

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

PARÍS Y LOS PINTORES VALENCIANOS (1880-1914)

MIREIA FERRER ÁLVAREZ

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2008

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 15 de Novembre de 2007 davant un tribunal format per:

- D. Manuel Núñez Rodríguez
- D^a. María Jesús Cava Mesa
- D^a. Carmen García Moneris
- D^a. Pilar Pedraza Martínez
- D. Felipe Jerez Moliner

Va ser dirigida per:
D. Rafael Gil Salinas

©Copyright: Servei de Publicacions
Mireia Ferrer Álvarez

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-7009-4

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115



PARIS Y LOS PINTORES VALENCIANOS 1880-1914

MIREIA FERRER ALVAREZ

(DIRECTOR DE LA TESIS) RAFAEL GIL SALINAS

**DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART.
FACULTAT DE GEOGRAFÍA E HISTÒRIA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

PARIS Y LOS PINTORES VALENCIANOS 1880-1914

INDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| PRIMERA PARTE : | |
| TRADICION Y MODERNIDAD, EL MERCADO DEL ARTE..... | 26 |
| SEGUNDA PARTE: | |
| EL SISTEMA ARTÍSTICO FRANCÉS..... | 163 |
| TERCERA PARTE: | |
| LOS SALONES 1880-1914..... | 256 |
| CUARTA PARTE : | |
| ROMA EN EL PAIS DEL ARTE- PARIS <i>LE CENTRE CULTUREL DU MONDE</i>..... | 400 |
| QUINTA PARTE : | |
| LA CONDICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA..... | 475 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 557 |
| ANEXOS..... | 571 |

INDICE

PRIMERA PARTE: TRADICION Y MODERNIDAD, EL MERCADO DEL ARTE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN HOLANDA, EL ORIGEN..... | 30 |
| CAPITULO I.- EL ARTISTA FRENTE AL MERCADO DEL ARTE..... | 47 |
| <i>Sistema Académico-Sistema de Mercado.....</i> | <i>50</i> |
| <i>La profesionalización del artista.....</i> | <i>60</i> |
| <i>La convulsión de los años 30.....</i> | <i>67</i> |
| <i>La segunda mitad del siglo: el arte como “metier” y la obra como “marchandise”.....</i> | <i>72</i> |
| <i>El artista independiente. Argumentos favorables al mercado del arte.....</i> | <i>75</i> |
| | |
| CAPITULO II.- LA ECONOMÍA DEL MERCADO DEL ARTE, EL NUEVO MUNDO DE LOS MARCHANTES..... | 78 |
| <i>Los marchantes.....</i> | <i>82</i> |
| <i>La maison Goupil.....</i> | <i>89</i> |
| <i>Los contratos entre pintores, clientes y marchantes.....</i> | <i>96</i> |
| <i>El Mercado norteamericano, el Crack del 83 y la especulación artística.....</i> | <i>105</i> |
| <i>Las ventas.....</i> | <i>107</i> |
| | |
| CAPITULO III.- EL PÚBLICO Y LA DEMANDA ARTÍSTICA..... | 109 |
| <i>Mercado del arte y clientela española.....</i> | <i>110</i> |
| <i>Mercado del arte y clientela francesa.....</i> | <i>115</i> |
| <i>Criterios de adquisición artística.....</i> | <i>120</i> |
| <i>Orientalismo.....</i> | <i>131</i> |
| <i>Costumbrismo.....</i> | <i>134</i> |
| <i>Género.....</i> | <i>140</i> |
| <i>El público de la pintura de género.....</i> | <i>152</i> |
| | |
| CONCLUSIONES..... | 158 |

SEGUNDA PARTE: EL SISTEMA ARTÍSTICO FRANCÉS

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN, EVOLUCIÓN HISTÓRICA..... | 164 |
| CAPITULO IV.- LA ACADEMIA FRANCESA..... | 169 |
| <i>La Academia tras la Revolución de 1789.....</i> | 172 |
| CAPITULO V.- <i>L'ÉCOLE DES BEAUX ARTS</i> | 176 |
| <i>El ideal Académico clasicista.....</i> | 181 |
| <i>Los Artistas extranjeros y l'École des Beaux Arts.....</i> | 185 |
| CAPITULO VI.- LOS ATELIERS PRIVADOS..... | 188 |
| <i>Los ateliers académicos.....</i> | 188 |
| <i>Los ateliers independientes.....</i> | 195 |
| CAPITULO VII.-REFORMAR EL SISTEMA..... | 198 |
| CAPITULO VIII.- EL SALON..... | 201 |
| <i>Evolución Histórica. Los Orígenes.....</i> | 201 |
| <i>Del Salon de Antiguo Régimen al Salon liberal.....</i> | 205 |
| <i>Del Ideal Académico al espíritu comercial.....</i> | 205 |
| <i>El público y el Salon.....</i> | 209 |
| <i>El Salon del siglo XVIII.....</i> | 209 |
| <i>El Salon del siglo XIX. La ruée vers l'art.....</i> | 213 |
| <i>El público del Salon y los estilos artísticos.....</i> | 217 |
| <i>El público y la crítica de arte.....</i> | 221 |
| <i>La crítica de arte.....</i> | 223 |
| <i>La periodicidad del Salon.....</i> | 229 |
| <i>El jurado y la participación artística.....</i> | 231 |
| <i>Orígenes.....</i> | 231 |
| <i>El jurado y la revolución de 1789.....</i> | 232 |
| <i>L'épidemie d'artistisme.....</i> | 234 |

| | |
|---|-----|
| <i>Aceptación o restricción: el pulso del Salon</i> | 236 |
| <i>La ubicación de las obras</i> | 240 |
| <i>Le jury l'éternel sujet de colère</i> | 243 |
| <i>El letargo de los años 70</i> | 250 |
| CONCLUSIONES | 254 |

TERCERA PARTE :LOS SALONES 1880-1914

| | |
|---|-----|
| CAPITULO IX. EL ESTADO DEL MUNDO ARTÍSTICO A FINALES DE SIGLO..... | 257 |
| <i>Los talleres a finales del siglo XIX.....</i> | 257 |
| <i>El Salon a finales del siglo.....</i> | 261 |
| <i>La alternativa del Mercado del Arte.....</i> | 262 |
| <i>Los círculos artísticos.....</i> | 265 |
| <i>El Salon en jaque.....</i> | 267 |
| “ <i>Entre les intérêts sérieux de l’Art et les intérêts matériels des artistes</i> »..... | 268 |
| <i>El asociacionismo y las nuevas salas de exposición.....</i> | 270 |
| <i>El difícil sometimiento del Arte por el Arte.....</i> | 273 |
| | |
| CAPITULO X. SALONES Y EXPOSICIONES INTERNACIONALES. LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA Y VALENCIANA..... | 276 |
| <i>Los años ochenta la désuétude de l’Institution unique.....</i> | 276 |
| 1880..... | 276 |
| 1881,1882 y 1883..... | 285 |
| <i>La escisión del Salon des Artistes Indépendants. Primeros años de vida 1884-1889.....</i> | 288 |
| 1885,1886 y 1887 Salon des Artistes français | 291 |
| <i>La decadencia del género y la pintura de historia, el relevo del naturalismo.....</i> | 292 |
| 1888..... | 299 |
| 1889..... | 301 |
| <i>Exposición Universal de París de 1889.....</i> | 303 |
| <i>Los años noventa.....</i> | 312 |
| 1890. <i>La escisión del Salon de la Société Nationale des Beaux Arts.....</i> | 312 |
| <i>La crisis de finales de siglo. El neo-impresionismo y el simbolismo.....</i> | 318 |
| 1890 Salon des Artistes français..... | 321 |
| 1890 Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 322 |

| | |
|---|-----|
| 1891 Salon des Artistes français y Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 323 |
| 1892 Salon des Artistes français..... | 327 |
| 1892 Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 328 |
| 1892-1893 Salon des Artistes Indépendants..... | 329 |
| 1893-1899 La irrupción de Sorolla en París..... | 331 |
| 1893 Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 334 |
| 1894 Salon des Artistes français y Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 334 |
| 1895 Salon des Artistes français. « Le retour de la pêche » de Joaquín Sorolla..... | 336 |
| 1895 Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 338 |
| 1896 y 1897 Salon des Artistes français y Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 339 |
| 1898 La coincidencia en un Salon único..... | 342 |
| 1895-1899 Salon des Artistes Indépendants..... | 348 |
| « Une école originale s'est rélevée ». La pintura valenciana y los Salones del siglo XX. | 349 |
| Inicio del siglo XX hasta la Gran Guerra..... | 351 |
| Exposición Universal de Paris de 1900..... | 353 |
| 1900-1905 Salon des Artistes français y Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 362 |
| 1900 Salon des Artistes Indépendants..... | 367 |
| 1903 Le Salon d'Automne..... | 368 |
| El Salon d'automne y la participación española. 1904-1905..... | 373 |
| La nueva mirada social..... | 374 |
| 1906 Salon des Artistes français..... | 376 |
| La exposición de Sorolla en la Galería Georges Petit..... | 377 |
| 1906 Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 378 |
| 1906-1907 Salon d'automne- Salon des Indépendants..... | 379 |
| 1907-1908 Salon des Artistes français- Salon de la Société Nationale des Beaux Arts..... | 381 |
| 1908-1909 Salon d'automne..... | 384 |

| | |
|---|------------|
| <i>1910-1914 Salon des Artistes français- Salon de la Société Nationale des Beaux Arts.....</i> | <i>387</i> |
| <i>1910-1914 Salon des Indépendants- Salon d'automne.....</i> | <i>391</i> |
| CONCLUSION..... | 394 |

**CUARTA PARTE : ROMA EN EL PAIS DEL ARTE- PARIS LE
CENTRE CULTUREL DU MONDE**

| | |
|--|-----|
| CAPITULO XI. EL VIAJE FORMATIVO: ROMA-PARIS | 402 |
| CAPITULO XII. DESTINO ROMA..... | 414 |
| <i>Viajar a Roma</i> | 415 |
| <i>Pensionados de la Diputación de Valencia y artistas autónomos</i> | 418 |
| <i>Pensionados valencianos en la Academia de España en Roma</i> | 422 |
| 1880-1900..... | 423 |
| 1900-1914..... | 430 |
| CAPITULO XIII. PARIS LE CENTRE CULTUREL DU MONDE..... | 436 |
| CAPITULO XIV. DIFUSIÓN-RECEPCIÓN..... | 442 |
| <i>Paris la metrópolis</i> | 442 |
| <i>Valencia la provincia</i> | 446 |
| CAPITULO XV. DESTINO PARIS..... | 450 |
| <i>La población de Paris</i> | 450 |
| <i>Paris ciudad de artistas</i> | 452 |
| <i>La vida en Paris</i> | 456 |
| <i>Las colonias de artistas. La colonia española</i> | 460 |
| <i>Las relaciones de los artistas</i> | 465 |
| <i>La ciudad cosmopolita</i> | 469 |
| CONCLUSIONES..... | 472 |

QUINTA PARTE: LA CONDICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN, EVOLUCIÓN HISTÓRICA..... | 477 |
| <i>El Renacimiento</i> | 477 |
| <i>Francia 1789-1814</i> | 485 |
| | |
| CAPITULO XVI.- PARIS Y LOS ARTISTAS 1820-1914..... | 488 |
| | |
| - <i>A nous deux maintenant !. El desafío a la ciudad</i> | 489 |
| <i>Morfología de los artistas</i> | 489 |
| <i>Paris Bohème</i> | 492 |
| <i>Del Quartier Latin a Montmartre, de Montmartre a Montparnasse</i> | 503 |
| <i>Los artistas españoles y la vida bohemia</i> | 515 |
| <i>El pintor “chic”</i> | 519 |
| <i>El pintor comercial</i> | 533 |
| <i>El pintor de la “prochade”</i> | 540 |
| <i>“La cocina” o el estudio del artista</i> | 544 |
| <i>La villa armoire</i> | 549 |
| | |
| CONCLUSIONES..... | 555 |

ANEXOS.....571

Salon des Artistes Français573
Salon des Indépendants614
Salon de la Société Nationale des Beaux Arts634
Salon d'automne658
Créditos Ilustracioness667
Centros Investigación673

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS

“A fuerza de pensar en la capital, terminaba por reconstruirla en mi interior [...] Un plano de París fijado en la pared retenía largo tiempo mis miradas y me instruía casi sin darme cuenta. Descubrí que París tenía forma de cerebro humano [...] Sea como fuere, el plano de París me ayudó más de un día a superar horas difíciles, y dado que le había encontrado el parecido que acabo de mencionar con el cerebro humano, me esforzaba por circunscribir en los límites de esa ciudad todas las circunvoluciones que había observado en el pasado. De este modo, me complacía creer que yo había nacido en el ámbito de la imaginación y que había crecido en medio del recuerdo. Tenía dudas sobre el emplazamiento de la voluntad, de la reflexión y del gusto [...] Ahora bien todo aquello estaba atravesado por el Sena, que representaba a mis ojos lo que hay en nosotros de instintivo e inexpresado, como una gran corriente de inspiraciones inseguras que busca ciegamente un mar donde perderse.”¹

Cuando abordé por primera vez la realización de este trabajo de investigación decidí titular mi estudio: “El triunfo de la cultura artística mediterránea en París 1880-1930”. Este triunfalista nombre, dado un tanto a ciegas, respondía a mi necesidad de motivación personal. Sumergirme en un asunto al que desde la mayor parte de esferas del mundo artístico se había tildado de excepcional y que había constituido un antes y un después en la adaptación del arte español a la vanguardia del arte moderno y contemporáneo. Éste constituía, sin duda, un buen aliciente para implicarme en un tema de tanta trascendencia en la historiografía del arte contemporáneo. Llevada por este afán, que otorgaba a los sujetos y objetos de mi tesis un protagonismo incuestionable en la historia del arte, había construido un imagen que no se adecuaba a la realidad histórica y que debía ser reescrita en mi cabeza con la rigurosidad que me ofrecían la evidencia de los hechos. A medida que iba ampliando el contenido de mi trabajo las ideas preconcebidas sobre el sujeto de mi tesis iban adoptando una imagen diferente, las impresiones iban tomando otro cariz que a la luz de la investigación se mostraban como incorrectas, matizables o certeras, dependiendo de los casos.

“Una de las torturas más despiadadas a las que debe someterse un escritor consiste en buscar buenos títulos a sus escritos. Umberto Eco asegura que el mejor título

¹ GREEN, Julien: *Paris*. Ed. Pretextos. Valencia, 2005, pp.11-12.

de la literatura universal es *Los tres mosqueteros*, porque los mosqueteros de la novela inmortal de Dumas en realidad no son tres, sino cuatro.”²

Después de muchas reflexiones y gracias a la ayuda de Umberto Eco decidí cambiar el título de esta Tesis que pasó a llamarse “Paris y los pintores valencianos 1880-1914”. Las palabras de Eco me sirvieron para advertir cómo las contradicciones pueden ser muy útiles, y cómo los significados de las cosas esconden muchas verdades que deben ser buscadas y reinterpretadas.

El título de una obra, aunque se trate de un trabajo de carácter académico, puede parecer una cuestión superficial, pero no lo es en ningún sentido y menos en el caso de este estudio. Cambiar el título de esta Tesis supuso abrir el escenario en el que había empezado a trabajar y contemplar mi estudio como un diálogo vivo entre distintos sujetos históricos que se relacionaban y se influenciaban mutuamente. Hasta entonces la ciudad en la que se habían desarrollado la mayoría de los sujetos de mi tesis se mostraba como un palco escénico, estático, inerte, petrificado y congelado en el tiempo. Fue entonces cuando fui consciente que la finalidad de este trabajo que pretendía abordar el estudio y el comportamiento de los pintores valencianos en Paris, no podía ser abordado más que otorgando un papel principal a la propia ciudad. Sólo cuando ésta cobró vida y pasó a protagonizar gran parte de los sucesos y acontecimientos artísticos, sociales, políticos y económicos que rodearon las vidas de estos artistas, la obra comenzó a modelarse por sí sola. A partir de entonces este trabajo ya no tuvo un solo protagonista sino dos.

Es por ello que se entenderá que haya querido comenzar esta tesis con unas palabras que nos remiten a un Paris vivo, a una ciudad que representa un estado de ánimo, un espíritu de pensamiento, una idea, una concepción.

Paris constituye una entidad propia en este trabajo, adquiere un papel protagonista en la medida en que se erige como organismo vivo del que forman parte los sujetos históricos, que la determinan y le dan su carácter, de la misma manera que ella conforma el carácter de sus propios individuos. Es en torno a este diálogo que se desarrollaron la mayor parte de presupuestos artísticos que dieron forma al arte moderno

² CERCAS, Javier: “Se busca escritor”. *El País semanal*. 12 octubre de 2003, p.12.

y contemporáneo. Por tanto, un primer intento de análisis de esta obra lo constituye la aproximación a la realidad de la ciudad de París como foco difusor y como espacio en el que se experimentan los procesos que conforman las bases del arte moderno y contemporáneo. Procesos en los que nuevos fenómenos como el Mercado del arte, nuevas prácticas de asociación, nuevos medios expositivos o fracturas virulentas con el pensamiento artístico monolítico, tendrán lugar.

París será abordada desde la mirada de otra gran capital como lo fue Roma. Algunos de los caminos emprendidos para la investigación de esta Tesis me llevaban desde Roma a París y desde París hasta Roma indistintamente. Fue necesario ir a Roma para poder encontrar París, desde allí la ciudad francesa adquiriría su verdadera dimensión. Deshacer el camino andado por los pintores valencianos desde Roma a París fue necesario para poder mirar con los mismos ojos la distancia que existía entre ambas ciudades. El estudio de París incluye la mirada y la esencia de Roma, la dicotomía de las dos capitales se haya patente en este trabajo.

El segundo de los protagonistas de este trabajo lo conforman los pintores valencianos. Hasta tres generaciones distintas viajan hasta París durante el periodo estudiado. Artistas con vocaciones distintas, experiencias diversas y resultados no menos diferentes. El segundo objeto de análisis, por ello, se centra en la realidad de estos artistas desde dos puntos de vista: uno vinculado a la producción artística, el otro referido a la proyección y a la representación social. El primero de ellos se aborda desde el estudio de la dimensión expositiva que representaron los Salones parisinos, las Salas de exposición, las Exposiciones Universales y, como producto de todo ello, el desarrollo de los estilos artísticos. El segundo de los puntos de investigación relativo a los pintores valencianos en París se centra en las cuestiones de carácter social y artístico: ¿qué motivos impulsaron a los artistas valencianos a viajar a París?, ¿cómo vivieron y con quién se relacionaron?, ¿qué modos de vida adoptaron?, son algunas de las preguntas a las que se intenta dar respuesta en este trabajo.

¿Cuáles son los criterios que se han utilizado en este trabajo para definir a un pintor valenciano?. Entendemos por pintor valenciano todo aquel pintor que de alguna manera ha establecido relación con los criterios artísticos que caracterizaron a las instituciones valencianas, como la Escuela de Bellas Artes de San Carlos o la tradición

pictórica valenciana. Hemos huido a toda costa de la demarcación geográfica para centrarnos en la demarcación artístico-cultural. De manera que artistas como Francisco Miralles, aunque nacido en Valencia, ha sido considerado como pintor vinculado al ámbito artístico catalán, por su formación en Barcelona, lugar en el que su arte adquirió un carácter propio. Igualmente José Garnelo Alda tampoco ha sido considerado pintor valenciano, a pesar de haber nacido en Enguera, su pronta marcha implicó que su formación la recibiera en Sevilla. Por el contrario artistas como Marcel Paredes o Roberto Domingo, pintores nacidos en París, hijos respectivamente de Vicente Paredes y Francisco Domingo, son herederos de la tradición pictórica de sus padres y, por tanto, mantienen muchas conexiones con una manera de entender la práctica pictórica que es la propia de la tradición valenciana, aunque tamizada por la experiencia de París.

Lo cierto es que este criterio de definición puede constituir un argumento subjetivo en extremo, ya que siguiendo esta misma lógica algunos discípulos de Sorolla como el madrileño Alvaro Alcalá Galiano, podrían haber sido considerados como pertenecientes a la tradición pictórica valenciana, cosa que no ha sido así. Pero creemos que más allá de la filiación entre discípulos y maestros, los años formativos se muestran como determinantes en la carrera de un pintor por lo que hemos establecido esta noción como elemento definitorio, aunque ello no signifique que las influencias posteriores deban ser mencionadas y puestas en conocimiento como hemos intentado hacer en cada uno de los casos.

Es por ello que este análisis no ha excluido el estudio del resto de artistas españoles en París, sino que ha sido aportado como elemento complementario gracias al cual se pueden advertir las particularidades del caso valenciano. Igualmente en el estudio socio-artístico se incluyen ejemplos de artistas pertenecientes a otras nacionalidades que pretenden establecerse como elementos comparativos con el caso de los pintores valencianos y los artistas españoles en general.

Estos son, pues, los objetos de estudio de este trabajo y las coordenadas espaciales que los definen. La cronología constituye un tercer elemento a tener en cuenta. Aunque el estudio contiene numerosos recorridos de largo alcance y cierta perspectiva diacrónica, el trabajo aborda el estudio de un periodo preciso comprendido entre la década de 1880 y 1914. Esta demarcación temporal no responde a un criterio

caprichoso, sino que está fundamentada en la lógica explicativa de los acontecimientos. Respecto al momento de inicio, 1880 significa el punto de partida para el declive definitivo del Salon oficial, provocado por un enésima reforma en la reglamentación del Salon, y con ello el desmembramiento del sistema tradicional del academicismo francés. Es un punto de inflexión fundamental que dará lugar a un panorama más amplio que experimentarán los pintores a partir de entonces. Por su parte 1914 constituye un momento trascendental en la historia universal, la Primera Guerra Mundial truncó de raíz las carreras de muchos jóvenes artistas y sesgó las vidas de muchos otros. Algunos pintores como Francisco Domingo Marques después de haber vivido más de treinta y nueve años en París abandonarán la capital para no volver nunca más. El orden que vendrá tras la Guerra será otro, el arte será otro y los protagonistas y los hombres, en general, habrán cambiado para nunca volver a ser los mismos.

“l’esclat de la Gran Guerra va suposar per a Rusinyol com per a tants altres artistes catalans i espanyols, la liquidació del “seu” París i Montmartre i el seus personatges de la dècada dels noranta passaren definitivament a l’història de l’art i a la mitologia de la ciutat.”³

Esos son los límites cronológicos y conceptuales que marcan las fronteras de estudio de esta Tesis. Sin embargo, es necesario hacer una aclaración, aunque a principios del siglo ya comenzaran a despuntar figuras como Pablo Picasso, no debe sorprender que este artista que simbolizó el viaje artístico parisino por excelencia tan sólo aparezca citado en dos ocasiones. Esta Tesis pretende situarse en las coordenadas culturales y artísticas que en ese momento incidían en el pensamiento de los pintores valencianos en esa ciudad. Es por ello que el discurso se argumenta, desde los primeros capítulos, en torno a un tipo de Mercado artístico, a un tipo de géneros y estilos y a unos espacios y prácticas artísticas que eran las que conformaban la realidad propia de estos artistas. El estudio finaliza cuando el arte contemporáneo ya había comenzado a abrirse camino, pero para los protagonistas de esta Tesis ese arte no era sino una manifestación más de ruptura como tantas otras. El arte moderno se constituye, por tanto, como el gran argumento y se erige en el antes y el después de la presencia valenciana en París entre 1880 y 1914.

³ PLANYELLA, Vinyet: *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Ed. 62. Barcelona, 2003, p.98.

La aproximación al estado de la cuestión y al debate historiográfico de esta Tesis debe ser abordado desde tres perspectivas de estudio que se corresponden con las grandes materias abordadas: El arte francés y su estructura cultural y artística, el arte español y valenciano en París y la condición social del artista.

La historiografía artística francesa de los últimos años ha vivido la disyuntiva entre dos corrientes que analizaban dos objetos de estudio del arte moderno y contemporáneo, claramente diferenciados, esto es: el arte de los artistas más innovadores o trasgresores y el arte académico oficial. Estas dos corrientes historiográficas han estado abanderadas, entre otros, por dos historiadores como Pierre Daix y Pierre Vaisse respectivamente. Cada uno de ellos ha otorgado el derecho a asumir el protagonismo en el arte francés a sujetos distintos. Esta “rivalidad” ha sido desde mi punto de vista muy productiva ya que ambos enfoques han posibilitado una completa visión del arte francés del momento tanto el académico u oficial, como el moderno y contemporáneo.

