Emiliano. «Júlia Peraire, la musa definitiva de Ramon Casas». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel. *Ramon Casas. Catàleg...*, p. 62-81. CANO DÍAZ, Emiliano. «Júlia Peraire, "bitlletaire" y musa de Ramon Casas». *Goya. Revista de arte*, núm. 362 (gener-març de 2018), p. 56-67.

³²² VALLÈS, Eduard. *Picasso i Rusiñol: la cruïlla...*, p. 106-107.

³²³ El quadre forma part de la col·lecció d'art del Cercle del Liceu de Barcelona qui l'adquirí a l'Exposició de Belles Arts de Barcelona l'any 1907 per 2.000 pessetes. *La pintura modernista del Cercle...*, p. 56.

³²⁴ PALAU I FABRE, Josep. *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Cercle de Lectors, 2006, p. 63.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Miquel Utrillo i Morlius [Fig.2.18] va néixer a la Plaça de Sant Jaume de Barcelona el 16 de febrer de 1862.³²⁵ Fill d'una família benestant però molt significada políticament –el seu pare, Miquel Utrillo i Riu, era liberal i s'oposava frontalment al regnat d'Isabel II-, es veié obligat el 1866 a exiliar-se quan només tenia quatre anys d'edat. El destí triat va ser el sud de França, on el jove Miquel començà a familiaritzar-se amb la cultura del país veí. Segons ell mateix explicava, a Avinyó tingué coma professor d'anglès al poeta simbolista Stephan Mallarmé (1842-1898), idea que va ser rebutjada per Eliseu Trenc qui adduí que el català era massa jove perquè aquesta dada fos factible.³²⁶ L'estada a la zona no va ser gaire llarga perquè amb l'esclat de La Gloriosa, revolució que al setembre de 1868 expulsà la dinastia dels Borbons d'Espanya i coronà rei a Amadeu de Savoia (1845-1890), es possibilità el seu retorn a Catalunya sense por a patir represàlies.

Novament a Barcelona, començà els seus estudis i mentre cursava batxillerat s'interessà per l'arqueologia i el món de l'art, tot i que finalment decantà les seves preferències cap a l'enginyeria. També mantingué el contacte amb França i la seva cultura, gràcies al fet que els seus pares freqüentaven el balneari d'Amélie-les-Bains, població on acostumaven a estiuajar les famílies benestants catalanes. En aquesta

³²⁵ Sobre la figura de Miquel Utrillo, vegeu: PANYELLA, Vinyet. «El Noucentisme a Sitges. 3. Miquel Utrillo – Joaquim Sunyer». *Miscel·lània Penedesenca*, vol. 5 (1982), p. 151-169. COLL I COLL, Guiomar. *Miquel Utrillo un personatge polifacètic*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 2002. *Miquel Utrillo i les arts*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges; Ajuntament de Sitges, 2009. FONTBONA, Francesc. «Miquel Utrillo, escriptor d'art». *Serra d'Or*, núm. 592 (2009), p. 71-75. TRENC, Eliseu. «El més «montmartrois» dels catalans a París». *Serra d'Or*, núm. 592 (2009), p. 65-70. DOMÈNECH, Ignasi. «Miquel Utrillo, el mercat de l'art i el col·leccionisme». DINS: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi (eds). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra et al.: Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona et al., p. 111-152. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Julio Romero de Torres en la colección Deering de Sitges: su relación con Miguel Utrillo y el mundo artístico catalán». *Boletín de Arte*, núm. 35 (2014), p. 249-268. CAMPS, Teresa; PORTELL, Susana. *Les cartes de l'escultor Enric Casanovas*. Bellaterra et al.: Universitat Autònoma de Barcelona et al., 2015, p. 59-70. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Nuevas consideraciones sobre la fortuna crítica de El Greco en Cataluña: la figura de Miguel Utrillo (1862-1934)». DINS: ALMARCHA, Esther; MARTÍNEZ-BURGO, Palma; SAINZ, Elena (eds.). *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha; Comité Español de Historia del Arte, 2016, p. 1.341-1.354. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «La relació entre Joan Serra i Vilaró i Miquel Utrillo a través de la seva correspondència (1910-1914)». *Oppidum. Revista cultural del Solsonès*, núm. 13 (2016), p. 78-89. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Símbol de Maricel, de Miquel Utrillo i Morlius (Barcelona, 1862 – Sitges, 1934)». *La Peça del Mes*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, gener de 2018. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Miquel Utrillo, l'ideòleg d'Els Quatre Gats». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Barcelona i Els Quatre Gats...*, p. 222-248.

³²⁶ TRENC, Eliseu. «El més «montmartrois» dels...», p. 67. Que Eliseu Trenc descarti a Mallarmé com a professor d'anglès d'Utrillo, no invalida el fet que aquest es relacionés amb la seva família. De la coneixença entre ells en deixa constància el propi poeta francès en una nota a l'àlbum personal de Ramona Morlius, mare de Miquel, datada del 7 de novembre de 1867.

localitat del sud de França donà les primeres passes com a dibuixant, pràctica que conreà durant tota la vida, i inicià la seva amistat amb Santiago Rusiñol.³²⁷

Quan la situació familiar semblava estabilitzada i el futur encarrilat, els constants canvis polítics que experimentà Espanya durant el segle XIX alteraren els seus plans. La fi sobtada del regnat d'Amadeu de Savoia i la caiguda de la Primera República, fets que propiciaren la restauració borbònica, obligaren als Utrillo a abandonar per segona vegada el país.

2.3.1.- París i Barcelona (1879-1888)

Davant la necessitat d'abandonar Barcelona, la família Utrillo decidí aquest cop instal·lar-se a París. S'establiren al segon pis del número 21 de la Place de la Madeleine, edifici on hi residien diversos espanyols entre els que s'hi contaven l'escriptor Jacinto

Octavio Picón (1852-1923), Cipriano del Mazo Gherardi, ambaixador d'Espanya a Itàlia durant el regnat d'Amadeu de Savoia, i també el literat i bohemí Pompeu Gener (1848-1920), qui ens deixà per la posteritat una descripció acurada d'aquest veïnatge:

«¡El año 1879! [...] Vivía yo entonces en la casa número veintiuno de la Place de la Madeleine, en un entresuelo de la izquierda, ocupando el de la derecha el eminente escritor Jacinto Octavio Picón, hoy académico de la lengua española. Casi toda la casa estaba ocupada por españoles. En el primer piso había un señor Del Mazo, exembajador en Italia durante el reinado de Don Amadeo; en el segundo estaban instalados el padre de los Utrillos, con sus dos hijos: Miguelito, como él le llamaba, que cursaba la

[Fig.2.18] Miquel Utrillo Morlius (1862-1934)

Fons Miquel Utrillo (MU, rf. 391) © Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

³²⁷ També s'ha especulat amb la possibilitat que Utrillo i Rusiñol es coneguessin en les tertúlies realitzades al primer Cau Ferrat situat al carrer Muntaner 38, baixos de Barcelona. COLL I COLL, Guiomar. *Miquel Utrillo, un personatge...*, p. 7.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

ingeniería, y su hermano, que estaba empleado en casa de un banquero español.»³²⁸

Malgrat les dificultats que generava l'exili, Utrillo continuà la seva formació acadèmica a París matriculant-se a l'Observatori Monsoulis i després, entre 1882 i 1883, fou alumne de l'*Institut Nationale Agricole* on prosseguí els seus estudis d'enginyeria. Paral·lelament a la vida acadèmica, començà a freqüentar els locals de la bohèmia parisenca i molt especialment *Le Chat Noir*, clar precedent d'Els Quatre Gats, on quedà atrapat pels aires de modernitat i llibertat artística que s'hi respirava. Aquests vincles es veieren reforçats quan inicià una relació sentimental amb Suzanne Valadon (1865-1938), sobrenom amb la que era coneguda l'artista i model Marie-Clémentine Valade.. En conèixer-la, decidí establir-se pel seu compte, renunciar a les comoditats que li oferia la casa paterna i inicià una veritable vida de bohèmia, treball i supervivència sempre compromès amb la modernitat artística.

