

# Ramon Casas: pintura social y compromiso político

Emiliano Cano Díaz

Investigador independiente

[emilianocano@gmail.com](mailto:emilianocano@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4796-5403>

Recepción: 08/07/2024, Aceptación: 13/10/2024, Publicación: 24/12/2024

## RESUMEN

A pesar de ser el autor de algunas de las obras más relevantes de la llamada *pintura social*, como *Garrote vil* o *La carga*, al pintor barcelonés Ramon Casas i Carbó (1866-1932) se le ha reprochado históricamente una falta de compromiso en su acercamiento a esta temática, derivada a su vez de una imagen frívola del personaje: burgués, inculto, despreocupado y *bon vivant*. Sin embargo, esta imagen estereotipada queda lejos de la realidad, pues —aunque con dificultad— han podido rastrearse noticias documentales que nos presentan a un artista inquieto en lo cultural, involucrado en la sociedad de su tiempo y con un interés genuino por la política del que no se tenía constancia, al haber sido ocultado por sus primeros biógrafos. El artículo estudia las causas y las consecuencias de este olvido histórico que nos descubre a un nuevo Casas, más complejo y más profundo, analizando además con especial atención el proceso creativo de *La carga* y su trayectoria hasta nuestros días.

Palabras clave:

pintura social; Modernismo; política; Solidaritat Catalana; CNR; UFNR; Barcelona; Ramon Casas; Miquel Utrillo; Antoni Esplugas; Júlia Peraire

## ABSTRACT

### Ramon Casas: Social Painting and Political Commitment

Despite being the author of some of the most important works of so-called “social painting”, such as *Garrote vil* and *La carga* (*The charge*), the Barcelona painter Ramon Casas i Carbó (1866-1932) has historically been criticised for a lack of commitment in his approach to this theme, apparently because of his frivolous reputation as bourgeois, uneducated, unconcerned and *bon vivant*. However, this stereotypical image is far from the truth, since – albeit with some difficulty – it has been possible to track down documentary evidence of a culturally restless artist who was involved in the society of his time, and had a genuine interest in politics that was previously unknown, as it had been concealed by his early biographers. This article analyses the causes and consequences of this historical act of forgetting, which reveals a new, more complex and deeper Casas. It pays particular attention to the creative process of *La carga* and its trajectory up to the present day.

Keywords:

social painting; Modernism; politics; Solidaritat Catalana; CNR; UFNR; Barcelona; Ramon Casas; Miquel Utrillo; Antoni Esplugas; Júlia Peraire



© del autor

En diciembre de 1982 se celebró en Barcelona el destacado Col·loqui Internacional sobre el Modernisme, donde Francesc Fontbona se preguntó: «Es pot parlar de pintura social en el cas de Ramon Casas?». En esta ponencia, publicada unos años después<sup>1</sup>, el historiador realizó un completo repaso a la producción de temática «social» del pintor, advirtiendo, sin embargo, que su «apatía política» en lo personal descartaría cualquier inquietud reivindicativa, o siquiera conceptual, en obras como *Garrote vil* (1894) o *La carga* (Barcelona, 1902) (1899-1903), que habrían sido realizadas con una plástica renovadora, esto sí, pero de manera desapasionada, fríamente descriptiva, o incluso «oportunista»<sup>2</sup>. Aun con diferentes intensidades y matices, esta idea de que Casas siguió la moda de la temática social careciendo de un compromiso auténtico ha sobrevolado durante cuatro décadas los estudios sobre el artista<sup>3</sup>, constituyendo además una paradoja que no ha sido explicada satisfactoriamente. En este sentido, resulta significativo que, en el catálogo de la exposición celebrada en 2016-2017 con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Ramon Casas (1866-1932), se reconociera que «las motivaciones que llevaron a un pintor de origen burgués, aunque desclasado y con un escaso compromiso social, a sentirse atraído por este tipo de realizaciones continúan siendo un misterio»<sup>4</sup> (figura 1).

En realidad, del análisis bibliográfico se deduce que esta aparente falta de compromiso se ha sustentado en la imagen de un bohemio de *bona família*, despreocupado y *bon vivant*, construida durante los años del franquismo por intelectuales como Josep Pla<sup>5</sup>, Josep Francesc Ràfols<sup>6</sup>, Joaquim Folch i Torres<sup>7</sup> o Alberto del Castillo<sup>8</sup>. Este último, que recogió el pensamiento de los anteriores,

quiso presentar, en su biografía de 1958, a un Casas «ni luchador ni hombre de actuación política [...] una persona cordial, campechana y sencilla, enemigo de tragedias y complicaciones, un buen vividor en suma»<sup>9</sup>. En línea con esta descripción, y respecto a la escena de *La carga*, el mismo historiador interpretó que «en el fondo, el pintor parece sentir que sucedan tales cosas y en último término la acción coercitiva resulta consecuencia obligada de la alteración tumultuosa del orden», llegando a invertir con su explicación el significado aparente de la obra. Además, en cuanto a las inclinaciones políticas del pintor, afirmó que «sus simpatías iban hacia la “Lliga Regionalista” aunque sin apetencia de tomar parte en la política activa [...]», y también que en sus últimos años se vio rodeado por el clima republicano de la familia de su esposa, Júlia Peraire, y de algunas amistades que influyeron «en su carácter bondadoso y blando»<sup>10</sup>. Sin embargo, nuevas averiguaciones vienen a demostrar que el relato de Del Castillo ha resultado poco preciso, pues Casas sí estuvo interesado por la política activa. Así lo demuestra su presencia en diversos actos de la coalición catalanista Solidaritat Catalana en 1906 y 1907; su ingreso en 1907 en el Centre Nacionalista Republicà (CNR) —un grupo político catalanista y de izquierdas fundado por disidentes de la Lliga Regionalista—, y, finalmente, su militancia, hacia 1911-1912, en la Unió Federal Nacionalista Republicana (UFNR), sucesora del anterior. Ante estas revelaciones —que serán tratadas en detalle más adelante—, cabría preguntarse si hubo un simple desconocimiento acerca del pintor o tal vez una intencionalidad por silenciar su pensamiento político durante los años de la dictadura. Y también, si para alcanzar este objetivo, se construyó una imagen de superficialidad en torno a su figura que ha podido distorsionar la interpre-

tación de algunas de sus obras más relevantes, las enmarcadas dentro de la denominada *pintura social*.

## Un mal estudiante con inquietudes artísticas

Ramon Casas realizó sus estudios de primera enseñanza en el afamado Colegio Carreras de Barcelona. Más inclinado a hacer monigotes y caricaturas de sus compañeros que a estudiar, abandonó el colegio a los once años tras suspender todas las asignaturas del primer curso de bachiller. Su padre le llevó entonces a aprender dibujo y pintura al estudio de Joan Vicens i Cots (1830-1886), donde permaneció hasta los quince años, y después viajó a París donde fue aceptado en el taller de Carolus-Duran (1837-1917), que frecuentó durante un año<sup>11</sup>. Como ha estudiado Erika Bornay, el abandono de los estudios por parte de Casas ha sido el principal argumento para demostrar «la repetida “laguna cultural” de la que se acusa al artista, respaldada por unas apariencias externas que vienen corroboradas por unos cuantos hechos y anécdotas que solo tienen apariencia de determinantes si no se profundiza con un cierto rigor en la verdadera naturaleza del hombre que había oculto bajo el pintor de éxito»<sup>12</sup>. En efecto, Folch i Torres se refirió a una falta de interés de Casas por visitar museos y talleres durante sus primeras estancias en París, llegando a deducir por sus conversaciones con el artista que este no se enteró del movimiento impresionista «a pesar de que era un pintor impresionista»<sup>13</sup>. Esta pícaro observación —repetida asimismo por Pla<sup>14</sup>— no resiste, sin embargo, la confrontación con el epistolario del pintor, que, en una carta de 1899 a Miquel Utrillo (1862-1934), narró su visita a la pionera colección de pintura impresionista formada por Isaac de Camondo: «Ya vaig anar a can Camondo y realment es cullunut, pro aixís com Monet em va agradar molt mes de lo que creya (y aixó que ya el coneixia) en Degas em va deixar una mica fret fora dels dibuixos (y un cuadro blanc y negre)»<sup>15</sup>. Además, tampoco puede olvidarse una carta anterior de Santiago Rusiñol (1861-1931) «desde el Molino» —ilustrada por Casas y publicada en *La Vanguardia* a finales de 1890— sobre una visita realizada por Rusiñol, Casas y Utrillo al taller de un amigo puntillista, que les dijo: «Donde expongo y no hago mal papel entre los míos, es en la exposición de artistas independientes, en el Pabellón de la Villa de París. Allí exponen con nosotros Signac, Pissarro, Cross, Seurat y otros *puntillistas* de talento. Entre ellos figuran algunos impresionistas, gente que empezaron bien la batalla pero que van quedando rezagados [...]»<sup>16</sup>. Este último comentario, que trasluce una fina ironía,



Figura 1. Antoni ESPLUGAS, *Retrato de Ramon Casas*, papel a la albúmina sobre cartón, 21 cm × 10 cm, c. 1900. Colección Familia Codina.

demuestra que los amigos bohemios estuvieron naturalmente al día de las últimas corrientes artísticas parisinas, aunque optaran por seguirlas según su conveniencia. De hecho, Casas y Rusiñol debieron tomar buena nota de la experiencia

del *puntillista*, pues, a partir de 1891, participaron también en diversas exposiciones de la Société des Artistes Indépendants<sup>17</sup>.

Sin ánimo de repetir uno a uno los argumentos desgranados por Bornay en su intento de deshacer la imagen de un Casas inculto y «bebedor imponente», que «en el terreno del “wisky” desafió siempre al más pintado»<sup>18</sup>, sí conviene recordar algunos de sus hitos. Uno de ellos es la participación del pintor todavía adolescente en la fundación de la mítica revista *L'Avens*, en la que colaboró buena parte de la intelectualidad progresista de la época, y más adelante en la creación de las revistas *Quatre Gats*, *Pèl & Ploma* y *Forma*. Aunque en todas ellas Casas ejerció básicamente como dibujante o director artístico —además de sostenerlas económicamente—, en *Pèl & Ploma* también asumió de forma puntual el papel de cronista de la Exposición Universal de París de 1900 (n. 54 a 56). A su intensa actividad en la vida cultural barcelonesa como integrante de numerosas tertulias, cabría asimismo añadir su implicación en instituciones como el Cercle Artístic de Barcelona, del que fue vicepresidente en 1897; en el Automòbil Club de Barcelona, fundador y asimismo vicepresidente en 1906<sup>19</sup>, y en el Ateneu Barcelonès, donde ostentó el cargo de presidente de la sección de Bellas Artes en 1899, 1900 y 1908. También su conocida afición por la ópera apunta a que fue una persona cultivada en el ámbito musical, mientras que en el artístico fue requerido con frecuencia para participar como organizador o como miembro del jurado de multitud de exposiciones y concursos en Barcelona.

Ante esta abrumadora actividad relacionada con el mundo cultural de su ciudad natal, causa extrañeza la fama de poca preparación intelectual del pintor, de la que no se encuentran testimonios en la prensa ni en la bibliografía anteriores a la Guerra Civil. En cualquier caso, es probable que el equívoco parta de un rasgo de la personalidad de Casas también mencionado por Bornay, una «modestia incomparable» que le hacía rehuir toda pedantería y cultivar por el contrario una sencillez y un humorismo que destacaron biógrafos como Sánchez de Larragoiti, para quien «su chispeante charla, su visión de las cosas de la vida, su facilidad en vislumbrar lo ridículo, lo cómico, lo grotesco de las situaciones, lo ponían muy por encima de muchos hombres de cultura»<sup>20</sup>. En un artículo publicado en *La Vanguardia* en 1899, Josep Roca definió al pintor de esta manera:

Aunque de carácter expansivo y franco, generalmente habla poco; pero cuando mete baza en una conversación es para decir algo que choca por su pintoresca originalidad. Si el coloquio versa sobre algún asunto ajeno a sus constantes aficiones artísticas, se distrae

fácilmente. [...] Aunque lee poco —pues no le queda tiempo— es muy instruido. Habla el francés del día con un dominio completo de todas sus finezas, y aún se permite jugar el vocablo siempre que viene al caso<sup>21</sup>.

En relación con su falta de locuacidad, otras descripciones nos presentan a un Casas reacio a dar su opinión sobre ciertos temas en público —incluso entre amigos—, como cuando «callaba cabizbajo y escéptico» sobre El Greco frente al entusiasmo de Rusiñol, Zuloaga o Utrillo, aunque después mostrara el aprecio a su manera autorretratándose mientras copiaba el *Caballero de la mano en el pecho* en el Museo del Prado<sup>22</sup>. En la crónica sobre una tertulia política en la Maison Dorée se le describía así: «Ramon Casas fuma su pipa, callado como un filósofo, no muy seguro de si Cambó es una realidad o un mito»<sup>23</sup>. Por su parte, Pío Baroja lo recordó en sus memorias en una ocasión en la que el artista abandonó su habitual mutismo. Coincidieron en una tertulia madrileña donde se debatía sobre las tendencias literarias de la pintura, en la que Casas preguntó dos o tres veces delante del escritor, «entre cándido e irónico»: «¿Qué hay que leer para ser un buen pintor?»<sup>24</sup>.

