



CIÈNCIA I CARITAT AL DESCOBERT

RODA DE PREMSA

29 de novembre de 2010, a les 11.30 h

L'exposició estarà oberta al públic del 30 de novembre de 2010 al 20 de febrer de 2011

«*Ciència i Caritat al descobert*» és una exposició organitzada i produïda pel Museu Picasso de Barcelona.

Museu Picasso

Dep. de premsa i comunicació

Montcada 15 - 23

08003 Barcelona

Tel. 932 563 021 / 26

museupicasso_premsa@bcn.cat



**Ajuntament
de Barcelona**
Institut de Cultura



SUMARI

1. PRESENTACIÓ
2. *La carrera d'artista: l'obra en context*
Malén Gual, comissària i conservadora del Museu
3. *Una visió tècnica del procés de treball de Picasso*
Reyes Jiménez, conservadora preventiva del Museu
4. DADES DE L'EXPOSICIÓ
5. ACTIVITATS A L'ENTORN DE L'EXPOSICIÓ
6. RECORREGUT
7. ÀMBITS
8. RELACIÓ D'OBRES EXPOSADES
9. ARTISTES PRESENTS A L'EXPOSICIÓ



1. PRESENTACIÓ

El Museu Picasso presenta, del 30 de novembre de 2010 al 20 de febrer de 2011, «**Ciència i Caritat al descobert**». Aquesta exposició, organitzada i produïda pel Museu Picasso de Barcelona, és la primera d'una sèrie de mostres de mig i petit format que són el resultat de recerques a l'entorn dels fons del Museu i que s'emmarquen en el programa de renovació dels plantejaments i dels discursos de la col·lecció.

Presentada entre un nombre reduït d'obres d'altres artistes, la tela de Picasso *Ciència i Caritat* (1897), una de les més emblemàtiques de la col·lecció i, per aquest motiu, més carregada de tòpics i mitificacions que cal revisar, apareix contextualitzada acuradament tot facilitant una comprensió molt més àmplia del seu sentit. La mostra presentarà també el resultat dels importants estudis radiogràfics, de reflectografia infraroja i d'anàlisi de pigments que s'ha dut a terme i que revelen aspectes fins ara desconeguts sobre el seu procés de realització.

Ciència i Caritat

Aquest oli és una obra essencial en l'etapa de formació de l'artista –el mateix any de la seva creació, va obtenir una Menció Honorífica a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid– el tema de la qual s'emmarca en el realisme social, tan present en els cercles més conservadors de la segona meitat del segle XIX, i que segueix la tradició de les obres presentades en les exposicions de Belles Arts de l'última dècada d'aquest segle. L'obra guarda similituds argumentals i compositives amb les pintures de temàtica clínica realitzades per diversos pintors d'Europa i Amèrica.

El punt de partida del tema hospitalari a Espanya podem situar-lo l'any 1889, quan Luis Jiménez de Aranda va obtenir la primera medalla del pavelló espanyol a l'Exposició Universal de París amb l'obra *Una sala d'hospital durant la visita del metge*. La pintura hospitalària, com a subgènere del realisme social, va tenir el seu punt àlgid en les dècades de 1880 i 1890 i va acaparar nombroses distincions a les exposicions internacionals. Nombrosos artistes de diferents nacionalitats van trobar una via que els assegurava la fama o l'ascens de la seva carrera acadèmica. Contraposats a les representacions de les llars burgeses, amb estances decorades luxosament per a destacar la posició social, els pintors del corrent del realisme social mostren escenaris pobres i vulgars.

«**Ciència i Caritat al descobert**» reuneix obres d'autors com Théobald Chartran, Henri Geoffroy, Leo Van Aken, Arturo Michelena, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté o Antonio Casanova. Entre les obres que seran presents a la mostra destaquen l'oli titulat *El doctor* (1891), de Luke Fildes (1843–1927), procedent de la Tate Liverpool, i *La visita de la mare* (1891), d'Enrique Paternina (1866–1910), procedent del Museo Nacional del Prado, que pot considerar-se una de les principals fonts d'inspiració de Picasso a l'hora de pintar *Ciència i Caritat*.



2. CARRERA D'ARTISTA: L'OBRA EN CONTEXT

Malén Gual, comissària i conservadora del Museu

Durant la visita que el fotògraf Brassai va fer al taller del carrer Grands-Augustins de París el 3 de maig de 1943, Picasso es va sincerar sobre un dels principals objectius de qualsevol artista, l'èxit: «És que l'èxit és molt important! S'ha dit molts cops que un artista ha de treballar per ell mateix, per "amor a l'art", menyspreant l'èxit. És fals! L'artista necessita l'èxit. I no només per poder viure sinó, sobretot, per fer la seva obra. Fins i tot un pintor ric ha de tenir èxit. Hi ha molt poca gent que entengui d'art i no tothom és sensible a la pintura. La majoria jutja l'obra d'art segons el seu èxit. Per què, aleshores, deixar l'èxit als "pintors d'èxit"? Cada generació té els seus... Però, qui ha dit que l'èxit han d'acaparar-lo els que afalaguen el gust del públic? Jo volia demostrar que es pot tenir èxit contra vent i marea sense transigir... Vol saber una cosa? Va ser l'èxit que vaig tenir quan era jove el que em va ajudar. L'època blava, l'època rosa, eren les trinxeres que em protegien.»

Quan així es manifestava, feia molts anys que Picasso ja s'havia consagrat com a artista d'èxit i gaudia del reconeixement d'intel·lectuals, crítics i col·leccionistes, però, en la Barcelona de final del segle XIX, l'artista no era encara Picasso, sinó només un estudiant de Belles Arts, anomenat Pablo Ruiz, que intentava fer-se un forat en els ambients artístics de la ciutat. El seu pare, José Ruiz Blasco, pintor mediocre i convencional i professor de dibuix a la Llotja, va saber apreciar les dots artístiques superiors del seu primogènit, va projectar-hi les seves aspiracions i va intentar que triomfés allà on ell havia fracassat.

La carrera docent de Don José s'havia iniciat fent de professor ajudant de Dibuix lineal i ornament a l'Escuela de Artes y Oficios de San Telmo de Màlaga, càrrec que compaginava amb el de conservador-restaurador del Museu Municipal.

Les seves aspiracions a convertir-se en catedràtic aviat es van veure truncades quan un reial decret del Ministeri de Foment va establir que s'havien de reservar les places de catedràtic per als artistes que haguessin obtingut premis en exposicions nacionals o universals. Aquesta normativa el va incitar a presentar un quadre a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid de 1884, sense obtenir, no obstant això, cap premi ni menció. La seva frustració va augmentar quan el seu amic Antonio Muñoz Degraín va ser nomenat professor de l'assignatura de Dibuix lineal i ornament. Muñoz Degraín havia presentat com a mèrit els premis guanyats en diverses exposicions nacionals de Belles Arts (medalla de tercera classe el 1864, de segona el 1867 i el 1871 i de primera el 1881 i el 1884). Tot i que el 1891 José Ruiz va aconseguir ser nomenat professor numerari de l'assignatura d'Ornament i figura de l'Escuela Provincial de Bellas Artes de la Corunya, no va oblidar mai l'oprobri d'haver-se vist superat en la seva ciutat natal. No és estrany, doncs, que desitjés per al seu fill un currículum similar al de Muñoz Degraín.

El desig de José Ruiz que el seu fill triomfés allí on ell havia fracassat i l'admiració que sentia per Antonio Muñoz Degraín i José Moreno Carbonero van ser els motius que el van induir a dotar Pablo d'una sòlida formació acadèmica que li permetés accedir a una posició rellevant en l'àmbit nacional, la qual cosa, a parer seu, passava irremeiablement per triomfar en les exposicions nacionals.

FORMACIÓ ACADÈMICA

Pablo Ruiz Picasso va iniciar els seus estudis artístics el 1892 en matricular-se de l'assignatura de Dibuix d'ornament a l'Escuela Provincial de Bellas Artes de la Corunya, situada al mateix edifici que l'institut on es feien les classes de batxillerat. El 1893 va assistir a les classes de Dibuix de figura i el 1894 es va matricular a Dibuix de figura (secció guix), Còpia de guix i Pintura i còpia del natural. L'aprenentatge del dibuix es basava fonamentalment en la còpia de làmines i models clàssics, amb la qual els alumnes s'exercitaven en el domini de la forma, la línia i l'ombrejat. La pràctica de copiar obres d'altres artistes no era desconeguda en el si de la família Ruiz. Mentre va exercir el càrrec de conservador-restaurador, Don José havia copiat algunes pintures custodiades al Museo Municipal de Màlaga i havia animat el seu fill a reproduir sobre paper una estàtua clàssica d'Hèrcules –que adornava el passadís del domicili malagueny– i a copiar a l'oli una pintura d'Emilio Ocón.

Com ha assenyalat Eduard Vallès, la doble pressió acadèmica i familiar va continuar a Barcelona. José Ruiz va permutar la seva plaça amb Román Navarro García i a finals de setembre, després de passar l'estiu a Màlaga, la família Ruiz Picasso es va instal·lar de forma definitiva a la ciutat comtal. En el trajecte de la Corunya a Màlaga van fer escala a Madrid i pare i fill van aprofitar per visitar el Museo del Prado, on el noi va copiar dues obres de Velázquez en el seu quadern de dibuix. Per inscriure's a la Llotja, centre en el qual Don José va exercir com a professor fins a 1913, Picasso va haver de superar una prova d'accés, ja que, si bé havia obtingut la qualificació d'excel·lent en totes les assignatures de les quals s'havia examinat a la Corunya, no comptava amb l'acreditació sol·licitada per una escola d'ensenyament superior. El pla d'estudi de la Llotja no diferia massa del de la Corunya (l'única diferència és que en algunes classes es treballava amb models vius). Pablo es va matricular a Dibuix antic, Dibuix del natural, Modelat i Pintura i, animat pel seu pare, va demanar permís per fer còpies al museu de l'Acadèmia. Fidel al seu convenciment que el camí per triomfar

com a pintor es trobava en les exposicions de Belles Arts, Don José va disposar que el jove artista complementés la seva formació a l'estudi de José Garnelo Alda, professor com ell.

La formació acadèmica de Picasso va continuar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, dirigida en aquell moment per Antonio Muñoz Degraín. Matriculat per al curs 1897-1898, el jove artista va provocar el disgust del seu pare i del seu oncle Salvador, que col·laborava a sufragar les despeses dels seus estudis, en abandonar les classes i dedicar-se a vaguejar per Madrid i buscar inspiració al Museo del Prado. De nou a Barcelona, el període de formació es va tancar el 1899 amb l'assistència a les classes de dibuix al Cercle Artístic de Sant Lluc.

LES EXPOSICIONS DE BELLES ARTS

Les exposicions de Belles Arts van ser un fenomen que es va expandir durant el segle XIX per tot el món occidental. El 1725 es va crear el Salon de París, on el públic general podia contemplar les últimes obres dels artistes membres de l'Académie des beaux-arts. Posteriorment, en virtut d'un decret de l'Assemblea Nacional, el Salon es va obrir als estrangers i als artistes que no formaven part de l'Académie. A partir de 1849, el jurat va començar a atorgar medalles de primera, segona i tercera classe i el 1857 es van instaurar les mencions honorífiques. Les pintures que triomfaven en aquests certàmens tenien sempre les mateixes característiques temàtiques i d'estil al gust de l'Acadèmia, és a dir, temes d'història, escenes mitològiques i paisatges orientals o algun decorat romàntic. El jurat tenia la potestat d'excloure o acceptar obres i el 1863 es va crear el Salon des refusés, que reunia les obres rebutjades, entre les quals hi havia pintures de Cézanne, Pissarro, Whistler i *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Els pintors impressionistes van participar en els certàmens següents. Noves escissions van tenir com a resultat la creació, el 1890, del Salon de la Société nationale des beaux-arts, també conegut amb el nom de Salon du Champ-de-Mars, i el 1903 el Salon d'Automne. Els salons van facilitar l'accés a l'art del públic entès i l'aparició de la crítica especialitzada, i van contribuir a la consideració de l'obra d'art com un producte econòmic.

