



**HAL**  
open science

# El gusto por el arte francés en la pintura española del siglo XIX

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. El gusto por el arte francés en la pintura española del siglo XIX. De Ingres a Cézanne. El siglo XIX en la colección del Petit Palais, Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp.35-47, 2004. hal-00965672

**HAL Id: hal-00965672**

**<https://hal.science/hal-00965672v1>**

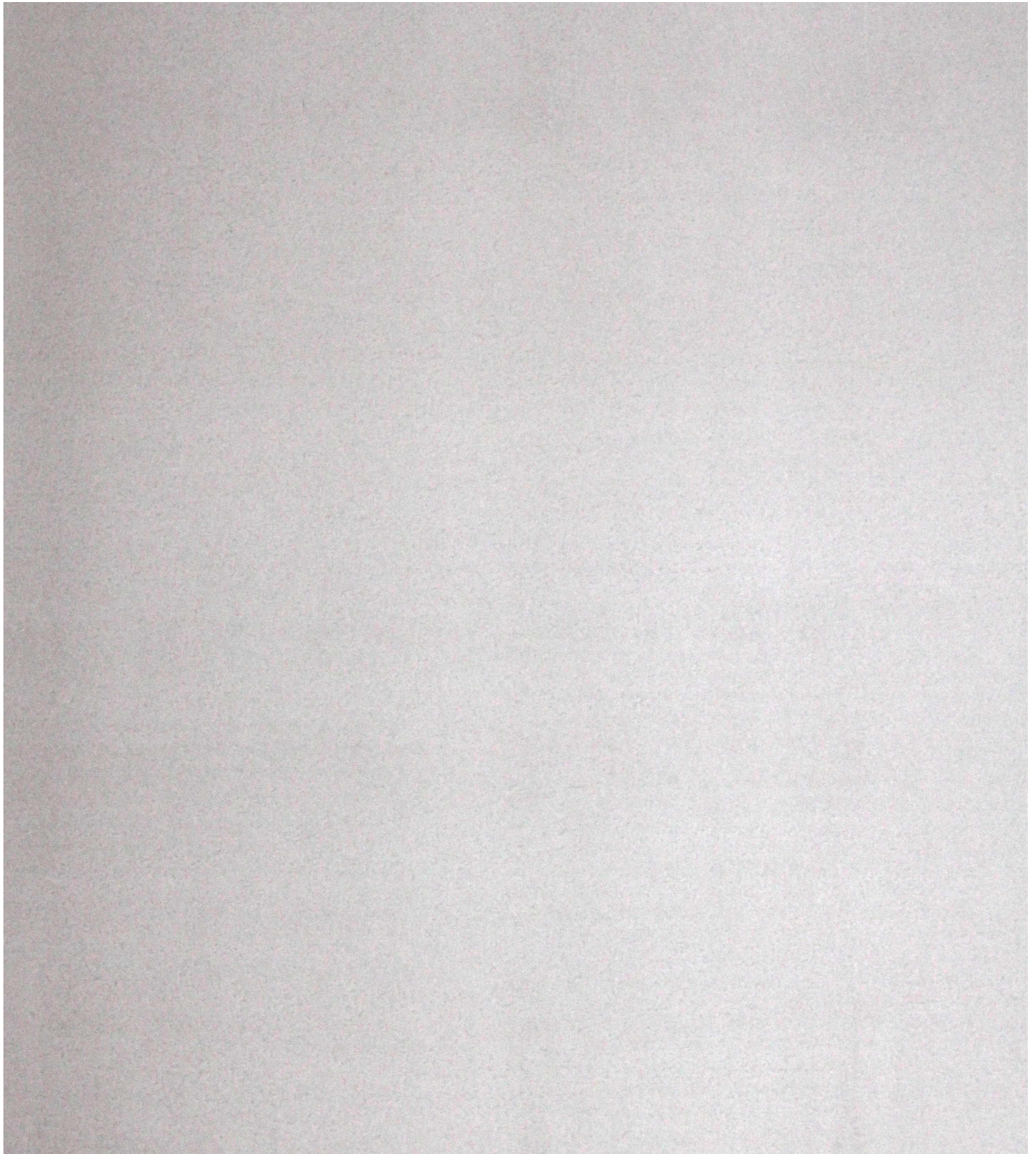
Submitted on 14 Nov 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EL GUSTO POR EL ARTE FRANCÉS  
EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

*Pierre Géal*



El imperio napoleónico (1804-1815) alteró profundamente el panorama artístico europeo. Gracias a las conquistas territoriales, el Museum Central des Arts du Louvre (Musée Napoléon de 1803 a 1815) pudo hacer realidad el sueño de reunir las obras maestras de la pintura y la escultura occidental. La importancia que el emperador concedía al arte como medio de propaganda e instrumento de prestigio permitió al arte francés conservar la vitalidad que lo había caracterizado durante el periodo revolucionario. Antoine-Jean Gros (1771-1835), François Gérard (1770-1837) o Pierre-Paul Prud'hon (1758-1833) fueron algunos de los artistas más destacados del Imperio, pero ninguno de ellos alcanzó tanto protagonismo como Jacques-Louis David (1748-1825), cuya fama como artista y profesor, para entonces bien asentada, se acrecentó. No caigamos, sin embargo, en la visión caricaturesca de un imperio egocéntrico. La adquisición en 1803 de Villa Medici por parte del Institut de France con el propósito de convertirla en sede de la Académie de France en Roma<sup>1</sup>, es un buen ejemplo de que, a comienzos del siglo XIX, para los franceses la capital italiana seguía siendo un foco artístico insustituible.