### La pintura social: «Cuadros que sin querer ser “de historia”, son históricos»<sup>25</sup>

La frase del epígrafe anterior fue una de las formas que encontró Miquel Utrillo para definir los cuadros de composición —también los llamó «de multitudes»<sup>26</sup>— realizados por Ramon Casas basándose en acontecimientos contemporáneos vividos en su ciudad. El matiz en cuanto al grado de «historicidad» tendría que ver con las licencias que se permitió el pintor al realizar esta clase de obras, donde siguió un método de trabajo clásico en el que los apuntes y bocetos los tomaba directamente del natural, mientras el cuadro final fue siempre compuesto en su estudio<sup>27</sup>. Isabel Coll ha señalado que el fin último de Casas al encarar estos temas sociales fue trasladar al espectador a una determinada atmósfera, o demostrar «su capacidad para enfrentarse a problemas pictóricos difíciles de resolver»<sup>28</sup> —las multitudes— mientras adoptaba un punto de vista similar al de un fotógrafo: «un observador atent, però sense integrar-se en la problemàtica; no sent el drama, només en dóna testimoni; veu una realitat i no l'amaga»<sup>29</sup>. Esta aparente primacía de lo plástico sobre el fondo del asunto, también remarcada por Fontbona<sup>30</sup>, ha propiciado que pasaran desapercibidas ciertas decisiones que demuestran la complejidad conceptual con la que el pintor abordó este tipo de pinturas.

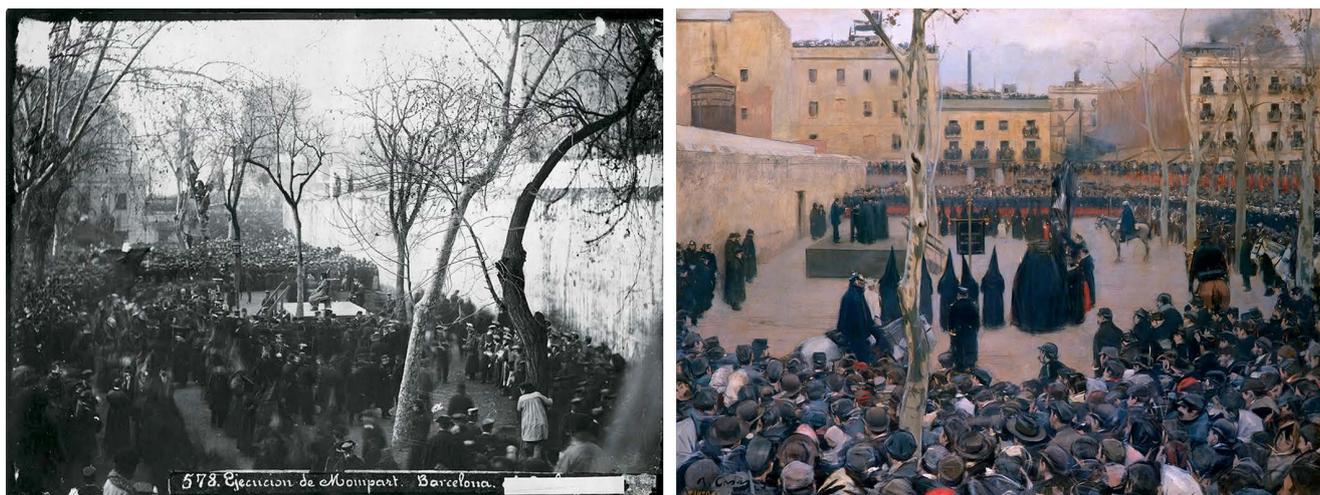


Figura 2. Antoni ESPLUGAS, *Ejecución de Mompert*, papel a la gelatina, 18 cm × 24 cm, 1892. Colección particular. / Ramon CASAS, *Garrote Vil*, óleo sobre lienzo, 127 cm × 166 cm, 1894. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

El primer ejemplo lo encontramos en *Garrote vil* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), una obra de 1894 con un asunto poco habitual y de la que se han conservado diversos trabajos preparatorios: un boceto pequeño de la composición, varios estudios de figuras individuales y uno más donde el pintor analizó el espacio vacío sin los personajes<sup>31</sup>. Este último se expuso en mayo de 1900 en una muestra individual de Casas en la sala Parés bajo el título *Pati dels corders*, y con una descripción: «Estudi pera en Peinador / 1894», que revelaría la identidad del ajusticiado, Aniceto Peinador<sup>32</sup>. Sin embargo, existe una importante contradicción, pues esta ejecución se llevó a cabo el 12 julio de 1892 a las 8 de la mañana, mientras que el colorido ocre grisáceo, las ramas desnudas de los árboles y los atuendos de la multitud en el cuadro definitivo muestran claramente una estampa invernal<sup>33</sup>. Se trata, pues, de la recreación de un acontecimiento cierto que impactó a la sociedad barcelonesa, pero donde el pintor decidió modificar la atmósfera real por una más apropiada para el estado de ánimo que quería infundir en el público. Así, tanto el asunto como la forma pictórica se habrían adaptado a la frialdad ideada por el artista, que parece haber sido influenciado a su vez por una instantánea de una concurrida ejecución anterior —la de Isidro Mompert, el 16 de enero de ese mismo año 1892, en pleno invierno— realizada por el fotógrafo Antoni Esplugas (1852-1929). Curiosamente, en esta fotografía la escalerilla que sube al estrado de la ejecución está situada en el mismo lugar que en el boceto y en la composición final de Casas —frente al ajusticiado— (figura 2), mientras que en la ejecución de Peinador la escalerilla se colocó en el lado opuesto, junto al muro<sup>34</sup>. Este pequeño detalle indicaría que Casas no realizó apuntes del natural en el

transcurso de esta ejecución y refuerza la idea de que el pintor no estaba especialmente interesado en la reproducción minuciosa del espacio real, sino en el concepto que habitaba ese espacio.

Hacia 1896 Casas emprendió un nuevo proyecto pictórico, *Embarque de tropas* (colección particular), basado en el envío de reclutas a la guerra de Cuba desde el puerto de Barcelona. Se conservan diversos dibujos preparatorios<sup>35</sup> y la obra en sí, que participó en la exposición de la Sala Parés en mayo de 1900 como «Quadro d'història, esboçat / 1898», y aparece de nuevo en el inventario de bienes tras el fallecimiento del pintor como «Embarc soldats – esboç gran – oli»<sup>36</sup>. A pesar de su factura evidentemente inacabada —y por una divertida confusión—, Coll lo identificó como un cuadro presentado a la Internationale Kunst-Ausstellung de Berlín en 1896. En esta muestra Casas participó con dos obras: *In Angst* (con miedo), que fue reproducida en el catálogo y se trataba de una manola llamada seguramente *Angustias*<sup>37</sup>, y *Gut geschützt*, que fue traducida como *Buena artillería* e identificada como el *Embarque de tropas*<sup>38</sup>, aunque su traducción correcta es «bien protegido» y haría referencia al nombre de una segunda manola, probablemente Amparo<sup>39</sup>. La obra, por tanto, no participó en exposición internacional alguna, por haber quedado solo esbozada y sin terminar. Entre las fotografías de la época que pertenecieron al artista, existe una inédita utilizada sin duda como material de trabajo para este proyecto (figura 3). En ella, la dirección de la marcha de los oficiales y los reclutas es la misma que en el cuadro de Casas, pero la vista del fondo es la opuesta, pues no aparece la montaña de Montjuïc, sino el inicio del Barri Gòtic y, a la derecha, unos edificios en construcción en La Barceloneta, también presentes en el cuadro,



Figura 3.  
 Autoría desconocida, *Embarque de tropas hacia Cuba*, papel a la albúmina, 9 cm × 12 cm, c. 1896. Fondo Galería Cortina, Barcelona. / Ramon CASAS, *Embarque de tropas*, óleo sobre lienzo, 90 cm × 180 cm, c. 1896-1898. Colección particular.

aunque solo dibujados al carboncillo. La misma perspectiva de la fotografía fue la usada en uno de los dibujos preparatorios, donde se reconocen las torres campanario de la catedral y una colina al fondo<sup>40</sup>, de lo que se deduce que el pintor decidió dar la vuelta al escenario sobre la marcha y mostrar la vista de la montaña de Montjuïc, que podría interesarle como elemento reconocible

de la zona del puerto de Barcelona. Este cambio ejemplifica un proceso de creación que partía de la idea de representar un acontecimiento singular —el embarque de tropas hacia Cuba— construido a partir de diferentes materiales preparatorios tomados de la realidad: dibujos y fotografías. Estos elementos se reorganizaban después sobre el lienzo hasta alcanzarse un equilibrio plástico y

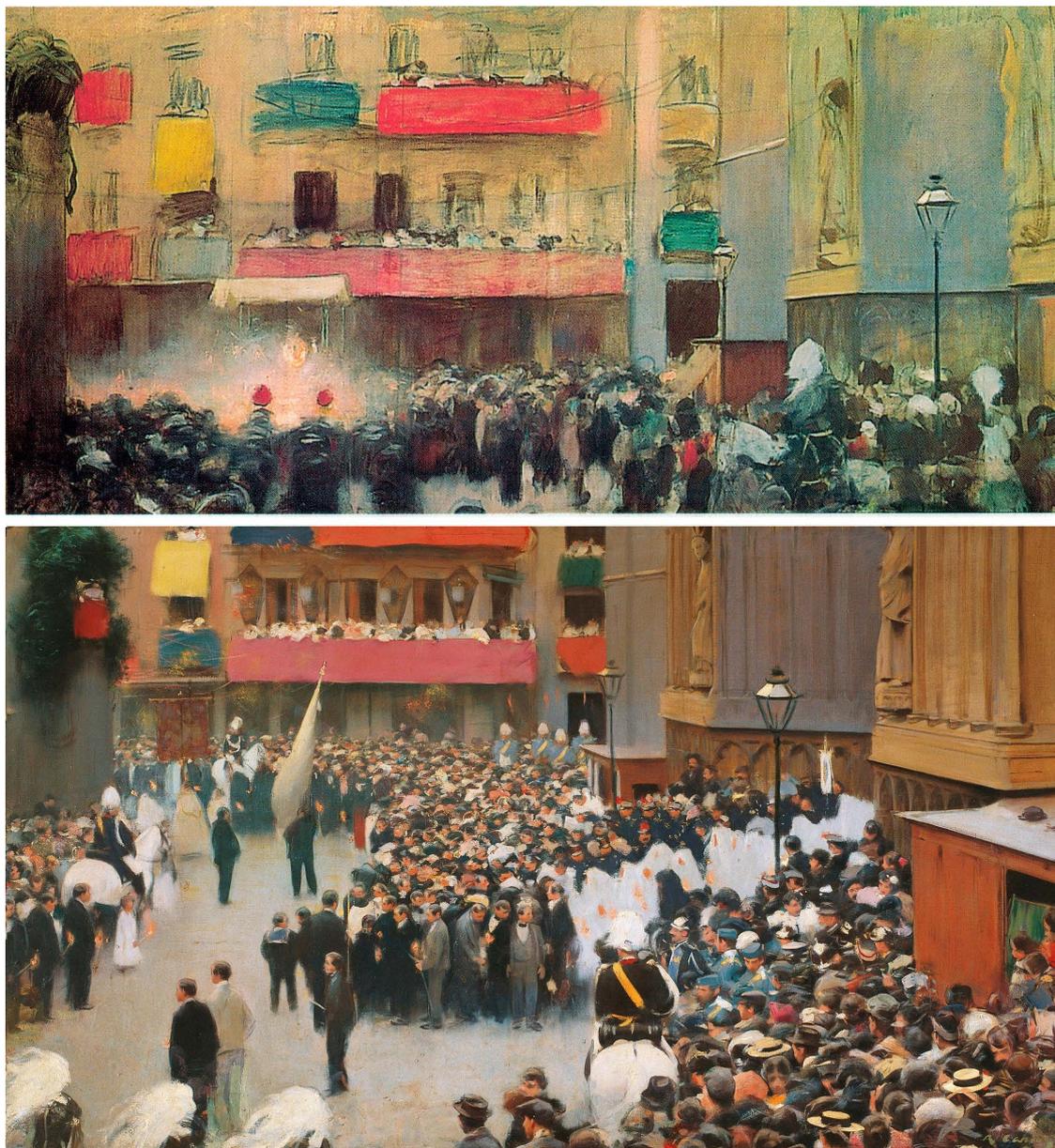


Figura 4.  
Ramon CASAS, *Boceto para la procesión del Corpus*, óleo sobre lienzo, 82 cm × 185 cm, c. 1898. Colección particular. / Ramon CASAS, *Corpus: Salida de la procesión de la iglesia de Santa Maria*, óleo sobre lienzo, 115 cm × 196 cm, 1898. MNAC, Barcelona.

conceptual acorde al pensamiento y la destreza del pintor, si bien en este caso se desconocen las causas que llevaron a Casas a dejar el cuadro inconcluso.