Seguint el model francès, a Espanya es van instaurar les exposicions nacionals de Belles Arts el 1853 mitjançant un reial decret d'Isabel II, que especificava les funcions del jurat, el reglament, els premis, les adquisicions oficials i l'organització de cinc seccions: pintura, escultura, arquitectura, gravat i art decoratiu. En els articles 40, 41 i 44 del decret s'especificava: «Els premis consistiran: en una medalla d'honor per a l'obra que el jurat estimi mereixedora d'aquesta distinció en qualsevol de les cinc seccions, en medalles de primera, segona i tercera classe i en mencions honorífiques. [...] El nombre de premis no excedirà de 3 primeres medalles, 8 segones i 16 terceres per a la pintura d'història i de gènere i 1 de primera, 3 de segona i 6 de tercera classe per a la pintura de paisatge i marina. [...] Els premis seran de 7.500, 4.000 i 2.000 pessetes respectivament.» A més del seu valor econòmic, els premis tenien repercussions acadèmiques i un paper important en l'ensenyament artístic en ser un dels requisits imprescindibles per poder concursar a les places de professor de les acadèmies i les escoles d'Arts i Oficis.

ANTECEDENTS I COINCIDÈNCIES. EL MODEL QUE CALIA IMITAR

Un dels objectius de les exposicions era acostar les obres dels artistes al públic i facilitar les adquisicions. La revolució industrial havia comportat l'auge i la consolidació d'una burgesia poderosa, afamada de cultura i de prestigi social, els interessos de la qual diferien de les exaltacions històriques i patriòtiques, ja que preferien, en canvi, temes contemporanis amb rerefons social. Influïda per la literatura de tendència social, liderada per Émile Zola, la pintura va derivar cap al realisme social, basat en el determinisme biològic i social i l'experimentalisme. Els ambients miserables i les escenes sòrdides impregnades d'un socialisme edulcorat resultaven adequats per al gust burgès. Els descobriments científics i els avenços mèdics van contribuir al fet que els temes hospitalaris ocupessin un determinat espai emocional entre les inquietuds de l'època. Aquesta nova sensibilitat social i artística va fer possible que la pintura hospitalària, com a subgènere del realisme social, assolís el punt àlgid en les dècades de 1880 i 1890 i acaparés nombroses distincions en les exposicions internacionals. Molts artistes de diferents nacionalitats van trobar un filó que els assegurava la fama o l'ascens en la carrera acadèmica. No és estrany, doncs, que Pablo Ruiz Picasso i el seu pare, en pensar en una obra per presentar a l'Exposició Nacional de Belles Arts, optessin per un tema que unia la medicina moderna, personificada en el metge, i el socors assistencial, simbolitzat per la monja. *Ciència i Caritat* de Picasso té similituds argumentals i compositives amb les pintures de temàtica clínica realitzades per diversos pintors europeus i americans, que van aconseguir els triomfs que Don José desitjava per al seu fill.

Són moltes les pintures que aborden la tristesa, la malaltia i la mort i que, tot i estar pintades seguint els criteris del corrent realista, destil·len un cert aroma romàntic de fatalitat i atracció pel que és malaltís. Algunes es concentren en el patiment i la soledat del malalt, mentre que al final del segle XIX «les representacions pictòriques fan emergir amb claredat el costat heroic de la medicina, on el metge, desarmat en enfrontar-se al mal, afronta amb decisió i afany la professió i participa amb gran humanitat en el drama del malalt i dels seus familiars». Si els pintors romàntics idealitzen la figura del metge, el artistes realistes el representen en plena activitat. Ens aturarem, tan sols, en aquelles pintures en les quals l'assistència mèdica, hospitalària o domiciliària, n'és la veritable protagonista.

Una de les primeres obres que representen els avenços de la medicina clínica és *L'auscultació* (també titulada *René Laennec ausculta un pacient davant dels seus estudiants*), realitzada pel pintor francès Théobald Chartran el 1878. L'escena sintetitza les dues vies assistencials del segle XIX; d'una banda, el doctor Laennec, inventor de l'estetoscopi i investigador de la cirrosi i la tuberculosi, personifica l'avenç científic en el tractament de la malaltia; de l'altra, la monja encarna l'important paper assistencial dels ordes religiosos anterior a la professionalització del sistema sanitari. Contraposats a les representacions de les llars burgeses, amb estances decorades de manera luxosa per destacar la posició social, els pintors del corrent del realisme social mostren escenaris pobres o vulgars. Un dels membres més destacats de l'anomenada Escola de l'Haia, Jozef Israëls, es va esforçar a demostrar que el sentiment humà podia expressar-se dins dels límits del realisme i, emprant una paleta reduïda al gris i al marró, va saber expressar la malenconia i la infelicitat dels habitants dels petits pobles holandesos i del barri jueu de la seva ciutat. En l'obra *Sol*, Israëls se serveix del seu clarobscur habitual per denunciar l'abandonament de les classes menys

afavorides; l'estança lúgubre i nua i el desànim del personatge masculí, assegut davant el llit de la moribunda, reflecteixen el compromís social dels pintors realistes davant la idealització morbosa de la malaltia pròpia del romanticisme.

Els pintors veneçolans Cristóbal Rojas i Arturo Michelena van trobar en el realisme social els arguments que millor s'adequaven a la seva tècnica pictòrica i els seus quadres de temàtica mèdica van triomfar en els salons de París. Rojas va abraçar de seguida els postulats del realisme social i el 1886 va representar en dues grans teles el sentiment d'imptència davant l'agonia dels éssers estimats. A *La misèria*, que va presentar al Salon de París del mateix any, denunciava les condicions de vida miserables de les classes treballadores i el sentiment de desesperació i imptència en no poder beneficiar-se dels avenços mèdics, assequibles ja a les classes mitjanes.

Com en l'obra d'Israëls, l'escena s'ubica en un habitacle sòrdid, moblat solament amb un llit on jeu la moribunda, amb l'única companyia d'un home que li sosté la mà, resignat davant el final irremeiable. Al contrari, *El violinista malalt* deixa entreveure una espurna d'esperança; encara que l'estança continua sent paupèrrima, el malalt està acompanyat pels seus familiars, que contempen els preparatius del metge per intentar pal·liar el dolor del seu pacient. El mateix tema i els mateixos personatges apareixen a *El nen malalt*, obra amb la qual Michelena va obtenir la medalla d'or al Salon des artistes français de 1887; la indumentària dels pares, que atenen les instruccions del metge, i la major lluminositat del dormitori indiquen una millor situació social dels protagonistes, que la fan més digerible per al públic burgès que solia assistir a les exposicions. De la mateixa manera, en el quadre *Sol al món*, el francès Henri Geoffroy, «pintor dels nens i dels humils» –com recita l'epitafi de la seva tomba al cementiri Pantin de París–, es va servir del motiu hospitalari per mostrar la realitat de les classes humils.

El realisme social va assolir el punt culminant a l'Exposició Universal de París de 1889. Les medalles d'or es van atorgar a pintures d'aquest corrent artístic: Alexander Struys va ser premiat amb el màxim guardó del pavelló belga, Luke Fildes va obtenir la medalla d'or del pavelló anglès i Luis Jiménez Aranda la del pavelló espanyol. La concessió del premi a *La visita del metge* de Jiménez Aranda va tenir una importància cabdal per als artistes assidus a les exposicions nacionals, ja que van abandonar la grandiloqüència de les escenes històriques per acostar-se a un món més proper i real, tal com reclamava la crítica progressista, encapçalada per Raimon Casellas que el 1891 aconsellava a José Jiménez Aranda (germà de Luis): «abandoni “casacons i calsas curtas” per vestir a la gent com és de rahó deixant-se d'antigualles que ya no fan efecte a ningú». *La visita del metge*, que immortalitza la visita del neuròleg francès Jean Martin Charcot, va obtenir també una menció honorífica a l'Exposició de Berlín de 1891 i la medalla de primera classe a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid el 1892.

Considerat un dels principals membres del realisme social victorià, Luke Fildes va utilitzar el poder de les imatges, en les seves pintures i en les seves il·lustracions per a publicacions periòdiques, per conscienciar la societat anglesa i involucrar-la en les polítiques socials. Malgrat que representava escenes de pobresa, la seva obra va ser ben acceptada per l'alta societat londinenca i el 1891 l'empresari Sir Henry Tate li va encarregar una gran obra que simbolitzés la filantropia d'una part de la classe dominant. Fildes va elegir el tema de la seva obra *El metge* per reivindicar l'estatus social del metge com a heroi al servei de la humanitat. La malaltia del seu primogènit i

l'admiració per les atencions del doctor Murray va ser el motiu elegit per portar a terme l'encàrrec de l'industrial, però per accentuar-ne el realisme i el compromís social, va reproduir al seu taller un decorat fidel als habitatges de la classe obrera. Aquesta imatge d'un metge de família, no desproveït d'heroisme, va tenir un gran èxit entre el públic del darrer període victorià i es va convertir en una icona de la professió mèdica. La celebritat dels quadres de Luis Jiménez Aranda i de Luke Fildes va comportar l'augment d'artistes que, a la recerca d'un reconeixement acadèmic i social, van optar per seguir el seu exemple i van emplenar els certàmens artístics de pintures amb assumpte hospitalari. El belga Leo van Aken va pintar *Misèria humana* el 1890 i va presentar el quadre a diverses exposicions fins que finalment va obtenir la medalla de primera classe a l'Exposició de Belles Arts de Barcelona el 1898. Antoni Casanova va realitzar, el 1893, un petit oli titulat *Monja i malalta*, la composició i actitud dels personatges del qual s'assembla a l'obra que Picasso faria anys després. A l'Exposició de Barcelona de 1894, Theodor Hummel i Garibaldi Gaviani van participar amb sengles obres que descriuen l'aflicció humana davant el dolor dels éssers propers. Ubicades ambdues escenes en una estança miserable i claustrofòbica, Hummel, a *Al costat del llit mortuori de la mare*, opta per representar l'angoixa d'un jove que veu com s'extingeix la vida de la seva mare, mentre que Gaviani, amb *Pobra mare*, il·lustra el problema de la mortalitat infantil, encara no solucionat aleshores. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, pintor canadenc especialitzat en quadres religiosos, va fer les seves primeres incursions en les escenes de gènere cap a 1892, després d'estudiar a les acadèmies Julian i Colarossi de París. Les seves pintures de gènere, estructurades teatralment, destil·len un esperit moralitzador imbuït de religiositat. A *El nen malalt*, *La misèria* i *Un interior pobre* va accentuar els detalls de pobresa i malaltia per cridar l'atenció sobre les conseqüències nefastes de la industrialització i la urbanització salvatge en la societat canadenca. Contràriament als interiors despulats característics del realisme social, el pintor establert al Quebec va recórrer a l'acumulació d'accessoris domèstics i religiosos que subratllen la misèria familiar i la impotència del pare vetllant la seva filla adormida.

El punt de partida del tema hospitalari a Espanya podem situar-lo el 1889, quan Luis Jiménez Aranda amb *La visita del metge* va obtenir la primera medalla del pavelló espanyol a l'Exposició Universal de París, en detriment de *La rendició de Granada* de Francisco Pradilla. A Espanya aquest premi va resultar una novetat i l'afició pels quadres de gènere va irrompre una mica més tard que a la resta d'Europa; va ser a l'Exposició Nacional de 1892 quan els quadres de realisme social van desbancar els de temàtica històrica. Es van atorgar medalles de primera classe a *La visita del metge* de Jiménez Aranda, *El bressol buit* de Luis Menéndez Pidal, *Una vaga d'obriers a Biscaia* de Vicente Cutanda i *El dret d'asil* de Francisco Javier Américo; una de les medalles de segona classe va ser per a *La visita de la mare* d'Enrique Paternina, que va obtenir també la medalla de segona classe aquell mateix any a Bilbao i a Barcelona el 1896.

El 1891 l'Ajuntament de Barcelona havia instaurat la celebració biennal d'exposicions de Belles Arts, que van prendre el nom d'Exposició General de Belles Arts i Indústries Artístiques. A penes uns mesos després d'arribar a Barcelona, Picasso va presentar davant el jurat de la tercera edició, que va tenir lloc el 1896, el quadre *La Primera Comunió*, realitzat al taller de José Garnelo. A més de Picasso i Garnelo, van exposar

Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Enrique Paternina, Luis Jiménez Aranda, Arcadi Mas i Fontdevila, Joan Llimona i Modest Urgell. L'elecció del tema per a l'obra de Picasso va estar condicionada, sens dubte, per l'especialització en pintura religiosa de José Garnelo, que en l'edició de 1894 havia presentat el retrat d'una nena vestida de Primera Comunió. Don José havia encertat en l'opció temàtica, ja que es va atorgar una medalla de primera classe a *Venite adoremus* de Mas i Fontdevila, també de tema religiós. Picasso va estar atent als premis concedits i tres dels quadres guardonats amb medalla de segona classe van cridar-li l'atenció: la composició *La visita de la mare* de Paternina –que pot considerar-se un dels seus referents principals per pintar, l'any següent, *Ciència i Caritat*–, i *Ball de tarda* de Ramon Casas i *La Poesia* de Santiago Rusiñol, que li van inspirar sengles dibuixos d'execució molt lliure.

