

# El segador.

## La siega en la pintura catalana 1860-1937<sup>1</sup>

### The reaper. The mowing in the Catalan painting 1860-1937

Lily Litvak

Universidad de Texas en Austin

#### Resumen:

Con el enfoque en la siega, se estudia el desarrollo de la pintura del paisaje rural en Cataluña desde el realismo hasta el novocentismo y se toca la forma como en el siglo XX se abordó ese tema. Se analizan obras de Martí i Alsina, Joaquim Vayreda, Dionís Baixeras y Joaquim Sunyer, y al final se indica el tratamiento de este tema por Picasso y Miró. (1860-1937). Se revisan ciertos arquetipos regionalistas: paisajísticos como la montaña y el Mediterráneo, y la consideración del campesino y más concretamente del segador como símbolo del espíritu del pueblo. Esta pintura fue una forma de buscar y de expresar a través del paisaje y el trabajo rural la personalidad propia y diferenciada de Cataluña.

Palabras clave: La siega, trigo, Pintura del paisaje rural, Realismo, Novocentismo, montaña, Mediterraneismo, identidad catalana, catalanismo, Martí i Alsina, Vayreda, Baixeras, Sunyer, Picasso, Miró, el Segador, espíritu del pueblo.

#### Abstract:

Focussing on the harvest, this study deals with the development of rural landscape in Catalanian painting from Realism to Novocentismo, through the works of Martí i Alsina, Joaquim Vayreda, Dionís Baixeras and Joaquim Sunyer, and later in the XXth century the interpretation of this subject by Picasso and Joan Miró. (1860-1937). As is seen in these works, there are several regionalist archetypes; landscape themes such as the Mountain and the Mediterranean, and the consideration of the peasant and more specifically of the Harvester as a symbol of the volksgeist or national spirit. These works found in the rural culture and in the Catalanian landscape an expression of Catalonia's identity.

Key words: The harvest, wheat, Rural Landscape painting, Realism, Novocentismo, The montain, Mediterranean sea, Catalanian identity, Catalanismo, Martí i Alsina, Vayreda,

---

## Introducción

España heredó la cultura agrícola latina y con ella el cultivo del cereal. Las obras de Catón el Viejo, *De Agricultura* (160 AC), de Varron, *De Res Rustica* (37 AC)<sup>2</sup>, *Las Geórgicas* de Virgilio (29 AC) y más precisamente la *Geórgica* I, explican el concepto de «labor» del campesino en las labranzas y citan las herramientas utilizadas en la agricultura<sup>3</sup>. Éstas también son descritas por el hispano-romano Columela, nacido en Cádiz en el año 4 de nuestra era. Fue autor de dos importantes libros: *De Re rustica*<sup>4</sup> y *De arboribus*, y menciona varias guadañas para cosechar y las palas planas para cargar o aventar el grano. En el siglo IV, Paladio, en su *Tratado de Agricultura*<sup>5</sup>, resume a los autores latinos y sobre todo a Columela, y entre las herramientas incluye el arado simple, el arado de orejas, la azada de dos puntas, el hacha pico, la hachuela, el podón y diversos tipos de guadañas.

Es lógico que entre los primeros cultivos presentes en Cataluña se encuentre el cereal, establecido entre los siglos IX y XI sobre todo en las partes prepirenéica y central, por las tempranas repoblaciones de *hispani*<sup>6</sup>. Los colonos convirtieron ciertas partes cubiertas de bosque y matorral en tierras de cultivo<sup>7</sup>, logrando parcelas fijas o itinerantes que aprovechaban la fertilidad de los suelos forestales. En esas tierras se cultivaron diferentes variedades de trigo, centeno, mijo y algo de cebada.

Ese fue el origen y el desarrollo de una población rural que formó parte de la historia de la región y que llegaría a ser:

Un campesinado que vive y se mueve sobre la tierra, que la cultiva y organiza, que desde la tierra contempla el mundo y la vida entera. Son rurales, a veces por completo, las técnicas y el uso del tiempo, los trabajos y los días, la cultura y las instituciones. Unas cuantas generaciones de campesinos -no más de treinta y cinco o cuarenta- están en la base de nuestra evolución histórica. Señores rurales y siervos, nobles del campo y pobres rozadores, *aloers* y remensas, propietarios y *masovers*, aparceros y arrendatarios, emfiteutas y censaleros, cerealistas y viticultores, hortelanos y campesinos de todas clases aparecen en los fundamentos de esta historia<sup>8</sup>.

Con el tiempo, surgieron en la faja prepirenáica (Garrotxa, Ripollès, Berguedà y Solsonès), en la Plana de Vic, en las tierras interiores (Lluçanès, Moianès, Bages), en las sierras del litoral y prelitoral y en la depresión prelitoral (La Selva, el Vallès), una serie de poblados dispersos formados por pequeñas casas o cabañas aisladas en un campo, cuya denominación, «*mansus*», indica un principio de permanencia<sup>9</sup>. De ese vocablo latino deriva la palabra catalana «mas», y de ésta a su vez, «masía»: una casa de campo construida en una finca, hacienda o granja que llegó a ser identificada con la propiedad de la tierra.

Desde la segunda mitad del siglo XIII, a medida que se definían los núcleos de población, ciudades de mil o dos mil habitantes, pueblos y aldeas de un centenar

---

y pequeños poblados con solo unas decenas, la productividad agrícola llegó a un período de plenitud en el que aumentaron las tierras de cultivo. También creció el número de masos, organización agrícola que se configuró durante los siglos XVI al XVIII como una unidad laboral que incluía la casa, los bosques, matorrales, campos de cultivo y las construcciones: almacenes de herramientas, establos, corrales, graneros, pajares y bodegas. En ellos, el «hombre del mas» o «masover» tenía una importante función, que aumentaba en caso del absentismo del propietario. Antes de tener ese cargo, probablemente había sido aparcerero o jornalero, y al pasar al mas debía habitar y cuidar la casa, administrar todas las construcciones y responsabilizarse por los cultivos y la producción. A cambio, tenía ciertos derechos como el de poseer un huerto y aprovechar la leña. Al propietario le correspondía una gran parte de la producción, trataba con el fisco, y se reservaba los beneficios del bosque y de los pastos. Esa organización del trabajo originó otro edificio; un pequeño mas para el *masover*, la llamada *masovería*. Otra gente que vivía en las poblaciones eran medianos y pequeños propietarios que cultivaban directamente sus tierras, arrendatarios, aparceros y jornaleros. Trabajaban en campos cerealistas y en viñas, situados en las tierras que rodeaban al pueblo o en parcelas más lejanas<sup>10</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera parte del XIX, aumentaron la superficie agrícola y la producción. El crecimiento de la población hizo que el cultivo del cereal, y especialmente el del trigo, se multiplicara. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX aparecieron algunos síntomas de los problemas del campo catalán. Éstos fueron en parte debidos a la configuración del centro industrial formado por Barcelona y los diversos valles industrializados -Ter, Llobregat, Cardener- que atrajeron la mano de obra proveniente del campo, pero también influyó la crisis agraria de finales del siglo XIX, que, a partir de la década de 1870-1880, interrumpió la fase expansiva de la agricultura europea y arrastró en ello a España<sup>11</sup>.

La brusca caída de la agricultura, y en general de la economía rural europea, está enmarcada en el contexto del desarrollo del capitalismo a escala mundial. Con la revolución industrial, y con el intenso movimiento de capitales y mercancías de los países industrializados a Europa oriental, Asia, Australia y el continente americano, se estimuló la producción agrícola en esas áreas, y muy pronto, por su baratura, sus productos invadieron los mercados europeos. Entre los cultivos españoles que resultaron más afectados estaba el trigo, que sucumbió ante la competencia. Aunque los grandes latifundios castellanos fueron los más impactados, también Cataluña fue perjudicada, y eventualmente la región tuvo que acudir a los trigos del interior de la Península.

Había además otros factores pertinentes en esa crisis, entre ellos la inferioridad de la agricultura española en lo concerniente a rendimientos económicos y productividad, y las transformaciones en la agricultura que se llevaron a cabo durante la segunda parte del siglo XIX hacia formas más mecanizadas que utilizaban menos mano de obra. El resultado fue una reducción de la población rural catalana y la decadencia

---

del mas. Esta institución tradicional del campo catalán estaba poco adecuada a la economía de la época: su explotación era insuficiente, su productividad escasa, y era difícil distribuir sus diversos productos. En consecuencia, desde esa época, Cataluña parecía que ya no iba a ser lo que había sido, «el inmenso campo [...] con numerosos pueblos y tan sólo algunos núcleos urbanos para convertirse sobre todo, y en particular en los sectores de mayor vitalidad y desarrollo poblacional y económico, en una red urbana»<sup>12</sup>.

Sin embargo, siempre se apreció en Cataluña la forma de vida campesina con su apego a la tierra, a las tradiciones y al trabajo y el retrato del campesino catalán en la pintura fue generalmente muy favorable. En ella se reflejan las cualidades con que continuamente se le había asociado, su «*aptitud per al treball [que] és la predominant. la més fonda i la més estesa*», su continuo esfuerzo, «*Una manifestació clara i convincent de la tradicional aptitud treballadora del nostre poble és la manera com ha valorat la terra, gràcies a l'esforç ple de voluntariosa tossuderia, de successives generacions*», y la constancia del payés para trabajar y mejorar la tierra, lo cual llegó a figurar como «un rasgo de carácter colectivo de tenacidad y espíritu de previsión». Inclusive, los viajeros extranjeros comentaban la persistencia catalana en «convertir la roca en cultivo»<sup>13</sup>. A esa caracterización contribuyeron los tempranos escritos de Rousseau y los más tardíos de Kropotkin, las teorías de Ruskin y Morris, así como la pintura de Millet y otros artistas del realismo francés. Se debe señalar también que el catalanismo, tanto liberal como conservador, siempre encontró algo esencial en el campesinado catalán<sup>14</sup>. Hay que recordar los lazos de Vayreda con el carlismo y la admiración de Baixeiros por la obra de Torrás y Bages, que idealizaba esa forma de vida. Pero, sobre todo, influyeron las ideas de los reformadores y humanistas de la Renaixença, que deseaban construir una cultura nacional basada en la preservación de un pasado prestigioso y que, al buscar la identidad catalana en el pueblo, fijaron su atención en la cultura rural. Se puede afirmar que la pintura siempre encontró en el campesino y en el paisaje en Cataluña las señas la personalidad propia y diferenciada de la región, y que esta identidad fue el resultado «de un largo y lejano proceso de historicidad del territorio y de territorialización de la historia»<sup>15</sup>.

## **El paisaje rural. De la antigüedad al realismo**

La pintura de paisaje con temas agrarios fue muy valorada desde mediados del siglo XIX por la influencia del realismo. El romanticismo no había apreciado un paisaje que aparecía con campos acotados y utilizados por el hombre. Era contrario a la idea romántica de la naturaleza que exaltaba el misterio de la montaña, los bosques, las cataratas, las formas enigmáticas de las nubes y las rocas... Aunque los temas del cultivo del campo aparecieron en la pintura desde la antigüedad, éstos eran solo una manera de marcar determinadas fechas o para contextualizar alguna lección

---

moral. En la Edad Media las ocupaciones campesinas figuraban en los calendarios señalando cada mes. *Les Très riches heures du Duc de Berry* (1412-16) de los hermanos Limbourg, un libro de horas que indicaba los rezos que se debían seguir durante el transcurso del día y en las celebraciones de las fiestas, estaba compuesto por 66 pinturas sobre pergamino que escenificaban, ante el fondo de famosos edificios, diversas actividades. El mes de junio está ilustrado por una labor de siega llevada a cabo frente a la Île de la Cité. En el primer plano, se ven dos mujeres que manejan una horca y un rastrillo, y detrás de ellas destacan las figuras inclinadas de los segadores. En la parte del campo ya segada se alinean las gavillas de espigas, que con los árboles que bordean la curva del Sena y dan profundidad a la imagen.

Las labores agrícolas y, entre ellas, con frecuencia, la siega, solían aparecer en las alegorías de las cuatro estaciones del año, pero ese paisaje acompañaba alguna reflexión sobre el orden del mundo que en general versaba sobre temas cristianos o del Antiguo Testamento, y podía incluir imágenes de la antigüedad clásica<sup>16</sup>. Por ejemplo, *Las cuatro estaciones* de David Teniers presenta, en *El verano* (1644), a un joven campesino que sostiene una gavilla de trigo. Detrás de él, un hombre empuña una guadaña y una mujer se inclina para amontonar las espigas. Del mismo título es la famosa obra de Nicolas Poussin (1660-1664), donde cada estación está representada por un episodio del Antiguo Testamento<sup>17</sup>. *El Verano*, inspirado en el episodio del *Libro de Ruth*, fue elogiado por Kenneth Clark, que lo consideraba animado por «el estado de ánimo de la *Geórgica*»<sup>18</sup>. A fines del siglo XVIII aún aparecieron alegorías con sus respectivos personajes y paisajes, pero hay que destacar y diferenciar los cartones de la serie *Las cuatro estaciones* (1876-1877) de Francisco de Goya, uno de los cuales, *El verano* (1787), ilustra la siega. Para esta representación, Goya evitó la iconografía tradicional con una mujer tocada con espigas, y eligió un tema de la vida campesina con numerosas figuras; la recolección de la cosecha y el descanso de los segadores. Al fondo se ve un castillo y las gavillas de trigo<sup>19</sup>. Martí i Alsina, mucho más tarde, también fue autor de una *Alegoría de las cuatro estaciones* (ca.1880-1890)<sup>20</sup> con cuatro mujeres para cuatro óleos sobre lienzo; una ellas es una pagesa con una gavilla al hombro y una hoz en la mano.

Con la consideración del paisaje como género independiente, empezaron a aparecer algunas escenas rurales, incluyendo algunas sobre la siega. En la pintura flamenca destaca *La siega*, (1565), de Brueghel el viejo, que reúne a unos segadores en pleno trabajo e incluye un grupo de mujeres y hombres que recogen la mies y a unos campesinos tomando un descanso<sup>21</sup>. Se debe recordar la revolución en el género del paisaje llevada a cabo por los pintores holandeses durante los siglos XVI y XVII, que condujo a la aparición de gran variedad de temas y geografías diferentes, que incluían a menudo el ámbito rural<sup>22</sup>.

Tras la aparición de los «*Propects*» que promovieron la descripción paisajística de las propiedades rurales, interesa señalar en la pintura inglesa del siglo XVIII a Thomas Gainsborough, que reinventó el género de las «piezas de conversación» al

---

incorporar el paisaje rústico. Su famoso retrato de *Mr. and Mrs. Robert Andrews* (1748-49) no sigue la costumbre de situar a los protagonistas en un jardín, y coloca a la pareja en una granja al borde de un soleado campo de trigo. La obra revela una relación económica y productiva con la tierra; la propiedad no es solo un signo del estatus de Mr Andrews; también representa el trabajo al que ha dedicado su vida<sup>23</sup>.