De *Corpus: Salida de la procesión de la iglesia de Santa Maria* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), firmado en 1898, se conservan asimismo una serie de trabajos preparatorios que ayudan a entender el proceso creativo del artista. De manera sorprendente, nadie parece haber reparado en que tres de ellos muestran la explosión de la bomba anarquista ocurrida el 7 de junio de 1896 que daría origen al asunto encubierto del cuadro<sup>41</sup>. En el boceto más elaborado de los tres, que, por su tamaño considerable —85 cm × 182 cm—,

debe tratarse de una primera versión del cuadro que quedó sin terminar, el resplandor de humo y fuego de la detonación se sitúa junto a la custodia transportada bajo palio en la parte trasera de la procesión, tal como ocurrió en la realidad<sup>42</sup> (figura 4). Sin embargo, en la versión definitiva, el pintor decidió prescindir del hecho trágico y mostrar la calma previa de la salida de la procesión desde un punto de vista más elevado. Es posible que Casas concluyera que representar el momento exacto de la explosión podría resultar demasiado escabroso, y, por otro lado, su propuesta plástica inicial trasladaba el lugar del atentado desde la estrecha y poco vistosa calle *Canvis Nous* a la luminosa plaza de Santa Maria, con la consiguiente pérdida

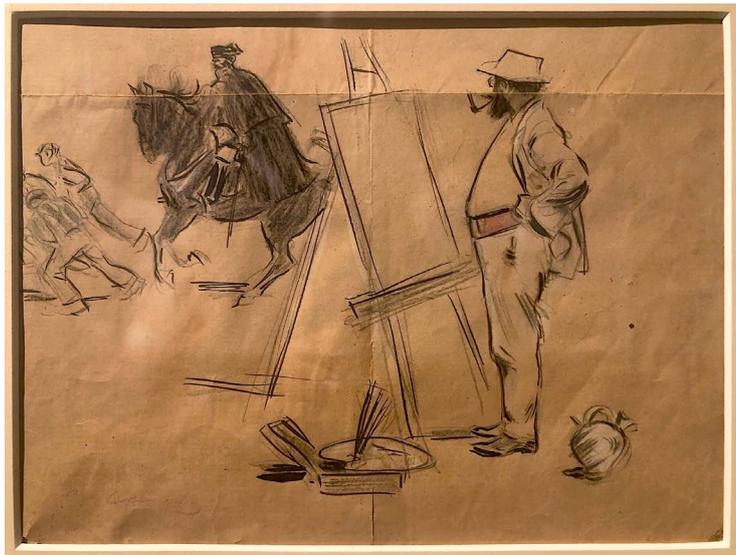


Figura 5.  
Ramon CASAS, *Autorretrato con una carga al fondo*, técnica mixta sobre papel de carta, c. 1899. Generalitat de Catalunya, depositado en el Museu de la Garrotxa, Olot.

de veracidad histórica. La ingeniosa decisión final resultó en cualquier caso acertada, pues el público asumió inmediatamente que la atmósfera elegida —festiva e inusualmente colorida para las costumbres del pintor— ejercía un fuerte contraste frente a una tragedia ya presente en el imaginario colectivo y que, por tanto, podía ser visualizada sin necesidad de ser pintada.

### El cuadro de *La carga*, al detalle

A mediados de 1899 Casas emprendió la elaboración de la obra más ambiciosa de su carrera artística, tanto por su temática —la dispersión de una multitud por guardias civiles a caballo— como por el tamaño del lienzo resultante (298 cm × 470,5 cm), que tenía medidas de cuadro «de concurso». Se trata, naturalmente, de *La carga* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, depositado en el Museu de la Garrotxa, Olot). Al igual que en los casos de las pinturas comentadas anteriormente, el gran lienzo de Casas tuvo como punto de partida unos hechos ciertos acaecidos en Barcelona y que conmocionaron la ciudad en el verano de 1899, que se identifican ahora por primera vez. Se trata de las cargas indiscriminadas contra la población iniciadas tras el mitin revisionista del proceso de Montjuïc, por el que se condenó sin garantías a los supuestos autores del ya mencionado atentado de la calle Canvis Nous en el año 1896. Una búsqueda exhaustiva en la prensa de la época confirma que, tras el mitin del domingo 2 de julio en el teatro Nuevo Retiro —donde intervinieron, entre otros, Pablo Iglesias y Alejandro Lerroxx—, se produjeron

los primeros altercados. Hacia las seis de la tarde, una turba de unos cuatrocientos muchachos se concentró en Pla de Palau para recorrer después parte de la ciudad, causando destrozos y acabando dispersados por una gran carga de guardias civiles a caballo en la plaza Urquinaona<sup>43</sup>. Los disturbios fueron ganando intensidad en los días siguientes, con rotura de cristales generalizada, cargas y detenciones. El día 6 de julio *El Diluvio* informaba de una «carga formidable, monumental, homérica» en la ronda de Sant Antoni, «una carga de caballería que ni la de Ney en Waterloo» donde los guardias civiles y policías «la emprendieron no con los alborotadores precisamente, sino con pacíficos transeúntes, con ancianos, mujeres y niños. Hubo verdadero ensañamiento en el atacar»<sup>44</sup>. Durante el resto del mes la tensión fue decayendo poco a poco, aunque el día 31 de julio, tras haberse suspendido una actuación del Orfeo Catalá para honrar al alcalde, doctor Bartomeu Robert, una multitud se reunió en la plaza de la Constitució (actual plaza de Sant Jaume) para dar vivas a Catalunya y al alcalde. Cuando la manifestación se trasladó hacia la rambla por la calle de Ferran, los policías mandados por el gobernador civil «arremetieron con sus sables desenvainados y sus gruesos garrotes contra la muchedumbre pacífica e indefensa, del modo más miserable, más canalla y más vil que se conoce. Aquello fue una brutalidad sin nombre, una salvajada inconcebible, un verdadero y cobarde crimen», según otra crónica de *El Diluvio*<sup>45</sup>. Esta última carga fue objeto de ilustraciones de denuncia en *L'Esquella de la Torratxa*<sup>46</sup> y en *La Campana de Gràcia*<sup>47</sup>, y el propio Casas la dibujó en una carta sin fecha dirigida a su madre, que indicaba en una nota: «Barcelona. Calle Fernando VII»<sup>48</sup>. En la misma carta decía el pintor: «Yo trabajo mucho a pesar del calor, aprovechando las primeras horas de la mañana, pues al llegar a las 11 poco más o menos es materialmente imposible sostener la paleta». Otras dos cartas fechables en agosto de 1899 e ilustradas con autorretratos y figuras de guardias civiles muestran a Casas ya inmerso en los trabajos previos para su gran cuadro (figura 5), mientras que en una última, también sin fecha pero donde menciona una comida por su santo —Sant Ramon, 31 de agosto—, escribió: «El cuadro va adelantando, ahora trabajo en el cuartel de la Guardia Civil y en cuanto tenga los estudios hechos, que son bastante complicados, será cuestión de poco tiempo»<sup>49</sup>.

A pesar de que no han podido localizarse noticias de cargas de caballería en Pla de Palau durante ese verano de 1899, este fue indudablemente el lugar elegido por Casas para desarrollar la idea de su cuadro, basada en unos incidentes acaecidos en varios puntos de la ciudad que habían provocado la indignación general de



Figura 6.  
J. V., *Plaza Palacio desde La Barceloneta* (n.º 26), tarjeta postal, 9 cm × 13,5 cm, circulada en 1909. Colección del autor. / Ramon CASAS, *La carga*, óleo sobre lienzo, 298 cm × 470,5 cm, 1899-1903. MNCARS, depositado en Museu de la Garrotxa, Olot.

los barceloneses<sup>50</sup> (figura 6). Así, el pintor realizó primeramente un dibujo y varios estudios al óleo de la plaza<sup>51</sup>, mientras en el cuadro final forzó la perspectiva con el fin de otorgarle una mayor sensación de amplitud a la escena sin alterar demasiado el perfil urbano de la ciudad. Curiosamente, esta moderada modificación del espacio real llevó a Utrillo —en un exceso de celo ampliamente compartido— a considerar el lugar como «imaginari, encara que resulta barceloní,

per ser fets els estudis per les vores de la plassa de Palacio»<sup>52</sup>.

En el perfil urbano representado por Casas se distinguen, a la izquierda, el tejado de la Llotja de Mar y las dos torres campanario de la catedral de Barcelona; en el centro, la imponente iglesia de Santa Maria del Mar perfectamente descrita, y, en el lado derecho, varios edificios —algunos inventados— y tres chimeneas que serían añadidas para hacer alusión a la presencia de obreros entre

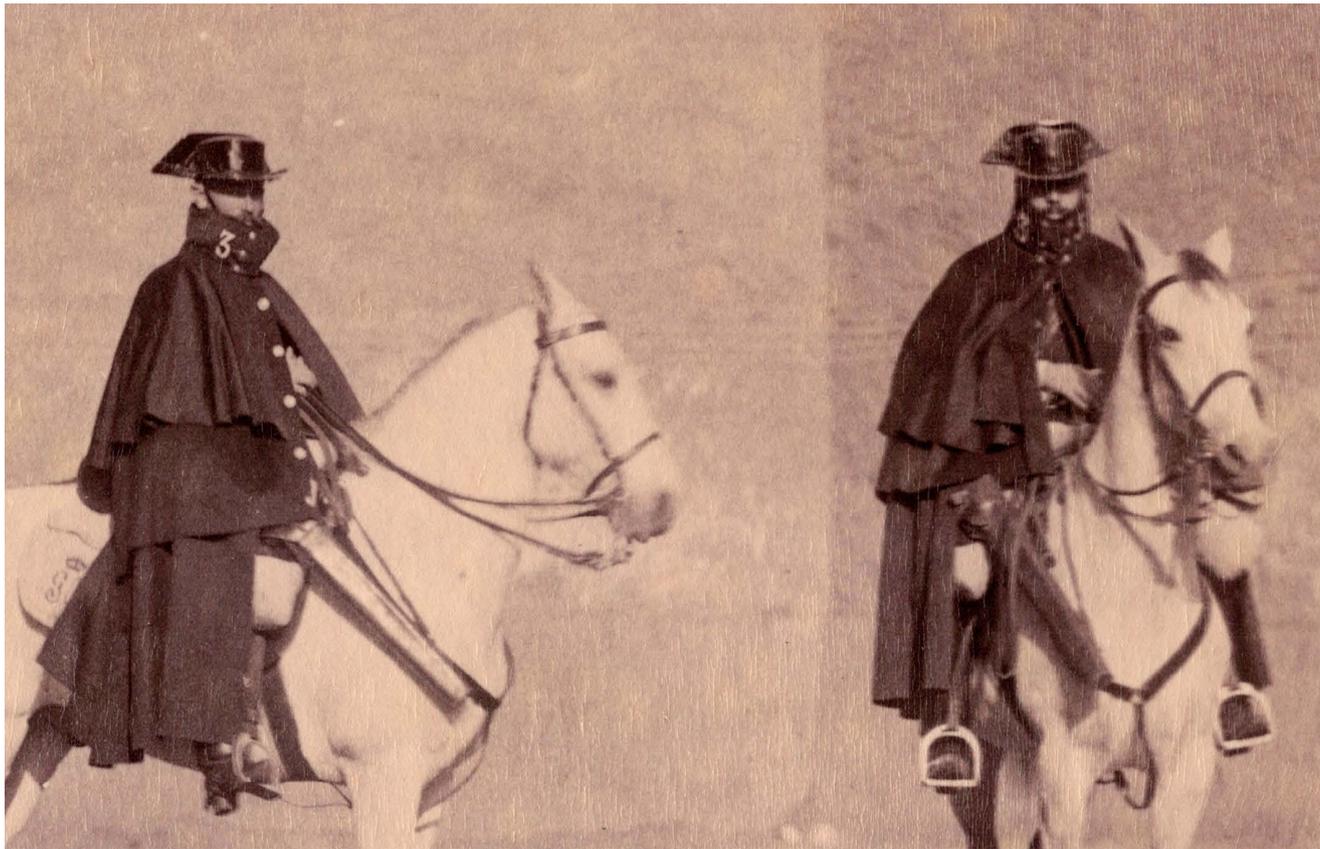


Figura 7.  
Antoni ESPLUGAS, *Dos guardias civiles a caballo en un patio* (detalle), papel a la albúmina, 16 cm × 21 cm, c. 1899. Colección del autor.

la multitud. La gran explanada de tierra donde sucede la acción también era real, si bien el pintor suprimió parte del arbolado para que no entorpeciera la visión de conjunto. Además, tal como había hecho en el caso de *Garrote vil*, el artista decidió modificar la estación del año en la que transcurría la escena, trasladándola del verano al otoño, y reflejar así una atmósfera decaída, más apropiada para la crudeza que quería representar.