LA GÈNESI DE CIÈNCIA I CARITAT

La circumstància que Antonio Muñoz Degraín i el pintor malagueny José Nogales fossin membres del jurat de l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1897 va donar motius a Picasso i al seu pare per sentir-se optimistes i presentar un gran llenç a aquest certamen. L'elecció del motiu representat no va ser fruit de l'atzar, sinó més aviat d'una aposta meditada i calculada. Poc amant dels riscos, Don José es va inspirar en les preferències dels jurats a l'hora d'atorgar els premis.

Motivat pel premi aconseguit per Enrique Paternina amb l'obra *La visita de la mare* a la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, que va tenir lloc a Barcelona el 1896, Picasso va recuperar el tema d'una petita pintura realitzada a la Corunya el 1894, inspirada per la malaltia de la seva germana petita, Conchita. La temàtica del quadre de Paternina, que representa una mare abraçant la seva filla jacent en un llit d'hospital sota l'atenta mirada d'una monja, i també la del quadre de Picasso, s'ajustaven perfectament a la complaença dels jurats de les exposicions.

Molt probablement, el 1896, Picasso i el seu pare van anar a contemplar *La Primera Comunió* penjada a la sala primera de l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques. En el mateix espai s'exposava *Una operació a l'hospital* d'Àngel Femenia i, en una sala contigua, *La visita de la mare* d'Enrique Paternina. Si exceptuem les obres que van participar a l'exposició de Barcelona, Picasso no havia tingut accés a l'observació directa de les representacions pictòriques del realisme social en general ni del corrent de pintura hospitalària en particular. Tanmateix, les publicacions periòdiques que es rebien a la Llotja van contribuir a un millor coneixement d'aquesta tendència. El 1894 *La Ilustración Artística* va reproduir a les seves pàgines les principals creacions presentades a l'Exposició de Barcelona, entre aquestes, la de Hummel i la de Gaviani. *L'Art français* es feia ressò del Salon de París de 1895 amb la inclusió de diverses imatges, entre d'altres *La visita al malalt* d'Alexander Struys i *La vacuna del crup* d'André Brouillet. La revista *Blanco y Negro* inseria nombroses reproduccions de quadres naturalistes i imatges hospitalàries o d'innovacions mèdiques. Tant a Madrid com a Barcelona, la premsa diària incloïa reportatges amplis sobre les exposicions. L'influent crític Raimon Casellas elogiava el quadre de Paternina a *La Vanguardia* del 4 de juny, i Francesc Miquel i Badia, en la seva ressenya sobre l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques escrivia: «[...] En *La visita de la madre*, de Paternina, encontramos la misma sinceridad, con menos energía (que *Monte de piedad* de G. Bilbao). Conmueve este lienzo, sin que el autor haya hecho otra cosa más que lo que vio por vista de ojos en un hospital, dándole, empero,

un baño consolador, que procede del amor materno y de la caridad cristiana.» I va dedicar unes breus paraules a la de Picasso: «[...] *La Primera Comunió*, de Pablo Ruiz Picasso, obra de un bisoño, en el cual se advierte sentimiento en los personajes principales y trazos apuntados con firmeza [...]». Les paraules de Miquel i Badia van ser determinants en l'execució del projecte; d'una banda, en esmentar el quadre de Paternina, avalava la filosofia del realisme social i, de l'altra, la seva breu referència al jove Picasso reafirmava les expectatives i la confiança de Don José en el talent del seu fill.

José Ruiz també va posar per a la figura principal de la composició i, perquè el seu fill pogués treballar amb tranquil·litat, va llogar un estudi al carrer de la Plata, a mig camí del domicili familiar del carrer de la Mercè i de la Llotja, tot un privilegi per a un noi de quinze anys. La independència resultant de treballar en un taller propi li va permetre a Picasso allunyar-se de l'artifici decoratiu i mitigar les referències religioses de les obres realitzades a l'estudi de Garnelo. Segons Jaume Sabartés, « Aquest quadre, el tema del qual va ser proposat pel Don José mateix, representa una malalta que jeu en un jaç. Al fons, una Germana de la Caritat, amb un nen en braços, ofereix una tassa de brou a la malalta. Un metge assegut en primer pla pren el pols a la pacient. El pare de Pablo va servir de model per al metge. El nen que la monja sosté en braços era el fill d'una captaire que el portava amb ella quan recorria els carrers demanant almoïna. L'hàbit va ser deixat per la germana Josefa González, una monja de l'orde de Sant Vicenç, malaguena de naixement, criada a l'Asil de les Germanes de l'Hàbit Blau de Màlaga, que es trobava llavors a l'Asil de La Granja de Barcelona.»

Com Fildes i Michelena, Picasso es va decidir per la medicina domiciliària, solució intermèdia entre les escenes d'hospital de Jiménez Aranda o Paternina i les imatges de misèria i soledat de Rojas i Israëls. *Ciència i Caritat* sintetitza el sentiment popular de final del segle XIX, que, tot i considerar els metges herois al servei de la humanitat, mantenia la confiança en la caritat dels ordes religiosos. Així mateix, incorre en la major paradoxa del realisme social: la versemblança de l'escena queda en entredit a causa de l'artificiositat del decorat i l'actitud forçada dels personatges. Tant Pierre Daix com Josep Palau i Fabre opinen que el quadre va ser pintat el mes de març de 1897, però certs indicis ens inclinen a datar-ne l'elaboració entre desembre de 1896 i aquella data. En primer lloc, Christian Zervos, en la seva recopilació exhaustiva de l'obra de Picasso, assessorat per ell mateix, va datar el 1896 el retrat del pare de l'artista posant per a *Ciència i Caritat*. En segon lloc, la inauguració de l'exposició de Madrid s'havia previst inicialment per al mes d'abril, tot i que es va ajornar fins al 25 de maig, i calia presentar-la al jurat d'admissió amb certa antelació. Finalment, les investigacions portades a terme pel Departament de Conservació i Restauració del Museu Picasso certifiquen que l'obra no es va dur a terme amb urgència, més aviat al contrari.

S'han conservat vuit esbossos de *Ciència i Caritat*, sis dels quals pertanyen al Museu Picasso i dos a col·leccions particulars. En els dos primers la posició dels personatges remet, alhora, al quadre de Paternina i al petit oli de l'etapa de la Corunya: la dona postrada en un jaç és atesa pels seus familiars en una habitació que, si bé senzilla, no suscita efecte claustrofòbic. En el tercer estudi l'estança s'estreny i el llit ocupa el centre de la imatge com en la versió definitiva, però el personatge masculí sembla estar conversant amb la pacient en presència d'una dona vestida amb roba comuna. La situació de les figures i el mobiliari escàs es manté en la resta d'esbossos, però la figura femenina apareix vestida de monja, sostenint un nen als braços alhora que

acosta una tassa a la malalta, mentre que el metge s'apropa al llit per prendre-li el pols. En les següents versions, la finestra, velada per una simple cortina que deixa passar la llum, es transmuta en un porticó de fusta tancat que accentua la impressió de pobresa i aïllament. En el darrer esbós i en el llenç definitiu, el petit mirall amb marc barroc, que ha substituït el crucifix dels primers esbossos, sembla un element discordant, contradictori amb la misèria que pretenia simular.

CIÈNCIA I CARITAT I LA XVI EXPOSICIÓ NACIONAL DE BELLES ARTS, 1897

Don José va recórrer a un amic malagueny, Hermenegildo Montes perquè actués com a representant del jove Pablo, tal com indica la nota autògrafa de l'artista. Accedint als dissenys del seu amic, Montes va presentar el llenç davant del jurat d'admissió de la XVI Exposició Nacional el 5 de maig, assenyalant que l'artista era deixeble d'Antonio Muñoz Degraín.

Malgrat haver-se declarat deixeble de Muñoz Degraín i de comptar amb l'ajuda de José Nogales, *Ciència i Caritat* només va poder aconseguir una de les 125 mencions honorífiques, segons la Reial Ordre de 8 de juny de 1897, publicada a la *Gaceta de Madrid*. Es va declarar deserta la medalla d'honor, per a la qual Joaquín Sorolla va obtenir sis vots i Agustí Querol quatre, i es van atorgar medalles de primera classe a Ignacio Pinazo i Sebastián Gessa. A la vista dels premis aconseguits, José Ruiz havia encertat de nou amb l'elecció del tema, ja que una de les quinze segones medalles la va obtenir José Soriano Fort amb el seu quadre *Desgraciada!*, en el qual s'evoca l'agonia d'una jove, envoltada de la seva família, en una sala d'hospital, i que també va ser mereixedor d'extensos comentaris de la crítica, entre els quals destaquen el de Francisco de Alcántara i el de Luis María Cabello y Lapiedra. Aquest, després de repudiar les noves tendències artístiques i l'elecció d'arguments poc edificants, afirmava: «*Desgraciada!* Aquest és el títol de l'obra que presenta un altre pintor valencià, el Sr. Soriano Fort, deixeble de Ferrant. Aquest quadre és, sens dubte, del millor que s'ha vist a l'Exposició: com a assumpte, perquè tracta el que més arriba a l'ànima; com a forma, perquè està estudiat, sentit, dibuixat com pocs; no es pot demanar més; allò és la realitat sens dubte idealitzada. Interessant és en alt grau la figura de la moribunda, i no ho són menys les figures de la noia i els vells, que amb actitud trista contemplen l'ésser que se'n va; el quadre respira un ambient hospitalari i pobre; els termes molt ben estudiats; la perspectiva molt ben entesa i la llum i l'entonació reflex fidel dels que existeixen en altres estances, mansió de pobresa i misèria que la caritat humana sosté per a alleujament i consol del desvalgut, i els detalls la pura realitat. Soriano Fort, a qui no he vist en altres exposicions, ha deixat ben amunt el pavelló de la pintura espanyola; el jurat ha premiat justament la seva obra, i augurem en el Sr. Soriano Fort un pintor que pot aixecar l'Art de la seva prostració, ja que té condicions indiscutibles per a la pintura d'alta volada.»

La crítica especialitzada a penes es va fixar en l'obra de Picasso; només un breu comentari satíric, gairebé cruel, del crític madrileny «El Sastre de Campillo»: «Siento ante tanto dolor réirme como un bergante ¡Pues no está el señor doctor tomándole el pulso a un guante!»

Tot i així, aquest èxit modest va emplenar d'orgull tota la família Ruiz i va suposar un cop de mà a la tenacitat de Don José, que va decidir enviar el quadre a Màlaga per participar a l'Exposició Provincial, on va aconseguir una medalla d'or. Familiars i amics van celebrar la proesa i van honrar el seu jove col·lega batejant-lo com a pintor. El

1935 Picasso rememoraria aquest esdeveniment davant de Sabartés: «Mil vegades m'ha explicat els seus records de nen [...]. Li acaba de venir a la memòria mentre llegeix un article del malagueny De Troya en un diari de Toulouse, en què s'esmenta, entre d'altres, Don Joaquín Martínez de la Vega. "Don Joaquín Martínez de la Vega!... —exclama Picasso—. Mai no t'he parlat de Don Joaquín?... Sí, home. Com vols que no? És clar que sí. Veuràs el que va passar..." [...] "Qui és Don Joaquín Martínez de la Vega?" "Un amic del meu pare. Ho dius per això que t'explicava? No és res. L'any 96... No. No pot ser el 96, perquè el 97 em van donar la menció honorífica a Madrid, no? Tú has de saber-ho, home. Sí, home; sí. Va ser el 97. El meu pare solia reunir-se amb els seus amics al Cercle del Liceu, i un dia, estant amb ell allà, es va parlar del que jo feia i van decidir celebrar la menció guanyada a Madrid amb el meu quadre *Ciència i Caritat*. A Don Joaquín se li va ocórrer batejar-me 'Pintor', cosa d'agafar una copa de *champagne* i llançar-me unes gotes al cap. A més del meu pare i Don Joaquín Martínez de la Vega hi havia... Qui?...»¹ Cinc anys després el mateix Martínez de la Vega faria una obra de temàtica semblant. En clausurar-se l'exposició de Màlaga, Pablo i el seu pare, davant la impossibilitat de guardar el quadre al domicili familiar de Barcelona i com a mostra d'agraïment, el van deixar a Salvador Ruiz Blasco, que el va instal·lar en una casa aristocràtica situada al carrer de l'Alameda núm. 49, al costat d'una obra del pintor granadí Francisco Morales González, cunyat de la seva primera muller. L'obra va romandre en aquella casa fins a 1918, quan després de la mort de Salvador, la seva vídua el va retornar a la família. Juntament amb altres obres d'infància i joventut, *Ciència i Caritat* i la major part dels estudis preparatoris van quedar-se al domicili de la família Vilató Ruiz, al passeig de Gràcia de Barcelona, fins que el 1970 Picasso els va donar als ciutadans de Barcelona i es van integrar a la col·lecció del Museu Picasso. L'artista, que solia conservar algunes obres de gran valor sentimental, va retenir el darrer esbós, com pot apreciar-se en una fotografia feta a Mougins.

