

LA COLECCIÓN DE PINTURA CATALANA EN LA HISPANIC SOCIETY OF AMERICA DE NUEVA YORK

Francesc Fontbona de Vallescar
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi
Honorary Associate de la Hispanic Society of America

Dentro de las colecciones artísticas de la Hispanic Society of America, de Nueva York, formadas por su creador Archer Milton Huntington, hay un conjunto notable que pertenece a la escuela catalana moderna de pintura.

Como se verá más adelante no parece haber habido en su formación una intención especial de coleccionar sistemáticamente pintura catalana, pero después de las distintas compras de pintura moderna que Huntington hizo resultó una cantidad bastante representativa de pintura de esta procedencia que merece ser analizado con cierto detenimiento.

La primera pintura catalana moderna en ingresar en la colección es el retrato del financiero y coleccionista Pablo Bosch Barrau, pintado el 1910 por su primo el destacado pintor Laureà Barrau (nº inv. A32), compañero de Ramon Casas en su juventud e intermediario en la incorporación de dos óleos del Greco, que en París Rusiñol compró precisamente a Bosch. En este caso, sin embargo, seguramente el móvil de Huntington no había sido incorporar una pintura de un buen pintor –de hecho consta como un presente del retratado- sino más bien el retrato de un colega importante.

Ya que la colección en cuestión no tiene un carácter sistemático voy a exponer las piezas por orden de adquisición, siguiendo el estudio que hizo de este fondo la profesora Priscilla Muller¹. Según esta fuente, de toda solvencia pues la Dra. Muller fue muchos años la conservadora –y luego conservadora emérita- del museo, la primera pintura catalana moderna que entró en la colección de Huntington fue un óleo magnífico de Lluís Graner. Se



1. Lluís Graner: *Vista de Peñíscola*. Óleo sobre lienzo. Obra de datación imprecisa. Colección The Hispanic Society of America, nº inv. A1756. Fue adquirida en una galería de Nueva York, la Edward Brandus Galleries, en 1911,

trata de una vista de *Peñíscola*, la espectacular villa fortificada del papa Luna, en la costa valenciana (nº inv. A1756). Obra de datación imprecisa, fue adquirida en una galería de Nueva York, la Edward Brandus Galleries, en 1911, época en la que Graner se había instalado precisamente en los Estados Unidos lo que compaginó con otros periplos americanos desde 1909 (Cuba, California, Argentina, Chile o Brasil)² antes de reinstalarse en Cataluña en 1927. En realidad también ingresó otra vista de Peñíscola de Graner en la colección (nº inv. 1755)³, aunque ésta, igualmente de gran calidad, no tiene el carácter más o menos panorámico de la anterior (fig. 1).

Graner fue un pintor muy notable y una figura compleja del Modernisme catalán, pues aparte de pintor fue promotor de espectáculos teatrales y musicales, en los que introducía ya el naciente arte cinematográfico, donde se patentizaba su gusto por la integración de las artes en la línea del arte total predicado por Richard Wagner. Era además uno de los pocos amigos artistas de Antoni Gaudí⁴ –que diseñó para él uno de sus locales de espectáculos, la Sala Mercè, en la Rambla de Barcelona–, que como él era socio del Cercle Artístic de Sant Lluç, entidad representativa de lo que, si no parece un contrasentido, podríamos calificar de modernismo católico.

Estas obras de Peñíscola no están entre las pinturas más típicas de Graner, más conocido por sus temas oscuros contrastados con fuertes puntos de luz, pero se trata sin duda, especialmente la primera, de un gran paisaje, insólito por su factura en el paisajismo catalán, pero de una gran fuerza y ambición, dentro de su pormenorizado realismo.

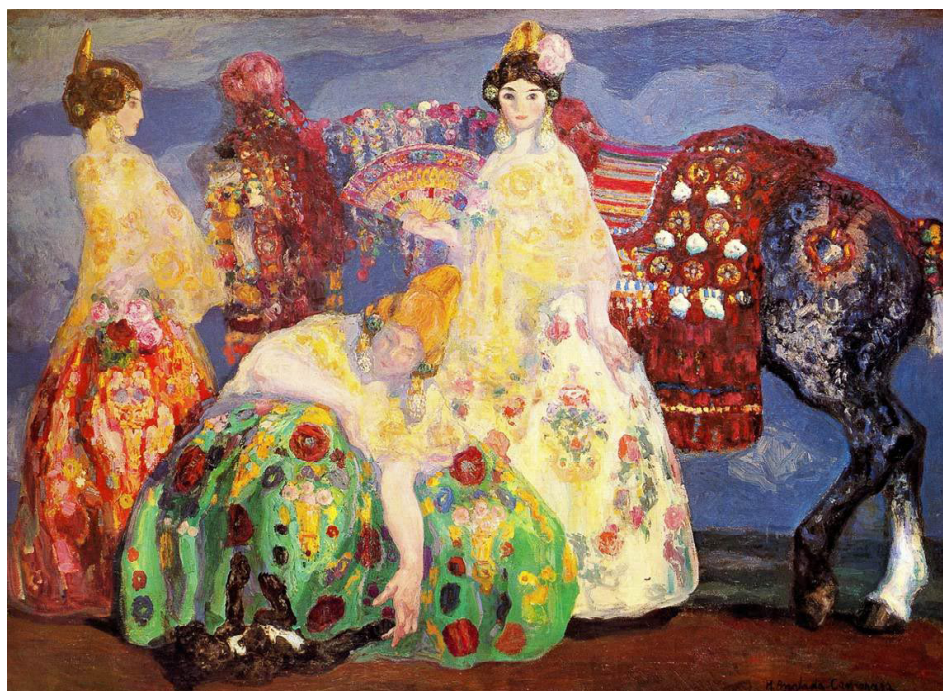
La siguiente pintura catalana que ingresó en la Hispanic Society, en 1912, fue un importante óleo de Hermen Anglada-Camarasa, *Jóvenes de Borriana*, de hacia 1908 (nº inv. 295). Si en el caso de Graner la compra pudo deberse más al tema de los cuadros que a la personalidad de su autor, en el caso de Anglada, sin duda, el éxito internacional fulgurante del pintor lo convertía en objetivo prioritario para incorporar obra suya a la colección. El óleo ingresado acababa de encabezar la aportación de Anglada en la gran Exposizione Internazionale delle Belle Arti de Roma, que supuso para el artista una nueva consagración internacional, de las muchas que estaba cosechando en aquellos tiempos, al llevarse un gran premio, compartido con figuras como Gustav Klimt, Anders Zorn, Wilhelm Hammershoi o el español Ignacio Zuloaga, decisión salomónica que por cierto Anglada impugnó amparándose en haber obtenido él el mayor número de votos del jurado⁵.