Años después, John Constable fue autor de importantes obras con temas campesinos. Era el hijo de un pequeño industrial rural, propietario de terrenos de cultivo, de tres molinos y un barco de vela en el que transportaba la harina de trigo que se procesaba en sus molinos. Sus cuadros tratan sobre los paisajes de Suffolk: campos de cultivo, casas rústicas, canales cruzados por gabarras, y los campesinos dedicados a sus labores. *The Wheatfield* (1816) representa una escena que muestra a los segadores cortando el trigo, a las mujeres atando las gavillas y recogiendo el sobrante, y que incluye a un niño y a un perro que guardan el almuerzo de los trabajadores<sup>24</sup>.

La pintura del realismo francés abrió la época de oro del paisajismo rural, y otorgó un gran valor al campesino<sup>25</sup>. Esa temática cumplía con la premisa central del realismo: la contemporaneidad. El campesino había figurado desde la Edad Media en las páginas de los calendarios y adornado los pórticos de las catedrales. Al llegar el siglo XIX, había aparecido en las novelas de George Sand, en las canciones de los *chansonniers*, y en los lienzos de los pintores costumbristas, pero fue solo tras la revolución de 1848 cuando quedó consagrado como una de las figuras más importantes de la pintura<sup>26</sup>.

Este personaje representaba la esencia misma del pueblo, pues en esos años, gran parte de la población aún habitaba en el campo, y todavía no había una gran diferencia entre el trabajador rural y el proletario urbano. Millet se dio a conocer cuando su cuadro *Un Vanneur (El aventador)*<sup>27</sup> fue exhibido en el Salón de París de 1848 y abrió el camino para presentar al campesino como héroe moderno, observado con precisión y captado en toda la realidad y la dureza de su trabajo. Es el retrato de un hombre joven y vigoroso, de pie, en tres cuartos de perfil, con un pañuelo rojo al cuello que pudiera ser una referencia indirecta a la gran revolución del siglo anterior. El pintor señala el esfuerzo y la inclinación del cuerpo del campesino, que tiene la criba levantada con la rodilla para sacudir el grano, del cual se desprende un polvo que llena el pajar con una atmósfera dorada.

Ésta fue la base de la imagen realista y también de la futura mitificación del campesino en la pintura, lo cual es comprensible, pues si bien éste aún formaba parte de la fuerza trabajadora más numerosa en Europa, la industrialización y la urbanización de los años cincuenta ya habían iniciado la emigración del campo a la ciudad, por lo que se intuía que el campesino y su forma de vida, sus costumbres y tradiciones, pronto cambiarían, o peor aún, desaparecerían. A causa de esos temores, la vida rural siempre evocaba algo poético en la pintura, e inclusive en las obras más duras de Millet, se aludía a la belleza de la naturaleza, lo cual se valoraba en el momento en que un futuro industrial y urbano estaban cambiando al mundo demasiado rapida-

---

mente: Dos años antes de la revolución de 1848, Michelet había escrito en *Le peuple* que el campesino no solo era el habitante más sano y más fuerte, sino también el más moral, y por ello el más completo de la nación. Consideraba que el campesino parecía haber sido formado de la tierra misma que tan arduamente cultivaba, metáfora que fue usada por Théophile Gautier para elogiar *El sembrador* de Millet, y más tarde repetida por Van Gogh al describir *Los comedores de patatas*. Esta opinión del trabajador del campo persistió, aún a pesar de que ese apego primitivo a la tierra fue el tema de la brutal novela de Zola *La terre* (1887)<sup>28</sup>.

Los grandes maestros del realismo francés, Courbet y Fromentin, habían mencionado que el enfoque del realismo en la representación pictórica del paisaje había sido la fuerza regeneradora de un nuevo modelo cultural. Comentaron que, aunque Rousseau había popularizado el culto a la naturaleza, ésta aún no había sido totalmente descubierta. Probablemente se referían al hecho de que la apreciación del paisaje rural se definió con el desarrollo de la ciudad moderna que despertó el ansia por conservar algo que estaba desapareciendo. Este deseo, según Julio Caro Baroja, podría relacionarse con «nostalgias poéticas, filosóficas y políticas, sobre épocas imaginadas, en las que los hombres vivían más felices por lo mismo que su vida [era] más natural». Más precisamente, y con algo de escepticismo, Antonio Machado sentenciaba a través de Juan de Mairena: «nuestro amor al campo es una afición al paisaje, a la naturaleza como espectáculo», y concluía que «el campo para el arte moderno [fue] una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano»<sup>29</sup>.

## **Pintura del paisaje en Cataluña. Ramon Marti i Alsina y el paisaje realista**

Durante la primera parte del siglo XIX, la instrucción artística en Barcelona era impartida gratuitamente en una escuela creada en 1775 por la Junta de Comercio, dedicada a la enseñanza del dibujo para el estampado de telas. Tres años después, esa institución dio lugar a la Escuela de Nobles Artes, llamada familiarmente la Llotja, aún dirigida por la Junta de Comercio. En 1850, la orientación cambió al fundarse la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, que dependía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, y el primer curso sobre pintura del paisaje, unido al estudio de la perspectiva, se impartió en 1824-25. En 1896, las dos asignaturas se separaron, y Modesto Urgel asumió la cátedra del paisaje. Esos acontecimientos coincidieron con la consagración de Barcelona como centro artístico de fama internacional, como pudo comprobarse en las tres importantes exposiciones artísticas celebradas a fines del siglo en 1891, 1896 y 1898<sup>30</sup>.

A mediados del siglo XIX dominaban las teorías idealistas sobre pintura del paisaje, que consideraban que la naturaleza debía expresar «una poética subjetiva de sentimientos y emociones»<sup>31</sup>. Manuel Milà i Fontanals, catedrático de literatura en la Universidad de Barcelona y hermano del pintor Pau Milà i Fontanals, sostenía que

---

«la expresión de la belleza interior [...] presidía la inspiración artística, y afirmaba que «El arte consiste en ver lo ideal en el seno de lo real, en representar lo ideal con formas tomadas de la naturaleza»<sup>32</sup>. Esos criterios se siguieron manteniendo como válidos hasta la segunda mitad del siglo XIX.

La nueva consideración del paisaje se inició hacia los años 1860-70. Fue lograda al margen de las instituciones oficiales, y fue debida en gran parte al maestro del realismo, Ramón Martí i Alsina, quien en la Exposición Nacional de Madrid de 1860 había obtenido una segunda medalla con un *Paisaje de Cataluña* calificado de «claramente realista». Sus ideas, impartidas desde su taller, influyeron a sus discípulos, que buscaban algo diferente de las enseñanzas de la Llotja. El pintor apoyó las actividades de la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes, fundada en 1866, y que celebró exposiciones en Barcelona entre 1868 y 1874 donde expusieron los pintores jóvenes, y despertaron el interés del público por el género del paisaje<sup>33</sup>.

La influencia más importante en la obra de Martí i Alsina fue la escuela de Barbizon. Fue formada en Francia por un grupo de artistas entre los que estaban Millet, Daubigny, Díaz de la Peña, Jules Dupré y Constant Troyon, quienes entre 1830 y 1870 se establecieron en el pueblo de Barbizon, cerca del bosque de Fointainebleau. Se caracterizaron por su rechazo de los cánones académicos y por su deseo de alejarse de los temas urbanos de París y de inspirarse en la experiencia directa de la naturaleza. Favorecían el género del paisaje, y en éste también las escenas de la vida rural. Eran plenairistas, es decir, pintaban del natural, lo cual sería crucial para el nacimiento del impresionismo<sup>34</sup>.

Posiblemente Martí i Alsina conoció la pintura de Barbizon durante sus viajes a Francia. Se supone que estando en París, en 1848, se familiarizó con la obra de Corot, Díaz de la Peña, Dupré y Troyon. Llegó nuevamente a la capital francesa en 1853, y visitó la Exposición Universal de París en 1855<sup>35</sup>. En su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona de 1859, atacó la estética idealista y defendió el realismo<sup>36</sup>. Afirmaba que la naturaleza era la principal fuente de inspiración, y que la finalidad del arte debía ser la representación de la verdad visual. Para ello, el artista debía captar los elementos más fugaces y relativos del paisaje: la atmósfera y la luz. Los títulos de sus cuadros muestran ese interés: *Hacia el anochecer*, *Peñas con luz de tarde*, *País de Montjuich después de la tempestad*, *Puesta de sol y venida de un chubasco*, *Campo verde de trigo en tiempo lluvioso*<sup>37</sup>.

Todavía se tendría que esperar en Cataluña a la plena eclosión del plenairismo, es decir, del propósito de copiar del natural lo que la realidad aparente ofrece, para encontrar una representación fiel de la naturaleza, pero ya varios de los paisajes de Martí i Alsina son apuntes del natural, tomados en los alrededores de Barcelona y Mataró. Se sabe también que, a menudo, incluía notas escritas que especificaban el lugar y la hora del día, los componentes del terreno, los colores y la luz<sup>38</sup>. Varias obras realizadas entre 1860 y 1872 llevan en su título la identificación del lugar, como *Camino de Granollers* (1866-1872), o los aspectos característicos del terreno, como

---

su dibujo *Rocas y hierbazal* (1860-1870). Hay que señalar la importancia para la pintura realista de estos dibujos preparatorios, pues eran la primera representación de un lugar físico concreto. El pintor buscaba las cualidades descriptivas de una realidad visual; anotaba, medía y señalaba los elementos del lugar, es decir, ya no inventaba ni trabajaba de memoria en su cuadro.

Aunque Martí y Alsina acudió a varios temas románticos, precipicios, torrentes, vistas de arrecifes y ruinas de majestuosos edificios, no buscaba provocar el sentimiento de asombro asociado a la emotividad romántica, y optaba por otro tipo de terreno a veces conectado con el mundo rural. Por ejemplo, *Atravesando el río al atardecer* (1856) es una composición con unos campesinos, un rebaño de bueyes y un carruaje. Estas figuras interesan más que los restos de un castillo situado en la cumbre de una montaña cuya función es prolongar la vista de la curva en la distancia. La desacralización del tópico romántico de la ruina se ve en *Ruinas del palacio* (1859), que presenta sin sentimentalismo el esqueleto desnudo de la antigua casa de los templarios. La estructura carece de toda ornamentación, y la mirada, dirigida a través de arcos, columnas y galerías, solo impulsa a investigar su construcción tridimensional. En *Paisaje con ruinas* (1858), la atención va hacia unos grupos de campesinos que, portando bultos y fardos y acompañados de un burro de carga, descansan al lado del río.

Los preceptos de la época aconsejaban la inclusión de figuras en los cuadros, pues se creía que era una forma de ganarse a la crítica. Según recomendaba el manual de José de Manjarrés (1874), «No hay duda que adquirirá mayor vida el paisaje desde el momento que se introduzcan en él seres comprometidos en una acción más o menos significativa»<sup>39</sup>. Sin embargo, para Martí i Alsina estos personajes no son gratuitos. Sus cuadros proporcionan información sobre el mundo visible, y los signos de representación que utiliza son un reconocimiento de la huella del hombre sobre el paisaje. Varias veces acude al tema del camino, como en *El camino* (ca. 1866), con un grupo de campesinos que atraviesan por un sendero un paraje de matorral. *Camino de Granollers* (1866-72) es una vista tomada desde lo alto, con una pareja de campesinos cargados de bultos en su paso por una senda que divide una abrupta pared rocosa de color rojo. Aquí se establece una lectura particular del territorio, en el que se unen los rasgos naturales de la región con los trazos hechos por el hombre. El pintor capta una vegetación rala y espinosa, así como la coloración y textura de las rocas fracturadas para hacer el paso, todo lo cual habla de una naturaleza difícil de vencer e inclusive casi agresiva. Por otra parte, el camino y los que por allí pasan son una marca de la colonización del terreno, el resultado de la labor humana y de su habilidad de transformar el lugar. Revela ciertas metas sociales y es una señal de dirección, tanto para los viajeros como para los habitantes de la región.

---

## Martí i Alsina y la siega

La siega fue un tema importante en la pintura de Barbizon. Charles François Daubigny fue autor de *La siega* (1851), un óleo de grandes dimensiones con una escena de amplio horizonte, bajo un cielo luminoso, lograda a base de pinceladas de colores puros yuxtapuestos que anuncian la paleta de los impresionistas. Este cuadro suscitó gran interés en el Salón de París de 1852, como se ve en el largo comentario que le dedicaron los hermanos Goncourt:

«Una banda de luz rosada atraviesa toda la amplitud del cielo. Las espigas están señaladas a base de pinceladas [y destacan] algunos toques de color azul. [Se ve a] los hombres segando [inclinados y casi] doblados, a las mujeres caminando apresuradas por los senderos y a la gente que recoge las espigas y las lleva a los carros. Toda esta actividad está rodeada por un halo dorado. La siega nunca ha sido mejor interpretada [...] y esta pintura de M. Daubigny es una obra maestra<sup>40</sup>.

Aún más importante fue el famoso cuadro de Millet, *Des glaneuses* (*Las espigadoras*) (1857), que señala el papel de Millet como crítico social contemporáneo al mostrar la dura realidad de la sociedad rural del siglo XIX. El mensaje fue mal



Jean François Millet, *Des glaneuses*, (*Las espigadoras*) (1857), 83.8 cm x 111.8 cm.  
Musé d'Orsay, París.

---

recibido, e inclusive tachado de peligroso, por la burguesía francesa cuando el cuadro se expuso en el Salon de París de 1857. Es una escena donde figuran tres campesinas penosamente inclinadas para recoger las espigas de trigo que quedan por tierra después de la siega. Están separadas de los otros trabajadores que se ven en la distancia, y están alejadas de la rica cosecha ya apilada en los carros como si fuera premio al trabajo que ha concedido la naturaleza<sup>41</sup>.

Varios artistas conocieron y posiblemente se inspiraron en esa pintura. Entre ellos Jules Breton, *Le Rappel des glaneuses* (1859), Léon Augustin l'Hermitte, *La moisson* (1874), *Les moissonneurs*, (1889), *Les glanneuses*, (1887), Lawrence Alma Tadmé, *94 Degrees in the shade* (1876). *Harvest Scene* (ca. 1873) del norteamericano Winslow Homer y *Harvest time*, (1880) de George Fuller, aclamado como «*The Millet of America*», *La moisson* (1887) y *Le Temps de Moisson* (1889) de Jules Dupré, y el famoso cuadro de Vincent Van Gogh *La sieste* (1889), inspirado directamente en un cuadro de Millet<sup>42</sup>.