Durante el Imperio napoleónico todos los artistas europeos miraban hacia Italia. En España se pensaba que en Italia se encontraban las fuentes más puras y fecundas del arte y que era necesario beber en ellas para restaurar el buen gusto artístico. Nada era más aconsejable, para la formación de un artista, que una estancia en Italia, y allí fueron a estudiar, en sus años de juventud, Francisco de Goya (1746-1828), Mariano Salvador Maella (1739-1819) y muchos de sus contemporáneos. Para decorar los Palacios Reales, los monarcas españoles habían contratado a algunos de los más famosos artistas italianos, como Corrado Giaquinto (1703-1766) o los Tiepolo. Anton Rafael Mengs (1728-1779) también figuraba entre los artistas empleados por la Corte y, pese a su origen alemán, en España se le consideraba el embajador de ese retorno al clasicismo, de esa fascinación por la Antigüedad tan de moda en la Roma de la segunda mitad del siglo XVIII.

Pero, en 1800, la violencia de la Revolución (1789-1799), la muerte de Luis XVI en el patíbulo y la Guerra de la Convención (1793-1795) eran ya cosa del pasado, y la monarquía española procuraba mantener relaciones amistosas con Francia, un vecino cada vez más poderoso. París empezaba a atraer a los jóvenes artistas y algunos de ellos, apartándose del tradicional camino a Roma, decidieron formarse en la capital francesa. Fueron iniciativas aisladas, que no contaron con el apoyo de las academias<sup>2</sup>.

Al París napoleónico fueron a estudiar una serie de pintores que después ocuparían posiciones destacadas en el mundo artístico español, como José Aparicio (1770-1838), Juan Antonio de Ribera (1779-1860) [fig. 11] y José de Madrazo (1781-1859), los tres formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Si bien durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814) abandonaron París y se instalaron en Roma, donde se habían exiliado Carlos IV y María Luisa de Parma, al volver a España estos artistas asumieron e, incluso, reivindicaron su formación davidiana adquirida en París. En realidad, el título de “discípulos de David” sólo era parcialmente legítimo, ya que el maestro francés no tenía una relación estrecha con todos los que frecuentaban su taller<sup>3</sup>. En la España de Fernando VII, reivindicar este título suponía, ante todo, proclamar una voluntad de modernidad en un contexto artístico en el que el pintor Vicente López (1772-1850) parecía personificar una cierta continuidad con la pintura española del siglo XVIII, y en el que Goya (exiliado en Francia a partir de 1824), ocupaba desde 1814 una posición marginal, poco “molesta” para los demás pintores de la Corte.

Al parecer, Fernando VII no se decantó claramente por ninguna de las opciones artísticas que se ponían a su disposición, y tanto Vicente López como los “davidianos” encontraron fácil acomodo en las diversas instituciones dependientes de la Corte, como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Real Museo de Pintura y Escultura del Prado -inaugurado en 1819- y la Real Casa<sup>4</sup>. Esta heterogeneidad del gusto artístico oficial no deja de ser sorprendente, aunque resulta todavía más desconcertante observar que la imagen “oficial” del régimen de Fernando VII y la representación más difundida de la epopeya nacional fue, en gran parte, obra de los pintores davidianos (pensemos en *El hambre de Madrid*, el cuadro de Aparicio que tanto éxito tuvo cuando se expuso por primera vez en 1818, y que fue uno de los pocos cuadros de pintores vivos presentes en el Museo del Prado desde su inauguración). Paradójicamente, un estilo como el de David [fig. 6], inicialmente marcado por la fascinación suscitada por la Antigüedad y vehículo de los valores morales durante la Revolución Francesa (1789-1799), había pasado a estar, en España, al servicio de la contrarrevolución. Quizás sea posible entender esta paradoja si imaginamos que el prestigio que confería a estos artistas una experiencia cosmopolita, junto con su habilidad para granjearse la simpatía del monarca, constituían defensas suficientemente poderosas contra eventuales acusaciones de afrancesamiento estilístico. Es también posible que las enseñanzas de Mengs favorecieran la aceptación de esta pintura. En este sentido, es preciso señalar que el propio Vicente López, como recientemente ha sugerido Xavier Bray<sup>5</sup>, no fue insensible a la pintura francesa.

