

# Los Nonell de Picasso

Cristina Mendoza  
Historiadora del arte  
[cristinamendozagarriga@gmail.com](mailto:cristinamendozagarriga@gmail.com)

Recepción: 19/07/2022, Aceptación: 21/09/2022, Publicación: 22/12/2022

## RESUMEN

Picasso siempre conservó tres dibujos y una litografía de Isidre Nonell, una información desconocida hasta ahora. De las cuatro obras, dos son inéditas, una solo se conocía por una reproducción en blanco y negro y el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva otro ejemplar de la litografía. Nonell fue uno de los artistas más avanzados de la pintura catalana y española de la última década del siglo XIX y la primera del XX y un referente para Picasso durante sus años de formación en Barcelona. La publicación de estas cuatro obras plantea la cuestión de si fue Nonell quien regaló estos dibujos a Picasso o si, por el contrario, fue Picasso quien los eligió. En definitiva, ¿por qué, cómo y cuándo llegaron a manos de Picasso? Aunque la respuesta quedará inevitablemente en el terreno de la hipótesis, el hecho, independientemente del interés de los dibujos en sí, nos permite especular sobre la relación entre ambos artistas, así como sobre la hipotética influencia de Nonell en Picasso.

Palabras clave:

Nonell; Picasso; Mañach; dibujo; arte catalán última década siglo XIX

## ABSTRACT

### Picasso's Nonell

Throughout his life, Picasso kept three drawings and a lithograph by Isidre Nonell, a fact that has only now come to light for the first time. Of the four works, two are uncatalogued, one was only known from a black and white reproduction, and the Museu Nacional d'Art de Catalunya has another copy of the lithograph. Nonell was one of the foremost artists in Catalan and Spanish painting in the last decade of the 19th century and the first decade of the 20th century, and an important figure for Picasso during his artistic training in Barcelona. The publication of these four artworks raises the question of whether it was Nonell who gave these drawings to Picasso or whether it was Picasso who chose them. In short, why, how and when did they come into Picasso's hands? Although the answer will inevitably remain in the realm of hypothesis, their publication, regardless of the interest of the drawings themselves, allows us to speculate on the relationship between the two artists, as well as on whether Nonell had any artistic influence on Picasso.

Keywords:

Nonell; Picasso; Mañach; drawing; Catalan art in the 1890s



Picasso conservó siempre las cuatro obras de Nonell que se publican aquí por primera vez: un dibujo de la serie de los cretinos; otro, cuya reproducción en blanco y negro se conocía porque el propio Picasso lo incluyó como ilustración en *Arte Joven*; un tercero, de la serie de los repatriados, y una litografía de la que el Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC conserva otro ejemplar.

¿Fue Nonell quien dio estas obras a Picasso? ¿Fue, por el contrario, Picasso quien las escogió? En definitiva, ¿por qué, cómo y cuándo llegaron a manos de Picasso? La respuesta quedará inevitablemente en el terreno de la hipótesis, pero el hecho, con independencia del interés que tienen las obras por sí mismas, permite especular sobre la relación entre los dos artistas, así como sobre la hipotética influencia de Nonell en Picasso.

Sabemos con seguridad que en los últimos días de setiembre o en los primeros de octubre de 1900 Nonell y Picasso se encontraron en París, pero desconocemos si se habían conocido antes. Probablemente, no. Durante los cinco años transcurridos entre la llegada de Picasso a Barcelona en 1895 y el encuentro en París no tuvieron muchas ocasiones de verse, porque uno y otro vivieron poco tiempo en Barcelona, aunque visitaron intermitentemente la ciudad en fechas más o menos coincidentes. Claro está que pudieron haber coincidido en 1896 durante la celebración de la Tercera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, en la que participaron los dos<sup>1</sup>. De haber sido así, Nonell, entonces ya reconocido por la crítica más avanzada de la ciudad como novedoso paisajista, no debió de hacer ningún caso a un artista como Picasso, que entonces tenía solo 15 años y que, con su *Primera Comunión*, debutaba en un certamen de estas características. Ello no presupone que Picasso,

nueve años más joven que Nonell, ignorara el trabajo de quien era entonces la figura más emergente del ambiente artístico barcelonés. En octubre de 1896 Nonell hizo su primera exposición individual en el Salón de *La Vanguardia*, de Barcelona, que reunió los dibujos que había ido publicando en este diario en los dos años anteriores y, como novedad, un sorprendente conjunto, también de dibujos, que acababa de hacer en el valle de Boí<sup>2</sup>. Ningún otro artista catalán había creado unas obras de estas características por lo que se refiere a los aspectos estilísticos, técnicos y temáticos. Influido por la estampa japonesa, Nonell utiliza la composición en diagonal, el trazo grueso que siluetea los contornos, la perspectiva a base de planos superpuestos y, como tema, elige la representación de la vida cotidiana en el imponente paisaje de Boí, en fuerte contraste con sus protagonistas: unas personas afectadas de cretinismo con las deformidades físicas y las alteraciones mentales derivadas de esta enfermedad, que en aquel momento solía afectar a comunidades que vivían aisladas en las altas montañas<sup>3</sup>. Con razón, el crítico de *La Vanguardia* vio en Nonell «la sombra maleante de Goya»<sup>4</sup>. Picasso, entonces en Barcelona, pudo visitar la exposición o, en todo caso, debió de tener conocimiento de estos dibujos, que no debieron de dejarle indiferente.