Martí i Alsina pintó varias versiones de la siega, entre ellas *Los chopos, siega del trigo* (1878), un óleo sobre tela (39.5 x 89 cm)<sup>43</sup>. El cuadro está estructurado en bandas horizontales. En la parte inferior y frente al espectador se ve una parte del campo que ya ha sido segado. Más arriba, una franja más amplia está formada por las espigas

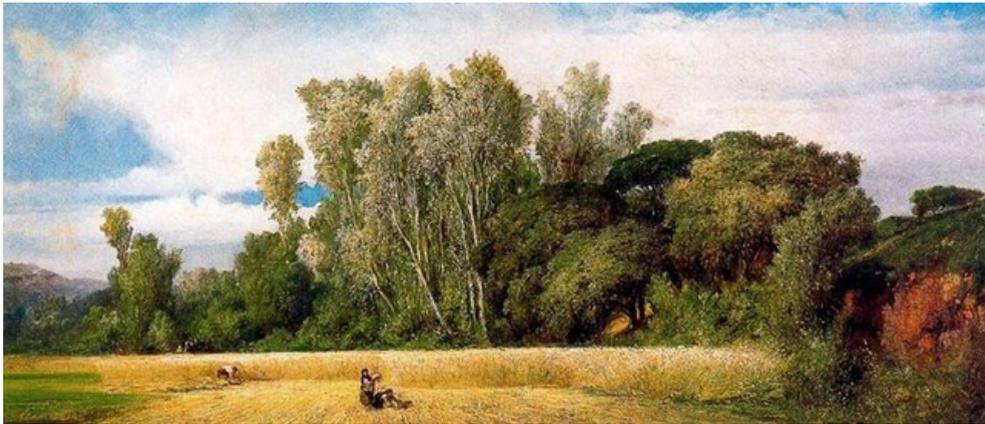


Van Gogh, *The Sower* 1888, 32.5 x40.3 cm. Van Gogh Museum, amsterdam  
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0029V196>

---

aún por recoger. El pintor trabaja con gran riqueza esta materia en un suave tono dorado, dando densidad a los tallos de las espigas, y formando con breves pinceladas más claras a las espiguillas que las coronan. Como telón de fondo y enmarcando todo lo ancho del cultivo, una frondosa cortina de árboles de diversas alturas con meticuloso dibujo del follaje y muy variados matices de verde contrastan con la horizontalidad del campo. Las ramas de los árboles más altos llegan hasta el cielo, que deja asomar algunos espacios azules entre nubes blancas y redondeadas que dan la sensación de movimiento y encuentran su diálogo en la cosecha de trigo. Todo en este plano se fusiona con la luz, la brisa y la frescura, lo cual, unido al suave colorido de las espigas, da una gran luminosidad al paisaje.

Por el lado izquierdo, la composición está limitada por una colina rocosa de color rojizo cubierta de vegetación y cruzada por un pequeño camino en diagonal que se pierde en la distancia. En la parte central del cuadro aparece, a la izquierda, un campesino junto a unos montones de espigas apiladas y al frente dos pequeñas figuras de mujeres; una lleva en sus brazos un haz de espigas, y la otra, encorvada, recoge algunas que han quedado por tierra. Muy a distancia se perciben otras figuras que participan en el trabajo.



Ramon Martí Alsina (1826-1894). *Las albadas*. también llamado *Los chopos*. Siega del trigo. 1878. Óleo sobre tela. 39.5 x 89 cm. Colección Sala. Museo de Montserrat. Puede verse en la web <https://www.pinterest.com/pin/ramon-mart-alsina-18261894-las-albadas-la-siega-del-trigo-1878-leo-sobre-tela-359-x-89-cm-coleccin-s--95138610858353023/>

---

Otro cuadro del mismo tema, pero de dimensiones un poco mayores, *La siega* (1881) (col. particular) (90x143 cm.)<sup>44</sup>, es una amplia vista en formato apaisado que presenta un campo de trigo en parte segado. Como el cuadro anterior, está también dividido en bandas horizontales de diferentes colores que aumentan el campo visual y la sensación de profundidad. Abajo, en la parte ya segada se ven los restos de la cosecha sobre la tierra; pajas y tallos pintados a base de pequeños trazos de color pardo. En la banda del centro, las espigas maduras forman un panel dorado y aquí, como parte integrante del paisaje, el pintor incluye a un grupo de hombres y mujeres ocupados con la cosecha. Las pequeñas figuras, conseguidas mediante pinceladas sueltas de color, son esenciales en el cuadro, pues además de interés figurativo dotan desentido a la composición. Indican cómo se ha desarrollado la tarea en sus diversas fases e, inclusive, su tamaño minúsculo subraya la enorme extensión del campo y el duro trabajo que deben emprender. Estos personajes forman una línea que se despliega en la parte central y recorre horizontalmente casi toda la extensión del sembrado. Unos segadores, con la hoz en la mano, están vueltos hacia el trigo que aún hay que cortar. Otros, vistos de perfil, llevan algunas espigas al hombro. Uno de ellos se dirige hacia un espacio en el flanco izquierdo, donde hay varios montones de gavillas. Como en



Joaquim Vayreda i Vila, *La siega* ca.1881, óleo, 53.879.7 cm.MNAC en el catalogo de MNAC No. 2656 catalogado como *La sega* p. 1028.

---

el cuadro anterior, el pintor llama la atención a la presencia de dos aldeanas colocadas en el frente, directamente ante el observador. Una de ellas lleva unas espigas en los brazos, y otra más cercana se ha inclinado para recoger algunas espigas olvidadas en el terreno. Este personaje, repetido en ambos cuadros pudiera ser alguna cita al famoso *Des glanneuses* de Millet aunque restándole dureza.

La forma apaisada del cuadro abarca horizontalmente la gran amplitud del sembrado, y el punto de fuga, con proyecciones reales o imaginarias, conduce hasta la distancia, donde en medio del sembrado parece haber un carro y posiblemente otro trabajador, pero tan lejanos que pierden nitidez y contornos. El campo está limitado en el lado izquierdo por una colina rocosa, sobre la cual se distingue una construcción que podría ser un granero. Casi en el centro del cuadro, el pintor ha colocado una arboleda en varios tonos de verde que dirige la mirada hacia el cielo cubierto de celajes grises, pero suavizado por reflejos plateados que lo convierten en una fuente de luz. El clima es soleado, pero no se percibe un calor agobiante; los nubarrones que se extienden en el cielo indican la proximidad de la lluvia.

La minuciosidad realista de estos cuadros tiene un propósito que no es solo para demostrar habilidad descriptiva o imitativa. El pintor elige un punto de vista concreto desde el cual contempla un fragmento determinando del paisaje con ciertas cualidades que le han interesado y que se refieren a formas, colores, iluminación, y ha seleccionado la hora del día y la estación del año. Entiende los elementos naturales y geológicos; la topografía del terreno y la constitución de la tierra, la naturaleza de los árboles, el color y apariencia meteorológica del cielo y las nubes, y su deseo, más que mostrar su habilidad, es señalar, a través de todos esos detalles, que la naturaleza es digna de ser captada y reproducida por medio de una mirada estética.

El cuadro también puede completarse con una lectura que lleva a ciertas conclusiones. Inscrito en el paisaje hay un sistema de valores y una exaltación de la tierra catalana. Muestra que el campo ha sido prácticamente cortado en un terreno rocoso y que se necesita un cierto número de jornaleros para llevar a cabo el trabajo. La escena deja ver algo de la manera tradicional de organizar la siega, emprendiéndola por partes, recogiendo las espigas y agrupándolas en gavillas a medida que se cortan, y se presenta como una actividad continua y simultánea. La casa o granero que se ve a lo lejos alude al buen manejo agrícola. Es un trabajo duro, pero la naturaleza es pródiga y responde con una feraz cosecha. No es solo una escena eficiente, sino también feliz y una celebración de la economía rural y de la región.

## Joaquim Vayreda

Joaquim Vayreda continuó la renovación realista del paisajismo en la pintura catalana. Había sido discípulo de Martí i Alsina, y concordaba con él sobre la consideración de la naturaleza como fuente primordial de inspiración<sup>45</sup>. Sin embargo,

---

difería del positivismo de su maestro. Partiendo de un punto de vista espiritual y cristiano, pensaba que la naturaleza era un reflejo del esplendor divino, y que el pintor podía «sentir y expresar las armonías del gran concierto que creó Dios. Esa premisa alentaba su defensa del realismo; pues todo, aún lo que «nos molesta y nos repugna» es bello y foma parte «del gran concierto universal, destello de la divinidad y de la armonía infinita»<sup>46</sup>.

Tanto o más que su maestro, Vayreda era plenairista y sostenía que la pintura del paisaje debía basarse en el cuidadoso estudio del natural, por lo que otorgaba a todos los detalles minucioso cuidado<sup>47</sup>. Miquel i Badia comentaba que, en sus cuadros, «la impresión de lo natural daba al agua perfecta transparencia», y frescor «en la hierba y en los árboles»<sup>48</sup>. Daba gran atención a los fenómenos atmosféricos, y por ello los críticos notaron la forma en que captaba la temporalidad e, inclusive, la instantaneidad, por lo cual era calificado como pre o impresionista<sup>49</sup>. Su técnica abocetada, y su intento de reproducir la atmósfera y la luz, le valieron el aprecio de los jóvenes modernistas como Rusiñol, quien opinaba que Vayreda «interpreta y no copiaba servilmente la naturaleza [...] no contaba las hojas; aunque de ellas contaba las sensaciones íntimas». Era «un arte de esencia de bosque de olor a tierra, de luz vívida; un arte casi impresionista», y concluía que con él «por primera vez presentíamos el arte de Corot, el arte de Daubigny»<sup>50</sup>.

Vayreda provenía de una familia conservadora, propietarios de tierras en la región<sup>51</sup>. Como su familia, se alineaba con el catalanismo conservador y trabajó activamente en varias causas y movimientos catalanistas. El regionalismo estaba en la base del Centre Catalanista d'Olot, que él presidía, y de la fundación de *L'Olotí*, órgano difusor del programa regionalista. Durante la guerra carlista emigró a Francia; se instaló en Sète en 1873, y desde allí ayudaba financieramente al ejército carlista. Al finalizar el conflicto volvió a España, y en la década siguiente realizó algunas de sus más conocidas obras.

Interesa señalar su labor como fundador de la Escuela de Olot. Después de su aprendizaje con Martí i Alsina, volvió a su región y fundó el Centro Artístico-Cultural. Poco después, él y Josep Berga i Boix crearon la escuela de Olot, formada por un grupo de artistas plenairistas inspirados por el paisaje de la Garrotxa. La pintura del grupo se apartaba de las corrientes generales, y era, según juicio de Raimon Casellas, de «un olotismo impresionista». Una de las influencias filosóficas y artísticas del grupo fue la de Josep Torras i Bages, que impulsaba una modernización del arte, pero supeditándolo a la moral, premisa fundamental del Cercle Artistic<sup>52</sup>. El grupo favorecía los intereses locales, lo cual era concurrente con su actividad a favor del fomento del arte, de la literatura y de toda manifestación cultural, puesto que todo ello era considerado también como instrumento didáctico y propagandístico. «Patria, Fe i Amor» fue el lema del Primer Certamen Literari d'Olot en 1890, donde dominaron los temas relacionados con la ideología del catalanismo regionalista y conservador<sup>53</sup>.

---

Vayreda había empezado desde muy joven a destacar en las exposiciones; participó en 1866 en la de Objetos de Arte, desde 1868 en las de la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes de Barcelona, y en 1871 en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Pero fue sobre todo importante la del Salón de la Academia en París: pues en su viaje a la capital francesa pudo conocer las obras de los artistas que lo orientarían. Él mismo reconocía que «me sirvió mi estancia en París para estudiar la escuela francesa moderna, principalmente sus paisajistas; y allí se acabaron de fijar mis convicciones artísticas, abandonando varias preocupaciones que aún conservaba»<sup>54</sup>. Benet analiza cómo el joven pintor quedó fascinado por «el naturalismo rústico de la escuela de Barbizon», y que Theodore Rousseau y Daubigny le enseñaron a estimar la totalidad del paisaje. Explica que, así como ellos veían a Barbizon, él pensaba que en Olot la naturaleza era «un jardín inteligente pero sin artificio». Por supuesto, también le impresionó «el rústico Millet con sus campesinos y pastores», y Corot le enseñó a valorar los árboles, «los rayos de sol que atraviesan la densidad de la atmósfera y permiten ver el camino que se pierde en el bosque»<sup>55</sup>. Por ello, el crítico resume que el conjunto de su obra debe interpretarse como la manifestación «*del 'flaire' més instintiu de l'essència del catalanisme formulat amb una estètica europeïzant*»<sup>56</sup>.

Por su parte, Trenc Ballester encuentra algo del bucolismo cristiano de Millet en los cuadros de Vayreda de ambiente melancólico que datan de los años 1871 y 1878, como *Recança* (1876), *Recuerdo triste* (1875), *El campesino* (1871-76), *Contraluz con hilandera y Niña y rebaño* (1877), donde muestra la dura vida del campesino. En cambio hay huellas del plácido mundo bucólico de Rosa Bonheur, Jules Breton y Constant Troyon en algunos óleos de grandes dimensiones como *El verano* (1877), *Prados de Verntallat* (1878) y *Salida del rebaño* (1880)<sup>57</sup>. Concluye que, al igual que en esos pintores franceses, había una idealización que escondía la verdadera situación de un campesinado que en ese momento empezaba a destacar como fuerza social<sup>58</sup>, que la escuela de Olot recreaba «su propia realidad para contrarrestar las transformaciones inevitables», y que el resultado era «una imagen ideal que se ofrece como real y modelo para edificar, a su semejanza, una Cataluña que se estaba construyendo»<sup>59</sup>.

Concluye Trenc Ballester que tanto Martí i Alsina como Vayreda fueron esenciales en la modernización de la pintura del paisaje en Cataluña. Cree que a partir de los años sesenta, a través de la influencia de la cultura francesa y la adopción del realismo, la modernidad entró en el paisajismo catalán. Afirma que Martí i Alsina tuvo un papel similar al de Courbet en Francia, y que con la influencia de la pintura moderna francesa (Corot, la escuela de Barbizon, Millet, Troyon, Rosa Bonheur, Daubigny) en Vayreda la pintura catalana salió del provincialismo hacia al comopolitismo y la modernidad<sup>60</sup>. Sin embargo, hay que considerar asimismo la opinión de Francesc Fontbona, que valora el impacto que tuvo la pintura francesa moderna en el joven pintor, pero cree que lo esencial en su obra fue el redescubrimiento que hizo

---

de su propia región. Explica que hacia los años 60, cuando Vayreda llegó a Barcelona, los pintores apenas habían iniciado su intento de tratar de captar de manera real la naturaleza, pero ese paisaje, lejano de la gran ciudad, les era ajeno, mientras que para Vayreda era la realidad de su vida diaria. Tras sus viajes a Barcelona y a Francia, armado con nuevos útiles técnicos y artísticos, redescubrió y captó en sus cuadros, de manera más verdadera y más lograda técnicamente, la campiña verde y fresca de Olot<sup>61</sup>.