La precarietat en la qual vivia s'accentuà encara més al llarg de 1883, quan els seus pares, aprofitant que la situació política espanyola s'havia tranquil·litzat, decidiren abandonar París i retornar a Espanya. Tot i les fermes conviccions que acredità, els seus pares no aprovaren la decisió que prengué de quedar-se perquè esperaven que es convertís en director d'una gran empresa i fes honor a la classe benestant a la que pertanyia. Finalment, prevalgué el criteri del jove Miquel, a qui els negocis no li havien interessat mai i que en realitat anhelava triomfar com a pintor a la capital francesa.

Els desacords amb la família no impediren que finalitzés els seus estudis d'enginyer el juny de 1883,³²⁹ coincidint amb la primera gran crisi de parella que visqué amb Suzanne Valadon. El motiu que la provocà va ser l'embaràs d'ella que acabaria amb el naixement d'un nen, al que es batejà amb el nom de Maurice. Aquest fet inesperat generà un gran embolic que no es resolgué fins que Utrillo reconegué el nen com a fill seu l'any 1891. Les tensions dins la jove parella, unida a les importants diferències existents entre ells, foren el detonant que l'esperonaren a iniciar la seva particular fugida de París que duraria set anys i que el portaria a visitar tota Europa. Va ser llavors quan conegué a fons l'art i la cultura de països com Alemanya, Bèlgica,

³²⁸ GENER, Pompeu. *Mis antepasados y yo. Apuntes para unas memorias*. Lleida: Punctum & Aula Màrius Torres, 2007, p. 203-204.

³²⁹ TRENC, Eliseu. *«El més «montmartrois» dels...»*, p. 67.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Bulgària o Romania, i assentà les bases dels seus coneixements enciclopèdics que li serviren anys després per configurar Maricel.

Durant aquests anys les seves anades i vingudes foren constants però sempre mantingué París com a centre d'operacions, malgrat els problemes amb Valadon. Tampoc s'oblidà d'Espanya, tot i fer molts anys que no hi vivia, i sempre estigué en contacte amb Madrid, ciutat on s'establiren els seus pares després de retornar de l'exili. També s'interessà per Barcelona, que llavors aspirava a obrir-se a les novetats que arribaven procedents d'Europa, fent que les visites a la ciutat comtal fossin constants. Així l'any 1885 es retrobà amb Santiago Rusiñol, qui freqüentava el Centre d'Aquarel·listes de Barcelona on ell exercia les funcions de secretari,³³⁰ i també estigué present a la capital catalana el 1887 atret pels preparatius de l'Exposició Universal.³³¹

2.3.2.- París (1889-1892)

Clausurada l'Exposició Universal de Barcelona, el 1889 retornà a París acompanyat del gravador Ramon Canudas (1858-1892). Aprofitant que aquell any la capital francesa organitzava un esdeveniment similar, el diari *La Vanguardia*, per expressa decisió del seu director Modesto Sánchez Ortiz, el contractà per escriure una sèrie de cròniques que presentessin als lectors catalans les novetats urbanístiques i l'ambient de la capital francesa. La feina «*li proporcionà un mitjà de vida acceptable i, sobretot, l'entrada a la vida cultural i social parisenca de la que Utrillo n'extraurà no poques possibilitats, sobretot pel que fa a la seva agenda de contactes*».³³²

Aquesta articles, escrits sota el pseudònim de Lilé i agrupats dins la sèrie titulada *Desde París*, s'allargaren fins al maig de 1891 i gaudiren de mol d'èxit entre els lectors catalans. En aquesta articles, Utrillo demostrava tenir una gran visió, capacitat de síntesi i recursos suficients per abordar temes tan variats com la ciència, els avenços de la humanitat, els monuments o la gastronomia. Pel que fa al món de les arts, s'ocupà amb detall de la presència catalana al certamen –Santiago Rusiñol, Dionís Aixeras, Laureà

³³⁰ La vocació artística de Miquel Utrillo havia començat a les classes de dibuix que impartia al seu taller Joan Francesc Chia i Alba (1851-1916), reputat escenògraf de la ciutat i continuador de la línia iniciada per Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900) marcada per un fort realisme amb clarobscur que superaven el gust italianitzant. Chia realitzà importants escenografies per teatres de Barcelona i per la resta d'Espanya, assolint un prestigi que li permeté ser escollit president del Cercle Artístic.

³³¹ Durant els preparatius per l'Exposició Universal participà activament traslladant el *Panorama de Waterloo*, obra de Charles Verlat (1824-1890) i Frans Joris (1851-1914), que havia estat adquirit per la seva mare anys abans i que s'exposà mentre durà l'esdeveniment. MOYANO, Neus. «El Panorama de Waterloo a Barcelona (1888-1890)». *L'Avenç*, núm. 334 (2008), p. 42-49. MOYANO, Neus. «Tres fragments del panorama de Waterloo de Charles Verlat (1824-1890)». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 11 (2010), p. 127-137.

³³² *Miquel Utrillo i les arts...*, p. 21.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Barrau o Joan Brull-, però no renuncià a informar sobre artistes francesos com Carolus Duran o Jules Bastien-Lepage (1848-1884) i espanyols com Francisco Pradilla (1848-1921) o Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904), anticipant el mètode que empraria anys després a *Pèl & Ploma*.³³³

Poc després de la seva arribada i mentre treballava en aquesta articles, cap al mes de setembre arribà a París Santiago Rusiñol. Atret per l'Exposició Universal i disposat a perfeccionar el seu art, els dos amics es trobaren i inicialment s'instal·laren a l'Hotel Bruxelles, situat al Boulevard de Clichy. Hi romangueren fins el desembre de 1884, quan Rusiñol llogà una casa a la Rue de l'Orient 14bis-16, al barri de Montmartre, on compartiren espai i aventures amb Ramon Canudas i l'escultor Enric Clarasó (1857-1941). Foren temps de privacions, exemplificades per l'epidèmia de grip que mantingué al grup convalescent fins al maig de 1890, però també de projectes i il·lusions.

La convivència s'allargà fins el mes de maig de 1890, temps que Utrillo emprà per començar a introduir a Rusiñol en els ambients de la bohèmia que tant bé coneixia. De la nit al dia, com es convertí en el *cicerone* del seu amic a locals com *Le Chat Noir*, que havia obert les portes l'any 1881 poc després que ell s'instal·lés a París, *L'Auberge du Clou* o *Le Lapin Agile*.³³⁴ El més sorprenent de tot, es que mentre vivia amb els seus amics, també ho feia amb Suzanne Valadon a un apartament situat a la Rue Tourlaque, perquè malgrat les tensions que existien entre ells i els anys de distanciament, havien decidit reprendre la seva antiga relació sentimental.

A principis de l'estiu de 1890, Rusiñol abandonà París i Utrillo, tot i continuar el seu camí, li gestionà l'enviament d'algunes obres a Barcelona. A finals d'octubre, el grup de catalans es retrobà a la capital francesa però aquest cop Enric Clarasó cedí el seu lloc a Ramon Casas, que també s'havia desplaçat allí perseguint la modernitat. Enguany decidiren establir-se al *Moulin de la Galette*, situat al 3 Rue Girardon quasi fent cantonada amb Rue Lepic, emplaçament que va ser immortalitzat en nombrosos llenços que captaren l'activitat que s'hi duia a terme durant el dia i la nit. Mentre durà la convivència, a la que s'hi afegí un Ramon Canudas cada cop més malalt, Utrillo aprofità el sopar de Nadal de 1890 per presentar-los a Erik Satie (1866-1925) qui es convertiria

³³³ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Miquel Utrillo, l'ideòleg d'Els Quatre Gats». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Barcelona i Els Quatre Gats...*, p. 226-227.

