

*Los gitanos en la pintura catalana:*  
**FORTUNY, NONELL y  
ANGLADA-CAMARASA**

MERCEDES PORRAS SOTO ■

FORTUNY  
NONELL  
ANGLADA-CAMARASA



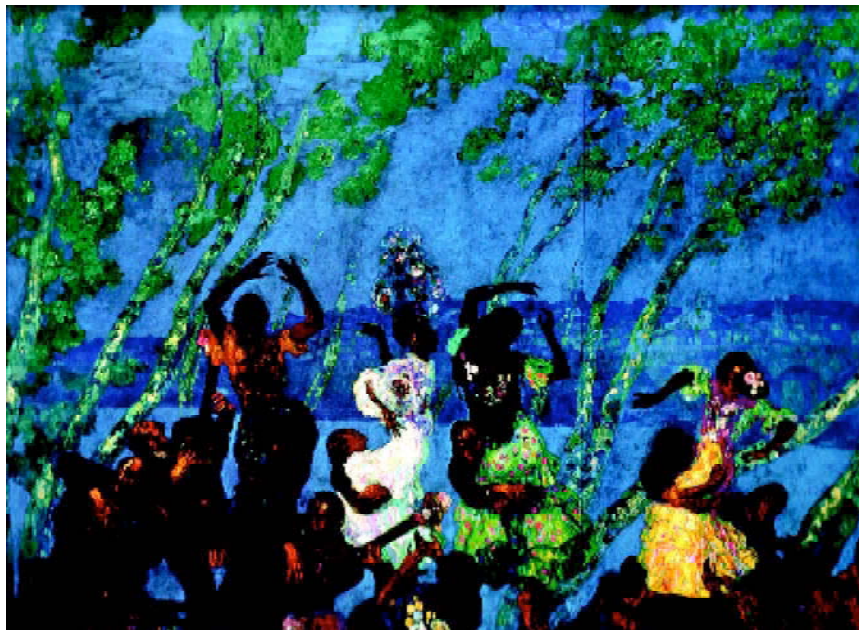
Son muchos los artistas que a lo largo de la historia han pintado gitanos y gitanas en sus obras. Pero no son tantos los que han pintado a los *rom* como protagonistas. Encontramos catálogos llenos de obras donde los gitanos son un mero complemento o detalle del motivo principal.

Sin embargo, siempre hubo artistas que optaron por introducir a los gitanos en sus lienzos como punto clave, sirvan de ejemplo, Frans Hals (*Zíngara* 1628-1630), Caravaggio (*La buenaventura* 1595), Edouart Manet (*Gitana con cigarrillo* 1874), o Henri Rousseau (*La gitana dormida* 1897).

◀ Anglada Camarasa  
*Andares gitanos* (1902)  
Óleo/tela  
113,5 x 146 cm

Fortuny  
*Gitano apoyado en un burro*  
Óleo/tela  
17 x 23 cm

Nonell  
*Gitana* (1902)  
Óleo/tela  
46 x 38 cm



Anglada Camarasa  
*El tango de la corona* (1910)  
Óleo/tela  
358 x 512 cm

La mayoría de los pintores que pintaron gitanos como protagonistas lo hicieron de manera puntual o anecdótica. En sus amplias producciones artísticas sólo encontramos una, dos o a lo sumo tres obras donde tomen parte, pictóricamente hablando, los gitanos. Incluso, yendo más lejos, en algunas ocasiones la posteridad, a falta de referencias concretas y fiables atribuyeron gitanos y gitanas donde posiblemente no los había (*La tempestad* de Giorgione, hacia 1508 o *La maja desnuda* de Goya 1790-1800).