Poco después, en febrero de 1897, Nonell, junto con Ricard Canals, inició su primera estancia en París, que resultó mucho más exitosa de lo previsible, habida cuenta de que era un perfecto desconocido en la capital artística del mundo. En efecto, en poco más de un año consiguió exponer seis dibujos de cretinos en un certamen tan destacado como el Salon du Champ de Mars, dos obras en una colectiva de la galería Le Barc de Bouteville y, en esta misma galería,

una muestra prácticamente individual (compartió cartel solo con su amigo Canals) en la que exhibió cincuenta y siete dibujos de cretinos, gitanos, escenas de París y croquis diversos<sup>5</sup>. De esta exposición se hizo eco, lógicamente modesto, la prensa parisina, que, como había sucedido en Barcelona, relacionó a Nonell con Goya<sup>6</sup>, e incluso la revista inglesa *The Studio* destacó los dibujos de cretinos. No es de extrañar que, con estas credenciales, Nonell, a su regreso a Barcelona en julio de 1898, se presentara exultante en Els Quatre Gats, donde a finales de aquel mismo año celebraría su segunda exposición individual en Barcelona<sup>7</sup> con dibujos de escenas de París y de repatriados de Cuba. Una muestra con un escasísimo éxito de público, pero con una repercusión considerable en la crítica progresista de la ciudad<sup>8</sup>. Picasso estaba entonces en Horta de Sant Joan y, por tanto, no pudo ver la muestra, pero, cuando al mes siguiente volvió a Barcelona y se incorporó a las tertulias de Els Quatre Gats, aún debía de estar muy presente el eco que la exposición de Nonell había tenido en la mencionada prensa avanzada de la ciudad en general y entre los contertulianos del establecimiento barcelonés en particular. Podemos dar por sentado que alguien tan ávido como era Picasso ante cualquier novedad artística —y la producción de Nonell sin duda lo era—, debió de absorber aquella novedad, como parecen revelar algunos de los dibujos que realizó entonces. En cualquier caso y hasta aquí, solo especulaciones. Vayamos ahora a los datos.

En los últimos días de setiembre de 1900, Picasso, junto con Carles Casagemas, se fue a París por primera vez y, al poco de llegar a la ciudad, fueron a visitar a Nonell, a quien Casagemas había tratado en Barcelona. A finales de octubre, Nonell iba a volver definitivamente a esta ciudad<sup>9</sup> y, por tanto, quedaría libre el taller en el que vivía, en la calle Gabrielle, en Montmartre, una oportunidad que aprovecharían los recién llegados para instalarse allí. Durante aquellos días de octubre, los tres artistas debieron verse con asiduidad, porque, según explicó el propio Casagemas, Nonell «era muy simpático» y, junto con Pichot, «casi los únicos tratables que rondaban por ahí»<sup>10</sup>. Y fue entonces también cuando Nonell propició el contacto de Picasso con Pere Mañach. Mañach, que ha pasado a la posteridad como el primer marchante de Picasso, había llegado a París avanzada la década de 1890. Mariàngels Fondevila, autora del estudio más documentado que hasta la fecha se ha publicado sobre este singular personaje<sup>11</sup>, concreta que, como tarde, en 1897 Mañach, simpatizante del anarquismo, ya estaba en París. Al parecer, en su decisión de dejar Barcelona, ciudad en la que trabajaba en la próspera industria familiar de cerrajería, pesó so-



Figura 1.  
Isidre Nonell, *Allant à la Fontaine*, ca. 1896-1897, colección privada. París

bre todo el cariz que habían tomado las cosas en la ciudad a raíz del atentado anarquista de junio de 1896 y el consiguiente Proceso de Montjuïc. Instalado en París, se recicló, entre otras cosas, como promotor de los artistas catalanes que vivían allí, una actividad en la que demostró un gran olfato para detectar futuras promesas, para acometer algunas empresas artísticas y, en general, para moverse hábilmente en aquel complejo ambiente artístico. Sirva de muestra, por ejemplo, el impulso que proporcionó a Berthe Weill en sus primeras exposiciones como galerista<sup>12</sup> o su conocimiento del también marchante Ambroise Vollard. En cualquier caso, y centrándonos en el asunto que nos ocupa, Mañach fue determinante para Nonell, porque movió su obra en el circuito parisino y consiguió que expusiera en la galería de Weill<sup>13</sup> y que Vollard le dedicara una exposición individual en 1899<sup>14</sup>. Y es posible que fuera



también Mañach el que pusiera a Nonell en contacto con el marchante Paul Durand-Ruel, quien, como dio a conocer Gloria Escalas, le compró un número no despreciable de pinturas<sup>15</sup>. Incluso, tras la marcha del artista de París, Mañach siguió trajinando con las obras que quedaron en sus manos, como demuestra el hecho de que en el verano de 1901 incluyera creaciones de Nonell, y también de Picasso, en dos exposiciones colectivas que se celebraron en la galería La Bodinière, de París, y, en una versión más ampliada, en Villa Désiré, de Dinard, después, como dio a conocer Eduard Vallés en su tesis doctoral<sup>16</sup>.

