

Vistas y vivencias urbanas del París de 1900 en los aguafuertes de Joaquim Sunyer

Maria Rosa Vives

Profesora honorífica. Universitat de Barcelona.

vivespique@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1553-5879>

Rebut/ Received /Recibido: 22/11/2022

Avaluat / Peer reviewed / Evaluado: 11/01/2023

Publicat / Published / Publicado: 15/03/2023

© The author(s)

© of the edition: *on the w@terfront*. Universitat de Barcelona

Licence



Com citar/ How to quote/ Como citar/ Comment citer/
Come citare

Vives, M.Rosa "Vistas y vivencias urbanas del París de 1900 en los aguafuertes de J. Sunyer ". *on the w@terfront*. Barcelona. Universitat de Barcelona *vol.* 65, nr. 03, p. 3-42. [ISSN on-line: 1139-7365]. DOI: <https://doi.org/10.1344/waterfront2023.65.03.01>

Resumen

Joaquim Sunyer (Sitges, 1874 -1956), pintor y grabador, destacó en esta última faceta con un amplio catálogo de grabados realizados en diferentes momentos de su trayectoria artística. Un período excepcional lo constituye la serie de grabados que hizo en plena juventud durante su estancia en París en los albores del siglo XX que, por mor de su alta calidad plástica, merecen ser observados con detenimiento.

En ellos representa diversas facetas de la vida urbana, vistas animadas que, todo y evocar un cierto tipismo, obvian los parámetros ilustrativos pintorescos. Sunyer plasma con visión altamente comprensiva tanto la sociedad bohemia como las clases medias y obreras, a veces, incluso marginadas, que transitan por la ciudad. La diversión en bailes y espectáculos, tertulias de estudiantes ociosos, paseantes, mercados ambulantes, lavanderas, obreros y una retahíla de personajes de larga prosapia iconográfica situados en entornos identificables, calles o plazas que a menudo dan nombre a la estampa: el parque del Luxembourg, calle Lepic, calle de Belleville, calle de la Lune, canal de Saint Martin..., donde se reconocen edificios y establecimientos, medios de transporte, pavimentos, alumbrado, etc., de manera que el conjunto constituye un particular repertorio testimonial del París de aquel entonces cotejable con fuentes literarias, fotográficas e incluso cinematográficas.

Aunque la fotografía y el cine ya eran los medios de captación documental de este tiempo y lugar, las estampas de Sunyer, sin abstraerse de la realidad, aúnan el documento con una romántica melancolía mediante una experimental y altamente expresiva ejecución al aguafuerte en color. Obviamente una creación artística no es un testimonio fehaciente de una realidad catastral o notarial, pero mediante el palpito artístico que desprende se nos permite no sólo pensar y disfrutar de su fenomenología, sino también de unos particulares flases del París de la Belle Époque.

Palabras clave: París; tradición; vistas; ciudad; aguafuerte; color

Resum

Joaquim Sunyer (Sitges, 1874-1956), pintor i gravador, va destacar en aquesta última faceta amb un ampli catàleg de gravats realitzats en diferents moments de la seva trajectòria artística. Un període excepcional el constitueix la sèrie de gravats que va fer en plena joventut durant la seva estada a París en les albors del segle XX que, per mor de la seva alta qualitat plàstica, mereixen ser observats amb deteniment.

En aquests representa diverses facetes de la vida urbana, vistes animades que, tot i evocar un cert tipisme, obvien els paràmetres il·lustratius pintorescos. Sunyer plasma amb visió altament comprensiva tant la societat bohèmia com les classes mitjanes i obreres, a vegades, fins i tot marginals, que transiten per la ciutat. La diversió en balls i espectacles, tertúlies d'estudiants ociosos, passejants, mercats ambulants, bugaderes, obrers i un reguitzell de personatges de llarga prosàpia iconogràfica situats en entorns identificables Carrers o places que sovint donen nom a l'estampa: el parc del Luxembourg, rue Lepic, rue de Belleville, rue de la Lune, canal de Saint Martin... i, on es reconeixen edificis i establiments, mitjans de transport, paviments, enllumenat, etc., de manera que el conjunt constitueix un particular repertori testimonial del París d'aquell temps confrontable amb fonts literàries, fotogràfiques i fins i tot cinematogràfiques.

Encara que la fotografia i el cinema ja eren els mitjans de captació documental d'aquest temps i lloc, les estampes de Sunyer, sense abstreure's de la realitat, conjuminen el document amb una romàntica melancolia mitjançant una experimental i altament expressiva execució a l'aiguafort en

color. Òbviament una creació artística no és un testimoniatge fefaent d'una realitat cadastral o notarial, però mitjançant el batec artístic que desprèn se'ns permet no sols pensar i gaudir de la seva fenomenologia, sinó també d'uns particulars flaixos del París de la Belle Époque.

Paraules clau: París; tradició; vistes; ciutat; aguafort; color

Abstract

Joaquim Sunyer (Sitges, 1874-1956), a painter and engraver, excelled in the latter facet with an extensive catalogue of engravings produced at different points in his artistic career. An exceptional period is the series of engravings he made in his youth during his stay in Paris at the dawn of the 20th century, which deserve to be carefully observed because of their high artistic quality.

In them, he depicts various facets of urban life, lively views which, while evoking certain typicality, avoid picturesque illustrative parameters. Sunyer depicts a highly sympathetic vision of the bohemian society and the middle and working classes, sometimes even the marginalised, moving about the city. Entertainment at dances and shows, gatherings of idle students, strollers, street markets, washerwomen, workers and a string of characters with a long iconographic tradition in identifiable settings, streets or squares that often give their name to the picture: the Luxembourg Park, Rue Lepic, Rue de Belleville, Rue de la Lune, Canal Saint Martin, etc., where buildings and establishments, means of transport, pavements, lighting, etc., are recognisable. The ensemble thus makes up a particular testimonial repertoire of the Paris of the time, which can be compared with literary, photographic and even cinematographic sources.

Although photography and film were already the means of documentary capture of this time and place, Sunyer's prints, without abstracting from reality, combine the document with a romantic melancholy through an experimental and highly expressive execution in colour etching. Obviously, artistic creation is not a reliable testimony of a cadastral or notarial reality, but through the artistic breath it gives off, we are allowed not only to think and enjoy its phenomenology, but also some particular flashes of the Paris of the Belle Époque.

Keywords: Paris; tradition; views; city; etching; colour

"Paris quarters were like that,
we all had our quarters, to be sure when later we left them and
went back to them they did look dreary, not at all
like the lovely quarter in which we are
living now. So familiarity did not breed contempt."

Gertrude Stein. *Paris France* (1940)

Es bien cierto que tradicionalmente desde antiguo se han grabado vistas de ciudades como tema principal no solo por gusto estético o desafío creativo, sino con diferentes e importantes intereses: geográficos, topográficos, identitarios, estratégicos, históricos o, simplemente, a manera de recuerdo para visitantes (Braun y Hogenberg 2011). Así,

por solo citar unos poquísimos ejemplos a modo de remembranza, en 1500 tenemos la espectacular visión de Venecia de Jacopo de Barbari; en el siglo XVII brillaron las estampas de paisaje holandés con Rembrandt a la cabeza de una gran estela de magníficos e incluso experimentales grabadores y, en el XVIII italiano, aparecen las 'vedute' de la mano de Canaletto, Bellotto y Marieschi y, por supuesto, las del gran Piranesi con su monumental Roma antigua y barroca.

Aunque a menudo en estos paisajes aparecían personajes y escenas de la vida diaria, la representación de la vida burguesa en la calle, las vistas urbanas animadas, como tema per se, afloraron con la modernidad. Fue sobre todo con el movimiento impresionista cuando los artistas que trabajaban al 'plein-air' alternaron el paisaje campestre con el paisaje urbano. Idea que enseguida se vio influida por el nuevo concepto fotográfico y su inmediatez y por el descubrimiento de la xilografía japonesa. Las estampas del Ukiyo-e que reflejaban la instantaneidad diaria, tanto en el espacio interior como en el exterior, además de que, formalmente, aportaban una composición y un cromatismo desconocido en la estampa occidental. Ello fascinó a la vanguardia artística occidental a partir de mediados del siglo XIX dando lugar a la tendencia del 'japonismo' a la que se acercaron artistas de estilos muy diversos, desde los últimos ochocentistas, los simbolistas, los impresionistas y hasta los artistas de bien entrado el siglo XX. Todo ello, sumado a un nuevo gusto burgués que deseaba reconocerse y reconocer su ciudad en las imágenes, propició una gran corriente de grabados sobre las grandes ciudades cuya versión más popular y ephemera serían las postales impresas con medios fotomecánicos.

En el grabado de creación original, que es el que aquí nos ocupa, baste recordar los aguafuertes de Whistler sobre Venecia o el Támesis londinense; los de Meryon representando el París macizo y medieval en contraste con el estilo más grácil de Félix Buhot o las litografías de Bonnard de vistas de calles y bulevares en diferentes momentos del día o, más tarde, al otro lado del Atlántico, las calladas escenas de Edward Hopper y, sobre todo, el dinamismo ciudadano de la Nueva York de los años treinta grabado por Martin Lewis, que en su tono y composición denotan el impacto de la fotografía y del cine en blanco y negro. Y, en esta línea, recién estrenado el siglo veinte, tenemos un ejemplo excepcional en la serie de grabados del artista catalán Joaquim Sunyer en los que plasma diversas facetas de la vida urbana parisina que, por mor de su alta calidad plástica, merecen ser observados con más detenimiento del que, en general, se les ha dedicado hasta ahora.

Como presentación del artista apuntar brevemente que Joaquim Sunyer (Sitges, 1874 -1956) fue un pintor y grabador formado en Barcelona, en la Escuela de Bellas Artes, donde coincidió con lo más granado de una exitosa generación de pintores catalanes: Gaspar Camps, Ricard Canals, Javier Gosé, Oleguer Junyent, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Joaquín Torres García y Juli Vallmitjana entre otros, con los que compartió la pasión por el

arte y la curiosidad por las novedades recién llegadas de París.¹ Fue en el verano del 1896, a los veintidós años cuando, zafándose del reclutamiento para las guerras coloniales de Cuba y Filipinas (1895-1898) y cumpliendo con la redención de quintas, viajó a la capital del Sena por primera vez, donde enseguida se imbuyó del ambiente artístico parisino y completó sus estudios. Entre 1896 y 1913, primero vivió en Montparnasse, mudándose muy pronto a Montmartre, concretamente en las calles Delambre; Vercingétorix; en la Avenue Breteuil; en la calle Ravignan donde en el nº13 estaba ubicado el Bateau-Lavoir; en el nº 35 de la calle de Notre Dame de Lorette; en el nº 69 de la de Caulaincourt; en el nº 34 calle de Montaigne y, finalmente, en 1913, en el nº 7 de la calle del Général Henrion Bertrier de Neuilly. La dirección de la calle de Notre Dame de Lorette la dan Fernande Olivier (Olivier 1988:180) y Joyeux-Prunel al señalar a los artistas españoles que vivían en los alrededores de la place Pigalle:

"[Sunyer] a 35, rue Notre Dame Lorette. Avec Picasso et d'autres artistes catalans, il prolonge à Paris le milieu anarchiste du cabaret du 'Quatre Gats'. La production de ces artistes se réfère souvent à Toulouse-Lautrec (période bleue de Picasso). Sunyer participe avec Nonell, Iturrino, Losada, Picasso, à 'l'invasion espagnole' à Paris décrite par Félicien Fagus dans la Revue Blanche (Revue d'Art, 1 septembre 1902)" (Joyeux-Prunel 2007).

Aunque instalado más precariamente que bien, el joven Sunyer muy pronto destacó por su valía y empezó a colaborar en diversas publicaciones. En la revista *Le cri de Paris* publicó los dibujos: *Dernière rose d'été* y *Intérieur de cabaret*, el 3 de octubre y el 17 de diciembre de 1897 respectivamente. El mismo año ilustró los *Soliloques du pauvre* de Jehan Rictus (Paris, Pierre Duffau, 1897) con nueve litografías en color, primero con ocho y añadiendo una más en el tiraje final de una edición limitada a 200 ejemplares. La obra, que antes ya había sido ilustrada por Steinlen, complació mucho a su autor según lo manifestaba en la dedicatoria del ejemplar propiedad de Pere Ynglada (Fundació Noguera de Guzman. Barcelona) en la que se lee:

" Paris le 10 Novembre 1897./ Monsieur./ Veuillez je vous prie trans/mettre à Monsieur Sunyer mes/ felicitations sincères et mes /remerciements pour la tres/ belle suite de lithographies/ qu'il a faites d'après mon/ livre./ Agréez Monsieur mes/ salutations cordiales./ Jehan Rictus" (Sindreu 1992: 867-868).

En los años 1898 y 1899 expuso en el *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* y participó en el libro *Hommage des artistes à Picquart*, el defensor de Dreyfus, prologado por Octave Mirbeau, que reunía junto a un largísimo listado de nombres de las personas adheridas al

¹ En la "Relación nominal de los alumnos matriculados en las escuelas superiores de Pintura Escultura y Grabado de la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona en el año académico de 1894 á 1895", que anota 153 matriculados, consta inscrito con el número 115 Joaquim Suñé Miró. Otros conocidos, como Gaspar Camps y Xavier Gosé, también irán y triunfarán en París en estilo modernista y decó respectivamente. Aquí es de mencionar que, por un curso, no coincidió con Picasso, que estudió en la misma institución entre 1895 y 1897, y de la cual su padre era profesor. Fue más tarde, en París, cuando Sunyer y Picasso se encontraron. (Pliegos de los listados de alumnos matriculados en la Escuela de Bellas Artes, 1894-1895, fol. 49. Archivo RACBA).

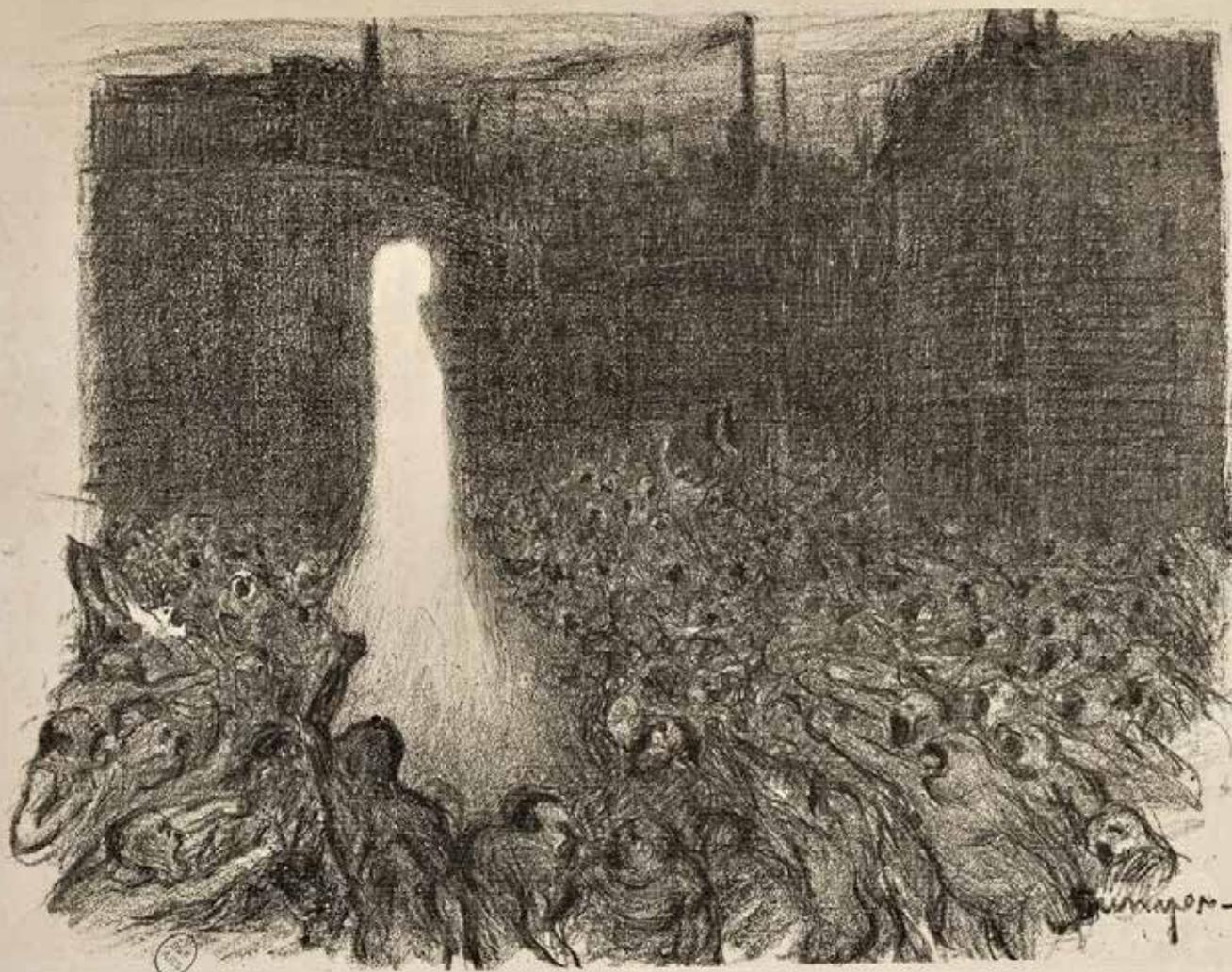


Fig. 1. J. Sunyer. *La Foule et la Vérité* (1899) Litografía (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15215585/f39.image>)

caso, doce litografías de diferentes artistas, entre ellos Felix Valloton (*Hommage* 1899). La litografía de Sunyer titulada *La Foule et la Vérité* (fig. 1) de fuerte expresión reivindicativa, representa una masa isocefálica de gente enardecida alrededor de un elevado haz de luz que perfila una figura femenina o simplemente un vacío monumental y, como telón de fondo, una fortaleza formada por poderosos edificios y fábricas de la gran ciudad. La composición hace pensar en las litografías del simbolista belga Henry de Groux (1866-1930) en París en aquellos tiempos, buen amigo de Zola y autor de una serie de obras denunciando los horrores de la primera guerra mundial.

En 1901 ilustró *5 Heures de la rue du Croissant (Les minutes parisiennes)* de Henry Fèvre, y la revista *L'Estampe Nouvelle* en el número del mes de mayo publicó el aguafuerte *Rue Lepic* en una edición de 44 ejemplares, más siete pruebas de ensayo. *Le Fureteur* reprodujo la punta seca *Tete de vieux*. Y en 1903 hizo los dibujos para ilustrar las *7 Heures/Belleville (Les Minutes Parisiennes)* de Gustave Geffroy, dibujos que fueron reproducidos

en grabado en madera por T.J. Beltran y Dété. En estas fechas conoció a Steinlen que entonces era uno de sus referentes iconográficos y se relacionó más estrechamente con los demás catalanes y españoles en París: Francisco Iturrino, Paco Durrio, Picasso, Canals, Manolo Hugué, Ramon Pichot y Maillol (Carco 1953:22). Eran los días en que Fernande Olivier fue su amante, aunque pronto lo dejaría por Picasso (Olivier 1988:173-186; Roe 2015:69-70, 90-91).