Desde principios del siglo XX la historiografía internacional comenzó a interesarse por el arte de aquellos artistas que habían supuesto una ruptura con el arte tradicional de la Academia y la Escuela de Bellas Artes de París. Esta revalorización corría paralela al auge que en el Mercado del arte estaban experimentando las obras de los autores impresionistas y neoimpresionistas, así como las de algunos autores de la vanguardia artística, como Pablo Picasso. Fruto de ese espíritu de reescribir la historia del arte, de rendir tributo a los autores denostados y rechazados por el pensamiento artístico oficial, se produjeron algunas de las obras capitales de la historiografía contemporánea. En 1946 John Rewald escribe su ejemplar obra *Historia del impresionismo* a la que seguiría *Historia del neoimpresionismo*. Con ellas la historia del Arte sufría un giro de 180 grados pues los artistas que durante décadas fueron considerados los grandes maestros de finales del siglo XIX y principios del XX, dejaron de serlo para ceder su puesto a los autores que habían estado relegados a un segundo plano. La obra de Rewald era el último y definitivo paso en el proceso de restitución histórica que la historia del Arte había acometido hacía décadas. Así continuó durante años, cuanto más se profundizaba en la historia de los personajes y del arte de los

autores innovadores más se olvidaba a los artistas académicos u oficiales y al arte que emanaba de sus instituciones y Salones.

Sin embargo, el posmodernismo de los años 70 y 80 produjo nuevamente un cambio en la manera en que los historiadores, fundamentalmente los franceses, miraron al arte del siglo XIX. Estos volvían a fijar la vista en los artistas académicos y en el arte que había estado cerrado con llave en cajones. Esta corriente contribuyó a exhumar de las pequeñas salas de los museos provinciales las obras de artistas como Bouguereau, Gérôme o Carolus Durand. Fueron, otra vez, los agentes del mercado del arte, los conservadores de los museos y los amateurs del arte quienes dieron el primer impulso a la recuperación del arte académico. Se puede observar una coincidencia entre la falta de telas de artistas impresionistas, que tras su explosión comenzaban a escasear y además tenían un valor exorbitante y la revalorización que, desde ámbitos próximos al Mercado del arte, se realizaba del arte académico y oficial francés. Esta revalorización encontró un aliado de primera fila en el pensamiento relativista del posmodernismo y fue seguida con interés desde los ámbitos académicos y universitarios que contribuyeron a la recuperación de este arte con numerosas publicaciones: Tesis como la *La troisième république et les peintres* de Pierre Vaisse realizada durante los años 80 son buena muestra. Pero quizás el ejemplo más notable de dicha recuperación lo conformara la apertura del Museo d'Orsay de París en 1987, donde junto a los Manets, los Degas, los Monets o los Cezannes se situaban los nombres de Cabanel, Meissonier, Jean Paul Laurens o Thomas Couture, entre otros.

Como reacción a esta corriente de la historiografía artística francesa volvieron a surgir autores que reclamaban que la recuperación del arte francés académico, no podía implicar que el protagonismo del arte no oficial en la historia del arte universal debiera ser subestimado. Pierre Daix en su obra *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne* defiende la importancia del arte moderno dentro del proceso de recuperación que parte de la historiografía francesa había puesto en marcha:

“Desde hace ya unos treinta años, una reacción de defensa patrimonial trata incluso de devolver la preeminencia a la pintura y a la escultura del jurado del Salón y a los *pompier*s, como se puede observar en la filosofía del Museo de Orsay o en las intervenciones de Thérèse Burollet, Jacques Thuiller o Pierre Vaisse. Que este haya sido

(y siga siendo, en otras formas) mayoritario no puede ocultar que la historia pasaba por otro lugar.”⁴

Mi trabajo intenta situarse a ambos lados de la disputa, contempla, tanto los presupuestos más innovadores, como las estructuras y el funcionamiento del pensamiento artístico de la Academia. Por aceptación o por rechazo ambas esferas de la realidad artística parisina de ese momento se manifiestan en la experiencia de los pintores españoles y valencianos. Es por ello que ambas corrientes historiográficas han sido de enorme ayuda para la elaboración de este trabajo.

Los historiadores del arte español no han sentido una predilección menor por París. Particular relevancia tiene dentro del debate historiográfico la obra de Carlos Reyero *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del museo del Louvre a la Torre Eiffel*. En muchos sentido esta Tesis constituye una continuación de ese estudio, pues mi investigación comienza allí donde la obra de Reyero terminaba, abordando los años de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y completando la secuencia del estudio del arte moderno y la irrupción del arte contemporáneo. Los paralelismos no quedan aquí, pues tal y como hizo Carlos Reyero, se ha realizado el seguimiento de la participación española y valenciana a través de los certámenes expositivos del Salon, de los Salones disidentes, de las exposiciones Universales, así como el estudio de las corrientes estilísticas. El hilo conductor del tercer capítulo de esta Tesis mantiene los mismos criterios analíticos, por tanto, que la obra de Carlos Reyero.

Igualmente destacable es la obra de Carlos González y Montse Martí *Los pintores españoles en París (1850-1900)*. Con esta obra se comparten muchos puntos de análisis pues la investigación llevada a cabo por estos historiadores aborda muchos más aspectos que los propios de la producción artística de la obra de Reyero. Su estudio ha servido de guía para muchos de los trabajos posteriores que, como el mío, se han servido del catálogo de artistas con que cuenta la obra. Este carácter documental le confiere una enorme utilidad. Esta obra se complementa con otro volumen de similares características realizado por los mismos autores titulado *Los pintores españoles en Roma* que completa la serie sobre las dos capitales artísticas del siglo XIX.

⁴ DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno. De David a Cezanne*. Ed. Arte Cátedra. Madrid, 2002. Pp. 20-21.

Mi trabajo ha profundizado más en las causas referentes a la historia social del Arte y a los fenómenos que condicionaron las practicas artísticas y sociales de los pintores en Paris. En las obras de González y Martí, sin embargo, estas cuestiones tan sólo han sido esbozadas en el prólogo, en ese sentido la obra de estos autores tiene como rasgo fundamental su carácter de guía o manual de artistas, motivo por el que la introducción tan sólo apunta algunos temas que orienten al lector en la posterior interpretación del catálogo. En nuestro caso al tratarse de una Tesis doctoral se ha profundizado en el estudio y el análisis de las hechos y las causas, otorgando mayor importancia a las consideraciones y al discurso histórico, no se ha creído oportuno realizar ningún catálogo o compendio de artistas, pues la intención de este trabajo es la de aportar una idea general y no ofrecer una secuencia de datos y artistas.

Este punto nos aproxima a uno de los objetivos que pretendíamos al realizar esta Tesis y es el de su carácter general. La mayoría de las obras que se han aproximado al tema de los pintores españoles o valencianos en Paris, a excepción de las anteriormente mencionadas, lo han hecho a través del estudio individual y la monografía. Esta ha sido la tendencia mayoritaria de la historiografía del arte valenciano. Particularmente conocidos son los estudios de Felipe Garín sobre Joaquín Sorolla, de Carmen Gracia sobre Francisco Domingo y Marques, de Victoria Bonet sobre José Benlliure o de Adrián Espí sobre los autores alicantinos Emilio Sala o Antonio Fillol. En las obras de estos autores Paris se aborda como un elemento más dentro del hilo conductor que conforma la experiencia vital de cada artista. Igualmente se han realizado algunos estudios específicos que se han centrado en aspectos relativos a la experiencia de estos artistas con el Mercado del arte aportando nueva e inédita documentación, como por ejemplo el artículo de Teresa Sauret “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses” o el de Cramen Gracia “Francisco Domingo y el mercado de la High Class painting”. Es indudable que estos artículos aportan un material de inestimable valor, pero es necesario inscribirlos en las coordenadas socio culturales en que se desarrollaron y ser explicados como ejemplos de un fenómeno de mayor magnitud.

En la misma línea se sitúa la exposición de arte valenciano celebrada en Madrid en 1990 para cuya ocasión se editó un catálogo realizado por Luis Quesada que llevaba

por título *Los pintores valencianos en las escuelas de Roma y Paris 1870-1900*, nuevamente se trataba de una obra en la que sencillamente se presentaban las obras y las biografías de los autores. El estudio colectivo del arte valenciano en Paris desde nuestro punto de vista era una asignatura pendiente de la historiografía valenciana. Es por ello que este trabajo pretende recoger el testigo de todos los anteriores estudios y ofrecer una idea global de la experiencia de los pintores valencianos en Paris. Quiero subrayar que al referirme a “estudio global” lo hago desde la concepción de una investigación en la que los paradigmas surgen del análisis de las particularidades y las generalidades y que en ningún caso pretende establecerse como un estudio con carácter enciclopédico o glosario. Dicho estudio se aborda no sólo desde la óptica de la sucesión y la adaptación de los pintores valencianos a los estilos y las tendencias del arte académico, moderno o contemporáneo y a su participación en instituciones y certámenes de la capital, sino también a su adecuación a unas practicas y hábitos sociales propias de los artistas en Paris.

Este es el último punto que desglosa las intenciones de este trabajo y su correlación con los estudios historiográficos y los debates sobre la materia. Nos referimos al estudio relativo a la historia social del Arte y a la condición social del artista en particular. Sobre esta materia el debate es abundante y extenso, por lo que para no perdernos en una cuestión que nos alejaría del propósito de esta introducción, destacaremos sólo aquellas obras que hemos considerado adquieren una relevancia para nuestro trabajo.

La historiografía francesa es pionera en estudios sobre la figura del artista, una de las primeras obras a esta respecto la constituye la obra Jacques Lethève *La vida cotidiana de los pintores en Paris*. Desde entonces la historiografía francesa ha desarrollado un gran interés por abordar el conocimiento de la realidad que afectaba a los artistas como vía principal para entender el fenómeno artístico, evidencia de ello es la serie de estudios y conferencias promovidos por el Centre National de Recherches Scientifiques de Francia que tuvieron lugar en 1985 en la Université de Saint Étienne con el título de *La condition sociale de l'artiste*.

En España los estudios realizados sobre la figura del artista comienzan a surgir paralelamente a la aceptación de la Historia social del arte, citaré dos obras que son

fundamentales desde mi punto de vista sobre la materia: *El artista en la sociedad española del siglo XVII* de Juan José Martín González y *El pintor de artesano a artista* de Julián Gallego. Ambas obras abordan desde planteamientos cercanos a la historia social del arte la problemática que experimentaron los artistas españoles de la edad moderna. La historiografía valenciana ha producido también sus ejemplos en estudios sobre la figura y la condición de los artistas. En mi opinión dos obras son fundamentales *La pintura y los pintores valencianos del Renacimiento (1472-1620)* de Miguel Falomir, obra que profundiza en los procesos colectivos de la práctica pictórica y *Art i artistes al País Valencià Modern. 1440-1600* de Ximo Company, obra en la que se destacan las aportaciones sobre la vida cotidiana y las cuestiones materiales de los artistas.

Sobre la específica situación de los artistas en París han sido de gran ayuda dos obras que abordaban objetos de estudio de similares características a los míos. Me refiero a *Americans in Paris 1860-1900*, estudio sobre la realidad artística y la vida cotidiana de los artistas americanos en Paris y *Boldini, De Nittis, Zandomenighi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*, estudio en el que a través de las figuras de estos tres pintores italianos se profundizaba en las vicisitudes de sus experiencias parisinas. Sus particularidades han contribuido a ampliar el escenario de personajes de mi trabajo, de la misma manera que el marco comparativo se ha enriquecido con las experiencias de artistas de otras nacionalidades.

Evidentemente el debate historiográfico sobre los distintos temas abordados en esta tesis constituyen un volumen inabordable en esta introducción, pero he querido señalar aquellas obras y aquellos autores que han tenido mayor influencia en la elaboración de este trabajo.

METODOLOGÍA

Decía Francis Haskell en su obra *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, que “todo aquel a quien conmueve el arte tiene que haber sentido con frecuencia que la experiencia de mirar proporciona por sí sola suficiente recompensa, una recompensa que el análisis sólo consigue profanar.” Efectivamente, la obra de arte es portadora de dos valores que le son inmanentes: es una producción humana cuya finalidad es la de comunicar o expresar un mensaje, esto es, producir un

sentimiento empático. Esta definición podría suscitar infinidad de matizaciones y puntualizaciones, pero no nos perderemos en silogismos, básicamente consideramos que a eso se reduce la esencia del arte. En tanto que portadora de estas dos magnitudes la obra de arte no puede desprenderse de ninguna de estas dos esferas que la definen, ni la de su valor como producción humana, ni la de su poder de crear un sentimiento empático. Sobre la dualidad de la obra de arte ya se manifestaba Jacob Burkhardt quien reivindicaba la preeminencia de la acción comunicativa que la obra de arte adquiere:

“La obra de arte debe provocar su impresión sobre el espectador independientemente del contenido. Siempre habrá tiempo después para preguntarse qué se propone representar exactamente.”⁵

Los historiadores del arte deben, sin embargo, ir más allá y penetrar en el sentido de la forma y el contenido y en la extensión de éste como producto de una cosmovisión histórica. Es por ello que la obra en tanto que producción humana adquiere una dimensión histórica como síntoma o manifestación de ese tiempo, categoría que la convierte en documento histórico. Esta condición histórica y testimonial de la obra no la desprovee de su función primigenia ni de su valor comunicativo, éste siempre permanece latente desde el momento en que es producida.

“Si bien es cierto que para penetrar en el círculo mágico del arte tenemos, en cierto sentido, que volvernos de espaldas a la realidad, no es menos cierto, sin embargo, que todo arte auténtico nos retorna de nuevo a esa realidad más o menos directamente.”⁶

Por tanto, rastrear los condicionantes que actúan en la idiosincrasia de una obra de arte no supone pervertir su esencia y su naturaleza artística, al contrario, obtener una información extraordinaria permite alcanzar una mejor comprensión de la misma. Este proceso cognoscitivo, el “estudio inteligible”⁷ como lo denominaba Panofsky, es el que ha ocupado buena parte de la tarea de muchos historiadores del arte. Un proceso que obliga a “abandonar el círculo mágico” para aterrizar de nuevo en la esfera de lo real.

⁵ (Conferencia de Burckhardt) Ref.: GOSSMAN, Lionel. “Historia cultural, historia del arte y experiencia estética en Burckhardt”. Pp.73-99. En: VAZQUEZ, V. *Et alli.: En la encrucijada de la Ciencia Histórica hoy. El auge de la historia cultural*. Ed. Universidad de Navarra. Navarra, 1998, p. 79.

⁶ HAUSER, Arnold: *Introducción a la historia del arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1973, p.15.

⁷ PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Ed. Alianza. Madrid, 1998, p.15.

La obra de arte habla de una realidad, es testigo de un tiempo, es creación de un individuo que vivió bajo unas circunstancias. Entender ese tiempo, acercarse a ese individuo y penetrar en el trasfondo de la obra es tarea del historiador del arte y es a ello a lo que hemos consagrado estas páginas. Sin embargo, creemos que es importante resaltar un aspecto: tan importante ha sido en este estudio la obra de arte como el contexto en el que fue creada o el autor que la creó, con ello queremos zanjar el determinismo de algunos historiadores que condenan los planteamientos históricos que otorgan relevancia a los aspectos históricos o contextuales de la obra y del artista, acusándolos de obviar la materialidad de la obra para conceder el total protagonismo a dichos factores externos. No ha sido ésta nuestra intención, hemos concedido igual relevancia a los aspectos formales y de estilo que a los aspectos sociales, culturales, económicos o políticos que existieron en torno a la propia obra.

Al contemplar diversas esferas de carácter artístico y cultural nos aproximamos a una concepción que se enmarca no sólo dentro de la esfera historiográfica de la historia del arte sino en una dimensión mayor que se inscribe en la nueva perspectiva de la historia de la cultura o Cultural Studies⁸. En este sentido la metodología empleada en la elaboración de esta Tesis se influencia de dos corrientes fundamentales tanto de la historia cultural como de la historia del arte. Dos corrientes que conforman dos escuelas diferenciadas pero con muchos puntos en común. La primera estaría representada por la escuela alemana en la que destacarían figuras como Lamprech, Warburg y Panofsky, la segunda la conformaría la escuela anglo-húngara en la que sobresalen los nombres de Hauser y Antal.

La escuela alemana es cronológicamente la más antigua y debe en gran parte su esencia a los planteamientos de Jacob Burckhardt y a la escuela de Basilea. El historiador americano de la Cultura Carl Schorske resumía algunos de los objetivos metodológicos que caracterizaron esta escuela de pensamiento:

“Durante la década de 1850, [...] Jacob Burckhardt trabajaba en *La cultura del renacimiento en Italia*. Quizás la contribución más importante que hizo Basilea al pensamiento europeo después de Erasmo, el libro de Burckhardt aborda en términos

⁸ Para más información véase BURKE, Peter: “ Orígenes de la Historia cultural”, pp. 15-39. *Formas de Historia cultural*. Ed. Alianza. Madrid, 2000.

históricos el problema de la relación entre la creatividad cultural y la experiencia social.”⁹

Esa relación entre la creatividad cultural y la experiencia social es el paradigma que se repetirá en todas y cada una de las corrientes o escuelas de la historia cultural. En ese mismo planteamiento se situaba Lamprecht, quien había forjado sus teorías bajo la influencia de Hegel y especialmente de Burckhardt, cuya figura dominaba la disciplina histórica a finales del siglo en Alemania. Para Lamprecht el arte era un indicador fidedigno del talante psicológico de una época, un indicador que proporcionaba una clave para entender los rasgos esenciales de un tiempo, su poética, su sistema de gobierno y sus métodos de producción, dado que la mentalidad que subyace en todas estas actividades es la misma. Seguidor de las ideas de Lamprecht y formado en sus mismos presupuestos históricos se hallaba el historiador del arte Aby Warburg. Nacido en Hamburgo en 1866 fue el padre de la historia del arte que adoptó los estudios de larga duración y la historia del arte integral:

“ Warburg tuvo una gran influencia en los posteriores estudios de historia del arte, posteriores, pues inició una nueva forma de estudiar las artes pictóricas. Contrariamente a la escuela de Viena, que centraba todo su interés en el análisis estilístico-formal dentro de grandes períodos temporales, Warburg buscaba el contexto y el contenido de la obra a partir de los individuos que estuvieron implicados en su génesis [...] su propuesta era la de hacer una nueva *historia de la cultura*, una *Kulturwissenschaft* [...] superó de esta manera la rígida contraposición entre el estudio del arte y el de la cultura, que el propio Jacob Burckhardt había hecho al tratar ambos temas en dos libros distintos [...] En su opinión la imagen formaba parte de la cultura como un todo [...] Se trataba, en definitiva, de analizar e interpretar la obra de arte desde un punto de vista genético, considerando la forma como portadora de significación, como verdadero documento de tradiciones y contextos culturales.”¹⁰

Discípulo de Warburg fue Erwin Panofsky, quien siguiendo los planteamientos de su maestro creó un método hermenéutico, el método iconográfico e iconológico, que a través de distintos niveles de estudio pretendían aproximarse al conocimiento de la obra de arte como manifestación histórica:

⁹ SCHORSKE, Karl: *Pensar con la historia*. Ed. Taurus. Madrid, 2001, pp.122.

¹⁰ CASTIÑEIRAS González, Manuel Antonio: *Introducción al método iconográfico*. Ed. Ariel. Barcelona, 1998, pp. 78-80.

“La historia del arte no es concebible, en su más alto sentido, sin una abierta y generosa relación con la historia íntegra, con la teoría y la estética, con la filosofía y con la cultura toda. La obra de arte es una entidad de la que parten, como filamentos de las neuronas, conexiones con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que las crearon.”¹¹

La obra de arte entendida como una manifestación de la experiencia social ha sido la esencia metodológica que ha guiado mi estudio. La obra de arte aparece como sujeto y objeto a un mismo tiempo: es sujeto de un momento histórico y parte activa en la conformación del discurso y las practicas de ese período, pero también es objeto que se configura y conforma por la naturaleza de la propia coyuntura histórica a la que pertenece.

El segundo de los grupos o escuelas históricas que han tenido influencia en mi concepción metodológica es contemporáneo a Panosfky y a su método iconológico. Nos referimos a la escuela anglo-húngara cuyas figuras más destacadas fueron Georg Lukács, el sociólogo Karl Maheim, Arnold Hausser o Frederic Antal. Originariamente el grupo estuvo erradicado en Budapest pero con el tiempo muchos de ellos emigraron a Inglaterra, motivo por el que se reconocen con el nombre de anglo-húngaros. Centroeuropeos e ingleses comenzaron así un dialogo desde los presupuestos marxistas que ha aportado gran cantidad de líneas investigadoras histórico-culturales.

Fue Hauser quien aproximó los estudios sociológicos a la disciplina de la Historia del Arte configurando una nueva metodología o corriente historiográfica que pasaría a denominarse Sociología del Arte. Dicha metodología nació durante la década que va de 1940 a 1950, años en los que Hauser se dedicó a elaborar su famosa obra *Historia social de la Literatura y el arte*. Este trabajo supuso el reencuentro de la Historia del arte con el fenómeno de lo social, gracias a ello se exploraba el campo sociológico como herramienta que permitía a los historiadores del arte aproximarse a las condiciones bajo las que una obra de arte había sido creada y así mismo se analizaba el comportamiento del artista como sujeto. Durante varias décadas la mirada sociológica fue una fuente excelente para ampliar los ámbitos de análisis hasta entonces vetados a la disciplina de la Historia del arte. Las relaciones entre los artistas y los clientes, las

¹¹ LAFUENTE Ferrari, Enrique: “Prólogo. Introducción a Panofsky”. pp. IX-XL. En : PANOFSKY, Erwin: *Estudio de Iconografía e Iconología*. p. XII.

coyunturas de producción, los mecanismos de creación y comercialización de una obra, las vinculaciones políticas, los imperativos materiales de los artistas, fueron algunas de las cuestiones que ampliaban enormemente el horizonte de análisis. Gracias a los estudios realizados desde la metodología de la Historia social del Arte, hoy en día conocemos y somos más conscientes del valor material y cultural de la obra de arte.

Ambas metodologías, tanto los estudios iconológicos como la Historia social del Arte, han sido duramente atacadas por la historiografía artística, principalmente desde los planteamientos formalistas. A los estudios iconológicos se les ha acusado de ver más allá del contenido iconográfico de la obra y de crear escenarios y planteamientos fantásticos. A la historia social del arte de constituir una metodología que aborda el estudio de la disciplina artística de manera parcial y que además traslada el foco de análisis desde la obra hasta factores externos a la propia obra, convirtiéndola en un mero documento histórico.

“A partir de los años ochenta fue dibujándose una inflexión en el campo de la historia social, y en toda la profesión en su conjunto. Un reproche que la historiografía de tradición formalista solía hacer a los abanderados del psicologismo, de la iconografía y semiótica, o sobre todo, de la historia social del arte, es que desatendían la valoración estética de piezas artísticas para fijarse en su carácter de ilustración o documento.”¹²

Sin embargo, estas críticas revisten una verdad sólo a medias, pues si bien es cierto que algunos estudios iconológicos han sido meras alucinaciones oníricas de sus autores o que existen estudios sociológicos del arte en que el determinismo ha miopizado el campo de visión, no se puede generalizar ni condenar un método entero por el efecto puntual de una mala praxis. El rechazo total de la utilidad de dichos métodos me parece del todo injustificada. Sin embargo, entre ambas metodologías la historia social del arte o la sociología del arte se llevó la peor de las partes, pues su negación formaba parte de toda una corriente general de la historiografía y del pensamiento contemporáneo que pretendía rebatir y reducir la influencia que, hasta entonces, había tenido el marxismo en la historiografía y las historia de las ideas. Las críticas tampoco tuvieron en cuenta las explicaciones que el propio Arnold Hauser dio

¹² LORENTE Lorente, Pedro. “La vuelta a la *Cultural History* en los estudios sobre el arte de los inicios de la edad contemporánea”. pp. 480- 496. *Antigramas*. Nº 16, 2001. pp.490.

de su método considerando que la Sociología del arte o la Historia social del arte no podía, ni tenía la pretensión de reducir la explicación artística al ámbito de lo social:

“Todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en arte es definible socialmente. No lo es, sobre todo, la calidad artística, porque está no posee ningún equivalente sociológico [.....]La sociología no se encuentra en posesión de la piedra filosofal, y ni hace milagros ni resuelve todos los problemas.”¹³

Desde mi punto de vista la sociología del arte no es, tal y como ya advertía Hauser, “la piedra filosofal” pero creo que cualquier estudio que pretenda abordar el fenómeno artístico de manera completa no puede evitar el estudio sociológico. De la misma manera que creo que la historia del arte debe, en su más profundo sentido, intentar ahondar en todas las perspectivas que el conocimiento humano le permita, llamase historia económica, historia política, historia de la literatura, sociología, semiótica, psicología, literatura, etc. El análisis multidisciplinar es el único modo de comprender el mundo y el arte que nos rodea.