Poco después de la incorporación de su óleo en la Hispanic Society, en Enero de 1913, Anglada fue nombrado miembro correspondiente de la entidad, y tuvo un breve período de influencia en ella, que por motivos que desconozco se diluiría poco más tarde pese a que en 1917 fue nombrado miembro numerario. Tal vez habría que leer este cambio de preponderancia de Anglada ahí en el contexto de la rivalidad que el pintor catalán mantenía con Joaquín Sorolla, que precisamente en aquellos años consolidaba su presencia omnímoda en la entidad fundada por Huntington (fig. 2).

Las *Jóvenes de Borriana* es un obra ambiciosa de las que representan la evolución entonces predominante de Anglada, desde el decadentismo rutilante y difuminado de sus primeras obras de éxito en París hasta un estilo personal, hijo de la estética nabí pero entroncado con un colorismo vivo y contrastado relacionado con la de los Ballets Rusos de Diaghilev, con los que el pintor, muy admirado entonces en la Rusia culturalmente más moderna, tuvo notable relación personal.

Igual que los Ballets Rusos se inspiraban a menudo en el folklore de su país –algo que también venían haciendo los compositores del grupo de los Cinco–, estilizándolo y poniéndolo al servicio de la modernidad, Anglada hacía lo mismo, especialmente desde que en 1904 había conocido en un viaje estival a Valencia la brillantez colorista de su indumentaria popular, de la que por otra parte se convirtió en coleccionista⁶.

Muy poco después, la colección pictórica catalana de la HSA se ampliaría con una serie de pinturas de Mariano Fortuny, el más famoso



2. Hermen Anglada-Camarasa: *Jóvenes de Borriana*. Óleo sobre lienzo. H. 1908. Colección The Hispanic Society of America, (nº inv. 295).

internacionalmente de los pintores catalanes de la segunda mitad del siglo XIX, y llegaron a través de un cuñado del artista, el también pintor Raimundo de Madrazo.

Madrazo había vendido a Huntington años antes el retrato de Pedro Mocarte de Francisco de Goya (1867), que sin embargo no entró formalmente en el museo de la Hispanic hasta 1925 pues Huntington lo quería en su propio domicilio; y el primer Fortuny comprado por el americano a Madrazo fue precisamente la magnífica copia que el pintor catalán hiciera en 1867 (nº inv. A242)⁷ de este retrato de Goya, que él tuvo el privilegio de conocer a fondo por pertenecer a su familia política. La copia, magnífica, del Goya entró en 1912, y al año siguiente la Hispanic compró, de nuevo a Raimundo de Madrazo, dos obras de Fortuny más: *Árabes subiendo a una colina* de hacia 1862-63 (nº inv. A303)⁸ y *Pórtico de la iglesia de San Ginés, Madrid*, de 1868 (nº inv. A259)⁹, dos piezas típicas del Fortuny más libre, más atento a jugar con las texturas y los colores, y menos afecto a la a veces encorsetada pintura detallista que su marchante Adolphe Goupil le forzaba a hacer para satisfacer a la amplia clientela internacional que ansiaba de él cuadros de casacón o similares. También procedente de Raimundo de Madrazo, y del mismo 1913, es el ingreso del óleo sobre cartón de Fortuny *Escena mitológica* fechable hacia 1864 (nº inv. A182)¹⁰.

Es posible que otro óleo de Mariano Fortuny también presente en la colección de la Hispanic, *Un moro (askari)*, óleo sobre cartón de hacia 1863 (nº inv. A171),¹¹ entrara al mismo tiempo, pero parece que no ha quedado el dato concluyente en los archivos.

También en 1913 ingresó en la colección el autorretrato de Miquel Viladrich, fechado en 1909 (nº inv. A1863). Viladrich era un pintor de gran personalidad, que no se parecía a nadie y que no encajaba en la escuela catalana de pintura de aquella época y tampoco demasiado en la española, pese a su propensión temática al folklorismo y a tener él una algo mayor tendencia hacia el mundo cultural de Madrid de la que tenían la mayoría de artistas catalanes coetáneos. El espíritu de este autorretrato, arcaizante, de un voluntario aire renacentista, sólo se me ocurre compararlo con lo que haría años después el castellano Fernando Labrada con sus retratos de inspiración hispano-flamenca.

El autorretrato no ingresó solo, también el 5 de Diciembre del 1913 se añadieron a los fondos de la Hispanic Society los óleos *L'hereu Curo*, de 1910 (nº inv. A1862) y *El monje Juan Vilas*, de 1909 (nº inv. A1861), dos típicos retratos de hombres del pueblo, tipos a los que Viladrich tomaba muy a menudo como pretexto para sus pinturas, centradas mayoritariamente en la figura humana.