En los años 1903,1904 y 1905 participó al Salon d'Automne. En 1904 expuso en una colectiva con Marquet, Matisse y Vuillard, y en1909 visitó a Renoir. Ya en estos momentos, sus grabados son referencia para otros artistas como el italiano Giovanni Costetti (1874-1949), admirador de Zuloaga y del gusto español y que, como acertadamente señala Hopkinson, sus trazos al aguafuerte se aproximan a los de Sunyer (Hopkinson 2007:36). Pero, no nos extenderemos más sobre su biografía que ya está bien documentada en la bibliografía especializada, lo que nos interesa aquí es su actividad como grabador y, en la serie de estampas de vistas urbanas de París (Benet 1975; Joaquim Sunyer 1874-1956 1983; Sindreu 1992; Joaquim Sunyer. La construcció d'una mirada 1999).

Sunyer 'peintre-graveur'

No sabemos dónde aprendió a grabar, pero sí que los primeros cobres los abrió en París con una sorprendente habilidad y una rápida y eficiente resolución técnica. Trabajó el aguafuerte con un 'ductus' muy libre, contundente y bien dirigido, combinado con aguatinas texturadas de diversas intensidades y alta efectividad pictórica. Elaboraba profusamente los diferentes estados con punta seca, ruleta, rascados y bruñidos, con arrepentimientos que, de convenir, incluso pasaban fácilmente del oscuro al claro, revirtiendo el proceso natural que va del claro al oscuro. Demostró siempre una actitud altamente especulativa, de forma que, a menudo, convertía las pruebas de estado en pruebas de trabajo e incluso en únicas puesto que las reelaboraba con otros medios gráficos: a lápiz, tinta, pastel, clarión, etc., siguiendo un proceso de trabajo tendente a la individualización del múltiple y que, además, acentuaba en la fase del entintado redoblando su posición de 'peintre-graveur'.

A partir de 1898 trabajó e indagó en el aguafuerte en color en el taller de Eugène Delâtre con el que trabó una buena amistad, así lo ratifica la dedicatoria en una prueba de *Les amis*, donde se lee: "A mon bon ami Delâtre."² También consta que E. I. Pierrefort, editor de estampas y litógrafo situado en el nº 12 de la rue Bonaparte, le editó varios grabados, cuatro de los cuales hizo donación a la Bibliotheque Nationale de France el 18 de febrero

2 Eugène Delâtre (1864-1938) tenía el taller en Montmartre y hacia1900 se convirtió en el gran impresor de la llamada 'âge d'or de la gravure', destacando también en el grabado al aguafuerte en color, pues no en vano fue el continuador de la tradición familiar empezada por su padre Auguste Delâtre, el cual, años antes, ya había estampado los aguafuertes de otro ilustre catalán: Mariano Fortuny. Igualmente, Eugène Delâtre fue el primer impresor de Picasso, de manera que los Delâtre están especialmente vinculados al grabado de los mejores artistas españoles en París. (Cate, Koehl y Zmely 2013).

de 1901 (D. 9633): *Les étudiants au Luxembourg* (con el título: *Au Luxembourg*); *Le Chiffonier*; *Le Marchand de Lacets* y *Devant le guignol*. Igualmente colaboró con Edmont Sagot (1857-1917) que le editó y comercializó mayoría la de estas estampas, las cuales llevan el sello "Sagot/ Editeur/Paris". Roser Sindreu, autora del catálogo razonado de los grabados de Sunyer, aporta una muy valiosa documentación, puntual en cada ítem, directamente facilitada por la Galerie Sagot-Le Garret, que todavía sigue activa (Sindreu 1992). Pero Sunyer interrumpirá esta prolífica etapa hacia el 1907, retomará la actividad grabadora hacia 1921, pero con un cambio radical de factura y concepción más austera, sin color y de temática acorde a los presupuestos del 'noucentisme' catalán.

Al contextualizar la etapa grabadora francesa de Sunyer cabe considerar que en el París de la segunda mitad del XIX se produjo un gran revival del aguafuerte de creación original. La litografía y la fotografía ya habían eclosionado y, esta última, asumía el rol reproductor que tenía el grabado, de manera que, desposeído de esta función, se reforzó su lenguaje plástico 'per se', retornando a los ejemplos de Durero, Rembrandt y la escuela holandesa del XVII, y Goya, reivindicados por la crítica artística del momento: Baudelaire, Gautier o Burty los cuales contribuyeron en gran medida en promocionar el gusto y la afición por las estampas. De hecho, en 1860, París que tenía una población de un millón y medio de habitantes reunía un censo de 1180 marcas de impresores ilustradores, lo que viene a demostrar la gran demanda de imágenes múltiples y en consecuencia las potentes infraestructuras activas que había para su impresión.

Igualmente, avanzando hacia el nuevo milenio, los artistas entendieron que el grabado era un medio para reforzar la difusión de sus creaciones sin que fuesen meras reproducciones de sus pinturas o esculturas y esto coadyuvó la aparición de editores que, con la limitación del tiraje y la firma autógrafa sobre la estampa, es decir, sobre el papel, revalorizaban el grabado como obra original limitada. Un pequeño testimonio de este hecho, entre muchos otros, lo tenemos en Gauguin cuando en enero de 1889 le dice a Vincent van Gogh que él "*commenced a series of lithographs for publication in order to make myself known*" (Ives 1988:4).

Estampas en color

Sobre las estampas en color de este conjunto de Sunyer es pertinente anotar que era una modalidad relativamente poco usada a lo largo de la historia del grabado, probablemente por la complejidad técnica, el incremento económico que podía suponer su ejecución y el material o cierta escasez de tintas de color, lo cierto es que fue mucho menos prolífica que la estampa monocroma, en blanco y negro. Las primeras estampas al aguafuerte en color datan más o menos del siglo XVI, la mayoría iluminadas con la intención de acercarse a la pintura (Orenstein y Stijnman 2019:15-23). Previamente hubo la experiencia del 'camaieu'

o 'chiaroscuro' grabado en madera, a parte de la estampa popular que se coloreaba a mano o con plantillas. Algunos artistas como Domenico Campagnola había estampado en sanguina; Parmigianino en rojo; Jacques Callot en rojo; Jean Duvet en rojo, púrpura y bistre, y el gran teórico y grabador, Abraham Bosse, planteó el sistema del 'camaieu' en el grabado calcográfico (Bosse 1645: 74-75). Mientras que Hercules Segers (1589/90- c. 1640) con sus ensayos del grabado calcográfico en color fue el más experimental de todos que, al buscar una estrecha simbiosis entre pintura y grabado con la mágica preeminencia del color generó un conjunto único de estampas en la historia de este arte.

En 1710 Christophe Le Blon (1667-1741) desarrolló la tricromía basada en las teorías del color de Newton³. Consistía en la estampación de tres planchas superpuestas: una para el azul, una para el amarillo y una para el rojo (Le Blon 1725). Inmediatamente después el sistema fue perfeccionado por Jacques-Fabien Gautier-Dagoty (1716-1785) que añadió una cuarta plancha en negro para los trazos más determinantes y las sombras, creando así la cuatricromía, precedente del CMYK (cian, magenta, amarillo, negro) que actualmente aún está vigente (Rodari y Préaud 1996; Savage y Stijnman 2015; Griffiths 2016:144-164). Mientras que el método de la 'poupée' atribuido a Francesco Bartolozzi (1725-1815) que lo practicaría alrededor de 1765, no resurgirá hasta hacia 1870 de la mano de un amplio abanico de artistas: Bracquemond, Buhot, Pissarro, Degas y Mary Cassat que, al igual que los demás impresionistas, a partir de 1860, también acusó el influjo del esplendor cromático de la estampa japonesa. A la vez, éstos supieron tratar el gradiente de la tinta, su composición y calidad y, especialmente su manipulación, la regulación manual de la distribución y limpieza/extracción del exceso sobre la superficie del cobre que puede acentuar en pro o en contra los efectos plásticos, el 'entintado artificial' que preconizaba Potémont frente el canónico entintado natural (figs. 2-3) (Potémont 1873:54).

Sunyer inmerso en un ambiente propicio, en el que el aguafuerte en color vivía su momento dulce, enseguida experimentó la estampación multicromática en los diferentes métodos que se estilaban entonces. Trabajó principalmente en dos vertientes: la mencionada 'a la poupée', que se resuelve con una sola plancha sobre la cual se disponen los colores uno al lado de otro, y que, al limpiar la tinta de la superficie, se funden entre ellos; y el método de varias planchas de la misma medida, una para cada color, que se imprimen superpuestas en pasadas sucesivas por el tórculo, ajustadas con las punturas de los registros o 'repéréés' con la finalidad de que los elementos de la composición coincidan exactamente. Además, aplicó en las estampaciones monocromas el método descrito por Lalanne (1866:85-89),

3 La primera transcripción al español de este método la da Manuel de Rueda casi cuarenta años después en el apartado "Nuevo methodo de gravar las planchas para gravar en color, à imitation de la Pintura" del manual: Instrucción para gravar en cobre... (1761: 167-192).



Figs. 2-3. J. Sunyer. *Les amis*. Detalles entintado natural y entintado en color 'ton d'estompe'

Potémont⁴ y Auguste Delâtre unos años después (Delâtre 1887:31-33)⁵ que consistía en obtener los trazos negros difuminados con el tono de fondo, emulando los efectos de la estompa, a base de la técnica de entintado y limpieza denominada 'retroussage' o 'ton d'estompe', que viene a ser todo lo contrario de las pruebas con entintado natural donde los trazos y manchas se limitan secamente al contorno del surco. De esta manera Sunyer obtenía una gran variedad de matices en cada estampa, incluso llegando a provocar notables diferencias entre ellas, negando la clonación y exaltando la unicidad. Y otra modalidad de entintado que usó con éxito fue la que emulaba la manera de Degas, es decir, monotipando con pastel muchas de sus estampas, lo que en 1872, Théodore Duret

4 Adolphe Martial Potémont (1828-1883), conocido como Martial, es autor de más de 300 aguafuertes dedicados a la ciudad de París que gozó de gran popularidad. En el libro *Nouveau traité de la gravure à l'eau-forte pour les peintres et les dessinateurs* (1873: 53-54) explicaba las maneras de obtener pruebas con tono de fondo ('ton d'estompe' o 'retroussage', equivalente al entrapado español). Se puede consultar on-line en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470163v.image> (8/07/2022)

5 El libro contiene una valiosa y larga carta del artista belga Félicien Rops en la cual explica a Delâtre sus experiencias con las distintas técnicas del grabado (pp.-22-30).

definiría en la *Gazette des Beaux Arts* como "*dessins faits à l'encre grasse imprimés*" (Reed y Shapiro 1984; Hauptman, 2016).

Todo un oficio que, ya se ha dicho, no hay duda que lo aprendió en los talleres de París y que, en este sentido, tanto por la belleza como por la calidad y cantidad de estampas, se puede considerar a Sunyer el grabador catalán, y español por extensión, más reconocido e innovador de esta época, situándolo a nivel de los mejores europeos y así fue incluido en la exposición y en el catálogo: *De Pissarro à Picasso. L'eau-forte en couleurs en France* (Cate y Grivel 1992:194; Bailly-Herzberg 1985:309,355) y es que, ciertamente, ya al principio de su carrera era citado con admiración por Gustave Boucard.⁶

Un joven 'flânant' por París

Después de este paseo técnico, nos centramos en sus estampas⁷, dedicadas a la vida en el espacio público parisino de manera parecida a la de las 12 litografías en color de Pierre Bonnard, *Quelques aspects de la vie de Paris*, editadas por Vollard el 1899, donde se perciben descriptivamente aspectos urbanos como el tráfico, el mobiliario, los comercios, etc., y, por supuesto los diferentes individuos de una sociedad plural y populosa (Bouver 1981:76-101; Ives 1988:36-41).

Vistas animadas que, todo y contener un cierto tipismo, obvian los parámetros ilustrativos, Sunyer aporta una visión comprensiva del mundo bohemio, el de las clases medias y obreras, a veces, incluso marginadas, la diversión en bailes y espectáculos, tertulias de estudiantes ociosos, mercados ambulantes, trabajadores, paseantes y una retahíla de personajes de larga prosapia iconográfica, como son los de los dedicados a los pequeños oficios situados en entornos identificables, calles o plazas, que a menudo, dan nombre a la estampa. En estos grabados se reconocen edificios y establecimientos, medios de transporte, pavimentos, alumbrado urbano, etc., de manera que el conjunto viene a

6 Gustave Boucard describe tres grabados de Sunyer: *Blanchisseuse, Rue Caulaincourt y Rue des Abbesses*, diciendo: "*Toutes ces eaux-fortes en couleurs, tirées généralement en repérage à 25 ou 30 épreuves, ont une saveur très particulière, elles sont absolument différentes de celles obtenues par le même procédé et l'artiste, qui est Espagnol, il a apporté une note très hardie et très crânement originale. On peut encore citer: La rue Rodier et Au Moulin Rouge, une des plus typiques*". (Boucard 1903: 552).

7 Gustave Coquiot escribía: "*Il fait des eaux-fortes en noir et en couleurs, singulières, prenantes. Cet Espagnol 'découvre' mieux Paris que n'importe quel Parisien. Mince, très jeune, l'air d'un Japonais, on le rencontre alors partout: dans les bals, dans les promenoirs de music-halls, autour des champs de courses; mais aux Salons et même au Musée du Louvre, el préfère toujours la Vie. Il est un nouvel 'Homme des foules' tenace, obstiné; il ne rentre chez lui que lorsque la rue est déserte: - que lorsqu'il a suivi le dernier passant et qu'il l'a vu disparaître soudainement dans le noir d'un Faubourg. Ses gamines, ses camelots, ses étudiants, c'est toute une famille qui est bien à lui, bien crée par lui; et l'on ne retrouve chez aucun de ces amusants personnages des aspects, des tics et des attitudes conventionnels...*" *Cubistes Futuristes Passésistes. Essai sur la Jeune Peinture et la jeune Sculpture* (1914 :172-173).

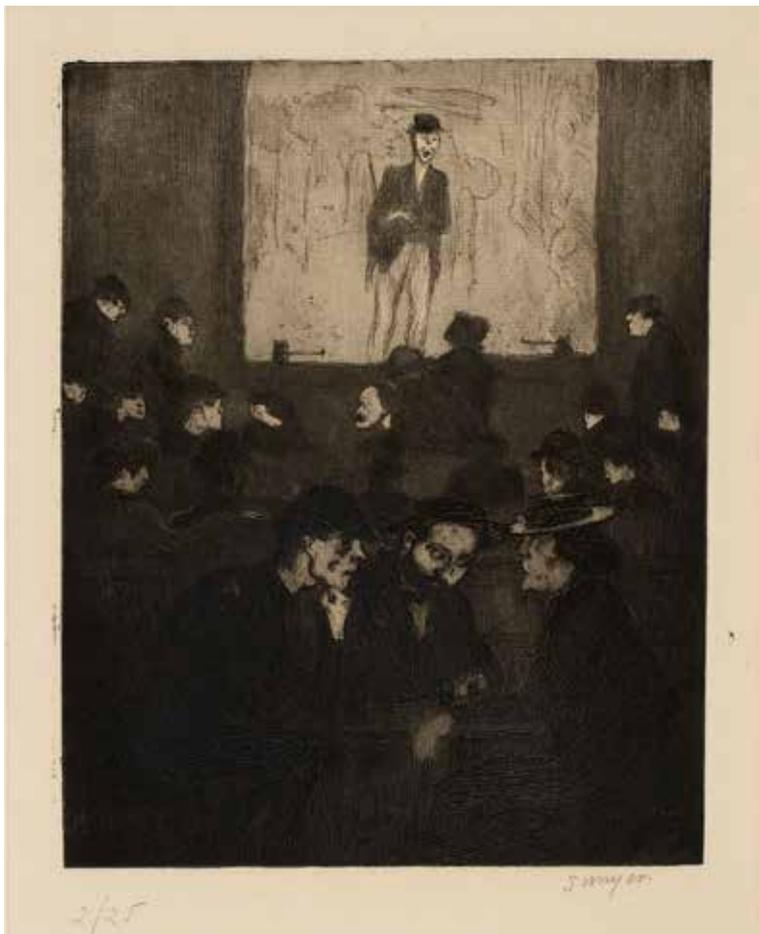


Fig. 4. J. Sunyer. *Concert des fortifs*, c.1900. Aguafuerte y aguatinta, 24,8 x 19,8 cm.

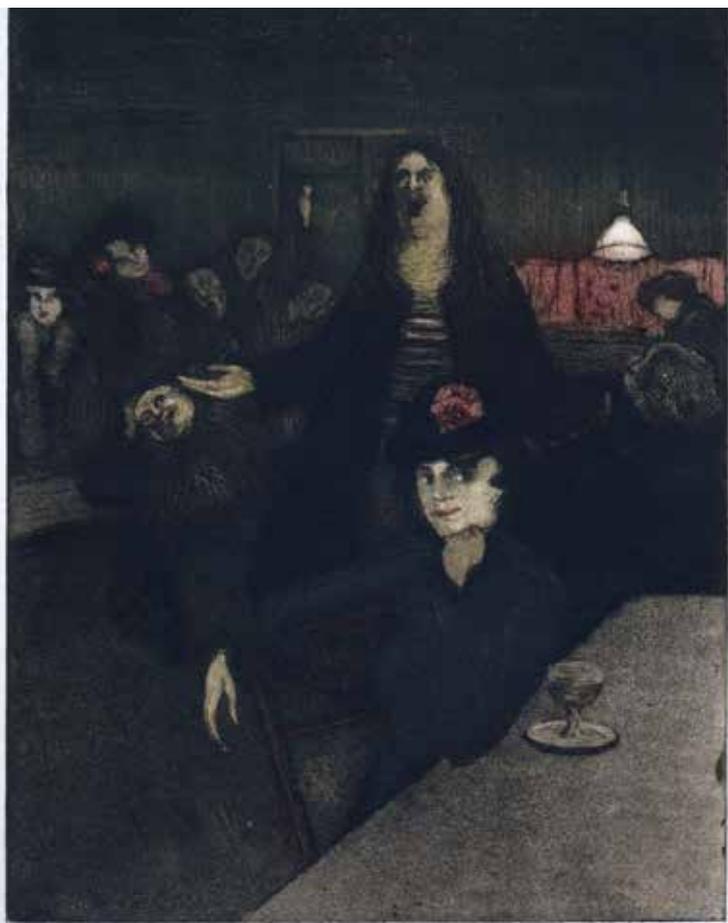


Fig. 5. J. Sunyer. *Interior de cabaret a Montmartre*, c.1898. Aguafuerte y aguatinta en color, 32,7 x 28 cm. (MNAC 007136-G)

constituir un particular repertorio testimonial del París de esta época eludiendo, eso sí, los recurrentes grandes monumentos, la torre Eiffel o Notre Dame⁸.

Diversión y espectáculo

El joven Sunyer encontró el Montmartre rebotante de vida y arte que ya habían conocido los artistas catalanes de la generación anterior Casas y Rusiñol. Años después, este último, lo recordaba:

"Montmartre no descansa. En este montón de talleres donde todo el día se trabaja con afán incansable, en esta inmensa colmena en donde se aprovecha la luz hasta el último reflejo, las hormigas que la habitan se convierten en cigarras cuando la tarde se apaga; en cigarras modernas, que cantan a la claridad del gas y de la blanca luz eléctrica, porque Montmartre, como buen nido de artistas, es el país de las canciones." (Rusiñol 1945:80-81).