“El conocimiento pleno de la Historia del Arte sólo puede alcanzarse partiendo del carácter interdisciplinario que es propio de todas las ciencias humanas.”¹⁴

La aproximación a un método historiográfico u otro no ha sido en nuestro caso un planteamiento premeditado. Las respuestas a las preguntas que me fueron surgiendo se encaminaban hacia una dirección que apuntaba a lo social como punto de encuentro, a lo histórico y a lo cultural como escenario en el que se representaba el discurso que iba construyendo. Evidentemente la formación académica tuvo mucho que ver en ello, ya que de alguna manera el *background* académico nos conduce, a veces, de manera inconsciente hacia los terrenos de la historia que nos son familiares y en mi caso me hizo oscilar de la historia del arte a la historia cultural contemporánea indistintamente. Supongo que algo similar debió experimentar el escritor, historiador del arte y crítico de arte Julián Gallego cuando en el prólogo de una de sus más celebradas obras *El pintor de artesano a artista* resumía sus inquietudes de la siguiente manera:

¹³ HAUSER, Arnold: *Introducción a la historia del arte*. pp. 25-32.

¹⁴ MARTÍNEZ, J.J.: *Presente de la Historia del Arte (discurso de apertura del curso 1976-77)*. Valladolid. 1976.

“Su interés principal reside en su posición intermedia entre los estudios de Derecho y los de Historia del Arte, que suelen ser campos separados de investigación y de estudio. Las circunstancias han querido que yo haya cultivado uno y otro campo, atreviéndome, por esta singular situación, a atacar un tema de Historia del derecho en relación íntima con la Pintura.”¹⁵

Ese carácter multidisciplinar es el que hace especiales las obras de Julián Gallego y de alguna manera ese mismo carácter es el que le llevó a acometer esos “atrevimientos” que tanto han contribuido a enriquecer la historiografía del Arte español.

El estudio comparado ha sido otro de los mecanismos metodológicos gracias a los cuales hemos podido dibujar con mayor claridad las características de los fenómenos tratados en este estudio. Contrastar ejemplos ha sido una herramienta vital que nos ha ayudado a discernir el significado de cada uno de los conceptos. Roma-Paris es quizás el ejemplo mas llamativo de este trabajo.

El arte, la sociedad y la cultura se muestran como los ejes que junto al carácter multidisciplinar y el estudio comparado articulan el esqueleto de esta Tesis. Sin embargo, no quiero culminar este apartado sin referirme a la idea de representación del historiador francés de la tercera generación de la escuela de *Annales*, Roger Chartier. Tanto para Chartier como para su maestro Louis Marin el concepto de “representación” adquiriría una doble dimensión: “representación” significaba, por un lado, que cada obra textual o iconográfica gobernada por la estética clásica de la representación siempre representa algo y se muestra representando algo. Por otro lado, era un herramienta que ofrecía a los historiadores la posibilidad de articular las representaciones colectivas que fundamentan para cada comunidad, las maneras de percibir, clasificar y juzgar. Maneras que emanan de las formas simbólicas gracias a las cuáles los poderes, los grupos o los individuos proponen una imagen de ellos mismos.

Es este segundo concepto el que más nos interesa y el que hemos desarrollado en este estudio. Nos referimos a la representación entendida como los mecanismos a través de los cuales los miembros de una sociedad se representan y son representados. En este

¹⁵ GALLEGO, Julián: *El pintor de artesano a artista*. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1995.

sentido la idea de representación entronca directamente con las prácticas culturales y los hábitos sociales, fenómenos que hemos intentado perfilar en el comportamiento de los distintos sujetos que conforman esta tesis.

“ el objeto de análisis de Chartier es, en consonancia con el filósofo y el sociólogo, el de las prácticas. En varias de sus obras esa voz aparece propiamente en el título e identifica los actos humanos que se dan en determinados ámbitos o campos, por decirlo con Bourdieu, actos que están entre la regla y la estrategia, entre la norma que obliga y la decisión, y que configuran la identidad de los sujetos.”¹⁶

Gracias a esta manera de representarse y de ser representados hemos pretendido acercarnos a la imagen que los artistas, en especial los pintores pretendieron emular y por la que fueron identificados. Representación que traducía al campo de lo social un sentir artístico.

La metodología empleada en este trabajo siempre ha sido contemplada como un mecanismo en continuo dialogo que ha intentado en todo momento alejarse tanto del determinismo y de los planteamientos ortodoxos y cerrados como del relativismo y la duda metódica. Al comenzar la elaboración de esta tesis no tenía una idea clara en mi cabeza sobre los planteamientos metodológicos que iban a guiar este trabajo. Respondía tan sólo a la única certeza de una manera de entender la historia y la disciplina artística. Intenté en todo momento ser fiel a esa idea y respetar mi vocación como historiadora y con el tiempo fui adquiriendo una base más sólida que es la que me ha llevado a diseñar un camino que desde su inicio estuvo en constante formación y que aun hoy descubre nuevas maneras de afrontar el hecho artístico.

ESTRUCTURA

La estructura de la Tesis es la tercera de las cuestiones que debe ser expuesta en esta introducción. La tesis consta de cinco partes que abordan diversos aspectos y están planteadas en función de la naturaleza de la información que contiene cada una de ellas. De esta forma la primera parte versa sobre el fenómeno del mercado del arte y las problemáticas que el desarrollo de la sociedad capitalista infringió tanto a la propia

¹⁶ SERNA, Justo y PONS, Anacleto: *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Ed. Akal. Madrid, 2005, p. 157.

disciplina como a la situación de los artistas. El mercado del arte se enfoca desde tres dimensiones: la oferta, la comercialización y la demanda. La esfera de la oferta está planteada desde la lógica de los artistas y sus nuevas relaciones con el fenómeno, la comercialización está representada por el nuevo mundo de los marchantes, las relaciones con los pintores, así como las nuevas prácticas de comercialización, por último el mundo de la demanda dirige su atención a la realidad del público y los estilos artísticos predilectos.

La segunda parte tiene al igual que la primera un carácter estructural, su vocación es la de situar al lector en los antecedentes y las particularidades del escenario francés. Esta parte pretende cumplir una función explicativa y proporcionar un equipaje conceptual para el posterior viaje que constituye la lectura de las partes siguientes.

La tercera de las partes aglutina la mayor parte del trabajo de campo, cuenta con toda la información inédita sobre la participación española y valenciana en los certámenes artísticos acontecidos en París. Esta información aparece comentada, analizada y relacionada con la evolución de los estilos artísticos y la sucesión de los acontecimientos artísticos. Se establece, por tanto, una correlación con la coyuntura histórico-artística.

La cuarta parte revela nuevas cuestiones sobre el viaje formativo de los artistas, sobre la condición de capitalidad artística de París y sobre la proyección que de ella se realiza desde la otra gran capital artística, Roma. La última parte se refiere a los aspectos sociológicos del arte y de los artistas en París.

Cada parte cuenta con un preámbulo o introducción que puede ser un recorrido o evolución histórica, o bien puede tratarse de una serie de nociones preliminares que anteceden el posterior desarrollo de los capítulos. Tras ello se realiza la disertación y finalmente cada parte concluye con sus propias conclusiones. Estas cuestiones no siguen una estructura fija, sino que son producto de los estímulos que ha inspirado el propio capítulo.

Las partes constan de capítulos que a su vez se subdividen en subpartados, hemos preferido elaborar un abundante número de subpartados ya que creo que esta

manera, dada la amplitud de los temas tratados, facilita la localización de las distintas cuestiones y así mismo tiene un carácter más definitorio sobre los intereses del trabajo.

Se ha concedido a las citas un papel principal en este trabajo, con ello se ha querido dar voz a los propios personajes y a los testimonios de la época, así como a interpretes posteriores que han sabido ilustrarnos sobre la materia. Cada reflexión e idea plasmada ha pretendido siempre sustentarse de manera rigurosa en las fuentes y las citas han constituido un elemento fundamental en este proceso. Igualmente se ha respetado la integridad de muchas de las citas, independientemente de su extensión, para no violar su sentido y su significado original. Este mismo criterio es el que nos impulsado ha respetar el lenguaje original de la cita, ya que efectuar una traducción supone siempre un alto riesgo que puede repercutir en la tergiversación de su contenido. La ubicación de las citas ha sido otra cuestión cuya decisión responde a esta misma lógica. He preferido situar las citas dentro del texto y no en un anexo al final para así dar continuidad al discurso y no interrumpir al lector en su lectura.

Las ilustraciones forman parte del texto, siguiendo la misma idea de las citas, ya que constituyen un material adicional y una fuente de primer orden, máxime cuando la mayor parte de los conceptos referidos aluden a cuestiones visuales. Para evitar la molestia al lector de tener que ir de un lado a otro del texto, con la consiguiente incomodidad que supone manejar volúmenes grandes y pesados, he creído más oportuno incluir las imágenes según su orden de aparición en el texto, los elementos gráficos sirven a su vez como elementos explicativos del discurso.

Finalmente, la Tesis cuenta con una serie de anexos en los que se ofrecen de manera íntegra toda la información de los certámenes artísticos abordados en la parte tercera, que espero pueda servir de guía para cualquier investigador.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Cuatro tipos de fuentes han sido empleadas en la elaboración de este trabajo: prensa y revistas artísticas, Catálogos de salones y Catálogos de Exposiciones Internacionales, fuentes bibliográficas y documentación epistolar de los artistas.

Respecto a la prensa y publicaciones artísticas se ha realizado el vaciado de las siguientes revistas: *Gazette des Beaux Arts* desde 1859 hasta 1908, *L'illustration* desde 1880 hasta 1920, *La Ilustración española y Americana* desde 1880 hasta 1914, *La Ilustración Artística* desde 1880 hasta 1914. Parcialmente se ha consultado: *La Revue de deux mondes*, *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano*.

Algunos aspectos referentes a las características de las fuentes de prensa y las revistas especializadas han sido explicitadas durante la disertación. Por ejemplo una misma publicación como *La Ilustración española y Americana* podía tener un talante más conservador o tolerante según el crítico a quien correspondiera la reseña. Así mientras Amrand Gouzien se mostraba más renovador y permisivo con las nuevas tendencias del naturalismo y el realismo social, A. Mar por ejemplo se escandalizaba con los desnudos y con el arte del *Salon des Indépendants* o Pedro Madrazo quien mostraba un evidente rechazo por el arte desarrollado en París y una predilección mayor por el arte inglés. Estas cuestiones han sido expuestas y advertidas en el texto.

La Ilustración Artística o *Gazette des Beaux Arts* se dedican más específicamente al fenómeno artístico, la primera en concreto cuenta con un excelente material gráfico, mientras que otras publicaciones como *La Ilustración española y Americana*, *L'illustration*, *La Revue de deux mondes*, *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano*, son publicaciones de información general, aspecto que ha sido de gran ayuda para enmarcar las coordenadas sociales y culturales del momento. Pero estas publicaciones tienen, además, un valor incalculable ya que al tener un carácter más general son un excelente indicador para apreciar el alcance del acontecimiento o la relevancia de un artista. La mayor amplitud y el número de páginas otorgada a un acontecimiento artístico o a un artista es un síntoma del interés y la trascendencia que ese hecho concreto despertaba en la época.

Referente a los catálogos de los Salones han sido consultados el *Salon des Artistes français* de 1880 a 1927, a excepción de 1909 y 1910 que se hallaban en reparación y de los años 1914 a 1919 en los que el Salon no se celebra por la guerra. Los catálogos del *Salon des Artistes Indépendants* comienza su serie con un breve extracto sobre la reglamentación del mismo. La serie cuenta con los años 1884-1886-

1888-1889- 1892-1895-1896-1897-1898-1899-1901-1903-1904-1905-1907-1908-1909-1910-1911-1912-1913-1914-1920-1921-1922. Del *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* han sido consultados todos los catálogos desde 1890, año de su creación, hasta 1923, a excepción de 1900 y de los años que van de 1914 a 1920 en que el Salon no se celebra por la guerra. El *Salon d'automne* ha sido consultado desde 1904 hasta 1923, a excepción de 1913-1914 y de los años que van desde 1914 hasta 1920 en que no se celebra a causa de la guerra.

Los listados de los anexos contienen una serie de información entre la que se incluye dependiendo de cada Salon: el lugar y la fecha de duración del Salon, los nombres de los participantes, la dirección, la página del catálogo, el número y el título de la obra. Además se ofrece la lista de recompensas de los certamen y la composición de los jurado de ese año.

Referente a la bibliografía empleada podríamos dividir las obras en diversas categorías. Se han utilizado básicamente para el primer capítulo obras relacionadas con la Historia económica y la sociología económica de autores como Thomas Veblen, Karel Teige, Karl Polanyi o Walter Benjamín, entre otros. Otro grupo de obras está referida al Mercado del arte como las de John Monthias, Raymond Moulin o Francesco Poli. También quiero resaltar las obras referentes a la sociología del artista como las de Cyntia y Harrison C. White; Kiblansky, Panosfky y Saxl; Rudolf y Margot Wittkower; Jerold Seigel; Ernst Kris y Otto Kurtz. Obras referidas a la ciudad de Paris de autores como Bernard Marchand, Eugène Weber o Christophe Charle. Igualmente fundamental como fuente bibliográfica ha sido la literatura artística de autores como Francisco de Holanda, Leonardo Da Vinci, Baldassare Castiglione, Émile Zola, Nikolái Gogol, Gustave Flaubert, Honoré Balzac, Charles Baudelaire, Théophile Gauthier, Sthendal, Henri Murguer, J.K. Huysmans o Alejandro Dumas.

Un aspecto que quiero dejar manifiesto es que toda la bibliografía que aparece reseñada ha sido consultada y ha constituido el material de trabajo de esta tesis. No existe ninguna obra, a excepción de dos volúmenes que aparecen recomendados a propósito de una referencia temática que no haya sido fuente de consulta.

Por ultimo y para concluir esta apartado sobre las fuentes bibliográficas y documentales, tengo que hacer referencia a las cartas de los pintores valencianos pensionados en la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Su lectura fue un hallazgo de inestimable valor para esta Tesis, además de por el contenido de las mismas, lo fue por su valor real. Ver y tocar directamente las cartas que los pintores valencianos remitían desde Paris a la Academia de Roma, percibir sus inquietudes, descubrir sus caligrafías, sus borrones, sus faltas de ortografía, sus preocupaciones, sus anhelos, me acercaron más que cualquier otro documento a sus vidas y sus experiencias como artistas y como seres humanos. A pesar de que como me indicara el entonces director de la Academia, a propósito de las cartas de los pensionados: - Eso está todo estudiado.

Probablemente Paris también constituya un tema que está de sobra estudiado y los pintores valencianos de finales del siglo XIX hayan acaparado la mayor parte de los estudios pictóricos sobre el arte valenciano. Sin embargo, cada aportación por minúscula que sea, es el producto de una interpretación personal y diferente, el prisma con el que se mira siempre es distinto y el resultado que de ello se desprenda podrá ser mejor o peor, según los casos. En historia todo está estudiado, pero ese “todo” es suficiente argumento para que los historiadores se pongan de nuevo el reto de volver a mirar con otros ojos el pasado.

**PRIMERA PARTE: TRADICION Y MODERNIDAD: EL
MERCADO DEL ARTE**

PRIMERA PARTE: TRADICION Y MODERNIDAD: EL MERCADO DEL ARTE

Los años que marcan el final de siglo XIX se constituyen como un periodo de continua convulsión en el mundo de las Bellas Artes. Ello es fruto o consecuencia de un proceso cuyo origen se remonta en el tiempo y que cristaliza, entonces, como respuesta a una necesidad de renovación que se había venido fraguando con anterioridad.

El arte embotellado en un recipiente demasiado estrecho, demasiado caduco, había comenzado a ser agitado con fuerza por voces que demandaban que se abriera el recipiente y este gaseoso combinado iba a provocar el estallido durante las primeras décadas del siglo XX. El descorchamiento vendría, por tanto, generado por la alta presión del contenido, por la fragilidad del recipiente encarnado por el tradicional sistema artístico y por la falsa contención de un corcho, como la Academia de Bellas Artes, que a finales del siglo XIX se mostraba deteriorado y desintegrado. Este proceso, que dura casi un siglo, observa tanto los intentos de contención por parte de las instituciones que tradicionalmente habían regido el sistema artístico, como los discursos de agitación producidos por las nuevas concepciones artísticas.

La batalla entre tradición y modernidad, lidiada en las aulas de las Academias de Bellas Artes, en los *Salones* expositivos, en los estudios de los artistas, en las incipientes galerías de arte o en las mesas de los cafés, tendrá en las páginas de los críticos de arte y en la literatura un excelente retrato; en los géneros y los estilos artísticos su mejor arma; en las disposiciones de los gabinetes institucionales culturales el mejor aliado; y en los jurados su órgano inquisitivo. En oposición a esta jerarquía del arte que pretendía acallar las voces disidentes, los insurgentes utilizarán como fuente de expresión vías alternativas en los escritos de arte, en la literatura y en las exposiciones alternativas a los certámenes expositivos oficiales.

En torno a todo este sistema de perdurabilidad e innovación se inserta un fenómeno que adquiere un enorme protagonismo, el Mercado del arte. Del Mercado del arte se nutren tanto aquellos que abogan por una mayor libertad en los caminos de

promoción y desarrollo del artista, como los que pretenden continuar con los métodos tradicionales de formación y proyección.

La dimensión adquirida por el Mercado del arte abrirá las puertas a novedosas vías de relación comercial entre el arte, el artista y la clientela. Aunque no se trata de un fenómeno nuevo la importante presencia del mercado artístico en la esfera del Arte decimonónico facilitará la fractura de los viejos mecanismos bajo los cuales el Arte había existido durante siglos. Con todo, el sistema artístico tradicional mostrara una gran capacidad de aceptación ya que sin rechazar el antiguo sistema oligárquico del arte se transformara y amoldara para adaptarse a las exigencias de la oferta y la demanda. Es por ello que más allá de observar este proceso como una relación excluyente en la que el Mercado del arte desbanca automáticamente al antiguo sistema artístico, debemos concebirlo como una relación de conveniencia en la que ambos sistemas se retroalimentan conviviendo, no sin dificultades, en una relación que perdura hasta la actualidad.

Atendiendo a dicha dualidad hemos intentado trazar las líneas generales de los dos mundos que tenían lugar en el panorama artístico, el de la tradición amparada en el antiguo sistema de las Academias de Bellas Artes y los *Salones* y el de los artistas disidentes que se embarcaban en empresas propias al margen de estas.

Evidentemente el límite entre estas dos concepciones distintas no se muestra de manera clara. Los artistas evidenciaron una ambigua adscripción y sus carreras artísticas, en ocasiones, estuvieron más determinadas por la necesidad de subsistencia, por la necesidad de reconocimiento que por una militancia extrema hacia unos presupuestos artísticos.

En esta cuerda floja en la que se situaban muchos de los protagonistas del arte del siglo XIX observamos actitudes diversas y es por ello que se hace necesario recuperar muchos conceptos, a veces pasados por alto, e intentar no zanjar el discurso con un determinismo que clasifique a los artistas en continuistas o innovadores, en tradicionalistas o transgresores. Frente a esas dicotomías, se trataría como opinaba

Foucault, de perfilar tanto las generalidades como las particularidades pues de ello se desprende una mejor comprensión del arte del siglo XIX y principios del XX.

No deberíamos determinar la condición de los artistas en función de si se prestaban o no a la práctica de los géneros y los estilos artísticos potenciados por las Academias y los *Salones*, de si se rendían o no a las exigencias de la demanda del Mercado del arte, pues en todos ellos se debatía la disyuntiva entre la necesidad y la vocación, entre la regla y la excepción.

¿Cómo reaccionaron los artistas frente a los nuevos mecanismos de promoción y proyección que representaba el Mercado del arte?, ¿qué supuso para el Arte la irrupción de los presupuestos económicos de mercado a niveles hasta entonces desconocidos?, ¿cuales fueron las nuevas relaciones entre marchantes y artistas fruto de la nueva lógica económica? o ¿qué papel jugaron los marchantes en la configuración del gusto artístico de la época? Son algunas de las cuestiones que intentaremos clarificar en esta parte.

Una vez planteadas estas premisas es necesario hacer relación a ese fenómeno al que nos estamos refiriendo y que no es otro que el del Mercado del arte. Para ello nos remontaremos a los orígenes del mismo. El recorrido histórico será largo y deberá trasladarnos a la Holanda del siglo XVI y XVII para observar un nuevo sistema de comercialización del arte que se configuró como el germen del futuro Mercado del arte que aparecerá en el siglo XIX. Aún con la lejanía temporal en que estos dos momentos de la historia del arte se inscriben, ambos períodos evidencian muchos aspectos en común, que se manifiestan como elementos estructurales del fenómeno.

INTRODUCCIÓN HOLANDA, EL ORIGEN

La Holanda del siglo XVI vive el surgimiento de una nueva clase social que aunque determinada por coyunturas diversas, acabará erigiéndose como dominante en el siglo XIX. Hablamos de la burguesía, una burguesía que en los albores del siglo XVII mostraba todo su potencial en base al crecimiento comercial que habían experimentado las regiones de los actuales Países Bajos. Este crecimiento económico ligado al proceso de ruptura de la cultura protestante confería a estas tierras del Norte un carácter diverso y particular del resto de Europa en cuyos estados la conciencia católica se erigía como baluarte de los valores ético-morales y materiales.¹⁷ Dicho enriquecimiento había potenciado en Holanda un nuevo concepto de posesión material, que tendría igualmente su incidencia en el Arte. El estatus social no iba a depender tanto de la situación material cuanto de la ostentación de la riqueza, plasmada en la posesión de artículos de lujo. Como artículo de lujo se consideraba en la época moderna, junto a otros muchos objetos, la obra de arte, entendiéndose por esta no sólo la obra pictórica o escultórica, sino también el tapiz, las joyas o las colecciones iconográficas o de medallas.¹⁸

El arte fue considerado como un objeto de lujo pero también fue concebido como una mercancía y por tanto portadora de un valor en el mercado:

“Desde el punto de vista de consumo, el arte tal como lo entendemos en nuestro tiempo empezó en muchos aspectos con el arte holandés. Su papel social no era muy distinto del que tiene hoy: una inversión líquida como la plata, los tapices u otros objetos de valor; los cuadros se compraban al artista en su taller, o en el mercado libre, como bienes, y se colgaban, suponemos, para llenar espacio y para decorar las paredes de la casa.”¹⁹

¹⁷ Para más información sobre el tema referido a los modelos de desarrollo económico en la Europa Moderna véase WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ed. Orbis. Barcelona, 1985. Hauser definía como *differentia specifica* la diversa manifestación artística que se produjo en Holanda, burguesa e independiente y en Bélgica, aristocrática y españolizada. HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1985.

¹⁸ Un ejemplo lo hallamos en el mapa mundi que podemos observar en gran parte de los hogares burgueses, cuya representación se aprecia en abundantes lienzos realizados por los pintores de género holandeses. Más allá del valor iconográfico que este objeto pudiera tener, gozaba de un valor material que denotaba la posición social.

¹⁹ ALPERS, Svetlana: *El arte de describir*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1987, pp.23-24.

La novedad en este caso venía, a su vez, determinada por la aceptación por parte de la clase burguesa holandesa de los hábitos que había caracterizado a la monarquía y la aristocracia, que junto a la Iglesia se habían configurado como mecenas del arte. Como afirma Monthias, “la demande pour les objets de luxe, contrairement au reste de l’Europe, est solidement ancrée dans la bourgeoisie commerciale et industrielle”²⁰

El hogar burgués, en consecuencia, se llenaba ahora de obras de arte, aspecto que había estado de alguna manera restringido a determinados estamentos de la sociedad. Pero no sólo la burguesía iba a constituirse como potencial consumidora de arte. Diferentes estudios sobre los inventarios de bienes en hogares campesinos de la Holanda del siglo XVII nos indican la existencia de cuadros entre sus posesiones. También los campesinos se sumaron a la práctica de adquirir cuadros. Probablemente estas compras se realizaran en las ferias, donde junto otro tipo de mercancías se podían hallar cuadros a muy bajo precio valorados en menos de diez florines.



Fig.1- David Vinckbooms. *La feria*. 1608. detalle.

²⁰ MONTHIAS, John M.: *Le marché de l’Art aux Pays-Bas XV-XVIIe siècles*. Ed. Flamation. Paris, 1996, p.58.

Este fenómeno de aumento en la compraventa de arte, en la oferta y la demanda respondía a una realidad sustentada en la gran magnitud que había adquirido el mercado de arte en la Holanda del XVII. Este factor había posibilitado que hubiera una oferta acorde con las posibilidades materiales de cada sector social, provocando así la difusión de la práctica de la compra de arte, incluso entre las capas sociales de menos poder adquisitivo.