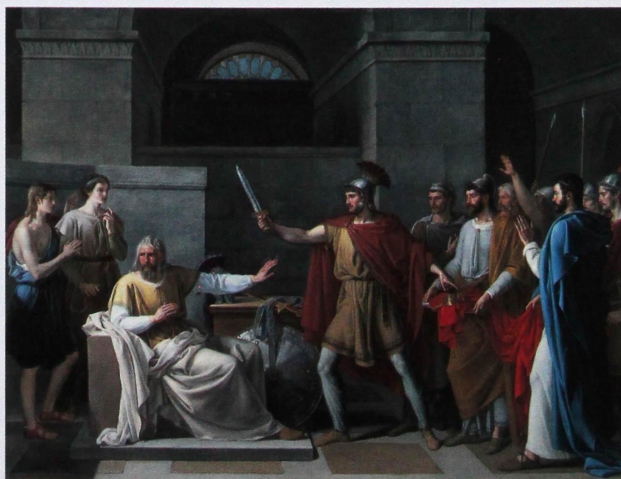


Fig. 11

JUAN ANTONIO DE RIBERA (1779-1860)  
*Wamba renuncia a la corona*, c. 1819  
Óleo sobre lienzo, 173 x 219 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid

Aunque los davidianos no fueron acusados de haber importado en España una pintura “afrancesada”, por entonces ya empezaba a manifestarse la conciencia de que existía una tradición pictórica española valiosa, digna de elogio y susceptible de servir de referencia a los artistas contemporáneos. Desde la década de 1770, los escritos de Ponz, Jovellanos, Bosarte y Ceán Bermúdez habían contribuido a esbozar la noción de “patrimonio nacional”, y tanto en el coleccionismo como en la enseñanza y la creación venía también afirmándose desde finales del siglo XVIII un interés notable por las obras de los artistas españoles del siglo anterior. Es sabido, por ejemplo, que Goya no ocultaba la admiración que sentía por Velázquez, y en un cuadro como *La familia de Carlos IV* (1880, Museo del Prado), el pintor “dialogaba” de una forma más visible con las “Meninas” (*La familia de Felipe IV*, 1656, Museo del Prado) que, por ejemplo, con *La familia de Felipe V* (Museo del Prado), un lienzo pintado por Louis Michel van Loo en 1743.

Las vicisitudes sufridas por el patrimonio artístico español durante la Guerra de la Independencia –aunque las pérdidas finales fueran bastante limitadas– fortalecieron el respeto por una tradición pictórica nacional que también estaba despertando el interés de los extranjeros<sup>6</sup>. La supresión de un gran número de conventos, en los años 1834–54, constituyó un impulso todavía más decisivo de este proceso. En efecto, la desamortización dio lugar, en condiciones a veces muy difíciles y en medio de una frecuente improvisación administrativa, a la creación de los primeros museos provinciales españoles, así como del Museo Nacional de la Trinidad en 1838 (que acabó cerrando sus puertas en 1872, incorporándose sus colecciones a los fondos del Museo del Prado). Más importante para el reconocimiento internacional de la pintura española fue la apertura en 1838 de una *Galerie Espagnole* en el Museo del Louvre. Aprovechándose de una serie de circunstancias favorables<sup>7</sup>, una “misión” se había encargado de adquirir en España, por cuenta del rey Luis Felipe de Orleans, una colección impresionante de más de cuatrocientos cuadros españoles, desde la Edad Media hasta Goya<sup>8</sup>. No nos interesa aquí profundizar en el impacto que la Galería Española de Luis Felipe<sup>9</sup> (desmantelada entre 1848–51) causó en los artistas franceses, sino destacar la importancia que este reconocimiento extranjero tuvo en la valoración de la tradición pictórica nacional en la propia España.

Hasta 1830, los elogios tributados en España a Velázquez, Murillo y otros pintores del siglo XVII rara vez estaban exentos de una cierta mala conciencia. Las tentativas de definir una “escuela española”, tarea en sí misma difícil (y más cuando algunos insistían en la disparidad de las distintas escuelas regionales), coincidían generalmente en su carácter “naturalista”, manifestación estética de una peculiar aproximación a la realidad. Por desgracia, este rasgo no se avenía bien con las doctrinas, tan de moda a finales del siglo XVIII, que insistían en la necesaria búsqueda de lo “bello ideal”.

El punto de vista francés no modificó sustancialmente esta caracterización de la pintura española. Es cierto que, en sus comentarios, los románticos franceses insistieron también en la religiosidad de la pintura española o en sus aspectos “tétricos” y austeros, y que algunos artistas franceses se sintieron especialmente atraídos por estos componentes, pero a pesar de ello el “naturalismo” seguía apareciendo como la característica principal de la escuela española. La gran novedad fue precisamente que el “naturalismo” de la pintura española empezó a recibir en Francia una valoración positiva: lo que hasta entonces muchos en España consideraban una deficiencia era mencionado cada vez más frecuentemente como una virtud. Así, en su cruzada a favor del realismo, Gustave Courbet (1819–1877) invocaba abiertamente el modelo español. Para el pintor no se trataba sólo de una preferencia estética, tampoco de alistar a Velázquez o Ribera en una batalla contra el academicismo y su tradicional inclinación hacia el idealismo de Rafael: el componente político que Courbet asociaba al realismo podía encontrarse, según el artista, en los mendigos de Murillo. En cambio, el interés por la pintura española de artistas tan notables como Édouard Manet (1832–1883) y Edgar Degas (1834–1917) se circunscribía a la dimensión plástica del naturalismo español<sup>10</sup>.

Pero, ¿qué repercusión tuvieron en España las interpretaciones de la escuela española de pintura que se estaban llevando a cabo en Francia?