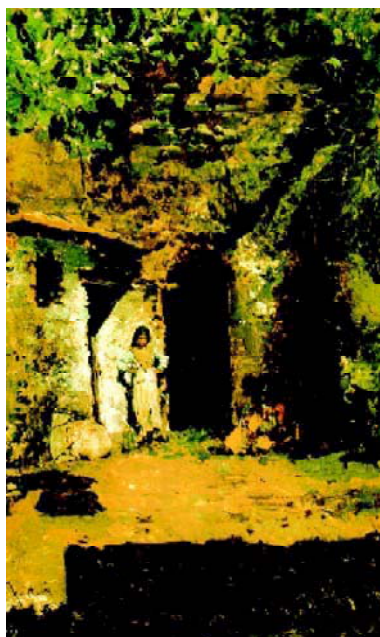
Con anterioridad al siglo XIX encontramos pocas evidencias, en Europa y concretamente en España, de pintores que hicieran del tema gitano algo suyo hasta el punto de ser reconocidos e identificados por ello. Pero a mediados del siglo XIX el panorama pictórico sufrirá un cambio, no sólo estético, también temático con la eclosión del Romanticismo donde las paletas optarán por plasmar con exquisitez el gusto por lo exótico, por lo pintoresco y por el tipismo más arraigado. Los pintores se encargarán de descubrir y exaltar el ser, el alma o el espíritu nacional y es aquí donde "lo gitano" entra en escena. En España los gitanos no serán pintados como representantes de lo puramente español sino como algo distintivo del panorama nacional. Es en esta tesitura donde debemos situar a Marià Fortuny i Marsal (Reus 1838-Roma 1874), el pintor español con más proyección de la segunda mitad del siglo XIX junto a

Eduardo Rosales y un poco posteriores en el tiempo a Isidre Nonell (Barcelona 1873-1911) y a Hermen Anglada-Camarasa (Barcelona 1871-Pollensa 1959), estos últimos dentro del panorama del postimpresionismo y del simbolismo expresionista, respectivamente.

Estos tres catalanes, de orígenes diversos aunque todos formados en la Escola d'Art de la Llotja, dedicaron una parte importante de su obra a pintar gitanos en muy distintas facetas, primando el peso de lo folklórico y artístico, con la excepción de Isidre Nonell que sólo pintó gitanas como motivo único y por ello fue llamado y conocido como "el pintor de las gitanas". Nos hallamos ante tres artistas que usaron los modelos gitanos, la mayoría mujeres, para desarrollar su producción y fijar su estilo. En el caso de Fortuny la excusa fue el color, la luz y la atmósfera de los gitanos de Granada, en el caso de Nonell la fuerza expresiva y la intensidad de carácter de las gitanas del barrio barcelonés de Hostafrancs y en el de Anglada-Camarasa el juego de color y movimiento de las gitanas bailando.

Fortuny tuvo su primera experiencia por azar, desde lo más profundo del Romanticismo, en la búsqueda del color y de la luz en su viaje a Marruecos como cronista gráfico o pintor de campaña en 1859 en la guerra hispano-marroquí. Este viaje cambiaría en gran parte su temática y su estilo aproximándose,





posteriormente ya viviendo en Roma, de manera considerable a los "machiaioli" o pintores de manchas italianos.

En 1870, cuatro años antes de morir y con la fama a sus espaldas, decide abandonar provisionalmente su estudio romano y volver a experimentar el placer de pintar atmósferas luminicas como hiciera diez años antes en Marruecos. Esta vez no es el azar lo que le lleva a Granada para llevar a cabo su deseo, su intención es clara: "quiero pintar como me dé la gana". Buscaba el artista pintar al natural todo aquello que se pusiera ante él, ruinas y arquitecturas árabes, patios con geranios, gitanos. Tal y como dijo a su amigo y también pintor Martín Rico invitándole a visitar Granada: "pintaremos patios y gitanos a voluntad". Era evidente que la voluntad del pintor "reusenc" era la guiada en su interés por el tipismo de los lugares que visitó, bajo la estricta influencia del Costumbrismo. Quería pintar campesinos, gentes engalanadas con los trajes típicos del lugar, mujeres, niños, todo aquello que dejase ver el alma o la esencia, en este caso de Granada y de sus barrios estandarte. Es en este plano donde Fortuny se interesa por los gitanos del Sacromonte y el Albaicín granadinos, porque ¿qué hay más característico que ellos?