Según cuenta el poeta, pintor y animador cultural Josep Maria de Sucre, el contacto de Viladrich con Huntington se produjo a través de Anglada-Camarasa. Viladrich y su gran amigo el escultor Julio Antonio se paseaban por París, vestidos respectivamente de torero y de payés de Tarragona, con claro propósito exhibicionista, como de un dalinismo *avant la lettre*. Anglada al conocer esta extravagancia de unos compatriotas artistas los tomó bajo su protección. Tal vez a Anglada lo motivara el hecho que el padre de Viladrich se apellidaba de segundo Camarasa como él. Fuera por lo que fuera Anglada se implicó en la carrera de Viladrich y consiguió que algunos coleccionistas de su obra compraran también pinturas de éste, y uno de ellos fue precisamente Huntington¹². Esta compra inicial, como se verá, sería sin embargo sólo el prólogo a una amplísima presencia futura de Viladrich en la colección de la Hispanic Society.

Los años de la Primera Guerra Mundial fueron, lógicamente, poco propicios a nuevas adquisiciones artísticas. Tras ella y sus secuelas, en 1921, la Hispanic adquirió un nuevo óleo de Mariano Fortuny, *Raimundo de Madrazo pintando en el palacio del Duque de Alba, Sevilla*, fechable el 1868 (nº inv. A169)¹³ (fig. 3). Así como las compras anteriores de obras de Fortuny se hicieron a su cuñado Raimundo de Madrazo, en esta ocasión la vendedora fue la esposa de Madrazo, María Hahn, ya que éste ya había muerto, en Versalles, el año anterior a la venta. Precisamente el personaje pintado al



3. Mariano Fortuny: *Raimundo de Madrazo pintando en el palacio del Duque de Alba*. Sevilla. 1868. Óleo sobre lienzo. Colección The Hispanic Society of America, (nº inv. A169).

fondo del patio en este cuadrillo es el propio Raimundo, que aparte de cuñado había sido frecuentemente compañero del pintor catalán en sus viajes.

Otro Fortuny, esta vez el apunte al óleo de un refugio oscuro visto bajo un cielo azul, aparece también en la colección (nº inv. 243)¹⁴, así como una acuarela que representa unos árabes agachados a la puerta de una especie de túnel, desde el interior del cual están pintados (nº inv. A544)¹⁵. Del mismo Fortuny también forman parte de la colección el óleo *El circasiano* de hacia 1869 (A3334)¹⁶ –incorporación tardía, procedente de la colección del artista Ismael Smith- y un *Torso de anciano* de hacia 1871 (A258)¹⁷.

El 17 de Enero de 1922 se añadieron a la colección de pintura catalana nuevas obras de Lluís Graner. La más difundida de ellas es el óleo *Las dos hermanas* (nº inv. A218), pieza más típica de su autor que las que ya existían en la colección. Jugaba con el contraste lumínico que gustaba al pintor, por puntos de luz intensa, que en este caso son los faros del automóvil y el resplandor que proviene del vestíbulo del teatro o sala de fiestas del que salen las elegantes y enojadas figuras que centran la composición.

Es una pintura extraña, pues por una parte se ha despojado del naturalismo habitual en la factura de la obra del Graner de su etapa central, pero por otra el tema del óleo es "social", con la presencia de otro contraste, éste no lumínico sino de fondo: opulencia y miseria juntas en mitad de una calle, pues asisten a esta brillante salida de espectáculo una madre con dos niños, pobre i encorvada ella como pidiendo limosna sin atreverse. Y es que pese a que este cuadro, que se adquirió en las Lawlor Galleries de Nueva York –aunque provenía de origen de las mismas Edward Brandus Arts

Galleries¹⁸ en las que se había adquirido *Peñíscola* once años antes-, se fecha en la colección hacia 1905, creo que ha de ser bastante posterior¹⁹.

Las otras son *The card players* (nº inv. A217) y *Return from the club* (nº inv. A219), dos escenas de la vida cotidiana presumiblemente de tema ya norteamericano –seguramente el óleo de las dos hermanas también lo era-, la segunda parece tomada en el interior de un autobús. Ambas provenían de las mismas Lawlor Galleries, donde se expusieron en 1916, y por lo menos la primera ya había pasado también, en 1910, por las ya citadas Edward Brandus Art Galleries²⁰.

Miquel Viladrich, el pintor a quien se compró el mencionado autorretrato y un par de obras más antes de la guerra, pasó entonces a ser una de la figuras estrella de la colección de la Hispanic el 22 de Marzo de 1927. Serían en total cerca de una cuarentena de cuadros del pintor los adquiridos por Huntington en total. Y así como en el caso de Joaquín Sorolla, la otra gran obsesión pictórica de Huntington, se trató de encargos a medida, la serie de Viladrich fueron obras ya pintadas por el artista.

Destaca especialmente en esta serie el tríptico *Mis funerales*, del 1910 (nº inv. A1983), obra ambiciosísima, que denota una especie de nostalgia por el gótico, en la que el pintor dice representar su propio funeral. Es una obra compleja, presidida por una impresionante imagen de la muerte vestida de negro y con alas de mariposa, a los pies de la cual yace la cabeza cortada del artista. El resto de la obra, con fondo de paisaje, son personajes de pueblo, los integrantes del mundo rural al que aquel pintor atípico estaba vinculado por origen y por elección ya que era hijo de Torrelameu, en la comarca catalana de la Noguera, y se había instalado en Fraga, no muy lejos de allí, en la franja catalanoparlante de Aragón. Y todo está pintado con la característica pormenorización de pincelada de Viladrich y este tinte de arcaísmo que presidió siempre su estilo (fig. 4).

Es una obra hija del Simbolismo, corriente de la cultura europea propia del último tramo del siglo XIX, pero que en los primeros lustros del XX coexistía aún con la pintura postimpresionista y las primeras vanguardias, aunque todavía gozaba de buena salud y había evolucionado de la mano no sólo de pintores sino también de escritores como D'Annunzio, Sem Benelli o de los músicos que ilustraron sus obras, como Italo Montemezzi o Riccardo Zandonai. Con Sem Benelli comparte Viladrich no sólo una estética simbolista más o menos parecida sino su instalación personal en un castillo. Viladrich, establecido en Fraga, logró la cesión del castillo en ruinas de la localidad en 1913 y allí vivió y trabajó envuelto en el misterio especial del lugar, algo que Benelli haría el año siguiente al construirse para su uso un imponente caserón verdaderamente monumental que será conocido con el nombre de castillo de Zoagli.