En la prensa española, el éxito de la Galería Española suscitó comentarios que, naturalmente, reflejaban un sentimiento de orgullo nacional (orgullo que, en cierto modo, compensaba el dolor que suponía la salida del país de varias obras maestras). Y, como era de suponer, este reconocimiento tuvo consecuencias visibles en el mundo artístico español entre 1835-45. La fidelidad a la tradición autóctona, en efecto, pasó a convertirse en un elemento clave para definir la posición que ocupaba cada artista.

Para observar este fenómeno, nada mejor que recordar la sonada polémica que enfrentó a Federico de Madrazo (1815-1894) y Antonio María Esquivel (1806-1857), así como a sus respectivos partidarios, que culminó en 1842<sup>11</sup>. Frente a aquellos que, agrupados en torno a Esquivel, buscaban una legitimación en la tradición pictórica sevillana y veían a Murillo como una fuente regeneradora para el arte español del siglo XIX, Madrazo y su círculo defendían la validez de la pintura nazarena, es decir, de la línea arcaizante que propugnaba el pintor alemán Johan Friedrich Overbeck (1789-1869), instalado en Roma, y sus seguidores. Esta lucha entre “murillescos” y “puristas” no sólo revela hasta qué punto la referencia a la tradición pictórica nacional había llegado a estar presente en los debates artísticos del momento, sino que también nos ofrece información sobre el tipo de influencia que la pintura extranjera estaba ejerciendo en España. En el calor de la polémica, Esquivel escribió: “Celebro que los artistas españoles sigan nuestra escuela, pues con Velázquez y Murillo no hacen falta David ni sus secuaces”<sup>12</sup>. Designar así a sus adversarios le permitía asociar a Federico de Madrazo con la figura de su padre, José de Madrazo (1784-1859) y denunciar implícitamente el poder alcanzado por esta “dinastía” en el mundo artístico español, aunque, obviamente, la relación del hijo con la pintura francesa era más compleja. Dos estancias prolongadas en París (en 1833 y 1835-37) le habían permitido conocer de cerca las evoluciones de la pintura francesa. Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), amigo de su padre desde su juventud, fue la principal referencia de Federico de Madrazo, lo que permite entender sus simpatías por el nazarenismo. No obstante, en su posterior carrera como retratista de la alta sociedad española se mantuvo en la posición confortable que su impecable técnica le permitía ocupar, reduciéndose en su obra la enseñanza de Ingres a un dibujo invariablemente pulcro.

A pesar del carácter enconado de la polémica entre los partidarios de Esquivel y los de Madrazo, casi todos los implicados coincidían en la necesaria dimensión espiritual del arte. En una España dominada políticamente por los moderados, y en la que el espacio artístico seguía controlado en gran parte por las academias, el realismo tal como lo entendía Courbet difícilmente podía suscitar vocaciones. Su afinidad visible y reivindicada con Ribera, Velázquez o Zurbarán no bastaba para hacer “aceptable” una obra social y políticamente provocadora.

Fueron muy pocos, por tanto, los seguidores de Courbet en España, aparte de la destacada figura del catalán Ramón Martí Alsina (1826-1894). Aunque menos comprometida políticamente que la de su modelo francés, la pintura de Martí Alsina [fig. 12] es particularmente deudora de Courbet en la representación del pueblo, el desnudo y el paisaje. Pero el hecho de que el artista se dedicara también a la pintura de historia muestra que no era fácil escapar del marco de la jerarquía de los géneros, un arcaísmo que, a partir de 1856, las Exposiciones Nacionales contribuyeron a mantener<sup>13</sup>.



Fig. 12

RAMÓN MARTÍ ALSINA (1826-1894)

*Desnudo femenino*

Óleo sobre lienzo, 165 x 110 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid

A mediados del siglo XIX, la prensa española estaba ya muy desarrollada y la actualidad artística francesa era recogida de vez en cuando por los periódicos. Mejoraban los transportes, y los viajes de Madrid o Barcelona a París eran cada vez más fáciles y frecuentes. Así, directa o indirectamente (pensemos también en la circulación de los grabados de reproducción), los artistas españoles estaban cada vez mejor informados sobre la pintura francesa contemporánea. Pero, como acabamos de ver, la influencia que ésta podía ejercer en España tenía que pasar por el filtro de factores internos (el nacionalismo, el control académico sobre el espacio artístico, etcétera), que condicionaban fuertemente esta recepción.

A la situación que hemos descrito se añadió, sobre todo a partir de 1870, un fenómeno que afectó profundamente a la pintura española: el desarrollo del mercado artístico parisino, que convirtió la capital francesa en un foco de atracción para un número cada vez mayor de pintores españoles. Desgraciadamente, la mayoría de ellos (como también la mayoría de los pintores franceses de la época, no lo olvidemos), cedieron a las tentaciones comerciales que ofrecía este mercado: el interés que “lo español” había suscitado en Francia a consecuencia de los viajes de Prosper Mérimée o Théophile Gautier y de la Galería Española de Luis Felipe derivó, frecuentemente, hacia un exotismo fácil y estereotipado, cuya demanda satisfacieron incluso pintores de gran valía, como Martín Rico (1833-1908) o Mariano Fortuny (1838-1874).