DESPRÉS DE CIÈNCIA I CARITAT. EL REBUIG DE L'ACADEMICISME

Contràriament al que es podria esperar, l'èxit tebi de *Ciència i Caritat* no va suposar un al·licient per seguir el camí traçat pels seus mentors, sinó més aviat, un punt d'inflexió en la trajectòria de l'artista. Com es deuria sentir Don José en veure que el seu primogènit renegava de la tradició academicista i adoptava el seu camí? Encara que l'artista provaria sort en les exposicions oficials en tres temptatives més, la indiferència amb què va tractar les obres presentades —dues no van ser mai recollides ni reclamades i l'altra va desaparèixer a sota d'una altra composició— reflecteix clarament el camí que mai més tornaria a trepitjar.

Entre 1896 i 1901 Picasso va participar en cinc exposicions oficials: la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona de 1896, l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid de 1897 (ambdues ja esmentades) i de 1899, l'Exposició Universal de París de 1900 i l'Exposició General de Belles Arts de Madrid de 1901. Aquesta última data marca la fractura intel·lectual entre pare i fill, iniciada dos anys abans quan Picasso va trobar a la taverna Quatre Gats un altre model d'artista no encotillat pels rigors academicistes; el fet que el 1899 Picasso deixés de retratar Don José simbolitza aquest allunyament irremeiable. El contacte amb els artistes

¹ Jaime Sabartés, *Picasso. Retratos y recuerdos*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1953, p. 55-56.

modernistes de Quatre Gats i els viatges a París entre 1900 i 1904, que van suposar el coneixement directe d'un llenguatge incompreensible per a un professor de dibuix de l'Espanya del segle XIX, van accelerar el distanciament intel·lectual i artístic entre pare i fill.

En una carta de José Ruiz a la seva esposa, datada el 14 de maig de 1899 a Madrid, on s'havia desplaçat per presentar-se a unes oposicions, testimonia la supervisió constant de la feina, els estudis i la carrera de Pablo: «[...] Me alegro que Pablo trabaje, y que sobre todo no falte á las lecciones que para mí es de mucho interes... ya creo tendrás en tu poder una carta en yo te incluía esta suma qu cobrase Pablo cien pesetas, espero saber la ha cobrado? Ya sabe Pablo que hay exposición, y se me olvidó decirte que las terceras medallas las pagan a dos mil pesetas; hoy ha estado Antonio Manoy en casa y le he hablado del particular y como siempre ha estado en hacer todo lo que pueda; le he enseñado los dibujos los que les han gustado mucho pero en cambio me ha dicho que el año pasado no ha hecho nada de provecho; pero ya esto pasó. Le he dicho que hará Pablo un dibujo del cuadro y que me lo mandará para que lo vea; así es, que dile que lo haga enseguida y que se pueda formar idea del cuadro. Respecto al cuadro que esta haciendo no olvide que ha de ser muy verista [...].» El malestar patern, provocat per la renúncia a tornar a la Llotja en tornar d'Horta el gener de 1899, es va atenuar amb l'assistència a les classes del Cercle

Artístic i amb l'aquiescència de Pablo a participar per segona vegada en una exposició nacional en presentar el quadre *Un pati d'una casa d'Aragó*.

Picasso va presentar aquesta obra, valorada en 2.000 pessetes, segons consta en la papereta d'inscripció número 617, utilitzant, com el 1897, Hermenegildo Montes com a representant, però ja no es declarava, en canvi, deixeble de Muñoz Degraín, tot i que va fer constar com a mèrit l'obtenció d'una menció honorífica en l'edició anterior. *Un pati d'una casa d'Aragó*, que només coneixem per una caricatura de Xauradó i alguns dibuixos preliminars, no va aconseguir l'anhelada medalla de tercera classe i va haver de conformar-se amb una altra menció honorífica. Richardson assenyala que, després de la clausura anticipada de l'exposició de Madrid, a causa dels danys causats per una gran tempesta, Picasso va enviar aquesta mateixa obra (que ell esmenta amb el títol *Costums aragonesos*), juntament amb dues altres pintures, a l'exposició d'estiu que organitzava el Liceo de Málaga.

Com els altres artistes que freqüentaven Quatre Gats i que –tot i rebutjar la cotilla academicista i sense intenció d'iniciar una carrera docent– solien enviar les seves obres a les exposicions regionals i nacionals, Picasso va decidir ampliar horitzons i presentar un gran quadre a l'Exposició Universal de París de 1900. El tema de la malaltia i la mort va tornar a ser l'escollit. En la producció picassiana de 1899 i principis de 1900 abunden els temes tenebrosos, amb profusió de nens, dones i bohemis malalts i moribunds. Altres autors europeus que van tractar el tema van ser el pintor realista danès Michael Ancher, que el 1833 va fer l'obra *La nena malalta*, o el noruec Christian Krohg, que el 1880 havia viatjat a París, on va conèixer els postulats realistes de Zola, i estava creant una sèrie d'obres en les quals abordava la pobresa i la malaltia. I també Edvard Munch, que havia representat l'agonia i la mort de la seva germana petita i, molt més propers a Picasso, Santiago Rusiñol amb *La morfina* o *L'última recepta* i Sebastià Junyent amb *Clorosi*. Imbuït d'aquest corrent europeu, al qual podia accedir directament en veure les obres dels contertulians de Quatre Gats o a través de les revistes artístiques que es rebien a la cerveseria, a la Llotja o al Cercle

Artístic, Picasso va fer algunes obres de tendència tenebrosa: dibuixos i olis de petit format representant una mare desesperada al costat d'un nen malalt, o una jove pacient que rep la visita del seu estimat, ubicats en cambres senzilles i fosques en les quals destaquen elements religiosos (un crucifix penjat a la paret) o simbòlics (un esquelet que abraça la víctima). El dibuix d'uns moribunds a l'hospital, atesos per una monja serveix de testimoni del paper encara important dels ordes religiosos en el sistema hospitalari espanyol del moment. La composició titulada *Últims moments* –que va desaparèixer el 1903, quan l'artista va pintar-hi a sobre *La vida*, i de la qual se'n conserva un dibuix preparatori–, representava un jove sacerdot contemplant una dona agonitzant, tal com descriu una crònica de *La Vanguardia* sobre l'exposició de Picasso a Quatre Gats. Don José, que veia com el seu fill s'anava apartant del camí que ell havia traçat, però que apreciava aquest nou intent de triomfar en una exposició oficial, aquest cop d'àmbit internacional, li va sufragar les despeses del viatge a París, amb l'esperança de mantenir el vincle intel·lectual.

El resultat d'aquest primer viatge a la capital francesa va confirmar els temors de Don José, ja que en trobar nous referents i conèixer de primera mà un nou llenguatge artístic, Picasso va iniciar un viatge sense retorn per un camí que el seu pare no podia ni volia seguir. No obstant això, va fer un últim intent en la recerca d'un triomf en una exposició de caràcter nacional en presentar, el 19 d'abril de 1901, el llenç titulat *Una figura* a l'Exposició General de Belles Arts de Madrid. En la papereta d'inscripció, l'artista va fer constar com a domicili la cerveseria Quatre Gats, la qual cosa posa en evidència la seva independència respecte a la tutela paterna. Picasso, que estava preparant el seu segon viatge a París i l'exposició que inauguraria el juny a la galeria Vollard, no va recollir el quadre i, tot i que necessitava teles de grans dimensions, mai no va exigir als organitzadors de l'Exposició que li retornessin.



3. UNA VISIÓ TÈCNICA DEL PROCÈS DE TREBALL DE PICASSO

Reyes Jiménez, conservadora preventiva del Museu

Ciència i Caritat és una obra ambiciosa tant pel format com per la composició. Picasso va disposar quatre figures a mida natural i no va buscar trucs hàbils per simplificar la seva feina –com per exemple amagar les mans–, resolent les figures amb tècnica de sobra. Però malgrat el seu resultat efectista i aparent, s'endevina certa manca de destresa en l'execució, sobretot en la perspectiva. En conjunt, els personatges no acaben de situar-se còmodament en l'espai. Tal vegada aquesta dificultat de composició es deu a les dimensions reduïdes del taller on va pintar l'obra o al fet que el format de la tela era desmesurat per la seva edat, la seva petita estatura i la seva escassa corpulència (segurament era la tela més gran en què havia treballat fins aquell moment), i es va convertir en un element advers que va impedir l'obtenció d'un resultat superior.

La pintura va ser donada per l'artista al Museu Picasso el 1970. La importància de l'obra en el context del període de formació de l'artista va decidir al Departament de restauració a emprendre un estudi tècnic exhaustiu que permetés conèixer amb més exactitud quin mètode de treball va seguir Picasso, quins van ser els materials emprats en la seva execució i com els va aplicar. Aquest examen, que es va portar a terme entre 2008 i 2010, es va basar en la realització d'un estudi radiogràfic, una reflectografia infraroja i l'anàlisi de mostres de colors i altres materials amb tècniques diverses. Finalment, per tenir la prova gràfica de tot el procés, es van aprofitar les possibilitats que ofereix actualment la tecnologia en el tractament digital d'imatges.

Per portar a terme aquest estudi, el Museu Picasso ha comptat amb el suport i la col·laboració del Departament de conservació preventiva i restauració del MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, res-

ponsable de la digitalització de les plaques radiogràfiques i de la realització de l'estudi reflectogràfic; l'empresa SGS, que va dur a terme la radiografia; i l'equip de Patrimoni-UB, que va col·laborar en l'anàlisi dels materials.

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'observació atenta de la pintura permet copsar certes evidències pel que fa a les característiques de l'execució, com també les vicissituds que va patir l'obra fins que va ser cedida al museu. L'examen visual de la capa pictòrica ens proporciona algunes pistes, com ara pinzellades superposades i gruixos de matèria, que podrien revelar la presència de capes subjacents. Amb l'ajuda de llum rasant s'intueixen també pinzellades internes que no es corresponen amb la imatge visible, la qual cosa podria indicar que es van fer rectificacions durant el procés d'execució.

Per desgràcia, desconeixem si el llenç conserva cap segell comercial –com succeeix en altres obres de l'època–, ja que el revers original va quedar ocult pel teixit del procés d'entelat al qual va ser sotmès en els anys setanta. Crida l'atenció la xarxa de fissures que recorre perpendicularment la zona central de la tela, alteració molt comuna que en general sol causar-se en desmuntar la tela del bastidor i sotmetre-la a una procés d'enrotllament.

A manca d'un historial complet de l'estat de la pintura fins a la donació de 1970, l'escassa documentació fotogràfica conservada als arxius del museu va resultar ser una font d'informació bàsica per iniciar l'estudi tècnic.

En una de les imatges disponibles sobre la darrera ubicació de l'obra abans de passar a formar part de la col·lecció del Museu, apareix clavada directament a la paret i sense bastidor. Com si es tractés d'un domàs, el llenç estava envoltat per una sanefa perimètrica que ocultava alhora les parts més degradades. En la mateixa imatge, s'aprecien dos grans plecs en el suport que, començant a les dues cantonades superiors, formen bosses i deformacions fins a la zona central. Tanmateix, no s'adverteixen pèrdues que afectin significativament els personatges (posteriorment, l'estudi de llum ultraviolada va permetre comprovar que les principals degradacions es trobaven en els laterals, sobretot en el dret). Una de les alteracions més significatives és la xarxa de clivelles perpendiculars que discorre al llarg de la superfície i afecta principalment les zones clares on s'acumula el gruix màxim d'empastament. Actualment, aquesta alteració continua sent un element molt visible i un factor més de fragilitat que debilita l'estabilitat de la capa pictòrica.