4. Miquel Viladrich: *Mis funerales*. 1910. Colección The Hispanic Society of America, (nº inv. A1983).

Entre las pinturas de Viladrich incorporadas por Huntington a la colección de la Hispanic están *La monja novicia* (nº inv. A1993) y *Antonio de Huesca*, de hacia 1908 (nº inv. A1992); *Vieja gitana*, de hacia 1909 (nº inv. A1994); *Doña Dolores Vilà*, de hacia 1912 (nº inv. A1997); *Don Miguel Viladrich Camarasa*, de 1912 (nº inv. A1995); *Bernarda*, de hacia 1912 (nº inv. A1975); *Tres mujeres jóvenes de Fraga* del 1914 (nº inv. A2004); *Carmeta, Lleida*, de hacia 1914-18 (nº inv. A1978); *Catalans d'Almatret* de

1915 (nº inv. A1979); *Xanet de Balances*, de hacia 1915 (nº inv. A2005); los tres óleos titulados *Frutos de Fraga* de hacia 1914-23 (nº inv. A1980, A1981 y A1982); *El chico del halcón* (nº inv. A1976), *La niña del cestito* (nº inv. A1986), *La niña con el gallo* (nº inv. 1987), *La chica de los tomates* (nº inv. A1988), *Pentinetas* (nº inv. A1998) y *El platero*, de hacia 1915-18 (nº inv. A2001); *Ana Morera* (nº inv. A1996), *La novia* (nº inv. A1997) y *El pastor*, de hacia 1920 (nº inv. A2000); *Pastoret* (nº inv. A1989), *Las 5 muchachas del cántaro* (nº inv. A1985) y *Las hilanderas*, de hacia 1920-21 (nº inv. A2003); *La nena del càntir, Fraga*, del 1920-22 (nº inv. A1984); *María de la Esclavitud Reino de Andrade*, de hacia 1922-25 (nº inv. A2002); *El negro de Montevideo* (nº inv. A1991) y *La negra de Montevideo*, de hacia 1923-25 (nº inv. A1990); y *Las seis herederas de Fraga*, de hacia 1925 (nº inv. A1999).

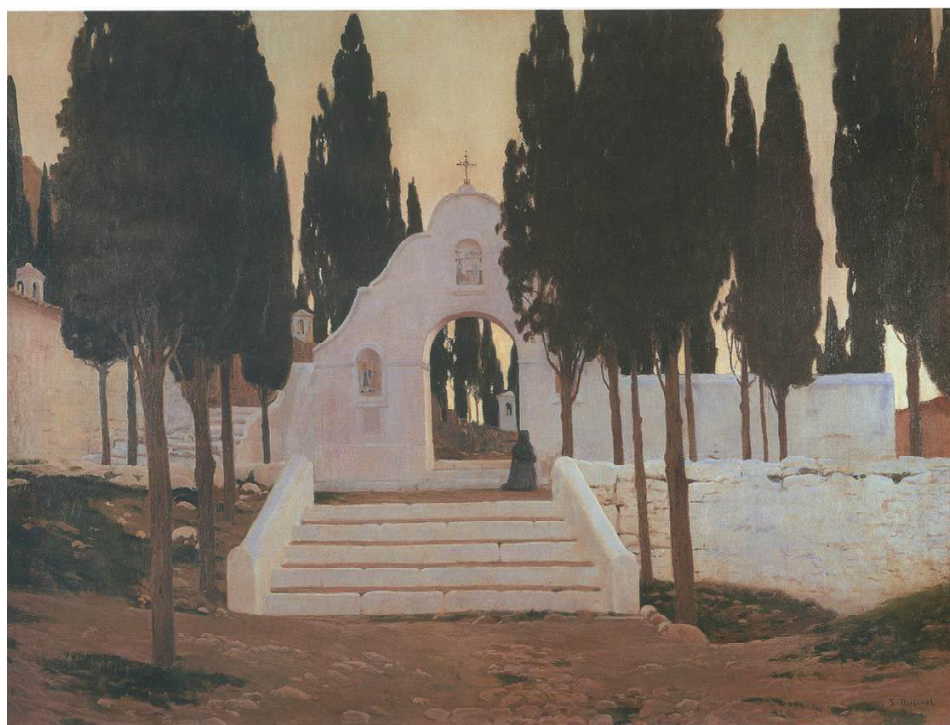
Otro óleo de Viladrich, bien peculiar, *Las hijas del Cid*, de hacia 1912 (nº inv. A2030) concebido con un personal ingenuismo, se adquirió algo más tarde, el 28 de Julio de 1928, mientras *Dafne transformada en laurel*, del 1910 y *Desnudo frente al mar*, de 1914 no ingresaron hasta el 28 de Mayo de 1934²¹.

Después de esta masiva compra de obras de Viladrich, la siguiente adquisición de pintura catalana moderna de Huntington tiene un cariz que denota, ahora sí, una voluntad de completar la escuela catalana de la colección, ya que se adquieren conjuntamente tres óleos importantes de sendos pintores muy representativos catalanes que hasta entonces no figuraban en la HSA: Rusiñol, Casas y Mir.