En la producción artística de este encumbrado pintor encontramos casi una decena de pinturas al óleo donde aparecen gitanos, sin

contar los dibujos a carbón y sangrías que realizó donde los protagonistas fueron toreros gitanos del momento, anteriores a la etapa granadina. Todas las obras donde aparecen gitanos y gitanas fueron hechas "in situ", pintadas del natural y con los modelos posando, por lo tanto todas se realizaron entre 1870 y 1873, durante su estancia en la ciudad andaluza: *Vieja en el Albaicín*, *Granada*, *Gitano*, *Carmen Bastián*, *Bohemia bailando en un jardín*, en Granada, *Cueva de gitanos*, *Gitana*, y *Gitano apoyado en un burro*, son las más representativas. Con estas obras, junto con otras de las realizadas en Granada, el artista pretende abandonar la pintura de género para trabajar en temas de la vida cotidiana. En todos ellos descubrimos la creatividad del artista que combina la minuciosidad de algunos detalles con la espontaneidad del resto de la composición, rompiendo así con el preciosismo de su obra cumbre: *La vicaría*.

Hay constancia, a través de la correspondencia privada el artista, de que elige Granada y no Sevilla porque "la vida es más barata y es muy fácil encontrar modelos dispuestos a posar"<sup>1</sup>. Pero ¿quiénes eran esos modelos gitanos que posaron para Fortuny? La gitana que más inspiró al pintor fue Carmen Bastián (*Carmen Bastián* y *Bohemia Bailando en un jardín*, en Granada), seguida de Mariano Fernández y de un tal Heredia del que se conserva el estudio de un busto de 1872. Aparecieron otros gitanos de los que no se conoce el nombre como la mujer madura de *Vieja en el Albaicín*. Granada o la joven gitana de *Gitana*. Según Castro y Serrano en *La Ilustración Española y Americana 1875*: "los gitanos estaban encantados de servir de modelo, porque además de ganar dinero, adquirirían padrinzago para sus bodas, bautizos, etc."<sup>2</sup>. Pero vayamos por partes. Carmen Bastián era una joven gitana de quince años a la que Fortuny conoció en el Barranco de la Zorra y de la que quedó prendado el pintor hasta el punto de posar casi a diario en compañía de su abuelo. Tras la marcha de los Fortuny se trasladó a Madrid a buscar fortuna. Se presentó en un centro de acuarelistas y no le prestaron atención hasta saber que había sido modelo del artista. Un pintor inglés la acogió en su hogar hasta que un hermano de la muchacha la fue a buscar a la fuerza. Tras este episodio el artista inglés la abandonó y Carmen desesperada se suicidó. No faltaron también algunas insinuaciones de romance entre la joven y su benefactor Fortuny, cosa poco probable basándonos en la buena relación que ésta tuvo con Cecilia, la mujer del artista y su buena acogida en el seno familiar del artista. ►►

◀  
Fortuny  
*Cueva de gitanos*  
Óleo/tabla  
19,5 x 12,7 cm

<sup>1</sup> Carta del pintor datada en Granada el 18 de noviembre de 1870.

<sup>2</sup> CASTRO Y SERRANO, "La Carmen de Fortuny" en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid 1875.



▲  
Anglada Camarasa  
*Fira le rose* (1907)  
Óleo/tela  
158 x 118 cm

En *Carmen Bastián* podemos ver representado un desnudo de la joven, de corte erótico, cosa que llama la atención porque posiblemente sea el único desnudo realizado por Fortuny a parte de su *Odalisca* de 1861. En este descarado retrato el autor exhibe un acertado dibujo y una pincelada minuciosa, captando algunos detalles del vestido y especialmente el gesto alegre de la modelo. La luz baña toda la escena y no deja de sorprender el contraste de la delicadeza del dibujo con algunas de las partes de la superficie que queda sin cubrir, algo característico del genio catalán. Pero podríamos decir que en esta preciosa obra Carmen no ejerce de gitana, el artista no trata de plasmar los tipos o rasgos gitanos sino que convierte esta obra en un mero retrato, ya que no hay nada que nos haga reconocer a la joven como gitana. En *Bohemia bailando en un jardín, en Granada* (título póstumo otorgado por Raimundo y Ricardo de Madrazo) aparece la misma joven bailando, en primer

término. El preciosismo del maestro se conjuga con una pincelada rápida con la que consigue una atmósfera donde se diluyen los contornos, al estilo de Velázquez o Leonardo, pero sin embargo Fortuny aporta una preocupación y un trabajo por la luz que podría enlazar con el Impresionismo. Esta es quizás la obra más importante de tema gitano. De Carmen Bastián se conserva también un retrato de busto pintado al óleo y un dibujo en acuarela, que sirvió de estudio para la obra Carmen Bastián (Museo Fortuny de Venecia).