En la compleja trayectoria artística de Fortuny<sup>14</sup>, la influencia francesa fue relativamente limitada y, en general, bastante tardía. No resulta difícil hallar ecos de Delacroix en su abundante producción de cuadros orientalistas, e incluso coincidencias entre algunos de sus retratos y los que realizó Camille Corot (1796-1875) en los años 1865-75. Pero prevaleció su afinidad con Ernest Meissonier (1815-1891), una afinidad que no se limitaba a elementos puramente formales (entre ellos una técnica “detallista” y una preferencia por los pequeños formatos), sino que se extendía a la temática: a la influencia de Meissonier se deben, en gran parte, los cuadros de Fortuny ambientados en el siglo XVIII, la famosa “pintura de casacones”, que se nutría también de la corriente goyesca. El propio Fortuny era plenamente consciente de los peligros que suponían sus compromisos comerciales. La libertad que demuestra su producción más personal, no orientada hacia el mercado parisino, en los últimos años de su vida, ha sido interpretada a veces como un acercamiento al impresionismo (cuya fe de bautismo se sitúa hacia 1874). Sin embargo, parece claro que, a pesar de las apariencias, se trata de dos planteamientos artísticos divergentes. La presencia de lo anecdótico, el valor concedido al dibujo y la fidelidad al color local separan a Fortuny de los impresionistas. De existir un significativo punto en común entre Fortuny y el impresionismo, se situaría probablemente en el japonismo que estructura algunas de sus composiciones más novedosas, así como su interés por los *macchiaioli* florentinos.

Al exotismo y a los estereotipos españoles los pintores que estamos evocando asociaron frecuentemente el gusto por la anécdota (no siempre moralizante), muy difundido en la producción pictórica francesa del momento. El bilbaíno Eduardo Zamacois (1841-1871) y, más tarde, el valenciano Francisco Domingo Marqués (1842-1920) son buenos ejemplos de pintores españoles afincados en París que debieron su éxito a la combinación de estos elementos y a su virtuosismo técnico.

Probablemente el género pictórico que mejor permitía una auténtica aproximación de los artistas españoles a los nuevos planteamientos que se daban en Francia era el paisaje, aunque durante mucho tiempo sólo se produjeron encuentros parciales y ambiguos.

Carlos de Haes (1826-1898), el renovador y promotor destacado de este género en España (fue profesor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1857 hasta 1895), se había formado en Bruselas entre 1850-55. Aunque la cuestión de su relación con el arte francés no ha sido hasta ahora convenientemente estudiada, lo cierto es que fue un defensor activo, en su actividad docente, del estudio directo de la naturaleza, tal como lo preconizaban los pintores de la Escuela de Barbizon. Su interés por la captación de los efectos atmosféricos y la plasmación de visiones efímeras se refleja también en una parte importante de su obra [fig. 13]. Sin embargo, rara vez renunció a un gusto por la composición que revela su fidelidad a la tradición del paisajismo flamenco y hacia el sentimentalismo romántico. Su pincelada conservó casi siempre un





Fig. 13

CARLOS DE HAES (1826-1898)

*Playa de Normandía. Viderville*

Óleo sobre lienzo adherido a cartón, 25 x 38 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao

carácter denotativo (para él una roca exigía una pincelada distinta a la que se debía usar, por ejemplo, para representar un árbol), lo que no le permitió entender realmente el valor que los impresionistas otorgaban a la sensación óptica en sí misma, independientemente de los objetos que la provocan. Es significativo que Haes se limitara al género del paisaje, a la representación de una naturaleza en la que la presencia humana está casi ausente, cuando los impresionistas, por el contrario, no vacilaron en buscar en la vida moderna y urbana motivos en los que experimentar su nueva aproximación a la realidad.

Un contacto más directo con el paisajismo francés no implicaba forzosamente un mayor compromiso con sus evoluciones más vanguardistas: Martín Rico [fig. 14], para quien París se convirtió en uno de sus principales lugares de residencia a partir de 1862, realizó paisajes profundamente influidos por la Escuela de Barbizon, pero su posterior evolución, marcada por su

admiraación por Fortuny, le apartó de una comprensión auténtica de los fundamentos del impresionismo, conduciéndole hacia una producción repetitiva carente de interrogaciones.

Con Aureliano de Beruete (1845-1912) [fig. 15] parece producirse el contacto con el impresionismo, un paso que su maestro Carlos de Haes no había querido, o sabido, dar. No obstante, en este acercamiento surgió un obstáculo, y paradójico. Mientras que algunos impresionistas rendían explícitamente tributo a Velázquez como a uno de sus “antecesores” –por lo menos desde una perspectiva técnica-, la figura del pintor de Cámara de Felipe IV se impuso a Beruete como un modelo que, en cierto modo, consideraba insuperable, y que, en su opinión, abría una posibilidad de existencia a una escuela española del paisaje. Dicho de forma simplificada, Velázquez no le conducía hacia los impresionistas, sino que los impresionistas le conducían a Velázquez. No se trataba solamente de un gusto personal por este artista: la obra de Beruete se inscribía en una reflexión sobre España (no carente de relaciones con la producción intelectual de fin de siglo) que le remitía a la tradición pictórica nacional<sup>15</sup>.