Pasemos ahora a detallar los datos técnicos de las cuatro obras de Isidre Nonell que damos a conocer, objetivo principal de este escrito, junto con un breve comentario de cada una de ellas que nos ayude a responder lo que nos preguntábamos al principio.



Figura 2.  
Isidre Nonell, *Mujer dibujando*, ca. 1897-1900, colección privada, París.

Isidre Nonell

*Allant à la Fontaine* (figura 1)

Ca. 1896-1897

Tinta, carboncillo, lápices de colores y pulverizado sobre papel

28,5 x 18,2

Firmado «I.Nonell» en el extremo inferior izquierdo. No fechado

Inscripción en el reverso: «37 x 26»

Colección privada. París

La composición en diagonal con los personajes en un acusado primer término, la técnica, el filete dorado que remata la composición y la grafía de la firma son características comunes a los dibujos de la serie de los cretinos. De ahí que no hayamos dudado en incluirlo en esta serie e incluso, aunque sea una hipótesis sin más fundamento que el tema de la obra, apuntar la posibilidad de que pudiera tratarse del trabajo que, con este título, Nonell expuso en el Salon de la Société des Beaux-Arts, que tuvo lugar en París en 1897<sup>17</sup>, junto con otros cinco (todos ellos de la serie de los cretinos). Con independencia del acierto de esta suposición, es muy probable que, en todo caso, formara parte de alguna de las exposiciones que Nonell celebró en París de la mano de Mañach y que quedara en poder de este. La técnica de esta serie, así como la de los repatriados, ya sorprendió a los colegas del entorno cercano a Nonell cuando los expuso por primera vez en Barcelona en 1896, porque no lograban averiguar cómo conseguía un resultado tan peculiar. En realidad, el misterio, como sintetizo a continuación, lo ha dilucidado el minucioso estudio científico de Carme Ramells y Núria Oriols, de reciente publicación<sup>18</sup>.

Isidre Nonell

*Mujer dibujando* (figura 2)

Ca. 1897-1900

Carboncillo y acuarela

30 x 18,7

Firmado «Nonell» en el extremo inferior izquierdo. No fechado

Inscripciones en el reverso: «18 x 29,1/2» «28 x 40,1/2» «5 x 6» «-9-» «Bristol» «S(orra)» «de/C blanc»

Colección privada. París

Este dibujo se publicó en el número 1 de *Arte Joven* (31 de marzo de 1901), revista promovida por Francesc d'A. Soler y Picasso durante la estancia de este último en Madrid entre enero y junio de aquel año de 1901, tratando de emular a la exquisita revista modernista *Pèl & Ploma*. En el caso de *Arte Joven*, Soler hacía de Miquel Utrillo, y Picasso, de Ramon Casas,

es decir, el primero era el director literario y el segundo tenía a su cargo las ilustraciones. La vida de la revista fue efímera por los limitados recursos económicos de sus promotores, por su escaso reconocimiento profesional y, sobre todo, por la inquietud vivencial de Picasso, que tenía otros proyectos en mente. En cuanto a las ilustraciones de *Arte Joven*, que es lo que aquí nos interesa, Picasso fue el autor de todas las de los cuatro primeros números, salvo una de Ricardo Marín en el número preliminar y esta de Nonell en el ya mencionado número uno. Según parece, las peticiones de los promotores de *Arte Joven* a los posibles ilustradores no tuvieron una respuesta muy positiva, algo que no ha de extrañar teniendo en cuenta que se trataba de una iniciativa auspiciada por dos figuras noveles en estas lides. Buena prueba de ello es que no pudieron dedicar, como tenían previsto, el segundo número a Santiago Rusiñol, porque Utrillo no mandó a Picasso los clichés de pinturas de jardines de Rusiñol que aquel le había pedido<sup>19</sup>. Sea como fuere, el hecho cierto es que Nonell fue el único artista catalán de quien se publicó una ilustración en *Arte Joven*. La cuestión no es menor, porque, como la decisión de hacerlo dependía exclusivamente de Picasso, la inclusión de este dibujo de Nonell evidencia el respeto y la admiración que Picasso sentía por este artista, con cuya obra había podido familiarizarse en su reciente estancia en París. No obstante, llama la atención que representara a Nonell con la figura de esta mujer de aspecto más bien sofisticado en actitud de dibujar, tan poco habitual en la producción del creador catalán. Es decir, una obra mucho más mimética que personal, en la línea de lo que habían hecho y hacían otros colegas. Es este, a mi juicio, un aspecto muy sorprendente, porque precisamente Nonell nunca fue un artista sumiso, sino que su producción siempre tuvo un inequívoco carácter personal. Tal vez este dibujo de Nonell fuera el único que Picasso tuviera a mano en aquel momento, pero no hay que descartar que, aunque fuera inconscientemente, prefiriera incluir un dibujo de Nonell alejado de su producción genuina, de la que aquel entonces el propio Picasso era en parte deudor, y evitar, así, una cierta sumisión. O, dicho de otra manera, si Nonell le hubiera ofrecido una obra para ilustrar la revista, es muy improbable que se hubiera decidido por esta *rara avis* entre los muchos dibujos que tenía entonces en su poder. Por último, hay que señalar que en una fotografía tomada en el apartamento del Boulevard Clichy, que Picasso compartió con Mañach a su vuelta a París en mayo de 1901, se ve colgado en un panel este dibujo y el que sirvió de cabecera de *Arte Joven*<sup>20</sup>.



