

# *La niña obrera*, de Juan Planella y Rodríguez: una visión pictórica de la Revolución Industrial textil en Cataluña<sup>1</sup>

por Juan C. Bejarano Veiga  
Doctorando en Historia del Arte y Colaborador del Gracmon (UB)  
Departamento de Pintura en Balclis Barcelona

<sup>1</sup> A no ser que se indique lo contrario, al hablar de esta obra nos referiremos indistintamente a cualquiera de las dos versiones que pintó sobre el tema. Para más información, nos remitimos a los diversos artículos (biografía, análisis del cuadro, contexto artístico), que escribimos para el Museu d'Història de Catalunya, Barcelona, con motivo de su actividad "El Museu presenta..." (mayo-julio 2013), en que tuvo lugar la presentación de *La niña obrera* (réplica), adquirida por dicha institución en subasta pública a Balclis. Vid. BEJARANO, Juan C., "El Museu presenta... *La nena obrera* (c. 1885) de Joan Planella i Rodríguez", *Museu d'Història de Catalunya*, Barcelona, 2013: <http://www.mhcat.cat/content/view/full/8404>.

<sup>2</sup> *Índex de defuncions. Homes A-Z*, 1910, Vol. 697, nº reg. 7062. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

En 1824, Gabriel Planella pintaba *La tienda de indianas* (Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona), una obra probablemente utilizada como decoración para un establecimiento dedicado a tal fin o como reclamo publicitario a su entrada. Más de medio siglo más tarde, un pariente suyo también pintor, Juan Planella y Rodríguez (Barcelona, 2-2-1849 – 21-6-1910<sup>2</sup>) concebía con *La niña obrera* una obra maestra del Realismo pictórico y una de las imágenes más poderosas sobre las duras condiciones laborales en la industria textil catalana. A principios del



Juan Planella y Rodríguez. *La niña obrera*, c. 1882. Óleo sobre tela. Colección particular. Ver detalle. Fotografía: © Setdart

**3** Conservado en el MNAC, Barcelona (nº inv. MNAC 002898-D). A pesar de que en su reverso se puede leer “*dibuix de Gabriel Planella. Començaments del s. XIX*”, actualmente se tiene catalogado como de Juan Planella, probablemente por el evidente recuerdo a *La niña obrera*. Sin embargo, consideramos errónea dicha atribución, pues no se le puede considerar de su mano por cuestiones estilísticas, por la moda que luce el joven, así como por el telar manual que maneja, ya desfasado para la época en que Planella realizó su cuadro. Agradecemos la ayuda de Manoli Yeste y de Jaume Perarnau, director del mNACTEC de Terrassa.

**4** Tradicionalmente, se ha dicho que la primera versión es de 1882, aunque un análisis de la fecha revela que el último número fue retocado en algún momento, de manera que su lectura sugiere tanto un 2 como un 4: probablemente, y como ya hiciera con su réplica, Planella alteró dicha cifra para adaptar la pintura de cara a alguna exposición, práctica corriente en la época.

**5** NADAL, Jordi, “La formació de la indústria moderna”, en *Catalunya, la fàbrica d’Espanya. Un segle d’industrialització catalana 1833-1936*, Ajuntament de Barcelona, 1985, pp. 43-113.

**6** Este empresario textil creó la Pensión Fortuny para mejorar la formación de artistas catalanes en Roma. Planella fue el ganador de la primera convocatoria, lo que permitió costearle su estancia allá entre 1875-1877.

siglo XIX, Gabriel había sido profesor de dibujo en la escuela de Llotja y había diseñado modelos para su estampación en tejidos. Fruto de esa experiencia fue su cuadro, donde se exaltaba la belleza de dichos motivos. En cambio, Juan prefirió centrarse en los entresijos de su fabricación y plasmar su lado más oscuro. Entre ambas obras habría que situar, sin embargo, un interesante dibujo del mismo Gabriel, que representa el interior de un local donde un hombre trabaja ante una *bergadana*, casi un precedente de lo que posteriormente realizaría Juan Planella<sup>3</sup>. A modo de presentimiento, este dibujo actúa como el hilo de unión entre diferentes miembros de esta dinastía de artistas, a la vez que sirve para mostrarnos la cara y cruz de la industria textil en la Cataluña decimonónica.

La aparición tardía a finales del siglo XIX de temas industriales en pintura, pudiera deberse no sólo al *décalage* tradicional de tendencias artísticas entre España y Europa, sino al mismo retraso en el desarrollo de la Revolución Industrial en un país que, empero, continuó siendo mayormente rural. No ha de extrañar, pues, que uno de los pioneros fuera Planella en 1882<sup>4</sup> con *La niña obrera*, un barcelonés consciente de vivir en la ciudad más industrializada de la Península Ibérica, con una gran concentración fabril dedicada al textil, en concreto al sector algodonero.