Otro de los modelos gitanos del artista fue Mariano Fernández, apodado el *Príncipe de los gitanos* quien posó en numerosas ocasiones para Fortuny, ganándose una merecida fama que explotaría con otros pintores llegados a Granada tal y como relató Santiago Rusiñol en un artículo de 1896 RUSIÑOL, Santiago, Impresiones de Arte. *La Vanguardia*, Barcelona, 1896: "Había sido realmente el modelo de Fortuny, y de la fama del maestro había él conquistado su famita, con la cual vivía modestamente a pesar de su aire decorativo. Desde entonces no había pasado por Granada pintor cursi sin que le hubiese retratado más o menos; sirvió mucho a los ingleses para apuntar en el librito la típica indumentaria de sus ropas; los guías lo mencionaban en sus entretenidas páginas y tuvo su edad de oro, como todas las altezas de la tierra".

De Mariano Fernández se conserva el retrato, *Gitano*, en el que aparece de riguroso perfil, destacando su poblada barba y el pañuelo anudado a la cabeza. La atención del maestro se centra en la cabeza, quedando el resto de la figura apenas esbozada y recortada ante un fondo de tonalidades claras. Del artista también se conserva la obra *Gitano apoyado en un burro* donde el modelo utilizado podría ser de igual modo Mariano, aunque no hay constancia segura de ello. En esta obra podemos ver al Fortuny luminista de la etapa de Granada. En él, una potente base de dibujo no impide que los colores sean aplicados de manera fluida, contrastando así las dos figuras centrales con el abocetamiento del espacio que les rodea. El *Príncipe de los gitanos* también sirvió de modelo para el pintor Ricardo de Madrazo (cuñado de Fortuny) y tanto Mariano como Carmen Bastián posaron como figurantes en alguna obra de temática familiar de los Fortuny-Madrazo como es el caso de *Almuerzo en la Alhambra*.

<sup>3</sup> RUSIÑOL, Santiago, Impresiones de Arte. *La Vanguardia*, Barcelona, 1896.

Mariano Fortuny se sirvió de otros modelos gitanos para sus obras, pero estos han pasado a la historia de la pintura de manera anónima, véase el caso de *Vieja en el Albaicín*, donde aparece una gitana vieja en primer plano con un cesto apoyado en el brazo y tratada como si fuese una instantánea. Otro de los casos es el retrato de una joven y bella gitana, *Gitana*, donde la figura aparece de busto, cubriendo sus senos y brazos con una tela superpuesta y con el pelo suelto por los hombros. Podríamos decir que Fortuny aprovecha los modelos femeninos gitanos o moros para expresar un erotismo, que en el resto de sus obras no aparece. Por último, podemos destacar la obra de pequeño formato *Cueva de gitanos*, un estudio preliminar de una obra que perteneció a Alfonso XII. Las figuras de gitanos que aparecen son meramente anecdóticas ya que el absoluto protagonista es el tratamiento de la luz y no es de extrañar que años más tarde, en 1912, el pintor Nicolau Raurich realizase una copia prácticamente idéntica del original de Fortuny.

Un año antes de la muerte de Fortuny nacía en Barcelona Isidre Nonell, el pintor de gitanas por excelencia. El artista barcelonés durante su corta carrera (murió a los 38 años) creó más de sesenta obras, entre dibujos y pinturas, donde las protagonistas únicas fueron las mujeres gitanas.

Las primeras pistas sobre Isidre Nonell nos llegan a través de su pertenencia al grupo artístico de *La colla del safrà*, un grupúsculo de pintores catalanes, donde aparte de Nonell encontramos a Canals, Pichot, Mir, Gual y Vallmitjana, entre otros y todos ellos caracterizados, pictóricamente hablando, por la tonalidad azafranada de sus obras y por el gusto por la temática paisajística de aire suburbial. Para este grupo de jóvenes pintores una fábrica tenía la misma dignidad artística para ser pintada que un paisaje campestre o una marina. Este dato es importante porque marcaría la trayectoria temática de Nonell durante toda su vida.