Tras realizar los estudios del espacio, Casas se desplazaría, entre agosto y septiembre de 1899, al cuartel de la Guardia Civil de caballería, situado en Travessera de Gràcia, para hacer los estudios de los personajes uniformados y de los caballos. Se conserva uno del guardia civil del caballo blanco situado en segundo término a la derecha<sup>53</sup>, aunque con seguridad el pintor realizaría más estudios, «bastante complicados», atendiendo a la carta citada anteriormente. La dificultad estaría asociada a la complejidad para captar el movimiento de los distintos elementos, pero también a la indumentaria elegida, ya que los guardias civiles visten traje de invierno —capa incluida—, aunque posaran para el pintor en pleno verano. Proveniente del taller del ya mencionado Antoni Esplugas, que en esas mismas fechas retrató al artista (figura 1), ha podido localizarse una fotografía de dos guardias

civiles a caballo que pudo ser utilizada como referencia para el cuadro (figura 7).

Los uniformes son idénticos y llevan el mismo número 3 bordado en el cuello, lo que identificaría a estos guardias civiles de prominentes bigotes como miembros del mismo batallón representado en *La carga*. En cuanto al hombre caído a los pies del caballo, existe un testimonio según el cual se trataría de un popular personaje llamado Noi de Tona que posó para Casas en su taller<sup>54</sup>. En *Pèl & Ploma* se publicó, el 9 de diciembre de 1899, un dibujo de este mismo hombre caído junto a un tranvía y con la críptica leyenda: «Si no l'aguanto». Su fecha de publicación sugiere que se trataría de un apunte de trabajo para el cuadro que fue reaprovechado como ilustración para la revista<sup>55</sup>.

Haciendo uso de los numerosos estudios preparatorios, el pintor trabajó, entre los meses de septiembre y diciembre de 1899, en el gran lienzo desde la comodidad de su taller situado en el Passeig de Gràcia, aunque con bastante premura, pues quería llegar a tiempo a presentarlo a la exposición universal del año siguiente en París. Sobre este asunto escribió profusamente su amigo y socio Miquel Utrillo en *Pèl & Ploma* —cuya redacción se encontraba en el mismo taller—, na-



Figura 8. Ramon CASAS, *Estudi del natural* (detalle), portada del *Pèl & Ploma* núm. 25 (1899) / Radiografía de *La carga* (detalle), realizada en el Instituto de Conservación y Restauración de obras de Arte, Madrid, 1977 / *La carga* (detalle), 1899-1903. MNCARS, depositado en el Museu de la Garrotxa, Olot.

rando paso a paso las dificultades burocráticas y logísticas de Casas y otros pintores para lograr participar en el evento. Aunque poco después el mismo Utrillo afirmó que *La carga* «fou refusada per la nostra comissió, en l'exposició universal de París de 1900»<sup>56</sup>, lo cierto es que fue el pintor quien abandonó el proceso de presentación tras haber pretendido concurrir —con ánimo de alargar al máximo los plazos— como artista residente en París y no en Barcelona. Un último adelanto en las fechas de la selección hizo inviable trasladar a París el enorme lienzo, que estaba aún sin terminar y con el óleo fresco a principios de diciembre de 1899<sup>57</sup>. Aún a pesar de la decepción que le supuso el contratiempo, Casas decidió presentar a la exposición dos de sus retratos más celebrados, que ya habían sido expuestos en París en los salones de 1889 y 1891: el de su hermana Elisa Casas (colección particular) y el de Erik Satie (Northwestern University), por los que fue premiado con una medalla de plata<sup>58</sup>.

Todo parece indicar que Casas dejó en suspenso el cuadro de *La carga* a finales de 1899, mientras esperaba una oportunidad propicia para presentarlo en un certamen de prestigio. En privado lo conocerían sus amigos, incluido el crítico Raimon Casellas, que, en un artículo sobre la exposición de Casas en la Sala Parés del año 1900, se refirió a su capacidad para tocar «totas las teclas de la pintura», incluidas las turbas «fugint de las cargas de la cavallería»<sup>59</sup>. En cualquier caso, resulta ciertamente extraño que el pintor esperara hasta 1903 para presentar su cuadro en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de París (conocido como Salon du Champ-de-Mars). Al parecer, su primera idea fue enviarlo al Salon de 1900, que no llegó a celebrarse<sup>60</sup>, existiendo la posibilidad de que otros compromisos interpuestos, como el importante encargo para decorar el Salón

Fumador del Cercle del Liceu hacia 1901-1902, le impidieran retomar *La carga* hasta 1903, que es el año que consignó junto a su firma. En el certamen parisino la obra figuró con el título exclamativo *Barcelone, 1902!!*, que hacía referencia a los incidentes registrados en la ciudad durante la gran huelga general de febrero de ese año, y no a las cargas que originaron el asunto del cuadro en el verano de 1899. Resultando evidente que el nuevo título fue un ardid para insuflarle actualidad a la obra y dotarla a su vez de un contexto reconocible para el público parisino, lo cierto es que existen motivos para pensar que la pintura fue efectivamente completada en el año 1903 tras experimentar algunas modificaciones. Uno de ellos es la portada del *Pèl & Ploma* de 18 de noviembre de 1899, donde la figura del guardia civil principal aparece con la cabeza hacia delante en una pose diferente a la utilizada en el cuadro final, mientras la posición del caballo permanece inalterada<sup>61</sup>. Según la leyenda que acompaña esta ilustración, se trataría de un «Estudi del natural», probablemente al óleo, del que nunca más se han tenido noticias. Nada tendría de excepcional que, tras realizar este estudio, Casas hubiera cambiado la posición de la figura en el cuadro definitivo, pero, inesperadamente, las radiografías realizadas al cuadro durante su restauración en 1977 revelaron que la cabeza del guardia civil situado en primer término estaba repintada sobre una anterior cuya silueta se corresponde a la perfección con la que aparece en la portada del *Pèl & Ploma*<sup>62</sup> (figura 8). La misma restauración descubrió que se habían modificado también la mano de este guardia civil y una de las patas del caballo<sup>63</sup>. Tanto las radiografías como el relieve de las pinceladas de la pintura subyacente muestran que estas modificaciones fueron realizadas cuando el óleo de la primera versión estaba completamente seco, lo que apun-

taría a una realización en dos fases, la primera con seguridad en 1899 y la segunda probablemente en el año 1903<sup>64</sup>.

En cuanto al resultado de los cambios, la nueva posición del guardia civil vino a reducir la sensación de inminente atropello del hombre a los pies del caballo. Si la primera cabeza del guardia avanzaba decidida y con la mirada al frente, la segunda se yergue y baja la mirada, como consciente del peligro de un avance incontrolado. Desafortunadamente se desconocen las causas concretas que llevaron a Casas a rebajar algunos grados el tono de tensión de la escena, pero sí puede reconocerse en el hecho una pauta de comportamiento seguida por el artista en otras ocasiones, siempre con el ánimo de evitar que el mensaje de sus propuestas resultara demasiado evidente para el espectador. Uno de estos cambios es el ya referido de la explosión de la bomba en la procesión del Corpus, que aparece en los bocetos preliminares y desaparece en el cuadro final. Otro, más cercano en el *modus operandi*, es el relativo al famoso retrato de su modelo —y posterior esposa— Júlia Peraire, *La Sargantain* (Cercle del Liceu), que fue reproducido en la revista *Forma* con las dos manos asiendo con decisión su asiento mientras el cuadro estaba aún sin firmar<sup>65</sup>. En cambio, cuando se presentó al público en la V Exposición Internacional de Arte de Barcelona, celebrada en 1907, la mano izquierda de Júlia había desaparecido, al quedar cubierta por diferentes brochazos de color —sorprendentemente burdos— que suavizaron sutilmente la presencia impúdica de la modelo<sup>66</sup>. Por último, también el celebrado cuadro *Plein air* (Museo Nacional d'Art de Catalunya) experimentó un ligero cambio que ha pasado desapercibido, ya que solo puede observarse a través de la reflectografía infrarroja. En una primera versión de la pintura, la dama sentada había dejado caer la servilleta que tenía en el regazo, quizá al advertir la presencia del personaje del fondo<sup>67</sup>. El gesto, pueril pero muy evidente para el espectador, fue descartado por Casas, que en la versión final repintó la falda y el suelo y colocó la servilleta en el regazo de la dama, que quedó más recompuesta. Todos estos cambios, aunque pequeños, nos descubren a un Casas meticuloso y preocupado por controlar los matices asociados al mensaje que debían transmitir sus obras. Además, en el caso de *La carga* invitan a pensar que el artista no quedó convencido con el resultado de su cuadro en el año 1899, y que por ello aguardó tres años para terminarlo a su gusto antes de presentarlo en público.

En el Salon du Champ-de-Mars de 1903 Casas obtuvo el prestigioso título de *Sociétaire*, que era el más alto galardón del certamen y que le fue concedido por un jurado que presidía su antiguo maestro Carolus-Duran. A pesar de las críticas mayoritariamente favorables recibidas en prensa,

el asunto del jurado creó suspicacias en artistas como Hermenegildo Anglada-Camarasa (1871-1951) —que había sido galardonado con la misma distinción el año anterior—, quien se quejó por carta a su amigo Pere Llorc de la «merde de clan» que había otorgado el título de *Sociétaire* al «genio» Casas solo por ser alumno de Carolus-Duran<sup>68</sup>. Regresado el cuadro a Barcelona, el pintor decidió exponerlo en su taller, que abrió al público en marzo de 1904 con motivo de la aparición de la revista *Forma*, sucesora de *Pèl & Ploma*<sup>69</sup>. Inmediatamente después viajó a Madrid para participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde obtuvo una primera medalla de un jurado presidido por Joaquín Sorolla (1863-1923), galardón que suponía además la adquisición del cuadro para el Museo de Arte Moderno por un precio de 5.000 pesetas<sup>70</sup>. *La carga* se instaló primeramente en la sala VII de este extinto museo, que se ubicaba en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, situado en el paseo de Recoletos en Madrid<sup>71</sup>, y hacia 1907 fue trasladado a la sala VIII<sup>72</sup>. En la sala V se exponía ya el cuadro *Garrote vil*, que fue adquirido por 1.500 pesetas en 1895, a pesar de no haber obtenido recompensa alguna por el jurado en la nacional de ese año<sup>73</sup>. En esta época, el Museo de Arte Moderno tenía una museografía arcaica con cuadros a dos y tres alturas, y, por una fotografía de Mariano Moreno (1865-1925)<sup>74</sup>, sabemos que en la sala VIII, donde llegaron a exponerse hasta 45 pinturas<sup>75</sup>, *La carga* estaba situada en la parte baja —la mejor ubicación posible—, teniendo justo encima otro cuadro de grandes dimensiones, *Burlado y vencido*, de Alejandro Saint-Aubin (1857-1916)<sup>76</sup>.

En marzo de 1917 el escultor Mariano Benlliure (1862-1947) accedió a la dirección del Museo de Arte Moderno con el ánimo de someterlo a «una transformación verdaderamente radical [...] Desaparecerán muchas de las obras actuales, dejando, sin que especifiquemos cuáles todavía, las verdaderamente representativas de cada época»<sup>77</sup>. Con este fin, el museo cerró sus puertas el 3 de septiembre de 1917 para reformar sus salas, que abrieron de nuevo el 9 de octubre de 1919, con una disposición de obras más racional —a una sola altura— que conllevó una reducción sustancial del número de piezas expuestas. En este montaje desapareció de las salas *La carga*, mientras se mantuvo *Garrote vil*. El patronato del museo había decidido abordar el problema de los cuadros relegados al almacén en su reunión del 5 de septiembre de 1919, aprobando distribuir entre los museos provinciales una importante remesa de 55 obras que incluía pinturas de gran formato de Fillol, Domingo Marqués, Garnelo, Alejo Vera, Hidalgo de Caviedes o Moreno Carbonero<sup>78</sup>. Aprovechando la coyuntura propicia para la concesión de depósitos, ese mismo día 5 de sep-



Figura 9.  
Santos M. MATEOS, «La carga» en el Museu de la Garrotxa, imagen digital, 2020. Cortesía del fotógrafo.

tiembre el escultor olotense y miembro del patronato, Miquel Blay (1866-1936), escribió al alcalde de su pueblo para pedirle que a la mayor brevedad posible enviara al Museo de Arte Moderno una petición genérica de obras, asegurándole que «ya está de antemano concedida», pues a propuesta suya serían depositadas *La carga*, de Casas; *Las ninfas del ocaso*, de Joan Brull, y seis orlas dibujadas por Josep Pascó. El día 18 de septiembre se cursó la petición desde Olot y las obras fueron cedidas en depósito al Museo-Biblioteca de Olot por Real Orden de 17 de diciembre de 1919<sup>79</sup>.