Ciertamente, el período entre 1880 y 1914 se señaló como 'l'age d'or' de los cabarets en París, la mayoría de los cuales estaban situados en la 'butte' Montmartre y de esta farándula Sunyer dejó buen testimonio en un grupo de estampas que representan el café-

⁸ Para referencias y precedentes de la visión parisina de los artistas españoles véase: Denise Bonnefoux. "Paris vu par les peintres espagnols au tournant des XIXe-XXe siècles" (2001 : 39-61).

concert, las salas de baile o el 'music-hall'. Concebidas a la manera de Toulouse-Lautrec, retrató la bohemia, la tristeza de la absenta, los efluvios del humo del tabaco y su impacto en las almas solitarias de los sombríos interiores de estos establecimientos como en *Au Moulin Rouge* (1899); en *Les femmes au Moulin Rouge* (1899); en el *Concert des fortifs*⁹ (1900) (fig.4); en *Mujer sola en el baile* (1905) y en *Interior de cabaret en Montmartre* (1898) (fig.5) (Cate 1992:76-77), composición que muestra en primer término una mujer con sombrero, sentada delante una copa, mirando al espectador, mientras en las mesas el público escucha el cantante o recitador que se identifica con el *chansonnier* Marcel Legay¹⁰ (1851-1915). Legay, que interpretaba canciones propias y letras musicadas de Victor Hugo, Guy de Maupassant o Zola, actuaba en el cabaret 'Quat-z-Arts', precisamente donde Jehan Rictus daba recitales y vendía su libro *Soliloques du pauvre* (Briant 1973:201) En contraste, *Au cafe* (1902), la escena es diurna y familiar en un café lleno a rebosar, composición que se repite casi igual en otras obras referidas a las *7 Heures/Belleville* (*Les Minutes Parisiennes*).

Y, a este grupo temático hay que añadir una preciosa estampa inédita: *Dames au café* (fig. 7) que en los últimos tiempos se ha exhumado. Ejecutada a la aguafuente y estampada en color con dominantes tonalidades rojizas, representa un grupo de seis damas de pie, vestidas elegantemente con abrigos y sombreros, entre ellas también se ven un caballero con sombrero y un camarero con delantal largo y blanco, que cierra el grupo por la izquierda. A la derecha, en primer término, la protagonista principal, una séptima dama vestida de blanco y sombrero negro, sentada al lado de un velador sobre el cual hay una copa larga de cristal y una jarra de agua. La joven mira al espectador con actitud melancólica, apoyándose la cabeza con la mano en actitud similar a las composiciones del mismo motivo como *Au Moulin Rouge* (fig. 8) donde nos parece identificar la misma modelo como su amiga Fernande Olivier por la redondez de la cara y la gran mata de pelo peinado con un flequillo a modo de casquete según las fotografías que conocemos de ella en esta época e incluso con el retrato a punta seca que le hizo Pablo Picasso en 1906 (fig. 9).

9 Se denominaba 'fortifs' a los chicos malos- "*mauvais graçons, prostituées, gamins- qui en faisaient leurs terrains de jeu et de mauvais coups*" (Deforges 2011:125)- que vivían en los bajos fondos, en los barrios marginales de la periferia de París a la sombra de las numerosas fortificaciones, los "fortifs", construidos a partir de 1848 por Luis Felipe, y que perduraron hasta el 1919, cuando se empezó a derruirlos para crear el área denominada la Zone y así recuperar los terrenos para la construcción de viviendas sociales en la aplicación urbanística planeada por la Société Française des Habitations à Bon Marché (HBM), fundada el 1890 (Cannon 2014). Testimonio artístico de este desmantelamiento es el libro *Adieu aux fortifications* publicado por Andre Billy en 1930 y que contiene 50 aguafuertes originales dedicados a este tema por una decena de artistas. (Billy 1930)

10 Hay un buen repertorio de fotografías y de retratos de Legay hechos por diferentes artistas de la época. Entre otros, los de Henri Gabriel Ibels, amigo de Sunyer, y un dibujo a carboncillo y estampa de Georges Leroux, en la línea representativa de nuestro artista (fig. 6). Véase: <http://www.marcel-legay.fr/> (consulta 578/2018)



Fig. 6. Georges Leroux. *Le chansonnier Legay au cabaret les noctambules*, 1906. Dibujo a la piedra negra, estampa y realces en blanco, 36 x 54 cm. (cat. Subasta Artcurial, 24 marzo 2010)

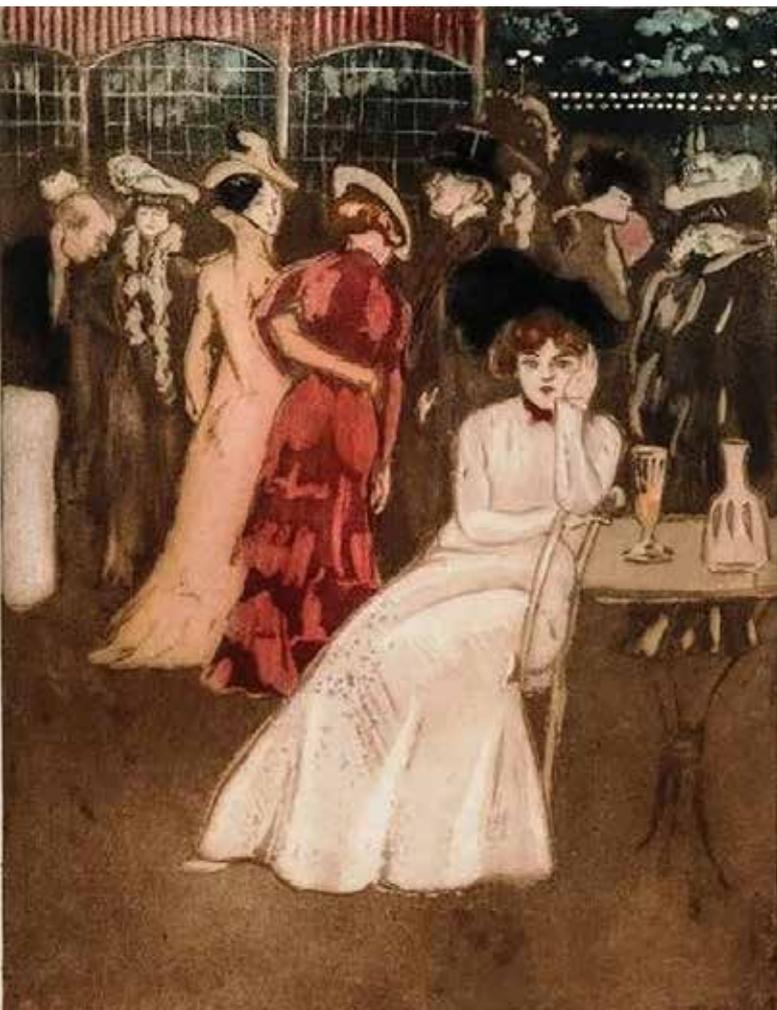


Fig.7. J. Sunyer *Dames au café*, c.19001. Aguatinta en color, 44,1 x 32,9 cm.



Fig. 8. J. Sunyer. *Au Moulin Rouge*, 1899. Aguafuerte, aguatinta y bruidos, 40,4 x 30,5 cm.



Fig. 9. Picasso. *Retrato de Fernande Olivier*, 1906. Punta seca. (París, Musée National Picasso-Paris)

La tradición de los pequeños oficios callejeros

Saliendo de los interiores tenemos un grupo de estampas dedicadas a tipos populares, humildes y necesitados como el *clochard*, la vieja, el barquillero, el trapero o los vendedores ambulantes y los representantes de los pequeños oficios. Personajes que van y vienen por la gran ciudad manteniendo antiguas costumbres de venta al detalle que, en toda Europa, ha tenido una larga tradición iconográfica grabada y que su presencia ha perdurado hasta bien entrado el siglo XX. Por solo citar un ejemplo tenemos que Georges Perec, en su novela *La vie mode d'emploi* considerada una de las más importantes de la literatura francesa de su tiempo, hace una relación de dieciséis oficios con sus correspondientes leyendas¹¹ (Perec 1980:307-310).

11 «Derrière eux, sur le mur peint en blanc cassé et dont les moulures sont laquées en jaune clair, sont accrochés seize petits dessins rectangulaires, dont la facture rappelle les caricatures fin-de-siècle. Ils représentent les classiques « petits métiers de Paris » avec, en légende, pour chacun, leur cri caractéristique :
¡LA MARCHANDE DE COQUILLAGES « Ah le bigorneau, deux sous le bigorneau ! » LE CHIFFONNIER « Chiffons, Ferrailles à vendre ! » LA MARCHANDE D'ESCARGOTS « Les escargots, ils sont frais, ils sont beaux, ¡On les

Precedentes directos de estas estampas son los populares 'Cris de Paris' que traspasaron fronteras. Las tres series de *Les Cris de Paris* de Caylus y Fessard, según dibujos de Edmé Bouchardon (1698-1762), aparecidos entre 1737 y 1746, y todas las que después siguieron hasta el conjunto coordinado por Henri Beraldi en 1890 y, las más próxima a Sunyer, un conjunto de 93 fotografías presentado por Jérôme Doucet cerca de 1900. (Sébillot c. 1860; Fournel 1887; Beraldi 1890; Doucet c.1990; Milliot 1995), todo y que, ya se sabe, había antecedentes dentro de los temas de género que se pueden remontar a la edad media o más modernamente tratados por Callot, Rembrandt, Picard, Mitelli, etc. Enlazando con la tradición los 'cris' hicieron fortuna por doquier, en Inglaterra afloraron los *Cries of London* (Shesgreen 2013:115-152). En Portugal la *Colecção das Ruas de Lisboa* (1809-1836) atribuida a Manuel Godinho y los *Costumes Portuguezes ou Colecção dos trajos, uzos e costumes mais notaveis e caracteristicos dos habitantes de Lisboa e provincias de Portugal*, (1832-1835) (Gomes da Rocha Madahil 1965:22; Pinto Henriques 2015:153-200). Igualmente en España fueron emulados tanto por el grabado popular, como por el culto y la ilustración efímera que se desarrolló en el siglo XIX. Una buena muestra es la atención que les dedicaba la prensa de la época, en especial la revista *Museo de las Familias*, que el 25 de diciembre de 1848 (pp. 273-277) describe detalladamente las características, incluyendo ilustraciones, de los principales vendedores callejeros que entonces deambulaban por Madrid, la cerecera, la requesonera, el ruedero, la naranjera, el arenero, la cañamonera, el esterero, el horchatero, el buñuelero, la huevera, la rabanera, la aguadora, el barquillero, la escobera, el zorrero, el escarolero, el castaño, la guindillera, la zapatillera, la prendera, el jaulero, la cintera, la sebera, el jamonero, la cangrejera, la cuajadera, la ajera, la del 'trapo y hierro viejo' (que compra en lugar de vender) y el fresero, "tipo madrileño de cuya integridad en el peso poco hay que fiar", apostilla el articulista anónimo.

No obstante, ya antes, Juan de la Cruz había grabado, con sentido más plástico y a la vez etnológico, personajes como *La Choricera*, *El agua de Cebada* o *La Verdulera* (1777) que se convirtieron en modelo de estos tipos que, un poco más tarde, según dice Valeriano Bozal, junto a los *Gritos de Madrid* (1793) de Gamborino significaron la consolidación y difusión del costumbrismo español de manera que hasta el propio Goya acusó su influencia que, a su vez, siguió Alenza (Bozal 1987: 668-711). Bozal concretaba:

vend six sous la douzaine!» LA POISSONNIÈRE « À la crevette, À la bonne crevette, J'ai de la raie tout en vie, Tout en vie!» LE MARCHAND DE TONNEAUX « Tonneaux, tonneaux ! » LE FRIPIER «Habits, Marchand d'habits, Ha-bits! » LE REPASSEUR AVEC SA CLOCHE «Couteaux, ciseaux, rasoirs ! » LA MARCHANDE DES QUATRE-SAISONS «À la tendresse, à la verdure, ¡Artichauts tendres et beaux Ar-tichauts!» LE RÉTAMEUR « Tam tam tam C'est moi qui rétame Même le macadam C'est moi qui mets des fonds partout Qui bouche tous les trous Trou trou trou ! » LA MARCHANDE D'OUBLIES «Vlà le plaisir, Mesdames, vlà le plaisir ! » LA MARCHANDE D'ORANGES «La Valence, la belle Valence, la fraîche orange ! » LE TONDEUR DE CHLENS « Tond les chiens Coupe les chats, les queues et les oreilles!» LE MARAÎCHER « À la romaine ! À la romaine ! On ne la vend pas On la promène!» LE MARCHAND DE FROMAGES «Bon fromage à la cré, fromage à la cré, bon fromage!» LE REPASSEUR DE SCIES « Avez-vous des scies à repasser Vlà le repasseur ! » LE VITRIER «Vitri Vitri-er Carreaux cassés Voilà le vitrier Vitri-er ! ».



Figs.10-11. Eugène Atget. *Chiffonier* c.1899-1901. Fotografía albúmina, 22,2 x 18,1 cm. (The Getty Center, Object 71252); *Chiffonier*, c.1900. Fotografía albúmina, 22,2 x 18 cm.

“Al examinar algunos temas políticos indefectiblemente nos veíamos obligados a aludir a la sociedad, su configuración y sus costumbres. Nos encontramos ahora con la segunda gran vertiente de la crítica satírica: la sociedad, sus costumbres, ideales, concepciones, configuración, estructura, componentes, etc. Como veremos, se entiende la sociedad a partir de sus representantes típicos, representantes de sectores sociales, grupos o clases. El tipo resulta siempre mucho más pintoresco, pues en él se decantan rasgos que verdaderamente se dan en multitud de individuos o que disueltos en una generalidad de ellos perderían buena parte de sus atractivos pintorescos...” (Bozal 1979: 61).

En Sunyer estos personajes son representados en clave diferente, más social, realista y personalizada, aunque no exenta de un cierto romanticismo coincidente con el testimonio fotográfico coetáneo que fijaron Eugène Atget (Aubenas y Le Gall 2007) y Louis Vert, impresor y fotógrafo (Fourquier 2008), una visión que perdurará hasta pleno siglo XX en las fotografías neoyorquinas de Berenice Abbott, admiradora y salvaguarda de la obra del primero (Abbott 2019). Efectivamente, los parecidos de algunos temas y composiciones son notabilísimas y, todo y siendo fruto del tipismo, conceptualmente se configuran al modo de las teorías de Lukács, en cuanto los personajes se erigen en figuras estéticas principales, desprendidos del toque costumbrista o irónico, son presentados desde un sentimiento nostálgico y empático socialmente, evidenciando su carácter y situación particular (figs. 10-11-13).



Fig. 12. Fotograma con la figura de un chiffonnier, de la película *Les vampires* (1915), de Louis Feuillade



Fig. 13. Eugène Atget. *Clochard* 1899. Fotografía albúmina, 17,7 x 22,5 cm. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105067982.item>)

Así tenemos los aguafuertes: *Viejo sentado* (1898) y *La vieille femme* (1900); *Le clochard* (c. 1900) (fig.14), que fue reproducido con la indicación del autor, título y Pierrefort como editor, el 23 de febrero del 1905 en *Le Courrier Français*, revista ilustrada de tirada semanal que salía los domingos y a menudo reproducía grabados; el *Viejo barquillero* (fig. 15); *Le marchand de lacets* (1901)(Cate 1992:72); *Le chiffonnier* (1900) (fig. 16)¹²; *La soupe* (c. 1903), una vendedora ambulante de sopa, figura entonces frecuente en la calle y que la cámara de L. Vert también inmortalizó (figs. 17-18) y *Marchande des quatre-saisons* (1905) en el que se representa uno de estos mercados callejeros en los cuales los vendedores ambulantes ofrecen sus productos frescos: frutas, legumbres, verduras o quesos desde los mismos vehículos de transporte, rodando por diversos barrios diferentes días de la semana (fig.19). La figura concreta de una mujer o un hombre empujando el carrito¹³ aparece en segundo o tercer plano en diversas composiciones sunyerianas,

12 Los 'chiffonniers' se concentraban en las afueras de París, alrededor de las fortificaciones comentadas antes, donde se apilaban y seleccionaban los trapos y objetos tirados que recogían en la ciudad. De presencia perdurable fueron motivo del primer film de Georges Lacombe (París en 1902-1990) *La zone: au pays des chiffonniers* (1928), reportaje mudo de tendencia naturalista que da testimonio de estos personajes. Igualmente, un poco antes, tenemos otro ejemplo de esta figura en el episodio octavo de la mítica película *Les vampires* de Louis Feuillade (1915) (fig. 12). Igualmente fueron objeto de inspiración de Baudelaire que compuso el poema *Le vin des Chiffonniers*: "... On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,/ Butant et se cognant aux murs comme un poète,/ Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,/ Épanche tout son coeur en glorieux projets..." (se ve un trapero que viene, meneando la cabeza,/ chocando y dándose contra los muros como un poeta,/ y, sin tener cuidado de los polizontes, esos sujetos, / explaya todo su corazón en gloriosos proyectos...) (Baudelaire 1974: 290-291).

13 Balzac comentaba sobre esta figura "une de ces marchandes des quatre-saisons dont le type est d'autant plus curieux qu'il en existe encore des exemplaires dans Paris, malgré le nombre croissant des boutiques de fruitières" (Balzac 1855: 600).