Figura 3.  
Isidre Nonell, *Repatriados*, 1898, colección privada, París.

Isidre Nonell

*Repatriados* (figura 3)

1898

Tinta grasa y goma laca a partir de un grabado al vacío

30,3 x 27,9 cm

Firmado y fechado «nonell/98» en el extremo inferior derecho

Inscripción en el reverso: «6» y las siluetas de las figuras, el barco de vela del centro, y las grúas y/o chimeneas de la derecha

Colección privada. París

*Repatriados*, perteneciente a la serie de este nombre, tiene características formales y técnicas muy similares a *Repatriado en el muelle*, que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>21</sup>. La estancia de Nonell en Barcelona a finales de 1898 coincidió con la llegada de los repatriados de Cuba, y él no despreció la oportunidad de dibujarlos. Sorprendentemente, Nonell no representó a los que regresaban en un estado lamentable, sino a aquellos que, vestidos con traje de rayadillo y el característico sombrero panamá, mostraban una actitud de resignación y evocación nostálgica de Cuba. En cualquier caso, el interés de esta serie radica sobre todo en la técnica, que, como acabo de señalar, estaba rodeada de incógnitas en lo





Figura 4.  
Isidre Nonell, *Mujer sentada*, 1899, colección privada, París.

que se refiere a su proceso de ejecución hasta el citado trabajo de Ramells y Oriols. En síntesis, las autoras acaban con el mito de los llamados dibujos «fritos», al demostrar que en ellos no hay ácidos grasos, que son comunes en los aceites secantes; que Nonell utilizaba resinas en el recubrimiento del dibujo y goma laca diluida en la capa final como un recurso pictórico, y que en ello radica su novedad. Demuestran también, tras analizar las líneas en tinta negra de los dibujos como el que comentamos, que esta es la empleada en las tintas de impresión y, en consecuencia, que Nonell utilizaba un sistema de estampación en estos dibujos de la serie acerca de los repatriados.

Es posible que este dibujo formara parte de la exposición de Nonell en Els Quatre Gats en diciembre de 1898 y que, como el resto, se exhibiera también en la muestra individual de la Galería de Ambroise Vollard celebrada en abril del año siguiente y auspiciada por Mañach. No es

de extrañar que no se vendiera y también quedara en manos de este después de que Nonell dejara París.

Isidre Nonell

*Mujer sentada* (figura 4)

1899

Litografía

39,8 x 28,4 cm

Firmada y fechada «Nonell/29 Mars 1899» y dedicada «Al amic Mañach/ Tiré á 12 epreuves (¿) n° 9/ Nonell» en la parte inferior izquierda

Colección privada. París

Creo que de esta litografía, de la que se hizo un tiraje de doce, solo se conocía hasta ahora el ejemplar que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya, donado por el pintor Ramon de Capmany en 1963 y titulado *Mujer sentada en un banco*<sup>22</sup>. Capmany pasó largas temporadas en París y tal vez allí se hizo con esta litografía. No hay que descartar que fuera Mañach, muy activo en la capital francesa en el ámbito de la ilustración, quien animara a Nonell a utilizar esta técnica, una iniciativa que debió de tener escaso éxito, a juzgar por las pocas litografías de Nonell que hasta ahora se conocen. En cualquier caso, el hecho de que la obra que comentamos esté dedicada a Mañach abonaría nuestra hipótesis. Fechada en 1899, durante la segunda estancia de Nonell en París, pertenece a la serie de dibujos protagonizados por individuos marginales en las calles de esta ciudad. Por último, recordemos también que, entre los dibujos «fritos» que hizo Picasso en la línea de los Nonell, el titulado *Vieja* (ca. 1899-1900, Museo Picasso de Barcelona) está dedicado a Mañach en el reverso. Un dato este en el que Vallès<sup>23</sup> ha querido ver la intención de Picasso de complacer a Mañach, al dedicarle precisamente una obra en la que se denota la huella de Nonell en la técnica y en el tema.