³³⁴ Anys després Lluïsa Denis, dona de Santiago Rusiñol, culpària a Utrillo de l'addicció a la morfina del seu marit i l'acusària d'haver-lo introduït en aquests cercles bohèmics tan poc recomanables.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

en el protagonista de diversos quadres de Rusiñol i Casas.³³⁵ L'amistat que el català mantenia amb el músic francès, degué néixer a l'*Aubergé du Clou*, local on estrenaren un espectacle d'ombres xineses que havien creat plegats.³³⁶

Tot i el temps que dedicava als amics catalans, Utrillo mai abandonà les seves activitats professionals i això explica que la cursa vers la modernitat, iniciada anys abans, el conduís a deixar la seva col·laboració amb *La Vanguardia*. La renúncia, i tot el que comportava econòmicament i vitalment, vingué produïda per la seva entrada al món del teatre de les ombres xineses. A París, aquests espectacles tenien el seu origen a *Le Chat Noir* de Rodolphe Salis, a qui se li deu tota la afama que adquiriren i la posterior difusió a d'altres locals com el *Lion d'Or*. L'èxit i la repercussió social d'aquest mitjà artístic propicià que gent encaminada a d'altres oficis els abandonessin en favor de les ombres xineses. Entre ells cal contar a Utrillo, que era enginyer de formació i corresponsal de premsa, però que «sintióse un día llamado por el reino de las sombras y abandonando la pluma tantas veces empleada al servicio del arte puso decididamente las manos en la masa, creando un teatro que ya no son sombras sino decoraciones transparentes presentando los colores de la paleta más abundante».³³⁷

Els eu pas per aquest gènere teatral va ser fulgurant i fascinà a tothom. Des de l'escenari de *L'Auberge du Clou*, no només aplicà els seus coneixements artístics, sinó que els barrejà amb els d'enginyeria, assolint altes cotes de qualitat per arribar a convertir-se en el millor de la seva especialitat. Aquesta popularitat el portaria a promoure diversos espectacles i a col·laborar amb Erik Satie i J. P. Contamine de Latour (1867-1926),³³⁸ que composaren una peça titulada *Upsud* per a un dels seus textos, o a involucrar-se en el projecte col·lectiu batejat com *Théâtre d'Ombres Parissiennes*. Aquest últim, estrenat a *Le Chat Noir*, era un espectacle dirigit per Leon Charles Marot (1857-?), i que contava amb la música de Charles de Sivry (1848-190) i

³³⁵ Erik Satie, a la llarga, seria un dels temes pictòrics preferits pels catalans. Rusiñol l'immortalitzà a *Erik Satie tocant l'harmòni* (1891), *Erik Satie, bohemí* (1891) i *Una romança* (1894). Casas el captà a *El Bohemí* (c.1891) i a diversos apunts i dibuixos. Posteriorment, el músic francès cridà l'atenció de Picasso qui arribà a ell a través de les obres de Rusiñol.

³³⁶ En l'inici de l'amistat entre Miquel Utrillo i Erik Satie tampoc cal descartar que fos Suzanne Valadon qui fes de nexa comú entre ells. Cal tenir present que la feina de model que feia ella la posà en contacte amb diversos artistes. Així s'explica com Utrillo conegué a Federico Zandomenighi (1841-1917), qui es convertiria en bon amic del català i faria de mitjancer en els constants problemes de la parella. *Miquel Utrillo i les arts...*, p. 25.

³³⁷ RUSIÑOL, Santiago. «Desde el Molino. El reino de las sombras». *La Vanguardia*, Any XII, núm. 3.192 (31 de març de 1892), p. 4.

³³⁸ El seu nom complet era José María Vicente Ferrer Francisco de Paula Patricio Manuel Contamine de Latour. Periodista i poeta, els seus orígens cal cercar-los a la ciutat de Tarragona on nasqué el 17 de març de 1867. Amic íntim i col·laborador del pianista Erik Satie de qui va escriure una biografia, va morir l'any 1926.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

la participació d'Henry Somm (1844-1907), Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), Frederic Homdédeu (1861-1908), Pere Romeu (1862-1908) i Josep Sampere Valls (1860-1911), més conegut com a "Samp", amb els que tres anys després viatjarien a Chicago per tal d'exportar les ombres xineses a Estats Units durant la celebració de l'Exposició Universal de 1893.

Aquestes amistats i els projectes en els que s'involucrava, no feien més que certificar el seu avantguardisme. Feia anys que vivia a París i els nombrosos contactes que tenia li permetien conèixer abans que ningú als principals artistes del moment i estar informat dels gustos culturals de la capital francesa Sense cap mena de dubte, això el convertia en el membre més preparat de la patum de catalans establerts allí. Aquesta preeminència la certificà Josep Pla, quan parlava d'aquests artistes que cercaven la modernitat al país veí:

«El director del grup fou evidentment Miquel Utrillo –el director espiritual, en certa manera, tot i que la paraula espiritual era llavors menys utilitzada que ara [...] Utrillo conegué els impressionistes, a través d'un jueu grec venecià anomenat Zandomenghi, pintor que havia conegut a Manet i tractava alguns pintors impressionistes, sobretot Sisley i Pissarro. El grec i Utrillo eren afeccionats al ciclisme i feien llargues excursions pels voltants de París amb les seves bicicletes. Zandomenghi li parlava dels impressionistes, i al vespre Utrillo explicava als amics dels seu grup el que havia sentit. Aquestes conversacions foren útils sobretot a Regoyos, que s'escoltava a Utrillo com una criatura embadalida, sense perdre detall, fascinat i alhora encuriós. Demanava sobretot notícies de la tècnica dels impressionistes... Els altres escoltaven com qui sent ploure, amb una indiferència visible...»³³⁹

Les paraules de Pla referint-se a la apatia que demostraven la resta de catalans, especialment Rusiñol, cal matisar-les però alhora ajuden a comprendre el paper real que jugà Utrillo en aquest grup.³⁴⁰ De tots ells era qui més temps portava vivint a la ciutat, i

³³⁹ PLA, Josep. *Un senyor de Barcelona*. Barcelona: Destino, 1989, p. 162-163.

³⁴⁰ La duresa de les paraules de Josep Pla era confirmada per Suzanne Valadon en una conversa que mantingué amb Miquel Utrillo i Vidal, fill de Miquel Utrillo, on l'artista francesa deia el següent quan se li pregunta per Rusiñol: «¿Y a Rusiñol, le recuerda usted? ¿A Rusiñol? C'était un imbécile riche!»

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

també el més actiu en quant a les relacions socials i personals amb els artistes locals. Coneixia com ningú els cercles de la bohèmia i l'art de París, perquè hi transitava per poder guanyar-se la vida, i sense ell els catalans no s'haguessin pogut introduir com ho feren als principals locals de la capital francesa. En definitiva, Utrillo fou el primer bohemí català i peça angular en el descobriment que Rusiñol i Casas feren de la modernitat artística i cultural al país veí.

La certa tranquil·litat amb la que vivia, es veié alterada el 1891 per una qüestió personal que feia anys que arrossegava i que tenia a veure amb Suzanne Valadon i el seu fill Maurice. El nen havia nascut el 1883 quan ella estava soltera, per tant l'infant no tenia pare perquè ningú l'havia reconegut. Utrillo, després d'assegurar-se que aquest tèrbol assumpte no afectaria al seu permís de residència, el 23 de gener decidí donar un pas endavant i el reconegué com a fill seu. Va ser així com Maurice adoptà el cognom del català, amb el que treballaria tota la vida i pel que seria conegut dins el món artístic francès. Amb aquest gest la parella signà una treva i posà punt i final al període conegut com la Guerra dels Set Anys, temps en el que els dos estigueren distanciats. Testimoni d'aquesta pau és una obra del català en la que retratà a Suzanne Valadon **[Fig.2.19]**, en el revers de la qual podem llegir la inscripció «*Record de la Guerra dels 7 anys*» i que avui en dia es conserva al Cau Ferrat de Sitges.³⁴¹

**[Fig.2.19] Miquel Utrillo: *Retrat de Suzanne Valadon / Record de la Guerra dels Set Anys (1891)*.
Museu Cau Ferrat de Sitges.
© Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges**

La polèmica paternitat del fill de Valadon ha estat tractada per diversos autors que s'han interrogat sobre la identitat real del seu progenitor. Un dels primers a abordar la qüestió va ser Gabriel-Joseph Gros, que en el seu llibre biogràfic sobre Maurice Utrillo,

UTRILLO, Miguel. «Una pàgina de mi diario». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. IV – 1 i 2 (Gener – Abril 1946), p. 179.