De Santiago Rusiñol entró *Calvari de Sagunt*, de 1901 (nº inv. A2034)²², de Ramon Casas, *La santera*, de 1915-16? (nº inv. A2035)²³ (fig. 5), y de Joaquim Mir, *Llanterna de la catedral de Tarragona*, (nº inv. A2033)²⁴ (fig. 6), entonces recién pintada ya que la triple compra se materializó en Diciembre de 1928 y el encargado de canalizarla fue el pintor José María López Mezquita, nuevo hombre de confianza de Huntington en lo que atañía a la pintura moderna, tras la desaparición de Joaquín Sorolla. Se trataba de tres piezas de envergadura, sobre todo las dos primeras, pero no de las más representativas de lo que los tres pintores habían aportado a la historia de la pintura de su tiempo. La de Casas es posible que sea algo anterior, ya que parece que podría haber sido pintada en una estancia del pintor en Moià hacia 1908-10; de hecho más que una santera el personaje retratado era una recaudadora de limosnas para la parroquia²⁵.

Completan la colección catalana de pinturas de la HSA unas obras del gerundense Sebastià Cruset, pintor todavía ochocentista²⁶.

Tras la muerte de Huntington ingresarían en la colección sendas obras de dos otros pintores catalanes de primera línea ausentes hasta entonces, *Victòria* (1938) de Joaquim Sunyer (nº inv. LA326) y *La Roser* (1909) de

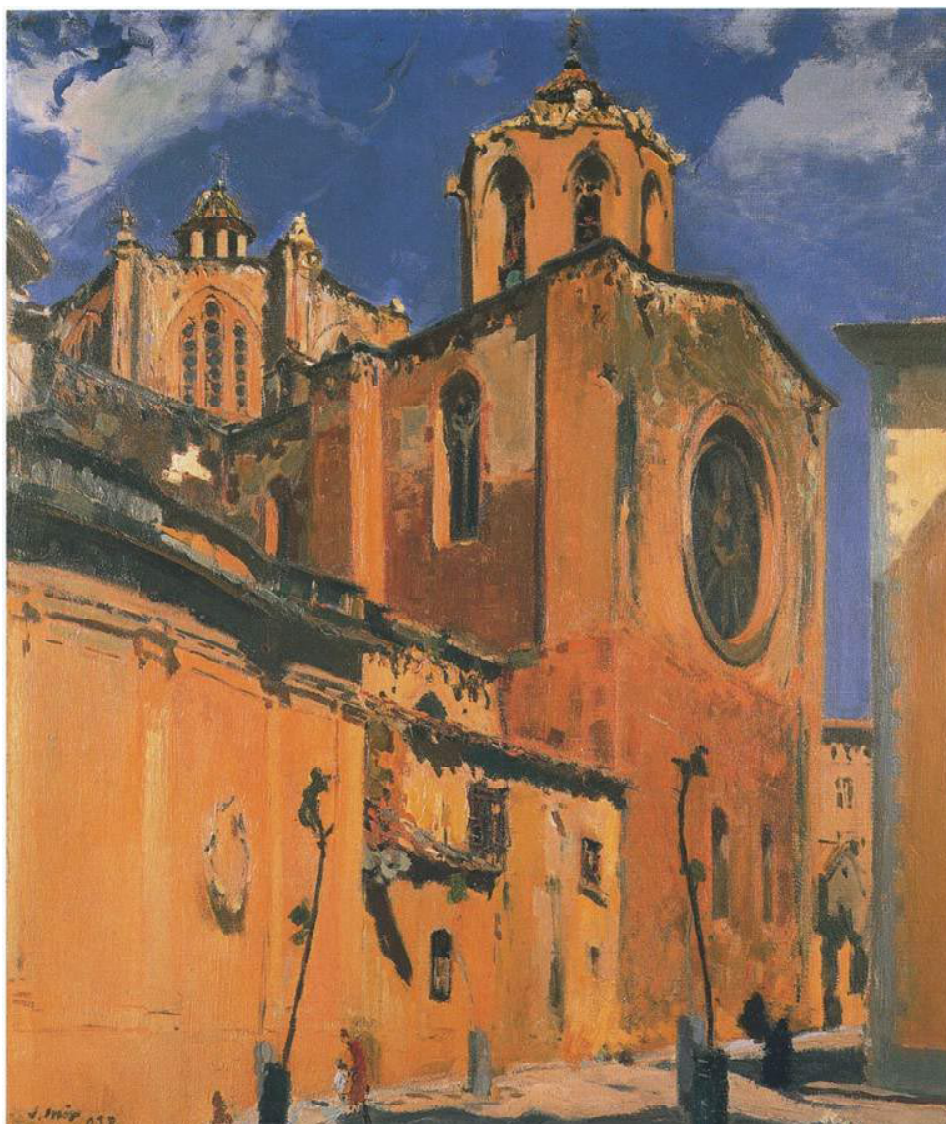


5. Ramon Casas: *La santera*. 1915-1916/16?. Óleo sobre lienzo. Colección The Hispanic Society of America, (nº inv. A2035).

Isidre Nonell (nº inv. LA1065). La primera fue una donación de Mildred Adams de 1977, y es una obra menor de Sunyer pese a tratarse de un retrato de su hija, pintado en plena guerra civil; mientras la segunda –adquirida en una subasta de Sotheby's en Madrid el 1985, es una paradigmática figura femenina de Nonell de la época en que ya había dejado de pintar gitanas y su dramatismo congénito parecía dar paso a un nuevo optimismo concordante con el inminente Noucentisme, al que el Nonell final estuvo fugazmente vinculado justo antes de su prematura muerte. El destino de este cuadro a una colección hispánica tan destacada evitó tentaciones de la Junta de Exportación de impedir su salida hacia los Estados Unidos.

La colección de pintura catalana moderna de la Hispanic Society of America es interesante pero irregular. Es evidente que no fue fruto de una campaña sistemática de adquisiciones, sino de la suma de aportaciones fruto de la oportunidad o el interés momentáneo de adquirir determinadas piezas. Sólo la adquisición en bloque de Rusiñol, Casas y Mir, ya en 1928, denotan la voluntad de completar vacíos flagrantes en la colección de pintura catalana, y aún en este caso no se buscaron tampoco las piezas más representativas de sus respectivos autores.