En definitiva, estas cuatro obras de Nonell datan de una fecha anterior a la llegada de Picasso a París en 1900, momento en el que los dos artistas mantuvieron un contacto estrecho que no habían tenido hasta entonces. Es muy poco probable que, en los pocos días que coincidieron en la capital francesa, ni Nonell le diera estos dibujos a un joven como Picasso, a quien prácticamente no conocía, ni que este le pidiera explícitamente estas cuatro piezas. Parece más plausible que, junto con otras obras del propio Nonell, quedaran en poder de Mañach cuando Nonell dejó París y que de este pasaran a manos de Picasso durante el tiempo en que convivió con Mañach en el Boulevard Clichy. Incluso, tal vez fuera el propio Mañach quien facilitara a Picasso el dibujo que apareció en *Arte Joven*,

por considerar, en parte, que se adecuaba a una revista que emulaba a la modernista *Pèl & Plo-ma* y, en parte, como más arriba atribuíamos al propio Picasso, porque no entraba en conflicto con los dibujos de este.

Sea como fuere, lo cierto es que las obras de Nonell que quedaron en manos de Picasso<sup>24</sup> datan precisamente de los últimos años de la década de 1890, momento en el que Nonell fue un referente para él. Entonces este artista era el más innovador del panorama artístico barcelonés y, por tanto, Picasso, que aún no había entrado en contacto directo con el ambiente de París, en cierta manera hizo suya la mirada de Nonell y, en definitiva, la novedad de su lenguaje artístico. O, dicho de otra manera, para Picasso, Nonell no solo fue un artista sugerente, sino aquel del panorama artístico catalán que le suscitó mayor interés, no exento de admiración. Una actitud bien diferente, por ejemplo, de la que había mostrado hacia Ramon Casas, el artista más importante de la primera generación modernista, que en 1899 logró el aplauso incondicional de todos, crítica y público, a raíz de su primera exposición individual en la Sala Parés, en la que mostró 132 retratos al carbón de su célebre galería iconográfica como plato fuerte de la muestra. Aquí sí que el jovencísimo Picasso mostró su rebeldía cuando, apenas tres meses después de la celebración de esta exposición, llenó las paredes de Els Quatre Gats con una serie, también de retratos, que aparentemente emulaban a los de Casas, pero que en absoluto evidenciaban sumisión, sino competición con el supuesto maestro<sup>25</sup>.

Volviendo al asunto que nos ocupa, es evidente que cuando Picasso y Nonell se separaron en París en octubre de 1900 emprendieron caminos vitales y profesionales radicalmente diferentes. Esta divergencia es tan acusada que, a mi entender, difícilmente se puede sostener que a partir de 1900, y sobre todo durante el período azul de Picasso, Nonell continuara siendo un referente o uno de los referentes para el joven pintor, como intentaré defender a continuación.

Paradójicamente, de los años que Nonell vivió en París se tiene una información mucho más precisa y directa que del resto de su vida, que transcurrió en Barcelona hasta su muerte en 1911. En efecto, por el epistolario<sup>26</sup> que, desde allí, Nonell escribió al crítico Raimon Casellas sabemos explícitamente sus impresiones artísticas, sus actividades, sus expectativas, sus satisfacciones y sus decepciones. En una primera carta escrita al poco de llegar (3 de marzo de 1897), le hace saber que los artistas que más le han interesado han sido los pintores Puvis de Chavannes («el más grande de los pintores vivos»), Whistler, Sargent y Carrière, así como los dibujantes Forain, Ibels y Steinlen, y le confiesa una cierta

decepción ante Monet, Degas, Pissarro, Manet o Renoir, una impresión que corrige radicalmente en la carta que le manda un año después (26 de febrero de 1898). En ella reconoce que había necesitado liberarse del lastre que le había dejado «la pintura mansa que sin excepción hacen los pintores de Barcelona», para entusiasmarse con la pintura de Degas, sobre todo con la de Monet y con los dibujos de Toulouse-Lautrec, entre los vivos, y Daumier, entre los fallecidos. En este epistolario Nonell también le da cuenta a Casellas de aspectos diversos de su vida en París, así como de las exposiciones que realizó allí y de la acogida que tuvieron. En cambio, a partir del regreso de Nonell a Barcelona, de donde no se movería nunca más, apenas se tienen testimonios del propio artista. Tanto es así que, para intentar averiguar sus inquietudes intelectuales en general o su pensamiento artístico en particular, hay que recurrir a su propia obra o a los escritos que sobre él dejaron personas que le conocieron bien, dos fuentes obviamente subjetivas.