³⁴¹ Miquel Utrillo: *Retrat de Suzanne Valadon* (1891, Museu Cau Ferrat Sitges, núm. inv. 30678).

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

afirmà que *«le vrai père de Maurice se nommait Boissy, était parisien, et légua à son fils, a-t-on dit, une lourde hérédité d'alcoolique»*,³⁴² descarregant així de tota responsabilitat al català. També proposava que Valadon s'havia casat amb un industrial anomenat Paul Moussy i que ell tampoc havia reconegut al nen com a seu.³⁴³ El seus arguments esdevenen demolidors contra la artista i model, quan afirma que Utrillo acabà accedint a reconèixer el nen fart de sentir les contínues queixes de Valadon sobre que el seu fill no tenia pare. L'actitud d'Utrillo reaccionant davant aquest fet, segons Gros, el convertí en un veritable cavaller espanyol.³⁴⁴

Aquesta versió de Gros resulta poc fidedigne i respon a la voluntat de negar els orígens espanyols de Maurice Utrillo, per tal de preservar l'exclusivitat per a la cultura francesa d'un dels artistes més interessants de la primera meitat del segle XX. Del que no hi ha cap mena de dubte és de la semblança física entre Utrillo i Maurice, que s'accentuà amb el pas dels anys tot i que Valadon negués els vincles existents en una entrevista concedida a Miquel Utrillo i Vidal l'any 1946 on sentencià que

«Maurice nunca fué hijo de Michel. Su padre le dió el nombre y nada más. Cuando yo conocí a Miguel Utrillo, Maurice tenía unos meses –nació en 26-12-1882-, y lo reconoció a los nueve años, o sea en 27-2-1891 [...] Yo viví con él y con el niño en la misma casa. Nos amábamos, pero el padre no fué nunca Miguel Utrillo. El auténtico padre fué un tal Boissy, un hombre rico y borracho que no quiso reconocerlo nunca como hijo suyo... Y fué su padre quien se ofreció a darle su nombre. Esa es la única y auténtica verdad

³⁴² GROS, Gabriel-Joseph. *Maurice Utrillo. Sa légende*. Lausana: Marguerat, 1947, p. 46. Segurament al personatge que es refereix Gros com a veritable pare de Maurice és Adrien Boissy, qui fou amant de Suzanne i era un poeta fracassat que llegia els seus versos a *Le Chat Noir* i a *Le Lapin Agile* on degué conèixer a la parella.

³⁴³ *Ibidem*, p. 49. Tot i que no hi ha constància d'aquest matrimoni, segons Gros *«Suzanne Valadon avait épousé, quelques années après la naissance de son fils, un industriel, Paul Moissy, qui sans vouloir jamais donner sa noma u petit Maurice, se montra toujours très bon pour lui»*.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 50-51. Gros aporta la transcripció del document en que Miquel Utrillo reconeix al nen com a fill seu: *«L'an Mil huit ent quatre-vingt onze, le vingt-sept Janvier, acte de reconnaissance de Maurice, du sexe masculin, né le vingt-six décembre, Mil huit cent quatre-vingt trois, et inscrit le vingt-neuf suivant en la dix-huitième mairie, comme fils de Marie Valadon et de père non dénommé. »Dressé par nous, Charles-Auguste Bernard, adjoint au maire, officier de l'Etat-civil du neuvième arrondissement de Paris, sur la déclaration faite par Michel Utrillo, âgé de 28 ans, Journaliste, boulevard de Clichy 57, qui reconnaît pour son fils le susdit Maurice. »En présence de Charles Mahaut, âgé de 44 ans, employé demeurant à Paris, impasse Rodier, 5 bis et de Félix Dunion, âgé de 44 ans, garçon de restaurant, demeurant à Paris, rue Saint-Rustique N° 3, qui ont signé avec le déclarant et nous-même après lecture. »Paris, le 8 avril 1891. »Le Mairie.»*

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

*que después... cada biógrafo de Maurice o mío, ha comentado a su manera. Puede usted creerlo.»*³⁴⁵

Mentre que els problemes amb Suzanne Valadon semblaven resolts, la realitat era que la relació entre ells estava totalment viciada i això afectava directament al grup de catalans. Si anys abans Utrillo havia desaparegut durant set anys per no fer front a la seva paternitat, un cop la reconegué decidí marxar amb Rusiñol i Casas a Amsterdam fart dels problemes que tenia amb ella. La idea que tenien, a més de distanciar-se breument de París, era pintar a l'aire lliure i poder veure les obres de Franz Hals (1582/1583-1666) i de Rembrandt (1606-1669). Un cop allí el mal temps i la pèssima actitud de la gent, que els hi llençava pedres cada cop que plantaven el cavallet per pintar a *plein-air*, els féu desistir de l'empresa tres dies després d'haver arribat.

Abans de l'estiu, Rusiñol i Casas tornaren a Barcelona i Utrillo decidí romandre a París amb Suzanne Valadon. El grup es retrobà novament el 1892 i decidiren establir-se al *Moulin de Galette*, tal i com havien fet l'any anterior. Utrillo se'ls hi afegí fart de la convivència amb la seva parella i novament compartí fred i feina amb els seus amics. Aquell any treballà activament en la realització de les ombres xineses, promovent els espectacles que havia iniciat anys abans amb Erik Satie a *Le Chat Noir* i l'*Auberge du Clou*. Mentre que professionalment les coses semblaven funcionar, les tensions amb Valadon anaren en augment, fins que un bon dia ella es presentà a l'apartament que compartien els catalans amb una pistola i disposada a disparar-li. La bala, que li passà fregant l'orella, va fer que Miquel Utrillo fes un punt i apart a la seva vida i busqués un canvi radical d'aires. A aquesta decisió també hi contribuí el fet que s'assabentés que ella havia iniciat una relació amb Satie. Va ser llavors quan la companyia que representava el *Théâtre des Ombres Parisiennes* decidí marxar a Chicago per difondre allí les ombres xineses i sense dubtar-ho, s'embarcà en aquesta nova aventura.

2.3.3.- Estats Units i París (1893-1895)

La traïció patida coincidí temporalment amb els preparatius per a l'organització de la *World Columbian Exposition* que se celebrà a Chicago. Va ser llavors quan el grup conformat anys abans per Miquel Utrillo, Léon Charles Marot, Charles de Sivry, Frederic Homdedéu, Pere Romeu i Samp, s'embarcà cap a Estats Units amb la clara intenció d'expandir les ombres xineses al continent americà. El gènere gaudia d'un èxit

³⁴⁵ UTRILLO, Miguel. *Una pàgina de mi diario...*, p. 182.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

sense precedents a París i creien que a l'altra banda de l'Atlàntic podrien reeditar la mateixa fórmula. La realitat fou una altra perquè l'experiència resultà fallida perquè la seva proposta no interessà a ningú. A aquest desencís professional, que analitzarem a fons més endavant, calgué sumar-li els greus problemes econòmics produïts per una negligent gestió del negoci i que deixaren a Utrillo en una situació precària. Els imprevistos sorgits que provocaren l'acomiadament de tots els membres de la companyia, li obriren la possibilitat de viatjar pel continent americà on s'interessà per les cultures natives arribant a visitar una reserva índia per tal de familiaritzar-se amb les seves tradicions.