En contraste con Haes, Rico y Beruete, Darío de Regoyos (1857-1913) [fig. 16] mantuvo una relación plena y fecunda con el impresionismo. Su contacto con la pintura francesa, sin embargo, no fue inmediato: una dilatada estancia en Bruselas, entre 1879 y 1882, le permitió integrarse en el movimiento vanguardista belga, por entonces muy activo, con cuyos miembros iba a mantener una relación humana y artística privilegiada a lo largo de toda su carrera: por ejemplo, participó en casi todo los salones anuales organizados por el grupo *Les XX*<sup>16</sup> entre 1884 y 1893. Esta inmersión en la vanguardia belga determinó ciertos rasgos de la orientación estética inicial de Regoyos, en particular la utilización de una paleta a veces muy sombría, fiel a la tradición flamenca del paisaje, y cierto gusto por el simbolismo. El “lado oscuro” de la personalidad de Regoyos se manifestó con el máximo vigor en el libro *La España negra*, publicado en España en 1899, que se presentaba como la narración del viaje que Regoyos y el poeta belga Emil Verhaeren (1855-1916) habían realizado por la península en 1888 y que fue ilustrado con grabados del pintor. El énfasis en los aspectos más tétricos y arcaicos iba a contracorriente de la imagen amable de una España de “charanga y pandereta” a la que estaba acostumbrado el mercado artístico.



Fig. 14

MARTÍN RICO (1833-1908)

*Paisaje con río (Venecia)*, c. 1878

Óleo sobre tabla, 19 x 36 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao

A lo largo de toda la carrera de Regoyos coexistió en su obra esta vertiente oscura con esa celebración alegre de los espectáculos familiares que encontró en el impresionismo un constante aliado. El pintor ya había podido familiarizarse con las obras de Claude Monet (1840-1926) o Auguste Renoir (1841-1919) en Bruselas, pero fue a partir de 1887 cuando sus estancias en París fueron frecuentes y mantuvo estrechas relaciones con pintores impresionistas franceses, en particular con Camille Pissarro (1830-1903). Regoyos fue un pintor inquieto y apasionado para el cual experimentar con los diversos elementos generados por el impresionismo no se reducía al empleo de fórmulas técnicas como el puntillismo, sino que conllevaba una reflexión sobre las transformaciones estéticas implícitas en el nuevo movimiento artístico, al establecer una nueva relación entre el hombre y su entorno. En mayor o menor grado, su obra se conforma a partir del cuestionamiento del ordenamiento clásico del espacio (mediante el desplazamiento del punto de vista, el fraccionamiento del campo visual, etcétera), pero también a partir del cuestionamiento del objeto (como materia, contorno, etcétera) a través de una concepción nueva de la luz, con la posibilidad de una autonomía del color<sup>17</sup>.

El interés particular de su obra no radica en el uso de unas fórmulas que otros pintores, en Francia, manejan generalmente con mayor virtuosismo: proviene de la combinación personal que Regoyos, gran conocedor de las distintas vanguardias de su época, lleva a cabo entre una pintura plenamente impresionista y elementos procedentes del simbolismo o relacionados con el arte popular. Gabriel Ferrater<sup>18</sup> nos invita a observar, por ejemplo, cómo Regoyos levanta frecuentemente la línea del horizonte, a la manera de Pissarro, consiguiendo de este modo una (casi) frontalidad que nos remite al carácter bidimensional del cuadro y rompe con la tradicional ilusión espacial. Pero a este cuestionamiento de la representación convencional del espacio Regoyos asocia en muchos cuadros una “ingenuidad” deseada cuyas relaciones con el primitivismo (que tanto impacto tuvo en Francia, en particular desde Paul Gauguin, hasta el cubismo) merecerían un estudio detenido.

Activo “militante” de la causa impresionista, Regoyos se esforzó en promover un mejor conocimiento de este movimiento en España y, especialmente, en el País Vasco. En esta región, sin embargo, no fue el único embajador del arte moderno francés: también lo fue su amigo Adolfo Guiard (1860-1916), que había residido en París entre 1878 y 1886 y desarrolló en su obra ciertas modalidades del impresionismo (en particular a partir de Degas) afines con su predilección por el dibujo.

La militancia de Regoyos en favor del impresionismo llevaba implícita también un combate contra el conformismo estético que triunfaba en las Exposiciones Nacionales. No obstante, es interesante observar que el blanco preferido de sus críticas no era, por ejemplo, la trasnochada pintura de historia, sino una pintura que a primera vista podría parecer muy próxima a la suya: la de Joaquín Sorolla (1863-1923), que a veces ha sido calificada como “impresionista”.