Entre los paisajes de Vayreda hay dos escenas de la siega del trigo. *La Siega* (ca.1881) (53.8x 79.7 cm.)<sup>62</sup> es una visión del trabajo rural en una naturaleza fértil, clara y sosegada. Todo el lado izquierdo del cuadro está dedicado al sembrado de trigo que se extiende y conduce la mirada en perspectiva hasta el fondo. El cielo, algo nublado en tonos grises y azules pálidos, baña la escena con una luz clara. Todos los elementos están tratados con gran minucia, lo cual se nota desde el primer plano donde despuntan, entre la paja, algunas amapolas rojas. Asimismo, hay que notar la finura de las pinceladas en las esbeltas espigas doradas, coronadas por espiguillas más claras que aletean en el aire. El paisaje está animado por una campesina de pie que se inclina para cortar las espigas. A la derecha, una pequeña vereda y una hilera de árboles conduce hacia la distancia donde se alinean varias hacinas de trigo.

El otro paisaje, *La siega* (ca.1880)<sup>63</sup> (70 x 120 cm.), es en esencia la misma escena, pero esta vez queda animada por tres mujeres que trabajan en la cosecha. La más cercana al espectador lleva lo que parece ser una hoz en la mano, y se inclina para cortar las espigas. Atrás otra mujer se ocupa en una tarea similar, y, entre ambas, otra segadora ata un haz de mieses.

Ambos cuadros presentan el trabajo de la mujer campesina, y pueden también aludir a la famosa obra de Millet, *Des glanmeuses* (1857) que Vayreda seguramente conoció. Sin embargo, tienen un sentido muy diferente. Estas mujeres expresan un mensaje sobre su trabajo, pero no viven de la caridad como las *glaneuses*, pues no se las ve recogiendo el sobrante, sino participando en la cosecha. Ellas han colaborado, recogido y atado las gavillas que se ven a su alrededor. En la obra de Millet todo el protagonismo se otorga a las tres campesinas del primer plano, que muy penosamente inclinadas recogen las espigas que han quedado por tierra<sup>64</sup>. En los cuadros de Vayreda se da la mayor importancia al paisaje, y la labor tiene una sensación de atemporalidad, de estar fuera del curso del tiempo. Estas siegas aluden a valores trascendentes que van más allá de la experiencia inmediata. Es obvia la inspiración de Virgilio y de la Biblia, pues se intuye una validez casi religiosa en la faena y una belleza moral en el trabajo. Estas sugerencias se ven confirmadas en el vasto panorama del trigo maduro que se extiende en una curva diagonal, reforzada por una hilera de árboles, que se prolonga en un continuum más allá de los límites de la tela. El campo de espigas ordena y une todos los detalles de la pintura, tanto los del primer plano como los de la lejanía, donde se ven alineadas varias hacinas que confirman que la naturaleza ha recompensado la dura labor del campesino.

---

*Booz i Ruth* (ca. 1888)<sup>65</sup> es una versión que Vayreda hizo de la escena bíblica del *Libro de Ruth* sobre la costumbre caritativa que permitía que los pobres y desheredados aprovecharan el sobrante de la siega. Aunque el pintor no quedó satisfecho con este cuadro y lo retiró de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, es interesante por ser, nuevamente, tan diferente de *Des glaneuses* de Millet. Vayreda no muestra a la campesina penosamente doblada para recoger el sobrante. Por el contrario, presenta a la mohaibita Ruth llevando en sus brazos un grueso manojó de espigas<sup>66</sup>. Va acompañada por el dueño de las tierras, Booz, y ambos van atravesando el campo de trigo.

## Dionís Baixeras

Dionís Baixeras estudió en la Llotja y tuvo como maestros a Martí i Alsina, Antonio Caba, Claudi Lorenzale y Lluís Rigalt. Tras finalizar sus clases solía reunirse con un grupo de artistas e intelectuales en la librería Verdaguer, y concurría frecuentemente al Ateneo<sup>67</sup>. De esta manera se relacionó con los pintores catalanes y se familiarizó con la obra de la escuela francesa de Barbizon, y especialmente con Millet, Bastien Lepage y Pascal Dagnan-Bouveret. Cultivaba la pintura del natural, basada en el verismo y en un minucioso estudio de todos los pormenores del paisaje. En 1886 viajó a París donde admiró las obras francesas y quedó tan entusiasmado con aquel realismo, «que ya no habría de abandonarle durante toda su vida»<sup>68</sup>.

Baixeras era un hombre muy creyente; en 1881 fue fundador del Cercle Artistic de Sant Lluç, que deseaba restablecer un arte naturalista y equilibrado de inspiración cristiana<sup>69</sup>. Seguía las doctrinas estéticas del fundador del Cercle, Josep Torras i Bages, futuro Obispo de Vic, de acuerdo con ellas, concluía en su artículo «La moral en las artes plásticas», de 1928, que «por encima de todo debe perseguirse aquella belleza original que Dios, el artista supremo, ha conferido a las cosas»<sup>70</sup>. Fue un artista muy prolífico y participó en varios proyectos. A los 20 años se encargó de los óleos del paraninfo de la Universidad de Barcelona, e intervino en obras artísticas públicas y religiosas. Colaboró con Vancells en la decoración del Camarino de la Virgen de Montserrat, de la iglesia del Santuario y el camino de la cueva del Monasterio de Montserrat, del Seminario de Barcelona (1904) (destruida en la Guerra Civil), y en la cúpula del salón de Sant Jordi del Palacio de la Generalitat de Catalunya con una composición que plasmaba «*L'espiritualitat catalana en relació amb Deu i la patria*» (1928). Tuvo una brillante carrera como pintor y participó en exposiciones de carácter colectivo. Entre ellas, la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, donde obtuvo medalla de oro, y varias veces en las del Salón de París: 1886, 1887, 1888, 1889, 1891 y 1892. Fue autor de dibujos al carbón de vistas urbanas de Barcelona (1908), emprendidos para un concurso convocado por el Ayuntamiento de Barcelona para conservar en material gráfico el aspecto de calles y edificios que pronto serían derribados por la apertura de la Vía Layetana<sup>71</sup>.

---

Este artista, aristócrata y solitario, nació y murió en Barcelona (1862- 1943), pero confesaba que su pintura y su amor por la naturaleza lo habían convertido «en un verdadero excursionista». «Como un cazador cargado con mis colores y pinceles, he recorrido nuestra costa y nuestro Pirineo en busca de un celaje o de la viveza de una hora»<sup>72</sup>. Durante toda su vida sostuvo la idea de que la vuelta al campo no solo era motivo de inspiración artística, sino también de salud física y moral. Explicaba, que para quienes estaban obligados a vivir en la ciudad, no había «goce más puro, expansión más saludable para el cuerpo y para el espíritu fatigado por las cotidianas preocupaciones de la lucha por la vida» que una salida al campo, que «además de dilatar los pulmones con la respiración de aire puro y bien oxigenado comunica al espíritu una placidez indecible, un goce comparable sólo a la fruición causada por la contemplación de las obras maestras del arte». Pensaba que en el campo, el hombre se encontraba en pleno contacto con la naturaleza, «donde disfruta de las emociones estéticas y poemáticas en las mismas fuentes primarias de todo arte y de toda poesía»<sup>73</sup>. En sus recorridos por el campo, descubrió un corpus de arte campesino: «en la mayor parte de los pueblos de tradiciones agrícolas, se ha venido formando [...] un arte rural simple, ingenuo, característico de cada pueblo, que viene a ser una traducción a la realidad del alegre carácter de los que constantemente viven rodeados de las visiones interesantes y de los espectáculos magníficos que en la naturaleza se disfrutan»<sup>74</sup>. Baixeras sostenía que la renovación de la pintura se encontraría en el retorno a la vida sencilla de campesinos, pescadores y pastores que, además de ser felices, expresaban inconscientemente un sentimiento estético en sus formas de vida y de trabajo. Su artículo «Arte rural» trata sobre la arquitectura de masías y casas de labranza, y explica la adaptación de esa arquitectura a los diversos climas y comarcas de Cataluña. Incluye comentarios y abundantes dibujos de las casas, lugares, y herramientas de trabajo.

Entre las múltiples y diversas obras, el mayor interés de Baixeras fue la pintura realista de paisajes y marinas animados con las figuras de campesinos, marinos y pescadores colocados en primer término, realizados con gran verismo y algo de nostalgia. Siempre permaneció fiel a su arte dulcificado y alejado del dolor. Los protagonistas de sus paisajes, rodeados por un «halo blanquecino que comunica vibración en sus contornos», eran una especie de «ejemplo para los hombres de la corrompida civilización industrial»<sup>75</sup>. Colaboró muchas veces en exposiciones. Había estado exponiendo en el Salón de París con cuadros de temas marinos, hasta que en 1888 presentó un cuadro de tema rural titulado *En Haute Catalogne* o *En la Alta Cataluña*, y un año después *Derniers rayons: Vallée de Camprodon (Haute Catalogne)*, que él denominó *Heneadoras* y al otras veces se refirió como *Herbejant* (1887-88), relacionado con la siega del heno. Presenta un campo soleado y, en él, dos mujeres con rastrillos están recogiendo la cosecha y formando montones con el heno recién cortado. Esta obra tuvo mucho éxito, fue expuesta también en Gante, en 1890 en el Salón de Munich, y en 1891 en la Exposición Jubilar de Viena<sup>76</sup>.



Dionis Baixeras Verdagué, *Herbejant* 1887-88. Óleo sobre tela, 115x211, col. particular.  
Está en la pag. 46 del libro de Esther Alsina Galofre *Dionís Baixeras 1862-1943*.  
Fundacion Iluro 2021 p. 46.

El conocimiento que tenía Baixeras de toda la región catalana fue reconocido por la crítica, que llegó a considerar que sería el representante ideal de una escuela de pintura catalana. Alfredo Opisso pensaba que sus obras eran «un reflejo de su país», que era un artista que sentía «todo lo de su tierra como propio», con «ternura filial», y que esta era la manera de lograr «un arte nacional, o regional, o territorial»<sup>77</sup>. Otros descubrían «sabor a tierra» en sus cuadros<sup>78</sup>, y los escritores naturalistas encontraban en su arte «un verdadero reflejo de su país y de su tiempo»<sup>79</sup>. Algunos alababan su realismo, como la «verdad» que se veía en sus obras. Era conocido por la meticulosidad en los detalles, que captaba perfectamente; «desde lo más importante, hasta el más insignificante accesorio, lo mismo en las figuras, que en los objetos, que en el color, que en el ambiente, que en el claroscuro, que en las actitudes o que en los celajes». También era reconocido como uno de los pintores más «ricamente documentados que pueda haber». Cada cuadro suponía «una preparación concienzudísima, largos estudios preliminares incansables cuidados durante la ejecución, minuciosas comprobaciones y cotejos después de terminado y antes de ser expuesto»<sup>80</sup>.

La crítica apreciaba su pintura del natural, y sus investigaciones como trabajo de campo en el paisaje catalán. En sus recorridos recogía apuntes de sus sitios predi-

---

lectos: «la barraca del pastor, la vacada, el rebaño, los celajes, el torrente, la armazón de las montañas, los peñascales, la flor, el árbol». Estudiaba todos los elementos, en todas las estaciones y a todas horas: las nubes en todas sus formas y matices, la atmósfera, serena o brumosa, las viviendas, en verano y en invierno, y hacía «un cúmulo de apuntes [...] compilando una riqueza inagotable de documentos de irrecusable autenticidad». Todo ello revalidaba su obra como plenairista: «Nadie dirá que tal crepúsculo o tal efecto de niebla esté pintado al taller». «El señor Baixeras no pinta en el taller, sino al aire libre, y a una hora inadecuada; al amanecer, si la hora del cuadro es el amanecer, a la luz del crepúsculo vespertino, si en tales momentos está representando la tarde»<sup>81</sup>.

En sus exploraciones de toda la región catalana, llegaba a conocer a los protagonistas de sus cuadros; conocía sus casas y sus costumbres, y sus rostros eran un trasunto del natural, «pues todo, actitudes, expresiones, lugar, luz, color, todo está tomado de la verdad pura y exacta». Por ello, se había declarado que Baixeras pertenecía a un selecto núcleo de artistas catalanes que constituía «una parte de nuestro patrimonio intelectual» y que tenía un gran valor nacional y patriótico. Esos artistas

afirman a cada momento la existencia de la patria catalana; ellos dan ejemplo cada día de que tenemos un arte propio, con elementos propios, sus obras son personales en todo punto desde la concepción hasta la última pincelada, y como fiel expresión de lo nuestro hacen que lo nuestro se quiera más aún. [...] Mirando los cuadros del Sr. Baixeras, ve cualquiera a la Cataluña de verdad, sincera y magníficamente exteriorizada, tal como es en los refugios de su alma; en las encumbradas cimas pirenaicas, donde anida su espíritu y en las risueñas costas mediterráneas, donde tiene puesto el pie para lanzarse a la inmensidad; la Montaña y el Mar, confines dignos de su grandeza<sup>82</sup>.

Un interesante cuadro de Baixeras, *Después de la trilla* (también llamado *Segadoras*)<sup>83</sup>, es una escena en la era con dos mujeres en el primer plano, armadas de hocas y rastrillas con las que están removiendo las espigas recién cosechadas. Es de tema similar *Els segadors* (ca. 1890)<sup>84</sup>, de formato apaisado (150x50), con un vasto campo horizontal de trigo en cuyo centro se yerguen las figuras verticales de tres jóvenes y robustos segadores esmeradamente pintados, con gran detalle en sus rostros y cuerpos. Baixeras quiere mostrar en ellos la postura y los movimientos atléticos que el cuerpo adopta en la dura labor de segar, así como la posición de la cabeza, los brazos, las piernas y las guadañas. Los tres se despliegan en una línea ligeramente diagonal; al frente, uno de ellos, completamente inclinado, con la hoz la mano, está a punto de iniciar el corte. Lo sigue otro segador erecto, en una pose casi estatuaría. Sostiene en una mano una piedra que utilizará para afilar la cuchilla de la enorme guadaña que apoya en el otro brazo. El tercero, casi de espaldas, y un poco más alejado, deja ver desde otro ángulo cómo corta los tallos. Frente a ellos, se ven por tierra las gavillas

---

de trigo que son fruto de su trabajo. Su ropa aseada están minuciosamente pintada; dos de ellos llevan una barretina roja en la cabeza y el tercero un sombrero que lo protege del sol, aunque la siega no se lleva a cabo bajo un sol ardiente; el cuadro capta un clima agradable y fresco, y el suave viento es visible en el sutil movimiento de las espigas. La luz tibia de la tarde unifica la tonalidad cromática de la composición; el campo se extiende en la distancia, limitado, a lo lejos, por una colina que se funde con los colores opalinos del cielo.