Tot i que l'experiència enriquí el seu bagatge cultural, la realitat era que Utrillo necessitava diners per poder viure i pagar el passatge que el retornés a Europa. Per tal d'aconseguir-los, començà a treballar per l'organització de l'Exposició Universal de Chicago, realitzant alguns cartells i petits treballs tal i com explica en una llarga carta a Santiago Rusiñol:

«Que faix? Pues una cosa molt estranya; treballo com un negre, en una pila de cosas a l'hora; pinto, dono lliçons d'alemany, francés, italià i español als que són d'aquí y d'inglès que xafo com lo francés als que venen de l'altra banda. També'm pagan per a creurer's qu'aprenen de dibuix, faix projectes d'alfombras, cadires, lletreros, cuartos pobres y richs, salons, barberías, y casas de noyas. Tradueixo una mica, escrich un poch, no'm faix més qu'ab dos o tres Europeos, per casualitat decents y ara acaban d'admetre'm los projectes de decoració d'una sala de concerts; m'han pagat los bocetos pero no sé quant comensaré l'engran puig depend de lo que passi aquest estiu, això és lo qu'ara faig [...] Ara, si pinto la sala de concerts, estich salvat y pel pròxim Saló penso poder anar a París; sinó encara que com a ganas ne tinch hasta pera anar'me'n a peu si pogués, no'm vull mourer d'aquesta terra, o altrás de per aquí mentre no torni ab un reconet que m'asseguri la llibertat durant un any o dos. Però perxò, faix com los parenostrichs: Dios sobre todo.»³⁴⁶

³⁴⁶ Fons Miquel Utrillo (M.U, núm. inv. 4.147). Carta de Miquel Utrillo a Santiago Rusiñol, 5 de juny de 1894. (Apèndix Documental, Doc. núm. 323).

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Tot i la voluntat d'Utrillo de quedar-se més temps als Estats Units per cercar fortuna i explorar el continent, la seva pèssima situació econòmica ho feia insostenible aquest projecte i a la tardor de 1894 es veié obligat a tornar a Europa. Malgrat el fracàs de la iniciativa, lluny quedava la idea de tornar a Barcelona o Madrid, on encara residia la seva família per tal de recuperar-se i iniciar nous projectes. En realitat estava plenament convençut de recuperar el seu espai a París i per això contactà amb Rusiñol, qui tenia previst establir-se una temporada a la capital francesa, i havia llogat per aquesta finalitat un apartament al Quai de Bourbon, a l'Île de Saint Louis. Aquesta vegada l'artista català no volia passar fred ni gana, certificant que els anys de bohèmia havien finalitzat. Utrillo s'incorporà ràpidament a la convivència, que en aquesta ocasió tingué com a protagonistes a més de Rusiñol a Albert Llanas (1841-1915), Pere Ferran (1873-1950) i l'escultor tarragoní Carles Mani (1866-1911), grup que no dubtà a immortalitzar-se en una fotografia per a la posteritat [Fig.2.20].

El seu retorn a París reactivà els conflictes amb Suzanne Valadon i aquesta vegada Rusiñol, fart de la situació i que aquesta afectés als catalans, decidí prendre cartes en

[Fig.2.20] Pere Ferran, Carles Mani, Santiago Rusiñol i Miquel Utrillo Quai Bourbon (desembre 1894 – Febrer 1895)

l'assumpte. Començà una activa campanya per convèncer al seu amic que abandonés la capital francesa adduint que tota la modernitat que havien de descobrir ja l'havien vista i que seria bo tornar a casa. Després de moltes pressions, se sortí amb la seva i aprofitant que havia teixit vincles sòlids amb Sitges, s'emportà al seu amic cap a la població del Garraf per tal de reposar-se i redefinir el seus objectius. Aquesta decisió de Rusiñol acabà amb les ànsies de bohèmia d'Utrillo, perquè arribà al poble en quedà fascinat i

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

s'enamora d'ell, decidint establir-se a Catalunya i crear lligams i vincles amb Sitges de per vida.

2.3.4.- Sitges (1895-1897)

A Sitges ràpidament va fer bones amistats com les de Salvador Robert, conegut amb el sobrenom del Tirano, qui li fou lleial tota la vida malgrat els problemes que li suscità la dissolució de Maricel a partir de 1921. Una personalitat tant inquieta com la seva, no va poder obviar d'implicar-se en la vida cultural de la localitat i decidí participar activament en tots els moviments que s'hi generaren. Un bon exemple va ser la realització del quadre *El Sitges del futur* (1896),³⁴⁷ una obra destinada a formar part d'un conjunt de panells decoratius pel Cafè Continental, també conegut com la Cerveseria del Cau Ferrat. Aquesta implicació el portà a viure uns anys força agitats i a convertir-se en l'ambaixador de la vila quan personalitats tan il·lustres com Benito Pérez Galdós (1843-1920), Àngel Guimerà (1845-1924), Emilia Pardo Bazán (1851-1921) o Isaac Albéniz (1860-1909), entre d'altres.³⁴⁸

La relació de Rusiñol i Utrillo s'enfortí durant aquests anys i la tardor del 1895, acompanyats d'Arcadi Mas i Fondevila (1852-1934), marxaren cap a Madrid i Granada. Un cop a Andalusia s'afegiren a la expedició els pintors Macari Oller Codoñet i Ignacio Zuloaga (1870-1945). El viatge perseguia cercar inspiració i temàtiques per realitzar unes il·lustracions que havien d'acompanyar el text *Cartas de Andalucía* de Rusiñol. Utrillo aprofità l'avinentsa per realitzar una dotzena de dibuixos de temàtica andalusa, que majoritàriament avui en dia es conserven al Cau Ferrat com a record de la vivència conjunta dels dos artistes [Fig.2.21]. Paral·lelament a aquesta activitat artística, tornà a exercir les labors de cronista pel diari *La Vanguardia*. La capçalera barcelonina li encarregà una sèrie de textos que es publicaren entre novembre de 1895 i febrer de 1896, sota el títol de *España vista por un extranjero*.³⁴⁹ En aquests textos, fent-se passar

³⁴⁷ Miquel Utrillo: *El Sitges del futur* (1896, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 71986).

³⁴⁸ Aquestes visites apadrinades per Utrillo prefiguraren el paper que anys després jugaria Sitges en el panorama internacional, quan es convertí en un pol d'atracció per a nombroses personalitats europees que hi anaven fascinades pel Cau Ferrat de Rusiñol i pel Palau Maricel de Charles Deering. Pel que fa a l'escriptora gallega deixà testimoni d'aquesta visita al seu llibre titulat *Viajes por España*. Galdós, per la seva banda, va quedar tan content i encantat de la visita a Sitges, que no dubtà en descriure la localitat a la novel·la *Los Ayacuchos*, un dels volums que conformava la sèrie de *Los Episodios Nacionales*. PARDO BAZÁN, Emilia. *Viajes por España*. Colmenar Viejo: Bercimuel, 2006. PÉREZ GALDÓS, Benito. *Los Ayacuchos*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

³⁴⁹ El 23 de novembre apareixia l'article «Barcelona», on descriu llocs d'interès de la ciutat i algunes obres d'art. El 20 de novembre al text també titulat «Barcelona» parlava dels museus i destacava la construcció de la Sagrada Família, sent un dels primers crítics en declarar-se favorable a Gaudí. El 5 de desembre publicava «De Barcelona a Madrid» on descriu Sitges, les seves dones belles i el viatge d'una

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

per un estranger, realitzà unes acurades descripcions de Barcelona i Madrid les quals gaudiren d'un gran èxit entre el públic i demostraren el gran ull que tenia pels judicis de valor i per a les descripcions artístiques.