Isidre Nonell, tras sus primeros años en Barcelona marchó a París (la ciudad del arte por excelencia había dejado de ser Roma) y es allí donde toma contacto con pintores como Edouard Munch y de ahí sus afinidades con el sintetismo tendiendo al Expresionismo en el plano estilístico y sus definiciones de una humanidad marginada y enferma en el plano temático. Y es en París, en 1898, donde expuso



Fortuny  
*Gitano*  
Óleo/tabla  
16,5 x 9 cm

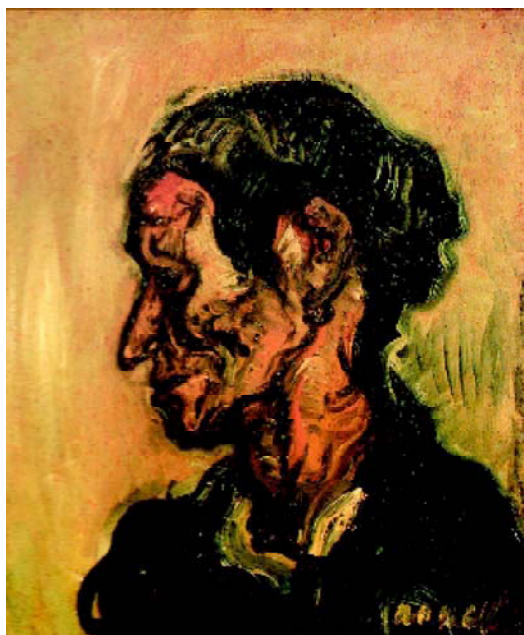
por primera vez, ocho dibujos a color con gitanas como motivo principal. A Nonell le interesaba dar a conocer al público cosas atractivas especialmente por su carácter exótico. En el futuro serían estas representaciones de gitanas las que mejor le caracterizarían.

No sería hasta 1902 cuando el pintor podría exponer en solitario y en una sala importante de Barcelona Sala Parés de Barcelona<sup>4</sup>. De nuevo lo hizo con una quincena de óleos donde se representaban gitanas marcadas por un realismo sin atenuaciones y con una potente sensación de veracidad de conjunto. Todas estas gitanas, siempre mujeres, exceptuando sólo un caso donde aparece un gitano, estaban marcadas por el agigantamiento de sus facciones y el uso forzado de los contornos y el claroscuro. Esta exposición creó la polémica que iría ligada de por vida a la figura de sus gitanas, tal y como se escribió: "las gitanas de Nonell escandalizan a las niñas de papá y provocan reacciones diversas entre los visitantes de la exposición"<sup>5</sup>. >>

<sup>4</sup> Sala Parés de Barcelona.

<sup>5</sup> Diario La Vanguardia, Barcelona 1902.





Nonell  
*Gitana vieja* (1901)  
Óleo/tela  
55 x 46 cm

Esta concepción de la pintura podemos apreciarla en *Gitana vieja* (1901) donde la primera impresión es casi monocroma pero el pintor emplea una variada paleta. Nonell destaca con brío expresionista las arrugas que marcan el rostro de la anciana y esto deja entrever una expresión de miseria y tristeza desoladoras. De estas pinturas diría el crítico de *La Vanguardia* Opisso: "hay ciertas gentes que no pueden concebir que lo feo tenga tanto derecho al arte como lo bonito y aseado"<sup>6</sup>.

En *Gitana vieja*, *Gitana* (1901), o *Gitana* (1902) ya podemos observar la manera que tendrá de pintar gitanas: no buscará el folklorismo o los tipos gitanos, como hiciera la mayoría de artistas incluido Fortuny, le interesaba plasmar la fuerza de expresión de estas mujeres, no encontraba modelos con más intensidad de carácter que las gitanas. Se trataba de llevar el sentimiento hasta las últimas consecuencias. Por ello no veremos en sus cuadros a gitanas bailando ni representadas en escenas cotidianas, no veremos flores ni alhajas. Se tratará de un arte incómodo y técnicamente audaz.