En todo caso, y también con el objetivo de intentar dar respuesta a lo que nos preguntábamos al principio de este texto, es inevitable hacer un repaso a vuelo de pájaro a la trayectoria de Nonell desde su vuelta de París hasta su muerte. Instalado en Barcelona, postergó su faceta de dibujante y se centró en la de pintor, algo que tímidamente había comenzado a hacer en París, y se dedicó exclusivamente a pintar figuras, en un principio solo de etnia gitana, sin la menor concesión al artificio, de volúmenes contundentes cada vez más escultóricos, con el color como principal protagonista, aplicado mediante unas pinceladas vigorosas, espesas y sinuosas, que una silueta de trazo negro y grueso contribuía a encerrar. Esta ausencia total de artificio en sus pinturas provocó la hostilidad de buena parte de la crítica y el absoluto fracaso comercial cuando las presentó en tres exposiciones sucesivas en la Sala Parés entre 1902 y 1903<sup>27</sup>. Ante este rechazo unánime, que no amainó ni cuando optó por representar a mujeres no gitanas con una paleta más clara, pero sin cambios sustanciales de su lenguaje artístico, optó por automarginarse. En sus horas de ocio solía deambular por los barrios marginales de la ciudad, donde podía encontrar los tipos miserables que quería representar, frecuentaba teatros y cafés concierto y sobre todo tablaos, con la doble finalidad de hacer amistad con gitanos y de oír cante flamenco, al que era muy aficionado. La aparición del semanario satírico *Papitu* en 1908 propició no solo que retomara su faceta de ilustrador, sino también que contrarrestara la soledad que se había autoimpuesto, al asistir a las tertulias que tenían lugar en la sede de la revista. Dos años más tarde, el poderoso núcleo artístico y comercial en torno

a Santiago Segura y su galería del Faianç Català irían al rescate del pintor mediante la organización de una exposición antológica<sup>28</sup> que por fin lo catapultó al merecido podio de los artistas catalanes más relevantes de su tiempo. Podía haberse instalado entonces en la zona de confort en la que este éxito le había situado, pero no lo hizo, sino que abandonó la temática que había monopolizado su producción y se concentró en el género del bodegón, que nunca había cultivado. El rechazo al éxito fácil y sobre todo su prematura muerte unos meses después contribuirían a forjar su leyenda.

De los años que acabo de sintetizar, la entrevista que Nonell concedió al diario *La Tribuna* en abril de 1903 es la única ocasión en la que, leyendo entre líneas, se puede encontrar alguna pista sobre sus intenciones artísticas inmediatas. En ella, tras mostrar su satisfacción por la venta en París de tres pinturas suyas, afirma que en noviembre hará una exposición y «después volveré a Francia o me iré España adentro a pintar cosas mías [...]»<sup>29</sup>. Ni volvió a Francia (aunque participara puntualmente en los certámenes oficiales de París) ni se fue por España, pero efectivamente continuó pintando «cosas suyas». Una afirmación interesante, porque parece evidenciar que su lenguaje artístico prácticamente se retroalimentaba, es decir, su inspiración no necesitaba de estímulos externos, sino que su interés primordial era luchar exclusivamente con los problemas de orden pictórico, sin más interferencia que las dificultades que conlleva trasladar a la tela una realidad determinada. Por ello, en mi opinión, la representación monotemática de individuos marginales, desde los cretinos hasta las gitanas, pasando por los tipos desheredados de la fortuna, no tenía una finalidad reivindicativa, sino que estos personajes cargados de expresionismo, pero desprovistos de cualquier anécdota, le permitían enfrentarse a la práctica artística, el único objeto de su interés. Una apreciación esta que vendría avalada por su conocida exclamación «Jo pinto i prou» («Yo pinto y basta»), con la que, al parecer, respondía cuando se le preguntaba su criterio sobre alguna tendencia artística o sobre qué quería decir con su pintura. Es lógico que este realismo áspero de la pintura de Nonell entrara en conflicto con el gusto conservador de la burguesía catalana, su clientela potencial. Y es lógico también que la crítica de entonces le considerara un pintor rupturista y, por tanto, moderno, porque efectivamente lo fue en el ambiente artístico catalán y español de los últimos años del siglo XIX y el primer decenio del XX. Otra cosa es que, con la perspectiva que da el tiempo, no seamos capaces de matizar y se defienda sin cortapisas que la modernidad de Nonell influyó en el Picasso de los primerí-

simos años del siglo XX. Nada más lejos de mi intención que atreverme a pontificar sobre un artista como Picasso, que ha sido objeto de atención de tantos estudiosos entre los que yo no me encuentro. Pero, en cambio, mi conocimiento y admiración por la figura de Nonell me permite afirmar que este artista tan personal está en una actitud claramente contrapuesta a la de Picasso incluso antes de que este fuera Picasso, es decir, en los años inmediatamente posteriores a 1900.