Si algún denominador común hemos de hallar en esta colección, tal vez sea una preferencia por los temas folklóricos con fuerte atención a indumentarias atávicas. El Anglada es de valencianas, la amplia serie de



6. Joaquim Mir: *Llanterna de la catedral de Tarragona*. Óleo sobre lienzo. Colección The Hispanic Society of America, (nº inv. A2033).

Viladrich es mayoritariamente de tipos de Fraga o de la Cataluña de poniente, e incluso el Casas es un personaje antropológico, algo que en este pintor es muy atípico de su obra. Huntington estaba marcado por su tendencia a los temas popularistas, tenía el mismo síndrome de la españolada que afectara en el siglo XIX –y todavía más tarde!- a aquellos hispanistas franceses que buscaban en España un tipismo ancestral de guardarropía que cada vez era menos real. Pero Huntington, espoleado por Unamuno, Sorolla o López Mezquita estaba convencido de que con estas pinturas salvaba "la España de hoy"²⁷, cuando en realidad fosilizaba la de ayer, vista a través de la lente mitificadora de cierta parte del noventayochismo.

Por otra parte, en lo estético, a Huntington es evidente que el Modernismo le resbalaba. Se da cuenta de que le faltan en su colección tres de los principales modernistas catalanes -Rusiñol, Casas y Mir- pero en lugar de buscar de ellos obras modernistas, las que forjaron en definitiva su fama, acaba incorporando pinturas valiosas pero atentas a lo ancestral: el calvario saguntino de Rusiñol, la pintoresca pedigüeña de Casas o la catedral gótica de Mir. Además ninguna de estas obras pertenece a la época culminante de sus autores, la época en la que hicieron sus mejores aportaciones, sino que son piezas tardías en las que la mejor virtud que exhiben es la gran profesionalidad de sus autores, ya aposentados en su prestigio consolidado, alejados del momento de su clímax creativo. Y es verdad que en Viladrich se respira un Simbolismo especial, pero este rasgo modernista sólo domina de lleno en muy pocas de las obras de la colección, mientras en la mayoría la lectura dominante es sin duda la folklórica.

Por otra parte Huntington siempre tuvo interés en completar sus colecciones pictórica y bibliográfica con una galería de retratos. y en esta galería podemos incluir obras pintadas por Emilio Sala, Ignacio Zuloaga, José María López Mezquita, pero sobre todo Joaquín Sorolla, que es quien realizó la mayor parte de estos óleos y fue él quien definió a los retratados como *los hombres que han hecho la España actual*²⁸.

Estos españoles ilustres representaban en principio especialidades diversas, como la ciencia, la erudición, el mecenazgo, las bellas artes o la música, pero a fin de cuentas la gran mayoría de aquellos retratos serían dedicados a escritores. Sólo entre los retratados por Sorolla encontraremos, por orden de realización los siguientes literatos: Blasco Ibáñez en 1906, Menéndez y Pelayo en 1908, José Echegaray en 1910, Pérez Galdós en 1911, Emilia Pardo Bazán en 1913, Pio Baroja en 1914, Juan Ramón Jiménez en 1916, Jacinto Benavente, Azorín, Antonio Machado, Ricardo León y Menéndez Pidal en 1917, Ortega y Gasset en 1918, Ramón Pérez de Ayala y Gregorio Marañón en 1920. Podría añadirseles el Campoamor pintado por Sala -adquirido en 1912, aunque muy anterior de realización- (nº inv. A53) o el Unamuno retratado por Zuloaga del 1925 (nº inv. A1950).

¿A qué viene que en una ponencia sobre las colecciones catalanas de pintura de la HSA me refiera a esta serie? Pues precisamente a que ninguno de estos escritores era catalán. Bien, Ricardo León era nacido en Barcelona, pero el autor de *Casta de hidalgos* no pertenece para nada a la cultura catalana sino a la más rancia españolada literaria. En aquella selección, por cronología, deberían haber figurado catalanes como el colosal poeta Jacint Verdaguer, un dramaturgo de la mayor fama internacional como Àngel Guimerà, un novelista realista como Narcís Oller –prologado por el mismísimo Zola-, un poeta y ensayista tan transcendente como Joan Maragall,

o el joven pero ya líder intelectual Eugeni d'Ors, por decir solamente los más flagrantes. Tampoco desentonarían allí poetas mallorquines como Miquel Costa i Llobera o Joan Alcover, y ya no digo valencianos, tal vez algo menores, como Teodor Llorente o Vicent Wenceslau Querol. Pero lo cierto es que ninguno de ellos está en la serie.

¿A qué puede ser debido que una colección como la Hispanic, que se preocupa de tener obras de pintores catalanes, en cambio en su galería de retratos no tenga ni un escritor catalán? Pues creo que es fácil de adivinar el motivo: lo más sustancial de la producción de todos estos escritores tiene el estigma de no pertenecer a la literatura castellana. Es un hecho constatable que la imagen de la España literaria se transmitía y se sigue transmitiendo exclusivamente en castellano, y el resto de la literatura "española" parece no existir incluso cuando se propone homenajear a los "hombres que han hecho la España actual".

Cuando López Mezquita toma el relevo de Sorolla en la elaboración de la galería de forjadores de la España moderna, a partir de 1926, tampoco corrige el criterio, suponiendo que fueran los pintores y no el comitente los que marcaban las pautas de contenidos. En estos años, nuevos escritores catalanes habían brillado con fuerza: Josep Carner, Carles Riba, Josep Maria de Sagarra, Josep Pla..., pero a ojos de la hispanidad resultaban del todo invisibles. Del pincel de López Mezquita serán los retratos de Palacio Valdés (1926), los hermanos Quintero y Concha Espina (1928), así como los de literatos sudamericanos tales como Pedro Henríquez Ureña, Enrique Larreta o Zorrilla San Martín (1927). Es decir que se homenajea antes a extranjeros que escriben en castellano que a "españoles" que escriben en catalán. Queda claro que la unidad de España que proclamaban y siguen proclamando hoy los políticos españoles hegemónicos –de derecha y de izquierda, da igual- se pretende que tenga también unidad de lengua: es una España que no quiere tener más que un idioma, teniendo como tiene otro de gran relieve, literario y también demográficamente hablando, éste es visto no como un patrimonio cultural propio sino como un estorbo, por lo que el foco no se posa nunca sobre él²⁹.