Tras una permanencia ininterrumpida de 55 años en Olot, entre 1975 y 1992 *La carga* fue prestada a cuatro grandes exposiciones en Madrid y Barcelona, que llevaron consigo un redescubrimiento de la pintura de Casas a un público amplio en los años de la Transición e inmediatamente posteriores<sup>80</sup>. Una vez clausurada la última de ellas, «La pintura de historia del siglo XIX en España», celebrada en las salas del antiguo MEAC en la Ciudad Universitaria de Madrid, los responsables del Museo del Prado —que tenía adscrita en ese momento la obra a sus colecciones tras la desaparición del Museo de Arte Moderno— no devolvieron la pintura y pretendieron incorporarla a su exposición permanente en el Casón del Buen Retiro, ofreciendo en su lugar al

Museu de la Garrotxa el depósito de *El último día de Numancia*, de Ramon Martí i Alsina (1826-1894)<sup>81</sup>. Sin embargo, al tratar esta cuestión en su reunión del 17 de febrero de 1993, el patronato del Museo del Prado acordó que la obra se devolviera a Olot cumpliendo la orden ministerial que había levantado temporalmente su depósito, y que el levantamiento definitivo se estudiara más adelante «como acto administrativo independiente, enmarcado en un nuevo plan general de depósitos»<sup>82</sup>. Este retraso en la devolución, que se alargó hasta el 2 de junio de 1993, creó unas suspicacias que a la postre han provocado que *La carga* no haya vuelto a abandonar el Museu de la Garrotxa. En 1997, cuando la adscripción de la obra había pasado del Museo del Prado al Reina Sofía<sup>83</sup>, el patronato de este último museo solicitó a Olot levantar su depósito de forma temporal durante seis meses para que la pintura fuera expuesta en Madrid. Tras diversas negociaciones y cuando ya se había alcanzado un acuerdo, un informe de los técnicos de la Generalitat que desaconsejaba el traslado de la tela y diferentes presiones políticas en forma de preguntas parlamentarias al Gobierno hicieron que el traslado no se consumara<sup>84</sup>. El cuadro fue nuevamente reclamado en 2001 para participar en la antológica de Ramon Casas en el MNAC de Barcelona y llegó



Figura 10. Autoría desconocida, *Entierro de Raimon Casellas*, papel a la gelatina, 4 cm × 6 cm, 1910. Biblioteca Santiago Rusiñol, Sitges. / Ramon CASAS, *El entierro de Casellas*, óleo sobre lienzo, 36,5 cm × 48,5 cm, 1910. Colección particular.

a figurar con ficha propia en su catálogo impreso, pero finalmente no fue prestado<sup>85</sup>; y tampoco ha podido figurar en la reciente exposición «Arte y transformaciones sociales en España. 1885-1910» (Museo Nacional del Prado, 2024), cuya presencia hubiera contribuido a reforzar el merecido protagonismo de Ramon Casas en el ámbito de la pintura social. Desde el Museu de la Garrotxa se escudan en que, debido a su tamaño, el cuadro no puede salir del edificio sin que se acometan diversas obras para abrir un hueco por donde poder hacerlo. Esta dificultad —que no supuso ningún problema insalvable para prestarlo en 1982, 1983 y 1992 (tras su primera salida regresó enrollado en 1977)— hace evidente una cuestión relevante: la pertinencia de que esta obra maestra de la pintura social se exponga en un espacio no apropiado para albergarla, encajonado en una pared demasiado pequeña para su tamaño, a ras del suelo y con la parte superior del marco rozando las vigas del techo (figura 9).

## Otras obras de temática social

Los triunfos obtenidos por *La carga* supusieron para Casas alcanzar el estatus de maestro indiscutible, tanto en París como en Madrid. Una vez lograda esta meta, el pintor se centró nuevamente en la figura femenina, en el retrato, y en menor medida en el paisaje, regresando de manera muy esporádica a la temática social. Hacia 1910 pintó por encargo de Charles Deering —para su hermanastro, James Deering— una segunda versión del cuadro de *La carga* (colección particular), que en esta ocasión se ambientaba en la plaza mayor de Vic<sup>86</sup>. La existencia de una fotografía de Casas realizando un estudio del natural de la plaza

vacía indica que los procesos creativos del pintor se repitieron a lo largo de su carrera, combinando la pintura *au plein air* para los bocetos, con el trabajo posterior en el taller<sup>87</sup>. También en 1910 Casas realizó un pequeño óleo representando el *Entierro de Raimon Casellas* (colección particular), que se había suicidado de un disparo sobre las vías del tren, siendo arrollado a continuación por un convoy. En contraste con tan horrible suceso —que el pintor conoció de primera mano, porque fue uno de los amigos que fue a recoger el cadáver a las vías<sup>88</sup>—, Casas le dedicó una obra delicadísima, pintada a la grisalla, que incluía su retrato y el de los amigos que acudieron al sepelio. La pequeña pintura estaba basada en unas fotografías de poca calidad tomadas en el cementerio (figura 10) y fue realizada posiblemente por encargo de *La Veu de Catalunya*, que reprodujo la «impresión» de Casas en su edición del 10 de noviembre de 1910<sup>89</sup>.

Por su trascendencia pública, conviene detenerse finalmente en el cartel de *La tuberculosi amenaça la vida i la riquesa de Catalunya*, realizado en marzo de 1921 por encargo de la Mancomunitat de Catalunya para la inauguración del Servei d'Assistència Social dels Tuberculosos. La localización de la fecha exacta de la edición del cartel, que fue ampliamente divulgado, permite también identificar mejor su iconografía. La figura principal es la modelo Júlia Peraire, con quien Casas formalizaría su matrimonio un año después, y que representa a «una matrona forta, compassiva, bella i serena»<sup>90</sup> que acoge entre sus brazos a dos niñas, probablemente enfermas, sobre un fondo fabril indeterminado. El dibujo, realizado a la sanguina, muestra de nuevo la delicadeza y la elegancia con la que Casas trató la temática social.

## El compromiso político de Ramon Casas

El 30 de mayo de 1899 se publicó en *Las Noticias* un artículo titulado significativamente «Cataluña Intelectual. Ramón Casas», donde el periodista José de Cuéllar alababa al pintor como la más legítima gloria de Cataluña por hacer la revolución mediante la «propaganda de mayor eficacia [...] la que se “practica” por medio del dibujo, del color, porque es la que entra más en los sentidos, la que más directamente impresiona». Probablemente abrumado ante estas consideraciones —en un principio Casas simuló no haber entendido al periodista—, el artista respondió finalmente: «Yo de esas cosas políticas no sé nada, ni me meto en nada. Mis cuadros no son cuadros de tendencia. Vamos, tanto es así, que cuando pinto no me acuerdo de nada de Cataluña ni del resto de España, por supuesto. Pinto por pintar, porque me gusta, sin más objetivo ni finalidad que satisfacerme a mí mismo»<sup>91</sup>. Este testimonio de Casas, que ha servido para sostener su pretendida «apatía política»<sup>92</sup>, reflejaría en cualquier caso dos rasgos principales de su personalidad: una ausencia de vanidad, también mencionada en el artículo, y un pensamiento propio no subordinado a su entorno vital. A estos dos podría añadirse la tendencia ya comentada de reservarse habitualmente la opinión cuando se encontraba en público y, por último, que Casas fue en ocasiones una persona contradictoria.

Aunque en la obra del pintor anterior al cambio de siglo pueden encontrarse intereses relacionados con lo social —como la representación de los ambientes decadentes de Montmartre o de aquellos acontecimientos que conmocionaron a la sociedad barcelonesa en los últimos años del siglo XIX—, el acercamiento de Casas a la política activa parece haberse producido de forma paulatina a partir del año 1900. Todavía el 16 de diciembre de 1899, *Pèl & Ploma* publicó los primeros dibujos de Casas que retrataban a figuras políticas: Albert Rusiñol —hermano de su íntimo amigo Santiago Rusiñol— y Frederic Rahola. Los dos acababan de cesar como diputados a Cortes y ejercían como presidente y secretario de la asociación empresarial Foment del Treball. Utrillo, que escribió el comentario a los dibujos en primera persona del plural, acababa por desearles que continuaran acercándose a las aficiones artísticas, ya que tanto él como Casas «moltes vegades n’havem tingut semblants a les d’ells, fins al punt que amb en Rahola i l’Albert Rusiñol haviem festejat els mateixos ideals»<sup>93</sup>. Ambos personajes fueron en los años siguientes dirigentes destacados de la Lliga Regionalista, un partido conservador y catalanista que, a su vez, defendía la vigencia de la monarquía. De forma análoga, el pintor parece haber tenido durante esos años una simpatía por la figura

de Alfonso XIII, a quien hizo en 1904 el *Retrato ecuestre* (Patrimonio Nacional) y a quien regaló, con motivo de su boda en 1906, un dibujo de su modelo, Júlia Peraire, que formó parte del *Album de pintores catalanes dedicado a S. M. el Rey Alfonso XIII por los monárquicos de Barcelona* (Biblioteca del Palacio Real). Este acercamiento de Casas a la monarquía y su traslado a Madrid en 1904 provocaron la crítica de la revista catalanista *Joventut*, para quien el pintor «quan no sols prometia, sinó que feya, no se’n anava pas cap a Castella: hi va ara que vol fer el retrat del rey. Ja no es pas un artista català que se’n va: es un senyor que dibuixa y fa quadros tan dolents com el de *La carga*»<sup>94</sup>. Resulta evidente que la posición política del pintor sobre la monarquía influyó en la crítica de *Joventut*, para quien Casas había pasado de «prometer» y «hacer», a solo «hacer» cuadros malos.

En mayo de 1906 se celebraron en Barcelona las denominadas Festes de la Solidaritat Catalana, el movimiento unitario que agrupaba en la causa catalanista a un buen número de partidos políticos de distintas ideologías de cara a los comicios del año siguiente. Para esta celebración, Miquel Utrillo organizó en la sede de la Lliga Regionalista una exposición colectiva de arte que se abrió precisamente con una selección de dibujos al carboncillo de personalidades de Cataluña realizados por Casas<sup>95</sup>. En una de las actividades organizadas durante las fiestas, Utrillo y Casas participaron en una excursión automovilística a Vilanova i la Geltrú y Sitges en homenaje a varios de los diputados y senadores adheridos a la coalición<sup>96</sup>. La implicación de Casas durante la campaña electoral del año siguiente fue aún mayor. *El Poble Català* informaba, el día 8 de abril de 1907, de la llegada a Barcelona de Nicolás Salmerón, líder de Solidaritat Catalana, montado en el automóvil de Ramon Casas, que había conducido desde Les Borges Blanques, donde el primero había dado un mitin<sup>97</sup>. El día 11, Casas acompañó con su automóvil a otro candidato, Amadeu Hurtado, por distintas poblaciones cercanas a Terrassa<sup>98</sup>, y de nuevo, en los días siguientes, a Salmerón, para nuevos actos en El Vendrell, Valls, Lleida, Balaguer, Tàrraga e Igualada<sup>99</sup>. El 17 de abril, día del atentado de Hostafrancs en que resultó herido de bala Francesc Cambó —líder de la Lliga Regionalista y candidato de Solidaritat Catalana—, Casas fue rápidamente con su automóvil en busca del doctor Raventós, que atendió al herido<sup>100</sup>. Finalmente, en las elecciones celebradas el día 21 de abril de 1907 la coalición obtuvo un gran triunfo, obteniendo 41 de los 44 escaños en liza en Cataluña para las Cortes Generales.

Según un suelto de *El Noticiero Universal*, el 17 de diciembre de 1907, Utrillo y Casas dieron un nuevo paso en su implicación política, ingresando como socios en la sede del Centre Nacio-

nalista Republicà (CNR) del Passeig de Gràcia, un grupo político autonomista y de izquierdas fundado por disidentes de la Lliga Regionalista<sup>101</sup>. Como su nombre indica, el partido abogaba por la forma de gobierno republicana, siendo por tanto antimonárquico. Pese a ello, Casas aceptó hacia 1908 el encargo de retratar nuevamente al rey Alfonso XIII con el hábito del toisón de oro para decorar el Palacio de Justicia de Barcelona<sup>102</sup>. Además, ese mismo año decidió donar un conjunto de doscientos retratos al carboncillo al Museo de Arte Moderno de Barcelona, aunque la entrega no se hizo efectiva hasta el año siguiente. Como ya apuntó Cristina Mendoza, entre los realizados en la última etapa de producción de la serie, de 1905 a 1907, «es muy interesante observar que la mayoría de ellos pertenecen al ámbito de la política»<sup>103</sup>, aunque no se diera entonces explicación al porqué de este interés enfocado en los miembros de Solidaritat Catalana y del Centre Nacionalista Republicà: Alomar, Bastardas, Calvet, Cambó, Carner, Casas-Carbó, Domènech i Montaner, Duran i Ventosa, Garriga i Massó, Hurtado, Macià, Marial, Moles, Puig i Cadafalch, Pere Rahola, Frederic Rahola, Rodés, Salvatella, Vallès, Ventosa<sup>104</sup>.