**[Fig.2.21] Miquel Utrillo: Pont sobre el Guadalquivir (Còrdova)
(1896, Col·lecció particular)**

Els vincles amb Rusiñol cada cop es feren més estrets, tant que bona part de l'any 1896 el dedicà a cuidar d'ell quan caigué greument malalt a causa dels dolors renals que patia causats per una greu caiguda anys abans a París, i per la seva addicció a la morfina. Tot i les atencions que li dispensà, en cap moment descuidà la seva vessant de cronista i col·laborà activament amb la revista *Luz*, capçalera modernista per la que redactà una sèrie de textos sota el pseudònim A. L. De Barán, que el situaren entre els crítics d'art més importants i heterogenis del nostre país.³⁵⁰ Tampoc descuidà la seva vinculació amb Sitges i les activitats culturals que s'hi programaven, i el 1897

ciutat a l'altra. Finalment el 23 de desembre apareixia «*Madrid*», on descrivia la Puerta del Sol i ens acostava a temes populars tal i com abans havia fet quan parlava de la capital catalana.

³⁵⁰ BANLIN-LACROIX, Catherine. *Miquel Utrillo i Morlius: critique d'art*. París: Université de Paris IV, 1971 (Tesi de llicenciatura).

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

s'encarregà de l'organització de la Quarta Festa Modernista. Servint-se dels coneixements que havia adquirit a París dissenyà el cartell i els decorats de *La Fada*, poema de Jaume Massó i Torrents (1863-1943) musicat per Enric Morera (1865-1942), que s'havia d'estrenar aquell any i que seria l'acte central de la festa.³⁵¹

2.3.5.- Els Quatre Gats i *Pèl & Ploma* (1897-1904)

Durant la primavera de 1897 va treballar en les trenta-dues il·lustracions per a *Oracions*, el llibre d'art total que pretenia escriure Santiago Rusiñol, i que «constitueixen el



[Fig.2.22] Josep Puig i Cadafalch: Casa Martí (1896). Fotografia de Sebastià Sánchez Sauleda

*moment culminant de la vocació creativa d'Utrillo»*³⁵². Paral·lelament a les seves activitats sitgetanes, el 12 de juny assistí a l'obertura d'Els Quatre Gats, mític local del Modernisme català emplaçat als baixos de la Casa Martí, obra de Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) bastida al carrer de Montsió, número 3, de Barcelona [Fig.2.22].

En aquest projecte la seva participació resultà fonamental, ja que en va ser el veritable impulsor. El camí vers la modernitat, però, no el va fer sol. En l'aventura gaudí del suport financer de Ramon Casas, del prohom Manuel Girona (1817-1905) i de Maties Ardéniz, un drapaire barceloní que s'havia enriquit gràcies a la seva feina. A ells se'ls hi sumà Pere Romeu, un vell conegut dels anys de París, i també comptà amb el recolzament moral de Santiago Rusiñol.

Des dels inicis, el local va estar regit per un esperit bohemi inspirat en *Le Chat Noir* de Rodolphe Salis, indret que Utrillo coneixia a la perfecció pels seus anys de

³⁵¹ Amb la celebració de la festa i l'estrena de *La Fada*, es constatà el triomf de la nova tendència artística que representava el Modernisme. Pel que fa a Utrillo, assolí una excel·lent reputació com a cartellista i escenògraf. A partir d'aquell moment, inicià la producció de diversos cartells, entre els quals cal destacar el d'Ifigènia a Tauride (1898). SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Miquel Utrillo, l'ideòleg d'Els Quatre Gats». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Barcelona i Els Quatre Gats...*, p. 237.

³⁵² *Miquel Utrillo i les arts...*, p.34.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

joventut a la capital francesa³⁵³. Aquest referent, al que cal sumar el de *L'Auberge du Clou*, va ser reconegut pel propi Pere Romeu en un text publicat al gener de 1899 – redactat realment per Santiago Rusiñol–, on deixava constància de la inspiració estètica que aquest seguia:

«¡Si! Nosaltres hem imitat á Montmartre. N'imitem tot allò que creyèm útil, al bé de la nostra terra, n'imitem el gran esperit d'avens que baixa d'aquell turó y s'estén per tot lo mon ahont compreguin la bellesa, ens mirem aquell farell, ahont neixen y fructifiquen la llevó de las ideas, ahont se cria el pensament y ahont se porta la batuta d'aquella orquesta de l'Art que treballa á tot arreu, y n'imitem tot allò que no ferint la creació personal, ajuda á empeltar una savia que porti a creixe el gran Abre, y ho imitem tot fent broma, però una broma seriosa, que ab el somriure á n'els llavis porta l'honradès per dintre, y la sagrada ambició de l'avens del nostre poble»³⁵⁴.

Els vincles amb la modernitat, aquí exposats, també es feren sentir en la idea subjacent que residia darrere d'Els Quatre Gats. Va ser concebut com un indret refinat i artístic, que combinava les característiques d'un hostel tradicional amb la utilització de productes procedents de la indústria moderna. Conceptualment es constituí com una cerveseria –fet que denotava la voluntat de presentar novetats a la ciutat per part dels seus creadors–, però també com un cafè i un casino, que en realitat acabà esdevenint «un lloc de tertúlia que va atreure des del primer moment els artistes modernistes i els que encara eren més joves»³⁵⁵.

Aquesta heterogeneïtat conceptual, a la que contribuí decisivament que també s'hi servissin menjars, es fessin espectacles de titelles i ombres xineses, concerts i vetllades literàries, va ser plasmada al fulletó que anunciava la seva obertura i on s'autodefinien així:

«és hostel pels desganats, és escó ple de caliu pels que sentin l'anyorança de la llar, és museu pels que busquin lleminadures per l'ànima; és taverna y

³⁵³ El local regentat per Rodolphe Salis va estar en funcionament des de 1881 fins al 17 de març de 1897, data de la seva mort. Aquest fet propicià l'aparició de nombroses imitacions, entre les quals s'hi pot situar el local barceloní.

³⁵⁴ ROMEU, Pere. *Una Baronada*. Barcelona: Tipografia La Académica, s.a.

³⁵⁵ FONTBONA, Francesc. «Picasso i Els Quatre Gats», a *Picasso i Els 4 Gats*. Barcelona: Museu Picasso; Lunwerg Editors, 1995, p. 12.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

emparrat pels que aimen l'ombra dels pàmpols, y de l'essencia espremuda del rahim; és gotica cerveseria pels enamorats del Nort, y pati d'Andalusia pels aimadors del Mig-die; és casa de curació pels malalts del nostre segle, y cau d'amistat y harmonia pels que entrin a xoplugar-se sota els pòrtics de la casa»³⁵⁶.

En aquesta aventura, des del primer moment Pere Romeu es convertí en la imatge corporativa del local i en la seva cara visible. Però en realitat, fent gala de la voluntària ocultació que sempre preconitzà en vida, qui s'amagava a la sala de màquines i decidia el rumb del negoci era Miquel Utrillo. Per això, partint de l'experiència viscuda als locals parisencs anys abans, sabia de la importància de presentar en públic la feina feta pels artistes que orbitaven al seu voltant. Per aquesta raó organitzà les exposicions d'art, sent la primera d'aquestes la celebrada entre l'11 i el 18 de juliol de 1897 a la Sala Gran d'Els Quatre Gats. En aquesta ocasió presentaren obres els noms més destacats del Modernisme català i alguns dels joves que gaudien d'una certa reputació com Bonnin, Nonell, Canals, Mir, Pichot, Torent i Espert.

Tot i l'èxit que assolí la proposta, l'activitat no gaudí de continuïtat en aquest primer moment i cedí el seu espai a d'altres iniciatives. No va ser fins a novembre de 1898, prop d'un any després d'haver obert, quan consideraren oportú començar a celebrar exposicions monogràfiques d'artistes vinculats al negoci. El primer d'ells, va ser Darío de Regoyos, que amb el seu estil innovador va despertar gran interès, tot i rebre elogioses i dures crítiques a parts iguals. El testimoni el va recollir Isidre Nonell, que havia col·laborat amb un dibuix per a la portada de la revista *Quatre Gats*, i entre el 4 i el 20 de desembre de 1898 va mostrar en públic els seus característics dibuixos. Malgrat els elogis que rebé per la seva originalitat, que Utrillo va percebre abans que ningú, el públic li girà l'esquena perquè el seu estil llavors no interessava ningú.