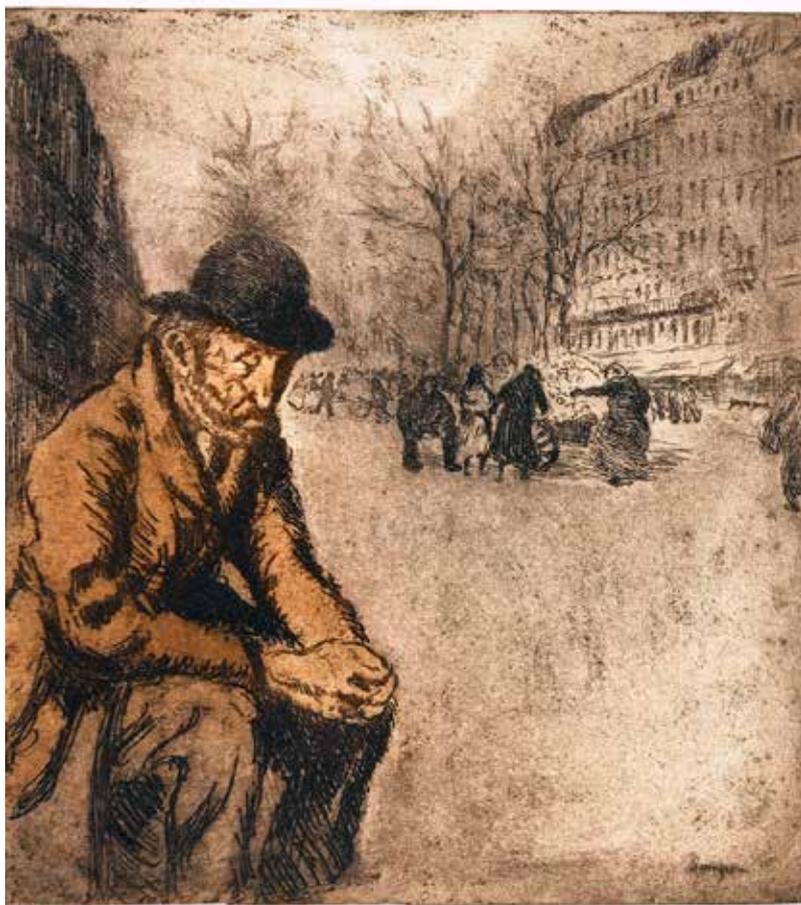


Fig. 14. J. Sunyer. *Le clochard*, c. 1900. Aguafuerte y leve aguatinta, 34 x 31 cm., estampada en sepia y negro



Fig. 15. J. Sunyer. *Viejo Barquillero*, c.1900. Aguafuerte, 40 x 30,6 cm. (MNAC 003823-G)

tanto en pintura como en grabado, convirtiéndose en un icono iterativo de su particular microcosmos parisino. Así tenemos obras que guardan similitud con esta: *Rue Lepic, mercado* (c. 1905), óleo (Benet 1975: nº 54); *Rue Lepic* (c. 1903), óleo (Benet 1975: nº 50), *Mercado* (1904) (Benet 1975: nº 68) y varios dibujos y pasteles (Benet 1975 nºs.98, 99, 376 i 377). También lo trataron otros artistas como Pierre Bonnard en *Le marchand des quatre-saisons*, litografía de la serie *Quelques aspects de la vie de Paris* (1899). Incluso tenemos un testimonio curioso de la presencia constante de estos vendedores callejeros en la foto que hizo Jean Cocteau a Picasso y el pintor Moise Kisling junto a uno de estos carritos ambulantes en Montparnasse el 1916 (fig.20).

Y, en este mismo apartado hay que destacar el aguafuerte *La blanchisseuse* (c. 1900) conocido como *La blanchisseuse du quartier de Belleville* (fig. 21). Para Sunyer la lavandera fue otro de los temas recurrentes en toda su obra, así la vemos en el *Mercado Rue Lepic*, óleo (cat. exp.1983: nº 6); *La Blanchisseuse* 1902?, pastel, (Benet 1975: nº 52); *La rue des Abbesses (Blanchisseuse)* c. 1903, aguafuerte y aguatinta (cat. exp.1983: nº 4); *Calle de París*, 1904, óleo, (Benet 1975: nº 55) y *La Blanchisseuse* óleo sobre tela (Benet 1975: nº 340). Un motivo frecuentísimo entre los artistas franceses de la época pues lo trataron: Daumier (fig. 22),¹⁴ Gavarni, Steinlen (figs. 24-25), Degas, Signac, Pissarro, Whistler y

14 Probablemente esta es la representación más impactante de todas por su solidez y compacidad y sin débitos a los tópicos. Focillon ya lo anunciaba con estas palabras: "Daumier ve la mujer en toda su grandeza

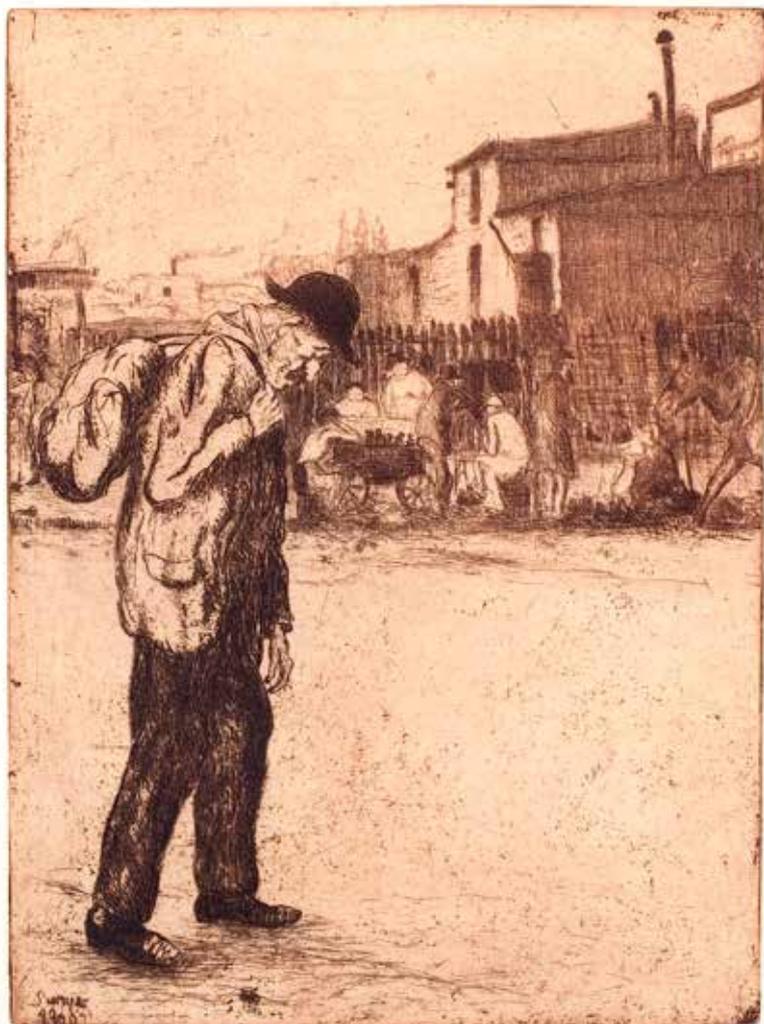


Fig. 16. J. Sunyer. *Le chiffonnier*, c. 1900. Aguafuerte, 23,5 x 17,5 cm.



Fig.17. J. Sunyer. *La soupe*, c. 1903. Aguafuerte, 30,8 x 40,5 cm



Fig.18. Louis Vert. *Vendedora ambulante de sopa*. Paris, 1900. Fotografía en blanco y negro. (© LouisVert / Société française de photographie)



Fig. 19. J. Sunyer. *Marchande des quatre-saisons*, 1905. Aguafuerte y punta seca, 23,7 x 31,7 cm.



Fig. 20. Jean Cocteau. *Picasso y Kisling en Montparnasse*, 1916. Fotografía (Wikimedia Commons)



Fig. 21. J. Sunyer. *La blanchisseuse du quartier de Belleville*, c. 1900. Aguafuerte y punta seca, 33 x 23,5 cm.

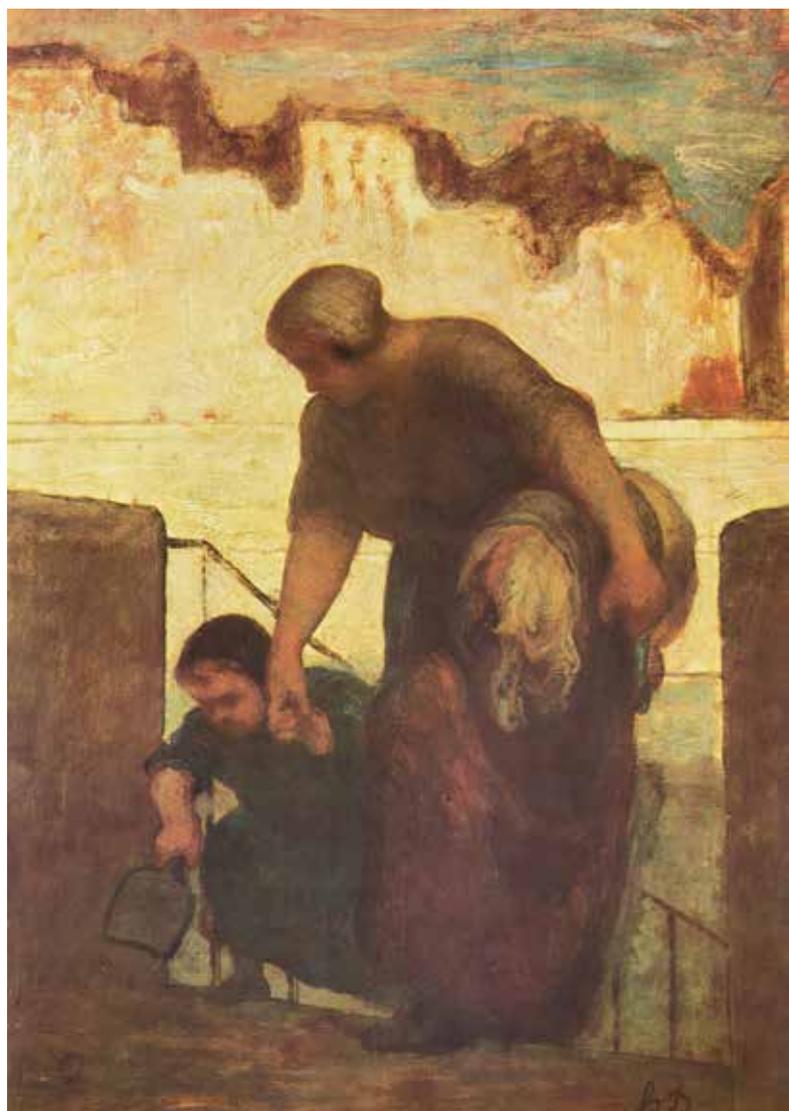


Fig. 22. Honoré Daumier. *La blanchisseuse*, c. 1863. Óleo sobre tabla, 33 x 49cm. (París, Museo de Orsay© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski)

Bonnard que, entre otros, coincidieron, como decía Venturi, al reflejar la realidad de los pequeños oficios y su tipismo con más o menos caracterización a resultas de la simbiosis conceptual de lo cómico –la caricatura- y lo sublime, al renovar las retóricas artísticas y abrir nuevos caminos hacia la modernidad y la fantasía (Venturi 2013: 55). Al igual que se percibe en Sunyer y veremos más adelante al analizar esta estampa en particular, considerando que, para él, esta figura puede tener un trasfondo muy entrañable vinculado a la memoria popular de la tradición pesebrista tan arraigada en Cataluña. En el pessebre junto al nacimiento, el buey y la mula, los pastores y otros personajes, se acostumbra a instalar un río con una lámina de cristal, espejo o simplemente papel de plata si no se dispone de una corriente directa de agua. En este río además de un pescador, la figura que no suele faltar es la de la lavandera que, agachada, lava los trapos blancos usados por la madre en el parto y los primeros pañales de Jesús. Actividad que convirtió a la lavandera *cuando la transfigura en República maternal o cuando la muestra doblegada bajo un fardo de ropa mojada, subiendo por la estrecha escalera de un muelle de Anjou*”.(Focillon 2013: 31). Asimismo, con gran sentido del humor, Daumier plasmó la reevincación del oficio con unas lavanderas portadoras de grandes enagüas convertidas en estandarte identificativo (fig. 23).



Fig. 23. Honoré Daumier. *Le nouvel étendard des blanchisseuses*. Litografía (Actualités, en *Le Charivari*, 26 agosto 1857, p. 430). (Met museum nº in. 22.61.237.) (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/678727>)

>> Fig. 24. Théophile Alexandre Steinlen. *Blanchisseuse*, c. 1900. Aguafuerte en color, 28.8 x 38.7 cm. (The Studio Volume 22. [The Offices of the Studio Ltd., London, 1901])

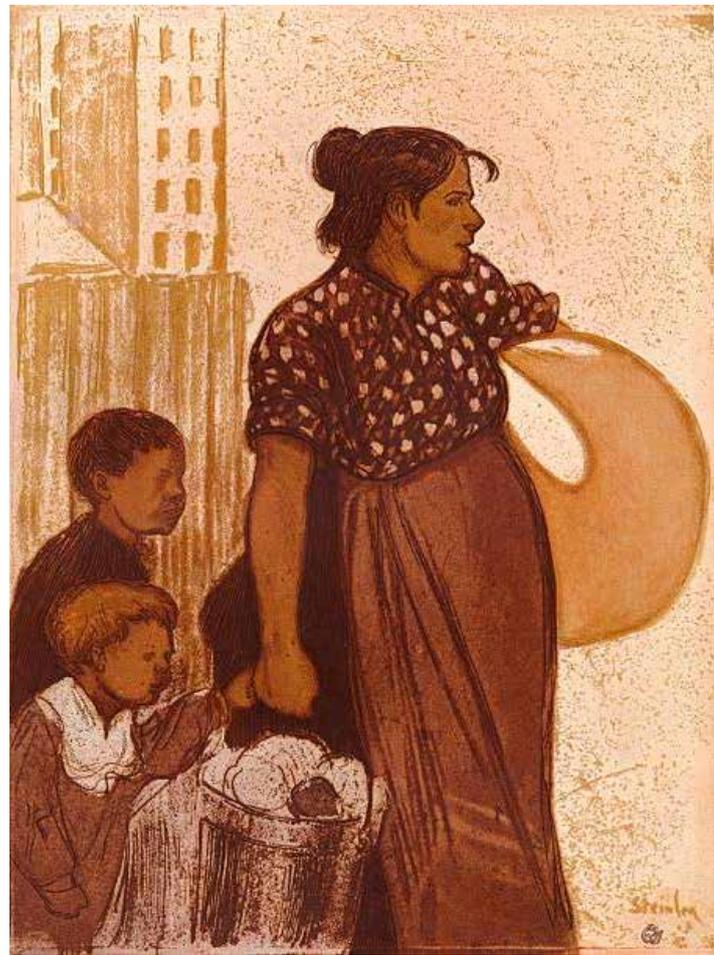


Fig. 25. Théophile Alexandre Steinlen. *Les Repasseuses*, 1898. Aguafuerte, aguatinta y punta seca en color, 36 x 27cm.

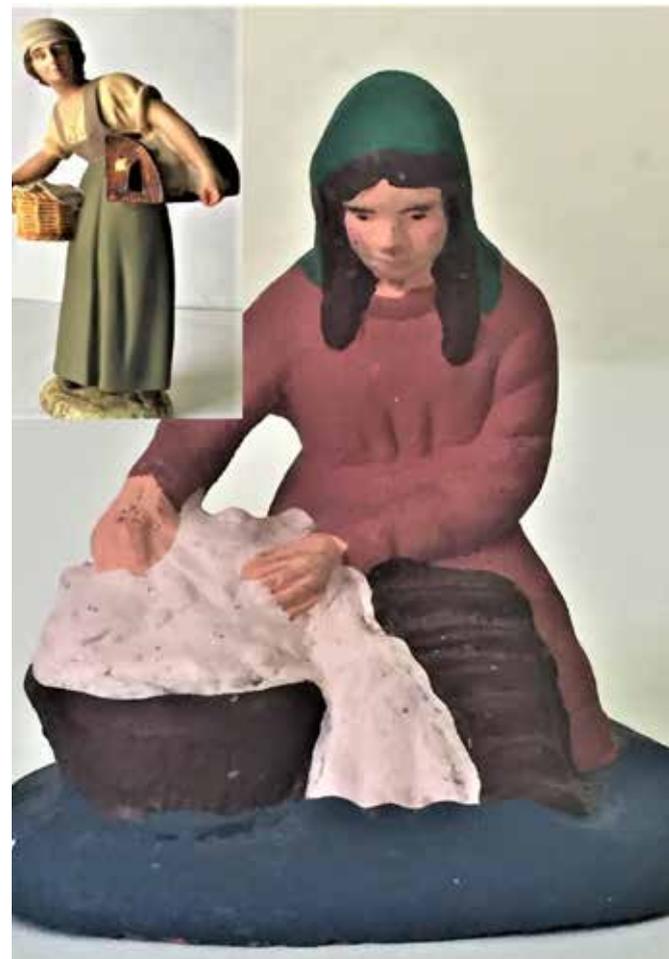


Fig. 26. Lavanderas. Figurillas en barro para el pesebre

en símbolo de la pureza e imagen representativa de uno de los más importantes dogmas de la Iglesia Católica: la virginidad de María, y aunque en el pesebre no hay una lavandera sin río, ni un río sin lavandera, también esta figurilla de barro se encuentra de pie con el hatillo de la ropa yendo o viniendo del portal al río y viceversa, es decir en tránsito a la manera de las representadas en estas estampas (fig. 26).

Habituales del Jardin du Luxembourg

El Jardin du Luxembourg fue un punto de referencia muy significativo para Sunyer al que dedicó varias de las composiciones más meritorias de su producción grabada, presentándolo con su exuberante vegetación y animado por paseantes, niños, parejas amorosas, soñadores solitarios, etc., coincidente con la visión contemporánea que da Berkeley F. Smith en su libro ilustrado *The Real Latin Quarter* (1901).

Como es sabido, el Luxembourg, situado en el VI 'arrondissement' de la ciudad del Sena, es un jardín público de gran extensión que abarca 23 hectáreas. Fue creado en 1612 por María de Médicis complementando del Palacio de Luxembourg y a lo largo de la historia se han modificado y reordenado sus límites. En el primer Imperio fue restaurado por el arquitecto Jean-François Chalgrin, artífice del trazado de la avenida del Observatorio. Napoleón I quiso que el jardín fuese destinado al ocio de los niños. En el Segundo Imperio fueron determinantes los trabajos urbanísticos del barón Haussmann con la obertura del Boulevard Saint-Michel y la Rue Medicis (Justin 1916:t 8, 86-109), etc. Desde siempre recibe una gran afluencia de visitantes y es uno de los principales pulmones verdes de la ciudad y uno, sino el más bonito, de los parques de París por la urbanización de sus parterres iniciada por Le Nôtre, por la arquitectura de los pabellones, por las esculturas, por la jardinería, por el mobiliario y los entretenimientos que ofrece al público, con amplias y bellas avenidas. Pero no haremos aquí una descripción amplia de la importancia de este parque ya que nos apartaría del objetivo principal de este ensayo que son las estampas de Sunyer. Sólo añadir que el Luxembourg ha sido fuente de inspiración de no pocas representaciones artísticas, desde la pintura a la poesía y de la narrativa a la música y al cine. En este sentido uno de los poemas más emblemáticos es el de Gérard de Nerval, 'Une allée du Luxembourg', de 1832, que publicó en Odelettes el 1853 (Nerval 1877:291)

Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau :
À la main une fleur qui brille,
À la bouche un refrain nouveau.
C'est peut-être la seule au monde
Dont le cœur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde

D'un seul regard l'éclaircirait !
 Mais non, ma jeunesse est finie...
 Adieu, doux rayon qui m'as lui,
 Parfum, jeune fille, harmonie...
 Le bonheur passait, il a fui!