En la mayoría de sus obras aparece una gitana en un rigurosísimo primer plano y de medio cuerpo, aunque en ocasiones el artista amplía aún más la figura hasta hacerla parecer un detalle de un cuadro más grande, tal y como ocurre en *Gitana* (1902). No son retratos

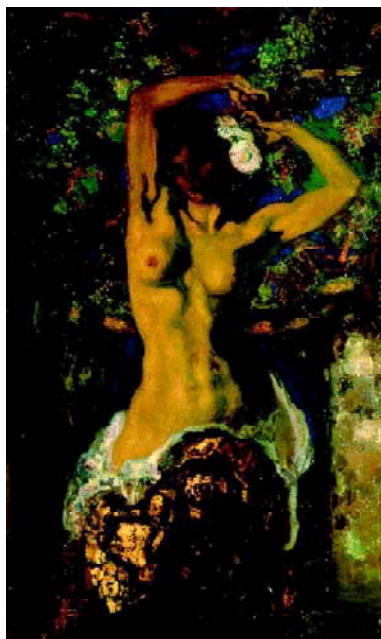
explícitos ya que los rostros son representados de medio lado y velados por un claroscuro intenso. La actitud de estas mujeres es el aislamiento y el mutismo, nada de ellas interesa al pintor, sólo el juego que dan las mismas para desarrollar su concepto de pintura. Tanto es así que en la mayoría de ocasiones las obras llevan por título gitana y sólo en excepciones las titula con un nombre de mujer: *Soledad* (1902), *Consuelo* (1902), *Dolores* (1903), o *Amparo* (1902). Suponemos que debía tratarse del nombre de las modelos pero bien podría ser una estremecedora alegoría. En *Dolores*, podemos ver a una mujer acurrucada en una esquina y agazapada en el mantón, la figura misma es la imagen del desamparo. Ésta es una de las pocas ocasiones en que Nonell ubica a la figura en un espacio y no contra un fondo neutro; pero se trata de un espacio eminentemente expresivo, destinado a poner de relieve el carácter de víctima de la solitaria gitana.

En algunas ocasiones aparecen varias gitanas en el cuadro. Cuando el pintor opta por el conjunto en la composición, el tratamiento plástico es el mismo que el aplicado a los cuadros de figuras individuales. En *Estudio* (1901) las tres mujeres se disponen en forma de friso, articuladas por las posiciones que toman. El pintor recurre a la ocultación de los rostros para acentuar la alienación de sus personajes.

El hecho de que Nonell pintara gitanas fue por azar. Cuando aún no tenía taller propio visitaba al pintor Ossó y en una de esas ocasiones se encontró a una gitana posando para su amigo. Quedó prendado de lo que allí vio y desde entonces no dejó de pintar gitanas bajo una concepción nueva, una nueva pobreza, carne de suburbio o barrio bajo de una gran ciudad moderna e industrial. Sus gitanas, más que representar lo gitano representaron lo mísero o lo marginal.

Pero deberíamos preguntarnos por el origen de las modelos gitanas de este pintor. Hay constancia de que las gitanas de Nonell posaron por poco dinero y fueron muy fáciles de conseguir. Parece ser que fueron pocas las modelos del pintor, pero que le sirvieron para una desarrollar una producción muy extensa. Consta que Nonell pintase en muchas ocasiones a Consuelo y a su abuela, con la que aparece el artista en muchas fotografías de la época. En algunas ocasiones también

<sup>6</sup> Diario *La Vanguardia*, Barcelona 1902.



posaron la prima de Consuelo y una mujer conocida como "la viuda". Estas mujeres procedían del barrio barcelonés de Hostafrancs y se ajustaban a la idea que quería representar el artista: gitanas que hasta por sus ropas de gusto casero eran menos fantasiosas que las del Albaicín, menos pintorescas.

Nonell cultivó el desnudo con mucha rareza, de hecho sólo se conocen dos obras y las modelos no fueron gitanas. Para esto Joan Merli tenía una explicación: "Hubo indicios de que Consuelo posaba desnuda, lo que de ser cierto sería una extralimitación que los gitanos no pueden consentir en su comercio con los blancos"<sup>7</sup>.

Lo que sí resulta al parecer cierto que fue la modelo Consuelo la que más posó para el artista y la que seguramente sirvió de nexo para que el pintor pudiera trabajar con otras modelos gitanas. De esta modelo Joan Merli dijo: "tenía un perfil egipcio, era muy morena. Delgada, ágil, flexible como una caña. Envuelta en un mantón de Manila, tenía algo de serpiente. Fue la modelo predilecta. Los padres de Consuelo, sospechando que ésta estaba enamorada del pintor, la mandaron a Madrid para casarla. Los gitanos tienen su ley."