## Catalanismo y el campesino

En su retrato de la vida en el campo y del trabajo rural, estos tres pintores presentan un mensaje basado en los valores heredados de la Renaixença. Este movimiento cultural regionalista/nacionalista que entre las décadas de 1830-1840 exaltaba la lengua y las raíces culturales catalanas<sup>85</sup> tuvo gran repercusión no solo cultural sino también ideológica y política, y fue esencial para puntualizar durante la segunda mitad del siglo XIX las bases del pensamiento catalanista<sup>86</sup>.

La personalidad diferenciadora de la región y la conceptualización de la nacionalidad catalana era a menudo definida a través de ciertos símbolos relacionados con la lengua, la cultura y la historia<sup>87</sup>. Hay que señalar también la importancia de la consideración del *Volkgeist*; interpretado ya sea como alma colectiva, espíritu o carácter nacional o espíritu del pueblo. Como tal, fue esencial para la definición del catalanismo, y como consecuencia también lo fueron el territorio y el paisaje donde tomaba forma. Joan Maragall opinaba que «El alma de un pueblo es el alma universal que brota a través de su suelo»<sup>88</sup>. Poco después, Prat de la Riba agregaba: la nacionalidad es un *Volkgeist*, un espíritu nacional social o público que «no existiría, no se hubiera formado, si la estructura o la situación del territorio no hubiera sometido a su población a las mismas influencias, si una promiscuidad de las razas no hubiera engendrado ciertos tipos físicos medios [...] si la unidad de la lengua no hubiese vaciado en un molde único el pensamiento nacional»<sup>89</sup>. Exaltaba al campesino «La tierra es el nombre de la patria, la tierra catalana es la patria catalana: todas las generaciones lo han consagrado. [...] es la tierra viva de las generaciones que son la ubre nunca seca que nutrirá a las generaciones venideras como ha nutrido a las pasadas». El espíritu catalán, a través de las desgracias y catástrofes, siempre había esperado oculto «en las clases rurales a que volviese el tiempo de germinar, crecer, florecer y medrar ufano. Las gentes apegadas a la tierra por tradición, por amor, por necesidad de vivir, vinieron a ser el claustro materno donde el espíritu catalán fue a refugiarse, donde sintió el primer impulso de germinar y crecer»<sup>90</sup>.

La Renaixença que reivindicaba la tradición, y más aún la tradición popular, viva en el mundo campesino, animó el movimiento neoprimativista y neopopularista de fin de siglo de muy diversas maneras; desde los estudios arcaizantes sobre el

---

material folklórico como los llevados a cabo por Mariano Aguiló y Manuel Milà y Fontanals hasta el ruralismo de algunas obras de Guimerà como *Terra baixa* (1896) y *La festa del blat* (1897)<sup>91</sup>. Ésta fue también la inspiración para la formación de organizaciones corales; como la de José Anselmo Clavé, de un popularismo rural y progresista, y el Orfeo català, formado en 1891 y dirigido por Lluís Millet y Amadeu Vives, cuyo repertorio promovía la divulgación del cancionero tradicional, para lo cual fueron esenciales los trabajos de los investigadores que proporcionaron a los compositores el rico legado popular. Hay que subrayar sobre todo el gran desarrollo del excursionismo en el fin de siglo, alentado por organizaciones como la Associació Catalanista d'Excursions Científicas fundado en 1876, la Associació d'Excursions Catalana y el Centre Excursionista de Catalunya.

El excursionismo no era solo una actividad deportiva. El propósito, directamente relacionado con el paisaje, era la exploración del país y con ello el descubrimiento de la identidad catalana. Su desarrollo coincidió con los principios de la geografía catalana moderna, entre los cuales estaba «la indagación sobre los orígenes, la investigación de la personalidad y la necesidad de establecer un inventario general del país»<sup>92</sup>. Se planteaba «como una especie de ritual patriótico» basado en «recorrer, conocer y querer la propia tierra, la propia patria». En 1904, Joan Maragall, socio del Centro Excursionista de Cataluña, resumía:

Porque nuestro excursionismo no es un deporte, no es un recreo, no es un estudio, [...] y no es tampoco un amor abstracto a la naturaleza, sino a nuestra naturaleza; [...] nuestro amor a la naturaleza vive en el amor a la naturaleza catalana; Cataluña es para nosotros compendio del mundo, y nuestro amor universal en ella es donde más eficazmente se ejercita. Por eso podemos decir, con la cabeza bien alta, que el alma de nuestro excursionismo es el amor a Cataluña<sup>93</sup>.

El excursionismo se difundió extraordinariamente, inspiró conferencias, cursos, asambleas, certámenes, publicaciones, exposiciones, estudios meteorológicos y la formación de museos y bibliotecas. Como hemos señalado, Baixeras aplaudía las colecciones de fotografías y otros materiales gráficos conseguidos por el *Centro Excursionista de Cataluña* por su intento de ir formando un inventario que se debía utilizar en las escuelas de arte.

## De la montaña al Mediterráneo

La montaña tuvo un papel de gran importancia en la consideración del territorio catalán. En cierta forma, ello confluía con la sensibilidad que se extendió en Europa desde fines del siglo XVIII a raíz de las exploraciones en los Alpes<sup>94</sup>. En la montaña se encontraba una belleza caótica, mítica, opuesta al racionalismo cientí-

---

fico y más poderosa que «lo bello»: «aquello bien formado y placentero». Alentaba el sentimiento de lo sublime definido por Edmund Burke en su *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) como algo oscuro, turbador, infinito, irracional, atormentado..., «aquello que tiene el poder de destruirnos»; y que «podía incluso provocar terror»<sup>95</sup>. Concluía Burke que lo sublime era una sensación a la vez estética y metafísica, y por ello superior a la producida por la belleza, porque sólo lo sublime, a través de los objetos terribles, tiene la aptitud de despertar en el individuo «la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir»<sup>96</sup>.

Sin embargo, en Cataluña no se trató solamente de una valoración estética, pues la montaña fue considerada como clave del paisaje esencial del catalanismo; los orígenes de la nación se buscaron en los Pirineos y se consagró a Montserrat como uno de los símbolos de la patria<sup>97</sup>. No se trataba solo de un punto geográfico definido, sino también la base de un sistema ideológico. En 1841 Jaume Balmés había publicado en el *Album Pintoresco* de Barcelona su artículo «El catalán montañés», exaltando la forma de vida y carácter de los habitantes de la montaña<sup>98</sup>. Años después, Marià Vayreda hermano del pintor, publicaba su novela *Sanch nova* (1900) subtitulada «*novela muntanyesa*», que tomaba lugar en la montaña de la Garrotxa, y cuyo mensaje proponía la regeneración de Cataluña y de España, a través de una inyección de la sangre nueva que viene de la tradición. La obra fue aclamada como la «novela nacional de Catalunya, “un verdadero símbolo de la Cataluña que renace”, y, significativamente, el crítico de *La Renaixença* Moliné i Brasés destacaba en su reseña uno de los episodios que “*més possibilitats oferia a la galavnització del sentiment catalanista*”. Se trata de una escena de la siega, que forma parte del capítulo titulado “Rufagades”. Según el crítico, era un canto a la fuerza, a la energía, a la valentía, la juventud, al sentimiento unitario», y era un homenaje a la recientemente recuperada canción *Els segadors* como himno de Cataluña:

L'escriptor hi deixa consignat un quadro d'un relleu admirable y'l novelista mateix nos demostra com travallen los homes superiors en son laboratorí, entremetj del poble, com rendeixen y ull-prenen á la massa'ls essers superiors animats d'un ideal. Aquell plany dels segadors històrics cantat de nit per segadors veritables, marcant lo ritme ab eynas no menos veritables y tallantas, la rescobla amenassadora y tétrica acompanyant al narrador que va psalmodiant la passió y mort de la Patria, son d'un tràgich esgarriós y bellíssim<sup>99</sup>.

El mismo autor, consciente de la propaganda implicada en su reseña y de la posibilidad de que no todos aceptaran su interpretación de «Els segadors», incluía una justificación al pie de la página<sup>100</sup>.

De esta manera, no fue casual que aparecieran varios periódicos con títulos como *El Montañés*, *el Eco de la Montaña*, *La Crónica Montañesa* desde la segunda mitad del siglo XIX, y a principios del XX, *La Gazeta Montanyesa*, *La Montaña*, *El*

---

*Faro de la Montaña*, etc.<sup>101</sup>. Señala Joan Nogué que la influencia de ese paisaje es patente en la empresa de reconstrucción del monasterio románico de Ripoll, considerado como la cuna de la catalanidad, y apareció inclusive las nuevas edificaciones de Barcelona<sup>102</sup>. Se puede ver en varias obras de Gaudí, como por ejemplo en el remate de la fachada de la casa Batlló, formado por una torrecilla que culmina en la cruz de cuatro brazos y una cubierta ondulante recubierta de grandes piezas de cerámica que forman escamas. La imaginación popular comparaba esta parte con el dragón vencido por San Jorge, representado por la vertical de la torre y la cruz, y también recordaba a las montañas de Montserrat, y en especial a la roca Foradada<sup>103</sup>. Asimismo, en el Parque Güell, los caminos diseñados como un sistema serpenteante cumplían tanto una función doméstica como un propósito teleológico. Formaban una especie de ruta de peregrinos que subía como en una montaña hasta el Calvario desde donde el visitante podía contemplar todo el panorama<sup>104</sup>.

Si bien la montaña fue una de las raíces del pensamiento catalanista, desde principios del siglo XX aparecería otro paisaje, esta vez luminoso y armónico: el Mediterráneo, considerado como la verdadera cuna de la civilización. Así se reivindicó un nacionalismo clasicista como base de la identidad catalana y se rescataba la «idealidad catalana», que enlazaba con la «idealidad clasicista del mundo». Jaume Bofill i Matas declaraba que si una organización social y política tenía que «reflejar el espíritu de la raza y de la tierra, la organización político-social catalana debe ser eminentemente clásica, mediterránea»<sup>105</sup>. Maragall consideraba ambos paisajes; el alma catalana era a la vez, pirenaico-mediterránea: «los adustos Pirineos descienden en pétreo oleaje y se amansan a medida que se acercan a la dulce mar latina, de claro horizonte»<sup>106</sup>. El clasicismo o mediterraneismo llegó a trascender las fronteras para formar un movimiento panlatino que incluía a todo los países de la cuenca del Mediterráneo europeo<sup>107</sup>.

El novocentismo, vigente durante las dos primeras décadas del siglo xx, popularizó la idea del mediterraneísmo de Cataluña<sup>108</sup>. El término apareció por primera vez en 1906, en el *Glosari* escrito por el teórico del movimiento, Eugenio d'Ors (*Xenius*), quien desde 1906 a 1923 publicaba una columna semanal en *La Veu de Catalunya*. La raíz de la palabra catalana: *nou*, que significa a la vez nuevo y nueve, se refería al nuevo siglo, el «Novecientos», que se iniciaba en 1900, y también a una nueva forma de entender la región. Entre sus postulados proponía la modernización de la sociedad catalana y, oponiéndose al modernismo, redimía el clasicismo mediterráneo de la región. Se debe también mencionar a Joaquín Torres García, el artista filósofo del movimiento, quien, de acuerdo con las ideas de *Xenius* y el novocentismo, consideraba a Cataluña como el estandarte de la tradición cultural mediterránea. Abogaba por un arte inspirado en la simpleza, equilibrio, y construcción característicos del arte de los antiguos pueblos mediterráneos, y entendía la modernidad como una renovación vital y continua de cada generación.

---

## Joaquim Sunyer

Joaquim Sunyer i de Miró (1874-1956) fue el representante del novocentismo en la pintura. Se había educado en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Colaboró por primera vez en la Exhibición de Bellas Artes en Barcelona en 1894, y dos años después se instaló en París, donde pintó escenas de la vida urbana. En la capital francesa se relacionó con los nuevos movimientos artísticos y con diversas personalidades, entre ellos Renoir, Picasso, Manolo Hugué y Aristide Maillol, pero la influencia más importante en su pintura fue la de Cézanne, cuya obra pudo ver en la retrospectiva celebrada en París en 1907.

Tras doce años ausencia, en 1908, Sunyer volvió a Sitges, su ciudad natal; instaló su taller en la playa de San Sebastián y cultivó una nueva temática basada en el Mediterráneo. Volvió en 1914 para instalarse definitivamente. La exhibición individual de su obra en abril de 1911 en la *Galería Faianç Català* de Barcelona reveló al público su novedosa pintura. Indica Francesc Fontbona que, tras la muerte de Isidro Nonell, el postimpresionismo había perdido fuerza<sup>109</sup>, y era el momento apropiado para la revelación de una pintura más joven, más moderna y diferente.

La exhibición mostró sesenta obras, entre ellas, *Pastoral* (1910-1911) y *Mediterráneo*, (1910-1911), aclamados como las «pinturas fundacionales del novocentismo». *Mediterráneo* era, «una visión idealizada del Mediterráneo inspirada en Cézanne», «aplomada, arcaica y sencilla hasta las puertas del ingenuismo». Maragall había calificado esta obra como «la quintaesencia de lo catalán», y elogiado a *Pastoral* en términos similares<sup>110</sup>.

Otro cuadro de Sunyer, *Paisaje con familia de campesinos* (1908-1911), que presenta a una humilde familia descansando bajo un enorme pino verde, es el antecedente de una obra más tardía que muestra la vigencia del paisaje rural dentro del novocentismo, *La siega*<sup>111</sup>, que probablemente data de los años 1945-1948, la misma época en que Sunyer pintó *La carga de la mies* (1945), *Paisaje del Montseny (Seva)* (1945) y *Paisaje (trigo y vacas)* (1948). Tanto en *La Siega* como en estos cuadros, el paisaje tiene una temática muy diferente a la de las obras con escenas marítimas o del macizo del Garraf<sup>112</sup>. Indica Vinyent Planyella que se aprecia el cambio de la pintura de Sunyer a partir de los años cuarenta, cuando frecuentaba la montaña durante sus veraneos en Seva en el Montseny y en Querolbs en el pirineo catalán.