Exaltando el aspecto bucólico, quizá rememorando el locus amoenus, parece que Sunyer hiciese honor a este poema de Nerval al representar el jardín unas veces simplemente como un romántico telón de fondo, otras veces con rincones identificables, y siempre con las avenidas y la arboleda correspondientes a su imponente realidad. Las vistas son animadas con grupos de personajes entre los que destacan una o dos figuras principales. Aquí Sunyer exhibe una vez más su pericia en el grabado en color. Demuestra la eficacia con que consigue los tonos castaños del otoño y las texturas aterciopeladas de gran intensidad de la hojarasca potencian la atmosfera sentimental de tal manera que incluso nos hacen evocar la canción *Les feuilles mortes*. En concreto dedicó al Luxembourg: *Dos señoras en un parque* (1898); *Grupo en el Luxembourg* (1898); *Les amis* (1900); *Les étudiants au Luxembourg* (c. 1900) (fig.27); *Les rapins au Luxembourg* (c. 1902) (fig. 28);¹⁵ *La grande allée du Luxembourg* (c.1901) (fig. 30), una espectacular vista de la avenida flanqueada por grandes y frondosos árboles, que conduce al Panteón y la plaza de la Sorbone. Y, efectivamente, al fondo aparece el Panteón con la gran cúpula inspirada en el templo de Bramante en Sant Pietro in Montorio y la fachada que emula la del Panteón de Roma y que observando con detenimiento identificamos, al fondo, a la derecha, delante del gran edificio, la escultura en bronce de Charles Arthur Bourgeois (Dijon1838-Paris1886), el *Rapsode, ou Acteur grec*, plantada en este lugar el 1868 (fig. 31). Al igual que en

15 Daumier representó *Le Rapin* (fig. 29) en la litografía nº 17 de la serie *Types Français* (1836). Los 'rapins' eran los estudiantes de Beaux-Arts que básicamente se movían por Montaparnasse, mientras que, los verdaderos artistas en aquellos momentos se agrupaban en Montmartre, hasta que comenzaron a dispersarse hacia 1909.

En particular 'rapin' se define como: artista, artista pobre, mal pintor, pintor sin talento, bohemio, estudiante de arte y, a menudo, se utiliza en sentido peyorativo. Los 'rapins' acostumbraban a identificarse por el tipo de vestimenta: trajes negros, con corbatín, capa y sombrero "*une cohue de jeunes gens qu'il était facile d'identifier à leur uniforme carié (si l'on peut dire): des rapins*" decía Zola. Y, Charles Baudelaire: "...bien que le temps soit passé où les rapins s'habillaient en mamamouchis et fumaient dans des canardières..." (Baudelaire 1992:152). Y, en una carta dirigida a Victor Hugo, el 23 de setiembre de 1859, remataba: "*J'ai vu quelquefois dans les galeries de peintures de misérables rapins qui copiaient les ouvrages des maîtres. Bien ou mal faites, ils mettaient quelquefois dans ces imitations, à leur insu, quelque chose de leur propre nature, grande ou triviale*". <https://the-dissident.eu/lettre-de-charles-baudelaire-a-victor-hugo-1859/> [consulta 8/7/2021].

Igualmente, A. Salmon cita a los 'rapins' en 'La apasionada vida de Modigliani'. (2017:81-82): "*En efecto, era bastante bonito, [se refiere a Modigliani], agradable, desgraciadamente aquello significaba hablar como hablaban los granujas de la Butte y del Barrio Latino que se hacían pasar por artistas, sus hermanos del Lapin Agile de donde surgían en bandas -bandas de pintorzuelos-, aquellos golfos pretenciosos que decían el Luco para hablar del Luxembourg, jardín real y jardín de los poetas; los mismos que transformaban a Fiódor Dostoievski, fantasmal genio del que no tenían más que una vaga y confusa noción, en un fanteche llamado Dosto.*"

Trata el tema más ampliamente F. Pédrón en *Les rapins. L'âge d'or de Montmartre* (2008).

Promenade sentimentale (1900), se representa la monumental arboleda del parque con una composición de encuadre fotográfico conforme aparece en fotografías de Eugène Atget (figs.32-33).

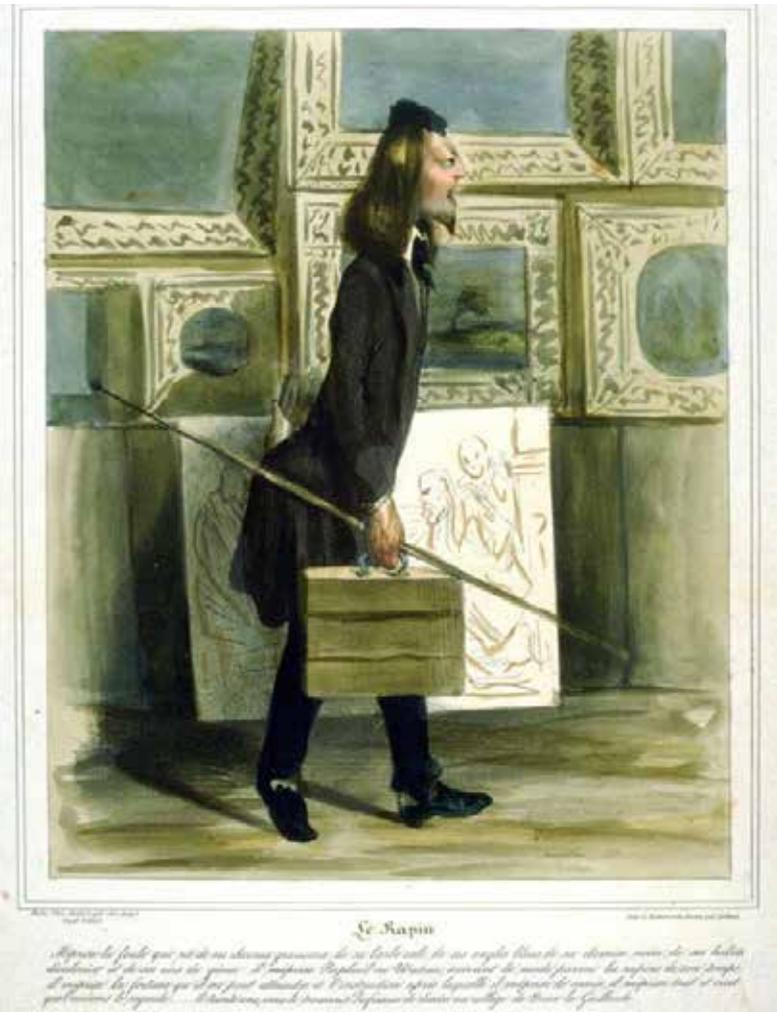


Fig. 29. Honoré Daumier. *Le Rapin*, 1836. Litografía coloreada. Pl. 17 de la serie *Types Français*. (Fine Arts Museums San Francisco 1993.66.8)



Fig. 27. J. Sunyer. *Les étudiants au Luxembourg*, c. 1900. Aguafuerte, aguatinata, ruleta y bruñidos, en color, 26,5 x 37,5 cm.



Fig. 28. J. Sunyer. *Les rapins au Luxembourg*, c. 1902. Aguafuerte 19,8 x 24,5 cm.

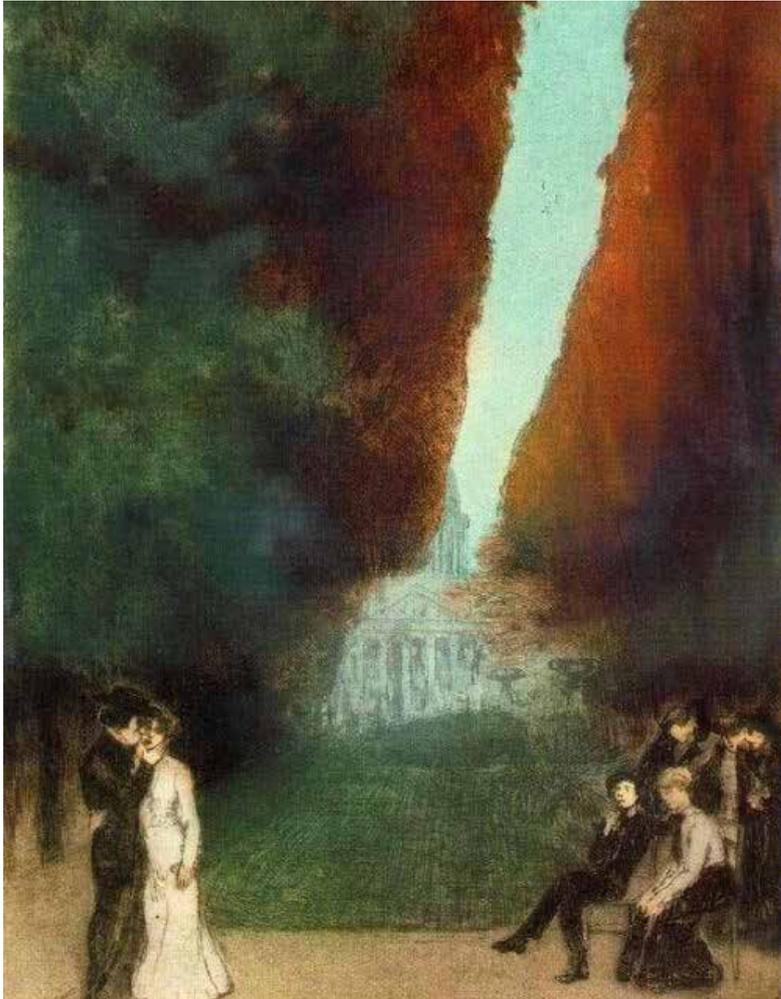


Fig. 30. J. Sunyer. *La grande allée du Luxembourg*, c.1901. Aguafuerte y aguatinta, en color, 31, 5 x 45 cm.

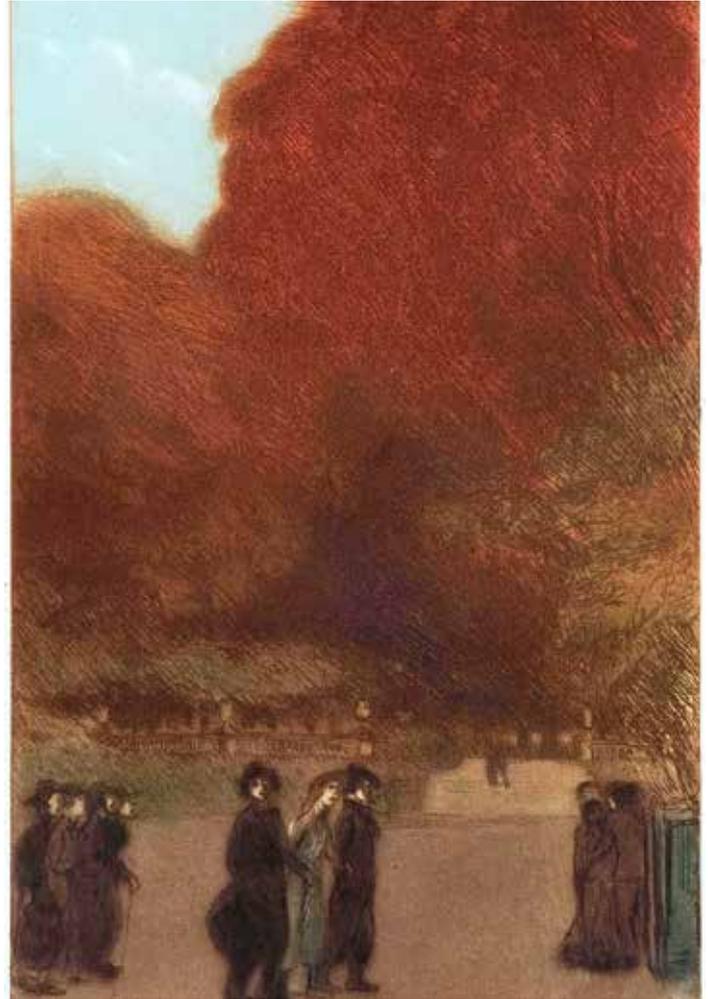


Fig. 32. J. Sunyer. *Promenade sentimentale*, 1900. Aguafuerte, aguatinta y bruñidos, en color, 32 x 21 cm.



Fig. 31. Parque de Luxembourg con el Panteon al fondo y la estatua de Charles-Arthur Bourgeois, 'El actor griego', 1868, bronce. (Wikimedia Commons)



Fig. 33. Eugène Atget. *Le Luxembourg*, 1923-25. Fotografía albumina, sales de plata, 17,5 x 22,8 cm. (The Museum of Modern Art, New York 1.1969.1823)

Recorrido urbano

Aparte de las ilustraciones que hizo para las 5 Heures-La rue du Croissant (Les minutes parisiennes, nº 6) de Henry Fèvre, conocemos siete aguafuertes que captan instantáneas de diferentes calles de la gran capital. Lejos de representar las grandes avenidas o los grandes monumentos, al contrario de lo que decía Benjamin en el artículo *París, la ciudad en el espejo*, “en la ciudad no hay un solo monumento que no haya inspirado una obra maestra a los poetas” (Benjamin 2014:77), Sunyer se dedica a las calles populares, calles del entorno donde él vivía, por lo que evidencian su propia cotidianidad, un cierto ‘plein-air’ urbano. Capta personajes que veía cada día, fotos fijas, vistas instantáneas, en las que hay lugares o inmuebles que todavía hoy en día se conservan y se pueden reconocer (Hillairet 1997). Calles en las que, como decía George Perec, a veces no pasa nada:

“La gente en la calle: ¿de dónde vienen? ¿a dónde van? ¿quiénes son? Gente con prisa. Gente sin prisa. Paquetes. Gente prudente que ha sacado el impermeable. Perros: son los únicos animales visibles. No se ven pájaros -sin embargo, sabemos que hay pájaros- tampoco se les oye. Podríamos vislumbrar un gato deslizándose bajo un coche, pero en realidad este hecho no se produce. Total, que no pasa nada” (Perec 1974:73)



Fig. 34. J. Sunyer. *Canal Saint Martin*, c. 1897. Aguafuerte, 49 x 33,8 cm.



Fig. 35. J. Sunyer. *Matinée. Canal Saint Martin*, 1889-90. Óleo sobre tela, 89 x 116 cm. (Col. part. Calafell)

Canal Saint Martin

Cronológicamente el primer grabado de este grupo es uno de los más celebrados de la producción de Sunyer, se trata del aguafuerte dedicado al *Canal Saint Martin* fechado alrededor de 1897 (fig. 34), una composición que también hizo en pintura y que se ve en sentido contrario (fig. 35). En este grabado enfocó su particular observatorio urbano sobre una magnífica vista de uno de los puentes de hierro en forma curva de la segunda mitad del XIX que hay sobre el canal Saint Martin. Representado en pleno día y con gran actividad laboral, con gente y transportes yendo y viniendo por el puente superior, por el puente giratorio a ras de calle, por la pasarela y la acera, en un ambiente industrial marcado por la humareda que emanan los locales de la derecha. A ambos lados del canal hay grandes edificios, en la lejanía se ve otro puente y barcazas circulando, mientras que dos figuras apoyadas a la barandilla, en la mitad de la luz-vano- del puente, contemplan el transcurso del río.

Muchas son las referencias literarias y artísticas que reflejan este icónico paisaje, sin ir más lejos Flaubert sitúa aquí el inicio de su novela *Bouvard y Pécuchet*:

“Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. Plus bas le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses, étalait en ligne droite son eau couleur d'encre. Il y avait au milieu un bateau plein de bois, et sur la berge deux rangs de barriques. Au delà du canal, entre les maisons que séparent des chantiers, le grand ciel pur se découpait en plaques d'outremer, et sous la réverbération du soleil, les façades blanches, les toits d'ardoises, les quais de granit éblouissaient. Une rumeur confuse montait au loin dans l'atmosphère tiède ; et tout semblait en- gourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été.



Fig. 36. André Kertész. Paris. *Canal Saint Martin*, 1963. Fotografía (© Estate of André Kertész / UVA Law Library)



Fig. 37. Fotograma de la película 'L'Atalante' (1934)

Deux hommes parurent". (Flaubert 1881: 1).

Y en fotografía, entre otras, nos remitimos a la de André Kertész, *Paris, Canal Saint Martin* (1963) (fig. 36), donde coincide punto de vista del puente, así como los personajes observadores y, en primer término, un vagabundo durmiendo en un banco, icono habitual en las fotografías de Atget y en el propio repertorio de las estampas de Sunyer que aquí se comentan. Mientras que en la historia del cine destacan las películas *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo (fig. 37) y *Hôtel du Nord* (1938) de Marcel Carné (fig. 38) en que se capta con realismo poético el ambiente del canal, sus puentes y pasarelas. O, más recientemente, aparece en uno de los episodios del popular film *Amélie* (2001).

Sunyer describe los quehaceres cotidianos en uno de los lugares más típicos de París, el transporte de mercancías, obreros y unos marineros descargando las barcas, transeúntes, observadores ociosos, adultos y niños. Un ambiente organizado a modo de escenario teatral. El puente se ve desde abajo, lo que, además, sugiere un 'punto de vista' particular dentro del propio paisaje, a la manera de los xilógrafos japoneses desde las famosas series de Hokusai sobre las *Maravillosas vistas de los puentes más famosos de las provincias* (fig. 39), que se convirtieron en paradigma iconográfico dentro de la xilografía del Ukiyo-e, y como ya se ha comentado, de amplia repercusión en el arte occidental a partir del impresionismo. En este sentido, vemos como ejemplos de antecedentes del puente de Sunyer, la xilografía de Yashima Gakutei, *Noche de luna en el puente (abanico) Suehiro*, de la serie *Lugares famosos de Osaka*, dedicada a las vistas de los ríos y canales de aquella ciudad (c.1834-1838) (fig. 40) o el *Puente de Kioto a la luz de la luna en el mercado de bambú* (1855) de Utagawa Hiroshige (fig. 41).