Curiosamente también se pudieron recoger en su día algunos comentarios de las propias modelos sobre el artista: "el *senyoret* Isidro era un pintor que lo hacía mal, pero que les pintó a ella y a sus parientes muchas veces.

Y siempre les pagó aún cuando al llegar al taller encontrarán en pose a otros modelos a los que el artista había conocido casualmente en la calle, haciéndoles subir al taller". Como podemos ver, el criterio de la modelo respecto a la obra del pintor no distaba en demasía del gran público en general que no supo ver en este artista a un genio de la pintura del momento. Fueron los pintores de su época y los posteriores los que reconocieron el buen hacer de Nonell, tal y como ocurrió con Picasso reconecedor de la influencia del pintor de gitanos en sus pinturas de época azul.

Estamos, pues, ante un pintor que supo sintetizar e insinuar de una manera genialmente perfecta los músculos de un rostro, el volumen y los perfiles de una nariz, de una boca, y el tronco admirable de un cuerpo. Y todo ello gracias a sus modelos gitanas.

En este breve recorrido por la pintura catalana de finales del XIX y principios del XX no podíamos pasar por alto a Hermen Anglada-Camarasa, uno de los pintores españoles como más proyección, en vida, de la historia del arte contemporánea. Anglada-Camarasa, nace en Barcelona en 1871 e igual que Fortuny y Nonell sus primeras experiencias en el estudio de las artes se desarrollan en la Escola de la Llotja. Su producción artística fue muy extensa y en ella encontramos aproximadamente una cincuentena de obras donde los gitanos aparecen como clave principal. Estilísticamente hablando podríamos situar a este artista en las fronteras del Simbolismo, del Art Nouveau y del Decorativismo más explícito.

La obra de este artista se desarrolló en varias etapas, marcadas por tres ciudades: Barcelona, París y Mallorca. En su primera etapa, en Barcelona, encontramos a un artista volcado por completo en la pintura de paisajes (1871-1894); en su segunda etapa (1894-1904) ya en París, temáticamente hablando estamos ante un pintor volcado en la representación de casinos y cabarets, mercados, caballos, mujeres y algún que otro grupo de gitanos en relación con el baile como es el caso de *Andares gitanos* (1902), una obra atrevida en incluso insolente en el uso de los colores.

Los estímulos que tuvo Anglada para pintar motivos gitanos los desconocemos, pero hay que tener en cuenta que los marchantes de París pedían sistemáticamente a todos los pintores españoles, fueran o no andaluces, que se dedicaran a esta temática que perpetuaba entre ellos el mito ya tópico, desde el Romanticismo, de la España de la pandereta. ►►



Anglada Camarasa  
*Desnudo bajo la parra* (1913)  
Óleo/tela  
140 x 85 cm

<sup>7</sup> Joan Merli fue editor de revistas de arte y amigo de Isidre Nonell.





Es en 1904 cuando el artista, tras un viaje a Valencia y una estancia poco documentada en Andalucía (Sevilla, Granada y Córdoba) cuando empieza a decantarse, de vuelta a París, por pintar obras de marcado aire folklórico. Estamos ante un folklorismo que no es anecdótico ni superficial y que le sirve para consolidar su destacado gusto por un decorativismo vibrante de luz y de color conseguido a través del magistral uso de las masas cromáticas.

Es en este momento, influido, estéticamente hablando, por una mezcla del Impresionismo y de la nueva estética artística rusa, donde Anglada va a pintar con más ahínco sus obras de gitanos. De esta etapa son las obras *Fra le rose* (1907), *La gitana de las granadas* (1904), *Desnudo debajo de la parra* (1909), *Vieja gitana con niño* (1910) o su más exitosa obra *El tango de la corona* (1910). En todas estas representaciones no hay, por parte del pintor, ninguna intención de realizar estudios de personalidad, sino que toda la atención debe fijarse en el tratamiento de tipo formal.

En estas obras se encuentran presentes los preceptos que marcarían su producción artística de estos años: la incorporación de la mujer posando, como protagonista de las composiciones, y en ocasiones acompañadas por un cortejo femenino. De la misma manera despliega en sus telas el lujo de los colores, brillantes y artificiosos como mosaicos. Como influencia clave, y sobre todo en las obras donde se representa una escena de baile, aparecen los modelos de ballets rusos.