*La siega* es una escena ejecutada en colores vívidos que se alejan de la representación naturalista. Al frente, pastando apaciblemente en un verde prado, se ven unas vacas de formas y colores bien definidos y de gran tamaño. Son muy diferentes de las otras figuras del cuadro que están muy simplificadas. Unos arbustos separan esta zona de un campo de trigo de un soleado color amarillo que ocupa la parte central del cuadro. Una parte ya ha sido segada, y allí, en una escala mucho más pequeña, se ven varias hacinas y las figuras planas de varios trabajadores. Entre ellos, dos mujeres se ocupan de formar y atar las gavillas, y un hombre lleva a cuestas un grueso

---

montón de espigas. Más lejos, en el extremo izquierdo, unos segadores con la hoz en la mano van a completar el trabajo en una sección donde las espigas aún están sin cortar.

El cuadro muestra la mutua dependencia entre campo y aldea; todo el espacio central está limitado a la derecha por una pared de piedra, y una parcela verde con hortalizas que lo separa de un pequeño pueblo. Las dos zonas de verde que se extienden horizontalmente a lo ancho de la tela efectúan la división de los planos y contribuyen al cambio de escala. El pueblito, perfilado contra una montaña, está formado por pequeñas casitas cúbicas e incluye parte de la iglesia. Queda enmarcado a la izquierda por una huerta con frondosos árboles y a la derecha por un enorme árbol.



Joaquim Sunyer i de Miró *Paisaje con familia de campesinos* ca.1908-1911,  
Oleo sobre tela 75x 106 cm. col Thyssen-Bornemisza.

Joaquim Sunyer, Paisaje con familia de campesinos (1908-1911) col Tysenn Bornemysen  
<https://coleccioncarmenthyssen.es/work/paisaje-con-familia-de-campesinos-c-1908-1911/>

---

La obra se aleja del realismo descriptivo en la forma de percibir la distancia, lo cual se logra por la simplificación de los volúmenes y por un sentido primitivo del espacio que comunica los diversos planos, a través del color. Hay un rechazo de la pincelada neoimpresionista a favor de varias superficies de colores planos y homogéneos y la eliminación de sombras. Los abruptos cambios de perspectiva llevan a diversos niveles de realidad en una sola imagen coherente.

El paisaje proyecta el ejemplo de una sociedad campesina productiva y feliz que depende, cultiva y aprovecha la tierra, es un paisaje que muestra el ideal de la vida rural notable en muchos detalles. En el pequeño ganado de vacas del primer plano, sin duda hay aún eco de la poesía pastoril y del mundo clásico. Recuerda los pastores y los rebaños de vacas que canta Virgilio en sus *Bucólicas*. Hay que señalar la importancia del vergel que está a un lado de la propiedad, con árboles frutales, que tienen un lugar importante sobre todo en suelos a menudo ingratos. El árbol permite asociar cultivos permanentes y cultivos de rotación como el trigo, asegurando así una doble cosecha: «granos en tierra y frutos en el cielo», dice el dicho<sup>113</sup>. Todo ello va a subrayar la importancia del trigo, que se muestra aquí en su papel principal y en el espacio que necesita para su cultivo; es el cereal que ha sido la base de la alimentación y de los intercambios comerciales a lo largo de los siglos en el Mediterráneo. Sus cosechas condicionan el comercio para la alimentación de las ciudades, y se convierte en condición necesaria para la prosperidad de la propiedad. Desde la visión realista de la siega de Martí i Alsina se llega hasta esta versión novecentista en esta escena de domesticidad rural con resonancias geórgicas.

## El segador

Otros pintores catalanes abordaron la siega de muy diversas maneras y estilos, y hubo algunos que prefirieron destacar la figura del protagonista: el segador. Uno de ellos fue Arcadi Mas i Fondevila, representante de la escuela luminosa de Sitges<sup>114</sup>. Su bellísimo pastel *El segador*<sup>115</sup> (47x 61cm.) presenta a un joven campesino que se protege el rostro del sol con un sombrero de paja, y sostiene un enorme manojó de espigas de trigo bajo el brazo. Detrás de él, se extiende por toda la superficie del cuadro un vasto campo de trigo de un deslumbrante color amarillo.

El segador pasó a la pintura vanguardista al ser abordado por Picasso. *Los segadores* (*Les moissonneurs*) (1907) (65x81.5 cm.)<sup>116</sup> es una de las cuatro composiciones de gran tamaño con varias figuras pintadas entre 1906 y 1907: *El harén*, *Las señoritas de Avignon*, *Los campesinos* y *Los segadores*. Se ha señalado que en los dos primeros lienzos los personajes se encuentran situados en un espacio cerrado que se relaciona con el ambiente urbano y que tiene connotaciones de degradación y enfermedad, mientras que en *Los campesinos* y en *Los segadores* los protagonistas aparecen en un espacio rural abierto que alude al trabajo, pureza y salud. Tomàs Llorens, destaca la

---

alusión a El Greco en varios detalles de *Los segadores*, y uno de ellos es la figura más destacada: el campesino que se acerca con los brazos en alto es una trasposición de la figura del joven *El Quinto sello del apocalipsis*<sup>117</sup>.

*El segador* de Joan Miró, también conocido como *El campesino catalán en rebeldía* y *El payés catalán en rebeldía*, era un enorme mural de 5.50 x3.65m. creado en París en junio de 1937 para la participación de España en el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de 1937. Fue pintado al óleo directamente sobre seis paneles cuadrados de aislamiento celotex, y formaba parte de la estructura del pabellón. Estaba situado al final de un espacio abierto de doble altura con una escalera. Presenta a un campesino catalán con una barretina roja en la cabeza. Sostiene una hoz en una mano, y tiene la otra mano levantada con el puño en alto.

El pabellón español había sido construido al lado del pabellón de la Alemania nazi siguiendo un diseño de los arquitectos españoles José Luis Sert y Luis Lacasa Navarro. En su interior se exhibieron diversas obras artísticas, entre ellas el *Guernica* de Picasso, que estaba en la planta baja. La Exposición se cerró en noviembre de



Arcadi Mas I Fondevila, *El segador*. pastel 47x61 cm. Col. Caja de Cataluña, está en el libro *Maestros del realismo Catalán*. Colecciónn Caja de Cataluña, p. 35.

---

1937, y el mural fue desmantelado junto con el resto del pabellón a principios de 1938, y solo han sobrevivido unas cuantas fotografías en blanco y negro<sup>118</sup>. El mural era una protesta a favor de la España republicana y era también una afirmación de la identidad de Cataluña<sup>119</sup>.

Miró siempre se consideró enraizado en su tierra y seguía con pasión los acontecimientos del entorno político de Cataluña. Su amor por el campo catalán se ve desde sus obras tempranas. *La Masía* (1921-1922) está inspirada en la granja de sus abuelos en Mont-roig del Camp<sup>120</sup>, y su arraigo por la Cataluña rural hizo que en numerosas ocasiones convirtiera al campesino catalán en protagonista de sus obras. En opinión de Llorens, Miró «habla con nostalgia de esa Cataluña rural, primitiva, y lo hace como toma de postura contra el mundo industrial que simboliza el orden social de la cultura burguesa»<sup>121</sup>. Ese personaje era también una forma de reflejar la identidad catalana. *Campesino catalán con guitarra* (1924) esquematiza al payés y lo caracteriza por la barretina. *Cabeza de campesino catalán*, una secuencia de óleos y dibujos realizada entre 1924 y 1925, está basada en la representación sintética de la figura de un campesino catalán con símbolos como la cabeza triangular, la barba y la barretina roja, combinados en una figura situada en un fondo azul o amarillo<sup>122</sup>. Miró empezó esta serie, hecha en parte en París, en respuesta a la prohibición del idioma catalán por Primo de Rivera. Miró pasó la guerra en París, pero las tribulaciones del país y de su región están presentes en su obra como se ve en su intervención de 1937 en la Exposición Universal de París con su cartel *Aidez l'Espagne* y con *El segador*.

El segador, que había sido utilizado como símbolo del nacionalismo catalán desde el siglo XVII, reaparece en esta obra. José Luis Sert, uno de los arquitectos que planearon el Pabellón de la República Española, comentó en 1968 que el mural de Miró se había inspirado en «Els Segadors»<sup>123</sup>, canción que desde fines del siglo XIX se convirtió en símbolo del catalanismo y fue adoptada oficialmente en febrero de 1993 como el himno nacional de Cataluña.

## Referencias bibliográficas

- Alsina Galofré, E. (2021). *Dionís Baixeras. 1862-1943. Un pintor entre el maresme y els Pirineus*. Barcelona: Fundació Iluro.
- Baixeras, D. (1914-15). Arte rural. *Revista Museum*, 10 (IV), 352-370.
- Barraycoa, J. (2018). El lugar del carlismo en el origen del catalanismo: un marco de discusión. *Fuego y Raya*, 15, 69-98.
- Barrera, A. (1985). *La dialéctica de la identidad en Cataluña. Un estudio de antropología social*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Benet, R. (1922). *Joaquim Vayreda. Antecedents, l'ambient, l'home, l'artista*. Barcelona: Establiment Gràfic Thomas.

- 
- Bermingham, A. (1986). *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Los Angeles/London: University of California Press.
- Bisignano, J.A. (2011). El concepto de labor en la *Geórgica I* de Virgilio. En *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales «Diálogos Culturales»* (La Plata, 2011). Disponible en: <http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/>
- Bonnemère, E. (1847). *Les Paysans au dix-neuvième Siècle*. Nantes : Impr. Veuve Mellinet.
- Bradley, F. (2003). France Embraces Millet: The Intertwined Fates of ‘*The Gleaners*’ and ‘*The Angelus*’. *The Art Bulletin*, 85 (4), 685-701.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1757)*. Madrid: Tecnos.
- Camps Arboix, J. de. (1966). *Les cases pairals catalanes*. Barcelona: Destino.
- Carbonell, J.À., y González i Llàcer, J. (1993). *Joaquim Vayreda*. Barcelona: Ed. AUSA.
- Carbonell, J. À. (1994). Aspectos teóricos del paisajismo catalán ochocetistas. En VVAA. *Cien años de paisajismo catalán* (pp. 17-22). Madrid: AUSA.
- Carbonell, J. À. (1994). Joaquim Vayreda. La introducción del paisaje de la escuela de Barbizón en Cataluña. En VVAA. *Cien años de paisajismo catalán* (pp. 179-184). Madrid: AUSA.
- Caro Baroja, J. (1998). *Tecnología Popular Española*. Madrid: Mondadori.
- Chillón Domínguez, M.C. (2010). *El pintor Ramón Martí Alsina, Contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inedita, i proposta d'un primer catàleg*. Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5201/ccd4de4.pdf?sequence=4&isAllowed=>
- Cirici Pellicer, A. (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá.
- Clark, K. (1979). *Landscape into Art*. New York : Harper and Row.
- Congost, R., Planas, J., Saguer, E., y Vicedo, E. (1991). ¿Quién transformó la agricultura catalana? Los campesinos como actores del cambio agrario en Cataluña, siglos XVIII-XX. En R. Garrabou (ed). *Sombras del progreso. Las huellas de la historia agraria* (pp. 171-197). Barcelona: Editorial Critica.
- Cortada, J. (1960). *Cataluña y los catalanes*, Barcelona: Imprenta de Miguel Blanxart.
- Dubbini, R. (1994). *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Farré, N. (2018). La resurrección de El segador. *El Periódico*, 13 marzo 2018. Disponible en : [https://www.wiki.es-es.nina.az/El\\_segador\\_\(pintura\).html](https://www.wiki.es-es.nina.az/El_segador_(pintura).html)
- Ferrater Mora, J. (1955). *Les formes de vida catalana*. Barcelona: Selecta.
- Fontbona, F. (2004). Mediterráneo. En VVAA. *Pintura catalana. Del Naturalismo at Noucentismo. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza* (p. 170). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Garrabou, R. (1985). La crisis agraria española de finales del siglo XIX: una etapa del desarrollo del capitalismo. En R. Garrabou y J. Sanz (eds.). *Historia agraria*
-

- 
- de la España Contemporánea*, t. 2, *Expansión y crisis 1850-1900* (pp. 476-542). Barcelona: Editorial Crítica.
- González Bernáldez, F. (1992). La frutalización del paisaje mediterráneo. En VVAA (ed). *Paisaje mediterráneo* (pp. 136-153). Milán: Electa.
- Guasch, Ma. T. (1994). Ramón Martí Alsina y la pintura de paisaje. En VVAA. *Cien años de paisajismo catalán* (pp. 109-120). Madrid: AUSA.
- Juneja, M. (1988). The Peasant Image and Agrarian Change: Representations of Rural Society in Nineteenth Century French Painting from Millet to Van Gogh. *The Journal of Peasant Studies*, 15, 445-474.
- Kent, C. y Prindle, D. (1991). *Hacia la arquitectura de un paraíso: Parque Güell*. Madrid: Hermann Blume.
- Lahuerta, J.J., Vivas, P., y Pla, R. (2003). *Casa Batlló. Gaudí*, Barcelona: Triangle Postal.
- Litvak, L (1980). *Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica*, Barcelona: Puvill.
- Litvak, L. (1986). Geología y metafísica: Las montañas en *Peñas arriba* de Pereda. *Anales Galdosianos*, XXI, 231-243.
- Litvak, L (1987). The Birth of the Idea of Pan-Latinism in Catalonia. *Catalan Review*, II (1), 123-139.
- Llorens, T. Pablo Picasso, *Los segadores*. En *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Disponible en: <https://coleccioncarmen Thyssen.es/work/los-segadores-2/>
- Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada Editores.
- Malcolm Andrews, A. (2009). El paisaje en la poesía y la pintura románticas en Inglaterra. En J. Maderuelo (ed.). *Paisaje e historia* (pp. 160-188). Madrid: Abada.
- Manjarrés, J. (1874). *Teoría estética de las artes del dibujo*. Barcelona: ed. Jaime Jepús.
- Maragall, J. (1960). *Obres completes de Joan Maragall*. Barcelona: Ed. Selecta.
- Martí Henneberg, J. (1994). *L'excursionisme científic i la seva contribució a les ciències naturals i a la geografia*. Barcelona: Empúries.
- Martín, F. (1980). El payés catalán en rebeldía o el homenaje a la libertad de Joan Miró. En VVAA: *III Congreso Nacional de Historia del Arte. Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980* (p. 121).
- Mendoza, C. (1994). El género del paisaje en Cataluña en el siglo XIX. En *Cien años de paisajismo catalán, Centenario de la muerte de Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda* (pp. 11-16). Madrid: MNAC.
- Milà i Fontanals, M. (1869). *Principios de teoría estética y literaria*. Barcelona, Imprenta Diario de Barcelona.
- Monk, S. (1960). *The Sublime*. Ann Arbor : The University of Michigan Press.
- Mora, M. El viaje surrealista y rural de Joan Miró. *El País*, 1 octubre 1997. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1997/10/01/cultura/875656801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/10/01/cultura/875656801_850215.html)