“Les artistes peignent des tableaux représentant toutes sortes de sujets, pour tous les goûts et presque toutes les bourses. Cette stratégie de “différentiation des produits” ne se serait pas imposée sur les marchés de l’art si la demande des acheteurs n’avait pas été, elle aussi, extrêmement variée.”²¹

Según Monthias, el crecimiento de la demanda fue producto del aumento del número de artistas, beneficiados por las mejores condiciones de aceptación que comenzaron a desarrollar algunos gremios de artistas en Holanda sobre los propios ciudadanos de la ciudad y sobre los hijos de los maestros, así como por el aumento en el número de obras que cada artista produjo durante la primera mitad del siglo XVII. Este aumento de la oferta satisfizo el crecimiento de la demanda sin que ello conllevara un encarecimiento de los precios de las obras, llegando incluso a disminuirse los precios de las obras entre 1600-1619 y 1650-1669. El aumento de la oferta fomentó un nivel de precios competitivos que se adecuaba a las posibilidades materiales de la nueva sociedad holandesa.

Por tanto, se desarrollaban dos aspectos que estaban en la base del nuevo Mercado del arte en Holanda, por un lado la extensión de los hábitos de predilección por la adquisición de la obra de Arte a sectores más amplios de la sociedad que se sentían atraídos por el nuevo valor de cambio del Arte; y por otro el aumento del número de artistas que trabajaban en la zona, produciéndose simultáneamente un aumento de la oferta y un aumento de la demanda.

²¹ MONTHIAS, John M.: *Le marché de l’Art aux Pays-Bas XV-XVIIe siècles*.p.131.

Sin embargo, el Mercado del arte holandés no hubiera conocido el desarrollo que obtuvo si paralelamente en el seno de la disciplina artística no se hubieran operado ciertos cambios técnicos y formales capaces de adaptar la producción artística a la demanda del público.

La obra *fatto presto*, es decir, la obra que economizaba el tiempo de realización fue una de las causantes del aumento en el número de obras producidas. Esta nueva técnica era resultado por un lado de la especialización que facilitaba a los artistas adquirir un mayor dominio sobre cierto tipo de obras y por otro del trabajo casi seriado de obras basadas en modelos similares, hecho que provocaba en ambos casos una disminución del tiempo empleado y su consecuente abaratamiento. La optimización de la producción artística con fines mercantilistas iba a tener repercusión en otros aspectos de la producción. Desde el punto de vista formal la obra de arte iba a sufrir algunas variaciones que se adecuaban a la nueva realidad a la que tenía que adaptarse.

Sin duda, el hogar burgués no ofrecía las mismas posibilidades espaciales ni conceptuales que el Palacio o la Iglesia, por ello el desarrollo de un tipo de género de pintura que va a producirse en este periodo estará determinado por estos criterios de uso. La naturaleza muerta, el paisaje, el retrato o la pintura de género²², serán los géneros pictóricos que más van a producir los artistas que destinen sus obras al consumo doméstico burgués. Estos géneros ofrecían escenas amables que podían ser contempladas diariamente y estaban exentas tanto del dramatismo que ofrecían las barrocas escenas religiosas de muchas iglesias, como las pomposas y reverenciales imágenes de palacio. El cambio formal experimentado por las obras no se reducía al ámbito temático, debían, además, afectarse de un cambio formal, el pequeño formato ofrecía las mejores características para su destino doméstico.

²² La pintura de género, no obstante, tiene sus orígenes en las representaciones medievales como los calendarios medievales o las tablas de salud, donde los iluminadores de los códices mostraban escenas referentes a las diversas actividades propias de la cotidianeidad. Ya en las pinturas de los primitivos flamencos, así como en algunas representaciones tardo góticas del resto de Europa, es posible apreciar escenas de temática religiosa o retratos, ambientadas en escenarios domésticos de la época, donde con todo lujo de detalles se nos describen objetos de la vida cotidiana de ese período de manera realista. Un buen ejemplo lo tenemos en *Los esposos Arnolfini* de Jan Van Eyck de 1434 o *Santa Bárbara* de Robert Campin de 1438, por citar tan sólo algunos ejemplos.

El tercer elemento responsable del éxito del Mercado del arte holandés radicaba en los nuevos mecanismos de producción y comercialización desarrollados por artistas y marchantes como consecuencia de la nueva estructura de mercado.

Durante el siglo XVII convivían en Europa, al mismo tiempo, dos sistemas artísticos: el medieval amparado en el sistema de gremios y el nuevo concepto de corte renacentista de las Academias.

El sistema gremial conformaba una estructura social y artesanal que regía sobre los mecanismos de trabajo y sobre los precios de cobro. Las cuestiones contractuales, los precios estipulados en función de las horas empleadas en la elaboración de una obra o las tasas de inscripción eran competencias exclusivas de la corporación gremial. Se trataba de un sistema cerrado que entre otras muchas finalidades tenía la de regular la producción y la competencia.

El primer requisito que debía cumplir un pintor que quisiera ingresar en una guilda de Holanda consistía en realizar un aprendizaje de al menos entre tres y seis años en el taller de un maestro. Una vez acometido este proceso el aprendiz se convertía en oficial de gremio lo que suponía que a partir de entonces adquiriría la condición de obrero libre pudiendo abandonar el taller del maestro cuando quisiera, además podía vender sus obras a título personal. Finalmente los oficiales podían acceder al título de maestro de gremio realizando la obra de maestría.

Las guildas o gremios de artistas ejercieron en Holanda un importante papel no sólo como garantes de la formación de sus miembros sino también ejerciendo una función determinante para evitar que las constantes del Mercado del arte se dispararan. Los miembros de estos gremios se encargaron de realizar los pertinentes espertizajes sobre obras de dudosa atribución y evitar así las falsificaciones intentando controlar y regular los precios otorgados a las obras que circulaban en el mercado. Los notarios, en numerosas ocasiones, encargaron a estos miembros de las guildas de San Lucas que estipularan el valor de las piezas para así poder establecer los inventarios de bienes de los ciudadanos en litigios judiciales o herencias. A través de estas prácticas la guilda se

aseguraba el seguimiento y control en las oscilaciones de los precios de las obras artísticas.

Distinto carácter tenían las nuevas Academias surgidas en torno al siglo XVI en las Ciudades Estado italianas, los pintores cansados de las restricciones que imponía el sistema gremial y negándose a continuar siendo considerados como meros artesanos, habían concebido esta nueva institución como un centro donde se agruparían los artistas para aprender y para producir en un ambiente más humanista, ampliando a su vez las esferas de conocimiento que debían y podían abordar los artistas.

Paralelamente a la creación de las Academias había sido rediseñada una nueva concepción de la promoción artística, el mecenazgo. El mecenas se convertía en el protector y promotor de artistas, aportando rentas a aquellos artistas que estaban a su cargo, conduciendo sus carreras artísticas, pero también exigiéndoles la creación de determinadas obras donde la libertad del creador quedaba reducida al deseo artístico del mecenas.

Aún con todo el sesgo humanístico del Renacimiento la relación de mecenazgo entre comitente y artista no dejó nunca de estar fundamentada sobre unos principios de desigualdad y servidumbre, el artista era sencillamente un *humile e fedel servo* tal y como se autodefinía el famoso pintor Giulio Romano ante su mecenas Federico Gonzaga. A pesar del ennoblecimiento de las artes el mecenazgo continuaba mostrando en su más profunda esencia un carácter eminentemente medieval, una idea que surgía al amparo de las numerosas cortes de las Ciudades Estado italianas, no en vano se consideraba en la época que los mecenas tenía a los artistas *in servitú*.

El mecenazgo contribuyó a crear un marco donde el arte y los artistas pudieron desarrollarse plenamente, al margen de las preocupaciones diarias y mundanas que eran sufragadas por parte del mecenas. El modelo, sin embargo, tenía su contrapartida pues si bien liberaba al artista de cualquier eventualidad sobre su sustento diario, aspecto este que le permitía dedicarse con mayor holgura a la creación artística, por otro lado obligaba al artista a establecer un vínculo, como definía Haskell, de *servitú particolare*.

Estos eran por tanto los dos modelos de producción y promoción artística existente en la época.

¿Cuál fue la práctica desarrollada por los artistas frente al desarrollo del Mercado del arte en Holanda, mantenerse ligados al sistema gremial o establecer relaciones de mecenazgo?

Existieron diversos ejemplos de artistas que se adecuaron a los distintos mecanismos de producción y comercialización. Un primer grupo de artistas se vinculaba a la práctica que los ligaba a otra entidad, ésta podía tratarse de una institución como la Monarquía o la Iglesia, de una persona como un mecenas o bien de un marchante del que recibía encargos. La segunda práctica la protagonizaban todos aquellos artistas que de forma autónoma producían obras de arte. Dentro de este grupo la manera en que los artistas trabajaban era bien distinta, existían aquellos que producían una obra a través de un contrato o un encargo puntual realizado por un cliente; artistas autónomos que producían una obra sin conocer el posible cliente de la obra, produciendo un *stock* entre las que el cliente potencial podía posteriormente elegir y finalmente existían artistas cuya práctica radicaba en realizar obras de manera individual por placer personal, como pruebas de estudio o para ser entregadas bien a un mecenas, bien a un marchante para su promoción.

Durante los siglos XVI y XVII, en los Países Bajos la figura del mecenazgo constituyó una práctica muy poco desarrollada y los contratos a largo plazo fueron poco comunes. Los duques de Borgoña, por ejemplo, fueron poco dados a contratar a artistas con el sistema de mecenazgo, que obligaba al mecenas a cubrir todos los gastos que pudiera conllevar la contratación y mantenimiento del artista durante el período de relación. En este caso prefirieron pagar mediante tachas diarias, durante el periodo que duraba la realización de una obra que no mantener al artista durante un tiempo determinado. Por su parte los artistas autónomos fueron un modelo mucho más común. En Italia, sin embargo, observamos el caso contrario, debido a la importancia que adquirió el mecenazgo en sus Ciudades Estado.

“en la época de Rembrandt producir para el mercado era la regla, más que la excepción”²³,

Abordemos pues el modelo que caracterizó a estos artistas autónomos que estuvieron en la base del desarrollo del Mercado del arte holandés del Siglo XVII.

Estos artistas desarrollaron dos modos mayoritarios de producción el primero se refería a la realización de una obra para un cliente que le solicitaba un encargo y el segundo a la producción de una obra para un cliente potencial o anónimo, producción que en inglés recibe el descriptivo nombre de *on spec* (especulativa).

Para realizar una obra según encargo estipulado por un cliente el grado de relación entre ambos debía producirse de manera física o al menos haciéndole llegar al artista las exigencias y preferencias del cliente. Por el contrario la obra *on spec* permitía a los artistas trabajar por libre, tan sólo condicionados por los modelos pictóricos que el propio artista considerara iban a reportarle mayores beneficios, normalmente aquellos que coincidían con los gustos artísticos de la época.

Evidentemente la obra realizada por encargo solía ser más cara que la obra realizada *on spec*, ya que el valor o precio de la obra venía determinado por el número de horas empleadas por el artista. Por lo general las obras realizadas de antemano no conllevaban el trabajo extra que suponía la adecuación a las exigencias del cliente ya que en ocasiones tras recibir la obra del artista solicitaba retoques, como le sucedía frecuentemente a Rembrandt.

Fue una práctica habitual que el artista mostrara las obras que había realizado de antemano al cliente, para que éste entrara en contacto con los modelos del autor, pudiendo realizar obras similares a las ya realizadas en las que el artista emplearía menos tiempo que en una obra realizada totalmente nueva.

Existían, no obstante, mecanismos intermedios. Así, un artista podía ofrecer a un cliente una obra parcialmente realizada de manera especulativa y parcialmente realizada

²³ ALPERS, Svetlana: *El taller de Rembrandt*. pp.112.

sobre los gustos del cliente, de forma que sobre una obra ya diseñada por el autor el cliente podía realizar pequeños cambios o elegir algunos objetos a título personal.

Las obras realizadas *on spec* solían ser más baratas por diversos motivos. En primer lugar, por el número de horas empleadas por el artista, ya que no debía acogerse a ningún criterio personalizado del cliente. En segundo lugar, porque las obras producidas según este criterio solían estar realizadas con materiales más baratos que, sin duda, abarataban el producto final. A todo ello se unía el factor de la originalidad, una pieza realizada sobre modelos, o realizada en serie se abarataba ya que la repetición le restaba el valor que contenían las piezas originales. La unicidad de la obra constituía un valor añadido que no contenían las obras realizadas en serie.

En la mayoría de los casos los clientes con mayores recursos económicos no dudaron en decantarse por una obra realizada por encargo ya que al valor de la unicidad se unían la mejor calidad de los materiales pictóricos empleados en este tipo de obras.

Quizás por ello en muchas ocasiones, una amplia espectro de la burguesía preferirá la producción intermedia, es decir sobre un modelo preestablecido aportar ciertos cambios que dotaran a la obra de cierta originalidad. Esta será una solución a medio camino entre la economización del producto que caracterizaba a las obras *on spec* y la superior calidad que contenían las piezas por encargo.

Evidentemente estas cuestiones referentes al modo de producción estaban en estrecha relación con las técnicas, los géneros y las temáticas de las obras producidas. Así ciertos géneros eran más adecuados para ser realizados *on spec* que otros, por ejemplo, el retrato era un tipo de género que demandaba ser realizado sobre encargo, existiendo otros ciertos géneros que se prestaban mejor a la estandarización como la naturaleza muerta o la pintura de flores. El género podía oscilar, ya que era apto para ser realizado tanto por encargo como *on spec*.²⁴

²⁴ Durante el siglo XIX el costumbrismo y el orientalismo se prestarán igualmente tanto a la estandarización de las obras en serie como a la particularidad de las obras personalizadas.

En consecuencia, los artistas pertenecientes al gremio o a las guildas de artistas trabajaron sobre encargos realizados por clientes, estableciendo una relación de mecenazgo o no²⁵, a través de contactos personales y también sobre la práctica de la producción autónoma, tanto por encargo como *on spec*.

En la Holanda del siglo XVII la mayor parte de artistas trabajaron de forma autónoma conscientes de que la amplia demanda posibilitaba la realización de obras sobre modelos preestablecidos y se entregaron a la producción *on spec* de obras en serie o “a la dozeine”, con las que obtener un buen stock de obras que posteriormente serían vendidas en ferias y mercados. Aquellos artistas igualmente autónomos que realizaron obras *on spec* pero de mejor factura, aunque no rechazaron la venta de sus obras en mercados y ferias, se decantaron frecuentemente por la comercialización bien a través de marchantes o bien desde el propio taller del artista.²⁶

Sin duda, el artista que mejor ha simbolizado la adaptación al nuevo mundo de mercado en el ámbito artístico del siglo XVII ha sido Rembrandt.²⁷ Desde muy temprano Rembrandt concibió el sistema gremial como un modo caduco de producción, y el nuevo sistema de mecenazgo como un modo que anulaba la libertad del artista. Es por ello que Rembrandt desarrolló una práctica de comercialización de sus obras acorde con las nuevas posibilidades que ofrecía el mercado. Incapaz de doblegarse a las exigencias de los mecenas, trabajó por encargo, pero intentó siempre evitar que le fueran impuestas otras concepciones que no fueran las suyas en la elaboración de una obra. Trabajó en algunas Academias donde se producía, como si de un negocio se tratase, obras que luego se comercializaban en el mercado libre. Y cuando aceptó encargos los realizó bajo sus criterios empleando un tiempo excesivamente largo. No es de extrañar que en una ocasión un cliente de Rembrandt se querellara por considerar que

²⁵ puntualicemos que no era incompatible pertenecer a un gremio y aceptar vínculos contractuales con mecenas.

²⁶ Las reglas de las guildas distinguían en ocasiones entre las tiendas o talleres abiertos (*open winckels*) donde los artistas podían recibir a sus clientes y realizar la venta de sus obras, y los talleres donde los artistas sólo tenían el derecho de pintar. Esta segunda categoría correspondía a aquellos artistas que no estaban adscritos a la guilda pero a los cuales se les había concedido permiso para trabajar temporalmente en la ciudad. MONTHIAS, John M.: *Le marché de l'art aux Pays-Bas.XV-XVII e siècle*. pp.138.(nota 16)

²⁷ Para profundizar en todos estos aspectos véase el interesante libro de ALPERS, Svetlana: *El taller de Rembrandt...*pp.105-141.

el cuadro entregado por el pintor no guardaba ningún parecido con el natural y además estaba parcialmente acabado.

Rembrandt desvirtuaba los mecanismos tradicionales para valorar una obra basados tanto en el tiempo empleado en la elaboración de la composición, como en la perfección con que dicha obra se asemejaba a la naturaleza. Se hacía imposible establecer criterios de valor económico sobre una obra suya: sólo el propio autor determinaba cuando una obra suya estaba finalizada o no. Rembrandt anunciaba con esta actitud muchas de las problemáticas que iban a surgir doscientos años después, cuando a finales del siglo XIX un grupo de pintores desafió el concepto de mimesis y de representación tradicional en el mundo del arte. Sin embargo, algunos autores consideran que Rembrandt constituye un ejemplo poco representativo del pintor holandés del siglo XVII, pues fue gracias a su fama y a su alta reputación que pudo transgredir muchas de las normas artísticas imperantes durante el siglo XVII:

“Una vez conseguido el éxito, y solo entonces, los artistas tienen la posibilidad de liberarse en cierta medida de los condicionamientos del mercado; en realidad, en estos casos, el prestigio de la *firma* les da un valor contractual suficiente para, a su vez, imponer las condiciones [...]”.²⁸

Sólo él pudo gozar del privilegio de imponer sus criterios artísticos, algo que por otro lado no fue impedimento para que se declarara en bancarrota, resultado de su alto grado de integración en las prácticas especulativas del Mercado del arte²⁹.

Pero quizás, el aspecto más interesante desde una óptica que analice el carácter capitalista que adquirieron algunas obras de Rembrandt, sea la consideración que el propio autor hizo de sus obras como valores de mercado. El pintor las utilizó en un número de ocasiones como bienes para saldar cuentas con sus acreedores, fueron utilizadas como valores en circulación que pasaban de unas manos a otras, cerrando

²⁸ POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976, p.108.

²⁹ Su espíritu especulador le llevó incluso a especular con sus obras, si nos creemos el testimonio del gran *connaissanceur* del siglo XVIII, P.J. Mariette, coleccionista de obras de Rembrandt, que aseguraba que el autor llegó incluso a adquirir todos los aguafuertes de su *Cristo orando* que circulaban por el mercado, obra cuya plancha todavía conservaba, para así encarecer su precio.

operaciones económicas o como avales para establecer empréstitos.³⁰ Un ejemplo lo vemos en la relación económica mantenida entre el pintor y el coleccionista de arte Van Ludick. En 1644, Rembrandt le vendía la obra *Hero et Leandre* de Rubens por 530 florines. Un año antes, Van Ludick se erigió como avalista de un préstamo de 1200 florines que el pintor había solicitado a otro coleccionista, Jan Six. Al declararse Rembrandt en bancarrota en 1656, fue el propio Van Ludick el que tuvo que hacerse cargo del pago de dicho préstamo. Esto supondría que, a partir de entonces, el pintor se comprometía a donar todas sus ganancias a Van Ludick hasta que la deuda fuera saldada. Van Ludick utilizó esta obligación económica de Rembrandt para realizar diversas transacciones, de tal forma que el pintor se mantuvo ligado a todas aquellas personas que adquirieron los derechos adquiridos por Van Ludick. Finalmente, fue el coleccionista Herman Becker quien obtuvo los derechos sobre las ganancias de Rembrandt.

Rembrandt fue un artista que concibió el arte ligado a los conceptos de dinero y valor. Quizás por ello supo rentabilizar al máximo sus composiciones al aguafuerte, ya que retocando ligeramente las planchas podía obtener un gran número de variaciones sobre la misma obra con la que abastecer la amplia demanda.

Evidentemente, en este proceso de circulación artística surgirá una figura que se encargará de establecer los mecanismos de comercialización, como intermediario entre los posibles clientes y los artistas, dictando las transacciones que la obra debía realizar, en definitiva, como vía de movilidad de la obra en el seno del mercado. Nos referimos al marchante.

La adquisición de una obra de arte podía responder a diversas intenciones por parte del cliente. Existían aquellos que adquirirían cuadros con una voluntad meramente decorativa. Estos compradores eran fáciles de satisfacer y, por tanto, les bastaba con acudir a los mercados y adquirir las obras más adecuadas a sus necesidades. Sin embargo, existieron otros clientes, amateurs del arte, a los que las obras vendidas en las

³⁰ No será un caso ajeno el de Rembrandt. El pintor Jan Miense Molenaer realiza la compra de una casa por 4200 florines, prometiendo pagar parte de dicho precio con sus propias obras. Expertos realizarían la valorización del monto al que ascendían dichas obras.

ferias y mercados no satisfacían plenamente. Estos amateurs estaban dispuestos a ofrecer mayores cantidades por la adquisición de una obra de mejor calidad que colmara sus exigencias artísticas.

Los pintores establecieron diversos mecanismos para entrar en contacto con estos clientes, tanto con los compradores del primer tipo como con los amateurs del segundo. Los artistas podían hallar directamente compradores tanto en los talleres, salas de exposición, mercados o en otros lugares de encuentro. Bastaba con reunir en un mismo lugar a los artistas vendedores y a los coleccionistas compradores. Fue, no obstante, cuando el cliente no pudo materialmente acudir a estos puntos de encuentro cuando apareció la figura del marchante como agente intermediario, cuya función fue la de establecer un vínculo de contacto entre el cliente y el artista.

El marchante ofrecía y gestionaba, proponía y seleccionaba intentando satisfacer a las tres partes integrantes de la relación. Al cliente ofreciéndole una obra a su gusto, al artista vendiendo dicha obra a un precio óptimo y a sí mismo cobrando una cantidad específica por su labor de búsqueda y abastecimiento. Estos costos de búsqueda que realizaba el marchante, recibían el nombre de *coûts de recherche* o *search cost*. Por lógica, la presencia de los marchantes convino muy directamente a la expansión del Mercado del arte, ya que facilitaban la comercialización de obras en ámbitos incluso extra-locales.

Las guildas establecieron una ordenación precisa sobre este aspecto, prohibiendo la venta de obras artísticas a personas no autorizadas, hecho por el cual los marchantes se vieron obligados a ingresar en los gremios de pintores, normalmente recensados con el nombre de *konstverkoper*. La intención de estas se encaminó hacia el control de la comercialización estableciendo los preceptos sobre los que debían realizarse las transacciones de las obras artísticas.

“Les guildes luttent partout contre les vendeurs “étrangers” et surtout contre les marchands ambulants qui vont de ville en ville colporter leurs marchandises”³¹

³¹ MONTHIAS, John M.: *Le marché de l'Art aux Pays-Bas XV-XVIIe siècles*.p.150.

Sin embargo y a pesar del celo con que se emprendieron las regulaciones por parte de los gremios de las ciudades sobre el control del comercio de las obras de arte, existieron muchos ejemplos que escaparon a la legalidad vigente. Fue práctica común que los regentes de hostales o posadas o incluso los vendedores de vino realizaran entre sus actividades la venta de obras que llegaron a exponer en las salas de sus negocios. Igualmente los vendedores de marcos de cuadros, acabaron dedicándose al negocio de la venta de cuadros.

Los marchantes de arte holandeses durante el siglo XVII constituían un heterogéneo conglomerado entre los que se hallaba desde el pequeño mercader ambulante hasta el gran negociante que movía decenas de miles de florines cada año.³² La gran mayoría de marchantes holandeses eran antiguos pintores y por tanto conocían bien el producto con el que comercializaban. Como sucedía en los casos de Gerrit Uylenburgh, Cornelis Doeck, Abraham de Coage, Crijn Volmsrijn, Matthijs Musson, Albert Meyerings o Jan Coelenbier.

El papel de los marchantes en la conformación de los gustos, en la orientación de los clientes, en definitiva en la dirección de las constantes artísticas fue determinante. Los marchantes que abastecieron a una clientela más rica fueron sobretodo, los marchantes que compraban una obra en el mercado ya elaborada de algún artista de renombre y acometían una transacción económica con un cliente, es decir tan sólo ejercían un arbitraje en el negocio.

Por su parte, los marchantes que se encargaron de abastecer a una clientela media o burguesa, realizaron encargos, bien a pintores autónomos, bien a artistas que trabajaron en sus talleres. En la práctica los marchantes que tuvieron un taller donde se concentraban los artistas para trabajar tanto sobre encargos como sobre obras *on spec* fueron considerados como explotadores. Quizás por ello, el nombre que se asignó al trabajo en estos talleres fue el de trabajo “en galère”, realizándose un símil con la esclavitud a la que se vieron sometidos muchos de los artistas de estos talleres³³.

³² MONTHIAS, John M.: *Le marché de l'Art aux Pays-Bas XV-XVIIe siècles*.p.149.