Durante su primer viaje a América, al que fue invitado por su amigo Charles Deering, Casas concedió en Nueva York una entrevista en abril de 1909 a *The Sun*, donde se mostró más expresivo —incluso atrevido— que en otras ocasiones. Tras manifestarse impresionado por las multitudes en los espectáculos de fútbol americano y de boxeo —que le atraían como temas para pintar—, el artista se sinceró cuando fue preguntado por su opinión acerca de la guerra, enfocando su respuesta desde un punto de vista más social que político: «It represents not the primitive man following out his own impulses in a natural, normal manner, but the man driven by another will than his own—which is quite a different matter». También sobre el asunto de los toros reconoció que, a pesar de su brutalidad, los glorificaba como espectáculo artístico, y que le suponían un alivio en un país invadido por los militares y los curas, sobre todo por estos últimos:

If I were asked my frank opinion of the bull-fights I should say that they were brutal affairs, absolutely without any reason at all for being, and that their continuance is demoralizing and degenerating in the extreme. As soon as I have relieved my conscience by confessing this I should state to you that I glory in them as an artist and that there is nothing in the world more inspiring than the masses of color, the action of the animals, the matadors, toreadors, picadors, the costumes of the spectators in festa array, and always action,

action, action [...] If it were not for the bull-fights I wonder sometimes how I should be able to remain in my own country, which is a country overridden with soldiers and priests at present, particularly with priests, and I love better pretty women and prizefights and football games, and of course bullfights<sup>105</sup>.

De regreso a Barcelona, resulta interesante que Casas no se decidiera a representar el acontecimiento de mayor relevancia sucedido en Barcelona en 1909, la Semana Trágica, que tuvo lugar entre el 26 de julio y el 2 de agosto de ese mismo año. Más tarde, en febrero de 1911, el pintor pasó a formar parte, como vocal, de la junta directiva del distrito tercero de la Unió Federal Nacionalista Republicana (UFNR), partido político constituido el año anterior por la unión de varias agrupaciones catalanistas de izquierdas, incluido el Centre Nacionalista Republicà al que ya pertenecía el artista<sup>106</sup>. Sin embargo, apenas dos meses después, en abril de 1911 varios diarios de Barcelona se hicieron eco de que Casas se proponía abandonar la política militante, aunque sin conocerse las causas de esta decisión<sup>107</sup>. *L'Esquella de la Torratxa* bromeó que quizá el motivo tuviera que ver con el espanto ante tantas siglas y el no encontrar más cabezas de políticos para retratar:

Ens asseguren entrants al local que'l nostre gran pintor en Ramon Cases s'ha dat de baixa de la C. D. U. F. N. R. No pot ser. Un home tan conseqüent en les idees com ell, soci de tants anys y panys, no pot ser que s'hagi apartat ni de la C. D., ni de la F. R. Seria això, en cas de ser cert, que tantes lletres l'han espantat? Seria que, a les hores d'ara, ja ha retratat a tots els prohoms, y no troba més caps en la N. R.? [...] <sup>108</sup>.

En cualquier caso, parece que el abandono de la UFNR no llegó a hacerse efectivo en ese momento, ya que Casas vuelve a aparecer como miembro de la comisión del distrito tercero en varios listados publicados por *El Poble Català*, órgano oficial del partido, entre agosto y octubre de ese año 1911, como también en septiembre de 1912<sup>109</sup>. Por lo demás, las noticias sobre el abandono de la política descubrirían al público, y también a los adversarios políticos de la UFNR, las inclinaciones políticas del pintor. Resulta así que el diario *La Veu de Catalunya*, órgano oficial de la Lliga Regionalista, publicó, en junio de ese mismo año 1911, una crítica feroz y desproporcionada sobre dos pinturas de Casas de su modelo Júlia, firmada por Joaquim Folch i Torres. El historiador se preguntaba y se respondía: «¿Es que en Casas pinta sols y ha pintat pera conquerir un prestigi? ¿A què atribuirem,

donchs, la escassíssima concorrencia del mestre? A rès més que a pura negligencia; a rès més que a manca d'entusiasme»<sup>110</sup>. Una vez revelada su implicación en la política, resulta sorprendente que, al año siguiente, su íntimo amigo Pompeu Gener escribiera que Casas, «siendo liberal en extremo, no ha querido nunca pertenecer al encasillado de ningún partido. Sus ideas le entusiasman, pero la política le repugna. Se descubre ante la bandera de la democracia, pero mira de reojo al abanderado». En el mismo artículo incluso llegó a citar unas palabras del pintor que quizá se correspondieran al momento en que pensó abandonar la militancia política: «Se necesita tener un alma de munición para subordinarse en el pensar, en el sentir, a una junta directiva. Eso de alegrarse o entristecerse, ya sea por orden del comité o de real orden, siempre me ha hecho suma gracia. Me parece propio de los que no tienen personalidad alguna»<sup>111</sup>.

En los años siguientes no se encuentran más noticias de Casas como miembro de la UFNR, por lo que posiblemente se diera de baja del partido, quizá coincidiendo con el abandono general que siguió al acuerdo alcanzado con los lerrouxistas en el conocido como Pacto de Sant Gervasi de 1914. Con todo, su implicación política se mantuvo vigente, aunque siguiera otra dirección. En 1919, los redactores de *L'Esquella de la Torratxa* volvieron a bromear sobre Casas, que había llamado su atención mientras paseaba por las ramblas: «Dui a l'espalla una magnífica escopeta. Com que no s'ha obert la caça encara, varem suposar que anava a apuntar-se uns quants trets en la "Colombófila". Aqueixos *sportmen* són terribles!...»<sup>112</sup>. El chiste apenas disimulado hacía alusión a la pertenencia de Casas al somatén (*sometent*), una organización paramilitar de carácter rural y larga tradición en Catalunya que se había implantado también en Barcelona ese año 1919 como respuesta a la creciente violencia y conflictividad laboral en la ciudad. Casas militaría en esta «guardia cívica» que supuestamente carecía de ideología y tampoco hacía distinción entre clases sociales —aunque sin duda defendía las posiciones conservadoras de la patronal— al menos hasta 1923, poniendo además su automóvil a disposición del somatén de Sant Gervasi, el distrito donde residía<sup>113</sup>.

Según Alberto del Castillo, el pintor se vería influenciado en sus últimos años por el republicanismo de la familia de su esposa, Júlia Peraire<sup>114</sup> (figura 11). Aún sin nombrarla, se refería a la militancia en Esquerra Republicana de Catalunya —partido fundado en 1931— de su cuñado Jaume Serra i Hünter, que era rector de la Universidad de Barcelona y estaba casado con Lluciana Peraire, una hermana de Júlia. Según los periódicos, Serra i Hünter tuvo un papel destacado durante el entierro de Casas —que falleció el 29 de febrero de



Figura 11.  
Autoría desconocida, Júlia Peraire y Ramon Casas en el barrio de Sant Gervasi, c. 1925. Colección particular.

1932—, al que acudieron también el presidente de la Generalitat, Francesc Macià; el gobernador civil, Joan Moles, y el alcalde, Jaume Aiguadé<sup>115</sup>. Finalmente, y para completar este recorrido, resulta muy oportuno citar un artículo de Frederica Montseny publicado el primer Primero de Mayo tras la instauración de la Segunda República en 1931, donde, acompañando una fotografía de *La carga*, se realizaba una breve reseña sobre el pensamiento político, algo contradictorio, del pintor:

[...] Tiene esta estampa de Casas, el pintor radical de antaño, más tarde cabo del somatén y hoy seguramente republicano —evolución más o menos lógica, dentro de la arbitrariedad, la contradicción y la miseria moral de la sociedad presente— tiene, repito, la obra de Casas, un puro perfil de drama social, aún en este día de hoy pleno de sugerencias<sup>116</sup>.

## Conclusiones

El hallazgo de múltiples fuentes que demuestran la implicación de Casas en la política a partir de la década de 1900 viene a contradecir la imagen estereotipada de un pintor burgués que habría vivido una existencia dedicada exclusivamente al arte y a los placeres mundanos. Ha sido bajo este prisma —construido durante los años del franquis-

mo y asumido después como cierto— que se ha interpretado toda su producción, especialmente aquella dedicada a la figura femenina en todas sus variantes, pero también la del ámbito social. La ocultación de las ideas políticas del pintor por sus primeros biógrafos, y particularmente su militancia en partidos catalanistas de izquierdas a partir de 1907, pudo obedecer a una estrategia destinada a salvaguardar su figura durante la dictadura franquista. Este objetivo —de ser real— se habría cumplido ampliamente, pues la memoria del pintor no sufrió purga alguna, pero por el camino su obra más comprometida ha acabado siendo interpretada en épocas más recientes desde subterfugios que vaciaban parcialmente su significado. Por lo demás, conocida ahora su implicación política y revisadas algunas de sus manifestaciones recogidas en prensa, puede asumirse que sus obras de temática social realizadas desde mediados de la década de 1890 también habrían respondido a un interés comprometido y legítimo, más allá de sus innegables cualidades artísticas.

El singular tono de frialdad adoptado por Casas en muchas de sus pinturas de tema social también ha contribuido a interpretar su significado desde esa distancia. Con todo, un examen atento del proceso creativo del pintor demuestra que sus obras responden siempre a una idea construida previamente, y no a una representación literal o «fotográfica» de un acontecimiento. Los cambios y arrepentimientos detectados indican una preocupación del artista por huir del mensaje evidente, dejando —desde una ambigüedad controlada meticulosamente— que sea el público quien interprete su significado tras un examen atento de la obra. Ocurre así en *Garrote vil*, donde el espectador ha de atravesar la atmósfera invernal y la multitud para descubrir que el verdugo, Nicomedes Méndez, se encuentra girando la manivela chirriante del garrote, y solo en ese momento sienta quizá un escalofrío que le saque de la aparente sensación de indiferencia. También *Corpus. Salida de la procesión de Santa María* encierra, bajo su apariencia festiva y colorida, una tragedia en una capa subyacente que hace al espectador cómplice del artista desde un punto de vista absolutamente moderno, casi conceptual. En cuanto a *La carga*, la identificación del hecho causal —los disturbios tras el mitin revisionista del proceso de Montjuïc— vuelve a poner de manifiesto un proceso creativo que construye sobre el lienzo un concepto primigenio basado en un hecho real, que se adapta después a un espacio y a unos personajes.

Sobre el uso que dio Casas a la fotografía, cabe destacar que esta aparece en casi todos sus proyectos de pintura social como herramienta de trabajo preparatorio, al mismo nivel que los dibujos, estudios y bocetos. Tomada siempre como referencia sin ser copiada de forma literal, tuvo especial relevancia en el caso del *Embarque de tropas*, un cuadro que quedó solo abocetado y que por tanto no puede considerarse como una obra finalizada. A la relación ya conocida del pintor con Adolf Mas y con Francesc Serra, que fotografiaron a Casas en su taller del Passeig de Gràcia y realizaron para él diversos trabajos<sup>117</sup>, cabría resaltar ahora la de Antoni Esplugas, que también retrató a Casas hacia 1900<sup>118</sup> y es el autor de algunas fotografías que parecen haber servido como referencia para *Garrote vil* y *La carga*. Este último cuadro, de una potencia iconográfica innegable, es el que mejor ha resistido fuera del ámbito académico las interpretaciones que discutían su sentido de denuncia, manteniendo a través de las generaciones, y aún hoy día<sup>119</sup>, el poder evocador de la lucha social y su represión.