Altres noms que també desfilaren pel local foren Ramon Pichot, que entre el 20 de febrer i el 5 de març de 1899 presentà interiors d'esglésies, altars i alguns paisatges; Xavier Gosé, que del 25 d'abril fins al 10 de maig de 1899 donà a conèixer una sèrie de dibuixos ràpids i espontanis, molt allunyats de l'elegància i la sofisticació que després demostraria a París, però que resultaren un gran èxit ja que es van vendre quasi tots; Evelí Torent, que entre el 15 i el 30 de maig de 1899 mostrà unes escenes nocturnes que

³⁵⁶ Biblioteca de Catalunya (B.C.). *Díptic de propaganda de la "cerveseria, café, restaurant" Els Quatre Gats*, V (7).7 C R. E. 29205.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

la crítica atacà durament, assenyalant que presentaven greus problemes d'execució; Francesc Carbó, avui en dia un gran desconegut, que exposà la seva feina durant el juny de 1899; i Josep Dalmau, que anys després exerciria de marxant d'art, però que llavors demostrà al públic la seva habilitat tècnica amb diversos dibuixos del 8 fins al 28 de juliol de 1899.

Posteriorment, també passaren per allí Carlos Vázquez, que del 7 fins al 25 de març de 1900 presentà diversos paisatges d'Espanya i el *Retrat de Pere Romeu*, emulant el que Antonio de la Gándara (1861-1917) havia fet de Rodolphe Salis com si fos un cavaller del segle XVIII; Carles Casagemas, que causà veritable sensació amb el seu estil entre el 26 de març i el 10 d'abril de 1900; o ja al 1903, poc abans de clausurar el local, quan Enric Casanovas, Manuel Ainaud, Claudi Grau i Waldemar Thorn mostraren en públic la feina que havien fet fins aquell moment.

Però sobretot, on es percep la mà d'Utrillo en l'organització de les exposicions és quan Els Quatre Gats va decidir obrir les seves portes per rebre Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). La primera mostra del malagueny se celebrà al febrer de 1900, on donà a conèixer un conjunt de retrats al carbó i a l'oli, *Darrers moments*, mentre que la segona correspon al juliol d'aquell mateix any, on presentà quatre obres de temàtica taurina. Utrillo, convençut de la qualitat del jove artista, no només li cedí l'espai físic perquè el món artístic barceloní el descobrís, sinó que a més el 1901 li dedicà un article monogràfic, el primer, a la revista *Pèl & Ploma*³⁵⁷. En aquest text, sota el pseudònim de Pincell, el factòtum del local lloava les maneres de Picasso i li augurava un gran futur si seguia treballant de la forma que ho feia. D'aquesta manera, certificava tot allò que havia apuntat en el passat: els seus bastos coneixements sobre art, la seva visió de futur i la capacitat per descobrir nous talents artístics allí on es trobaven.

Les vivències de París i d'Estats Units també es deixaren sentir al local gràcies als espectacles d'ombres xineses. Utrillo, com també Pere Romeu, en tenia sobrada experiència, ja que s'hi havia dedicat en cos i ànima des de 1892, tot obtenint grans resultats al petit escenari de l'*Auberge du Clou*. Per aquest motiu, quan inicià el nou projecte a Barcelona, no dubtà a incorporar-les al repertori i programar-les de manera regular. Un cop es donaren a conèixer, causaren veritable sensació. A la Ciutat Comtal no eren desconegudes pel gran públic, però la gent quedà meravellada per la transformació que patiren. Del caire popular que atresoraven, passaren a ser una

³⁵⁷ PINZELL (Miquel UTRILLO). «Pablo R. Picasso». *Pèl & Ploma*, núm. 77 (1 de juny de 1901), p. 15-17.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

representació artística amb una posada en escena complexa que ningú mai hauria sospitat, sorprenent a tothom.

Entre el repertori que es va representar hi trobem obres com *L'Elephant* d'Henry Somm, peça que havia programat a Estats Units; *Montserrat*, obra del propi Utrillo a partir de versos de Joan Maragall (1860-1911) i amb música d'Enric Morera (1865-1942); *Nadala*, amb dibuixos de Ramon Pichot, versos de Josep Maria Jordà (1870-1936) i música de Joan Gay (1868-1926); i *Viatge humorístic dels Quatre Gats i un vestit negre o Pere Romeu anant pel món*, amb dibuixos de Ramon Casas i prosa d'Enric de Fuentes (1864-1935). Tot i que tingueren una bona acollida entre el públic, la crítica resultà dispar. A alguns els hi agradà la modernitat de la proposta i a d'altres no els acabà de convèncer gens, repetint-se els mateixos problemes que havien sorgit anys abans als Estats Units.

Per tal d'evitar un nou fracàs, Utrillo programà una segona sèrie per tal de millorar l'opinió de la crítica. Així representaren *Nit de lluna*, amb dibuixos i lletra de Juli Vallmitjana (1873-1937), i *Jesús de Natzareth*, inspirada en un text d'Àngel Guimerà amb dibuixos de Lluís Bonnín (1873-1964) i música de Francesc Ginesta. Aquesta vegada els espectacles gaudiren d'una millor acollida, però la crítica novament va ser implacable, tot atacant els temes que s'hi havien presentat. Consideraven que els assumptes religiosos no eren adients per a aquest format i que l'ombra xinesa calia reservar-la exclusivament per a l'humor. Davant aquesta tessitura, Utrillo decidí posar-hi punt final i encaminar els seus interessos cap a altres assumptes.

Tot i les obligacions que va contraure amb l'obertura del negoci, en cap moment va oblidar-se de les altres activitats en les que prenia part. Així, el mateix 1897 el trobem participant en els preparatius de l'acte de col·locació de la primera pedra del monument a El Greco a Sitges, on Nicolás Salmerón (1838-1908) realitzà el discurs. Tampoc foren un impediment perquè el 1899 abandonés Barcelona i es traslladés a Sitges per fer-se càrrec de la salut de Santiago Rusiñol. El seu amic havia caigut greument malalt i tenia la intenció de cuidar-lo fins que es restablís. Inesperadament, Lluïsa Denís (1862-1946) s'oposà i s'enfrontà a ell, culpant-lo de ser el responsable de l'addició a la morfina que el seu marit havia desenvolupat al llarg dels anys.³⁵⁸ Les

³⁵⁸ L'addició de Santiago Rusiñol a la morfina venia donada per un accident que havia patit a París uns anys abans. Una greu caiguda li havia provocat un fort dolor a l'esquena que només aconseguia mitigar amb dosis de morfina que anaven augmentant en freqüència i quantitat. Amb el temps aconseguí desmorfinitzar-se després d'una cura a un balneari francès.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

acusacions, del tot infundades, afectaren als dos amics que poc a poc començaren a distanciar-se.

Les tenses relacions amb la família Rusiñol no refrenaren les seves ànsies de modernitat i el 4 de febrer de 1899 inicià la publicació de la revista *Quatre Gats*. Com a capdavanters de la modernitat, tant ell com Ramon Casas i Pere Romeu, entengueren que era necessari la creació d'un mitjà de difusió per difondre el seu ideal estètic. Per aquest motiu, al febrer de 1899 aparegué el primer número d'una capçalera batejada amb el mateix nom que el local. En aquesta exercia les funcions de director Romeu i com a col·laboradors s'hi comptaven noms com els de Josep Maria Roviralta (1880-1960), Ramon Reventós (1892-1976), Frederic Pujulà i Vallès (1877-1962) i el propi Utrillo. La mala gestió realitzada, provocà que el 25 de maig cessés la seva aparició després d'haver-ne editat només quinze números.