³³ Este aspecto se aprecia en el ejemplo del marchante Uylenburgh, quien no sólo explotó a sus empleados, sino que en ocasiones realizó ventas de obras falsas producidas por artistas de su taller. Aspecto éste que le granjeó, en más de una ocasión, grandes litigios como el sucedido con el Elector de

Este incipiente mundo de marchantes, de arte comercializado, de oferta y de demanda, constituye el origen de un modelo que conocerá un enorme desarrollo fundamentalmente a partir del siglo XIX, siglo XX y que incluso en nuestros días se conforma como el modelo de funcionamiento artístico por excelencia del mundo contemporáneo.

Dicho origen constituyó una gran revolución en el mundo del arte que se sustentó en varios principios:

-En el cambio que sobre la propia obra de arte se produjo, a partir de entonces ésta paso a ser portadora de un valor de cambio en el mercado.

-En el consiguiente aumento de la demanda, esto es, en el espectro de posibles compradores.

-En el aumento de la oferta, fruto del aumento tanto en el numero de artistas como en el numero de obras producidas por estos.

-En el cambio formal, técnico y temático que se tuvo que producir en el ámbito de la producción del arte para adecuarse a las nuevas exigencias del mercado

-En el cambio en las relaciones en el ámbito de la comercialización del arte con el desarrollo de la actividad de los marchante.

La revolución que había tenido lugar en la pintura holandesa y que había provocado la expansión de la primera mitad del siglo XVII fue seguida de una clara contracción, que provocó entre otros muchos factores una reducción del número de artistas y una disminución del volumen de obras producidas.

Sin embargo, muchas de las actitudes de entonces se nos presentan en la actualidad como totalmente contemporáneas. Y es que en ellos podemos hallar un

Brandenburgo, quien denunció a Uylenburgh por haberle vendido una partida de obras entre las que figuraban algunas de falsa atribución.

espíritu que se adaptó e intuyó las nuevas posibilidades que el mercado ofrecía a la obra de arte.

Esta aproximación al arte holandés del siglo XVII, tan sólo pretendía establecer las coordenadas del fenómeno del Mercado del arte. Una explicación que ha intentado referirse a las cuestiones de la oferta y la demanda, a los géneros artísticos, a las instituciones artísticas, a las vías de producción y comercialización y al mundo de los marchantes, para poder así enlazar con el período del siglo XIX donde, sin duda, se mostrarán de manera más intensa. Un siglo en el que muchos de los presupuestos ya perfilados en el siglo XVII van a volver a plantearse adaptándose a la nueva coyuntura decimonónica.

Así el pintor francés que en el siglo XIX buscaba liberarse de las ataduras de la Academia o el Estado, incorporándose al sistema de mercado de los marchantes, se vio envuelto en una novedosa forma de dependencia. Una dependencia surgida de la que Rembrandt concibió como la libertad de mercado.³⁴

En otro lugar, en otro tiempo, con otros protagonistas se producirá un nuevo escenario artístico, a partir de entonces otros serán los agentes y los fenómenos que condicionarán los mecanismos de oferta y demanda, las academias y sus académicos, las críticas de arte, o los propios marchantes, jugarán un papel determinante en la orientación de los gustos estéticos, en la valorización de unos artistas frente a otros, serán pues, estos agentes aquellos que fomentarán la oferta y condicionarán la demanda. El control del Mercado del arte residirá en las leyes que se establezcan entre ambas y en las posibles intervenciones que estos agentes realicen en su seno.

Evidentemente este proceso que ve nacer en la Holanda de finales del siglo XVI y del siglo XVII sus mejores manifestaciones debería ser explicado con mayor profundidad, realizando un análisis que expusiera ampliamente, no sólo los aspectos materiales que determinaron su irrupción, sino también criterios temáticos y estéticos que sin duda tienen un valor fundamental para la comprensión del mismo. Pero si nos adentráramos en ellos nos alejaríamos del propósito de esta argumentación que tiene

³⁴ ALPERS, Svetlana: *El taller de Rembrandt*.p.115.

como finalidad establecer las coordenadas del Mercado del arte y su protagonismo en el arte del siglo XIX.

Expuestos los antecedentes, volvamos al siglo XIX para situarnos en Francia en la década de los años treinta.

CAPITULO I.-EL ARTISTA FRENTE AL MERCADO DEL ARTE

“L’artiste est un peu comme le prolétaire qui a payé
au prix de la misère toutes les conquêtes de sa liberté.”

Un artiste.

Desde una perspectiva sociológica Pierre Bourdieu considera que las relaciones humanas sufren un claro proceso de cambio durante el siglo XIX fruto de la irrupción de una nueva lógica laboral que llamamos capitalismo. Para Bourdieu la nueva relación de intercambio que se produce entre el capital y la fuerza de trabajo afecta de manera directa a los modos de existencia. El concepto de la gran transformación social fue más profundamente estudiado por Karl Polany, quien llegó a considerar este proceso como una “violentación antropológica”:

“Todos los tipos de sociedad están sometidas a los factores económicos. Pero únicamente la civilización del siglo XIX fue económica en un sentido diferente y específico, ya que optó por fundarse sobre un móvil, el de la ganancia, cuya validez es muy raramente conocida en la historia de las sociedades humanas: de hecho nunca con anterioridad este rasgo había sido elevado al rango de justificación de la acción y del comportamiento en la vida cotidiana.”³⁵

¿Cómo afecto este proceso de transformación en el ámbito de las Bellas Artes?, Uno de los fenómenos que evidencian la irrupción de un nuevo modelo de funcionamiento económico y social se observa en el relevo progresivo que el sistema tradicional del arte, aquel que había estado caracterizado por la protección y el sustento del mecenazgo y de las Instituciones hacia los artistas, experimenta con respecto al nuevo fenómeno de relación capitalista del Mercado del arte.

Para entender la manera en que esta nueva situación determinó la relación del artista con la producción, con los nuevos mecanismos de proyección o con los medios de subsistencia, son buenos ejemplos las numerosas manifestaciones de los propios artistas que no dejaron de mostrar una preocupante inquietud hacia este nuevo sistema.

³⁵ Para más información ver el clásico volumen de POLANYI, Karl: *La Gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Ed. La Piqueta. Madrid, 1981, p. 66.

En 1832, un artista anónimo escribía en la más prestigiosa publicación artística francesa, llamada *L'Artiste* un artículo dirigido al director de la misma en el que denunciaba la nueva situación tras la extensión de los mecanismos de mercado en el ámbito artístico. La cita es extensa pero su contenido merece del todo la pena:

“ Mais dites-moi, monsieur; l'artiste, que fera-t-il donc aujourd'hui de son indépendance, de toute sa liberté individuelle?

Mais aujourd'hui que fera l'artiste indépendant des gouvernements et des hautes classes? Il est pauvre, il ne rencontre d'appui nulle part; à peine se sent-il capable de tenir un ciseau, un pinceau ou une plume; à peine est-il sorti de l'école, il faut qu'il produise; il ne lui est pas permis de se livrer à ces longues et laborieuses études sans lesquelles il ne se fait rien d'original; il ne lui est pas permis de se passionner pour une pensée d'art, et d'y jeter toute sa vie; car la nécessité le presse: il faut qu'il vive: Aussi l'art pour lui n'est plus une culte, mais une métier. Il précipite son travail, l'achève à peine, et le vend, s'il peut. Ne vous étonnez donc pas de voir cette profusion d'ouvrages d'art qui nous inondent; ne vous étonnez pas de les trouver si superficiels, d'y sentir si peu de profondeur, d'élévation, de vraie passion; ne vous étonnez pas de toutes ces oeuvres de peinture, sculpture, musique et littérature, improvisées du jour a lendemain, faciles, légères, éphémères.

Le dernier *Salon* ne présentait fort peu de ces grandes tableaux, vaste scène à la création de laquelle l'artiste consacre des années.....

De telles œuvres ne peuvent apparaître dans notre époque, puisque le peintre ou le poète serait mort de faim avant de les avoir achevées.

Où en est réduit l'artiste, par suite de ce dédain et de cette imprévoyance? C'est que ne pouvant pas travailler pour tous, et créer une œuvre sociale, il travaille pour des individus et ne crée que de petites œuvres de goût individuel, des œuvres de boudoir, de *Salon*; il livre son talent à l'industrie, aux caprices de la mode, aux fantaisies de ceux qui achètent, des bourgeois.

Telle me semble, monsieur, la conséquence de la position précaire des artistes dans notre époque: misère pour eux, misère pour l'art.

L'artiste est un peu comme le prolétaire qui a payé au prix de la misère toutes les conquêtes de sa liberté.”³⁶

³⁶ “Lettre à Monsieur le directeur de *L'Artiste*”. *L'Artiste*. 1832, IV, pp.79-81.



Fig.2- Octave Tassaert. *Coin d'atelier*. 1845. Óleo/lienzo.46 x 38 cm.

No es de extrañar que esta sensación de desilusión provocara desde muchos ámbitos la recuperación de los valores artísticos antiguos, una vuelta a la idealización del papel social del artista, de sus valores tradicionales, un retorno hacia períodos gloriosos que ven nacer en torno estas décadas del siglo XIX un resurgir de la devoción por el arte medieval, por el artista de la Edad Media amparado en el sistema gremial, en la protección del mecenazgo y en la producción del arte como sublimación de unos valores estéticos y morales.

¿Qué había cambiado? ¿Acaso el mecenazgo no era un sistema contrario al concepto de libertad, un trabajo *in servitú*, que condicionaba a los artistas a los gustos y exigencias del mecenas? ¿Por qué se veneraban ahora esas relaciones pasadas entre al

artista y el comitente? ¿No había servido de nada el ejemplo de los artistas holandeses del siglo XVII?

Lo cierto es que esta idealización de los valores de mecenazgo, incluso del corporativismo gremial, respondía a una situación de tránsito, donde los viejos presupuestos se niegan a abrir paso a las nuevas estructuras.

“L’artista, e specialmente il pittore o lo scultore, dopo la rivoluzione francese, si è trovato improvvisamente davanti a un mondo completamente nuovo, in cui non sapeva orientarsi.”³⁷

Esta tensión ideológica vivida en la propia consideración de la práctica artística respondía a un proceso de sustitución en el que los protagonistas, en este caso los artistas, se sentían desconcertados y en el que los agentes sociales implicados de uno y otro sistema rivalizaban y pugnaban por hacer perdurar o institucionalizar el suyo propio:

“Aucun système institutionnel, aussi pétri de contradictions soit-il, ne disparaît avant l’émergence de ses successeurs : il y a donc un autre aspect à ce problème de désintégration, et c’est le système rival ”³⁸

¿Cuáles eran esos dos grandes sistemas que pugnaban entre sí, cuáles eran los agentes que los conformaban?.

Sistema académico-sistema de mercado

Aferrado a la tradición, con una esencia ideológica de carácter aristocrático, que le había hecho derrotar la preeminencia del gremio de artesanos, se hallaba el sistema artístico académico. Un sistema amparado en la hegemonía de la Academia como institución rectora, basado en unos presupuestos jerárquicos, elitistas y en un poder

³⁷ TEIGE, Karel : *Il mercato dell’ arte. L’arte tra capitalismo e rivoluzione*. Ed. Einaudi. Torino, 1973, p.13.

³⁸ WHITE, H.y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Ed. Flammarion. Paris, 1991, p.26.

centralizado, un sistema formado por un cuerpo de profesores y académicos que se convertían en auténticos burócratas de gabinete y jueces artísticos. Suyas eran las decisiones vinculadas no sólo al funcionamiento del arte en Francia, sino también a los veredictos sobre la calidad de las obras de los aspirantes, decisiones que en la mayoría de los casos se constituían como la llave maestra para adentrarse en la larga y azarosa carrera artística. De ellas, además, dependían infinidad de carreras artísticas.

Toda esta gran maquinaria funcionaba gracias al patrocinio del Estado cuya labor dentro de este sistema era la de ofrecer los medios económicos y el sustento necesario para mantener activo el sistema, dentro de una lógica que era deudora, en parte, del absolutismo dieciochesco.

Frente a él había surgido un nuevo modo de ascensión que no se regía por ninguna institución, que no requería de la intervención del Estado, que no conocía más jerarquía que la del valor del dinero. Un sistema que ponía el acento ya no tanto en las obras puntuales como en la carrera de los artistas, en el valor potencial de un artista al que los críticos y marchantes contribuían a impulsar entre el público, alentando y condicionando el mercado. Un sistema capaz de absorber una gran cantidad de obras de innumerables artistas pues el volumen de clientes demandaba y consumía a ritmo creciente.

Es cierto que en otros períodos históricos ya se había producido un desarrollo de ciertas prácticas capitalistas en el seno del arte, como hemos observado con el ejemplo de Holanda durante el siglo XVII. Si los artistas holandeses del siglo XVII no se vieron atacados por un nuevo sistema artístico que les arrojaba a la miseria y los convertía en huérfanos sin recursos para poder vivir de su profesión, fue porque en la Holanda del siglo XVII, a diferencia del siglo XIX, coexistían instituciones y mecanismos que permitían al artista volver a acogerse a la protección tanto del gremio, como de una institución, como de un mecenas. Y así mismo estas instituciones se establecían como reguladoras de un sistema que no se regía en su totalidad por las leyes y las prácticas del libre mercado.

La competencia, la masificación, las leyes anónimas del mercado se mostraban durante el siglo XIX más despiadadas cuanto mayor era el contingente social y cuando nuestro artista alude a la situación precaria de los artistas, se refiere precisamente a ese concepto que obligaba al artista a abandonarse a la suerte de su fortuna artística, solo e individualizado:

“la libertà dell’arte è un progresso che è stato realizzato in gran parte a prezzo dell’immiserimento degli artisti.”³⁹

Efectivamente al igual que el artista vio aumentado de forma notable el nivel de competencia, también el volumen de clientes creció considerablemente. Pero aún en este supuesto el crecimiento de la demanda no fue suficiente para absorber el aumento de la oferta y del número de artistas, no al menos de una manera equitativa y justa.

El sistema académico, dada su estructura interna, no podía constituirse en un modelo de organización artística capaz de acoger un gran volumen de artistas. Algunos testimonios de finales del siglo XVIII revelaban estos mismos presupuestos:

“ L’objet de l’Académie de peinture n’a jamais été de former un aussi énorme quantité de peintres ou sculpteurs, mais seulement que ses instructions servissent à en former un petit nombre d’un mérite distingué, tandis que le surplus de ses élèves refluerait dans les arts qui empruntent les secours du dessin pour y porter le goût qu’on ne manque jamais d’acquérir par une longue étude du dessin d’après de bons principes. ”⁴⁰

En efecto, a finales del siglo XVIII la empresa que pretendía acometer la Academia era una tarea fácil de cumplir. En primer lugar puesto que la misma sociedad se estructuraba con base a esos valores aristocráticos que respondían a los criterios de la élite de *mérite distingué* que debía conformar la Academia. En segundo lugar, y quizás el aspecto más determinante, porque se estimaba que en la *ville* de París existían activos, en ese período, unos quinientos pintores. Un volumen que permitía coexistir a la élite

³⁹ TEIGE, Karel. *Il mercato dell’ arte. L’arte tra capitalismo e rivoluzione.....*p.14.

⁴⁰ *Nouvelles Archives de l’art français*. Vol. IV. Paris. Charavay, 1888, p.241. Ref. : WHITE, H. y C. : *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p.34.

de artistas *distingués* con otro tipo de artistas que podían dedicarse a diferentes ámbitos de la práctica artística.

Mientras estos factores continuaron vigentes, la Academia y el sistema artístico al que daba nombre pudieron existir en un mundo como el del Antiguo Régimen al que se adecuaba estructural y conceptualmente. Sin embargo, la Revolución de 1789 desestructuró el orden jerárquico impuesto y fracturó el sistema de privilegios. Fue el punto de partida de un declive sin retorno.

Este es quizás el lapso cronológico más determinante en la vida de la Academia francesa, pues la ruptura no se produjo de manera radical. Hacia 1816 el sistema artístico francés que había pasado por diversos avatares se reorganizaba nuevamente en una compleja estructura piramidal de jerarquías que no distaba mucho de la antigua Academia Real. La nueva sociedad liberal francesa surgida del fracaso napoleónico ya no actuaba bajo principios estamentales pero sí con una esencia eminentemente clasista e igualmente exclusivista:

“la mobilité sociale était peut-être plus grande au XIXe siècle et la classe moyenne plus importante en nombre et plus puissante qu’auparavant, mais les principes fondamentaux de cette mobilité n’étaient tellement différents. Et l’amour des français pour les hiérarchies subtiles, les titres et les statuts privilégiés n’avait pas non plus diminué.”⁴¹

La nueva estructura artística oficial surgida de la mano de Napoleón perduraría a lo largo de casi todo el siglo. Su carácter quedaría así definido durante estas décadas, mostrando con el paso de los años un mayor y más grande distanciamiento con el desarrollo histórico artístico. Napoleón gestó una imagen del artista oficial del Imperio y una estructura de las Bellas Artes que respondían claramente a su concepto megalómano de la gran personalidad histórica. Durante los años que esta idea tomó forma fue el pintor David quien mejor encarnó este ideal del artista oficial.

⁴¹ WHITE, H. y C. : *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p.88.

Pero lo realmente determinante de este aspecto es que esa idea de la gran personalidad artística oficial de la Nación concebida durante el Imperio pervivirá con el paso de los años como una meta o un objetivo para la gran masa de jóvenes artistas franceses venidos de todas las provincias y de las más diversas condiciones sociales.

“En donnant ainsi à tous l'exemple de ce à quoi un peintre pouvait prétendre, il n'est pas douteux que ce nouveau statut eut une influence sur l'ensemble des artistes.... Mais ces sommets n'étaient accessibles qu'à une infime fraction de la masse toujours plus nombreuse des aspirants au titre de peintre qui étaient attirés par de telles récompenses.”⁴²

El resultado de este nuevo ideal artístico produjo un aumento notable en el número de artistas, alentados por el furor del triunfo artístico.

Paralelamente, París se situó como centro cultural y su *École des Beaux Arts*, institución donde debían formarse los futuros aspirantes se convirtió en el centro de recepción de toda Francia. Con el aumento de su reputación, París y sus instituciones artísticas ejercieron igualmente una atracción para el resto de artistas extranjeros que llegaban a la capital francesa con la intención de formarse junto a los mejores artistas. Pretendían obtener así un mérito curricular que les permitiera una garantía futura de reconocimiento y de promoción.

Hacia el primer cuarto del siglo XIX aquel ideal basado en formar a una pequeña élite *d'artistes distingués* comenzaba a estar en peligro. Hasta ese momento, sin embargo, el sistema parecía haber sobrevivido relativamente bien, adaptándose a la lógica de la nueva liberalización social. París había acogido en su seno a la oleada de artistas que acudían a sus instituciones artísticas sin que estas evidenciaran ningún signo de colapso. Sin embargo, diversos aspectos convergieron en torno a la década de los años treinta para modificar esta situación de relativa estabilidad institucional desde el punto de vista artístico.

Tal y como hemos esbozado en diferentes apartados, los años que conforman la década de 1830 ven desarrollarse plenamente una nueva concepción artística. El arte por

⁴² WHITE, H. y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. pp.38-39.

el arte, que tanto significado adquirirá en décadas posteriores, irrumpe en la consideración de los artistas que comienzan a aproximarse al mundo del arte no ya como un objetivo de reconocimiento social, ni como un deber nacional, ni tan siquiera como una práctica de oficio, sino como una necesidad de expresión en sí misma. Esta nueva consideración hará que muchos artistas se interesen por el mundo del arte, sin la intención de pasar por las instituciones rectoras como *l'École des Beaux Arts*. Este aumento de la vocación artística o como lo bautizó un autor literario esta *épidemie d'artistisme*, contribuyó a crear un submundo artístico en la capital del arte, que demandaba su espacio, que reivindicaba su derecho y que, en definitiva, aumentaba la competencia. Sin embargo, este aumento de artistas que irrumpían en de Paris no podría haberse producido si al mismo tiempo no hubieran tenido lugar diversos condicionantes que posibilitaron el acceso de estos jóvenes al panorama artístico.

Tal y como sucedió en la Holanda del siglo XVII, el aumento de artistas vino de la mano de ciertas innovaciones en el campo técnico que contribuyeron a ampliar su número y a optimizar las posibilidades de producir más y más barato en menos tiempo. Si durante el siglo XVII fueron el sistema de *fatto presto*, la especialización y las obras hechas sobre modelo los argumentos que beneficiaron la expansión de la práctica artística, durante el siglo XIX fueron los tubos de pintura en metal, inventados en 1830 y comercializados por firmas inglesas en torno 1840 o las telas ya preparadas. Estas innovaciones permitieron extender la práctica pictórica a sectores más amplios y liberar al artista de pintar en el estudio, pudiendo llevar consigo los tubos de pintura a cualquier lugar, potenciando el desarrollo de determinados géneros pictóricos como el paisaje.

“La peinture amateur prospérait. Avec l’essor de la technologie industrielle, de nouvelles bases chimiques furent développées, et tout un éventail de couleurs nouvelles apparut sur le marché (on s’est aperçu depuis que plusieurs étaient instables). Les toiles préparées commencèrent à être mises en vente vers 1841. Avec ces produits tout faits, l’obligation pour le peintre de posséder certaines techniques artisanales pour préparer son matériel disparaissait. L’amateur n’était désormais séparé du professionnel que par une ligne de démarcation sociale et non plus par un savoir-faire artisanal. Dans le même temps, la demande de professeurs, pour cette armée toujours plus nombreuse d’amateurs, s’accroissait.”⁴³

⁴³ WHITE, H. y C. : *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p. 92.

El resultado de este aumento en el número de artistas fue el colapso de las instituciones. A partir de entonces, el sistema regido por la Academia, sustentado por *l'École des Beaux Arts*, amparado en el proceso de ascensión curricular de los premios, las medallas y los concursos no pudo más que sobrevivir a base de reformas y reorganizaciones que no hacían sino poner parches a un sistema que era en su más profunda esencia un cadáver resucitado del pasado.

A partir de aquí las cifras referentes a las cuestiones artísticas se disparan. Hacia 1850 existían en torno a tres mil pintores reconocidos que trabajaban en el medio oficial parisino, a los que se venían a sumar otros mil que trabajaban en provincia pero que concurrían en París para los certámenes y las ventas. Si a ello sumamos que un pintor reconocido podía llegar a pintar una media de cincuenta telas al año, podemos hacernos una idea del alto nivel de competencia que debían sufrir los artistas. Un volumen que se traducía en 200.000 telas cada decenio que inundaban el mercado artístico y sólo nos referimos a los artistas oficiales.

El antiguo sistema institucional de la Academia a pesar de todas sus reformas se mostraba desfasado y colapsado:

“Mais trois mille peintres ne pouvaient entrer dans un système prévu pour trois cents. Il n’y eut aucune tentative importante pour décentraliser géographiquement ou par spécialités la structure du système.”⁴⁴

Es en esta coyuntura donde el nuevo sistema del Mercado del arte emergía para ofrecer un relevo al anquilosado sistema institucional oficial de la Academia. El incipiente mundo de los marchantes y los clientes posibilitó una vía de escape donde los artistas pudieron ver remunerada su actividad artística. No se trataba de un fenómeno que irrumpía automáticamente en el panorama artístico; su presencia se hacía palpable ya desde muchos años atrás. No obstante, fue durante el segundo tercio del siglo XIX, cuando comenzó a disponer de una envergadura notable, como para ofrecer una

⁴⁴ WHITE, H. y C. : *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p.108.

alternativa a todos aquellos artistas que no quisieron o no pudieron entrar en la pugna por alcanzar la cima de la carrera artística en las instituciones oficiales.

No obstante, no serán sólo los artistas ajenos al sistema artístico oficial quienes se nutrirán del Mercado del arte: maestros oficiales y artistas inconformistas sucumbirán todos ellos a las posibilidades que ofrecía el mercado.

El sistema de mercado artístico ofrecía al colapsado mundo oficial de la Academia y *l'École des Beaux Arts* una válvula de escape. Quizás más que un sistema rival podríamos considerar que el Mercado del arte provocó que la desaparición del sistema oficial académico no se produjera de manera brusca y radical. Fue un proceso de desintegración lento que acabó por degenerar en una pérdida de protagonismo a finales del siglo XIX.

Contra lo que pueda parecer, el sistema académico y el sistema de mercado no fueron sistemas artísticos rivales. Ambos coexistieron en ocasiones con consentimiento mutuo:

“Pero no hay que pensar que, a través del tiempo, la oposición haya sido tan violenta [.....] Ni siquiera la convulsa contestación de nuestros tiempos puede acabar con la Academia porque, como hemos dicho, su existencia es funcional, por un lado, con respecto a al política del Estado y, por otro, con la propia dialéctica interior del sistema de mercado.”⁴⁵

Esta dialéctica entre sistema académico y sistema de mercado fue la causante de que muchos artistas participaran de ambos sistemas. Por un lado, ascendieron en la carrera artística oficial y por otro convinieron a introducir sus obras en el mercado artístico, obteniendo sustanciosas ganancias. En muchas ocasiones, el reconocimiento en los ámbitos oficiales como en *l'École* y muy especialmente en el *Salon* posibilitaban al artista en cuestión suculentos contratos con marchantes.