El més probable és que la pintura es protegís amb un empaperat abans de ser enrotllada i enviada als tallers dels museus municipals per ser intervinguda. Allí va ser entelada i, com es pot veure a les fotografies, els tècnics del Museu van treballar en la neteja del suport i el retoc de les pèrdues de color. Els materials afegits durant aquest procés i altres intervencions de consolidació posteriors (vernís de resina sintètica, restes de coles, ceres i pigments) han estat identificats per mitjà de les anàlisis de materials realitzades per a aquest estudi tècnic.

ELS EBOSSOS CONSERVATS AL MUSEU

El Museu Picasso de Barcelona conserva sis obres (dos dibuixos, una aquarel·la i tres olis) directament relacionades amb *Ciència i Caritat* que permeten conèixer quines van ser les idees que va utilitzar Picasso per elaborar aquesta pintura. Es tracta sempre de produccions de petit format. No es coneix cap testimoni a major escala que hagués servit de guia a l'artista per encaixar amb precisió la composició del llenç. Com veurem més endavant, la interpretació dels resultats de les diverses tècniques d'anàlisi aplicades ha suposat una font d'informació decisiva per poder classificar aquests esbossos i, segons el nostre criteri, suggerir-ne l'ordenació cronològica.

El primer esbós és un petit estudi al carbonet sobre paper (MPB 110.387), on Picasso va començar a perfilar de manera esquemàtica i en un espai de major amplitud que en la versió final el que seria l'estructura substancial de l'obra tal com la coneixem avui. El metge i la malalta ocupen la banda esquerra del paper i a la dreta se situen dos personatges femenins. És curiós ressaltar com des del principi Picasso va ubicar el personatge de la malalta en un catre, la qual cosa subratlla la sensació de desemparament.

Un segon dibuix (MPB 70.802 v) recull la mateixa idea però de forma més elaborada. El metge, sempre situat a l'esquerra, subjecta una figura infantil amb actitud protectora. En un detall a part, Picasso es deté a estudiar la llum i el volum d'aquests dos personatges, mentre que una altra figura, en segon pla, acostava la tassa (encara no apareix definida la religiosa).

Un petit fragment de tela li va servir per al que se suposa que va ser el primer esbós que va fer en color (MPB 110.099). L'espai s'ha reduït a un format més quadrat i la meitat inferior l'ocupa l'escena que, tret del nen al costat del metge, s'aproxima ja al que serà l'obra definitiva. Tanmateix, es tracta encara d'un apunt de certa ineptitud formal.

També sobre paper va fer un altre esbós, aquest cop a l'aquarel·la (MPB 110.089). Aquí els personatges s'acosten formalment a la composició final, tot i que en aquest cas la tassa ocupa el centre geomètric de la composició, la roba de llit és totalment blanca i cau fins a tocar el terra i el nen està situat més a baix. La finestra, tot i que velada per una cortineta transparent, deixa passar una llum daurada pròpia d'un cel d'estiu.

Una versió similar a aquesta aquarel·la va ser realitzada en un oli sobre fusta (MPB 110.229), l'únic de la sèrie que podem ubicar cronològicament amb precisió, ja que està datat al revers pel mateix artista («Marzo 1897»). Aquí veiem que el nen segueix en una posició baixa, però la tassa està ara lleugerament desplaçada cap a la dreta. Aquest petit apunt està pintat sobre un fons pla i lluminós, molt diferent del resultat lúgubre i tenebrista de l'obra que avui coneixem.

En els dos casos anteriors, no hi ha cap referència espacial més enllà de la finestra que continua oberta a la llum exterior.

L'apunt que més s'acosta a la versió definitiva de *Ciència i Caritat* dels que es conserven al Museu és un altre petit oli sobre fusta (MPB 110.214). Aquí Picasso ja havia rectificat la posició del nen col·locant-lo més alt, com també la de la monja, que ara acosta la tassa a la malalta en visió de perfil. Totes les figures, sobretot aquesta, tenen en comú certa desproporció de dimensions, la qual cosa indica que es tracta d'un esbós ràpid que respon més a un estudi tonal que compositiu. És interessant destacar que la base de preparació de la fusta és blanca.

Pel que fa als punts descrits anteriorment, Picasso va anar obscurint gradualment l'escena: va cobrir amb una manta tosca el llençol del llit, va tancar la finestra al pas de la llum exterior i va col·locar una porta a l'esquena del metge, que es va interposar com un cos opac entre la font de llum i l'escena. D'aquesta manera, va entrar en joc l'element de l'ombra, que adquireix un protagonisme destacat i ajuda l'artista a situar les figures en l'escenari de l'obra final. Per accentuar l'atmosfera de penombra, una línia de llum en forma de pinzellada ocre s'escola a través de l'escletxa de la porta.

ANÀLISIS REFLECTOGRÀFIC I RADIOGRÀFIC

A fi d'obtenir informació relativa al dibuix preparatori original, es va fer un estudi amb reflectografia infraroja, però els reflectogrames resultants no van mostrar traces de dibuix identificables. Només en aquelles zones de menor gruix de capa pictòrica resten pinzellades de caràcter constructiu. Podem afirmar, per tant, que es tracta d'un dibuix elaborat directament a pinzell. Tot indica que l'artista va partir d'una tela totalment blanca, segurament adquirida per a l'ocasió, i va fer amb pintura tant l'encaix de la composició com les correccions successives. Aquesta manera de treballar directament sobre la imprimació del llenç serà una característica comuna en la producció picassiana de maduresa.

L'estudi radiogràfic ha estat enormement revelador, ja que ha permès conèixer nous aspectes del procés creatiu de *Ciència i Caritat* i del seu estat de conservació. D'altra banda, la placa radiogràfica ha aportat una nova visió de l'obra a escala real, alhora que ha facilitat l'ordenació raonada de tots els esbossos dels fons del Museu Picasso que fan referència a l'obra.

La imatge radiogràfica indica que, a grans trets, s'ha respectat la composició inicial dels esbossos a color descrits anteriorment. Apareixen, tanmateix, nombroses rectificacions o *pentimenti* que confirmen no només les dificultats amb les quals l'artista va topar durant el procés, sinó també el fet que va treballar sense unes línies d'encaix o dibuix previs.

Totes les figures han sofert modificacions identificables que semblen respondre a improvisacions. Però, més enllà dels lleugers ajusts de composició i reubicació de personatges, s'intueix un canvi més subtil, que respon a la cerca d'una atmosfera determinada. Si comparem l'obra final amb els esbossos, observarem que, a mesura que avançava el quadre, l'espai interior s'anava reduint i aïllant de l'exterior.

En l'estudi detallat dels personatges, destaca en primer lloc la figura del metge. Com no podia ser d'altra manera, el rostre del pare transformat en metge és resolt per Picasso amb decisió, amb una pinzellada solta i segura, però la resta de la figura oculta modificacions localitzades en la posició d'ambdues mans, la barba i les cames, que coincideixen amb el que podem veure en els primers apunts, on el situa en una posició més de perfil.

Un altre retrat d'execució ràpida i segura és el de la religiosa. El rostre està pintat amb pinzellades àmplies de caràcter constructiu i sense rectificacions aparents. Com en el cas del metge, Picasso va rectificar la posició, corregint l'hàbit amb llargues pinzellades de gran desimboltura i redefinint la pitrera amb pintura blanca, espessa i de cobriment. Els braços de la monja es van desplaçar, la qual cosa implica una reubicació del nen (que parteix inicialment d'una col·locació inferior) i de la tassa que ofereix a la malalta. La tassa és un dels elements que Picasso va modificar del tot i radiogràficament es veu amb claredat quina va ser la seva primera intenció.

La toca que cobreix el cap de la religiosa també va ser rectificada. Dibuixos de l'any anterior ja delaten la dificultat de representar els complicats plecs de la toca de les religioses de l'orde de la Caritat, sobretot si no es té el model al davant. És probable que en aquest cas n'esbossés les línies principals a l'espera de tenir el model a la seva disposició.

Ja hem comentat que, inicialment, Picasso va situar el nen més a sota i en una actitud més activa, estenent els braços cap a la mare malalta. Amb llum rasant, s'aprecien les pinzellades de la primera ubicació, cobertes posteriorment pel vestit, i la imatge radiogràfica revela que simplement va ser esbossat amb pinzellades ràpides.

Finalment, la imatge més emblemàtica revelada pels raigs X és la cara de la malalta. A diferència de la resta de la placa, el rostre de la dona es revela com una taca fosca o d'alta densitat radiogràfica. Descartada la possibilitat que es tractés d'un repintat o d'una intervenció aliena a l'artista, cal suposar que aquesta zona d'alta radiotransparència respon a una capa de menor espessor a causa de les manipulacions i els retocs repetits que Picasso es va veure obligat a realitzar fins a assolir l'efecte desitjat. A diferència de la resta de les figures, que van ser executades amb pinzell ampli i matèria generosa, l'estudi de llum rasant d'aquesta cara indica que l'artista va aplicar una pinzellada molt plana, gairebé imperceptible, com si hagués emprat una espàtula per eliminar i dipositar la pintura. El color citrí del rostre contrasta amb la vivesa de les carnacions de la resta dels personatges i té un paper gairebé simbòlic, ja que defineix la frontera entre la vida i la mort, la salut i la malaltia.

En darrer lloc, també el llit on reposa la malalta va patir rectificacions de dimensió i perspectiva. La manta que el cobreix va ser modificada, augmentant l'espai visible entre aquesta i el límit inferior del quadre. És probable que Picasso es veiés obligat a corregir visualment una col·locació de l'escena excessivament baixa.

Per completar el quadre, l'artista va modular i definir les figures, perfilant-les amb pinzellades gruixudes i de cobriment, de cromatisme contrastat, com s'aprecia fàcilment en la mà dreta de la malalta o en el perfil del nen.

Un altre aspecte interessant de la imatge radiogràfica és que posa de manifest els múltiples danys i les pèrdues de matèria ocasionades sens dubte com a conseqüència de les manipulacions successives i els trasllats que ha patit l'obra al llarg del segle XX.

Com a conclusió, la composició *Ciència i Caritat* que Picasso va enviar a Madrid el 1897 oculta encara els dubtes i les rectificacions propis d'un noi en període de formació que està a punt de tancar l'etapa d'estudiant tutelat per iniciar en solitari una brillant carrera d'artista.

ESTUDI DELS MATERIALS

Com a complement a l'estudi de l'obra i amb l'objectiu d'aprofundir en el coneixement de la paleta emprada per Picasso, s'han analitzat diverses mostres de pintura, com també fibres de tela del suport original. A través d'aquest estudi hem conegut la naturalesa dels pigments i aglutinants emprats, la seva aplicació en els diversos estrats de l'obra i els processos de degradació dels materials.

Es van prendre sis mostres per estudiar-ne la secció transversal i, després de ser observades al microscopi, es va escollir el fragment més representatiu de cada una. La taula que es presenta a continuació detalla les mostres analitzades, la descripció cromàtica i la procedència en el quadre:

MOSTRES	PROCEDÈNCIA	COLOR
1	sanefa sobre la manta	vermell
2	màniga esquerra del metge	blanc gris
3	part inferior de la manta	ocre
4	llençol	verd blavós
5	zona superior de la porta	marró
6	front de la monja	carnació

A fi de facilitar-ne la manipulació, cada mostra es va recobrir amb resina de polièster i, després de polir-la per obtenir una capa llisa, es va observar amb microscopi òptic (MO). Es van obtenir així unes imatges que permeten apreciar els diferents estrats que componen la capa pictòrica, tant els originals com els d'intervencions posteriors.

Per poder determinar la morfologia i la composició dels materials, es va complementar l'estudi de les mostres amb microscòpia de rastreig (SEM), que al seu torn es va completar amb microespectroscòpia d'infraroig (FTIR) per definir quins aglutinants o fixatius de naturalesa orgànica va emprar Picasso.