Entre otras muchas, en Barcelona había las fábricas Batlló, El Vapor Vell o El Vapor Nou (conocido también como La España Industrial), estas dos últimas en Sants y propiedad la primera de la familia Güell y de los hermanos Muntadas i Campeny la segunda<sup>5</sup>. Cualquiera pudo ser el escenario escogido por Planella para pintar su cuadro, como también lo podía haber sido alguna factoría de su mecenas Fernando Puig i Gibert<sup>6</sup>, o del yerno de éste, Camilo Fabra,



Gabriel Planella y Conxello. *Tejedor ante un telar*. 1ª mitad del siglo XIX. Dibujo a lápiz sobre papel. © MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona (MNAC 002898-D). [Ver detalle](#). Fotografías: Calveras/Mérida/Sagrístà.

7 Joan Llimona (1860-1926) – Josep Llimona (1864-1934), MNAC, Barcelona, 2004, p. 85.

8 SOLER, Jaume, *J. M. Tamburini*, Àmbit-Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, 1989, p. 15.

9 SERT, Comte de – ARNÚS, Maria del Mar, *Sert*, Nou Art Thor, Barcelona, 1989, p. 3.

10 Recordemos que su tío Avelino Trinxet y Casas lo mantuvo económicamente para que pudiera pintar libremente. Años después, su nieto Avelino Trinxet Pujol fue el continuador de la empresa familiar y quien compró la versión original de *La niña obrera*.

11 De Rusiñol podemos recordar *La fábrica* (1889) (Foment del Treball Nacional, Barcelona) o *Industria lanera* (1890-1891). Asimismo, destacar la *Fábrica de tejidos de algodón* (1896) de Pere Isern.

12 Sabemos que iba al Café Nou de la Rambla o al Club Federalista del Carrer Nou (vid. respectivamente: GENER, Pompeyus, “L’amich Vilanova”, *Joventut*, año VI, número 289, Barcelona, 24-8-1905, pp. 542-544; y ELIAS, Feliu, *Simó Gómez. Història verídica d’un pintor del Poble Sec*, Junta Municipal d’Exposicions d’Art de Barcelona, 1913, p. 54).

coleccionista de obra de Planella y propietario de tres, dos de ellas en Barcelona. Tal vez, en fin, se trate de una reconstrucción ficticia a partir de las fábricas que pudo conocer, por lo que este dato continúa siendo hoy un misterio, ya que ignoramos el *modus operandi* de Planella, esto es, si pintaba sus obras *in situ* o si se documentaba previamente.

Pero, ¿qué es lo que llevó a Planella a interesarse por este asunto? Como Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Joan y Josep Llimona<sup>7</sup>, Josep Maria Tamburini<sup>8</sup>, Josep Lluís Sert<sup>9</sup> o Joaquim Mir<sup>10</sup>, Planella pudo dedicarse al arte gracias a un respaldo económico que hundía sus raíces en el negocio textil. Si en los casos anteriores dicha renta era de origen familiar, en nuestro pintor su manutención fue posible gracias al industrial Fernando Puig. Sin embargo, a pesar de su importancia, la mayoría prefirió silenciar aquella realidad, y sólo Rusiñol (en sus inicios) o Planella se atrevieron a hablar de su existencia<sup>11</sup>.

Desde sus comienzos, Planella se mostró interesado en captar la realidad circundante, a través de escenas como *La siesta del obrero* (1872) o *Incidente de una huelga* (1889), que nos hacen pensar en un artista atraído por las tribulaciones del proletariado. Sin embargo, actualmente este pintor continúa siendo un enigma y se desconocen los motivos que lo llevaron a pintar dichos asuntos, si por puro costumbrismo o quizás con una mayor implicación social. Gracias a las tertulias que frecuentaba<sup>12</sup>, inferimos que seguramente defendía ideas republicanas y federalistas, lo que daría pábulo a imaginar a un artista de convicciones progresistas, preocupado por las problemáticas de su tiempo. De entre ellas, el trabajo infantil se había convertido en una lacra social que reclamaba una reforma. En España, dicha preocupación cristalizó en 1873 en la Ley Benot, es decir, la *Ley sobre el trabajo en los talleres y la instrucción en las escuelas de los niños obreros*; pero fue tan incumplida que en 1884 se dictó una Real orden más rígida para velar por su cumplimiento.

Planella eligió, pues, un tema de candente actualidad, y presentó su obra aquel mismo año. Se le podía acusar de oportunismo, pero la imagen resultante distaba, no obstante, de caer en el sensacionalismo. A diferencia de otras



Fábrica Can Saladrigas del Poble Nou de Barcelona (probablemente de entre finales del siglo XIX y principios del XX). Fotografía: archivo MNACTEC.