Por tanto, es fácil percibir cómo ambos sistemas se complementaban, al tiempo que los artistas sacaban partido tanto de uno como de otro. Evidentemente existieron artistas

que se negaron a ser partícipes de uno u otro modelo, los artistas más recalcitrantemente académicos, como Ingres, se negaron a admitir la complementariedad de ambos sistemas, no concediendo más que a la idealidad del arte el valor primordial de una obra.

Por otro lado existieron artistas que se negaron a ofrecer sus obras al criterio y al juicio de los académicos y profesores oficiales, por considerar este acto como signo de parcialidad y partidismo, recibiendo tan sólo el apoyo de marchantes y críticos de arte. No en vano serán estos dos círculos de agentes artísticos, marchantes y críticos, quienes mayor protagonismo van a adquirir en el nuevo modelo del sistema de mercado artístico. Ellos ejercerán el papel de maestros de ceremonias en los nuevos ámbitos de desarrollo artístico comercial, en las galerías y salas de exposición, en las revistas especializadas y en las publicaciones de prensa. Es por ello que algunos autores han convenido en denominar a este nuevo fenómeno del mercado de arte del siglo XIX como sistema *marchand-critique*⁴⁶:

“Le *Salon* et les autres modes de reconnaissance officielle étaient des éléments indispensables si l’on voulait se faire un nom comme créateur. Mais c’était aux critiques, en conjonction avec les marchands, qu’incombait la difficile tâche d’établir la réputation d’un artiste dans tel ou tel cercle spécifique d’amateurs d’art.”⁴⁷

Si, efectivamente, el sistema de mercado pudo desarrollarse y adquirir su hegemonía durante el siglo XIX fue porque diversos fenómenos se produjeron ofreciendo un marco propicio para la extensión de las prácticas de mercado. Marchantes y críticos de arte se multiplicaron y ejercieron su labor de instigadores de la demanda, pero este proceso no se habría visto culminado si no hubiera existido conjuntamente todo un contingente social que hubiera visto enormemente aumentado su poder adquisitivo. Sólo cuando oferta y demanda se pusieron de acuerdo, el mecanismo de producción del Mercado del arte comenzó a producir enormes beneficios.

⁴⁵ POLI, Francesco: *Producción artística y mercado*.p.46.

⁴⁶ WHITE, H. y C. : *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p.100.

⁴⁷ WHITE, H. y C. : *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p.100.

Tal y como había sucedido en la Holanda del siglo XVII, varios factores fueron determinantes en el nuevo panorama artístico: la liberalización de los medios de promoción artística potenciaron el aumento del número de artistas, al tiempo que se desarrollaba la producción de un tipo de obra pequeña y de rápida ejecución que benefició enormemente el volumen de obras.

Hacia 1883, un crítico de arte se lamentaba por esta cuestión:

“Le nombre d’artistes a augmenté comme le nombre des tableaux; c’est malheur!. L’art est un religion qui n’a pas besoin de beaucoup de prêtres; il est de sa nature aristocratique....Malheureusement, la loi ne pouvant limiter le nombre des peintres comme elle limite le nombre des notaires, nous sommes obligés de nous incliner devant les faits.”⁴⁸

Es en este aspecto relativo al aumento de los artistas y al aumento de la producción donde algunos teóricos observaron el origen de la decadencia del arte del siglo XIX. Los sectores más conservadores vieron en esta cuestión relativa a la liberalización que ofrecía el Mercado del arte la causa de la perversión de los valores exclusivistas del arte que habían caracterizado al arte del Antiguo Régimen y del Imperio.

Desde diversos frentes se atacaba a la liberalización que conllevaba el nuevo sistema del Mercado del arte. Por un lado, desde los sectores involucionistas aristocráticos, dirigidos por los artistas que habían gozado de una posición preeminente en décadas pasadas y que observaban en el nuevo sistema un fenómeno que desnaturalizaba al arte. Y por otro desde los sectores sociales más desfavorecidos, que veían en el nuevo sistema un mecanismo que los proletarizaba y desprotegía. Tanto en un caso como en el otro, el detonante era la competencia, para unos desleal y para otros desigual.

La libertad artística acometida durante el siglo XIX, aquella que abría las puertas del panteón de artistas a todo el quisiera intentarlo, se había realizado a expensas de la

⁴⁸ OLLENDORFF, Gustave. “L’Exposition Nationale de 1883”. *Revue de deux mondes*. 1883, pp.436-454.

esencia y de la naturaleza del artista. No se trataba de una libertad del arte, pues nunca como en este siglo XIX el artista fue más esclavo de las imposiciones externas al arte. Se trataba entonces de la libertad burguesa, el nuevo sistema socioeconómico del capitalismo liberaba el sistema artístico, pero no ofrecía un igual nivel de recompensas a todos, ni cualitativa ni cuantitativamente.

La nueva realidad del artista continuaba pasando por la estrecha carrera de la Academia de Bellas Artes oligárquica y elitista. Sin embargo, la irrupción del mercado ofrecía los mecanismos de práctica libre para cualquier artista. Los nuevos gritos de libertad artística que nacerán con las voces románticas invitaban al artista a liberarse de los rígidos patrones exclusivistas aristocráticos, pero constituían en sí mismo un modo diverso de dependencia, en este caso, regida por los cánones artísticos de la demanda del Mercado del arte. El artista tuvo que ser consciente de que el sistema le obligaba a variar su misión como artista, tanto desde el punto de vista conceptual como desde el material.

La profesionalización del artista

“Vous livrez un tableau au public comme un cordonnier livre une
paire de bottes fines à un client”⁴⁹

Una nueva forma de libertad se había producido con la llegada del Mercado del arte. La dependencia de los artistas dejaba de tener el nombre y apellido de un mecenas, para pasar a convertirse en una dependencia anónima, virtual, que descansaba en la lógica universal del beneficio que equiparaba al artista a cualquier individuo que desempeñara otro oficio. Esta dependencia sin rostro era aún más despiadada, el artista debía producir para vivir y eso implicaba que el artista debía obtener unos beneficios con su trabajo⁵⁰.

⁴⁹ ZOLA, Émile: *Écrits sur l'Art*. Ed. Gallimard. Paris, 1991. Pp.185.

⁵⁰ Este aspecto no era exclusivo del período contemporáneo y no significaba que a lo largo de la historia los artistas no hubieran desarrollado una concepción sobre la rentabilidad económica de la producción artística. Obtener el máximo beneficio de una obra será un aspecto casi inherente al mismo proceso de producción. El propio Vasari, por recurrir a uno de los padres de la nueva historia del arte, según cita de Von Schlosser, fue consciente de la necesidad de economizar los procesos de producción artística, reduciendo la duración de la ejecución de una obra, potenciando precios bajos, primando la puntualidad de las entregas, así como conformando un equipo de colaboradores eficaces que ayudaran en la

“La producción mecánica en una sociedad comercial supone nada menos que la transformación de la sustancia natural y humana de la sociedad en mercancías.”⁵¹

El mercado convertía a todos sus objetos en mercancías, a todos sus agentes en productores de beneficio.

“Gli editori e i mercanti di quadri si comportano con i prodotti delle attività spirituale allo stesso modo in cui un commerciante tratta di cappelli o di cravatte.....All’arte e alla letteratura vengono applicati gli stessi criteri che si applicano allo zucchero, alla pele e alle setole”⁵²

La introducción de la lógica del beneficio capitalista, de la obra de arte como mercancía constituía una fractura frontal con los principios que habían regido al arte desde hacia siglos. La profesionalización del arte retrotraía a los artistas a un pasado del que habían sido liberados gracias a las querellas y demandas que los propios artistas habían esgrimido con el fin de desvincular la práctica artística de la mera técnica profesional.

Este proceso en la condición del artista que provocó el tránsito del artesano que practicaba un arte mecánico, al artista que practicaba un Arte Liberal, constituyó uno de los episodios más importantes en la naturaleza histórica del arte y del artista. Y por ello deberemos hacer un inciso para adentrarnos en este trascendental proceso de cambio, para entender así el alcance del trastorno que pudo suponer durante el siglo XIX la mutación de ciertos ideales del artista como ser dotado de ciertos dotes extraordinarios. En el seno de esta querrela sobre la consideración de los artesanos y los artistas se hallaba la conquista del conocimiento de las Artes Liberales que tienen en la Antigüedad clásica su origen.

realización. La mayor rapidez en la elaboración de la obra y por tanto su menor coste económico es uno de los aspectos modernos que añade Vasari en el Proemio de la segunda edición de 1568 de su obra *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestro tiempos*. Sin embargo este aspecto se desnaturaliza durante la época contemporánea llegando a transgredir los límites requeridos en la composición y elaboración de una obra.

⁵¹ POLANYI, Karl: *La Gran transformación. Crítica del liberalismo económico*.p. 82.

⁵² TEIGE, Karel. *Il mercato dell’ arte. L’arte tra capitalismo e rivoluzione*.p.15.

Durante la Antigüedad clásica el término Arte se relacionaba con técnica o *techné*, destreza o habilidad. El arte, por tanto, era un sistema de métodos regulares cuya finalidad era fabricar algo. En este sentido la producción del arquitecto, la del pintor, la del carpintero, la del sastre o la del tejedor, eran iguales, todas eran consideradas técnica. El arte era racional por definición e implicaba un conocimiento; no dependía de ningún tipo de inspiración, intuición o fantasía. Para los griegos, tanto las ciencias como las artesanías pertenecían al reino de las artes.

Durante la antigüedad hubo muchos intentos de clasificar las artes, pero quizás el que más fortuna conoció fue el modelo que clasificaba el conjunto de artes en dos grupos: las artes liberales y las artes vulgares. Estas artes se diferenciaban en que las artes vulgares exigían el esfuerzo físico del cuerpo y las artes liberales no lo hacían. Pero esta clasificación no estaba exenta de un componente social y cultural. Efectivamente, la sociedad griega traducía ciertos modelos sociales a la propia consideración de las Artes. La Grecia esclavista consideraba que el trabajo físico degradaba al hombre, de ahí que los hombres libres prefirieran el trabajo mental y por ello consideraran a las Artes Liberales superiores a las Artes vulgares. A partir de entonces las Artes liberales fueron así denominadas por ser consideradas dignas del hombre libre, que además podía emplear su tiempo en el desarrollo del intelecto o del *otium*. Por su parte las Artes vulgares, en la medida que implicaban el desarrollo del cuerpo, fueron consideradas inferiores, practicadas por individuos cuya condición sólo permitía la práctica del *negotium*. La pintura y la escultura fueron consideradas en Grecia un arte vulgar y a ellas se aplicaron todas estas características.

La Edad Media recogió el legado clásico y no lo varió, la definición de arte como técnica se mantuvo vigente y la jerarquía de las Artes Liberales continuó existiendo. Las artes vulgares pasaron a llamarse artes mecánicas pero el cambio de nombre no supuso ninguna variación estructural. Si existió, sin embargo, una pequeña alteración con respecto al modelo clásico ya que durante este período:

“La pintura y la escultura no se clasificaron nunca como artes, bien fueran liberales o mecánicas. Sin embargo, se trataba en efecto de destrezas que se atenían a unas reglas [...] La razón fue que sólo podían haberse clasificado como artes

mecánicas, si se hubiera considerado que eran útiles; y la utilidad práctica de la pintura y la escultura parecía ser insignificante.”⁵³

Fruto de esta insignificancia surgieron serios requerimientos referentes a estas técnicas. Fue durante el Renacimiento cuando una serie de artistas comenzaron a demandar con sus reivindicaciones la elevación de la pintura y la escultura a una condición diferente de la que hasta ese momento había ocupado. Durante el Renacimiento y el Barroco se conservó el concepto clásico de Arte como sistema de reglas, de habilidad o de destreza, no obstante, existió una novedad. Desde el siglo XV hasta el siglo XVII se comenzó a fraguar la idea que la pintura, la escultura, la poesía o la música, dadas sus características, debían ocupar un lugar especial y por ello debían aislarse de la clasificación general. Los artistas del Renacimiento demandaban un lugar específico entre las Artes Liberales, exigían dejar de ser vinculados al trabajo artesanal y por ello no ser relacionados con los artesanos.

Artistas como Vasari, Leonardo o Rafael entre otros, concibieron la pintura y la escultura como un Arte Liberal, pues en ellas se requería algo más que el desarrollo del cuerpo y el trabajo corporal, el artista debía versarse en estudios geométricos, de perspectiva, anatómicos, o filosóficos; pero también porque la pintura y la escultura no tenían una naturaleza meramente económica sino que su verdadera esencia radicaba en la búsqueda de la belleza y la perfección. Ghiberti, por ejemplo, mantenía que el artista debía conocer todas las artes liberales, no solamente debía estar al corriente de las demás disciplinas; sino que era el único ser capaz de explotarlas a fondo para bien del hombre.

“Este respeto hacia la personalidad del artista era nuevo; suponía otorgarle esa independencia con respecto a las normas comunes, esa especie de privilegio en el seno del mundo humano que reclaman los platónicos para el *sacerdos musarum*. La obra de arte no es una producción mecánica: compromete una disposición total del alma que planea por encima de las contingencias. Sin duda es la primera vez que esta idea revolucionaria se introduce en la cultura moderna.”⁵⁴

⁵³ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas*. Ed. Alianza. Madrid, 2002, pp.87.

⁵⁴ CHASTEL, André: *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Ed. Cátedra. Madrid, 1991, p.121.

Estos intentos de revaloración de la condición de la pintura y la escultura como Arte Liberal y, por ende, del artista, potenciaron la escisión de estas disciplinas del concepto mecánico gremial o artesanal. Fue el momento de la elaboración de las Academias y de los Colegios. Si en el siglo XIV debemos buscar a los pintores entre los miembros del Gremio de Médicos y Especieros de Florencia, un siglo más tarde podremos hallarlos inscritos en la nueva Academia de Arte. Puntualicemos que sólo a partir de 1571 los artistas académicos de Florencia quedaron exentos de estar inscritos en la corporación gremial.

Las Academias fueron entendidas desde su primera creación en Florencia como espacios donde se congregaban asambleas de hombres escogidos con la finalidad de mantener “la nobleza del arte”.

El proceso de elevación de la pintura y la escultura como Arte Liberal fue largo y dispar en muchos sentidos, Italia fue el foco desde el que irradiaron la mayor parte de teorías filosóficas artísticas, pero la recepción en los distintos espacios geográficos y la aceptación de las innovaciones fue igualmente muy variable⁵⁵.

Evidentemente la consideración social del artista varió considerablemente en la Italia del siglo XVI. Gracias a ello algunos artistas comenzaron a formar parte de la élite social y adoptar el *modus vivendi* propio de la sociedad cortesana para la que pintaban. Es en este sentido que durante el Renacimiento se difundió la consideración de que el artista debía aspirar a objetivos nobles y loables y nunca bajo ningún precepto convertir su obra en una vil mercadería. Sus esfuerzos debían dirigirse a honrar la disciplina a la que se consagraban, jamás a enriquecerse como un mercader:

⁵⁵ En el ámbito valenciano los pintores se habían vinculado durante la Edad Media al gremio de freneros, pues su tarea constituía un último paso en la elaboración de las decoraciones pictóricas de armas, o de carpinteros por constituir los últimos niveles de elaboración en la decoración de muebles. El resto de pintores los retablistas, cortineros (decoración de tapices), o iluminadores de códices, desarrollaban su arte de manera autónoma pero regidos a su vez por los sistemas de control gremial. Algunos testimonios de la época aluden a la existencia de un Colegio de pintores durante los primeros episodios de *les Germaníes*, sin embargo lo cierto es que el 5 de diciembre de 1520 ya hallamos un documento realizado por los pintores valencianos que lleva por título *Capítulos presentados por los pintores de Valencia al gobernador para poder constituirse en Colegio y Universidad*. Se trataba de un síntoma de la nueva consideración que el pintor como artista está acometiendo en el conjunto social. Para más información sobre este aspecto del arte valenciano véase: FALOMIR, Miguel: *La pintura y los pintores valencianos del Renacimiento (1472-1620)*. Ed. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura. Serie Minor.

“Non sia il pittore dispettoso nell’essere premiato, ma si condanni, come quello che più apprezza l’onore che l’utile e aborrisca quel far mercato, caso veramente vilissima.”⁵⁶

Entre la *virtus* propia del hombre renacentista y la práctica de la pintura como *otium*, por una parte, y la necesidad material y la práctica de la pintura como *negotium*, por otra, oscilarán la mayoría de las actitudes de los artistas de la época.

Si alguna trascendencia tuvo la culminación de la pintura como Arte Liberal acometida durante el Renacimiento, esa fue la nueva consideración que adquirió el artista. A partir de entonces, el artista fue investido de ese *sacerdos musarum* al que se refería Chastel y paso a ocupar un papel determinante en la escala social, no ya desde el punto de vista de su poder material, sino desde su consideración como un ser con poder creativo, tocado por la divinidad de la creación. Quizás por ello los artistas del renacimiento han gozado desde entonces de la más alta consideración en la historia del arte:

“podríem dir que de tots els pintors de la història de l’art els de l’època del Renaixement han estat el més valorats.”⁵⁷

Destruir el halo mágico del artista como ser elegido, es desproveerlo de toda su función y condición social. Este es quizás el aspecto más determinante en la realidad del artista del siglo XIX, en la consideración social del arte, más allá de la preocupación creada por la falta de recursos económicos a la que se veía abocado el artista decimonónico, más que por el alto nivel de competencia, el verdadero trastorno venía determinado por un aspecto conceptual, el artista se había *profesionalizado*.

La inmensa mayoría de artistas a lo largo de la historia del Arte desempeñaron su trabajo más como una profesión que como una condición divina, pero ello no impidió

Valencia, 1994, pp. 15-58. COMPANY, Ximo: *Art i artistes al País Valencià Modern. 1440-1600*. Ed. Curial. Barcelona, 1991.

⁵⁶ PINO, Paolo: *Dialogo di Pittura*. Milan, 1954, p.35. Ref. LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*.p.26.

⁵⁷ COMPANY, Ximo: *Art i artistas al País Valencià modern 1440-1600*.p. 206.

que la práctica artística se realizara bajo unos principios distintos de los del resto de oficios, cuestiones éstas que habían comenzado a ser reivindicados en el Renacimiento.

En el siglo XIX ya se había producido la total separación de la pintura y la escultura de la vieja consideración clásica de destreza o habilidad de carácter mecánico, era el final del camino emprendido desde el Renacimiento. En 1747 Charles Batteaux en su obra *Les Beaux Arts reduits à un seul principe* clasificaba las artes y aislaba la pintura y la escultura del resto de las Artes:

“El grupo de las Bellas Artes se componía de: música, poesía, pintura, escultura y danza. El autor pensaba que el rasgo característico de estas artes era que todas proponían agrandar, así como imitar la naturaleza. Así dividió el gran ámbito de las artes en Bellas Artes, cuya razón de ser era deleitar y en artes mecánicas, cuya razón de ser será la utilidad.”⁵⁸

Durante la Antigüedad la pintura y la escultura habían compartido tribuna con la sastrería, la zapatería, la medicina, las matemáticas o la gramática. En el siglo XIX, sin embargo, la pintura formaba parte de las Bellas Artes y ya nada tenía que ver con las artes mecánicas como la ebanistería o la zapatería. Su esencia era radicalmente distinta, su finalidad también.

El capitalismo en su fase primera les asestaba un duro golpe, ya no habían artistas, ni científicos, ni médicos⁵⁹, es cierto que tampoco había privilegios entre unos estratos sociales y otros, sin embargo, ahora tan sólo existían trabajadores en su más uniforme concepción.

⁵⁸ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas*. p.91.

⁵⁹ Ciertas profesiones debido a su importancia en el seno de las comunidades o unidades sociales, han gozado de una consideración excepcional entre los habitantes de las mismas. Los médicos, los juristas, los abogados, los boticarios o los farmacéuticos han ejercido un papel superior en la jerarquía social civil. Y hasta cierto punto los pilares sobre los que se ha sustentado, hasta no hace mucho tiempo, la cima de la pirámide social de muchos pueblos giraba entre esta tríada, el alcalde, el médico y el juez. Los artistas en su justa medida fueron elevados a una categoría similar, aunque este aspecto sea más difícilmente comprobable en los ámbitos locales pues los artistas, por lo general, se ubican en los grandes centros urbanos, donde el componente social se amplía, y no en las pequeñas localidades. El diccionario francés *Le Petit Robert* introduce una de las acepciones más comunes de la definición de *profession* como: *Métier qui a un certain prestige social ou intellectuel*.

Las profesiones están infundidas de un valor extra-profesional, de unos conocimientos intelectuales necesarios y el arte es una de ellas.

La perversión del siglo XIX venía determinada por la desnaturalización de la práctica artística, por la mutación de su esencia como una disciplina que pretende deleitar a través de la búsqueda de la belleza en una disciplina adaptada a la nueva lógica del Mercado del arte. Un mercado amparado en ese factor al que se refería Polanyi y que volvemos a traer a la memoria: “únicamente la civilización del siglo XIX fue económica en un sentido diferente y específico, ya que optó por fundarse sobre un móvil, el de la ganancia”⁶⁰. El móvil económico introducido en la disciplina artística corrompía muchos principios del ideal Académico, los artistas experimentaban en sí mismos las consecuencias de dicha mutación.

La convulsión de los años 30

Efectivamente, ese proceso de profesionalización y de proletarización al que se enfrentaron los artistas del siglo XIX. Comenzó a evidenciarse de manera palpable durante la década de los años treinta. Un período que experimentaba un profundo proceso de convulsión enmarcado en una coyuntura de crisis que se manifestaba en prácticamente todos los ámbitos de la sociedad, tanto en la política, la economía, o la cultura.

“Si existe un período en el que resulta aberrante aislar la pintura de la historia cultural, es el que viene a continuación de la Revolución Francesa y Napoleón. La amplitud y la violencia de los cambios, y más todavía de las profundas perturbaciones políticas y sociales en Europa, las rupturas de comunicación debidas a las guerras, dejaron entre paréntesis o retrasaron la maduración de los problemas culturales surgidos en tiempos de la revolución.”⁶¹

La situación del arte, en este segundo cuarto del siglo XIX, parecía evidenciar un proceso de ruptura con las viejas estructuras. Casi podríamos afirmar con algunas reservas, que la historia del arte experimenta su propia revolución francesa cuando el

⁶⁰ POLANYI, Karl: *La Gran transformación. Crítica del liberalismo económico*.p. 66.

⁶¹ DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Ed. Arte Cátedra. Madrid, 2002, p. 63.

capitalismo sustituye a los viejos modos de producción y promoción. Aquellos países que acometieron este proceso de manera radical, arrasando con los viejos presupuestos, para ofrecer un escenario más adecuado a la innovación. Por el contrario los países que no consiguieron barrer las viejas constantes artísticas vivieron con el lastre del pasado y las nuevas tendencias tuvieron siempre que lidiar enormes batallas artísticas y luchar contra la presencia del fantasma del pasado.

Este proceso se entiende sólo si partimos de la premisa que considera que el Mercado del arte capitalista es un fenómeno eminentemente burgués y que su aparición está, por tanto, condicionada al surgimiento y a la hegemonía de las clases medias y al desarrollo de las leyes de mercado. Evidentemente, la burguesía imprimirá al arte unas características determinantes que se diferenciarán claramente del modelo artístico aristocrático, el arte burgués traducirá los hábitos burgueses tanto a las cuestiones estéticas como a las materiales. Es por ello que este arte gozará de una situación de bienestar y de expansión en aquellos países donde las condiciones de ascenso de la burguesía se produzcan de una manera más profunda y clara.

No es de extrañar por eso que la mayoría de autores coincidan en considerar a Francia como el país donde mejor se perfilaron los criterios del arte burgués:

“La Francia...ha instaurato il diretto dominio della borghesia sotto una forma cosí tipica quale non si è avuta in nessuna'altra nazione europea...E per la stessa ragione la storia dell'arte francese dei secoli XIX e XX costituisce per la sociologia dell'arte capitalistica un periodo particolarmente indicativo della tendenza del processo generale, un periodo cioè nel quale si possono piú chiaramente individuare le caratteristiche dell'intero processo.”⁶²

Nuevamente podríamos hacer uso de aquella *differentia specifica* hausseriana, pues el proceso histórico artístico de la consolidación del Mercado del arte se muestra muy diferente en unos países o en otros, no ya sólo como producto de una tradición artística particular propia de cada espacio geográfico, sino también como producto de una realidad social diversa y de una evolución histórica diferente.