Otra de las características de los temas gitanos de esta época parisina es la fuerza con la que están tratadas las figuras. Fuerza, o casi un expresionismo violento. Las obras se contraponen, por su factura, a las de tema parisino de los mismos años.

La obra *Fra le Rose* (*Entre las rosas*) es uno de los primeros ejemplos ambiciosos e importantes sobre el tema de la gitana como figura solitariamente protagonista. Encontramos a una joven gitana retratada en primer término y rodeada de flores y vegetación. Podríamos decir que no encontramos en ella ningún elemento marcadamente folklórico ni incluso en el título. Estamos ante una obra de transición entre el decadentismo de las primeras obras parisinas y el exuberante colorido de las realizadas posteriormente. En *La gitana de las granadas* el pintor retoma uno de sus temas favoritos: la vida de los mercados. Es una obra nocturna donde aparece una gitana en un primer término junto a un montón de granadas en el suelo. La actitud y los rostros de algunos de los gitanos representados por este autor, independientemente a la escena que se represente, denotan sorpresa o miedo, e incluso se podría decir que están en actitud siniestra, tal y como ocurre en este caso. *Desnudo bajo la parra* es uno de los pocos desnudos que pintó el autor y de él se conserva también un dibujo preparatorio. Estamos ante el retrato de una bella gitana situada de frente y desnuda de cintura para arriba. Pese a la quietud del cuerpo el movimiento viene marcado por la pose de las manos que parecen

estar marcando una posición de baile o colocándose una flor en el pelo. En *Vieja gitana con niño* la belleza deja paso al expresionismo de unos gestos y a la explosión del colorido mediante un detalle como son las frutas que lleva la anciana en el canasto. En esta pintura la fruición con la que el pintor se recrea describiendo la mano sarmentosa o el rictus del rostro de la gitana, así como la intensidad de la mirada del niño superan el mero esteticismo perseguido. Por último nos encontramos ante su obra más representativa en cuanto a gitanos se refiere: *El tango de la corona*. De ella se ha dicho que es la síntesis de los temas gitanos representados por este pintor. Estamos ante una escena de baile de tamaño considerable. El color es empleado de forma magistral usando el verde y el azul para crear el fondo nocturno y los colores llamativos, amarillo verde y blanco para dirigir el punto de atención de la mirada del espectador. El movimiento de las personas es extremo, marcado por los arcos creados por las mujeres que bailan en alto. Siempre se ha pensado que estábamos ante una escena de baile de gitanos, pero el hecho de que una de las mujeres vaya vestida de blanco y con corona, sumado a que están subidas en alto "echadas para arriba" por hombres, nos podría estar dando una pista sobre el posible significado de la escena: la celebración de una boda gitana.

En esta etapa también encontramos una importante colección de dibujos de gitanas bailando. Se consideran unos de los dibujos más sugestivos del artista: pocas veces se ha

reflejado el baile de los gitanos con tanta pasión, sutileza, elegancia y vivacidad.

Durante su etapa de residencia en Mallorca y de exilio en Francia, Anglada-Camarasa siguió pintando infinidad de obras con protagonistas gitanos, especialmente maternidades y escenas de baile y fiesta como *Zambra* (1914-1936) y *Baile gitano* (1949-1953). Estas obras, de pequeño formato son meras variaciones sobre los mismos temas que satisfacían los gustos de la burguesía mercantilista que, en definitiva, fue la potencial clientela del artista durante estos años (1914-1953).

No se ha podido averiguar nada acerca de los modelos gitanos de los que se valió Anglada-Camarasa, ya que no hay ninguna referencia documentada. Debemos suponer que se inspiró en los gitanos con los que debió tener contacto en ese, por otro lado, supuesto viaje a varias ciudades andaluzas.

Estamos pues, ante la visión de tres artistas que supieron aproximarse a los gitanos usando la pintura como vínculo. Ya sea para expresar las costumbres, la tristeza o el folklore "sus gitanos" han dejado patente la belleza de una cultura aunque la excusa fuese la experimentación artística: el arte por el arte. ◀◀

Mercedes Porras Soto es  
licenciada en Historia del Arte



CUADERNOS GITANOS