La ausencia de un epistolario amplio o de otras fuentes documentales primarias que ayudaran a reconstruir la personalidad del pintor, ya de por sí taciturno, ha supuesto una dificultad importante a la hora de interpretar sus intenciones artísticas. Las nuevas averiguaciones sobre su pensamiento político, en ocasiones contradictorio, vienen a rellenar ciertas lagunas acerca de un carácter más complejo de lo que se suponía, y ayudan también a entender ese interés recurrente por los acontecimientos contemporáneos plasmados en sus obras de «pintura social». Aunque fue *noi de bona família*, Casas siguió muy pronto sus impulsos personales y vivió al margen de las convenciones de su clase social, tanto en su etapa de bohemio en París como en la vida que eligió junto a su modelo Júlia Peraire i Ricarte (1888-1941) en Barcelona. Su encuentro hacia 1906 con esta joven vendedora de lotería callejera, de extracción humilde, y el inicio de su relación sentimental alrededor de 1909 coincide con los años de mayor implicación política del pintor, que conviviría con Júlia desde 1913 en una torre del barrio de Sant Gervasi sin contraer matrimonio con ella hasta el año 1922<sup>120</sup>. Estas decisiones vitales y su militancia política le granjearon indudablemente antipatías y enemistades que llegarían a plasmarse en críticas negativas sobre su trabajo como pintor. Al fin y al cabo, a Ramon Casas le tocó transitar una época convulsa en la que los conflictos políticos y sociales acabaron alcanzando todos los ámbitos de la vida pública, incluyendo su actividad artística.

1. F. FONTBONA (1988), «Es pot parlar de pintura social en el cas de Ramon Casas?», en *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 79-92.
2. F. FONTBONA (1988), «Es pot parlar de pintura social...», op. cit., p. 86. Para este historiador, la respuesta a la cuestión planteada sería por tanto negativa —o tal vez afirmativa con muchas reservas—, aunque recientemente ha señalado —sin cuestionar su adscripción al movimiento— que «Casas sin duda se sintió cómodo en el cultivo de la pintura social». Ver F. FONTBONA (2024), «Lo social en el arte catalán del cambio del siglo XIX al XX», en *Arte y transformaciones sociales en España 1885-1910*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 82.
3. A. ALCOLEA (1990), *Ramon Casas*, Sabadell, AUSA; C. MENDOZA y M. DOÑATE (2001), *Ramon Casas: El pintor del modernismo*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; I. COLL (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte. Catálogo razonado*, Murcia, De la Cierva Editores; G. PINÓS (2016), *Ramon Casas: La vida moderna*, Barcelona, Museu del Modernisme, 2016; I. DOMÈNECH y F. QUÍLEZ (2016-2017), *Ramon Casas: La modernidad anhelada*, Sitges, Museu de Maricel, CaixaForum Madrid, 2017, CaixaForum Palma, 2017; G. PINÓS (2018), *Ramon Casas: Catàleg complet*, volum I, Barcelona, Gothicland.
4. I. DOMÈNECH y F. QUÍLEZ (2016-2017), «La poética de la multitud: La superación de los convencionalismos historicistas», en *Ramon Casas: La modernidad anhelada...*, op. cit., p. 164.
5. J. PLA (1942), «Calendario sin fechas», *Destino*, 259, Barcelona, 4 de julio, p. 8, y J. PLA (1969), «Un conocido: Ramon Casas», *Destino*, 1655, Barcelona, 21 de junio, p. 60.
6. J. F. RÁFOLS (1949), *Ramon Casas, pintor*, Barcelona, Omega.
7. J. FOLCH I TORRES (1957), «El XXV aniversario de la muerte del pintor Ramon Casas», *Destino*, 1063, 21 de diciembre, p. 80-81.
8. A. del CASTILLO (1958), «Ramón Casas y su época», en *Exposición Ramón Casas*, Palacio de la Virreina, Junta de Museos de Barcelona, p. 9-43.
9. A. del CASTILLO (1958), «Ramón Casas y su época»..., op. cit., p. 28.
10. Ibídem, p. 28 y 42.
11. J. M. JORDÀ (1931), *Ramon Casas: Pintor*, Barcelona, Llibreria Catalònia, p. 13-14.
12. E. BORNAY (1992), *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*, Sabadell, AUSA, p. 16.
13. J. FOLCH I TORRES (1957), «El XXV aniversario de la muerte...», op. cit., p. 81, citado en E. BORNAY (1992), *Aproximación a Ramón Casas...*, op. cit., p. 16.
14. «Por aquellos años se repitió mucho que a pesar de sus largas estancias en París, ni Rusiñol ni Casas se dieron cuenta del impresionismo. Sin duda, es cierto». En J. PLA (1969), «Un conocido...», op. cit., p. 60. Unos años antes, para el mismo autor, la anécdota era «muy probable». J. PLA (1942), «Calendario sin fechas»..., op. cit., p. 8.
15. C. MENDOZA, en *Ramon Casas: El pintor del modernisme...*, op. cit., 2001, p. 26; I. COLL (2002), *Ramon Casas...*, op. cit., doc. 29, p. 471. La carta original se conserva en el Fons Sala Parés del Arxiu del MNAC.
16. S. RUSIÑOL (1890), «Desde el Molino: El estudio de un puntillista», *La Vanguardia*, Barcelona, año X, 1684, 25 de diciembre, p. 4. En el original se lee por error «Gros» y «Sensat», en lugar de «Cross» y «Seurat».
17. Sobre este asunto, ver T. LLORENS (2016-2017), «El naturalismo ecléctico y cambiante de Ramon Casas», en *Ramon Casas: La modernidad anhelada...*, op. cit., p. 30.
18. J. PLA (1942), «Calendario sin fechas», op. cit., p. 8.
19. G. PINÓS (2018), «D'sportsman a motorman (part II)», en *Ramon Casas: Catàleg complet...*, op. cit., p. 163.
20. E. BORNAY (1992), *Aproximación a Ramón Casas...*, op. cit., p. 20; A. SÁNCHEZ DE LARRAGOITI (1959), *El pintor Ramón Casas*, Lisboa, Imprenta de Ramos, Afonso & Moita, p. 7.
21. J. ROCA Y ROCA (1899), «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, Barcelona, año XIX, 5924, 29 de octubre, p. 2.
22. La anécdota, en M. UTRILLO (1932), «Mi Ramon Casas», *El Día Gráfico*, Barcelona, año XXI, 4818, 13 de marzo, p. 8. La copia del Greco, en I. COLL (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte...*, op. cit., p. 475.
23. M. SARMIENTO (1908), «Peligros», *La Almudaina*, Palma de Mallorca, año XXII, 8300, 29 de enero, portada. Según una frase atribuida a Francesc Cambó, recogida en el semanario de humor *Papitu*: «El [Café] Continental es el *sancta sanctorum* de la dreta, com la *Maison [dorée]* es el *refugium peccatorum* de l'esquerra» (*Papitu*, Barcelona, año II, 7, 5 de enero de 1909, p. 108).
24. P. BAROJA (1992), *Obras completas. Memorias*, tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 902 y 908. Citado por E. BORNAY (1992), *Aproximación a Ramón Casas...*, op. cit., p. 20.
25. M. UTRILLO (1932), «Mi Ramon Casas»..., op. cit., p. 8.
26. M. UTRILLO (1904), «La obra de Casas», *Forma*, Barcelona, vol. I, 8 y 9, p. 310-325.
27. I. DOMÈNECH y F. QUÍLEZ (2016-2017), «La poética de la multitud...», op. cit., p. 170, sostienen la tesis contraria, es decir, que Casas habría prescindido en este tipo de obras del trabajo en el taller.
28. I. COLL (2002), *Ramon Casas. Una vida dedicada al arte...*, op. cit., p. 78.
29. I. COLL (2001), «Els àmbits ciutadans com a escenaris d'una acció col·lectiva», en *Ramon Casas: El pintor del modernisme...*, op. cit., p. 46.
30. Ver declaraciones de Fontbona en el primer capítulo del programa *Odissees*, de TV3: «La càrrega de Ramon Casas», dirigido por Enric Calpena y emitido el 5

- de diciembre de 2012. <<https://www.ccma.cat/3cat/la-carrega-de-ramon-casas/video/4272010/>> [Consulta: 30/06/2024].
31. Reproducidos en I. COLL (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte...*, op. cit., 258, 259 y 342, y G. PINÓS (2016), *Ramon Casas: La vida moderna...*, op. cit., p. 76.
32. «Catalog de l'exposició dels originals que serveixen per a l'il·lustració del Pèl & Ploma [...] i d'altres obres del mateís autor», en *Pèl & Ploma*, Barcelona, 50-52, 26 de mayo de 1900.
33. Esta circunstancia ya fue puesta de manifiesto por A. ALCOLEA (1990), *Ramon Casas...*, op. cit., p. 105.
34. Reproducida en I. DOMÈNECH y F. QUÍLEZ (2016-2017), *Ramon Casas: La modernidad anhelada...*, op. cit., p. 184.
35. MNAC, Barcelona, inv. 026920-D, 064880-D y 064881-D.
36. Ver «Catalog de l'exposició dels originals...», op. cit., p. 4. Para el inventario de bienes, ver E. CANO (2018), «Júlia Peraire, 'bitlletaire' y musa de Ramon Casas», *Goya*, 362, p. 67.
37. *Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896*, Berlín, Verlag von Rud. Schuster, p. 22 y 187.
38. I. COLL (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte...*, op. cit., 284, p. 56 y 260.
39. Ver E. CANO (2022), «Puntualizaciones sobre el 'Embarque de tropas' de Ramon Casas», en *mots.tv*, 27 de julio, <<https://motstv.blogspot.com/2022/07/puntualizaciones-sobre-el-embarque-de.html>> [Consulta: 30/06/2024].
40. MNAC, 064880-D.
41. Reproducidos en I. COLL (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte...*, op. cit., 340, 341 y 343.
42. Ver la crónica del suceso en *La Publicidad*, Barcelona, año XIX, 6838, 8 de junio de 1896, p. 2.
43. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año i, 182, 3 de julio de 1899, p. 2.
44. *El Diluvio*, Barcelona, 187, 6 de julio de 1899, p. 4.
45. *El Diluvio*, Barcelona, 213, 1 de agosto de 1899, p. 3. Ver también *La Publicidad*, año XXII, 7478, 1 de agosto de 1899, p. 2.
46. *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, año XXI, 1073, 4 de agosto de 1899, p. 504.
47. *La Campana de Gràcia: Any XXX Batallada 1.577*, 5 de agosto de 1899, portada.
48. Colección particular. Reproducida en G. PINÓS (2018), *Ramon Casas: Catalog complet...*, op. cit., p. 102.
49. Dos de estas cartas están dirigidas por Casas a su madre (colección Familia Codina) y están recogidas en I. COLL (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte...*, op. cit., doc. 33 y 34, p. 472. Ver también G. PINÓS (2016), *Ramon Casas: La vida moderna...*, op. cit., p. 80. La otra carta, con un autorretrato de Casas frente a un caballete y la escena de una carga al fondo, fue dirigida por Utrillo a una destinataria sin identificar y pertenece a la Generalitat de Catalunya, inv. 3141, que la tiene depositada en el Museo de la Garrotxa. Agradezco a Xevi Roura, técnico del museo, que me facilitara imágenes del manuscrito y parte de su transcripción, que se ofrece aquí de forma íntegra:  
Amiga y correligionaria: Casas, después de mucho manosear el papel, se decide a dibujar; como no escribirá ni una palabra, según su saludable costumbre, debo hacerlo yo, para certificar que el dibujo está hecho expresamente para Vd. Aprovecho la ocasión para desearle un felicísimo día, sintiendo no poder ver todas las maravillas que Vd nos dice. *Meine beste glückwünsche zu ihrem namenstage*. Suponemos que continúa Vd en el Hôtel Bellevue; le mandaremos también los *Pelos & Plumas* que no ha visto Vd. Estamos haciendo unas *épreuves d'amateur* a la altura de la *Secession*. Saludamos muy efusivamente, Utrillo y Casas. (Este borrón es de Casas.)
50. «[...] entre los que vinieron a protestar contra los brutales atropellos de anteanoche y de ayer tarde, figuraba gente de todas las categorías sociales, desde el obrero hasta el propietario e industrial. Nunca habíamos visto un movimiento de opinión tan unánime y tan decidido» (*El Diluvio*, 214, 2 de agosto de 1899, p. 4).
51. Reproducidos en *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, salas del antiguo MEAC, 1992, p. 466, y en I. COLL (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte...*, op. cit., 368, 402 y 403.
52. *Pèl & Ploma*, Barcelona, vol. iv, 94, junio 1903, p. 192. En realidad, el procedimiento no tenía nada de particular, pues los pintores desde antiguo han interpretado los espacios reales según su conveniencia pictórica. Un caso paradigmático es el del Greco, que, en su *Vista de Toledo* (Metropolitan Museum of Art), pintó la catedral en el lado izquierdo del Alcázar en lugar de en el derecho, ya que en su posición real hubiera quedado oculta desde la perspectiva escogida por el pintor.
53. Reproducido en I. COLL (2002), *Ramon Casas. Una vida dedicada al arte...*, op. cit., 370 bis.
54. R. MORAGAS (1932), «Cosos de Ramon Cases», *Mirador*, Barcelona, año iv, 162, 10 de marzo, p. 2.
55. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 28, 9 de diciembre de 1899, contraportada.
56. *Pèl & Ploma*, Barcelona, vol. iv, 94, junio de 1903, p. 192. Ver también *Forma*, Barcelona, vol. 1, 8 (1904), p. 312. La comisión estuvo formada por el pintor Antonio Gisbert (1834-1901), el coleccionista Ramón de Errazu y el diplomático Rodrigo de Saavedra, Marqués de Villalobar.
57. «Per causes molt respectables ensems que inexplicables, la fetxa d'admissió de les obres dels pintors espanyols residents a París s'ha passat al 10 o 15 del corrent, en lloc del 15 de Febrer. Es a dir: el 15 de Desembre deu ensenyar-se la tela; després, endur-se-la una altra volta, acabar-la i dur-la l' 15 de Febrer. Resulta així que n' Casas, que l'ha començada aquí, la té fresca que enamora i que [sic] és intransportable pel pastitxo que faria. [...]» («Boycotatge de pintors catalans», *Pèl & Ploma*, Barcelona, 28, 9 de diciembre de 1899, p. 2).