⁶² TEIGE, Karel. *Il mercato dell' arte. L'arte tra capitalismo e rivoluzione*.p. 5.

El arte español evidenciará esta pervivencia de viejas estructuras artísticas. Su retraso en la recepción y adaptación a los nuevos estilos artísticos que tenían lugar en otros países como Francia, será un síntoma de la particular incorporación de España a los nuevos presupuestos artísticos contemporáneos. Sólo desde esta óptica podemos entender cómo el romanticismo o el realismo posteriormente, por citar sólo un par de ejemplos, llegan a España con casi veinte años de retraso y experimentan una extraña simbiosis con elementos pasados que perduran en el sistema artístico español⁶³.

En cualquier caso, la situación en torno a la década de los años treinta del siglo XIX no era ni de lejos una situación estable ni desde el punto de vista artístico, ni político, ni social, en gran parte de Europa. La extensión del Mercado del arte no hizo sino acrecentar las inquietudes de los artistas, quizás por ello los hombres románticos volvieron la vista atrás, elogiando antiguos períodos.

El vértigo romántico, término utilizado por algunos autores para describir el sentimiento asfixiante del romanticismo ante la nueva realidad, reproducía esa situación de inestabilidad, de desconcierto y de rechazo hacia la nueva coyuntura histórica que se había gestado, una realidad que no se parecía en nada a aquella sociedad ideada por los valores revolucionarios. Como opinaba el poeta Alfred Musset, los “hijos del Imperio y nietos de la revolución” sufrieron en sus propias carnes el desengaño:

“la enfermedad toda del presente siglo proviene de dos causas: el pueblo que ha pasado por el 93 y por 1815 lleva dos heridas en el corazón. Todo cuanto existía ya no existe, lo que existirá no ha llegado aún. No busquéis en otra parte el secreto de nuestros males.”

⁶³ Me refiero al hecho que el romanticismo entre otros muchos presupuestos supuso un intento de mayor libertad para el artista, un aspecto que lo obligaba a alejarse del rígido sistema de tutelaje de las Academias, algunos románticos establecieron nuevas organizaciones como cofradías, en el caso de los nazarenos o los puristas catalanes. Mientras, en la mayor parte de España se dio lo que se ha convenido en llamar el romanticismo ecléctico y moderado de corte académico, cuyo mejor representante lo hallamos en la figura de Federico Madrazo. Aunque pueda parecer una contradicción el nombre evidenciaba la persistencia de aspectos antiguos con un movimiento contemporáneo. Desde un planteamiento que siguiera la lógica histórica de Frederick Antal, se podría establecer el discurso que en España la escasa existencia del componente social liberal burgués habría sido determinante en el particular desarrollo de los presupuestos románticos. El romanticismo, según planteamientos de la historia social del arte, se considera un movimiento que se ampara en la ascensión del contingente social burgués, como expresión de sus gustos y su demanda artística, quizás por ello será en Barcelona, ciudad en la que el contingente liberal burgués era mayor que en el resto de España, donde surgirá en 1823 la primera revista artística romántica llamada *El Europeo*.

Un año antes de la aparición de la carta anónima aparecida en *L'Artiste*, ya reseñada, es decir, en 1831, ya se perfilaban las mismas preocupaciones en otro artículo, “Un artiste au Moyen Âge”, cuyo título evidenciaba la nostalgia con la que se recreaba el glorioso periodo medieval y que se nutría, a su vez, del mismo recelo hacia el nuevo sistema del arte mercantilizado que se estaba imponiendo:

“Aujourd’hui, l’artiste est avant tout un homme du monde, comme l’avocat, le médecin, le banquier ou le magistrat; il prendra bientôt une patente; il est policé, compassé, calculateur, souple comme un chambelan⁶⁴.

Aujourd’hui l’art cour les rues; mais l’art incomplet, mesquin, rabaissé; l’art réduit à n’être plus qu’un affaire de commerce, un métier, une marchandise.

Le prestige est tombé, pauvre artiste; on ne te brûlera plus: ton règne est fini.”⁶⁵

La idea de que el nuevo Mercado del arte ofrecía una situación de inestabilidad e indefensión al artista será tema recurrente en muchos autores. La libertad en el arte se había construido gracias al sometimiento de muchos artistas a las leyes de la oferta y la demanda, un precio excesivamente caro saldado sobre la existencia de muchos de ellos:

“Ma la libertà, l’eguaglianza, la fratellanza, queste tre teologiche virtù della borghesia, non riuscivano a dare agli artisti di que accendere la stufa e cuocersi il pranzo. Nei castelli o nei conventi la vita era stata piú tranquilla; nel mondo feudale la vita dell’artista era una vita senza libertà, una vita in gabbia, ma perlomeno la gabbia aveva delle dorature qua e là.”⁶⁶

En 1832 se publicaban los escritos de arte de Stendhal en los que, el renombrado escritor, se hacía eco también de las cuestiones que empujaban al artista del siglo XIX a convertirse en un ser calculador, condicionado exclusivamente por la rentabilidad económica de sus obras:

⁶⁴ Chambelan: Camarlengo, gentilhombre de Cámara. En Francia el chambelan era el oficial de la Corte que estaba encargado de todo lo que concernía al servicio interior de la Cámara de un Príncipe y que, con la dinastía de los Capetos, acrecentó rápidamente su poder e influencia.

⁶⁵ MURET, Théodore: “Un artiste au Moyen Âge”. *L'Artiste*. 1831, II, 9, pp.90-91.

⁶⁶ TEIGE, Karel: *Il mercato dell’arte. L’arte tra capitalismo e rivoluzione*. pp.13-14.

“la manière d’être d’un artiste dans la société du dix-neuvième siècle, les démarches auxquelles il faut qu’il se livre pour devenir riche et célèbre, tendent à transformer une jeune amante de la gloire, enthousiaste du beau, en spéculateur froid et calculant.”⁶⁷

Como si de una fuerza centrífuga se tratase, las respuestas a todas las cuestiones del trascendental cambio que supuso la experiencia artística del siglo XIX nos arrastran a estas décadas del segundo tercio del siglo. Sin duda porque en ellas el movimiento romántico irradió con mayor fuerza que nunca conformando el germen de la nueva concepción del arte moderno. O quizás porque como opinaba Pierre Daix, sólo después de que quedaran saldadas las cuentas de la Revolución y el Imperio en Francia se pudieron enfrentar los artistas a la nueva situación surgida de ellas.

La libertad decimonónica tendrá en los ideales románticos su piedra filosofal, la libertad extendida a la práctica artística, aquella máxima que se denominó *el arte por el arte*, contagiará a la comunidad artística potenciando no sólo la elección en libertad del ser artista, sino también la libre práctica del ejercicio artístico, la libertad de la crítica de arte, la libertad de promoción, hallando en el mundo economizado del Mercado del arte su mayor enemigo.

No nos debe extrañar, por tanto, que estos argumentos sean la herencia de las décadas futuras. Como escribía Zola en 1881: “nous tous aujourd’hui, [.....]sommes gangrenés de romantisme jusqu’aux moelles.”⁶⁸

La desilusión e incompreensión hacia el nuevo mundo del arte que esgrimieron los románticos, no sólo aparecerán en los períodos más susceptibles provocados por una coyuntura de crisis. Serán muchos los artistas y los autores que manifestarán su rechazo a las nuevas prácticas artísticas a lo largo de toda la centuria, incluso en los momentos álgidos de fe en el progreso provocados por la corriente positivista, el artista doblegado por las exigencias del mercado será un tema de primer orden.

⁶⁷ STENDHAL: *Mélanges d’Art*. Ed. Le divan. Paris, 1832, p.177.

⁶⁸ ZOLA, Emile: *L’Oeuvre*. Ed. Livre de Poche. Paris, 1996, p.128.

La segunda mitad del siglo, el arte como *metier*, la obra y la *marchandise*.

Casi treinta años más tarde de estas manifestaciones románticas, en 1859, era el antaño escritor romántico Charles Baudelaire, quien en su serie de escritos sobre arte realizaba una reflexión no muy distinta de la que planteaban estos artistas por la década de los años treinta:

“...fui llevado naturalmente por el curso de mis reflexiones a considerar al artista en el pasado y a compararlo con el artista en el presente; y después el terrible, el eterno por qué se alzó, como de costumbre, inevitablemente al cabo de tan desalentadoras reflexiones. Se diría que la insignificancia, la puerilidad, la falta de curiosidad, la calma insulsa de la fatuidad han sucedido, tanto en las bellas artes como en la literatura, al ardor, a la nobleza y a la turbulenta ambición; y que nada por el momento, nos da motivos para esperar floraciones espirituales tan abundantes como las de la Restauración.”⁶⁹

Nuevamente, las comparaciones entre el presente y el pasado artístico se convertían en protagonistas de los debates sobre el estado del arte. El descrédito ante la nueva generación de artistas que nacía en el seno de un mundo artístico mercantilizado era el que llevaba a Baudelaire, a plantear al artista moderno como un ser carente del espíritu ilustrado que había caracterizado al artista en épocas pasadas:

El artista, hoy y desde hace muchos años, es, pese a su falta de mérito, un simple *niño mimado* ¡qué de honores, qué de dinero prodigados a hombres sin alma y sin instrucción!

El *niño mimado* ha heredado el privilegio, entonces legítimo, de sus predecesores. El entusiasmo que ha saludado a David, Guérín, Girodet, Delacroix y Bonington, ilumina todavía con una luz caritativa su endeble persona; y, mientras buenos poetas, vigorosos historiadores ganan laboriosamente su vida, el financiero embrutecido paga magníficamente las indecentes pequeñas majaderías del *niño mimado*.

No soy injusto hasta ese punto; pero es bueno levantar la voz y protestar de la necedad contemporánea, cuando en la misma época en que un encantador cuadro de Delacroix difícilmente encontraba comprador a mil francos, las figuras imperceptibles de Meissonier se hacían pagar diez y veinte veces más. Pero esos *buenos* tiempos han pasado; hemos caído más bajo, y el Sr. Meissonier, que, a pesar de todos sus méritos,

⁶⁹ BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Ed. Visor. Madrid, 1999, pp. 225-227.

tuvo la desgracia de introducir y de popularizar el gusto por lo pequeño, es un verdadero gigante al lado de los actuales artífices de fruslerías".⁷⁰

Las modas y los nuevos gustos artísticos habían potenciado un tipo de artista que se prestaba a la producción de obras de pequeño formato, en virtud de ciertos criterios económicos que condicionaban los cánones estéticos del momento. Obras que, como hemos observado, no requerían del espíritu de la inspiración, pues un tipo de arte formalizado se había impuesto y los artistas modernos no tenían más que prestarse a esas pequeñas composiciones detallistas con temáticas que repetían hasta la saciedad los mismos modelos.

Qué lejos quedaban los conceptos renacentistas que había bautizado Vasari de la *invención*, las grandes composiciones y los meses de trabajo empleados en el estudio para la elaboración de una obra. Entre esa manera artística y las nuevas prácticas surgidas del Mercado del arte se abría un abismo. El triunfo de la obra de comercialización fue el blanco de las críticas de Baudelaire, la gran mayoría de artistas modernos atraídos por las ganancias económicas se prestaron a la producción de este tipo de arte que estaba acorde con los gustos de la sociedad burguesa contemporánea.

El análisis de Baudelaire continuaba intentando acercarse a las deficiencias del artista moderno:

Descrédito de la imaginación, menosprecio de lo grande, amor (no esa palabra es demasiado hermosa), práctica exclusiva del oficio, tales son, creo, por lo que se refiere al artista, las razones principales de su declive.

Pinta, pinta; y ciega su alma, y sigue pintando hasta que por fin se parece al artista a la moda, y que por su tontería y habilidad merece el sufragio y el dinero público.⁷¹

⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*.pp. 225-227. Ernest Meissonier (Lion 1815-Paris 1891) fue uno de los artistas de la denominada pintura de género que más aceptación tuvo en el panorama artístico del siglo XIX. Sus obras se convirtieron en el modelo a seguir por toda un ejército de artistas que practicaron un arte eminentemente comercial.

⁷¹ BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*.pp. 225-227.

Esa “práctica exclusiva del oficio” a la que se refiere Baudelaire, resume a la perfección el proceso que experimentaron los artistas y que hemos referido en párrafos anteriores.

Pero no fue menos incisivo el escritor Emile Zola, quien hacia 1867 se refería a la profesionalización del artista en los siguientes términos:

“La peinture, ainsi envisagée, devient une sorte d’ébénisterie[.....] Eh! Non, monsieur, vous n’avez pas fait un tableau. C’est là, si vous voulez, une image habile, un sujet plus ou moins spirituellement traité, une marchandise à la mode. Mais jamais un ébéniste ne croit avoir fait une oeuvre d’art lorsqu’il a établi élégamment et marqueté un petit meuble de *Salon*. Vous êtes cet ébéniste; vous savez à merveille votre métier; vous avez dans le doigts une habilité prodigieuse. Voilà votre talent d’ouvrier.”⁷²

Nunca como entonces los términos *metier* y *marchandise* se repetirán tanto y estarán tan cargados de connotaciones negativas, como se observa en las reflexiones realizadas por los artistas y escritores del siglo XIX. La decadencia del ideal artístico de los pintores se mostraba como un mal que azotaba la propia naturaleza del artista. A este aspecto se refería un crítico español en un artículo de 1884, en el que nos sorprenderá observar como a pesar de los siglos pasados muchos de los problemas vinculados a la concepción de la disciplina artística continuaban vigentes. La cita es extensa pero merece igualmente la pena:

“.....me decía un pintor; - todo lo que V. dice me parece bien, pero no es práctico: la Pintura tiene una esfera de acción limitada; dentro de esa esfera el pintor debe crear y ejecutar. El arte es forma; lo demás, teologías.-

Esta opinión es la de muchísimos pintores, pero esa opinión destierra el ideal de la pintura y de la crítica.

Si la pintura es forma y nada más; si no tiene ideas, si no tiene teologías, no merece que se preocupen de ella los seres inteligentes, ni que se conceda a los pintores igual categoría que a los poetas, a los literatos, a los filósofos y a cuantos influyen en la vida moral de la sociedad. ¿Por qué concedemos a los pintores honores y billetes de banco a manos llenas?- Porque les suponemos artistas, es decir, superiores en expresar bellamente sus ideas y sentimientos.

Precisamente porque los pintores olvidan que el arte sin ideal no es más que un simple recreo de la vista [.....]La decadencia de la pintura es brillantísima, pero es decadencia. La mayoría de pintores, más

⁷² ZOLA, Émile: *Écrits sur l’art*. Ed. Gallimard. Paris, 1991, p.185.

o menos explícitamente piensa que la pintura no necesita ideales, entiende por arte bello el arte bonito, y cree que un asunto es sólo un pretexto más o menos plausible para improvisar una fiesta de colores. El pensar es para los literatos, y el pintar para los pintores [.....] Todo esto sería verdad si los pintores se dedicasen únicamente a pintar bodegones; pero es el caso que afrontan decididamente los puntos más difíciles de la historia, de la filosofía y de la vida social; es decir que escriben con el pincel la historia, máximas y artículos de costumbres [.....] ¿no es lógico pedir al artista la lógica del asunto? ¿no es lógico pedirle caracteres?[.....] El arte- decía Bacon- es el hombre añadido a la naturaleza. En casi todos los cuadros del día se ve la Naturaleza, pero falta el hombre.

Todos hemos visto algún grabado de *la Cena* de Leonardo de Vinci[.....] El aplicó a su *Cena* esta máxima escrupulosamente, un año entero dedicó a buscar una fisonomía que se acercase al ideal de su Judas, y el mismo cuenta que modificó mucho los rasgos de su modelo [.....] largo tiempo dejó la obra sin concluir[.....] y al fin y al cabo la terminó.. Un pintor de los que hoy se estilan no hubiese meditado tanto: hubiese dado la presencia de los Apóstoles a cualquiera de sus amigos, guapo y barbudo. El espíritu del siglo actual no se aviene, ciertamente con el espíritu de Leonardo, ni de Miguel Ángel, ni de Rafael, los cuales idealizaban la forma para interpretar bellamente asuntos ideales [.....] La decadencia moral de la pintura no viene de las corrientes intelectuales precisamente; no viene de que los dioses y los santos hayan sido sustituidos por los hombres; viene de la falta de seriedad con que proceden hoy los artistas; viene del espíritu comercial, de la falta de convicciones.”⁷³

El espíritu comercial del arte, sin duda, tuvo numerosos detractores que entendieron que esa intencionalidad impulsaba a los artistas a desprenderse de los valores que habían acompañado desde hacia siglos a la práctica artística. Todos estos argumentos serán una constante hasta muy entrado el siglo XX y continuaran vigentes incluso hasta nuestras días. Pero fue en estas décadas del siglo XIX cuando surgieron, se desarrollaron y tomaron forma, un fenómeno que afectó directamente a la realidad de los artistas y que condicionó la manera en que éstos entendieron y practicaron el arte.

El artista independiente. Argumentos favorables al Mercado del arte : *il est libre, il ne dépend que de son génie et de l'inspiration.*

Pero estas no fueron las únicas manifestaciones vertidas al respecto del Mercado del arte. Evidentemente, existieron argumentos favorables que intentaban enumerar las virtudes y las posibilidades que este nuevo sistema ofrecía al anquilosado mundo artístico. La mayor parte de estas argumentaciones se referían a la liberación que el

⁷³ FERNANDEZ FLOREZ, Isidoro: “Exposición de Bellas Artes. Artículo IV.” *La Ilustración Española y Americana*. N°XXV. 1884, p.36.

nuevo sistema del Mercado del arte provocaba en las esferas de la creación y la comercialización. Contrariamente a la idealización que habían esgrimido los autores románticos sobre el pasado gremial y el mecenazgo, los autores proclives a la aparición y difusión del Mercado del arte se escudarán en la idea de rigidez y oligarquía que había caracterizado al sistema artístico durante el Antiguo Régimen. El nuevo sistema de Mercado del arte potenciaba los conceptos de ascensión libre que ofrecía el capitalismo, característica que había impulsado, entre otros muchos aspectos, la movilidad social que tanto había beneficiado a las clases burguesas:

“[...] resulta fácil comprender la relación existente entre la movilidad social provocada por el desarrollo industrial y la movilidad de los modelos culturales, así como la movilidad de la búsqueda de novedades en el sistema”.⁷⁴

Nuestro artista anónimo de 1832 contestaba con su carta un texto aparecido en la misma revista donde se exponían contrarios argumentos que enumeraban los beneficios de la nueva realidad y la independencia que el Mercado del arte ofrecía al artista:

“L’artiste [...] a conquis son indépendance, il n’est plus pensionnaire d’un roi ou d’un prince, il n’est plus aux gages d’un maître ou d’un mécène qui le paie pour l’amuser; il est libre, il ne dépend que de son génie et de l’inspiration; il crée pour tous, et la société lui présente les moyens de vivre des productions de son talent, sans l’obliger à se mettre au service d’un protecteur.....”⁷⁵

“Crear para todos” he aquí uno de los conceptos barajados desde la nueva concepción artística, la democracia del arte, proclama que aparecerá con fuerza durante las décadas posteriores y que tendrá en la aparición de los Museos y Exposiciones públicas su manifestación más importante.

El arte ya no es privilegio de unos cuantos, sino que se constituye como un bien al que no se limita el acceso en virtud de un estatus social. En la práctica, no obstante, esta democracia del arte no será tan igualitaria pues no toda la sociedad se tornará en consumidora de arte, sino tan sólo aquellos que dispondrán de los medios materiales

⁷⁴ POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*.p.48.

⁷⁵ “Lettre à Monsieur le directeur de L’Artiste”. *L’Artiste*. 1832, IV, p.79.

para hacerlo. Y lo que es más importante el artista será libre pero contrariamente la sociedad no les ofrecerá un nivel suficiente de *moyens de vivre* pues las recompensas serán desiguales y desproporcionadas.

“la historia del espacio público de la pintura comienza propiamente en el momento en que la dependencia del artista respecto de los dictados de cualquier individuo o minoría empieza a ser discutida.”⁷⁶

Independizar al artista significa que la dimensión pública del arte y del artista ya ha sido acometida.

Más allá de los proclives y de los detractores, la introducción del mercado en el seno del arte, como observamos, era un proceso ya irreversible. A partir de entonces los artistas deberán acostumbrarse a una nueva lógica que afectará a todas las esferas de relación: la del artista con su condición y su propia obra, la del artista con los agentes y condicionantes del Mercado del arte o la del artista con el público.

Una vez esbozados algunos aspectos sobre la influencia que tuvo el Mercado del arte en la esfera del artista en su condición y su capacidad creativa, abordaremos la relación entre el artista y los condicionantes del incipiente Mercado del arte, sus agentes, sus mecanismos, para ello exploraremos algunas cuestiones relativas a este gran fenómeno.

⁷⁶ CROW, Thomas E.: *Pintura y Sociedad en el Paris del siglo XVIII*. Ed. Nerea. Madrid, 1989, p. 37.

CAPITULO II.-LA ECONOMIA DEL MERCADO DEL ARTE, EL NUEVO MUNDO DE LOS MARCHANTES

“La producción- escribe Marx- proporciona no sólo un material a la necesidad, sino también una necesidad al material. El objeto artístico- y de la misma manera, cualquier otro producto –crea un público sensible al arte y capaz de un gusto estético. Sin embargo, la producción elabora no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. Produce, por consiguiente, el consumo.”⁷⁷

Si la oferta de marchantes y empresas destinadas a la comercialización del arte determinaron los gustos de las pudientes clases medias que se enriquecían a un ritmo paralelo a la del Mercado del arte, o si fue la propia clase media quien configuró una nueva conciencia en la adquisición y posesión de obras de arte condicionando la oferta, es una cuestión complicada de esclarecer y más bien parece un fenómeno imbricado donde oferta y demanda se estimulan mutuamente de forma constante. Como causa o como consecuencia lo que parece obvio es que el fenómeno del Mercado del arte está totalmente ligado a la ascensión de la incipiente clase media decimonónica.

Considero, por ello, que el Mercado del arte decimonónico es un fenómeno del todo relativo al ascenso de las clases medias, pues se rige por su misma lógica. Ello no significa que sólo dichas clases medias vayan a ser las únicas destinatarias del mercado artístico⁷⁸, sino que es un sistema que refleja en sí mismo la lógica capitalista y los presupuestos liberales que habían fracturado el Antiguo Régimen, de la misma manera que el Mercado del arte había contribuido a ofrecer un relevo al antiguo sistema artístico.

⁷⁷ POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*.p.89.

⁷⁸ Aún considerando el aumento de la demanda de la clientela burguesa, el protagonismo de otras instituciones en la promoción y el consumo del arte no desapareció automáticamente. Así el Estado continuó ejerciendo un papel muy importante como promotor artístico en la adquisición de obras, al igual que la Monarquía que persistió con la práctica de promoción y representación de los símbolos de la institución. La Iglesia, aunque en un nivel muy inferior al que había desempeñado a lo largo de la historia, siguió realizando encargos artísticos, y finalmente la aristocracia vio disminuido su nivel de adquisición artístico en la medida en que su pervivencia se fue eclipsando.

En España, sin embargo, los viejos lastres históricos, las pervivencias del pasado, provocaron que la aristocracia gozara todavía durante gran parte del siglo XIX, de un papel importante en la adquisición y promoción de obras artísticas. Un ejemplo es el marqués de Alcañices quien como si de un mecenas se tratase, pensionó a Lorenzo Vallés en Roma, donde el artista pintó *Juana la Loca*.

Ello implicó que el nuevo Mercado del arte desarrollado en el siglo XIX se debiera adaptar a las exigencias de unos criterios artísticos cuyo destino comercial tenía en esta clase media su mejor cliente.

“La exigencia de la nueva burguesía consistía en legitimar también en el plano cultural, su status económico y social, intentando imponer una ideología artística funcional respecto a las nuevas demandas productivas y a la nueva distribución de actuaciones en la sociedad.”⁷⁹

La producción artística como manifestación de la nueva sociedad de las clases medias se veía condicionada, en consecuencia, a una serie de factores externos que dependían en su totalidad de las posibilidades materiales de dichos clientes. El aumento del poder adquisitivo de esta clase posibilitó que se adoptaran una serie de prácticas que hasta ahora tan sólo habían caracterizado a la aristocracia, y que observaban en la posesión de obras de arte un símbolo de ostentación de estatus y de posición social, de forma similar a como había sucedido en la Holanda del siglo XVII.