**13** FERNÁNDEZ FLOREZ, Isidoro, “Exposición de Bellas Artes. Artículo V. Los demás cuadros”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXVIII, número XXIV, Madrid, 30-6-1884, p. 399.

**14** V. T., “Artes y Ciencias. Exposición Nacional de Bellas Artes. Pintura.- Sala F. VI”, *La Iberia*, año XXXI, número 8.909, segunda edición, Madrid, 5-6-1884, [p. 2].

**15** CAJAL, Federico, “Bellas Artes”, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, año 6, número 242, Barcelona, 21-6-1885, p. 387.

**16** Actividad mecanizada en Cataluña a partir de los años 70 del siglo XIX. Vid. NADAL, Jordi, “La formació de la indústria moderna”, en *Catalunya, la fàbrica...*, op. cit., p. 172.

**17** En los albores de la Revolución Industrial, se utilizaban las *jennies*, máquinas manuales que fueron adaptadas y mejoradas en Cataluña con el nombre de *bergadanas* (llamadas así por su inventor, el carpintero de Berga Ramon Farguell). No obstante, dejaron de manejarse ante la aparición del telar mecánico.

**18** NADAL, Jordi, “La formació de la indústria moderna”, en *Catalunya, la fàbrica...*, op. cit., p. 73.

representaciones coetáneas sobre niños trabajadores, dicha composición descollaba por su sobriedad emotiva, lejos del sentimentalismo y anecdotismo habituales: frente a la típica mirada frontal, la niña se situaba en perpendicular al espectador, evitando su contacto visual y despertar su compasión. La crítica valoró la fuerza de la pintura, aunque algunos le recriminaron la frialdad del color<sup>13</sup> –que parece que corrigió *en la réplica*, de tonos más vivos–, incluso calificándolo de “*sucio*”<sup>14</sup>: pudo ser, empero, su objetivo, pintar a la tejercita sin el cromatismo brillante de la pintura preciosista de entonces, para enfatizar el realismo perseguido. En esta línea de comentarios que demuestran incompreensión hacia sus intenciones, habría que ubicar el único completamente negativo, obra de Federico Cajal para *La Ilustración*<sup>15</sup>. En él, el periodista echaba en falta la luz, aire y espacio que en teoría había de tener una fábrica, pero que en la práctica constituían los elementos básicos inexistentes en la mayor parte de ellas. El pintor quiso mostrar esta realidad tal cual, una niña sucia, famélica, cubierta de harapos, que trabaja prácticamente a oscuras, claroscuro dramático aprovechado por el artista para situar al contraamaestre al fondo que vigila su labor. De ahí la actitud resignada y ausente de la pequeña que, como un autómatu y con una lanzadera volante en sus manos, ejerce las labores de tisaje<sup>16</sup> que se les encomendaba a las criaturas de su edad, ante un telar de garrote<sup>17</sup>. A pesar de ciertas licencias, pues dichas máquinas no presentaban exactamente ese engranaje<sup>18</sup> o que el cabello debiera llevarlo recogido bajo un pañuelo, el pintor no descuidó en otorgar protagonismo al telar, que en la composición ocupa más espacio que la pequeña y se presenta como su prolongación