Aunque que no hemos podido situar el punto exacto del canal, comparando el aguafuerte con algunas fotografías de época, nos inclinamos a pensar que puede tratarse del puente



Fig. 38. Decorado de la película Hotel-du-Nord. AlexandreTrauner.Credit-photo-Imperial-Film-SEDF

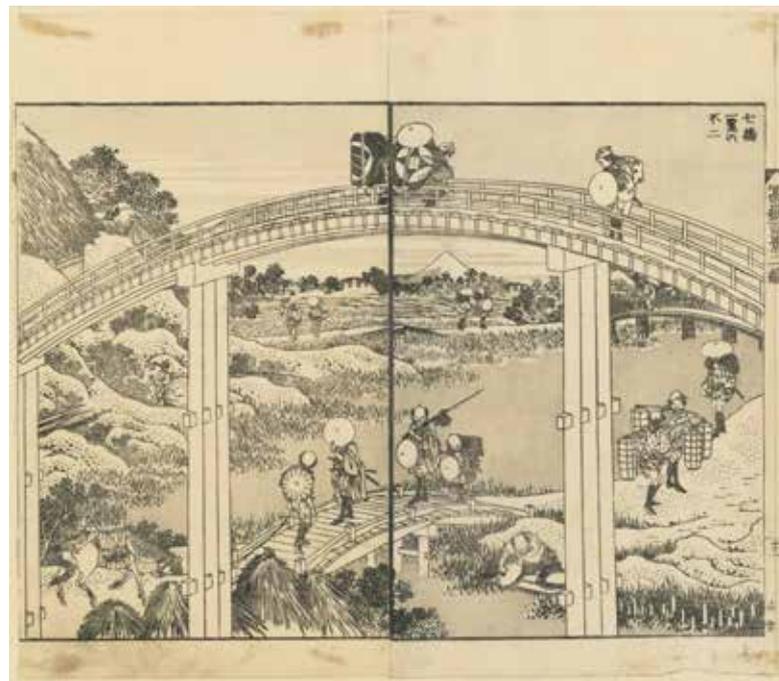


Fig. 39. Hokusai. *Fuji con siete puentes*. De la serie de las cien vistas del Fuji, Vol 2, 1835. Xilografía, 22,8 x 13,5 cm. (Harvard Art Museums/ Arthur M. Sackler Museum, Gift of the Friends of Arthur B. Duel, 1933.4.1081)



Fig. 40. Yashima Gaku-tei. *Noche de luna en el puente Suehiro*, 1838. Xilografía color, 25,7 x 37,9 cm. (The Metropolitan Museum of Art P1412)



Fig. 41. Utagawa Hiroshige. *Puente de Kioto a la luz de la luna en el mercado de bambú*, 1857. Xilografía color, 35,7 x 24,1 cm. (The Metropolitan Museum of Art JP2521)



Figs. 42-43. Vista del canal hacia 1900 y vista de un puente 'tournant'. Cartas postales

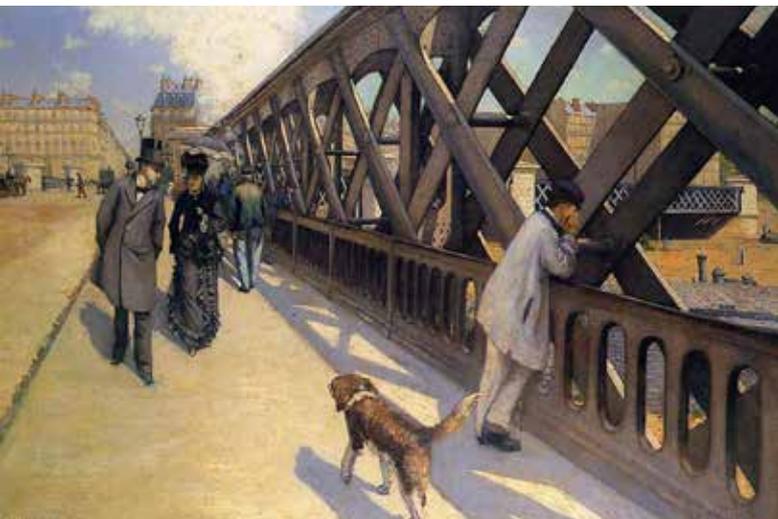


Fig. 44. Gustave Caillebotte. *Le pont d'Europe*, 1876. Óleo sobre tabla 125 x 181 cm. (Petit Palais, Ginebra)



Fig. 45. Claude Monet. *Los carboneros o Los descargadores de carbón*, c. 1875. Óleo 54 x 66 cm. (© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Jean-Gilles Berizzi)

‘tournant’ (giratorio) en la esclusa del Pont Grange aux Belles, en el quai de Valmy (figs. 42-43), una esclusa que se había construido en 1890. Es sin duda es una de las estampas más interesantes de Sunyer por el tema representado en clave realista y social, contrapunto de la laxitud de la bohemia y del romanticismo de los jardines del Luxembourg que acabamos de anotar. Así como con una visión socialmente mucho más avanzada que la famosa pintura *Puente de Europa* (1876) de Caillebotte, en la cual la magnífica obra de ingeniería se presenta más como una plataforma de paseo para figuras elegantes que un paso de tránsito popular (fig. 44). En este sentido la formulación de Sunyer es más parecida a la pintura de Monet, *Les déchargeurs de charbon* (1875) en el puente de Asnières sobre el Sena (fig. 45).

Tampoco podemos dejar de señalar que, junto a las figuras que observan la escena desde arriba del puente, aparece una que merece especial atención: es la lavandera (fig. 46). Efectivamente, esta figura, ya se ha dicho antes, la encontramos en otros grabados y en la pintura *Blanchisseuse et bateau-lavoir au bord du Canal de Saint Martin*, del mismo momento (fig. 47). Una lavandera que lleva una criatura de la mano y el fardo de ropa bajo el brazo.¹⁶ Es una lavandera que, observando atentamente podemos ver de dónde

16 La representación de la ‘blanchisseuse’, ‘lavandière’, ‘laveuse’, ‘buandière’..., denominaciones que son sinónimas pero que comportan diferencias de actividad y estatus dentro de las tareas de limpieza y cuidado de la ropa. La ‘blanchisseuse’, podía ser una obrera a sueldo o trabajar por su cuenta- esto es cuando se la ve en la calle con sus hijos- y se ocupaba especialmente de la ropa fina, de los vestidos de fiesta y de los trajes con puntillas. Acostumbraban a trabajar asociadas con repasadoras y planchadoras. De ahí que se presenten de maneras diferentes según estas modalidades. La lavandera lleva la roba sucia en un hatillo o fardo en la espalda según el bulto y el peso. Una vez la ropa limpia y doblada, era la repasadora la que llevaba la carga en un cesto. Igualmente la tercera en participar en el ritual de la colada, la planchadora, se representa ya planchando, ya devolviendo a los propietarios la ropa bien dispuesta en cestos planos y, ellas mismas acostumbran a ir vestidas con pulcros y almidonados delantales. De ahí la diferencia entre las lavanderas de Daumier o Sunyer con las de Steilen. Michèle Caminade trata la historia de estas obreras en *Linge, lessive, lavoir. Une histoire de femmes* (Caminade 2005).



Figs. 46-47. J. Sunyer. *Canal Saint Martin*. Detalle del aguafuerte y *Lavandera y 'bateau-lavoir* a la orilla del Canal de Saint Martin, 1898. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. (Col. part., Madrid)



Fig. 48. Un tramo del canal actualmente (Passerelle Bichat). Autor: Atlant (CC by 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=293839>)

viene por la dirección que toma. Efectivamente, debe salir del lavadero situado en una construcción de madera, al borde del canal, justo debajo por donde pasa. Un lavadero que se anuncia en el tejado con un cartel en el que se lee: 'Lavoir Moderne', es decir, a diferencia de los abundantes lavaderos que había a lo largo del canal y también en los muelles del Sena, al aire y aguas libres, este era uno de los nuevos establecimientos para hacer la colada que estaban cubiertos y tenía tres espacios diferenciados: uno para remojar la ropa, con cenizas y agua caliente; otro para lavarla y aclararla y, la parte superior para secarla. Un establecimiento fijo a diferencia de los que eran habilitados en barcazas y, por lo tanto, susceptibles de desplazarse. Y al hilo de esta estructura cabe decir que el famoso caserón Bateau Lavoir, el taller que acogió a toda una generación de artistas vanguardistas en Montmartre en aquellos años, tenía este nombre por el parecido con estos establecimientos en cuanto a la construcción en madera y la distribución de espacios.

El canal de Saint Martin, situado en el X 'arrondissement', va desde la plaza Stalingrad a la plaza de la Bastille a través de partes cubiertas y partes descubiertas, entre dos aceras, con las pasarelas de la Douane, Bichat y la de la Grange-aux-Belles con el puente giratorio y por nueve esclusas (Fig. 48), hoy es un lugar de ocio y descanso donde circulan pequeños botes de paseo, con espacios ajardinados, mobiliario urbano, carriles bici, etc., que lo han convertido en un atractivo más para los turistas que se quieren apartar de los núcleos bulliciosos (Jolé 2006: 117-130).

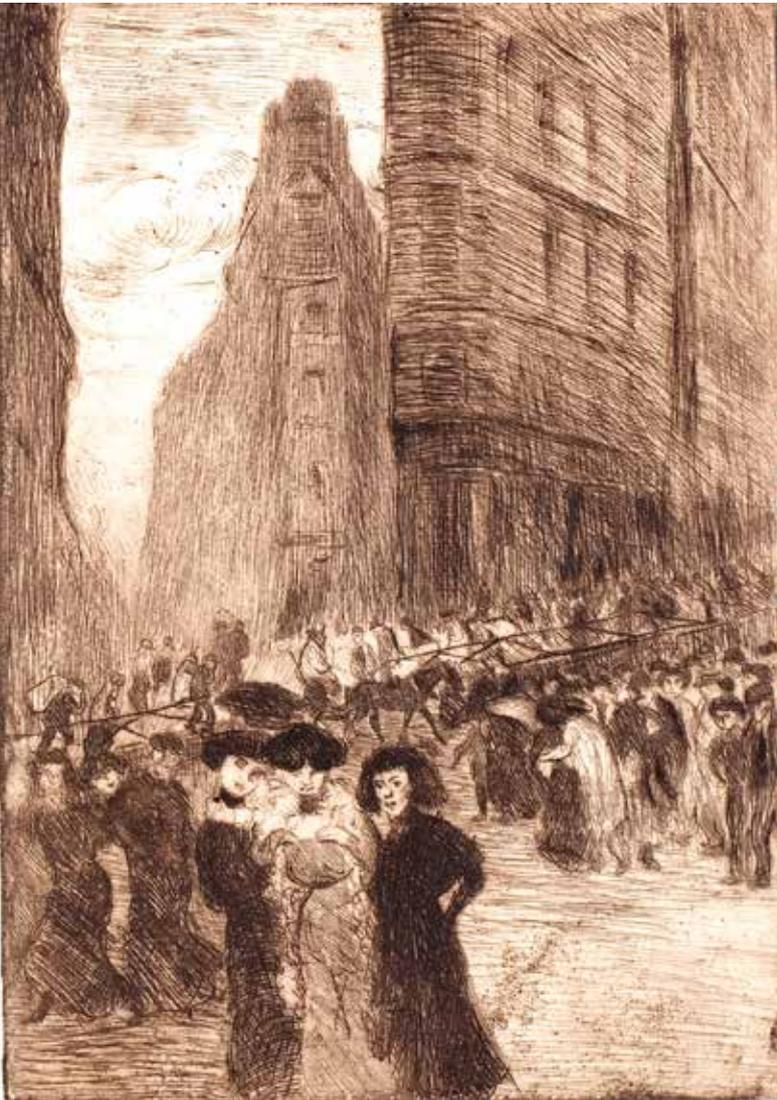


Fig. 49. J. Sunyer. Rue de La Lune. 1900. Aguafuerte, 21,2 x 15 cm.



Fig. 50. Plano de la confluencia de las calles: Boulevard Bonne-Nouvelle, Rue de la Lune, y la Rue Beauregard terminando en la Rue Clère



Fig. 51. Vista actual (Wikipedia commons. Tangopaso)

Rue de la Lune

Con el título *Rue de la Lune* este aguafuerte destaca por el particular enfoque de la composición y la representación de los inmuebles que han perdurado hasta hoy (fig. 49). Vista desde Saint Denis, nos muestra la confluencia en punta de tres calles con altos edificios en las esquinas, un cruce lleno de gente con tres chicas en primer término. La Rue de la Lune está ubicada en el segundo 'arrondissement', en el barrio de Bonne-Nouvelle, cerca de la Porte de Saint Denis cuya topografía conserva la antigua 'enceinte de Charles V' formando parte de esta trama urbanística y conservando los curiosos inmuebles que se reconocen en la estampa, así como la pasarela con baranda metálica para los peatones en el cruce del Boulevard de Bonne-Nouvelle y las calles Beauregard y Clère¹⁷ (figs. 50-51).

17 En referencia a esta pasarela, Victor Hugo, al describir a pie de calle la revuelta contra la asonada de Napoleon III, escribía: "Celle de ces quatre barricades qui regardait la Madeleine et qui devait recevoir le premier choc des troupes était construite au point culminant du boulevard, la gauche appuyée à l'angle de la rue de la Lune et la droite à la rue Mazagan. Quatre omnibus, cinq voitures de déménagement, le bureau de l'inspecteur des fiacres renversé, les colonnes vespasiennes démolies, les bancs du boulevard, les dalles de l'escalier de la rue de la Lune, la rampe de fer du trottoir arrachée tout entière et d'un seul effort par le formidable poignet de la foule, tel était cet entassement qui suffisait à peine à barrer le boulevard, fort large en cet endroit". (Hugo 1907:70).



Fig. 52. La casa más estrecha de París en la Rue Cléry y Boulevard de Bonne Nouvelle en una ilustración de 1896



Fig. 53. Eugène Atget. *Maison d'Andre Chenier en 1793, 97 rue de Clery*, 1907. Albúmina a las sales de plata, 22 x 18 cm. (The Museum of Modern Art, New York 1.1969.1607)

En la estampa se sitúa a la derecha, esquina con inmueble central de la Rue Beauregard, mientras que la Rue de Cléry queda a la izquierda. Empieza al este, en el número 5 bis del Boulevard de Bonne-Nouvelle, cerca de la Porte Saint-Denis, y acaba en el número 36 de la Rue Poissonnière. El edificio de la derecha, en la punta de la Rue Clery esquina Rue de la Lune, renovado en el 1896 (fig. 52), es un volumen que llama la atención por su estrechez y forma de cuña, tiene seis pisos y mansarda siendo el más estrecho de la ciudad de París y uno de los más estrechos de Europa, pues solo mide 24 m² de superficie base y 5 m² de ancho. Detrás de éste, en la punta Trigano, en un tercer plano, centrando la composición, aparece otro edificio de cuatro pisos, igualmente estrecho y de larga historia. Es la casa número 97 de la rue de Clery donde en 1793 vivió el poeta precursor del romanticismo André Chenier (1762-1794), guillotinado por la revolución el 25 de julio de 1794.¹⁸ Una

18 Su vida inspiró la ópera *Andreas Chenier* de Umberto Giordano, estrenada en la Scala de Milan el 1896. Charles Lefeuvre hablando de la calle Clery decía: "*Enfin, dans un immobile à gauche, faisant retour, sur la rue Beauregard, à l'extrémité de celle Cléry, s'opéra l'arrestation d'André Chénier, condamné à mort le 7 terminor au XI. Le poète s'y livrait à l'étude beaucoup plus qu'aux conspirations; mais il fait insérer dans le Journal de Paris des lettres qui le rendaient un des chefs du parti proscrit le 7, mais triomphant le 9 du meme mois*". Y entre las páginas 305 y 307 del mismo volumen, el autor describe los diferentes edificios de la Rue de la Lune. (Lefeuvre 1873: vol. IV, 229-230) También en el ámbito de la gran literatura encontramos que Balzac sitúa en esta calle la humilde vivienda de Lucien, Mr. de Rubempré, y Coralie, personajes emblemáticos de su novela *Ilusiones Perdidas*.

"*A neuf heures, il était si complètement gris, qu'il ne comprit pas pourquoi sa portière de la rue Vendôme le renvoyait rue de la Lune.*

-*Mademoiselle Coralie a quitté son appartement et s'est installée dans la maison dont l'adresse est écrite sur ce papier. Lucien, trop ivre pour s'étonner de quelque chose, remonta dans le fiacre qui l'avait amené, se fit conduire rue de la Lune, et se dit à lui-même des calembours sur le nom de la rue*". (Balzac Vol. 8, t.4, 1874 356).



Fig. 54. Robert Doisneau. *Maison Chenier*. Paris, 1943. Fotografía (© Robert Doisneau)



Fig. 55. Henri Cartier Bresson *Rue de Clery, 2ème arrondissement*, Paris, 1952. Fotografía (Museo Carnavalet- Historia de París PH1719)

edificio que, por su historia literaria, desde siempre ha sido muy fotografiada, un ejemplo coetáneo al grabado lo tenemos, una vez más, en el documento gráfico de Eugène Atget de 1907 (fig. 53), y posteriormente también el de otros grandes maestros de la fotografía: Robert Doisneau c.1943 (fig. 54) y Cartier Bresson de 1952 (fig. 55).

Esta estampa, igual que otras, además de ser una fiel referencia ciudadana es el testimonio del nuevo fenómeno social, el del bullicio de las masas yendo y viniendo, ocupando y animando el espacio público y centrando en primer término a unas jóvenes que captan la atención del espectador, como en pose fotográfica, sabedoras de que son observadas.



Fig. 56. Vista de la Rue des Abbesses. Carta postal de época



Fig. 57. J. Sunyer. *Rue des Abbesses*, 1901. Aguafuerte y aguatinta, en color, 43 x 32 cm.



Fig. 58. Kitagawa Utamaro. *Parrot Komachi (Ômu Komachi)*, de la serie *Little seedlings seven Komachi*, (*Futaba-gusa nana Komachi*), 1803. Xilografía color (British Museum 1907,0531,0.115)

Rue des Abbesses

Aunque el título del grabado es el nombre de la calle, el motivo principal es el imponente personaje de la lavandera. La Rue des Abbesses está situada en el XVIII 'arrondissement', en Montmartre, es una vía del barrio Grandes-Carrières, que empieza en el 89 de la Rue des Martyrs y termina en el número 34 de la Rue Lepic y el 2 de la Rue Tholozè (fig. 56). En un punto de la calle sin identificar se sitúa la protagonista, una gran 'blanchisseuse' personaje reiterativo en Sunyer y típico de la época igual que el motivo secundario que aparece en el fondo, a la derecha: una vendedora ambulante empujando el carrito lleno de frutos.

El aguafuerte y aguatinta *La Rue des Abbesses* (1901) simple de elementos, es una bellísima composición de formato vertical, con agudas fugas asimétricas, imbuida de una brumosa atmosfera, azul grisáceo, conferida por el especial tratamiento del color con un considerable gradiente apastelado (fig. 57). A la vez, la estructura general y la entrada en escena de la lavandera denotan efectos japonizantes en la figura bien perfilada, de formas ondulantes, la cabeza de perfil, el peinado con moño castañeta y el cuerpo cortado, sin mostrar los pies. Ritmo y formas que revisitan las estampas de Utamaro (fig. 58) y Kuniyoshi, pero también las de Mary Cassat que tanto bebió de los japoneses en sus creaciones dedicadas a la vida doméstica femenina. No obstante, aquí,

lejos de la amabilidad y el confort de Utamaro o de Cassat, la figura nos transmite un fuerte sentimiento melancólico, con su mirada perdida, un tanto resignada, quizá por la dureza del trabajo, quizá por el peso de la carga que soporta. Una visión mucho más social, mucho más próxima a la concepción de Daumier que a la ilustración de Steinlen.