Hasta en la galería de retratos se añadirán algunos brasileños, llegándose así al contrasentido de incorporar bajo el adjetivo hispánico lo portugués, pero en ningún caso lo catalán. Y es que lo portugués se toleraba porque la historia había consolidado a Portugal y al Brasil como estados propios, pero en el estado español en lugar de aceptarse el plurilingüismo incontrovertible que lo conforma constitutivamente se había apostado desde el siglo XVIII por la ficción de la España una. En tres siglos no se han apeado de ahí.

Pintores catalanes sí que interesan en la colección, porque su idioma no se hace evidente, pero escritores en catalán de ninguna manera. Si alguien quiere achacar esta parcialidad a Huntington se equivocará, pues él era un

extranjero y lo único que hacía era reproducir al pie de la letra el modelo que la España oficial daba de sí misma, y es un hecho incontrovertible que en el banquete de la cultura española la lengua catalana –ni sola y todavía menos en toda su complejidad: valenciana, balear y aragonesa- ni está ni se la espera. Y esta obviedad es uno de los secretos mejor guardados de la esencia misma de la España oficial. Es evidente pero no se menciona. Los que lo conocen lo callan, pero muchos más lo ignoran porque jamás en el diseño pedagógico con que se ha formado el imaginario de los españoles, ni tan sólo en sus clases más cultas, un acervo cultural tan sólido, denso y rico como el que ofrece la lengua catalana –que debería ser conocida y reverenciada por todos los españoles como un tesoro propio sin discusión- ha sido mínimamente atendido.

Lamentablemente se trata de una constante. En otra ocasión ya subrayé cómo el gran templo de las letras de España, su Biblioteca Nacional en Madrid, se adornó a fines del siglo XIX en su fachada con cantidad de estatuas y medallones de escritores propios, y casualmente ninguno de ellos pertenecía tampoco a la literatura catalana. La mayoría de los homenajeados en la fachada de la Biblioteca escribieron en castellano, pero algunos lo hicieron en latín; éstos todavía tenían cierta cabida en el diseño conceptual de lo español, pero los que brillaron en catalán en las mismas épocas no fueron considerados dignos de representar a las letras españolas en la fachada de su biblioteca emblemática³⁰.

Y esto no responde a excepciones puntuales, antes al contrario es la manifestación canónica de lo que la España hegemónica considera como cultura española. Lo triste pues es que no estoy refiriendo excepciones sino la mismísima norma. Y viene de muy atrás, pues el estado español, desde su formación a principios del siglo XVIII, con la nueva dinastía de los Borbón, trató sin desmayo de erradicar el catalán, por obra y omisión, de aquellos territorios del nuevo reino único en los que era el idioma propio. El catalán, como si fuera algo extraño, fue eliminado de la administración del estado, de la enseñanza pública, del mundo judicial, hasta muy a menudo del teatro y de las publicaciones; llegaba a irritar a los gobernantes que a pesar de sus esfuerzos se mantuviera por ejemplo en el catecismo, lo que en más de una ocasión lo consideraron hasta punible!, y esta contumacia contra un bien cultural que paradójicamente era sobre el papel propio del país no menguó en todo el siglo XVIII, ni en todo el siglo XIX, y tan sólo en el XX tuvo momentos de reaparición trabajosa, nunca patrocinados por el estado central, como hubiera sido de desear, sino por etapas en las que la tendencia natural de la personalidad catalana halló ciertas facilidades para aflorar de nuevo: con la Mancomunitat de Catalunya, con la Generalitat republicana y con la Generalitat restaurada tras el franquismo.

España ha tenido siempre un problema de identidad, pues sus administradores no han asumido que se trata de un ente político múltiple, plural, y en tres siglos las únicas tendencias correctoras de este desafuero que se han observado en ella desde la filología de su centro geográfico y vital han sido excepciones beneméritas -antes fue un Menéndez y Pelayo, hoy puede ser un Moreno Cabrera- y no la norma como habría sido lo deseable y lo justo.

Me correspondía valorar la colección de pintura catalana moderna de la Hispanic Society, y este estudio me ha llevado a constatar la inexistencia paralelamente de una colección de retratos de literatura en catalán del mismo tiempo. El contraste es hiriente y la anécdota se convierte en categoría, pues si España misma cuando se autodefine culturalmente, no se muestra entera, y se mutila lingüísticamente, me pregunto por qué luego se sorprende tanto de que los miembros mutilados, expresamente no representados en esta autodefinición, quieran liberarse y volar con alas propias para encontrar su lugar reconocido en la cultura del mundo.

NOTAS

¹ MULLER, Priscilla E.: *La España amada de Huntington en América. Los tipos, los trajes y el pueblo*, en *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*. Madrid, BBVA, 2000, pp. 15-25. Pese a la existencia del catálogo de E. DU GUE TRAPIER, *Catalogue of paintings (...)*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1932, lógicamente también consultado por mí en esta ocasión, utilizaré como referencia el trabajo citado de MULLER, más reciente.

² SALA TUBERT, Lluïsa: "Lluís Graner i l'espectacle total" en FONTBONA, Francesc (dir.): *El Modernisme. Pintura i dibuix*. Barcelona, Edicions L'Isard, 2002, pp. 123-132.

³ Citada por DU GUE TRAPIER y por el *The Hispanic Society of America Handbook. Museum and Library Collections*, New York, Printed by order of the trustees, 1938, p. 41.