- 
- Moreno Mendoza, A. (1992). Presentación. En *Paisaje Mediterráneo. Exposición Cartuja de Santa María de las Cuevas, junio-octubre, 1992*. Milán: Electa.
- Nochlin, L. (1975). *Realism*. New York: Penguin.
- Nogué, J. (2005). Nacionalismo, territorio y paisaje en Cataluña. En N. Ortega Cantero (ed). *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional* (pp. 147-170). Madrid: Fundación Duques de Soria, 2005.
- Opisso, A. (1900). Dionisio Baixeras. En VVAA. *Arte y artistas catalanes* (pp. 8-18). Barcelona: La Vanguardia.
- Panyella, V. Paisaje del Montseny (Seva). En *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Disponible en: <https://coleccioncarmenthyssen.es/work/paisaje-del-montseny-seva-1945>
- Prat, J. (1991). El nacionalismo catalán a través de los demarcadores de identificación simbólica. *Revista de Antropología Social*, 0, 231-239.
- Price, H. (1988). Art and Agrarian Change, 1710-1815. En D. Cosgrove y S. Daniels (eds.). *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past Environments* (pp.98-118). Cambridge : Cambridge University Press.
- Rodríguez Labandeira, J. (1991). *El trabajo rural en España (1876-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- Rosenblum, R. (1989). *Paintings in the Musée d'Orsay*. New York: Stewart, Tabori & Chang.
- Rosenthal, M. (1982). *British Landscape Painting*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rueda Hernanz, G. (2006). *España 1790-1900. Sociedad y condiciones económicas*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Sala i Plana, J. (1993). L'Escola d'Olot. En VVAA. *L'Escola d'Olot, J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda* (pp. 33-39). Barcelona: Fundació La Caixa.
- Tamaro, E. (2004). Biografía de Dionisio Baixeras. En VVAA. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/baixeras.htm>
- Trenc Ballester, E. (1994). El paisajismo catalán y el paisajismo europeo en siglo XIX antes del impresionismo. En VVAA. *Cien años de paisajismo catalán* (pp. 23-30). Madrid: AUSA.
- Vallcorba Planas, J. (2011). *Noucentisme, mediterraneisme, classicisme, apunts pera la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns 87, Crema.
- Vilà Valentí, J. (1971). *La otra cara de Cataluña: Un país de agricultores. Discurso de entrada a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona: Academia de Buenas Letras.
- VVAA (1993). *Maestros del Realismo catalán. Colección Caja de Cataluña*. Barcelona: Caja de Cataluña.
- VVAA (1994). *Cien años de paisajismo catalán*. Madrid: AUSA.
-

- 
- VVAA (2017). *Une Moisson d'Or et de Couleurs. Les Céréales dans la Peinture*. París: Artlys.
- Warnke, M. (1995). *Political Landscape. The Art History of Nature*. Cambridge/Mass: Harvard University Press.
- White, K.D. (1967). *Agricultural Implements of the Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.

## NOTAS

1. Agradezco a Francsec Fontbona por su generosa ayuda y sugerencias y a Esther Alsina Galofré por el envío de su libro Dionís Baixeras. 1862-1943. Un pintor entre el maresme y els pirineus, Barcelona, Edició: Fundació Iluro, 2021.
2. Luciano Labajos Sánchez «El origen latino de las herramientas de labor y de corte», «Exposición permanente de jardinería tradicional estufas del Retiro» <https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/ZonasVerdes/Parques/EstufasRetiro/7.OrigenLatino.pdf>, diciembre 2012 pp. 1-15. Ver al respecto Julio Caro Baroja, *Tecnología Popular Española*, Madrid, Mondadori, 1988, y K.D. White, *Agricultural Implements of the Roman World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
3. Julia A. Bisignano, «El concepto de labor en la *Geórgica I* de Virgilio», *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales «Diálogos Culturales»*, La Plata, 5 -7 de octubre de 2011, <http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/>
4. Obra citada por Plinio. Palladio publicó una versión abreviada. Las primeras ediciones traducidas de *De arboribus* datan del siglo XV
5. Esta obra expuesta en catorce libros y conocida como *Opus agriculturae*, exponía la ciencia agrícola conocida e incluía la experiencia directa de su autor, incluyendo la evolución de los instrumentos y la técnica de explotación agrícola. El criterio cronológico adoptado por Palladio convirtió al *Tratado* en un calendario agrícola que inauguró la serie de los almanaques. Durante los siglos XII al XIV alcanzó su máxima difusión y aparecieron las primeras traducciones al inglés, y al italiano. La traducción al catalán por Ferrer Savol apareció entre 1350-1385
6. *hispani*: primeros repobladores de origen peninsular.
7. Joan Vilá Valentí, «La otra cara de Cataluña: Un país de agricultores», Discurso de entrada a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, noviembre 1971, 76425-Text de l'article-98899-1-10-20080117.pdf
8. *Ibid.*, p. 33.
9. *Ibid.*, p. 10. La palabra latina *mansus* procede del verbo *manere* (permanecer, quedarse, residir).
10. *Ibid.*, pp 13-23. Entre los siglos XVII y XVIII el mas llegaría a tener una magnitud notable, afirmando su carácter de casa solariega. Ver Camps Arboix J. de, *Les cases pairals catalanes*, Barcelona, ed. Destino, 1966. y Ferrater Mora, J., *Les formes de vida catalana*, Barcelona, Editorial Selecta, 1955.
11. Ramón Garrabou, «La crisis agraria española de finales del siglo XIX: una etapa del desarrollo del capitalismo», en Ramón Garrabou y Jesús Sanz, eds, *Historia agraria de la España Contemporánea*, t. 2, *Expansión y crisis 1850-1900*, Barcelona, Editorial Crítica, 1895, pp. 476-

---

542, cit. p 480. Ver también Rosa Congost, Jordi Planas, Enric Saguer y Enric Vicedo, «¿Quién transformó la agricultura catalana? Los campesinos como actores del cambio agrario en Cataluña, siglos XVIII-XX», ed. Ramón Garrabou, *Sombras del progreso. Las huellas de la historia agraria*, Barcelona, Editorial Critica, pp. 171-197. Ver también José Rodríguez Labandeira, *El trabajo rural en España (1876-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1991, el Capítulo 9, «Labores agrícolas y demanda de trabajo», pp.151-161, y Germán Rueda Hernanz, *España 1790-1900. Sociedad y condiciones económicas*, Madrid, Ediciones Istmo, 2006, el capítulo 11, «Tipos de sociedades rurales en diversas zonas de España», pp. 385-410.

12. Vilá Valentí, *Op.cit.*, p 25

13. *Ibid.*, p.34. Refiere a la conocida obra de Juan Cortada, *Cataluña y los catalanes*, Barcelona, Imp.de Miguel Blanxart, 1960.

14. Javier Barrycoa, «El lugar del carlismo en el origen del catalanismo: un marco de discusión», *Fuego y Raya*, No. 15, 2018, pp. 69-98.

15. Joan Nogué, *Op. cit.*, p. 28.

16. Hugh Price, «Art and Agrarian Change, 1710-1815», en eds. Denis Cosgrove y Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 98- 118, y Michael Rosenthal, *British Landscape Painting*, Ithaca, NY., Cornell University Press, 1982, pp. 10-21.

17. París Museo del Louvre, Los cuatro cuadros itienen como tema Adán y Eva en el Paraíso, Ruth trabajando en los campos de Booz, El racimo de uvas del Canaán y El diluvio universal.

18. Kenneth Clark, *Landscape into Art*, New York, Harper and Row, 1979, p. 135

19. El cartón resultante, que presenta la escena de mayor tamaño de las que pintó Goya para estas decoraciones de los Sitios Reales, formaba parte de los tapices pensados para el comedor de los príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo. La serie se conservan en el Museo del Prado.

20. Ma Concepción Chillón Domínguez, *El pintor Ramónn Martí Alsina, Contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inedita, i proposta d'un primer catàleg*, vol. 2, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2010, p.395 <https://www.tesisred.net/bitstream/handle/10803/5201/ccd4de4.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

21. (*The Harvesters*) New York, Metropolitan Museum

22. Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*, Madrid, Abada Editores, 2020, pp. 211-13. Renzo Dubbini, *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, Chicago and London, Chicago University Press, 1994, pp 16-19 y Martin Warnke, *Political Landscape. The Art History of Nature*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1995.

23. National Gallery, Londres. Ann Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1986, pp 28-32.

24. The Clark Art institute, Williamstown. Ver Malcolm Andrews, «El paisaje en la poesía y la pintura románticas en Inglaterra», en Javier Maderuelo, ed. *Paisaje e historia*, Madrid, Abada, 2009. pp. 160-188,

25. Este interés en el campesinado se puede ver ya en 1847, cuando se publicó el libro de Eugène Bonnemère, *Les Paysans au dix-neuvième Siècle*, Nantes, Impr. Veuve Mellinet, 1847, en respuesta a la pregunta de 1846 de la Société Académique de Nantes sobre las causas del éxodo rural a los centros manufactureros.

- 
26. Linda Nochlin, *Realism*, New York, Penguin, 1975, p. 113
27. Londres, National Gallery, 1847-48. Existe otra versión en París, Musée d'Orsay, 1868. Es una versión de la obra presentada por Millet en el Salón de 1848 bajo el mismo título que fue destruido. Millet fue acusado de ser socialista, pero el autor siempre negó que hubiese una connotación política en sus obras. Esta figura Inspiraría una imagen casi en la misma pose en *Les casseurs de pierres* (1849) de Courbet.
28. Nochlin, *Op. cit.*, pp. 115-118.
29. Arsenio Moreno Mendoza, «Presentación», *Paisaje Mediterráneo*, Exposición, Cartuja de Santa María de las Cuevas, junio-octubre, 1992, Milán, Electa, 1992, p.18.
30. Cristina Mendoza, «El género del paisaje en Cataluña en el siglo XIX», *Cien años de paisajismo catalán, Centenario de la muerte de Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda*, Madrid, MNAC, 1994, pp. 11-16.
31. Jordi À Carbonell, «Aspectos teóricos del paisajismo catalán ochocetistas», *Cien años de paisajismo catalán*, pp. 17-22, cit. p. 17.
32. M. Milà i Fontanals, *Principios de teoría estética y literaria*, Barcelona, Imprenta Diario de Barcelona, 1869, p.102, cit por Jordi À Carbonell, *Op. cit.* p. 22.
33. Cristina Mendoza, *Op. cit.*, pp. 14, 21. En la Real Academia de San Fernando en Madrid, esa aula, a cargo de Jenaro Pérez de Villaamil había existido desde 1844. En 1846 se creo en Madrid la Asociación de Amigos de las Bellas Artes que presentó una muestra en 1847 y desde 1856 estuvo a cargo de las exposiciones con participación de artistas españoles y extranjeros, donde ya destacaba Carlos de Haes, nombrado catedrático en San Fernando en 1857.
34. Jordi À Carbonell, «Joaquín Vayreda. La introducción del paisaje de la escuela de Barbizón en Cataluña», en *Cien años de paisajismo catalán*, pp. 179-184, y Eliseu Trenc Ballester, «El paisajismo catalán y el paisajismo europeo en siglo XIX antes del impresionismo» en *Ibid.*, pp.23-30.
35. Ma. Teresa Guasch, «Ramón Martí Alsina y la pintura de paisaje», *Cien años de paisajismo catalán*, pp. 109-120, cit. p.111.
36. Mendoza, *Op.cit.*, pp 18-19.
37. María Teresa Guasch, *Op. cit.*, p. 113.
38. Mendoza, *Op. cit.*, p. 19
39. J. Manjarrés, *Teoría estética de las artes del dibujo*, Barcelona ed. Jaime Jepús, 1874, p. 334., cit. Jordi À Carbonell, *Op. cit.*, pp.19 y 22.
40. Charles-François Daubigny (1817-1878) *Moisson* 1851 oleo sobre tela H. 135; W. 196 cm. París, Musée d'Orsay© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski, Musée d'Orsay, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/moisson-886>.
41. Se objetaba al mensaje social e inclusive a su tamaño 84 x 112 cm, considerado demasiado grande para una pintura sobre el trabajo, pues esas dimensiones se reservaban para temas religiosos, históricos o mitológicos. Posteriormente este cuadro se convirtió en símbolo del patriotismo francés, utilizándose para estimular el alistamiento durante la primera Guerra mundial. Esta obra se inspiró en la zona alrededor de Barbizón y Chailly que desde muy temprano estableció una línea ferroviaria a París. Ver Fratello, Bradley (2003). "France Embraces Millet: The Intertwined Fates of 'The Gleaners' and 'The Angelus'. *The Art Bulletin*. **85** (4): 685. doi:10.2307/3177365. JSTOR 3177365. El cuadro inspiró y es comentado en el film de Agnes Varda, *La Glaneuse (The Gleaner and I*, (2000). que a su vez inspiró el album de 2019 del músico

---

de jazz Americano Larri Grenadier. Además de su mensaje social, *Des Glaneuses* tuvo repercusión por dar importancia en el repertorio de mediados de siglo al trabajo de la mujer campesina, y fue el ejemplo para una serie de obras con este enfoque, entre ellas *La Blanchisseuse* de Honoré Daumier, (Musée d'Orsay), ca.1860, Gustave Caillebotte, *Les raboteurs de parquets*, Musée d'Orsay, 1875) ver Rosenblum, Robert (1989). *Paintings in the Musée d'Orsay*. New York: Stewart, Tabori & Chang. p. 90.

42. Jean-François Millet, *La Méridienne*, (1866), Musée d'Orsay. Sobre las labores de la siega en la pintura francesa ver *Une Moisson d'Or et de Couleurs. Les Céréales dans la Peinture*, París, Artlys, 2017.

43. Museo de Montserrat

44. Museo de la Abadía de Montserrat. Este cuadro fue expuesto en la Exposición de pintura y escultura en la Sala Parés de Barcelona (30 septiembre-13 octubre 1933). Hubo una versión similar también de 1881. Es probable que hayan existido varios otros cuadros de este tema, que se trazan a los meses de junio y julio de 1881. Algunos figuraron en las exposiciones del Ateneo Barcelonés y de la Sala Parés. Se sabe que entre los meses de junio y julio varios paisajes, y probablemente algunos con el tema de la siega fueron adquiridos por los acreedores del pintor. Por entonces llamó la atención «un gran cuadro con la siega del trigo» expuesto durante el mes de junio.

45. Jordi À Carbonell, «Joaquín Vayreda. La introducción del paisaje de la escuela de Barbizón en Cataluña», *Cien años de paisajismo*, pp. 179-184.