Fig. 59. J. Sunyer. *Place de L'Abreuvoir*. Aguafuerte y aguatinta, en color, 21 x 28 cm



Fig. 60. A.J.H. *Abrevaderos de Montmartre en 1860*. Carta postal



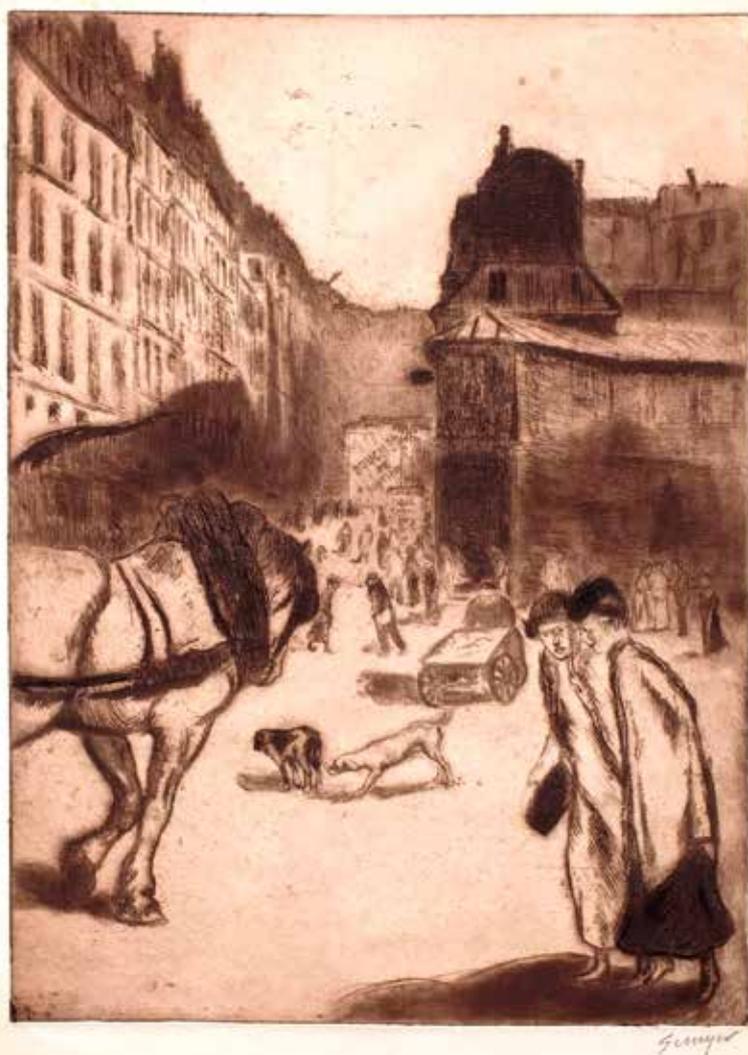
Fig. 61. Eugene Delâtre. *L'Abreuvoir. Montmartre, 1873*. Aguafuerte.

Place de L'Abreuvoir

Igualmente, este grabado en aguafuerte y aguatinta en color (fig. 59), protagonizado por un grupo de figuras lleva el título del lugar donde el artista sitúa la composición, en la *Place de l'Abreuvoir* (1901). Representa cuatro personas sentadas espalda por espalda, en un banco de la plaza. Al fondo, otros personajes hablan entre ellos. Detrás una avenida con cercas, árboles altos y edificios que podrían ayudar a identificar el rincón de la plaza, situada en Montmartre, en el barrio de les Grandes-Carrières, en el XVIII 'arrondissement', cerca de la Rue Caulaincourt, que es como Boucard titulaba este grabado. Pero, en realidad dicha identificación no nos ha sido posible ya que predominan las personas y apenas vemos referencias ambientales porque en este lugar, aunque se ha mantenido parte del abundante arbolado, se han hecho varias reurbanizaciones.

Mediante un decreto del 23 de mayo de 1863 se juntó una parte de la Rue Girardon y otra de la Rue de la Fontaine-du-But. En 1899 se construyó la plaza Constantin Pecqueur, en honor de este economista y teórico socialista francés. La plaza que abarca desde el número 42 de la Rue Saint-Vincent y termina en el número 42 de la Avenue Junot, desde el año 1936 acoge el monumento al pintor Alexandre Steinlen, uno de los referentes artísticos de Sunyer. Actualmente, el espacio central de la plaza se ha rebautizado como 'Square Joël-Le-Tac'. El abrevadero de Montmartre, hoy desaparecido, eran las fuentes donde se llevaban los animales a abrevar. Entre las antiguas referencias gráficas de este abrevadero tenemos una carta postal de 1860, que reproduce un dibujo de A.J.H. y, más tarde, en 1873, una interpretación al aguafuerte de esta misma imagen, por Eugène Delâtre, el estampador de nuestro artista. Y, literariamente fue evocado por Gérard de Nerval en *Promenades et souvenirs*, en la primera entrega, dedicada a 'La butte Montmartre', publicada en la *Illustration* el 30 de diciembre de 1854:

«Ce qui me séduisait avant tout dans ce petit espace abrité par les grands arbres du château des Brouillards, c'est d'abord [...], c'est ensuite le voisinage de l'abreuvoir qui, le soir, s'anime du spectacle des chevaux et des chiens que l'on y baigne, et d'une fontaine construite dans le goût antique, où les laveuses causent et chantent [...]».



Figs. 62-63. J. Sunyer. *Rue Lepic*. 1901. Aguafuerte y aguatinta, 43 x 31,3 cm. Estampas monocroma y en color

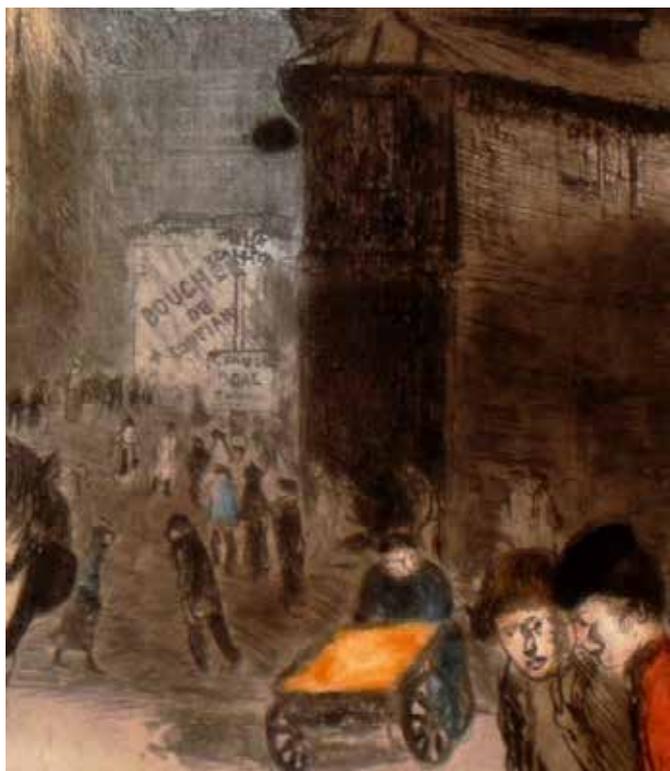


Fig. 64. Detalle del aguafuerte la Rue Lepic

>> Fig. 66. Georges Chevalier. *Vista de la esquina Rue Lepic y Rue Puget* (1914). Autochrome. Archives de la Planète, nº Inv. A 13 714



Fig. 65. Vista de la Rue Lepic. Carta postal



Rue Lepic

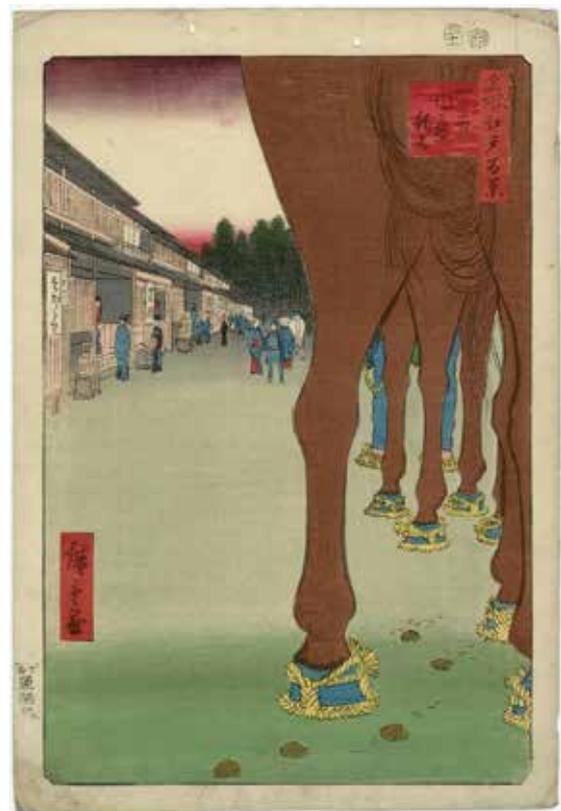
La Rue Lepic se sitúa en el XVIII 'arrondissement', sube desde el Boulevard de Clichy hasta la plaza Jean-Baptiste- Clémenty, en la cima de Montmartre. En este aguafuerte de 1901, del que conocemos pruebas monocromas y estampadas en color (fig. 62-63), Sunyer enmarca una amplia perspectiva, con punto de fuga central por donde se desvanece la calle de grandes edificios que en sus paredes publicitan, ya un carnicero de confianza, ya el Moulin de la Galette o el Gran Bal ..., de la misma manera como se ve en una postal de época tomada desde el mismo punto de vista, desde la Place Blache, junto al boulevard Clichy, al principio de la calle. Una vista que ha sido repetidamente fotografiada y que hace unos años quedo un espacio vacío correspondiente al edificio de la esquina derecha con la calle Puget (figs. 64-65-66-67-68). Mientras que por la izquierda de la estampa entra un caballo cortado a la altura la grupa y que, por las riendas que se ven, se supone que tira de un carro. En segundo término hay otras figuras entre las que observamos de nuevo la vendedora ambulante empujando el carrito de fruta, que, dado el tono de las estampas coloreadas, deben ser naranjas, delante de ella, en medio de la calle, hay dos perros jugando entre ellos. En primer término, a la derecha, dos damas vestidas con abrigo, sombrero, botines y sendas bolsas entran en la composición. Es una vista urbana



Fig. 67. Herbert List. Près de la Rue de Tholozé. Montmartre, 18ème arrondissement, 1936. Fotografía. (Image ReferencePAR443489 (LIH1936004W00003) © Herbert List/Magnum Photos)



Fig. 68. Vista de la Rue Lepic esquina Rue Puget, desde la Place Blanche. (Foto de la autora, enero del 2013)



Figs. 69-70. Hiroshige. Paisaje urbano, tiendas, mujeres (No 7 Otenma-cho momen-ten / Meisho Edo Hyakkei)1858. Xilografía color (British Museum 1906,1220,0.679), y No 86, Yotsuya Naito Shinjuku / Meisho Edo Hyakkei de la serie 100 famosas vistas de Edo, 1857. Xilografía color. (British Museum 1906,1220,0.731)



Fig. 71. Francesc Català Roca. *Via Layetana*. Barcelona, 1954. Fotografía Gelatinobromuro de plata virado al selenio sobre papel, 31 x 47 cm. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, AD03454)

interactiva por la que se mueven diferentes actores, y que, una vez más, y especialmente por la posición de estas dos figuras y la del caballo, relacionamos con las composiciones de la estampa japonesa. Pensamos, por ejemplo, en *Paisaje urbano, tiendas, mujeres (Otenma-cho-momen-ten...)* (fig. 69) y *Totsuya Naito Shinjuku...* de la serie *100 famosas vistas de Edo* (fig. 70) de Hiroshigue. La originalidad de la composición en esta última xilografía recae en la irrupción de izquierda derecha de los caballos, de los cuales solo vemos las patas que marcan el primer término de la vista. En Sunyer es un poco más, casi la mitad del equino, un recurso que mucho tiempo después aplicó en su encuadre de la *Via Layetana* de Barcelona (1954) el gran fotógrafo Català Roca (fig. 71).¹⁹

Que Sunyer dedicara un grabado a la Rue Lepic no es de extrañar ya que no sólo vivía cerca, sino también por la popularidad de esta vía, ya que es una de las más típicas de París hasta

19 <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/layetana-barcelona-layetana-barcelona> (consulta 3/8/2021).

hoy en día. Algunos edificios son los mismos del antiguo barrio y datan de la remodelación de la calle que se hizo hacia el 1840. De hecho, la Rue Lepic es un claro ejemplo de la personalidad del Montmartre actual en el que conviven una retahíla heteróclita de modestas casas con imponentes inmuebles post-hausmanianos que ocuparon los solares de las pequeñas casas de la aldea. Únicamente para recalcar la fama de la calle, podemos mentar que en 1910 allí estaba el famoso cabaret 'La vache enragée' y en el número 77 aún está el Moulin de la Galette. Entre 1886 y 1888, Theo y Vincent van Gogh vivieron en el número 54, donde en 1887, desde la ventana del apartamento, Vincent pintó: *Vista desde el apartamento de Theo* del Museo Van Gogh de Amsterdam y *Vista desde la habitación del artisa, rue Lepic*, que regaló a Toulouse-Lautrec y actualmente se halla en una colección particular. Los impresores Auguste y Eugène Delâtre, tuvieron su taller, en los números 92, 87, 97 y 102 sucesivamente. En 1910, el pintor y dibujante Jean-Louis Forain, habitó en el número 64. Entre 1918 y 1923, estuvo allí Jean Rictus. En el número 53 una placa recuerda que entre 1939 y 1979 vivió Pierre Jacob, poeta y chansonnier, autor de la célebre canción *Rue Lepic* cantada, entre otros, por Yves Montand:

“...Et la rue
Monte, monte toujours
Vers Montmartre là-haut
Vers ses moulins si beaux
Ses moulins tout là-haut
Rue Lepic...”

Y ahora, el número 15 es lugar de peregrinaje de curiosos, ya que allí se encuentra el Café des 2 Moulins donde se rodaron escenas de la película *Amélie*.



Fig. 72. J. Sunyer. *Rue de Montmartre*, c. 1903. Aguafuerte en color, 27,2 x 22 cm.



Figs.73-74. Félix Buhot. *La fête nationale du 30 juin boulevard de Clichy*, 1878, Aguafuerte, aguainta y punta seca, 31,9 x 24 cm. (Petit Palais- Museo de Bellas Artes de la Ciudad de París GDUT10546). Detalle



Rue de Montmartre

Alrededor del 1903 Sunyer grabó el aguafuerte titulado *Rue de Montmartre*, estampado en tono sepia, con toques de color a la 'poupée' en el cielo y en las frutas del carrito de la vendedora ambulante del segundo término (fig. 72). Con una perspectiva de fuga muy aguda, ligeramente desplazada a la derecha, muestra una calle empinada, con antiguas casas de antes de la reforma que se produjo en Montmartre. Sin referentes del punto de vista exacto, conceptualmente el conjunto capta toda la esencia y el ambiente del barrio en la línea de las ilustraciones que el artista hizo para las *7 Heures/Belleville (Les Minutes Parisiennes)*. La composición sitúa los protagonistas en primer término a la derecha, un trío formado por un joven abrazando por la espalda a dos chicas en actitud distendida, aparentemente cantando. En medio de la calle un perro sentado, a la izquierda, en segundo y tercer término respectivamente, se ve una niña sentada en la acera, detrás una pareja hablando y más al fondo otra pareja, él con chaqueta en tono azul claro. En la lejanía se apuntan otros personajes. Mientras que por el medio de la calle se acerca la iterada vendedora ambulante. Una figura que, reiteramos, no sólo abunda en las estampas del Sunyer sino también en las de otros autores como en el aguafuerte *Fête Nationaux au Boulevard Clichy* (1878) de Félix Buhot (1847-1898) donde igualmente, en segundo plano, aparece dicho personaje (figs. 73-74) (McKean Fisher, Baxter, Dufresne 1983: 66-67).



Fig. 75. J. Sunyer. *Devant le guignol*, 900. Aguafuerte y agua-tinta y rascados, 22,2 x 31 cm.



Fig. 76. Eugène Atget. *Guignol au Luxembourg*, 1898. Fotografía, albumina a las sales de plata 17,8 x 22,2 cm. (Getty center /lido.getty.edu-gm-obj70035)

Devant le guignol [el Parque de Les Buttes Chaumont]

En el aguafuerte *Devant le guignol* (1900) Sunyer representa una instantánea del público en plena actuación del teatro de marionetas emblemáticas de Lyon, un público entregado, sentado, de diferentes edades y condiciones, desde jóvenes de especto obrero, hombres y mujeres elegantes con sombrero, a niñas y niños en primera fila que miran risueños el



Fig. 78. Carta postal del guiñol en Les Buttes Chaumont

Fig. 77. Detalle del grabado de Sunyer con parte del nombre del guiñol

espectáculo amenizado con la música del acordeón (fig. 75). La escena es al aire libre, al atardecer, y cambiando el acordeón por un arpa, formalmente es muy coincidente con la fotografía de Eugène Atget del guignol del jardín de Luxemburgo de 1898 (fig. 76). Este documento en principio nos hizo pensar que el guiñol de Sunyer representaba el de este jardín. No obstante, observando bien el grabado, vemos que el propio Sunyer nos indica que se trata del ‘verdadero guiñol Anatole’ en el rótulo que figura en la parte superior derecha de la composición, se lee: “AU vrai GU / de Anatolia / SEANCES EI / VILLE / 0,10 par place / Guignol MOU “ (fig.77). Por el cual, y según la historia de este teatrillo al aire libre, se debe situar en el parque de las Buttes Chaumont, en el XIX ‘arrondissement’, donde se instaló en 1892, procedente de los Campos Elíseos, que fue su primera ubicación en París desde su creación en 1836, por el lionés Laurent Mourguet (1869-44), marchante de artículos de casa, dentista y marionetista. Mourguet ideó una variante de Polichinelle, Gnafron, a su vez compañero de Guignol, consiguiendo una gran popularidad por los sainetes satíricos relacionados con la actualidad (Fournel 1995). De ahí que se lea en el rótulo de Sunyer, en la última línea, “Guignol MOU”, lo que nos induce a pensar que, de continuar el texto, leeríamos: Guignol Mourguet.

En cuando a su ubicación concreta no es tan claro, puesto que, en el parque de las Buttes Chaumont había dos teatrillos (fig. 78). Uno al norte, frente el ayuntamiento del distrito, y otro al sur, paralelo a la calle Botzaris a 100 metros de la entrada a la avenida Simon-Bolivar. El del norte contó con el marionetista, también lionés, Emile Labelle, quien a partir de 1903 anunció el teatrillo como Vrai Guignol dándole el nombre de Teatre Guignol Anatole, por lo que pensamos que es éste el que representa Joaquim Sunyer. Actualmente los dos establecimientos todavía están activos y son una de las atracciones más simpáticas del barrio.

La Blanchisseuse du quartier de Belleville



Fig. 79. J. Sunyer. *La Blanchisseuse du quartier de Belleville*, c. 1900. Aguafuerte, aguafinta, punta seca y rascados, en color, 33 x 23,5 cm.

Esta *Blanchisseuse* (1900) se estructura en una figura serpenteante, de cuerpo entero, que irrumpe en la composición por la izquierda, dirigiéndose al centro de la estampa. Una típica lavandera dentro de los parámetros que antes se han definido, vestida con blusa y falda larga, sin delantal, con el fardo de ropa sucia en el hombro. Aquí queda enmarcada en un telón de fondo de altos edificios que cierran la perspectiva de la calle a modo de fortaleza y a la vez se evidencia un fuerte contraste social. Mientras la *Blanchisseuse* trabaja su trabajo, detrás, en segundo término, hacia el fondo a la izquierda, tres personajes están hablando distendidamente, y a la derecha una masa de peatones pasean elegantemente vestidos. Y si atendemos a las estampas en color que conocemos, puesto que también hay la versión monocroma en sepia, a tenor de las tonalidades azuladas oscuras que dominan, situamos el momento del día,

hacia el anochecer (fig. 79). La densidad de los tonos aporta unas determinantes trazas pictóricas que potencian la atmósfera y los reflejos en el suelo gris evocando las últimas luces o las últimas gotas de lluvia, de manera que el resultado ratifica a Sunyer como un excepcional grabador en color. Aparte del cromatismo, la presentación de este instante de la vía pública no se sustrae de los ecos del Ukiyo-e, aspecto ya mencionado a propósito de las demás estampas. Los parámetros coinciden en aludir al espacio con los mínimos elementos, vistas en ángulo agudo, perspectiva basada en líneas convergentes y a menudo con poco horizonte, que los japoneses, observadores del arte occidental, aplicaron entre 1740-1890, lo que, a su vez, se denominó 'composición fotográfica' sin que esto suponga



Fig. 80. J. Sunyer. *Rue de Belleville*, 1902-1903. Aguafuerte, punta seca y ruleta directa, 33 x 26,2 cm. (Cortesía col. part.)