En efecto, parece obvio afirmar que un artista tan personal pero encerrado en sí mismo, como fue Nonell, está en las antípodas de Picasso, el «pintor de la vida moderna», como, parafraseando a Baudelaire, lo definió Gustave Coquiot en el prólogo del catálogo de la célebre exposición en la galería Vollard con la que Picasso se dio a conocer en París en 1901. En el breve período de tiempo transcurrido desde que los dos artistas se separaron en París hasta su reencuentro en Barcelona en 1902 y sobre todo en 1903, Picasso, que aún era un pintor novel, había conseguido hacer lo que solo un genio es capaz de lograr. Recordemos, aunque sea apresuradamente, que en los últimos meses del mismo año 1900 pintó en París *El Moulin de la Galette* (Museo Guggenheim, Nueva York), que en los primeros meses de 1901 emprendió en Madrid la aventura de *Arte Joven* y pintó *Mujer en azul* (Museo Reina Sofía, Madrid), y que, al terminar aquel mismo año de 1901, había creado, entre otras muchas, piezas tan sumamente novedosas y personales como *La espera* y *La Nana* (Museo Picasso, Barcelona), *French Can-Can* (Museo Picasso, París), *La bebedora de absenta* (Museo del Hermitage, San Petersburgo), *Arlequín y su compañera* (Museo Pushkin, Moscú), los retratos de Mañach (Galería Nacional, Washington) y Coquiot (Museo Nacional de Arte Moderno, París), *Madre e hijo* (Museo de Arte de San Luis), *La habitación azul* (Colección Phillips, Washington), *Le Bock* (Museo Pushkin, Moscú) o *El entierro de Casagemas* (Museo de Arte Moderno de la Villa de París). En ellas está la lección recién aprendida pero increíblemente reinterpretada de Toulouse-Lautrec, de Daumier, de Degas, de Gauguin, de Van Gogh o de Puvis de Chavannes, e incluso se evidencia en las dos últimas el inicio del período azul. Y su veloz carrera sigue y sigue. En Barcelona, en el verano de 1902, pinta *Mujer agachada* (Galería de Arte de Ontario, Toronto) o *Las dos hermanas* (Museo del Hermitage, San Petersburgo), unas piezas ya plenamente adscritas al período azul y, por no alargarme más, solo hay que recordar que al año siguiente y también en Barcelona culmina este período con *La Vida* (Museo de Arte de Cleveland). Esta enumeración de piezas, apresurada y desordenada, forzosamente lleva a una conclusión incontestable: cuando Picas-



so regresa a Barcelona tras su primera estancia en París, ha cortado amarras de manera radical con el arte que hacían sus amigos catalanes. «Ye montre ça que ye fait lontan a mes amis les artistes de ici [*sic*]», le escribió a su amigo Max Jacob en una carta fechada en Barcelona en julio de 1902<sup>30</sup>, «me ils trouven quil ia trot de amme me pas forme se tres drole tu sais coser avec de jen com ça mas ils ecriven de libres tres moveses et ils peignent de tableaux imbéciles – se la vie – se ça [*sic*]». Parece obvio, pues, que la temática común, que no el lenguaje pictórico, entre las

pinturas de Nonell y algunas de las que entonces realizó Picasso ha de interpretarse como una coincidencia nada sorprendente, ya que el tema del miserabilismo no era privativo ni del uno ni del otro. Parece obvio también que la obra de Nonell ya no podía entonces ser un referente para quien estaba cerca de convertirse en el referente de todos.

De ahí que sea una afortunada jugada del destino que las obras de Nonell que siempre conservó Picasso pertenezcan al momento en que Nonell deslumbró al mejor pintor del siglo XX.