58. El triunfador de la sección española fue Joaquín Sorolla (1863-1923), quien obtuvo la medalla de honor de la exposición por un conjunto de seis obras, donde destacaba *Triste herencia* (Fundación Bancaja).
59. R. CASELLAS (1910), «Cosas d'Art: L'última exposició d'en Casas. III», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año I, 17, 24 de junio, p. 2.
60. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 32, 6 de enero de 1900, p. 3.
61. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 25, 18 de noviembre de 1899, portada.
62. A. ESCALERA (1980), «La forración y restauración de cuadros de grandes dimensiones: *La carga*, de Ramón Casas», en *II Congreso de conservación de bienes culturales. Teruel, 23, 24 y 25 de junio de 1978*, Comité Español del ICOM, Madrid, p. 99.
63. J. MURLÀ (1983), «Ramon Casas i Olot», *La Comarca d'Olot*, 200, 20 de enero, p. 15.
64. «Ramon Casas, notre grand artiste catalan, est en train de mettre la dernière main à une belle toile sur les grèves qui eurent lieu a Barcelone l'an dernier [...] Il produira certainement une vive sensation au Salon du Champ-de-Mars, auquel le destine son auteur» (*La Petite Gironde*, Bordeaux, año XXXIII, 11223, 16 de marzo de 1903, p. 2).
65. *Forma*, Barcelona, vol. II, 21, 1907, p. 328.
66. Ver E. CANO (2018), «Júlia Peraire, la musa definitiva de Ramon Casas», en *Ramon Casas: Catàleg complet...*, op. cit., p. 69-71.
67. Ver reflectografía en M. CAMPUZANO, N. PEDRAGOSA y C. RAMELLS (2017), «Qué descubrimos de Ramon Casas con la técnica de reflectografía infrarroja», *Blog Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 de enero de 2017, <<https://blog.museunacional.cat/es/que-descubrimos-de-ramon-casas-con-la-tecnica-de-reflectografia-infrarroja/>> [Consulta: 30/06/2024].
68. Ver Carta de *Anglada-Camarasa a Pere Llorc*, París, 25 de julio de 1903, recogida en M. VILLALONGA (2009), *Surviving the Modernist Paradigm: A fresh approach to the singular Art of Anglada-Camarasa, from Symbolism to Abstraction* [tesis doctoral], Oxford Brookes University, p. 142. Curiosamente, Anglada-Camarasa fue uno de los pocos artistas catalanes coetáneos a Casas que no fueron retratados por su carboncillo. Sobre la poca sintonía entre Casas y Anglada, ver también F. FONTBONA (1981), «Inicis d'una carrera de pintor...», en *Anglada Camarasa*, Barcelona, Caixa de Pensions.
69. En la exposición también participó Miquel Blay con algunas esculturas, artista sobre el que se volverá después.
70. Por Real Orden de 1 de julio de 1904, siguiendo el artículo 45 del reglamento de las Exposiciones Nacionales vigente. Ver también *Relación de las obras de arte, que [...] constituyen los fondos del Museo Nacional de Arte Moderno*, Archivo del Museo Nacional del Prado, Fondo Museo de Arte Moderno (MAM), caja 38, exp. 6.
71. Los espacios destinados a este museo los ocupa actualmente la Biblioteca Nacional de España. Para la primera ubicación del cuadro, ver P. JOANNE (1906), *Espagne et Portugal*, París, Librairie Hachette et Cie., p. 164.
72. Ver K. BÆDEKER (1908), *Espagne et Portugal*, Leipzig, Karl Bædeker ed. / París, Paul Ollendorff, p. 92.
73. *La Revista Blanca*, año V, tomo V, 143, Madrid, 1 de junio de 1904, p. 719.
74. Archivo Moreno, 01923\_C, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Madrid.
75. *Borrador inventario obras por salas*, s/f. Archivo del Museo Nacional del Prado, Fondo MAM, caja 38, exp. 11.
76. Museo Nacional del Prado, actualmente en depósito en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. El cuadro de Saint Aubin se reconoce por su marco, según otra fotografía del mismo Archivo Moreno en el IPCE, 02056\_C.
77. *El Imparcial*, Madrid, año LI, 18256, 7 de diciembre de 1917, p. 3. Sobre este asunto, ver A. GUTIÉRREZ (2018), *Historia del Museo de Arte Moderno*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 84.
78. *Notas de Joaquín de la Puente tomadas de las Actas del Museo de Arte Moderno de 1916 a 1928*, Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado, Fondo MAM, caja 55, exp. 4.
79. Agradezco a Xevi Roura Pla, técnico del Museu de la Garrotxa —institución sucesora de la Biblioteca-Museu de Olot—, el envío de diversa documentación sobre la obra depositada en Olot.
80. *La Época de la Restauración*, Madrid, Palacio de Velázquez, 1975; *Ramon Casas: Exposició*, Centre Cultural del Palau de la Virreina, Barcelona, 1982; *Catalunya en la España Moderna. 1714-1983*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, y *La pintura de historia del siglo XIX en España*, salas del antiguo MEAC, Madrid, 1992.
81. Ver *Carta de Felipe V. Garín Llombart, Director del Museo del Prado, a Gabriel Alcalde Gurt, director del Museu Comarcal de la Garrotxa*, Madrid, 15 de enero de 1993, e *Informe levantamiento definitivo de depósitos*, firmado por José Luis Díez, Jefe de Departamento de Arte Siglo XIX del Museo del Prado, con fecha 4 de febrero de 1993, Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado. Fondo MAM, caja 28, exp. 31.
82. *Borradores de actas del Pleno y Comisión permanente del Patronato del Museo del Prado*, Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 1676, exp. 10.
83. Ver «Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, sobre reordenación de las colecciones estables del Museo Nacional del Prado y del Museo Nacional "Centro de Arte Reina Sofía"», en *Boletín Oficial del Estado*, 87, 12 de abril de 1995, p. 10971.
84. Ver *La Vanguardia*, Barcelona, 41678, 27 de noviembre de 1997, p. 7 (sección «Vivir Barcelona»), y *La Vanguardia*, Barcelona, 41752, 11 de febrero de 1998, p. 7 (misma

- sección). Ver también *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, 7 de mayo de 1998, serie D, 276, p. 124. Respuesta parlamentaria 184/012594. Asunto: «Motivos de la decisión del Centro de Arte Reina Sofía de solicitar el retorno a Madrid del cuadro “La carga”, de Ramón Casas».
85. C. MENDOZA y M. DOÑATE (2001), *Ramon Casas: El pintor del modernisme...*, op. cit., cat. 69, p. 202-205.
86. El destinatario final del cuadro fue dado a conocer por E. CANO (2017), «Ramon Casas en Nueva York: Sorolla, Zuloaga y Huntington», *Cuaderno de Sofonisba*, 28 de abril, <<https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2017/04/ramon-casas-y-archer-mhuntington.html>> [Consulta: 30/06/2024].
87. Reproducida, junto al estudio de la plaza, en A. ALCOLEA (1990), *Ramon Casas...*, op. cit., p. 108.
88. *El Noticiero Universal*, Barcelona, año XXIII, 7859, 4 de noviembre de 1910, p. 2.
89. Algunas de las fotografías del entierro pertenecieron a Utrillo y se conservan en la Biblioteca Santiago Rusiñol, de Sitges. Otra, que pertenecería a Casas, se encuentra actualmente en el fondo de la Galería Cortina.
90. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año XXXI, 7801, 20 de marzo de 1921, p. 7.
91. *Las Noticias*, Barcelona, año IV, 1165, Barcelona, 30 de mayo de 1899, portada.
92. F. FONTBONA (1988), «Es pot parlar de pintura social...?», op. cit., p. 92.
93. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 29, 16 de diciembre de 1899, p. 2.
94. *Juventut*, Barcelona, año V, 230, 7 de julio de 1904, p. 426.
95. *El Poble Català*, Barcelona, año III, 99, 23 de mayo de 1906, portada.
96. *El Poble Català*, Barcelona, año III, 100, 24 de mayo de 1906, p. 3.
97. *El Poble Català*, Barcelona, año IV, 418, 8 de abril de 1907, p. 3.
98. *La Publicidad*, Barcelona, año XII, 8962, 12 de abril de 1907, p. 2.
99. *El Poble Català*, Barcelona, año IV, 424, 14 de abril de 1907, p. 2.
100. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año XVII, 2878, 19 de abril de 1907, portada.
101. *El Noticiero Universal*, Barcelona, año XX, 6947, 17 de diciembre de 1907, p. 4.
102. MNAC, inv. 068842, depositado en el Palau Reial de Pedralbes.
103. C. MENDOZA (1995), *Ramon Casas: Retratos al carbón*, Barcelona, AUSA, p. 24.
104. Todos ellos en la colección del MNAC, Barcelona.
105. *The Sun*, Nueva York, vol. LXXVI, 223, 11 de abril de 1909, sec. 2, p. 3.
106. *El Diluvio*, Barcelona, año LIII, 35, 4 de febrero de 1911, p. 3.
107. Ver *El Noticiero Universal*, Barcelona, año XXIV, 7988, 15 de abril de 1911, p. 2; *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año XXI, 4291, 16 de abril de 1911, portada; *La Publicidad*, Barcelona, año XXXIV, 11507, 16 de abril de 1911, portada. Este último diario barajaba diversas opciones: «¿Disgustos? ¿Ambiciones? Hay quien la fundamenta en la actitud de la Lliga. Y otros creen que obedece al debate Ferrer».
108. *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, año XXXIII, 1686, 21 de abril de 1911, p. 253.
109. *El Poble Català*, Barcelona, año VII, 2363, 28 de agosto de 1911, p. 2; 2378, 12 de septiembre de 1911, portada; 2403, 8 de octubre de 1911, p. 2; año IX, 2750, 17 de septiembre de 1912, p. 1.
110. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año XXI, 4340, 22 de junio de 1911, p. 5. Como en el caso mencionado de Anglada-Camarasa, curiosamente tampoco se conoce que Casas retratara al carboncillo a Joaquim Folch i Torres. Sobre el desinterés ¿clasista? de este por encontrarse en 1913 a Júlia Peraire en compañía de Casas, ver también M. PALAU-RIBES (2007), «Les dones de Ramon Casas», en «*L'encis de la dona*». *Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, p. 98.
111. P. GENER (1912), «Ramon Casas», *Mundial Magazine*, París, vol. II, 10, febrero, p. 353.
112. *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, año XLI, 2101, 18 de abril de 1919, p. 224.
113. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año XXXII, 8407, 5 de marzo de 1923, p. 7.
114. A. del CASTILLO (1958), «Ramón Casas y su época...», op. cit., p. 42.
115. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año XLII, 11146, 3 de marzo de 1932, p. 2.
116. *El Luchador*, Barcelona, año I, 17, 1 de mayo de 1931, portada.
117. Para la relación con Adolf Mas, ver C. PERROTTA (2023), *Fotografiar el patrimonio artístico: Génesis e historia del Arxiu Mas*, Bellaterra, Edicions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Para Francesc Serra, ver C. ARBÓS (2018), *La trajectòria professional del fotògraf Francesc Serra i Dimas (1877 - 1967)* (TFM), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
118. Ver figura 1. En el fondo Antoni Esplugas del Arxiu Nacional de Catalunya se conserva un vidrio negativo con otra pose de la misma sesión fotográfica. Ref. ANC1-402-N-8512.
119. El tema de *La carga* y de «las cargas» ha sido tratado recientemente en la exposición «*La càrrega* o la violència de l'Estat contra el poble», celebrada en el Museu de la Garrotxa entre marzo y agosto de 2019. Estuvo comisariada por Enric Calpena y Joan Carreras y no se editó catálogo.
120. Sobre la vida de este modelo, ver el cortometraje Júlia, dirigido por Emiliano Cano Díaz, *mots.tv*, 2013. <<https://www.mots.tv/julia>> [Consulta: 30/06/2024]. Agradezco a Juan C. Bejarano sus observaciones al texto del artículo, incluida la posible influencia de la relación con Júlia en el pensamiento político del pintor.