Fig. 81. Vista de la Rue de Seine. Carta postal

la objetividad fotográfica sino que solo atañe a la composición.²⁰

Sunyer situó esta estampa en el barrio de Belleville, uno de los más peculiares y populares de la capital del Sena, y que representó varias veces, entre ellas en otro grabado exhumado en los últimos tiempos que presentamos a continuación.

Rue de Belleville

Ciertamente nos satisface cerrar esta serie temática de vistas de París de Sunyer con un nuevo grabado, según nuestra información ignoto hasta hace poco, *La Rue de Belleville*, conservado en una colección particular de Barcelona, que fechamos entre 1902-1903

20 " *Une saisie brusque de l'espace qui, sous la forme la plus évoluée, comportait un horizon occulté à l'avant et latéralement, par un élément naturel ou non, cadré de manière à n'être que partiellement visible; au-delà de cet élément en gros-plan, l'espace reculait rapidement vers l'arrière-plan*" " *S'apparente au cliché instantané qui privilégie, tout en les amputant, des éléments qui se trouvaient dans le champ de l'objectif au moment de la prise de vue. C'est ce qu'on appelle ici 'la composition photographique', en insistant sur le terme composition*". (Hirokazu 1989: 55).



Fig. 82. Vista de Rue Belleville. Carta postal donde se identifican la farola, edificios y publicidad en la pared

(fig. 80). Es un aguafuerte del cual conocemos cuatro estados lo que, paso a paso, nos permite ver su evolución compositiva y el 'modus operandi' del artista. Rafael Benet en el catálogo de Sunyer incluye y reproduce un pastel titulado *Calle de París*, fechado el 1902, que es exactamente el mismo tema, aunque con la composición invertida izquierda derecha, cuestión normal por la inversión que siempre se produce en el grabado y que, incluso, nos hace pensar que podría ser el modelo para este aguafuerte (Benet 1975:198, 228, fig. 351). Esta fecha, igual que la de las ilustraciones de *las 7 Heures/Belleville (Les Minutes Parisiennes)*, nos guía para situar cronológicamente el grabado.

La acción se sitúa a primera hora de la mañana. A pie de calle hay gente que va y viene, a la izquierda se ven obreros de espaldas, que se dirigen al trabajo; en primer término, una pareja empuja una carretilla llena de verduras, con los precios bien visibles; a la derecha, otra pareja atiende unos clientes en la parada ya instalada. Es el típico '*marché des quatre-saisons*' que comparando el aguafuerte con antiguas fotos de la época coincide plenamente en los detalles, de manera que podría corresponder a cualquiera de las muchas calles donde eran frecuentes estas actividades (fig. 81). Pero, en este caso, además de la indicación del lugar que nos proporciona el propio artista, se puede comprobar que se trata de la Rue de Belleville cotejando detalles del grabado con fotografías y cartas postales de la época, en las que se identifican algunos edificios, la farola- aunque invertidos izquierda-derecha-, el pavimento y las insinuadas líneas de las vías del tranvía funicular que funcionó entre 1891 y 1925 (fig. 82). Es una vista animada de la populosa calle de grandes edificios de igual enfoque compositivo que las anteriores, con una acentuada perspectiva que fuga por el centro, y que, repetidamente, vinculamos con las vistas urbanas de Hiroshige (fig.83).



Fig. 83. Hiroshige. Escena nocturna en Saruwaka (No 90, Saruwaka-cho yoru no kei / Meisho Edo Hyakkei,) 1857. Xilografía color (British Museum 1906,1220,0.741

La Rue de Belleville tiene larga historia, ya existía en 1679, y sucesivamente se llamó Rue de Paris y Rue du Parc. Limita los XIX y XX "arrondissements" y va desde la Porte des Lilas hasta el metro Belleville. Comienza en el número 2 del Boulevard de la Villette y el 132 del Boulevard de Belleville y termina en el Boulevard Sérurier y número 261 de la Avenue Gambetta. Es el Belleville de *Ma pomme* de Maurice Chevalier y de la 'môme' Piaf, que, precisamente, nació el 19 de diciembre de 1915, en las escaleras del número 72. Es una calle muy comercial y animada que da vida al centro de uno de los barrios, con el mismo nombre, más típicos de París, siendo cosmopolita y popular a la vez.

El crítico de arte, periodista, ensayista y novelista Gustave Geffroy, figura local de Belleville, lo describió en las ya mencionadas *7 Heures/Belleville (Les Minutes Parisiennes)* que ilustró Sunyer: "*marche journalière, régulière, aux mêmes heures, de la population qui va, au matin, vers la besogne nécessaire, qui s'en revient, au soir, pour recommencer le lendemain. Combien de courants et de vagues au creux et à la surface de cet océan.*" Palabras que, ciertamente, se ven evocadas en esta estampa, a la vez que nos recuerdan las crónicas de un ilustre exiliado español, el valenciano Vicente Blasco Ibáñez que, en 1890, reseñaba el ambiente de esta manera:

"el pueblo parisiense, esos obreros de blanca blusa larga y pipa humeante, eternos coristas mal retribuidos de todas las tragedias revolucionarias que conmueven al mundo, que se acuerdan todavía de

la 'Commune', que no han olvidado las algaradas de Boulanger y que, en la época de tranquilidad que actualmente atraviesa Francia, sienten nostalgia de la lucha y sueñan con la revancha, y aquella política nacional no les da ocasión como otras veces para erizar de barricadas las angostas callejuelas del barrio de Belleville." (Blasco Ibañez 2013:36).

Y, actualmente, este barrio multirracial, está bien presente en la literatura contemporánea, ya que es el marco de las andanzas de los personajes de las siete novelas de la "tribu Maulassène" de Daniel Pennac, él mismo vecino del barrio desde hace muchos años. Más recientemente, Belleville es el leitmotiv de la novela y obra de teatro *Monsieur Belleville* de Thibault Amorfini (Paris. *L'Oeil d'Or*, 2014). Una epopeya urbana que nos transmite las estaciones, los olores y las sensaciones de la poética ciudadana de la mano del señor Belleville, un personaje extravagante y absurdo.

Finalmente, y por ahora, este aguafuerte viene a ampliar el peculiar 'directorío sunyeriano' de la capital francesa del 1900. Un París que, aunque reconozcamos elementos, actitudes y ambientes, no deja de ser un hermoso y melancólico recuerdo de algo que no hemos vivido, pero nos imaginamos. De algo que queremos creer real por el sentimiento que desprenden, pero no nos engañemos, ya decía Walter Benjamin, '*de siglo en siglo las cosas se vuelven más extrañas*'. Una creación artística no es un documento fehaciente de una realidad notarial, contentémonos con captar el palpito artístico que desprende, el que le ha imbuido su autor y el que nos permite pensar y disfrutar de su fenomenología. El que retrotrae a la simbología 'jungeriana' de la ciudad como madre que nos acoge en su seno. Esto, si se produce, no es poco y, ciertamente, creemos que sucede con estas bellas y evocativas estampas de Joaquim Sunyer.

Referencias

- Abbott, Berenice (2019). *Berenice Abbott. Retratos de la modernidad* (cat.exp.). Madrid, Fundación Mafre
- Amorfini, Thibault (2014). *Monsieur Belleville*. Paris, L'Oeil d'Or
- Aubenas, Sylvie y Guillaume Le Gall (2007). *Atget. Une rétrospective*. Paris, Hazan, Bibliothèque Nationale de France
- Bailly-Herzberg, J. (1985). *Dictionnaire de l'Estampe en France. 1830-1950*, Paris, Arts et Métiers Graphiques
- Balzac, Honoré de (1855). *Scènes de la vie parisienne. Splendeurs et misères des courtisanes*. Paris, Alexandre Houssiaux Éditeur. On-line: La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents, Volume 1094 : version 1.0 <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-50.pdf>
- Balzac, Honoré de (1874). *Oeuvres Completes. Illusions perdues*. Vol. 8, t.4, Paris, Imprimerie de E. Martinet

- Baudelaire. *Poesia completa* (trad. Enrique Perellada) (1974). Barcelona, Libros Río Nuevo
- Baudelaire, Charles (1992). 'Salon de 1846' *Écrits sur l'art*. Paris, Librairie Général Française, col. Le Livre de Poche
- Benet, Rafael (1975). *Sunyer*. Barcelona, Editorial Polígrafa
- Benjamin, Walter (2014). *Imágenes que piensan*. Madrid, Abada Ed. (publ. en *Vogue* el 30 de enero del 1929)
- Beraldi, Henri (pref.) (1890). *Paris qui crie. Petits métiers. Préface per Henri Beraldi. Dessins de Pierre Vidal*. Paris, Pour les Amis du Livre
- Billy, André (1930). *Adieu aux fortifications*. S.l. , Société de Saint-Eloy
- Blasco Ibáñez, Vicente (2013). (ed. E. Sales) *París. Impresiones de un emigrado*. Valencina de la Concepción (Sevilla), Ed. Renacimiento
- Bonnefoux, Denise (2001). "Paris vu par les peintres espagnols au tournant des XIXe-XXe siècles", *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, 6. <http://etudesromanes.revues.org/270?lang=en>
- Bosse, Abraham (1645). *Traite des manières de graveur en taille douce sur lairin*. Paris, Chez ledit Bosse
- Boucard, Gustave (1903). *A travers cinq siècles de gravures 1330-1903. Les estampes célèbres, rares ou curieuses*. Paris, Georges Rapilly
- Bouver, Francis (1981). *Bonnard. The complete graphic work*. New York, Gallery Books
- Bozal, Valeriano (1979). 'Crítica de costumbres'. *Ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid, Comunicación Alberto Corazón Editor
- Bozal, Valeriano (1987). "La estampa popular en el siglo XIX. La formación del costumbrismo" *Summa Artis. El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, vol. XXXI. Madrid, Espasa-Calpe
- Braun Georg y Franz Hogenberg (2011). *Cities of the World. Complete Edition of the Colour Plates 1572-1617*. Köln, Taschen
- Briant, Théophile (1973). *Jehan Rictus*. Paris, Editions Seghers
- Caminade, Michèle (2005). *Linge, lessive, lavoir. Une histoire de femmes*. Paris, Editions Christian
- Cannon, James (2014). *The Paris Zone: A Cultural History, 1840-1944*. Farnham, UK/Burlington, US/ Ashgate
- Carco, Francis (1953). *L'ami des peintres*. Paris, Gallimard
- Cate, Phillip Dennis y Marianne Grivel (1992). *De Pissarro à Picasso. L'eau-forte en couleurs en France*. Paris, Zimmerli Art Museum /Flammarion
- Cate, Phillip Dennis, Hélène Koehl y Nicolas-Henri Zmelty (2013). *Impressions à Montmatre. Eugène Delâtre & Alfredo Müller*. Milano, Silvana Editoriale
- Coquiote, Gustave (1914). *Cubistes Futuristes Passésistes. Essai sur la Jeune Peinture et la Jeune Sculpture*. Paris, Librairie Ollendorff
- De Rueda, Manuel (1761). *Instrucción para gravar en cobre...* Madrid, Joachim Ibarra
- Delâtre, Auguste (1887). *Eau-Forte. Pointe sèche et Vernis mou*. Paris, A. Lanier, G. Vallet
- Deforges, Régine (2011). *Le Paris de mes amours. Abécédaire sentimental*. Paris, Plon
- Doucet, Jérôme [c.1990]. *Les petits métiers de Paris*. Paris, Société d'éditions artistiques
- Fèvre, Henry (1901). *5 Heures de la rue du Croissant (Les Minutes Parisiennes)*. Paris, Ollendorff
- Flaubert, Gustave (1881). *Bouvard et Pécuchet*. Paris, A. Lemerre
- Focillon, Henri y otros (2013). *Honoré Daumier*. Madrid, Casimiro
- Fournel, Victor (1887). *Les Cris de Paris, types et physionomies d'autrefois, ouvrage accompagné de 70 gravures*. Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie
- Fournel, Paul (1995) *Guignol, les Mourguet*. Paris, Seuil.
- Fourquier, Alain (2008). *Louis Vert (1865-1924) Photographe de l'animation de la rue à Paris*. Paris, Au Bibliophile Parisien

- Geffroy, Gustave (1903). *7 Heures/Belleville (Les Minutes Parisiennes)*. Paris, Ollendorff
- Gomes da Rocha Madahil, António (1965). *Trajos e Costumes Populares Portugueses do Século XIX, em litografias de Joubert, Macphail e Palhares*. Lisboa, Edição Panorama
- Griffiths, Anthony (2016). 'Colouring prints'. *The Print Before Photography. An introduction to European Printmaking 1550-1820*. London, The British Museum
- Hauptman, Jodi (ed.) (2016). *Degas: A Strange New Beauty*. New York, MoMa
- Hillairet, Jacques (1997). *Dictionnaire historique des rues de Paris*. 2 vol. Paris, Les Editions de Minuit
- Hirokazu, Jatsumani (1989). "La composition photographique dans l'estampe de paysage de l'école Ukiyo-e". *Estampes Japonaises: Collection des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. Bruxelles, Europalia
- Hommage des artistes à Picquart* (1899). Paris, Société libre d'éditions des gens de lettres. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35670638w>
- Hopkinson, Martin (2007). *Italian prints 1875-1975*. London, The British Museum Press
- Hugo, Victor (1907). *Napoléon le Petit*. T. 7. Paris, Ollendorff
- Ives, Colta (1988). *French Prints in the Era of Impressionism and Symbolism*. New York, The Metropolitan Museum of Art
- Joaquim Sunyer. 1874-1956* (1983) (cat. exp.). Barcelona, Fundació Caixa de Pensions
- Joaquim Sunyer. La construcció d'una mirada* (1999) (cat. exp.). Barcelona, Museu d'Art Modern
- Jolé, Michéle (janvier 2006). "Le destin festif du canal Saint Martin". *Pouvoirs*. En línea: <http://www.revue-pouvoirs.fr/-116-La-rue-.html>
- Joyeux-Prunel, Béatrice (2007). "Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, étrangers et la nation française". *Histoire & Mesure*, XXII, 1, pp. 145-182, nota 78. <http://histoiremesure.revues.org/2333?lang=en>
- Justin, L. A. (1916). 'La création du jardin du Luxembourg par Marie de Médicis', *Archives de l'art français* t.8. En línea: <https://archive.org/stream/archivesdelartfr08guifuoft#page/86/mode/2up>
- Lalanne, Maxime (1866). *Traité de la gravure à l'eau-forte*. Paris, Cadart et Luquet
- Le Blon, J. C. [1725]. *Coloritto; or the Harmony of Colouring in Painting: reduced to Mechanical Practice under Easy precepts, and Infallible Rules; Together with some colour'd figures*. London (reed.: New York, Van Nostrand Reinhold Co., 1980)
- Lefeuvre, Charles (1873). *Les anciennes maisons de Paris sous Napoleon III*. Paris, Bruxelles, s.e., vol. IV
- "Los vendedores de Madrid". *Museo de las familias* (1848) T. VI, 25-XII. <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0002541900&s=70&lang=en>
- Mckean Fisher, Jay, Colles Baxter, Jean-Luc Dufresne (1983). *Felix Buhot. Peintre-graveur. Prints. Drawings and Painting*. Baltimore, The Baltimore Museum of Art
- Milliot, Vincent (1995). *Les cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVI-XVIII)*. Paris, Publications de la Sorbonne
- Nerval, Gérard de (30 diciembre 1854). 'Promenades et souvenirs' "La butte Montmatre". *Illustration*
- Nerval, Gérard de (1877). *Poésies complètes*. Paris, Calmann Lévy Editeurs
- Olivier, Fernande (1988). *Souvenirs intimes*. Paris, Calmann-Lévy
- Orenstein, Nadine M. y Ad Stijnman (2019). "Bitten with Spirit: Etching Materials and Techniques in Sixteenth Century". *The Renaissance of Etching*. New York, The Metropolitan Museum of Art
- Pédron, François (2008). *Les rapins. L'âge d'or de Montmatre*. Paris, Les éditions de la Belle Gabrielle
- Perec, Georges (1974). *Espèces d'espaces*. Paris, Galilée
- Perec, Georges (1980). *La vie mode d'emploi*. Paris, Le Livre de Poche
- Pinto Henriques, Luis Nuno (2015). «'Typos Nacionais' o retrato fisiológico em Portugal e a Regeneração. 'Classes laboriosas', 'classes perigosas', 'classes ociosas'». *Ilustração. Imagem da Modernidade em Portugal* (tesis doc). Barcelona, UB. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/299802#page=1>

- Potémont, Adolphe Martial (1873). *Nouveau Traité de la gravure à l'eau-forte pour les peintres et les dessinateurs*. Paris, A. Cadart Éditeur
- Reed, Sue Welsh y Barbara Stern Shapiro (1984). *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*. Boston, Museum of Fine Arts
- Rodari Florian y Maxime Préaud (1996). *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*. Paris, Bibliothèque nationale de France
- Roe, Sue (2015). *In Montmatre. Picasso, Matisse and Modernism in Paris 1900-1910*. London, Penguin Books
- Rusiñol, Santiago (1945). *Desde el molino. Impresiones de un viaje a París en 1894*. Barcelona, Ediciones Mercedes
- Salmon, André (2017). *La apasionada vida de Modigliani*. Barcelona, Acantilado
- Savage Elisabeth y Ad Stijnman (2015). *Printing Colour 1400-1700. Histoires, Techniques, Functions and Receptions*. Leiden, Brill
- Sébillot, Paul (c.1860). *Légendes et Curiosités des Métiers*. Paris, Ernest Flammarion Éditeur
- Shesgreen, Sean (2013). "The Cries of London from the Renaissance to the Nineteenth Century: A Short History". *The dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500-1820*. Brill <https://brill.com/abstract/book/edcoll/9789004253063/B9789004253063-s007.xml>
- Sindreu, Roser (1992). *L'obra gravada de Joaquim Sunyer. Catàleg raonat* (Tesis doc. inédita). Barcelona, Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts
- Smith, Frank Berkeley (1901). *The Real Latin Quarter*. London, Funk & Wagnalls Company
- Venturi, Lionello (2013). "Daumier, pintor". *Honoré Daumier*. Madrid, Casimiro

Recibido: 18/11/2022

Evaluado: 11/01/2023

Publicado: 15/03/2023

Dra. Maria Rosa Vives Piqué

Profesora honorífica. Universitat de Barcelona.

vivespique@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1553-5879>

Licenciada en Historia del Arte y en Bellas Artes. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Catedrática de pintura y grabado e investigadora en Artes visuales en la Universidad de Barcelona. Artista independiente. Actualmente es Profesora Honorífica de la Universidad de Barcelona. Miembro de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge (Barcelona)