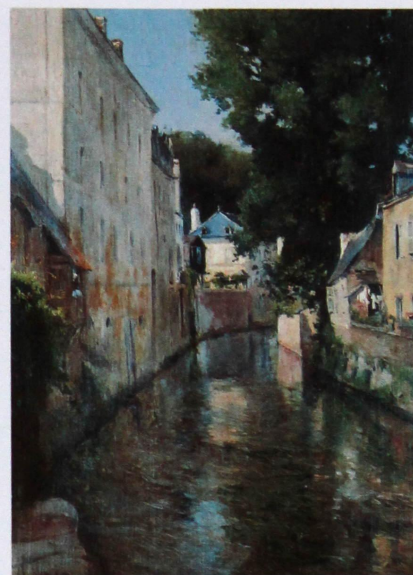


Fig. 15  
AURELIANO DE BERUETE (1845-1912)  
*Aranjuez*  
Óleo sobre lienzo, 50 x 38 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Donación de don Victorio Urresti, 2004



Fig. 16  
DARÍO DE REGOYOS (1857-1913)  
*Salida de sol en Granada*  
Óleo sobre lienzo, 49 x 32,5 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Y es que a Regoyos le importaba resaltar que los fundamentos del impresionismo (en particular la experiencia directa de los fenómenos visuales y sus consecuencias sobre la relación entre el pintor y los “objetos”) no interesaban en absoluto a Sorolla, sólo preocupado -pensaba Regoyos- por deslumbrar al público mediante su habilidad para plasmar los contrastes lumínicos más violentos (un mero “trampantojo”, según Regoyos). Esta visión del arte de Sorolla puede resultar excesiva, e injusta la acusación de que el artista valenciano no tuviera inquietudes intelectuales, aunque es preciso reconocer, como el propio Sorolla lo hacía, que sus principales referencias estéticas extranjeras fueron pintores como John Singer Sargent (1856-1925), Adolph von Menzel (1815-1905) o Anders Leonard Zorn (1860-1920), y no los impresionistas franceses. Además, es significativo que las obras de Sorolla más cercanas al espíritu impresionista sean bocetos de formato muy reducido, señal de que el pintor seguía fiel, en cierto modo, a una tradición académica apegada a la diferencia de estatus entre boceto y obra acabada.

El escándalo que suscitó el discurso pronunciado por el escultor Mariano Benlliure (1862-1947) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1901<sup>19</sup>, nos permite entender mejor el contexto de la recepción del impresionismo en España<sup>20</sup>. En fecha tan tardía, este discurso, titulado “El anarquismo en el arte”, tachaba a los impresionistas de propagandistas de un arte sin moral, sin disciplina de escuela. Regoyos movilizó a Ignacio Zuloaga (1870-1945), Adolfo Guiard y Santiago Rusiñol (1861-1931), entre otros, quienes firmaron una protesta en la que se detallaba la historia del movimiento en Francia, sus valores estéticos y su alcance internacional, y en la que se lamentaba de la escasa aceptación que los “impresionistas españoles” tenían en las exposiciones madrileñas. Pero la interferencia del nacionalismo artístico en la recepción del impresionismo quedó más clara en el discurso que pronunció José Villegas (1848-1922), otro académico, en 1903: el “verdadero impresionismo”, en su opinión, era el de Velázquez, El Greco y Goya, pues procedía de la naturaleza y de la experiencia, y no de la aplicación artificial de sistemas científicos. Una vez más, observamos que el estudio de la influencia del arte francés en España no puede llevarse a cabo sin tener en cuenta los parámetros que configuran el panorama artístico español de la época, entre los cuales el posicionamiento respecto a la tradición nacional juega un papel destacado.

No cabe duda que uno de los factores de la apertura del País Vasco y de Cataluña al arte francés, a finales del siglo XIX, fue el distanciamiento que una parte de las élites políticas y culturales de ambas regiones manifestaron con respecto a Madrid. La presencia de pintores catalanes en París era notable ya en la década de 1870 y se acrecentó en los años siguientes<sup>21</sup>. Pero se trataba generalmente de artistas sometidos a las exigencias comerciales de los marchantes. Tuvieron un papel más relevante en la difusión del arte francés moderno y, sobre todo, en la promoción de París como capital de la modernidad y paraíso de la bohemia artística pintores como Ramón Casas (1866-1922) y Santiago Rusiñol. Encarnaron no tanto un estilo determinado cuanto una lección de libertad aprendida durante sus largas estancias en la capital francesa, entre 1882 y 1894, como lo prueban sus numerosos cuadros ambientados en el mítico Montmartre [fig. 17]: por ejemplo, los descentramientos o los escorzos violentos, frecuentes en las obras de Casas y Rusiñol, demuestran cierta familiaridad con las obras de Manet y Degas, y es muy evidente la influencia de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) sobre parte de la obra de Casas.

Aunque posteriormente tanto Casas como Rusiñol se encerraron en fórmulas repetitivas, fue decisivo el impulso que dieron a las relaciones del mundo artístico catalán con las vanguardias francesas. De la “bohemia” española en París formaron parte, en los años siguientes, pintores como Isidre Nonell (1873-1911), Ricard Canals (1876-1931) o Pablo Picasso (1881-1973), que en la capital francesa se relacionaron con los vascos Francisco Iturrino (1873-1924) o Francisco Durrio (1868-1940). La variedad de las influencias francesas en estos artistas hace ya imposible una síntesis razonable: baste mencionar, por ejemplo, el impacto que Puvis de Chavannes (1824-1898), Eugène Carrière (1849-1906), Monet, Degas y Toulouse-Lautrec produjeron en el joven Nonell (como éste reconoce en su correspondencia con el crítico de arte Raimon Casellas durante los años 1897-98), para demostrar la riqueza de sus contactos con el arte francés contemporáneo.