Malgrat que l'obra respon a primera vista a una paleta relativament sòbria, la gamma de pigments emprats és molt àmplia. Picasso va disposar a la paleta setze colors. Tots corresponen a colors comercials emprats en obres anteriors; alguns eren produccions específiques d'un moment de força innovació en el camp de la química del segle XIX. L'aglutinant sempre va ser un oli assecant.

L'estudi de les seccions estratigràfiques de les mostres analitzades indica una gran elaboració en la recerca dels colors. Picasso no va treballar els colors purs sinó que va fer barreges de dos o més components, a fi d'obtenir una major riquesa tonal.

La tela, que té una imprimació blanca de manufactura industrial amb base oliosa, presenta una composició de característiques similars a la d'altres obres analitzades d'anys posteriors.

L'estudi al microscopi de les interfases de les mostres analitzades ens permet determinar el temps d'assecatge entre cada aplicació de pintura. Dues capes de color superposades que s'han assecat alhora presenten físicament una unió més estreta que una pinzellada aplicada sobre una base totalment seca.

Si analitzem l'estratigrafia de la manta, observarem que la interfase de les línies vermelles presenta una separació força marcada, la qual cosa suggereix que el motiu es va aplicar sobre el color de fons després d'un temps prou llarg perquè s'hagués assecat el color ocre de la manta.

El mateix succeeix sota el color fosc de la porta. La mostra presa en la zona superior també és un exemple paradigmàtic de com l'artista va rectificar la seva idea primigènia: va partir del mateix color grisenc clar amb el qual va elaborar el fons de la paret, però finalment el va cobrir amb el marró fosc que imita la fusta.

Totes aquestes constatacions –com també les dades aportades per l'estudi radiogràfic– permeten concloure que els diferents esbossos no són necessàriament estudis previs a l'inici de l'obra, sinó els apunts successius que l'autor va realitzar durant el procés d'execució d'aquesta.

La majoria de les mostres analitzades presenten una complexa estratigrafia o superposició de colors, la qual cosa demostra que Picasso no va elaborar l'obra com una pintura *alla prima*, sinó després de successives correccions i passades de pinzell. Aquest és el cas de la manta, on s'han trobat almenys quatre colors diferents fins aconseguir el to definitiu. La capa més profunda de l'estratigrafia correspon a un color blanc. Pot tractar-se d'una doble imprimació o senzillament que va pintar primer el llençol com en els esbossos inicials i finalment el va cobrir amb una manta llisa sobre la qual va aplicar, un cop seca, la decoració de línies vermelles. Ja hem vist que aquestes línies es van aplicar amb la superfície de base totalment seca.

El blanc del llençol respon a una complexa mostra de colors que va utilitzar per matisar i representar els plecs; en canvi, en el cas del coll del metge i la pitrera de la religiosa va aplicar el color pur al final del procés.

En altres ocasions, Picasso va rectificar la posició de certs elements, com en el puny blanc de la camisa del metge. La mostra analitzada correspon al braç esquerre i els colors de la secció estratigràfica varien del gris blavós al taronja i marró, la qual cosa confirma que durant el procés l'artista va modificar-ne la col·locació (de fet, va modificar ambdós braços) i, per tant, resta part de la carnació de la mà.

Si bé les mostres descrites fins aquí són d'una gran complexitat, sorprèn la rapidesa amb què Picasso va executar el rostre de la monja. La mostra presa del front d'aquest personatge revela que es tracta d'una pintura *alla prima*, ja que la secció estratigràfica és molt més simple, de només dues capes.

Veiem, per tant, que Picasso va finalitzar la seva pintura després d'un procés de treball laboriós. Atès que potser no tenia una idea inicial prou consolidada, li va caldre fer ajusts de composició, però sobretot va rectificar el color de manera manifesta. El resultat és una obra de cromatisme limitat, reflex del pessimisme de fi de segle, i molt allunyada encara de l'explosió de color amb la qual abordaria el segle XX.



4. DADES DE L'EXPOSICIÓ

Títol:	«Ciència i Caritat al descobert»
Data:	Del 30 de novembre de 2010 al 20 de febrer de 2011
Roda de premsa:	29 de novembre de 2010, a les 11.30 hores
Lloc:	Museu Picasso de Barcelona Montcada, 15 - 23 08003 Barcelona Tel. 932 563 000 Fax. 933 150 102 museupicasso@bcn.cat
Horari:	De dimarts a diumenge, de 10 a 20 hores Dilluns no festius, tancat
Preu:	Entrada general (exposició temporal + col·lecció permanent): 9 € ; Sala 0, gratuïta. Condicions especials per a grups, menors de 16 anys, membres de l'ICOM, Targeta Rosa, estudiants, aturats, jubilats, passi d'acompanyant, famílies nombroses Sense cues: les entrades es poden adquirir on-line a través del web del Museu
Carnet del Museu Picasso:	Accés directe i il·limitat a la col·lecció i a les exposicions del Museu durant dotze mesos (a partir del moment de la compra): 10 € individual / 15 € familiar
Organitza i produeix:	Museu Picasso de Barcelona
Superfície:	L'exposició ocupa les sales 3 i 4 de la col·lecció
Catàleg:	Editat en català, castellà i anglès. Autors: Malén Gual, Reyes Jiménez i Mariona Tió. Responsable de l'edició: Marta Jové. Edició i producció: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura / Museu Picasso. Projecte gràfic i editorial: Edicions de l'Eixample. Fotomecànica i impressió: Igol
Obres:	39 peces: 13 olis, 3 pintures, 1 gravat, 4 dibuixos, 7 fotografies i 11 documents, procedents de museus i col·leccions particulars. La mostra inclou pantalles tàctils amb la giga-foto de l'obra i la reproducció a gran escala de la radiografia

www.museupicasso.bcn.cat

LLISTA DE PRESTADORS

CANADÀ

Musée National des beaux-arts du Québec

ESPANYA

Archivo General de la Administración
Arxiu Fotogràfic de Barcelona
Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau
Arxiu Mas
Biblioteca Nacional de España
Fons Històric de Ciència i Tecnologia,
Biblioteca de l'Escola Tècnica Superior
d'Enginyeria Industrial de Barcelona,
UPC
Museo Nacional del Prado
MNAC. Museu Nacional d'Art de
Catalunya, Barcelona
Reial Acadèmia Catalana de Belles
Arts de Sant Jordi, Barcelona

EUA

Lince Netherlands B. V.

FRANÇA

Musée de l'Assistance Publique-
Hôpitaux de Paris
Musée d'Orsay

REGNE UNIT

Tate Liverpool

I tots aquells que han volgut mantenir
l'anonimat

CRÈDITS DE L'EXPOSICIÓ

ORGANITZACIÓ I PRODUCCIÓ:

MUSEU PICASSO

DIRECCIÓ:

PEPE SERRA

COMISSÀRIA:

MALÉN GUAL

COORDINACIÓ:

MALÉN GUAL AMB LA COL·LABORACIÓ DE
MARIONA TIÓ

DOCUMENTACIÓ

SÍLVIA DOMÈNECH, MARGARIDA
CORTADELLA

CONSERVACIÓ PREVENTIVA:

REYES JIMÉNEZ, ANNA VÉLEZ

REGISTRE:

ANNA FÀBREGAS, MARIONA TIÓ I JESÚS
SAN JOSÉ



5. ACTIVITATS A L'ENTORN DE L'EXPOSICIÓ

- Les **activitats** programades en motiu de l'exposició «*Ciència i Caritat* al descobert» són les següents:

- **Club de lectura del Museu Picasso**

Aquesta nova iniciativa del Museu, que es desenvoluparà fins al juny del 2011 i que anirà a càrrec de Jordi Carrión, s'inicia amb la lectura d'una selecció de textos entorn a l'obra *Ciència i Caritat* i al realisme social

Data: Dijous, 2 de desembre de 2010

Hora: 19.00 hores

Lloc: Museu Picasso

Dirigit al públic adult

- **Vist per....**

Vist per... Lluís Reales

Una mirada a l'exposició des de la ciència

Data: Dimecres, 1 de desembre de 2010

Hora: 19:30 h

Lloc: Sales del Museu

Preu: Gratuït / places limitades

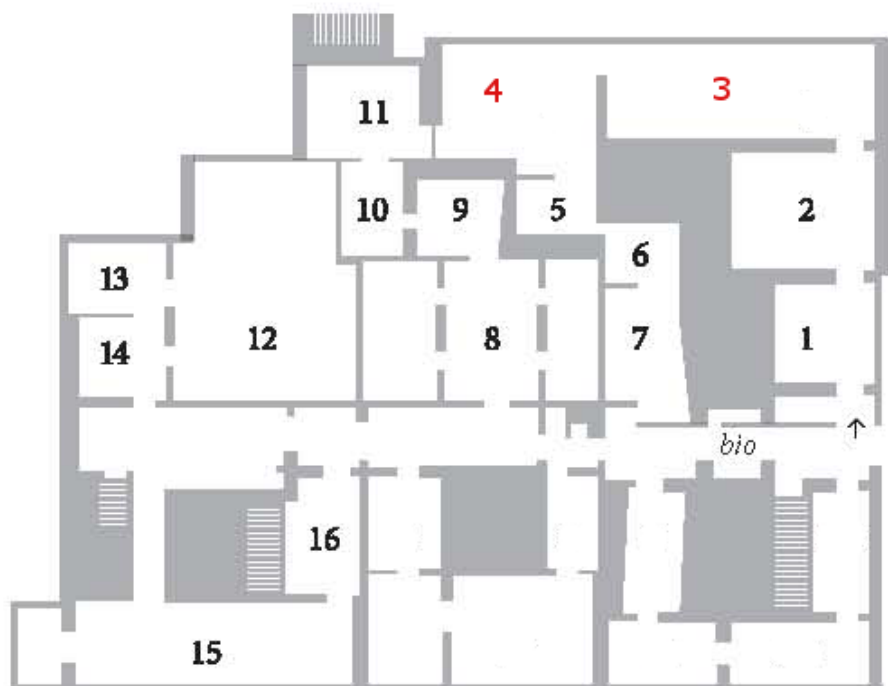


6. RECORREGUT

L'exposició ocupa les sales 3 i 4 dins del circuit de la col·lecció del Museu i s'estructura en dos espais:

Sala 3 / Espai 1

Sala 4 / Espai 2





7. ÀMBITS

Espai 1:

Text 1

A principis de 1897, Picasso va emprendre la realització del gran llenç *Ciència i Caritat*, amb l'objectiu de reforçar la seva presència en els mitjans artístics nacionals. Seguint les directrius del realisme social, que estaven tan de moda a finals del segle XIX, i dins d'una línia absolutament acadèmica, l'obra constitueix el colofó del seu primer període de joventut. Aquest oli va ser presentat a l'Exposició Nacional celebrada a Madrid i va obtenir una de les 125 mencions honorífiques atorgades.

L'elecció del motiu va ser una aposta meditada i calculada. Poc amant dels riscos, Don José, pare de l'artista, es va inspirar en les preferències dels jurats a l'hora de concedir els premis i va optar per un tema que unís la medicina moderna, personificada en el metge, i el socors assistencial, simbolitzat per la monja. Obeint els consells paternals, Picasso va compondre un quadre que té similituds argumentals i compositives amb les pintures de temàtica clínica realitzades per pintors que, en aquells moments, triomfaven a les exposicions artístiques oficials.

Text 2

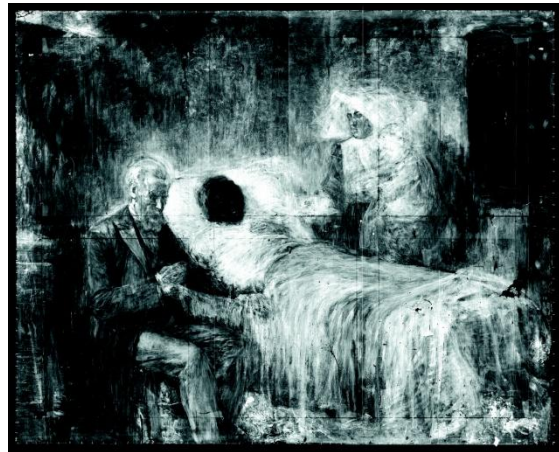
«Aquest quadre, el tema del qual va ser proposat per Don José mateix, representa una malalta que jeu en un jaç. Al fons, una Germana de la Caritat, amb un nen en braços, ofereix una tassa de brou a la malalta. Un metge assegut en primer pla pren el pols a la pacient. El pare de Pablo va servir de model per al metge.