1. Nonell participa en esta exposición con dos pinturas: *Sol de mañana* y *Al Atardecer. Sant Martí de Provençals*, y el jurado le concede una mención honorífica. Picasso interviene en ella con *Primera Comunió*.
2. Nonell, junto con Ricard Canals y Juli Vallmitjana, pasó unas semanas del verano de 1896 en el balneario de Caldes de Boí.
3. A. de BAECQUE (2018), *Histoire des crétins des Alpes*, París, La Librairie Vuibert. Este autor afirma que a mediados del siglo XIX había en Francia unos 20.000 cretinos repartidos entre las diferentes regiones montañosas.
4. «Salón de La Vanguardia. Dibujos de Nonell», Barcelona, *La Vanguardia* (25 de octubre de 1896). Aunque la crítica es anónima, es posible que su autor fuera Raimon Casellas, como afirma Jordi Castellanos en *Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1983, p. 162.
5. Salón de la Société des Beaux-Arts, París, 1897; Quinzième Exposition des Peintres Impressionistes et Symbolistes, París, Galerie Le Barc de Bouteville, diciembre de 1897; Exposition des oeuvres de Ricardo Canals & Nonell-Monturiol, París, Galerie Le Barc de Bouteville, del 5 de enero al 5 de febrero de 1898.
6. El crítico Frantz Jourdain alude a Nonell como un «Goya modernisé», *Le Jour*, París (20 de enero de 1898).
7. La exposición, de la que no se hizo catálogo, tuvo lugar en el mes de diciembre y reunió un conjunto de dibujos de cretinos, repatriados de Cuba y escenas de París.
8. La crítica más importante fue la que publicó Miquel Utrillo con el pseudónimo A. L. de Baran en «Arte Nuevo. Isidre Nonell», *Luz*, 9 (diciembre de 1898).
9. Nonell volvió a Barcelona en los días inmediatamente posteriores al 25 de octubre de 1900 y no en 1899, dato que se publica por primera vez en C. MENDOZA (2000), «Isidre Nonell», en C. MENDOZA y M. DOÑATE, *Isidre Nonell 1872-1911*, Barcelona, Museu d'Art Modern (febrero-abril), y Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida (abril-junio de 2000), p. 23-24.
10. Carta de Carles Casagemas a Ramon Reventós, París, 25 de octubre de 1900, Fundació Picasso-Reventós.
11. M. FONDEVILA (2020), «Pere Mañach, un agent clau de la modernitat: Apunts per a una trajectòria», *Col·leccionistes que han fet museus*, Barcelona, MNAC.
12. Mañach colaboró con la galería de Berthe Weil entre el otoño de 1901 y el verano de 1902. Véase M. FONDEVILA (2020), «Pere Mañach...», op. cit., p. 92.
13. Berthe Weill afirma en sus memorias (*Pan! Dans l'œil [...] ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, París, 1930, p. 61) «un jeune espagnol, Manyach, nous apporte des oeuvres de Nonell, peintre catalán de talent, mort très jeune».
14. La exposición se celebró en abril de 1899 y reunió prácticamente el conjunto de dibujos que había expuesto en Els Quatre Gats en el mes de diciembre anterior. La muestra se organizó precipitadamente y se instaló en un altillo de la galería de difícil acceso. En consecuencia, pasó muy desapercibida, lo que provocó la lógica frustración del pintor.
15. Glòria Escala proporcionó una información detallada de las obras de Nonell que pasaron por la galería de Durand-Ruel, así como de las que este le adquirió i/o rechazó a raíz de la consulta que realizó en los archivos de esta galería («El triunfo del pintor Isidre Nonell en París (1897-1900)», *Goya*, 357, 2016, p. 344-346).
16. E. VALLÈS (2015), *La influència de l'art català sobre Picasso a través de dues generacions: Santiago Rusiñol i Isidre Nonell com a paradigmes (1897-1904)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 276-283. Según da a conocer este autor, en la colectiva de la galería La Bodinière, de París, Nonell expuso unos dibujos «fritos», y Picasso, una acuarela, una tela y un pastel. En la muestra de Villa Deésiré, de Dinard, la localización del catálogo de la muestra le permite precisar la relación completa de los seis Nonell y los nueve Picasso que integraron la exposición.
17. Société Nationale des Beaux Arts: Salón de la Société des Beaux Arts, París, 1897, cat. núm. 1653.
18. C. RAMELLS y N. ORIOLS (2020), «Los secretos de laboratorio de un artista moderno: Los "fritos" y otros dibujos de Nonell», en F. QUÍLEZ y E. VALLÈS (eds.), *Nonell: Visions des marges*, Barcelona, MNAC, p. 254-269.
19. J. PALAU I FABRE (1980), *Picasso vivent*, Barcelona, Polígrafa, p. 216.
20. Esta fotografía se conserva en los Archivos del Museo Picasso de París.
21. MNAC/GDG 67405.
22. MNAC/GDG 5914.
23. E. VALLÈS (2015), *La influència de l'art català...*, op. cit., p. 274.
24. A estas cuatro obras habría que añadir otro Nonell que no hemos podido localizar. Se trata de un dibujo al carbón que la familia Gaspar regaló a Picasso con motivo de una de sus visitas al pintor, concretamente cuando este residía en La Californie (Cannes) entre 1955 y 1958. Véase J. GASPAR y E. FARRERAS (1997), *Memòries: Art i vida a Barcelona, 1911-1996*. Recogidas por Antoni Ribas. Barcelona, La Campana, p. 109 y 218.
25. J. SABARTÉS (1953), *Picasso: Retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodisio, p. 60-63.
26. L. BOU (1972), «Les anades de Nonell a París», *Art*, 5 (2).
27. Estas tres exposiciones se celebraron en enero y junio de 1902 y en enero de 1903, respectivamente. Es importante señalar que, tal como ha demostrado Reyes Jiménez (*Picasso. Projecte blau*, catálogo de exposición, Museu Picasso, Barcelona 2022, p. 67), es imposible que Picasso llegara a Barcelona antes del 18 de enero de 1902. Aunque no se sabe con certeza la fecha de clausura de la exposición de Nonell inaugurada en la Sala Parés el 5 de enero de 1902, es más que probable que Picasso no pudiera visitarla, dado que solían durar alrededor de una semana. Palau Fabre, en *Picasso vivent* (op. cit., p. 287), afirma que algunos habían apuntado la posibilidad de que la muestra se clausurara el 17 de enero.
28. Miquel Utrillo, asesor de Santiago Segura, fue quien sugirió a este la celebración de la antológica de Nonell, que tuvo lugar del 15 de enero al 16 de febrero de 1910.
29. M. SARMIENTO «Nonell-Monturiol», *El Liberal* (2 de abril de 1903).
30. Carta reproducida en Jaime SABARTÉS (1954), *Picasso: Documents iconographiques*, Ginebra, Pierre Cailler, p. 70.