⁴ Sobre la amistad de Gaudí con artistas me remito a FONTBONA, Francesc (ed.): *Pintores y escultores amigos de Gaudí*. Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2002.

⁵ FONTBONA, Francesc y MIRALLES, Francesc: *Anglada-Camarasa*. Barcelona, La Polígrafa, 1981. La pintura de la Hispanic Society figura en el catálogo razonado de esta monografía con el número C25, pp. 259-260 y reproducido en la p. 85.

⁶ Aún hoy la colección de indumentaria valenciana de Anglada se conserva repartida entre los fondos de sus herederos y el de la Fundació "la Caixa" en Palma de Mallorca.

⁷ En la monografía de referencia sobre el pintor, GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat: *Mariano Fortuny Marsal*. Barcelona, Diccionari Ràfols, 1989, vol. II, p. 26, se cataloga esta obra con el número CP-1.01.67/68.

⁸ González y Martí (1989), cat. n° OR-2.03.62/65, vol. II, p. 39, reproducido en el vol. I, p. 199.

⁹ González y Martí (1989), cat. n° CT-0.02.68, vol. II, p. 88, reproducido en el vol. I, p. 266.

¹⁰ Catalogado en González y Martí (1989), cat. n° VA-2.01.64, vol. II, p. 29, reproducido en el vol. I, p. 255.

¹¹ González y Martí (1989), cat. n° OR-2.01.60/62, vol. II, p. 37, reproducido en el vol. I, p. 181.

¹² SUCRE, José María de: *Memorias. I. Del romanticismo al modernismo*. Barcelona, Editorial Bar-na, 1963, pp. 112-113.

¹³ González y Martí (1989), cat. n° RT-1.01.72, vol. II, p. 55, reproducido en el vol. I, p. 310.

¹⁴ Citado en *Handbook*, p. 37, donde se le da el número de referencia A544, aunque en el texto ya aludido de Priscilla Muller no está mencionado. Catalogado en González y Martí (1989), cat. n° OR-1.05.71, vol. II, p. 46, reproducido en el vol. I, p. 322, con el título *Casa en Tanger*.

¹⁵ González y Martí (1989), pp. 37-38. Esta pieza tampoco la menciona la Dra. Muller en el estudio que sigo en mi exposición. Catalogado en González y Martí (1989), cat. n° OR-2.01.67, vol. II, p. 43, reproducido en el vol. I, p. 210.

- ¹⁶ Catalogado en González y Martí (1989), cat. n° OR-2.01.69, vol. II, p. 44, reproducido en el vol. I, p. 290.
- ¹⁷ Catalogado en González y Martí (1989), cat. n° CT-0.01.71, vol. II, p. 91, reproducido en el vol. I, p. 321.
- ¹⁸ Figuró, con el número 36 del catálogo, en la exposición *Señor Luís Graner and His Art*, Edward Brandus Arts Galleries, Nueva York 1910, catálogo consultable por internet <http://images.frick.org/PORTAL/STREAMFILE.php?filetype=application/pdf&path=/Volumes/digitalab_xinet_7/Book/Gilded_Age_2/Public/PDF/31072001443557.pdf&server=MTkyLjE2OC4xMC43Mg==&siteurl=>>.
- ¹⁹ Sobre la etapa americana del pintor véase ALCOLEA, Fernando, *El pintor Luis Graner en América. Gloria y decadencia (1910 -1928)*, <http://www.academia.edu/5710748/El_pintor_Lluis_Graner_en_America._Gloria_y_decadencia_1910_-_1928_>>.
- ²⁰ Donde se había expuesto, con el número 10, en la exposición antes citada.
- ²¹ Por ello ya no aparecen en el catálogo de DU GUE TRAPIER, editado en 1932.
- ²² El catálogo razonado de la obra del artista se contiene en LAPLANA, Josep de C. y PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes: *La pintura de Santiago Rusiñol, Obra Completa*. Barcelona, Editorial Mediterrània, 2004, en el que esta pintura está catalogada en el vol. 3, n° 12.2, p. 100.
- ²³ MULLER por error da el número de catálogo A2034. El catálogo razonado de la obra del artista se contiene en COLL, Isabel: *Ramon Casas, una vida dedicada a l'art*. Barcelona, El Centaure Groc, 1999, catálogo n° 607 (como *La andadora*), p. 385 y reproducida entre las pp. 240 y 241.
- ²⁴ Catalogada en MIRALLES, Francesc: *Joaquim Mir al Camp de Tarragona. Segona edició revisada i ampliada*. Tarragona-Barcelona, Diputació de Tarragona – Viena Edicions, 2008, catálogo 225, p. 219.
- ²⁵ Lo aclara Isabel Coll en la edición castellana de la citada monografía, Murcia: De la Cierva Editores, 2002, p. 402, donde da el nombre de la retratada: Dolors Ginestós.
- ²⁶ DU GUE TRAPIER (1932), vol. II, p. 833, sólo se refiere sumariamente a estas obras sin describirlas ni catalogarlas.
- ²⁷ Muller (2000), p. 15.
- ²⁸ Muller (2000), p. 22.
- ²⁹ Tanto en la serie de Sorolla como en la de López Mezquita se incorporaban a la galería de retratos los de eruditos en lengua y literatura (Menéndez y Pelayo, Rodríguez Marín, el ya citado Menéndez Pidal, Asín Palacios, Cejador, Cotarelo) y tampoco ninguno de ellos era estudioso de la lengua catalana, de los varios filólogos de primer orden que destacaron en esta especialidad (Milà i Fontanals, Rubió i Lluch, Antoni M. Alcover, Pompeu Fabra).
- ³⁰ Véase mi intervención en el Congreso Internacional Miradas sobre España, Universidad de Valencia-Bancaja, Centro Cultural Bancaja, Valencia, recogida en FONTBONA, Francesc: "Algunas miradas artísticas –parciales- sobre España" en TOMÁS, Facundo; JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofia: *Mirada sobre España*. Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 184-204.