Fig. 17  
RAMÓN CASAS (1866-1932)  
*Madeleine. La absenta*, 1892  
Óleo sobre lienzo, 117 x 90 cm  
Museo de Montserrat-Abadía de Montserrat  
Donación J. Sala y Ardiz

En 1800, París empezaba a atraer a unos pocos artistas españoles. Un siglo más tarde, para muchos ya no había Pirineos, y ciertos comentaristas de la Exposición Universal celebrada en París en 1900 llegaron a afirmar que la preponderancia artística francesa había conducido a un arte definitivamente internacional. El diagnóstico era simplista: en realidad, alejados tanto de la sumisión mercantil a un lenguaje común como de los socorridos estereotipos nacionales, los artistas más valiosos construían diálogos entre tradiciones autóctonas y foráneas. Nadie ejemplifica mejor que el joven Picasso la intensidad de estos diálogos por encima de las fronteras espaciales y cronológicas. Así, en el París de 1905, un viejo cuadro recién comprado en Córdoba por el pintor Ignacio Zuloaga iba a suscitar el entusiasmo de Picasso: *El quinto sello del Apocalipsis* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art), pintado por El Greco tres siglos antes, adquiriría de pronto una modernidad insospechada, tan digna de atención y provechosa para el pintor malagueño como la obra de Paul Cézanne (1839-1906).



## NOTAS

- 1 [N.E.]: El Institut era el organismo máximo de control de las artes en Francia desde su creación en el siglo XVIII. En 1816 una de las "secciones" del Institut, la Classe de Littérature et Beaux-Arts, que reunía, entre otros, a escritores y artistas plásticos, fue dividida, dando como resultado la creación de la Académie des Beaux-Arts. Aunque dependía del Institut, la Académie tenía bajo su control tanto a la École des Beaux-Arts, centro de formación de los futuros artistas, como a la Académie de France, que tenía su sede en Villa Medici, en Roma. La Académie des Beaux-Arts otorgaba regularmente el Grand Prix de Rome, por el que los artistas ganadores obtenían una pensión de estudio en Villa Medici para completar su formación.
- 2 Para una aproximación general al contexto artístico español a lo largo del siglo XIX, véase REYERO/FREIXA 1995.
- 3 [N.E.]: "El hecho de que fueran discípulos de Jacques Louis David, aun siendo verdad, es, en algunos casos discutible, habida cuenta del hecho de que el taller del maestro francés vio pasar a muchos discípulos, que no eran más que nombres registrados y que el periodo en el que estos artistas pudieron estudiar en París fue en resumidas cuentas bastante breve: de 1775 a 1808". AUGÉ 1998. Para más información, véase CASTRES 1989 y THONON-LES-BAINS 1991.
- 4 [N.E.]: Aparicio, Ribera y Madrazo fueron pintores de Cámara y Académicos de Honor de la Real Academia de Bellas Artes. Ribera y Madrazo, por su parte, fueron también directores del Real Museo del Prado.
- 5 Al analizar los estudios preparatorios para el cuadro *Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea* (destruido en 1915, y del cual el Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva el boceto final), Bray señala las posibles influencias de Fragonard y David (éste probablemente a través de los "davidianos" españoles). Véase, BILBAO 2002, pp. 11-51.
- 6 En el caso de Francia, esta cuestión ha sido estudiada en profundidad por LIPSCHUTZ 1988.
- 7 [N.E.]: Entre ellas, el caos político del país a la muerte de Fernando VII, el inicio de la guerra entre absolutistas (que reclamaban los derechos de don Carlos, hermano de Fernando) y constitucionalistas (que defendían a Isabel II y su legítimo derecho al trono), y, sobre todo, el decreto del nuevo gobierno de cerrar los conventos y expropiar sus bienes. Véase LIPSCHUTZ 1988, pp. 153 y ss.
- 8 [N.E.]: Luis Felipe de Orleans y sus consejeros encargaron la búsqueda de obras disponibles en España al barón Taylor, que en 1835 llegó acompañado de dos expertos en arte, el pintor Adrien Dauzat y el grabador Pharamond Blanchard. Durante quince meses, de noviembre de 1835 a abril de 1837, "este equipo rastreó toda España en busca de obras de arte disponibles", LIPSCHUTZ 1988, p. 154.
- 9 Véase PARÍS/NUEVA YORK 2002.
- 10 Véase MADRID 2003.
- 11 Véase ÁLVAREZ LOPERA 1996, pp. 285-314.
- 12 ESQUIVEL, Antonio María: "Exposición de Pinturas (Remitido)", en *Eco del Comercio*. 25 de octubre de 1841, citado por ALVAREZ LOPERA 1996, p. 289.
- 13 Véase GUTIERREZ BURÓN 1987.
- 14 Véase BARCELONA 2003.
- 15 Véase PENA 1983.
- 16 Véase MADRID 2002.
- 17 Véase BENET 1944.
- 18 Véase FERRATER 1981.
- 19 Al parecer, fue el periodista Luis Morote quien redactó este texto en colaboración con Benlliure. Véase MONTOLIU 1997, p. 103.
- 20 Véase BARÓN 1995, pp. 283-297.
- 21 Véase BARCELONA 1999.