El nen que la monja sosté en braços era el fill d'una captaire que el portava amb ella quan recorria els carrers demanant almoïna. L'hàbit va ser deixat per la germana Josefa González, una monja de l'orde de Sant Vicenç, malaguënya de naixement, criada a l'Asil de les Germanes de l'Hàbit Blau de Màlaga, que es trobava llavors a l'Asil de La Granja de Barcelona.»

SABARTES, Jaime, *Picasso. Documents iconographiques*, Ginebra, Pierre Cailler, 1954, p. 289



Pablo Picasso, *Ciència i Caritat*, Barcelona, 1897, oli sobre tela, 197 x 249,5 cm. Museu Picasso, Barcelona © Museu Picasso, Barcelona 2010. Foto: Gasull Fotografia © Successió Pablo Picasso, VEGAP, Madrid 2010



Radiografia de l'obra de Pablo Picasso *Ciència i Caritat*

Espai 2:

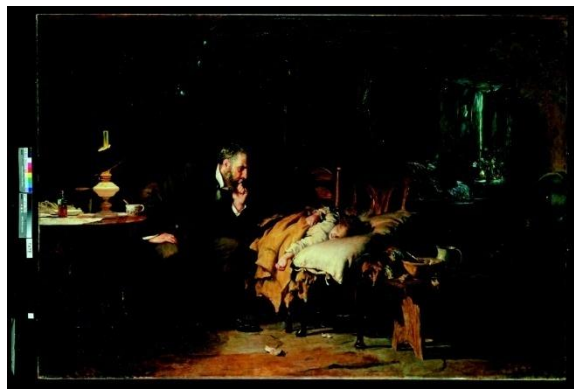
A la saga de la literatura de contingut social, encapçalada per Zola, a partir de 1880 la pintura va derivar cap a temes contemporanis amb aquest rerefons. Les obres que s'inscrivien en la tendència del realisme social, basat en el determinisme biològic i en l'experimentalisme, alhora que encarnat en ambients miserables i escenes sòrdides, van acaparar durant dècades els màxims guardons de les exposicions nacionals i internacionals. Els descobriments científics i els avenços mèdics van contribuir al fet que els temes hospitalaris ocupessin cert espai emocional en les inquietuds de l'època.

Nombrosos artistes de diferents nacionalitats van trobar en la pintura hospitalària un filó que els assegurava la fama, o si més no un ascens en la carrera acadèmica. El realisme social va assolir el seu punt culminant a l'Exposició Internacional de París de 1889, en atorgar-se les primeres medalles a pintures d'aquest corrent: Alexander Struys va ser premiat amb el màxim guardó del pavelló belga; Samuel Luke Fildes va obtenir la medalla d'or del pavelló anglès; i Luis Jiménez de Aranda, la del pavelló espanyol amb *La visita del metge*. A Espanya, l'afició pels quadres de gènere va irrompre a l'Exposició Nacional de 1892, on les pintures de realisme social van desbancar les de temàtica històrica i van aconseguir la majoria de les distincions.

A l'Exposició Regional de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona de 1896, el jove Picasso va poder contemplar algunes obres d'aquest corrent, com la premiada *La visita de la mare* d'Enrique Paternina i *Una operació a l'hospital*, d'Ángel Femenía. Les publicacions periòdiques que es rebien a Lotja van permetre conèixer millor aquesta tendència artística.



Enrique Paternina, *La visita de la mare*, 1892, oli sobre tela, 155 x 215 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid (en dipòsit al Museo de Bellas Artes de Badajoz)
© Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid



Luke Fildes, *El doctor*, 1891, oli sobre tela, 166 x 241 cm. Tate National, Liverpool
© Tate London, 2010



8. RELACIÓ D'OBRES EXPOSADES

Espai 1

01. Pablo Picasso

Ciència i Caritat

Barcelona, 1897

Oli sobre tela

197 x 249,5 cm

Museu Picasso, Barcelona

MPB 110.046

02. *Autorització de representació a D. Hermenegildo Montes y Fernández*

Signada per Pablo Ruiz Picasso,

Barcelona, 30 d'abril de 1897

Original, bifoli, quartilla manuscrita

Ministerio de Cultura. Archivo General de la

Administración, Fondo Ministerio de Educación, capsa

31/06838 (lligall 6.822 2a part)

03. *Papereta de presentació de l'obra Ciència i Caritat, de Pablo Ruiz Picasso, a l'Exposició General de Belles Arts de l'any 1897*

5 de maig de 1897

Original, bifoli, formulari imprès i manuscrit

Ministerio de Cultura. Archivo General de la

Administración, Fondo Ministerio de Educación, capsa

31/06838 (lligall 6.822 2a. part)

04. Pablo Picasso

Estudi per a Ciència i Caritat

Barcelona, 1897

Carbonet sobre paper

10,5 x 27,7 cm

Museu Picasso, Barcelona

MPB 110.387

05. Pablo Picasso

Estudi per a Ciència i Caritat

Barcelona, 1897

Carbonet i llapis Conté sobre paper

28 x 47,5 cm

Museu Picasso, Barcelona

MPB 70.802 v

06. Pablo Picasso

Estudi per a Ciència i Caritat
Barcelona, 1897
Oli sobre tela adherida posteriorment sobre fusta
23,8 x 26 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.099

07. Pablo Picasso

Estudi per a Ciència i Caritat
Barcelona, 1897
Aquarel·la sobre paper
22,5 x 28,6 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.089

08. Pablo Picasso

Estudi per a Ciència i Caritat
Barcelona, març de 1897
Oli sobre fusta
19,5 x 27,2 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.229

09. Pablo Picasso

Estudi per a Ciència i Caritat
Barcelona, 1897
Oli sobre fusta
13,6 x 22,4 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.214

10. Picasso posant amb un esbós de Ciència i Caritat
Notre-Dame-de-Vie, Mougins, dècada de 1960
Fotografia a les sals de plata
Col·lecció particular

11. Luke Fildes

El doctor
1891
Oli sobre tela
166 x 241 cm
Tate National, Liverpool

12. Arturo Michelena

El nen malalt
1896

Oli sobre tela
190 x 200,7 cm
Col·lecció particular

Espai 2

13. Pablo Picasso

Retrat del pare de l'artista
Barcelona, c. 1896
Oli i traces de llapis de grafit sobre tela
42,3 x 30,8 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.027

14. Pablo Picasso

Retrat del pare de l'artista
Barcelona, c. 1896
Aquarel·la blava sobre paper
18 x 11,8 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.281

15. Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes 1897
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

16. Bernardino de Pantorba

Historia y crítica de las exposiciones de Bellas Artes
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya

17. Lista de premios propuestos por los Jurados de la Exposición de Bellas Artes, que han sido aprobados en virtud de la Real orden precedente
Gaceta de Madrid, núm. 162 (11 de juny de 1897)

18. Francisco Alcántara

La Exposición Nacional de Bellas Artes 1897: reproducción autotípica de las obras más notables.
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

19. Pablo Picasso

Al costat de la malalta
Barcelona, 1899-1900

Oli sobre tela
38,2 x 60,8 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.023

20. Pablo Picasso

Estudi per a Últims moments
Barcelona, 1899-1900
Carbonet, clarió i traces de llapis negre
sobre paper
30 x 39,8 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.797

21. Pablo Picasso

Dos agonitzants
Barcelona, 1899-1900
Carbonet i traces de llapis Conté sobre
paper
32,3 x 48,5 cm
Museu Picasso, Barcelona
MPB 110.798

22. Theodor Hummel

Al costat del lilit mortuori de la mare
Reproduït a *La Il·lustración Artística*, núm.
658 (6 d'agost de 1894), p. 499
Biblioteca Museu Picasso, Barcelona

23. Leo van Aken

Misèria humana
1898
Oli sobre tela
160 x 206 cm
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Barcelona

24. Henri Geoffroy

El dia de la visita a l'hospital
1889
Oli sobre tela
120 x 89 cm
Musée d'Orsay, París (en dipòsit a la Mairie
de Vichy)

25. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté

El nen malalt
1895
Oli sobre tela
67 x 89 cm

Collection Musée national des beaux-arts
du Québec, Quebec

26. Adolf Mas

Sanatori Marítim de Sant Josep, núm. 12
c. 1913
Fotografia a les sals de plata
Arxiu Mas

27. Adolf Mas

Sanatori Marítim de Sant Josep, núm. 14
c. 1913
Fotografia a les sals de plata
Arxiu Mas

28. Frederic Ballell

Visita a un malalt
1905-1915
Fotografia a les sals de plata acolorida
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

29. A. y E. dits Napoleon

*Lliçó de ginecologia als alumnes de 5è curs
de carrera (1889-1890) a càrrec del Dr.
Joan Rull, degà de la Facultat de Medicina*
Platinograt
Col·lecció particular

30. Jaume Ribera

*Sala de Sant Tomàs de l'Antic Hospital de
la Santa Creu i Sant Pau*
c. 1922-1923
Fotografia a les sals de plata
Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau,
Barcelona

31. Frederic Ballell

*Secció de dones de l'Hospital Provisional
de la Secció Marítima del Parc de la
Ciutadella*
1914
Fotografia a les sals de plata
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

32. Alexander Struys

La visita al malalt
Reproduït a *L'Art français*, núm. 427 (29 de
juny de 1895)
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de
Sant Jordi, Barcelona

33. Antoni Casanova

Monja i malalta

1893

Oli sobre fusta

12 x 21 cm

Col·lecció particular

34. Théobald Chartran

L'auscultació

1878

Fresc

Université de la Sorbonne, París

35. Visita del rei Alfons XII a l'hospital de colèrics (Aranjuez, 1885)

Gravat reproduït a *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXI (8 de juny de 1897)

36. Enrique Paternina

La visita de la mare

Reproduït al *Catálogo ilustrado de la III*

Exposición de Bellas Artes e Industrias

Artísticas 1896

Biblioteca Museu Picasso, Barcelona

37. Enrique Paternina

La visita de la mare

1892

Oli sobre tela

155 x 215 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid (en dipòsit al Museo de Bellas Artes de Badajoz)

38. Francisco Alcántara

La Exposición Nacional de Bellas Artes

1897: reproducción autotípica de las obras más notables.

Biblioteca Museu Picasso, Barcelona

39. Cabello y Lapidra

Menciones honoríficas. Sección Pintura

Biblioteca Museu Picasso, Barcelona



9. ARTISTES PRESENTS A L'EXPOSICIÓ

Pintors i fotògrafs

LEO VAN AKEN

(Anvers, 1857–1904)

Es va formar a Anvers i va treballar principalment amb l'artista belga Polydore Beaufaux, especialitzat en pintura de temàtica històrica. Va pintar escenes d'interior i de la vida quotidiana del poble seguint l'estil d'Alexander Struys, un dels principals representants de la pintura naturalista de tendència social belga. El 1889 va exposar al Salon de París, on li van concedir una menció. A l'Exposició de Belles Arts de Barcelona de 1898 va obtenir la medalla de primera classe amb *Misèria humana*. Les seves obres més representatives són *Tiradors d'arc* i *La malalta*.

FREDERIC BALLELL

(Guayama, Puerto Rico, 1864 – Barcelona, 1951)

Entre 1880 i 1885 va estudiar enginyeria industrial a Barcelona, però aviat es va interessar per la fotografia. Tanmateix, la seva dedicació plena a la disciplina data del primer quart del segle XX, quan es va convertir en un dels membres de la primera generació de fotoperiodistes de Catalunya, al costat d'Alexandre Merletti, Adolf Mas o Fernando Rus. Soci fundador de l'Associació de Premsa Diària de Barcelona, va treballar assíduament per a l'Editorial López, que publicava les revistes *L'Esquella de la Torratxa*, *La Campana de Gràcia*, *Il·lustració Catalana* i *Feminal*. La seva prolífica producció destaca tant per la qualitat com per la diversitat dels temes que aborda.

ANTONI CASANOVA

(Tortosa, 1847– París, 1896)

Va estudiar a l'Escola de la Llotja de Barcelona i a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, on va aprendre a fer grans composicions històriques al gust de l'època. Pels seus mèrits en aquest gènere, la Diputació de Barcelona li va atorgar una pensió per completar els estudis a Roma. Allí va quedar impressionat pels grans mestres de l'antiguitat clàssica, però també per les teles de tema anecdòtic de Marià Fortuny. El 1875 es va traslladar a París, ciutat en la qual va rebre nombroses medalles i reconeixements de certàmens oficials i on va residir fins al final de la seva vida.