46. Cristina Mendoza, *Op.cit.*, p.20., y J. À. Carbonell, J. González i Llàcer, *Joaquim Vayreda*, Barcelona, Ed. AUSA, 1993, p. 80-82.

47. Jordi À Carbonell, «Joaquín Vayreda. La introducción del paisaje», p. 179

48. *Ibid.*, p 181, cit., p.183, Miquel i Badia, *Diario de Barcelona*, 14 noviembre, 1877.

49. Rafael Benet, *Joaquim Vayreda. Antecedents, l'ambient, l'home, l'artista*, Barcelona, Establiment Gràfic Thomas, 1922, pp 106-110.

50. Jordi À Carbonell, «Joaquín Vayreda. La introducción del paisaje» pp. 182 y 184 cit. de Rusiñol, «Recorts» en *La Veu de Catalunya*, No.47, 25 noviembre, 1894, pp. 541-42, Posteriormente publicado como «Record», en *Anant pel món*, Barcelona, 1895.

51. Su hermano Marià Vayreda, muy activo en movimientos catalanistas fue pintor y autor de la conocida novela *La punyalada* (1904).

52. Ver Joan Sala i Plana, «L'Escola d'Olot», en *L'Escola d'Olot, J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda*, Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot, 19 de febrer-12 d'abril de 1993, Barcelona, Fundació La Caixa, 1993, pp.33-39, Cit. de Josep Berga de su *Album Literari y Artistich de l'Olot*, diciembre 1894, p. 4.

53. Margarida Casacuberta, «La literatura a l'Escola d'Olot», *L'Escola d'Olot*, pp. 41-58, cit. p. 42-44

54. J. Vayreda «Lletra autobiogràfica» en el diario *La Reinaxença*, No. 3019, Barcelona, 20 diciembre 1885, p. 7498. Cit. por Eliseu Trenc Ballester, «El paisajismo catalán y el paisajismo europeo en el siglo XIX antes del impresionismo», *Cien años, de paisajismo...*, p 27. También en Jordi À Carbonell, «La introducción del paisaje...», p. 180.

55. Benet, *Op. cit.*, p. 77 y ver el capítulo VI, «París; El mestratge de Corot i de l'escola de Barbizon», 77-101.

56. *Ibid.*, p.79.

- 
57. Trenc Ballester, *Op. cit.*, p. 27-28.
58. Monica Juneja, «The Peasant Image and Agrarian Change: Representations of Rural Society in Nineteenth Century French Painting from Millet to Van Gogh», *The Journal of Peasant Studies*, Vol. 15, 1988, pp. 445-474, <https://doi.org/10.1080/03066158808438373>
59. Trenc Ballester, *Op. cit.*, pp 27-29.
60. *Ibid.*, p. 29.
61. Francesc Fontbona, «El paisatge en l'art europeu», en *L'Escola d'Olot...* pp. 19-23, cit. p. 23.
62. MNAC
63. Museo de Arte de Girona.
64. Es más similar a la obra de Millet el cuadro de Laureano Barrau Buñol. *Escardadoras* (1891), (160x190cm), Museo del Prado, también llamado a veces *Espigadoras*, que obtuvo la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892. Presenta a un grupo de campesinos ocupados diversamente en un prado, y en el primer plano a dos mujeres como las *Glaneuses*, penosamente inclinadas para llevar a cabo su trabajo. Sin embargo, no están, como en el cuadro de Millet, recogiendo las espigas que quedan por el suelo; están trabajando en una labor previa a la siega, escardando, entre las tiernas plantas los cardos y otras hierbas perjudiciales en un terreno en cultivo.
65. MNAC
66. Cuenta la narración bíblica que Ruth abandonó su fe, se convirtió al judaísmo y se casó con Booz. En la narrativa cristiana Ruth es antepasada de José, marido de María y padre de Jesús.
67. Véase Esther Alsina Galofré, *Op. cit.*, y María Eloisa Sendra Salillas, «Dionís Baixeras i Verdaguer (1862-1943)», p. 75. [cataluña%20p%5Bimtra%20/Dion%20C3%ADs%20Baixeras%20I%20Verdaguer%20 %20ID:5f2b1b2a1e42d.html](https://www.mnac.cat/col·leccions/col·leccions-catalanes/dionis-baixeras-i-verdaguer-1862-1943)
68. Sendra Salillas, *Op. cit.*,
69. El Cercle fue fundado en 1881 por Josep Torras i Bages, Joan Llimona, Enrich Sagnier, Antonio Utrillo y Alexander de Riquer. La finalidad era velar por la continuidad de la línea católica establecida, y probablemente inspirados por la hermandad prerraelita inglesa, deseaban restablecer los antiguos gremios católicos. Entre los socios más antiguos figuraban, Baixeras, Gaudí, Llimona, Riquer. *Maestros del realismo catalán*, Barcelona, Caja de Cataluña, 1993, p. 47.
70. Conferencia pronunciada en la Biblioteca Balmes el 21 de Agosto de 1928, cit. en Sendra Salillas, *Op. cit.*, p. 78.
71. Estos dibujos, más o menos unas cincuenta láminas de calles, edificios, plazas y fuentes circundantes a la actual Via Layetana representan un importante documento histórico sobre una zona de Barcelona ya inexistente.
72. *Op. cit.*, p. 72.
73. Dionís Baixeras, «Arte rural», *Revista Museum* No. 10, vol IV, 1914 -1915, pp. 352-370, cit. pp. 352, 354.
74. *Ibid.*, p. 354
75. A. Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951, p.316.
76. cl. Particular, Esther Alsina Galofré, *Op. cit.*, pag. 46.
77. Alfredo Opisso, «Dionisio Baixeras», *Arte y artistas catalanes*, Barcelona, La Vanguardia, 1900, pp. 8-18, cit. pp. 8-9.
78. *L'Il·lustració Catalana*, 1903, pp. 301-302, Cit. por A. Cirici Pellicer, *Op. cit.*, p.25.
79. A. Cirici Pellicer, *Op. cit.*, p. 392.

- 
80. A. Opisso, *Op. cit.*, pp. 10-11.
81. *Ibid.*, pp. 11-13.
82. *Ibid.*, pp. 17-18
83. Cirici Pellicer, *Op. cit.*, p. 309 Ver también Tamaro, E. 2004, Biografía de Dionisio Baixeras, en *Biografías y Vidas*. La encyclopedia biográfica en línea, Barcelona, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/baixeras.htm>, el libro y la web de Esther Alsina Galofré, <http://dionisbaixeras.blogspot.com/?m=1>
84. <http://www.artnet.com/artists/dionisio-baixeras-y-verdaguer/els-segadors-qxeTaC-N0ObkhQGapwnw-Zw2>
85. Joan Nogué, *Op. cit.* y del mismo autor, «Nacionalismo, territorio y paisaje en Cataluña», en ed. Nicolás Ortega Cantero, *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, Fundación Duques de Soria, 2005, pp. 147-170.
86. Joan Prat, «El nacionalismo catalán a través de los demarcadores de identificación simbólica», *Revista de Antropología Social*, No. 0, 1991, pp. 231-239. 11640-11721-1-10-20110601.
87. Entre ellos, la lengua, la bandera de cuatro barras, los patrones celestiales, Sant Jordi y la Mare de Déu de Monserrat, la sardana y *Els Segadors*, himno nacional de Cataluña Símbolos que cristalizan en el período de la Renaixença. Prat, *Op. cit.*, 234. Nogué considera que como *corpus* de una doctrina la ideología nacionalista catalana se formuló entre la publicación de *Lo catalanisme*, en 1886, de Valentí Almirall, y la de *La nacionalitat catalana*, en 1906, de Enric Prat de la Riba. Nogué, *Op. cit.*, p. 32. Ver Barrera, Andrés, *La dialéctica de la identidad en Cataluña. Un estudio de antropología social*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985.
88. J. Maragall, «Alma española», *Diario de Barcelona*, 24 enero1904, Cit. por Nogué, *Op. cit.*, p. 33
89. Enric Prat de la Riba, *La nacionalitat catalana* (1906), 1982, reedición de la edición castellana de 1917: pp. 108-109, Cit. por Nogué «La génesis y la evolución...», pp. 33-34.
90. Prat de la Riba, *Op. cit.*, 47-48 y en Nogué, «La génesis y la evolución...», p. 34.
91. Cirici Pellicer, *Op. cit.*, p 20.
92. J. Nogué, «La genesis y la evolución...», pp. 38-39 Ver Jordi Martí Henneberg, *L'excursionisme científic i la seva contribució a les ciències naturals i a la geografia*, Barcelona, Empúries, 1994.
93. Joan Maragall, *Obres completes de Joan Maragall*, Barcelona, Ed. Selecta, 1960, p. 860. Cit. por Nogué, «La genesis y la evolución...», p. 31.
94. Se puede recordar a, Horace Bénédicte Saussure uno de los pioneros del Mont Blanc, y su libro *Voyage dans les Alpes, précède d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, 4 vols (1779), y a Laborde autor del suntuoso *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse et de l'Italie, orné de 1200 estampes*, 3 vols, (1780-86).
95. Edmundo Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, (1757) Madrid, Tecnos, 1987, p 94-97. En este texto de Burke aparecen por primera vez las categorías de lo sublime y de lo bello como entidades separadas y casi opuestas desde el punto de vista filosófico.
96. *Ibid.*, p. 29. Ver también Monk, Samuel, *The Sublime*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1960.
97. Joan Nogué, «La génesis y la evolución...», p. 30.

---

98. Jordi Canal i Morell, «Historia de dos paisatges, L'Escola d'Olot i la recreació de la muntanya catalana», *L'Escola d'Olot...* pp. 59-70, cit. p. 59.

99. Margarida Casacuberta, Op. cit., p. 54. El crítico es E. Moliné I Brasés, «Sanch Nova. Novela montanyesa per Marià Vayreda» *La Renaixença*, 3-abril, 1900.

100. Indica Casacuberta, Op. cit., p. 55, que en ese momento no todos aceptaban «Els segadors» como himno, había entonces tensiones, disputas y opiniones polarizadas dentro del catalanismo. Algunos consideraban que la adopción de *Els segadors* significaba aceptar una posición extrema conocida como del «*o tot o res*» y pretendían canalizar el catalanismo hacia un partido más moderno y más posibilista.

101. Jordi Canal i Morell, Op. cit., p. 59.

102. Nogué, «La genesis y la evolución...», pp. 33-34. La atracción incluso mística hacia el paisaje de montaña se vió también, de diversas maneras en otras partes de España, ver mi artículo «Geología y metafísica: Las montañas en *Peñas arriba* de Pereda», *Anales Galdosianos*, año XXI, 1986, pp.231-243.

103. Juan José Lahuerta, Pere Vivas, Ricardo Pla, *Casa Batlló. Gaudí*, Barcelona, Triangle Postal, 2003, p.92

104. Conrado Kent y Denis Pringle, *Hacia la arquitectura de un paraíso: Parque Güell*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1991, pp. 100-101.

105. Nogué, «La genesis y la evolución...», p. 34.

106. Joan Maragall, «L'Alçament», *La Veu de Catalunya*, 13, IV, 1907, 1907cit. Nogué, «La genesis y la evolución...» p. 33.

107. Véase en mi libro *Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica*, Bsrcelona, Puvill, 1980, el capítulo «La idea panlatina y la amistad de catalanes y provenzales, pp. 15-28. También mi artículo «The Birth of the Idea of Pan-Latinism in Catalonia», *Catalan Review*, vol II, no. 1, June 1987, pp. 123-139.

108. Sobre la relación política-estética del Noucentisme ver, Jaume Vallcorba Planas, *Noucentisme, mediterraneisme, classicisme, apunts pera la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns 87, Crema, 2011, col. «Assaig», No. 9.

109. Francesc Fontbona «Mediterráneo», *Pintura catalana. Del Naturalismo at Noucentismo. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, p.170.

110. *Ibid.*

111. [https://poramoralarte-exposito.blogspot.com/2018/12/joaquim-sunyer-i-mi-ro-1874-1956.html?m=0&hl=es\\_419](https://poramoralarte-exposito.blogspot.com/2018/12/joaquim-sunyer-i-mi-ro-1874-1956.html?m=0&hl=es_419)

112. Vinyet Panyella, «Paisaje del Montseny (Seva)», Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. <https://coleccioncarmen Thyssen.es/work/paisaje-del-montseny-seva-1945>

113. Fernando González Bernaldez, «La frutalización del paisaje mediterráneo», *Paisaje mediterráneo*, Milán, Electa, 1992, pp. 136-153, cit. p. 144.

114. *Maestros del Realismo catalán. Colección Caja de Cataluña*, Barcelona, Caja de Cataluña, 1993, pp. pp33-35.

115. Col Caja de Cataluña

116. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

117. Tomás Llorens, «Pablo Picasso, *Los segadores*», <https://coleccioncarmen Thyssen.es/work/los-segadores-2/>

118. Martín F., "El payés catalán en rebeldía" o el homenaje a la libertad de Joan Miró", en *III Congreso Nacional de Historia del Arte*, Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980 <https://dialnet>.

---

unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2564219, y Natalia Farré, «La resurrección de El segador», *El Periódico*, 13 marzo 2018, [https://www.wiki.es-es.nina.az/El\\_segador\\_\(pintura\).html](https://www.wiki.es-es.nina.az/El_segador_(pintura).html)

119. Miró se había mudado con su familia a París en 1936. A principios de 1937 creó un cartel que luego se imprimió como sello postal, titulado *Aidez l'Espagne*. Representaba a un payés catalán con una barretina tradicional y con el puño en alto.

120. National Gallery of Art. Washington. Esta obra fue inicialmente comprada por Ernest Hemingway.

121. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Miguel Mora, «El viaje surrealista y rural de Joan Miró, « *El País*, Cultura, 1 octubre 1997, [https://elpais.com/diario/1997/10/01/cultura/875656801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/10/01/cultura/875656801_850215.html)

122. La serie se realizó parcialmente en París, y fue iniciada el mismo año en que se publicó el *Manifiesto del surrealismo* de André Breton. La Fundación Joan Miró de Barcelona tiene varios dibujos preparatorios para esta serie.

123. La canción original data de la tradición oral basada en los acontecimientos del Corpus de Sang, del 7 de junio de 1640 durante la Guerra de los treinta años, acontecimiento que desató la *Guerra dels Segadors*; la revuelta catalana contra el ejército real en el principado de Cataluña. *Corpus de sang* un óleo de Antoni Estruch i Bros de 1907 (262x404 cm.) presenta la sublevación de los segadores. En el siglo XIX la canción fue compilada por Manuel Milà i Fontanals en su *Romancerillo catalán. Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos* (1853).