

CONTEXT ARTÍSTIC:

EL REALISME SOCIAL A LA PINTURA

DE LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX

A mitjan segle XIX, la successió de diferents revolucions socials a Europa, acompanyades del desenvolupament de la Revolució Industrial i les seves conseqüències, conduí una sèrie d'artistes a replantejar-se els motius pels quals lluitaven i com podien contribuir amb el seu art a millorar la societat. Aquest fou el cas, entre d'altres, del pintor francès Jules Breton qui, després de la Revolució del 1848, considerà que la gent humil i treballadora era digna de ser representada, com els reis, déus i herois acostumaven a ésser pintats¹. De manera progressiva, cada cop més anaren apareixent artistes que pensaven igual, encara que sense cap mena de dubte, la figura més subversiva fou la de Gustave Courbet, qui pretenia "*encanallar l'art*", és a dir, pintar a la gent del poble en les seves accions quotidianes, tot elevant el treball a la categoria d'acció heroica.

No obstant això, la necessitat de deixar el passat enrere i considerar digne d'estudi i interès la realitat del seu temps fou un clam general no només pels artistes sinó fins i tot per poetes, pensadors i intel·lectuals. És coneguda la defensa que Charles Baudelaire va fer d'"*el pintor de la vida moderna*"², mentre que molts altres, en la seva defensa d'un art reflex de la seva societat empraren de manera habitual expressions com "*il faut être de son temps*", "*note vrai*" o "*tranches de vie*", per referir-se a aquest art que cercava la veritat.

El Realisme com a tal -per no parlar de Naturalisme, termes moltes vegades intercanviats, considerats com a sinònims tot i que caldria matisar- és un moviment complex. D'una banda caldria tenir en compte les innovacions tècniques i estilístiques, de vegades

¹ NOCHLIN, Linda, *El Realismo*, Madrid, Alianza, 1991 (1971), p. 97.

² De fet aquest fou el títol d'un article que escrigué sobre el pintor costumista francès Constantin Guys, i publicat el 1863.

relacionades amb la naixent fotografia, però igualment amb l'avanç industrial en l'ús dels materials de treball -això va permetre, per exemple, el naixement de la pintura *plen air*-. Així mateix, es dugué a terme una reinterpretació de "realismes" anteriors en la història de l'art, com el de la pintura barroca espanyola del Segle d' Or (segle XVII); mentre que estèticament es produïren debats acalorats en la defensa i rebuig del nou moviment, així com en la identificació confusa, per part d'alguns crítics, de verisme amb lletjor o amb falta de decòrum. L'ideal de veritat, d'honestedat, guià molts d'aquests artistes.

A un altre nivell caldria parlar dels gèneres artístics i com es van adaptar als pressupostos que defensaven els realistes. En aquest sentit, el cultiu d'una nova temàtica es va deixar sentir, especialment, en la pintura de gènere. Així, alguns dels temes predilectes foren el de la representació de la gent més humil en el seu dia a dia, des dels més desfavorits fins al proletariat i els pagesos. No obstant això, de la mateixa manera que hi havia una pintura que es mostrava més a favor de les classes socials inferiors, també és cert que les aportacions tècniques i estilístiques foren aprofitades per altres artistes a favor d'una pintura més efectista dins del seu virtuosisme, i també més sentimental, més del gust de la burgesia que, al cap i a la fi, era la que podia comprar art. D'aquesta manera proliferà una pintura anecdotista, amable, d'orientació decorativa: en elles es plasmaven escenes que giraven al voltant d'una anècdota, en ocasions protagonitzades per burgesos. En aquest sentit, la importància de l'"*assumepte*", l'argument, afavorí l'aparició de nombroses obres en què el títol, entre frívol i cursi, resultava primordial per agradar a aquesta clientela.

L'abisme entre aquestes dues tendències, una més de denúncia social i l'altra fins i tot escapista -malgrat les seves arrels amb la realitat circumdant- fou molt discutida en l'època. Sobre la intencionalitat social o no de l'artista, el pintor Lucien Pissarro ja va advertir que no existia cap distinció admissible entre "*l'art per l'art*" i l'art "*amb inclinació social*": tota producció "*que realmente es una obra de arte es social (tanto si el autor lo pretende como si no), porque aquel que la ha producido hace compartir a sus semejantes las emociones más vivas y limpias que él ha experimentado ante los espectáculos de la naturaleza*"³.

Malgrat aquestes paraules, ens centrarem en la tendència que s'ha vingut a considerar de "*realisme social*", és a dir: aquella l'objectiu era fer un art del seu temps, reflex de la

³ Cit. a: FERNÁNDEZ, María López, *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, A. Machado Libros (La Balsa de la Medusa, 152), 2006, p. 153.