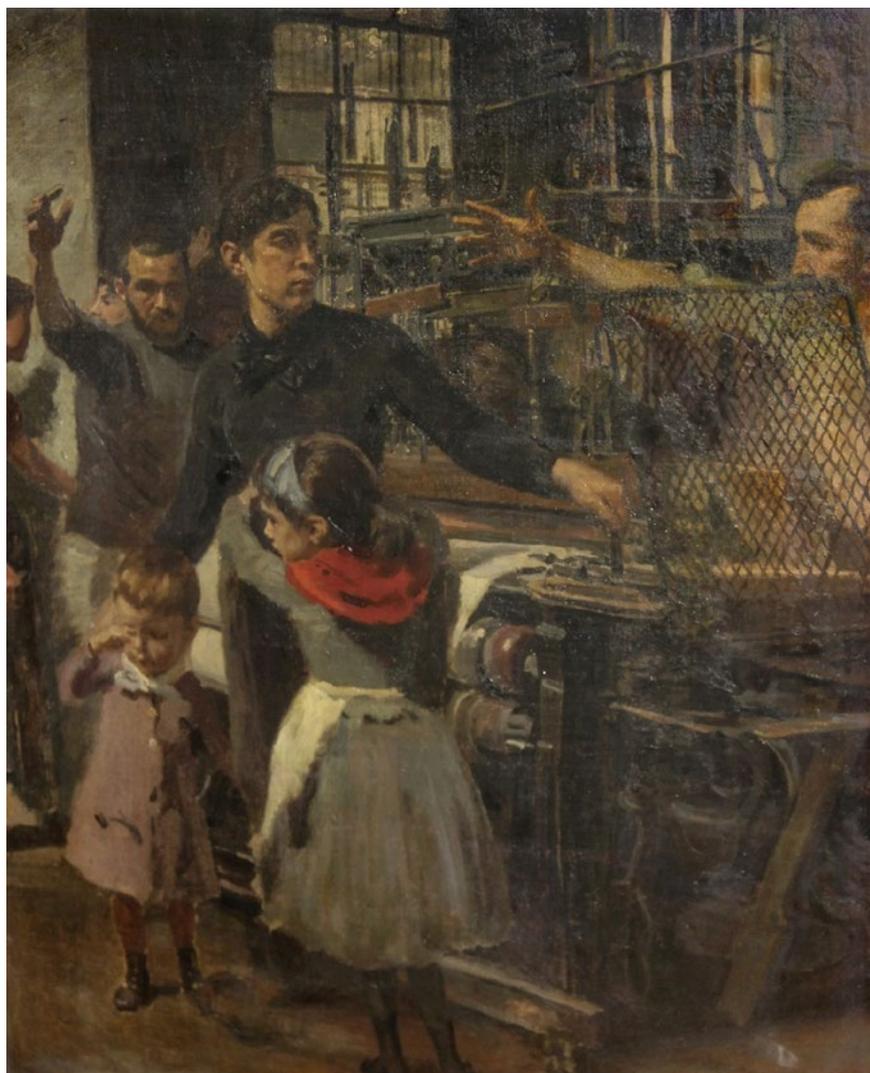
Telar de garrote.

**19** No conservado. Agradecemos a Marta Naveira y Setdart las facilidades dadas a la hora de poder estudiar la versión original del cuadro en su estado actual.

**20** QUÍLEZ, Francesc M., “Ramon Martí Alsina, entre la inercia romántica y la pulsión realista. Lecturas interpretativas para un escenario pictórico ecléctico”, *Locus Amoenus*, número 11, 2011-2012, p. 237.

monstruosa a la par que hermosa, pues de sus manos salía el bonito tejido que luego se comercializaría. Es, por lo tanto, esa mixtificación entre belleza y horror, humanidad y maquinismo, lo que despierta fascinación y sensibilidad en el espectador.

El único factor subjetivo que introdujo Planella se encontraba en la cita bíblica que aparecía en su marco original<sup>19</sup>: “*Y dijo Dios: ‘Ganarás el pan con el sudor de tu rostro’*”. Dicha sentencia daba algunos indicios de la moral religiosa y trascendente de su autor. Considerado el trabajo como un mandato divino para redimirse, el cultivo de esta temática podía buscar la piedad cristiana. Algunos pintores no dudaron en recurrir a un estilo realista deudor de la pintura barroca, para nada gratuito, puesto que estos trabajadores eran vistos como los santos de los nuevos tiempos<sup>20</sup>. En Planella, dichas referencias se reducen al tratamiento diáfano de la obrera, cuya figura parece iluminar a modo de aura el antro en que se halla trabajando. A partir de ahí podemos deducir una posición paternalista y proteccionista por parte de Planella, un pintor que gustó de pintar el tema del trabajo infantil, como en *La vendimia* (1881) o *Incidente de una huelga* (1889) –aquí de nuevo en un entorno textil–, aunque sin alcanzar la sobria intensidad que aquí consiguió.



Juan Planella y Rodríguez.  
*Incidente de una huelga*, c. 1889.  
Óleo sobre tela. Colección particular.

Eduardo Chicharro y Agüera.  
*Tejedora de los Abruzzos*, c. 1910.  
Óleo sobre tela. Fundación Caja  
Segovia.



**21** Podemos recordar aquí la *Tejedora de los Abruzzos* (c. 1910) (Fundación Caja Segovia) de Eduardo Chicharro, aunque algo posterior y carente de la fuerza de la obra de Planella.

Así pues, hay que destacar la excepcionalidad iconográfica de *La niña obrera*, pues si bien la industria textil fue un hecho destacado a finales del siglo XIX –y no sólo en Cataluña–, pictóricamente no fue un tema que despertara mucho interés. Una vez más, el motivo habría que buscarlo en la realidad, y es que incluso Francia continuaba siendo un país principalmente agrario. Sí en cambio fueron más habituales dentro del Realismo las representaciones de lavanderas, planchadoras o costureras, esto es, temas en la órbita de lo textil –con el que se asociaba el sexo femenino–, si bien sin el elemento mecanizado existente en *La niña obrera*<sup>21</sup>. ●