Conscient del poder que conferia una revista per difondre el seu ideari, va ser ell qui donà un pas endavant i, amb el finançament de Ramon Casas, es convertí en director, promotor artístic i redactor únic –només durant el primer any– de *Pèl & Ploma*. La nova capçalera veié la llum el 3 de juny de 1899, coincidint amb le tres-cents aniversari del naixement de Velázquez, i s'hi donà cita la modernitat artística catalana, espanyola i internacional. Gràcies a la gran quantitat de contactes que mantenia, aconseguí que al llarg de cent números passessin per les seves pàgines els noms més rellevants de l'art, la literatura, el teatre, la música i la política. A més, també esdevingué fonamental per introduir a Catalunya tot allò que havia conegut a París en matèria d'art, incloent-hi noms tan coneguts com els de Whistler, Toulouse-Lautrec, Gauguin o Anders Zorn.³⁵⁹

L'evolució de la revista i les diverses vicissituds que visqué provocaren alteracions en la seva periodicitat. Inicialment començà com a setmanari, però a mida que transcorregué el temps s'espaià la seva aparició. Aquesta transformació també es plasmà en els continguts que presentava als seus lectors. Si inicialment només s'ocupava de temes artístics, en els que Utrillo prestava atenció als artistes més moderns sense perdre de vista als consagrats, poc a poc s'anà obrint a d'altres disciplines i a col·laboracions literàries de personatges com Joan Maragall, Eduard Marquina o Eugeni d'Ors.

³⁵⁹ Un altre dels objectius de la revista era presentar al gran públic el treball de Ramon Casas, principal il·lustrador i financer de la publicació, a més de ser el vehicle de promoció d'artistes joves i moderns com Picasso, Nonell, Canals o Opisso. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Miquel Utrillo, l'ideòleg d'Els Quatre Gats». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Barcelona i Els Quatre Gats...*, p. 245-246.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

Els anys següents l'activitat del local va ser frenètica i Utrillo es dedicà en cos i ànima a Els Quatre Gats i a *Pèl & Ploma*. Tampoc descuidà la seva participació en d'altres projectes com la redacció l'any 1901 del pròleg al llibre *Hierros Viejos*, obra de Lluís Labarta (1852-1924), i també entrà en contacte amb la Junta de Museus, amb la que col·laboraria en l'adquisició d'algunes obres d'alta època per ampliar la qualitat de les col·leccions dels Museus de Barcelona. Malgrat els esforços realitzats, les deutes generades per la cerveseria fruit de la mala gestió de Pere Romeu, la dubtosa qualitat gastronòmica dels plats que servien i que els artistes s'anaren disgregant per altres locals de la ciutat, feren que la cerveseria tanqués el juny de 1903. La revista, de la qual s'arribaren a publicar cent números, aguantà uns mesos més fins que el desembre d'aquell any també decidí finalitzar. Si el local havia perdut l'aura de modernitat dins el món artístic, el propi Utrillo començava a experimentar un gir estètic que l'acabaria conduint cap al Noucentisme, i considerava necessari posar fi a aquest important projecte literari per l'art català.

2.3.6.- Forma (1904-1909)

Clausurar Els Quatre Gats i *Pèl & Ploma* va ser una difícil decisió però necessària. La modernitat artística catalana començava a circular per altres vies i Utrillo, sempre atent a les novetats, s'adonà que aquell no era el camí a seguir. L'evolució que patí no va ser brusca perquè en el darrer número de la revista aparegut al mes de desembre, ja hi anticipava el futur:

«PÉL & PLOMA, ni's mort ni's suicida. Transmigra, abandonant les cobertes de paper magenta, per unes d'un altre color. [...] Com en els organismes naturals, desapareix per sempre el cós i queda viu l'esprit. I lo que'n podem dir l'anima de la publicació que's despedeix, transmigra a un altra, que per ocupar-se únicament de la forma artística de les coses, pren el nom de FORMA [...] FORMA, no será una reducció de Pél & Ploma; tot lo contrari: será tot lo que (entre lo possible, se pot fer a l'hora actual, tractant d'art i a Barcelona. [...].»³⁶⁰

Que l'ànima de *Pèl & Ploma* transmigrés a *Forma* serví perquè Utrillo seguís connectat amb el món artístic, però alhora ampliés els seus interessos. A les pàgines de

³⁶⁰ «Pèl & Ploma se'n va». *Pèl & Ploma*, núm. 100 (1 de desembre 1903), p. 384.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

la revista hi tingueren cabuda reportatges d'art actual i monogràfics dedicats a Ramon Casas, però també s'hi podien trobar especials dedicats a Goya, a l'art antic o a l'escultura barroca. D'aquesta manera, la història de l'art i del patrimoni en tota la seva dimensió passava a ser l'objecte d'interès del català.

En aquesta nova aventura editorial també comptà amb el recolzament financer de Casas, qui amb molts maldecaps sufragà l'edició de la revista, perquè el luxe del paper i la enquadernació que triaren per editar-la encaria moltíssim el preu final. Però, sobretot, aquesta nova col·laboració entre els dos vells amics certificava que d'una manera o altra la generació a la que pertanyien ja no era tan jove com abans, i que tampoc encapçalava –ni pretenia fer-ho– la modernitat artística de la ciutat. És indubtable que amb la seva feina durant anys havien obert camí a les noves generacions, però també és veritat que els successors havien avançat per camins força allunyats als seus buscant nous mitjans d'expressió i promoció. *Forma*, d'una manera o altra, esdevingué la constatació pràctica del pas al costat que feia la primera generació de modernistes catalans, tot i que sempre es resistiren a cedir la preeminència dins del mercat artístic.

Mentre s'ocupava de l'edició de la nova capçalera, entre 1904 i 1909, dedicà força temps a viatjar per tota Espanya per tal d'ampliar els seus coneixements sobre l'art nacional i treballar en diversos assumptes vinculats al món del mercat artístic. També dedicà força temps a l'estudi i publicació d'alguns monogràfics d'artistes que aparegueren a la *Colección de vulgarización Forma*, un projecte editorial vinculat a la revista que ell mateix havia creat. Dins d'aquesta col·lecció es publicà el primer monogràfic a Espanya de El Greco i també un llibret dedicat a Jusepe Ribera, textos que es convertiren en textos de referència pels estudiosos de l'art hispànic nacional i internacional.³⁶¹ Però sobretot, la seva ocupació se centra en la direcció artística de la Enciclopedia Espasa, des de que l'any 1906 José Espasa el contractà perquè dugués a terme aquesta labor. El càrrec, que ocupà durant molts anys compaginant-lo fins i tot amb el projecte el Maricel, li valgué per ser conegut entre els membre de la professió com «l'enciclopèdic». El sobrenom amb que el batejaren feia referència tant als seus bastos coneixements sobre art com a es seves múltiples ocupacions laborals.

³⁶¹ Sobre la publicació de El Greco feta per Utrillo, vegeu: SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Nuevas consideraciones sobre la fortuna...*, p. 1.346. Segons Cossío aquesta iniciativa intentava emular a la biblioteca econòmica d'art *The Masterpieces* publicada a Londres i Glasgow, però sense cap mena de dubte es convertí en «la primera monografia que apareció sobre él [El Greco] en forma de volumen independiente». FONTBONA, Francesc. «La recuperación de El Greco por parte de los modernistas catalanes». DINS: *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Generalitat de Catalunya, 1996, p. 50.

Els protagonistes: Els inicis (1852-1909)

L'acumulació de càrrecs i encàrrecs, es completà l'any 1909 quan Santiago Segura i Burgés (1879-1918) li confià la direcció artística de la galeria Faiang Català. Des de la nova posició tingué la possibilitat de promocionar a la jove generació d'artistes Noucentistes i consolidar el gir estètic i ideològic que havia emprés l'any 1904 amb la revista *Forma*. Aquesta tasca el situà a l'epicentre del món artístic nacional i el convertí en un personatge molt valuós, tant pels seus coneixements com pels contactes que tenia. No és d'estranyar que quan Charles Deering aterrà a Sitges, accedís a contractar-lo, primer pels seus coneixements sobre el poble que li serviren per facilitar els tràmits de compra del vell hospital i, després, pel seu enciclopedisme artístic del que es valgué per bastir la col·lecció d'art que atesorà Maricel fins l'octubre de 1921.