realitat i on es podia advertir el compromís de l'artista⁴. De la mateixa manera que durant la segona meitat del segle XIX l'art europeu es va fer ressò dels esdeveniments històrics que tenien lloc aleshores, el mateix passà a Espanya i Catalunya. Tanmateix, l'enlairament definitiu d'aquest tipus de pintura -en literatura s'havia produït anys abans- no tingué lloc fins a una data tan tardana com 1889 i per part d'un factor estranger. Aquest any el pintor sevillà Luis Jiménez Aranda guanyava el Grand Prix de l'Exposició Universal de París pel seu llenç *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe* (1889) (Museo del Prado, Madrid). De llavors ençà, la temàtica històrica, protagonista fins a aquell moment de totes les Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (que eren l'autèntic baròmetre per a la situació artística espanyola al segle XIX), anaren cedint de mica en mica a quadres on es plasmaven des d'escenes anecdòtiques fins a altres més crítiques i de denúncia, referents a les dures condicions laborals, vagues, repressions policials, prostitució, desgràcies familiars, hospitals, pobresa, fam, etc. El 1897 el crític d'art Jacinto Octavio Picón reconeixia que “*en la Exposición de 1885 se comenzó a prescindir de los asuntos históricos volviendo los ojos hacia los que antes se denominaban de género y hoy llamamos de costumbres; y no sólo consistió esa predilección en pintar escenas vulgares, sino que se llegó a pintarlas en grandes proporciones, lo cual en otro tiempo se juzgaba disparatado porque sólo parecían dignos del tamaño natural los reyes y los guerreros*”⁵.

No obstant això, alguns han dubtat de si realment fou una pintura social, en el sentit de compromesa. Se n'ha dubtat principalment perquè alguns van veure que el tractament de temes més actuals actuà de cortina de fum per seguir fent, en el fons, el mateix. Moltes d'aquestes pintures es convertiren en les hereves naturals dels anteriorment preuats quadres d'història: així, van mantenir les mateixes enormes mides i l'ús d'un estil i composició de registres academicistes. De fet, com la pintura d'història, aquests es limitaren a l'àmbit oficial. Un exemple clar ens el proporciona precisament el germà de Luis Jiménez Aranda, el més dotat i cobejat José, qui havia participat com ell a l'Exposició Universal de París i veié com el seu germà, un desconegut, s'alçava amb la medalla d'honor amb una pintura de tema actual,

⁴ Hi ha hagut nombrosos historiadors que han dubtat d'aquesta consideració. De fet, REYERO, Carlos – FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 248 pensen “*sin embargo, no se trata de una pintura verdaderamente comprometida en la medida que no hay una exaltación de la fuerza revolucionaria que encierra el trabajo, sino más bien una crítica de las consecuencias que traía consigo un capitalismo brutal, hasta cierto punto próximo a la doctrina social de la iglesia: precisamente en 1891 se promulgaba la encíclica Rerum Novarum de León XIII.*”

⁵ Cit. a: PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *López Mezquita*, Madrid, Arco Libros, 2007, p. 78.

enfront de les seves composicions d'arrels historicistes. Sense pensar-s'ho dues vegades l'any següent presentà *Una desgracia* (Col·lecció particular), en què no escatimà en alinear-se a la nova tendència triomfant en pintura, en aquest cas la precarietat en la seguretat laboral, si bé ben aviat prioritzà l'anècdota en una composició de tall fotogràfic⁶.

Enfront José Jiménez Aranda hagueren altres pintors sincerament més compromesos, com és el cas del basc Vicente Cutanda. De fet, en la Nacional del 1892 fou premiat per la seva composició *Una huelga de obreros en Vizcaya* (Localització desconeguda), temàtica en què insistí molt sovint. Aquest guardó simbolitzava la contradicció en què vivien molts artistes radicals en aquesta fi de segle. D'una banda, sabem que Cutanda sí que era un pintor conscienciat socialment, i fins i tot militant. Però d'altra, la seva pintura no acabava de destorbar ningú (vet aquí el premi rebut), perquè a nivell plàstic resultava tan convencional com la pintura d'història de deu anys enrere⁷.

Així doncs, aquest tipus d'obres acabà d'ésser del gust del públic més progressista com del més conservador. Amb motiu justament de l'anterior Exposición Nacional de 1892, a la revista *El Nuevo Mundo* es deia que “*el arte y la poesía deben a nuestros ojos ser los precursores de las ideas que han de conducir a su destino por sendas aún no trilladas al linaje humano. Dadas sus tendencias, es de aplaudir que se fijen en las miserias del presente, ya que por ellas pueden excitar los ánimos a la regeneración social que tantos corazones desean y tantos espíritus presienten*”⁸.

D'aquesta manera, i fins aproximadament el 1910, la pintura social envaï aquestes Exposiciones. Gairebé tots els pintors que volien triomfar hagueren de pasar-hi, es mostraran realment conscienciats o no. Potser un dels paradigmes en aquesta tendència fou Joaquín Sorolla, autor d'algunes de les obres mestres, com ara *¡Y aún dicen que el pescado es caro!* (1894) (Museo del Prado, Madrid), primera medalla en la Nacional del 1895, o *¡Triste herencia!* (1899) (Gabinet Sorolla - Centre Cultural Bancaixa, València), Grand Prix en l'Exposició Universal de París del 1900. No obstant això, si aquest tipus de pintura colossal fou la culminació i fi d'aquest gènere, no és menys cert que ja abans existia un art igual de compromès.

⁶ José Jiménez Aranda (1837-1903), Sevilla, Fundación El Monte, 2005, pp. 80-81 i 270, núm. cat. 28.

⁷ *La mirada del 98. Arte y literatura en la Edad de Plata*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, núm. cat. 66.

⁸ Cit. a: GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Historia 16 (“Cuadernos de arte español n° 45”), 1992, p. 24.