THÉOBALD CHARTRAN

(Besançon, 1849 – Neuilly-sur-Seine, 1907)

Va començar els seus estudis d'art a París amb l'artista Alexandre Cabanel i més endavant va assistir a l'École des beaux-arts. Es va especialitzar en quadres de tema històric i va guanyar una sèrie de concursos per pintar els edificis del Govern francès. A partir de 1880 es va dedicar al retrat i es va convertir en un dels pintors favorits de l'alta societat. Entre 1870 i 1880 va treballar per a la revista *Vanity Fair*, on va caricaturitzar molts dels personatges públics de l'època. El 1893 va viatjar per primer cop als Estats Units, país que va visitar cada any fins a la seva mort.

LUKE FILDES

(Liverpool, 1843 – 1927)

Va ser estudiant d'art al Liverpool Mechanics' Institute i més tard a la Warrington School of Art. Després de guanyar una beca, va continuar la seva formació a la South Kensington Art School de Londres i a la Royal Academy of Arts. La publicació del seu gravat *Sense sostre i famolencs* al setmanari *The Graphic* (12 d'abril de 1869) i les il·lustracions que va realitzar per a la darrera novel·la de Charles Dickens, van contribuir a consolidar la seva reputació. El 1887 va ser nomenat acadèmic de la Royal Academy. Va participar en nombroses exposicions a l'estranger, sobretot a París, on va rebre la medalla de plata a l'Exposició Universal de 1889.

HENRI GEOFFROY

(Marennes, 1853 – París, 1924)

Aprenent del litògraf Eugène Levasseur, va estudiar a l'École des beaux-arts de París. El 1871 va entrar al taller de Léon Bonnat, paisatgista i pintor de temes històrics que havia estat professor de l'École i en el taller del qual van treballar artistes joves com Toulouse-Lautrec. El 1876 va conèixer Pierre-Jules Hetzel –editor de Balzac, Victor Hugo i Jules Verne– i va començar a fer il·lustracions per a llibres infantils. Paral·lelament a la seva carrera d'il·lustrador, va exposar al Salon de la Société des artistes français. El 1881 va rebre una menció d'honor per *La petite classe* i el 1883 la

medalla de tercera classe per *Els desgraciats*. Així mateix va guanyar la medalla d'or a l'Exposició Universal de 1900 amb l'obra *Sortida de l'escola de pàrvuls*.

THEODOR HUMMEL

(Schliersee, Alemanya, 1864 – Munic, 1939)

Pintor de gènere i paisatgista, va exposar a Berlín i a Munic. Va participar en la II Exposició de Belles Arts de Barcelona de 1894 amb l'obra *Al costat del llit mortuori de la mare* i va rebre la menció d'honor a l'Exposició Universal de París el 1900. Les seves obres més representatives són *Pèrgola al jardí*, *Interior rústic*, *Alta Baviera* i *Ram de gira-sols en un gerro*.

JOZEF ISRAËLS

(Groningen, 1824 – l'Haia, 1911)

Va estudiar a Amsterdam i a París i va iniciar la seva carrera artística com a retratista i pintor de temes històrics. El 1867 va rebre la medalla de tercera classe a l'Exposició Universal de París. A partir de 1870 es va establir a l'Haia, on va arribar a ser un dels principals membres de l'escola pictòrica. Se'l coneix amb el sobrenom d'«El Millet holandès».

LUIS JIMÉNEZ ARANDA

(Sevilla, 1845 – Pontoise, 1928)

Després de la seva formació a l'Escuela de Bellas Artes de Sevilla, va començar a pintar composicions històriques. Amb *Colom proposant als Reis Catòlics el descobriment del Nou Món* va rebre una menció honorífica a l'Exposició Nacional de 1864. El 1868, seguint les passes del seu germà José, es va traslladar a Roma. El 1877 va marxar a París, on va viure gran part de la seva vida, i es va especialitzar en la pintura de tendència realista i de caràcter comercial, que s'havia imposat en els ambients artístics en els darrers anys del segle. La seva obra culminant, *La visita del metge*, va obtenir la medalla d'or al pavelló espanyol de l'Exposició Universal de París de 1889, el mateix guardó a Munic el 1890, una menció d'honor a Berlín el 1891 i la medalla de primera classe a l'Exposició de Belles Arts de Madrid de 1892.

JOAQUÍN MARTÍNEZ DE LA VEGA

(Almeria, 1846 – Màlaga, 1905)

El 1862 va aconseguir una beca per estudiar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid i va ser alumne de Federico de Madrazo. Després de completar la seva formació a Roma, es va instal·lar a Màlaga el 1869. La seva obra està marcada per l'academicisme i l'eclecticisme. Va ser amic de José Ruiz, pare de Picasso, i va freqüentar el Liceo i la Academia de Bellas Artes de Màlaga. La seva

obra va evolucionar gradualment cap al simbolisme, i al final de la seva vida es va acostar al modernisme català.

ADOLF MAS

(Solsona, 1860 – Barcelona, 1936)

Format per seguir les passes del seu pare com a procurador, el seu interès manifest per l'arqueologia i l'art es va conjugar amb la passió per la fotografia, que es va desenvolupar a partir del seu trasllat a Barcelona el 1885, on va freqüentar els ambients modernistes. A més de reproduir obres d'art per a la Junta de Museus de Barcelona, la Mancomunitat de Catalunya, a través de l'Institut d'Estudis Catalans, li va encarregar diverses campanyes per fotografiar el patrimoni arqueològic i arquitectònic per tal de desvetllar l'interès per la restauració de monuments. Aquests reportatges, que van acabar incorporant també imatges de caràcter etnogràfic, es van dur a terme també en altres territoris de l'Estat espanyol (València, Mallorca, Astúries, Galícia...) i van preludiar les tasques que va dur a terme durant els anys vint per a diverses institucions dels Estats Units (entre elles The Hispanic Society of America o The Fogg Art Museum de la Universitat de Harvard). L'arxiu que va crear, amb extensíssims fons fotogràfics, permet estudiar monuments i obres d'art avui desaparegudes.

ARTURO MICHELENA

(Valencia, Veneçuela, 1863 – Caracas, 1898)

Nascut en el si d'una família d'artistes, va començar a pintar molt aviat sota la tutela del seu pare. El 1883 va obtenir el segon premi al Salón del Centenario del Natalicio de El Libertador Simón Bolívar amb l'obra *El lliurament de la bandera al batalló sense nom*. Entre 1885 i 1889 va estudiar a París sota la direcció de Jean-Paul Laurens, pintor de temes històrics i de grans decoracions murals. Va obtenir la medalla d'or al Salon de la Société des artistes français de 1887 amb *El nen malalt*. Va obtenir grans èxits com a retratista i pintor oficial.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN

(València, 1840 – Màlaga, 1924)

Va ser alumne de l'Academia de Bellas Artes de San Carlos de València des dels dotze anys i deixeble del pintor Rafael Montesinos, tot i que la seva formació va ser en essència autodidacta. Va participar assíduament a les exposicions nacionals de Belles Arts des de 1862 fins a 1915. Va rebre una menció honorífica el 1862 i una medalla de tercera classe el 1864 per *Vista de la vall de Murta* (Alcira); va obtenir sengles medalles de segona classe –el 1867 per *Paisatge d'El Pardo en dissipar-se la boira* i el 1871 per *L'oració*–, i el 1881 la medalla de primera classe amb *Otel·lo i Desdèmona*. El 1870 va decorar el teatre Cervantes de Màlaga, es va establir a la ciutat i va ser nomenat professor supernumerari de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo el 1879. Anys després, va ser mestre de tota una generació d'artistes, entre ells el jove Picasso. A Itàlia va fer la seva gran obra *Els amants de Terol*, amb la qual el 1884 va obtenir la medalla d'or a l'Exposició Nacional de Belles Arts. Va presentar amb el mateix èxit els seus quadres a diverses exposicions internacionals, com les

universals de Filadèlfia (1876), Munic (1883) i Chicago (1893). El 1896 va ser escollit acadèmic de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

A. y E. dits NAPOLEON

Nom comercial que va rebre el 1867 l'estudi de fotografia creat a Barcelona a mitjan segle per Anne Tiffon Cassan i el seu marit Antonio Fernández Soriano (Mr. Fernando). Els fills –Emilio, Napoleón Francisco i Napoleón Fernando– i els néts de la parella fundadora van continuar el negoci, que va arribar a tenir dues seus a Barcelona, una a Madrid i una altra a Palma de Mallorca. La seva fama de bons retratistes i hàbils il·luminadors –van fotografiar tota mena de personalitats: polítics, industrials, religiosos, militars i fins i tot la família reial– va donar prestigi a la firma, si bé durant les dècades de 1880 i 1890 també van fer nombrosos reportatges d'actes socials.

ENRIQUE PATERNINA (Logronyo, 1866 – 1910)

Va estudiar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El 1887 va viatjar a Itàlia, va recórrer el país i es va instal·lar a la capital. Un any més tard es va incorporar a l'Associació Artística Internacional de Roma. La seva obra més cèlebre, *La visita de la mare*, va guanyar la medalla de segona classe a l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1892, i també el mateix guardó a l'Exposició Artística de Bilbao d'aquell any. Es va presentar a la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona el 1896, en la qual també va participar Picasso amb *La Primera Comunió*. La seva obra es va centrar en la temàtica social, sense menystenir el paisatge i el gènere costumista.

JAUME RIBERA (1878 – 1948)

Va treballar com a fotògraf professional per a l'Ajuntament de Barcelona i diverses institucions de la ciutat. Els seus reportatges, dedicats fonamentalment a l'àmbit de l'urbanisme i l'arquitectura, permeten documentar la reforma del casc antic amb l'obertura de la Via Laietana i també molts dels edificis creats pel Patronat Escolar entre 1922 i 1939.

CRISTÓBAL ROJAS (Cúa, Veneçuela, 1857 – Caracas, 1890)

El 1881 va col·laborar amb Antonio Herrera Toro en la decoració de la catedral de Caracas. Dos anys després es va traslladar a París, es va inscriure a l'Académie Julian i va començar a treballar sota la direcció de Jean-Paul Laurens. El 1886 va exposar *La misèria* al Salon. La seva obra va evolucionar des del postromanticisme fins a la representació de paisatges del natural vinculats a l'impressionisme.

JOSÉ SORIANO FORT

(València, 1873 – 1937)

Es va formar a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València on va ser deixeble de l'escultor Ángel Ferrant. A Madrid i al costat de Máximo Juderías Caballero va treballar per a Enrique de Aguilera y Gamboa (xvii marquès de Cerralbo) en la decoració del palau del carrer Ferraz (seu de l'actual Museo Cerralbo). A l'Exposició General de 1897, en la qual també va participar Picasso, va rebre una medalla de segona classe per l'obra *Desgraciada!*, amb la qual va aconseguir també la medalla de tercera classe a l'Exposició Internacional de París de 1899 i la de segona classe a l'Exposició Internacional de Munic el 1900.

ALEXANDER STRUYS

(Berchem, Bèlgica, 1852 – 1941)

Format acadèmicament a Anvers, va rebre la medalla d'or a l'Exposició Universal de París de 1889 i el grand prix en la de 1900. A partir de 1897 va ser membre de l'Antwerpse Academie i un dels principals representants de la pintura naturalista de tendència social belga. Les seves obres més significatives són *La visita al malalt*, *L'abandonament* i *El desesper*.

MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ

(Arthabaska, Canadà, 1869 – Daytona Beach, Estats Units, 1937)

Pintor, escultor i decorador d'esglésies. Entre 1891 i 1912 va viure entre el Canadà, Europa i els Estats Units. A França va adquirir una formació sòlida gràcies als seus estudis a l'École des beaux-arts, l'Académie Julian i l'Académie Colarossi; va treballar al taller de Léon Bonnat, i més endavant al del pintor paisatgista Henri-Joseph Harpignies. Des de 1892 va destacar en les exposicions de l'Association d'Art de Mont-real i el 1912 va guanyar el premi Jessie Dow amb *Els vapors, port de Mont-real*. El 1901, William Scott es va convertir en el seu marxant, la qual cosa va estendre la seva popularitat i la seva reputació. Dominava el pastel i l'oli, i el 1911 va començar a desenvolupar el seu talent per l'escultura, àmbit en el qual va destacar a partir de 1918. Va treballar temes rurals i en teles inspirades en el seu entorn o en obres literàries.