“[...] cuando las condiciones políticas y económicas fueron favorables al surgimiento de un nueva clase social con disponibilidad económica, muy pronto este grupo adoptó la costumbre de formar colecciones de una miscelánea de objetos, entre los que destacaron los de características artísticas, como forma de emulación y adquisición de un prestigio social. Así fue como el coleccionismo se convirtió en un signo de gusto y de ostentación. Ser coleccionista, como ha señalado Maurice Rheims, significa avanzar en la escala social.”⁸⁰

La estructura que conformaban la naturaleza de la clase media era bien distinta de la que había caracterizado a la sociedad del privilegio del Antiguo Régimen. Es en esta situación de cambio donde la figura del marchante va a jugar un papel determinante como intermediario y como agente de un proceso comercial, sustituyendo la concepción clásica del mecenazgo, es decir, la relación entre comitente y artista. Es por ello, que intentaremos, en una primera instancia, explicar los mecanismos de comercialización de las obras acercándonos al binomio Mercado del arte-clase media, pues la mayor parte de

⁷⁹ POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*.p.46.

⁸⁰ GIL SALINAS, Rafael: “Arte y coleccionismo privado en la Valencia contemporánea. El triunfo del arte entre el público”, pp.181-197. En: BARRULL, Jaume y BOTARGUES, Meritxell (dir): *Història de la cultura. Producció cultural i consum social*. Ed. Institut d’Estudis Ilerdencs. Lleida, 2000. p. 192.

las obras que se producen tanto en las empresas de venta y comercialización artística, como aquellas que los artistas producen de manera autónoma para vender a posibles compradores tienen en la clientela de las clases medias su mejor exponente⁸¹.

Pero deberemos ir más allá pues el tipo de obras producidas para dicho fin, tenían en sí mismas unas especificidades propias. Será necesario, por tanto, referirnos a un tipo determinado de obras, caracterizadas por una específica práctica pictórica y relacionadas con unos criterios de comercialización. Todos estos aspectos estaban en definitiva condicionados por el destino y el uso de las obras por el tipo de clientes a las que se destinaban.

“Es un arte que la burguesía ha hecho suyo y apto, sólo, para ser consumido por ella. Pequeñas obras con asuntos íntimos, detenida elaboración y realismo naturalista que exalta el valor del objeto *per se*”⁸²

Es indispensable antes de abordar este asunto hacer una salvedad, el Mercado del arte moderno no sólo estuvo caracterizado por este tipo de obras y prácticas artísticas. La magnitud de éste produjo la diversificación de la producción que permitió la ampliación de la naturaleza de las obras y con ello la ampliación de la esfera social a quien fue destinado. Quizás por ello, sólo gracias al Mercado del arte, artistas desvinculados de la Academia o de los gustos masivos de la clientela, como los impresionistas, pudieron encontrar su espacio comercial y su clientela. Sin embargo, un aspecto se mostraba claramente diferente. Si las obras que produjeron dichos artistas no estuvieron doblegadas a ciertos criterios artísticos en boga y respondieron a una producción más personal, fue por que en el origen de su creación éstas no tenían en exclusividad una función comercial. No eran creadas única y exclusivamente para el Mercado del arte, ese rasgo les confería una autonomía sobre los gustos y las estéticas

⁸¹ Al referirnos a la clase media lo hacemos en un sentido muy amplio. Un término que en este caso comprende tanto las altas clases medias que en el ámbito de la comercialización artística se definió como *high class painting*, esto es, un conglomerado social entre el que se hallaba desde el nuevo rico hasta el incipiente millonario; como una clase media con menores recursos, que adoptó igualmente las prácticas de compra artística. No se debe, sin embargo, excluir la presencia en estas prácticas artísticas de otros componentes sociales como la aristocracia o incluso sectores populares, que como sucedía en el caso de la Holanda del siglo XVII, pudieron sumarse a esta predilección por la adquisición de obras.

⁸² SAURET, María Teresa: “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses.”, pp.187-205. En: *Boletín de Arte*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. 1981, nº2, p.188.

imperantes del Mercado, un carácter que no contenían el resto de creaciones que sí se destinaban a la comercialización.

Es en este sentido que la labor del marchante en la promoción y atracción del público hacia este tipo de obras realizadas bajo presupuestos artísticos de carácter personal, al margen de las tendencias y las modas, adquirirá si cabe un protagonismo y una responsabilidad sin precedentes en el ámbito de la conformación del gusto moderno. Es por ello, que Francesco Poli aludía a que fue precisamente Paul Durand Rhuel el padre del Mercado del arte moderno en París. Él fue quien introdujo las nuevas formulas de promoción y comercialización, apoyó las exposiciones individuales y colectivas al margen de la Academia, creó publicaciones artísticas desde donde los críticos ejercieron un potente poder de convicción para el público, institucionalizó los contratos a sueldo con artistas a los que adquiría una gran parte de su producción y estableció sucursales artísticas en el extranjero, fomentando el desarrollo del mercado internacional. Durand Rhuel fue el primero que apostó por la promoción, primero del grupo de pintores de la escuela de Barbizon y posteriormente de los impresionistas.

Realizada esta aclaración debemos, sin embargo, centrar nuestro análisis en el tipo de producción cuya finalidad y esencia era la del mercado. Es a esta práctica que los artistas valencianos y gran parte de los españoles, se rindieron en masa en sus carreras artísticas en París.

Comenzaremos abordando ¿qué tipo de marchantes existían durante el siglo XIX en París?, ¿cuáles eran sus prácticas?, ¿Cuál era la naturaleza de la relación entre artistas, clientes y marchantes?, ¿Cómo afectó a ésta la dependencia exclusiva del arte a los criterios económicos del mercado?, ¿realmente se había producido una fractura total entre los antiguos usos contractuales y los nuevos vínculos laborales de la sociedad capitalista?, estas serán algunas de las cuestiones que intentaremos esbozar a continuación.

Los marchantes

Constatamos la presencia de marchantes en documentos holandeses desde el siglo XV, en dichos escritos aparecían referidos con el nombre de *konstverkoper*⁸³. Desde entonces su naturaleza y su protagonismo fue variando según épocas y lugares. Pero en esencia existieron ciertos rasgos que lo definieron como sujetos con una entidad propia en la Historia del Arte.

E. Bonnafé en su libro *Le Commerce de la Curiosité* publicado en Paris en 1895, establecía una clasificación de los prototipos de marchantes que desde finales del siglo XVII coexistían en Paris:

“ 1.- le peintre ou sculpteur qui vend ses propres oeuvres dans un atelier, une boutique, ou sur la place du marché.

2.- le *mercier* qui vend des objets d’art, des meubles, des objets décoratifs, des bijoux et quelquefois des peintures et des gravures.

3.- les *fripiers* qui font surtout commerce d’antiquités.

4.- les *crieuses*, qui achètent et vendent des objets d’occasion, surtout de la brocante.

5.- le *brocanteur*, combinaison nouvelle de ces divers marchands : c’est un irrégulier qui n’appartient à aucune corporation, il ne crée pas lui-même d’objets d’art et opère souvent, comme les crieuses, aux enchères. ”⁸⁴

Contamos además con un testimonio más clarificador sobre la práctica de los marchantes del siglo XVIII. Según éste las prácticas de los marchantes dada la alta demanda y las ganancias que reportaba, por entonces, la pintura devocional, impulsaba y estimulaba a muchos artistas a producir en su taller a la manera industrial, en serie y en cadena:

“En aquellos días los marchantes de provincias compraban al por mayor muchos pequeños retratos y objetos de devoción. La venta se hacía a veces por docenas e incluso por superficie. El pintor para quien (Watteau) había empezado a trabajar era entonces el de mayor demanda de este tipo de pintura, de la que conseguía obtener una

⁸³ MONTHIAS, John M.: *Le marché de l’Art aux Pays-Bas XV-XVIIe siècles*.pp.53.

producción considerable. Había veces que disponía de hasta doce alumnos miserables a los que utilizaba como obreros manuales. El único talento que exigía a sus aprendices era el de una rápida ejecución. Cada cual estaba encargado de una tarea: uno hacía los cielos; otro las cabezas; este pintaba paños; aquel otro ensayaba en los efectos de luz. Finalmente el cuadro estaba terminado tras pasar por las manos del último.”⁸⁵

Efectivamente, esta referencia nos muestra como ya en el siglo XVIII, la práctica de marchantes y artistas se aproximaba a un sistema de comercialización artística proto-capitalista. Este modelo culminará durante el siglo XIX con la aparición de nuevas estrategias de comercialización y nuevas prácticas económico-artísticas. A lo largo de todo este proceso se produjo la irrupción y el desarrollo de nuevos modelos de marchantes, que incluyeron tanto al pequeño comerciante de cuadros como al incipiente empresario que manejaba abismales cantidades de dinero y comerciaba a lo ancho del mundo. Pero también tuvo lugar la extinción de los viejos marchantes que representaban antiguos modos de comercialización y prácticas pertenecientes a tiempos pasados.

El primer ejemplo al que haremos alusión para referirnos a los marchantes del siglo XIX, no difiere mucho del artista al que se refería Bonnafé: el pintor o escultor que vende sus obras en su taller o en el mercado.

Uno de los pioneros marchantes de arte de París de este siglo, Alphonse Giroux, representaba a la perfección el tránsito que acometieron muchos de estos artistas, que en ocasiones realizaban comercio con cuadros propios o ajenos, en marchantes de arte.:

“Les peintres mineurs se mirent à faire commerce des tableaux, renonçant à leur propre carrière de peintre.”⁸⁶

El negocio de Giroux había sido creado en 1826 y se publicitaba como una: *sociète pour le commerce de tableaux, papeteries et objets de curiosités*. Un lugar donde a la venta de obras artísticas y objetos de coleccionismo se sumaban:

⁸⁴ BONNAFÉ, E.: *Le Commerce de la Curiosité*. Ed. Champion. Paris, 1895. Ref. : WHITE, H.y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p.35.

⁸⁵ CROW, Thomas E.: *Pintura y Sociedad en el Paris del siglo XVIII*.p. 69.

⁸⁶ WHITE, H.y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p.32.

“la vente de fournitures pour artistes, ou la fabrication de bordures, c’est-à-dire l’encadrement des toiles..”⁸⁷

Este es el modelo más tradicional de marchante de arte, se remonta a muchos siglos atrás. Artistas que en algún momento de su carrera, ejercieron el comercio de arte.⁸⁸ Algunos, además, proveyeron a otros artistas de material artístico. Existen numerosos ejemplos que atestiguan que está era una práctica común entre los artistas:

“els Hernando [...] el 1513 tenien una casa a la parròquia de Sant Andreu on es dedicaven a vendre colors. Vindria a ser com una mena de botiga d’adroguer segons un documentat pagament als Hernando *per miga lliura d’adzur*”⁸⁹

Pero volvamos a la categoría de artista-marchante en cuyo comercio normalmente se vende también material artístico. A este modelo pertenecen un buen número de ejemplos de la primera mitad del siglo XIX: Asse, Binant, Haro, Souty, Susse, Giroux. Sólo unos pocos de ellos supieron adaptarse a la lógica del comercio del arte que se desarrollaría posteriormente. Salvo raras excepciones la mayor parte de estos marchantes acabaron siendo engullidos por las potentes empresas de comercio de arte de la segunda mitad del siglo XIX. Henri Haro fue uno de los pocos que se adaptó a los nuevos tiempos:

“versátil personalidad [...] fue fabricante de colores, restaurador, abastecedor de material de arte, marchante experto y autor de un popular libro *Histoire des procédés et des matières colorantes employés dans les Beaux Arts* [...] también poseyó una excepcional colección de pintura holandesa, y su expertizaje en este campo lo convirtió en consejero de muchos coleccionistas.”⁹⁰

Otro ejemplo de artista-marchante lo podemos hallar en el pintor Boudin que hacia 1844, cuando contaba con veinte años, había abierto una especie de negocio de papelería y tienda de marcos donde se exponían además de sus propias obras, las obras

⁸⁷ MONNIER, Gérard: *L’Art et ses institutions en France*. Ed. Gallimard. Paris, 1995, p.153.

⁸⁸ Rembrandt o Veermer, por citar dos ejemplos de artistas renombrados, desempeñaron en muchos momentos de sus vidas el papel de marchantes de obras propias o ajenas.

⁸⁹ Atzur d’Acre: azul ultramar o lapislázuli polvorizado, pigmento muy apreciado en los siglos XV y XVI. COMPANY, Ximo: *Art i artistes al País Valencià Modern. 1440-1600*, p.227.

⁹⁰ GRACIA, Carmen: “Francisco Domingo y el mercado de la High Class painting.”, pp.132-139. En: *Fragmentos*. Madrid, 1989, p.133

de otros autores que como Couture o Troyon acudían en verano a Normandía, donde pintaban amables escenas de playa y placenteros paisajes. Obras veraniegas que fueron expuestas en la tienda de Boudin⁹¹.

Excelente retrato del modelo de marchante parisino de mediados de siglo al que nos referimos es el que nos ofreció Gustave Flaubert en su obra *La educación sentimental*. Un marchante de arte que sin llegar a ser un gran capitalista conseguía cierta reputación en el mundo del comercio artístico, así como sustanciosas ganancias gracias a su especial habilidad para la pequeña estafa. El negocio del Jacques Arnoux de *La educación sentimental*, era un *establecimiento híbrido* situado en el boulevard Montmartre, donde además de tienda de cuadros se vendía una revista de pintura, con el mismo nombre *L'Art Industriel*:

“Las altas lunas transparentes ofrecían a las miradas en una hábil disposición estatuillas, dibujos, grabados, catálogos, números de L'Art Industriel y los precios de suscripción se repetían en la puerta, decorada en el centro con las iniciales del editor. Colgados en las paredes se veían grandes cuadros brillantes de barniz; luego al fondo dos grandes arcones llenos de porcelanas, de bronces, de curiosidades tentadoras.”⁹²

Arnoux era un hombre de clase media, emprendedor, pero al que la propia ambición perdía. En un momento en que Europa entera se rendía a las delicias de la práctica especulativa, Arnoux configuraba el modelo de mediano negociante aficionado, que invertía en las más diversas actividades económicas, que un día se introducía en el negocio del Mercado del arte y al día siguiente era propietario de una fábrica de manufactura de loza:

“Los pintores noveles ambicionaban exponer en su vitrina y los decoradores tomaban de su tienda modelos de mobiliario [.....] Recibía de lo más remoto de Alemania o Italia un cuadro comprado en París por mil quinientos francos, y, exhibiendo una factura que lo hacía subir a cuatro mil, lo volvía a vender en tres mil quinientos, como un favor. Una de sus jugadas habituales con los pintores era exigirles

⁹¹ REWALD, John: *Historia del Impresionismo*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1981, pp.39-41.

⁹² FLAUBERT, Gustave: *La educación sentimental*. Ed. Cátedra. Madrid, 2002, p.83.

como propina una copia tamaño reducido de su cuadro con el pretexto de publicar un grabado del mismo; vendía siempre la reproducción y nunca aparecía el grabado.”⁹³

Un rasgo a tener en cuenta de este personaje es que él mismo había tenido la vocación de ser artista. Durante estos años del siglo XIX el marchante de arte todavía era una figura vinculada a la práctica artística, mientras que décadas después el marchante de arte será un mero capitalista aséptico. Cuya única conexión con el arte será la apreciación de una obra en función de los beneficios que ésta reporte.



Fig.3-José Ferrer. *Exposición pública de un cuadro*.1888. Óleo/lienzo.61x 86 cm.

Este panorama fue evolucionando con el paso de las décadas, a partir del tercer cuarto del siglo XIX, los Giroux y los Arnoux fueron sustituidos por un nuevo tipo de marchante que acometía transacciones artísticas de mayor envergadura. Las pequeñas tiendas de venta de cuadros, que albergaron todo tipo de objetos artísticos y decorativos, fueron substituidas por empresas especializadas, en la compra y venta de pinturas, grabados y esculturas. De esta manera comenzó todo un sistema de comercialización y

⁹³ FLAUBERT, Gustave: *La educación sentimental*.p.103.

especulación en torno al mundo del arte que vino respaldado por una parte de la crítica de arte, encargada de consagrar ciertos artistas cuyas nominas se vinculaban al nombre de uno o varios marchantes determinados.

Nuevamente es en la literatura donde mejor se nos muestra esta realidad en la que comenzaba a surgir una nueva clase de marchantes de arte que aplicaban un nuevo modo de proceder en el mercado artístico. En esta ocasión será un gran conocedor del ambiente artístico parisino de la segunda mitad del siglo XIX, Emile Zola, quien nos relate a través de su libro *L'oeuvre* el nuevo fenómeno que se estaba produciendo. En esta obra escrita en 1886 Zola enfrentaba dos tipos de marchantes de naturalezas claramente diferentes. En primer lugar se nos presentaba al marchante *Le Père Malgras*, personaje que condensaba en sí mismo las características de dos marchantes reales de la vida artística de París: *Le Père Aubourg* conocido como “Père la Crasse” y *Le Père Martín*. Ambos correspondían al modelo tradicional de marchante de arte cuya práctica comercial artística según Zola respondía al proceder tradicional, *connaisseurs* que aplicaban a sus transacciones un nivel de beneficio que no superaba jamás el veinte por ciento:

“Très fin, se connaissant en peinture. Tout son système est basé sur le renouvellement rapide de son capital. Achetait à bas prix, revendait tout de suite avec un bénéfice de vingt pur cent.”⁹⁴

Frente a estos marchantes de excelente olfato artístico, que podían atisbar de lejos el porvenir de un futuro artista, que utilizaban métodos de disuasión para comprar barato y vender más caro, que descendían a los *ateliers* y se codeaban con la legión de artistas que poblaban el París artístico; se situaba la nueva figura del marchante *chic*, frío y calculador que había convertido su profesión en un *affaire de bourse*:

“Naudet [...] C’était un marchand, qui, depuis quelques années, révolutionnait le commerce des tableaux. Il ne s’agissait plus du vieux jeu, la redingote crasseuse et le goût si fin du Père Malgras, les toiles des débutants guettées, achetées à dix francs pour être revendues à quinze, tout ce petit train-train de connaisseur, faisant la moue devant l’oeuvre convoitée pour la déprécier, adorant au fond la peinture, gagnant sa pauvre vie

⁹⁴ ZOLA, Emile: *L'Oeuvre*. p.128. (nota 1).

à renouveler rapidement ses quelques sous de capital, dans des opérations prudentes. [...] Pour la reste, un spéculateur, un boursier, qui se moquait radicalement de la bonne peinture. Il apportait l'unique flair de succès, il devinait l'artiste à lancer, non pas celui qui promettait le génie discuté d'un grand peintre, mais celui dont le talent menteur, enflé de fausses hardiesses, allait faire prime sur le marché bourgeois. ”⁹⁵

Efectivamente, Zola reflejaba en este texto el tránsito que se estaba produciendo en el mundo del mercado artístico: al marchante tradicional, al que caracteriza con la levita mugrienta (*redingote crasseuse*), provisto de una gran admiración por la buena pintura, que empleaba tácticas de compra tradicionales, no arriesgando en demasía e implicándose siempre en operaciones *prudentes*, se superponía el nuevo prototipo de hombre que asciende en la escala social, el nuevo burgués enriquecido que se relaciona con la alta sociedad y que incorpora al Mercado del arte los mecanismos especulativos propios de las operaciones bursátiles. El arte se encarece y se deprecia como la moneda y a este mundo artístico se aplican, por tanto, las mismas reglas de comportamiento económico.

El nuevo modelo de marchante de la segunda mitad del siglo XIX ya no se va a guiar por el instinto artístico de los viejos comerciantes que olfateaban el genio de una nueva figura que despuntaría en el panorama artístico. Su audacia se dirigirá, en este sentido, a la captura de aquellos artistas que mayor comercialización vayan a ofrecer entre la clientela, independientemente de su genio y su potencial proyección.

Sin duda, el mejor ejemplo del nuevo marchante que conquistará el Mercado del arte a partir de la segunda mitad del siglo lo hallamos en la figura de Adolphe Goupil. Su importancia es del todo capital en nuestro estudio, pues Goupil fue el marchante por excelencia al que los artistas españoles intentaron acceder, para así emular la fructuosa relación comercial que Goupil estableció con Mariano Fortuny. Los tentáculos de la Casa Goupil en el seno del Mercado del arte se extendieron por doquier.

⁹⁵ ZOLA, Emile: *L'Oeuvre*.p.278.

La Maison Goupil

Fue una empresa de renombre internacional que aunó los dos modelos de comercialización que hasta entonces se habían desarrollado en el mundo del Arte. Sus prácticas comerciales abarcaron no sólo la comercialización de obras originales, sino que gracias a los nuevos medios de reproducción alcanzó cotas inimaginables, hasta la fecha, en el ámbito de la reproducción de obras seriadas. Fue precisamente por difundir el negocio de la edición en el Mercado del arte, por lo que Adolphe Goupil y su empresa pasó a la historia. Sin embargo, más allá de las ventajas que desde el punto de vista económico pudiera tener, la introducción de nuevas políticas de producción y comercialización llevadas a cabo por Goupil, tuvieron una influencia radical, tanto en el ámbito de la producción artística, como en el del derecho a la propiedad intelectual.



Fig.4- Tarjeta de la firma Goupil escrita a mano por Vincent Van Gogh a su hermano Theo, en la que aparece copiada una obra de De Nittis. Vincent trabaja en las sucursales de La Haya en 1869, Londres 1873 y París en 1874. Se despide en 1876.

La historia de la firma se remonta a 1829 cuando el editor Adolphe Goupil y el marchante de estampas Henry Rittner decidieron abrir un negocio conjunto. En un primer momento la empresa se dedicaba exclusivamente a la edición de estampas

originales y de interpretación, en 1846 se añade a esta tarea la comercialización de diseños y cuadros. En 1893, tras la muerte de Adolphe Goupil, fue el hijo de su antiguo socio, Étienne Boussod, quien heredó la galería de pintura bajo la razón social de Boussod, Valadon & Cie.. Ésta continuó manteniendo los locales parisinos de la empresa situados en el nº 9 la rue Chaptal, en el nº19 del Boulevard Montmartre, el cual fue dirigido a partir de 1879 por Theo Van Gogh, y el último de ellos en el nº 2 de la Place de l'Opera.

El sistema empleado por la *Maison Goupil* con la mayor parte de artistas, no será el único, comenzaba en primera instancia en la compra de la obra original al artista. Automáticamente la empresa adquiría los derechos exclusivos de reproducción sobre dicha obra, tras lo cual se realizaban diversas reproducciones de la misma, para una vez finalizado este proceso revender la obra. La empresa se reservaba el derecho de conceder autorizaciones que posibilitaran la utilización de la imagen a diferentes entidades o empresas. Evidentemente este mecanismo era del todo rentable para la Casa Goupil, pues obtenía beneficios no sólo de la venta del original, sino que, a su vez se aseguraba un mercado más amplio gracias a las reproducciones de la misma. Por último la *Maison Goupil* se reservaba el derecho de reproducción de las obras que adquiría.

“La reproduction d'une oeuvre d'art a de multiples fonctions et usages: assurer une pérennité, diffuser l'art en le mettant à la disposition de chacun, contribuer à la notoriété des peintres, décorer les intérieurs, enseigner, et permettre à toute une catégorie d'artistes de subsister ”. ⁹⁶

Evidentemente, fueron las premisas económicas las que llevaron a esta Casa a establecer su lógica sobre la comercialización de reproducciones de obras de arte. Pero ¿cuales eran realmente las razones que habían impulsado a Goupil a compaginar el sustancioso mercado que producía la comercialización de obras originales?. Goupil fue consciente que, aunque muy rentable, el mercado de arte y la adquisición de una obra original constituía un gasto del que muy pocos podían hacerse cargo.

⁹⁶ LAFONT-COUTURIER, Hélène : “M.Gérôme travail pour la maison Goupil ”, pp.13-30. En : LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir): *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*. Catalogue de l'Exposition. Bordeaux, Musée Goupil, 12 octobre 2000- 14 janvier 2001. Ed. Réunion des musées de nationaux, Paris 2000, p. 29.

Sirva de ejemplo que entre 1838 y 1867 el precio medio de una obra de género se estimó en 2861 francos⁹⁷, mientras que entre 1870 y 1872 la obra de un pintor relativamente conocido podía llegar a oscilar entre los 10.000 y 20.000 francos, de ahí los precios se disparaban en función de la fama del pintor.

Brascassat, por ejemplo, vendió su obra *Taureaux et vaches dans une prairie* en 1872 por 18.000 francos, Cabanel vendió *La naissance de Venus* en 1870 por 20.000 francos, Bouguereau hizo lo propio con *Frère et soeur* en 1871 por 18.000 francos, Gérôme vendió *La mer du Caire* en 1872 por 38.000 francos. Todos ellos eran destacados miembros de *L'Institut de France* y por tanto gozaban de una reconocida reputación.⁹⁸ Los precios pagados por una obra de un pintor con un reconocido prestigio o en boga, podían ascender a finales de siglo a los 70.000 u 80.000 mil francos, como sucedió con la obra *La vicaria* de Fortuny que fue vendida en 1870 por 70.000 francos.

Sirva de ejemplo comparativo que un director general de la administración francesa ganaba en 1871 18.000 francos al año⁹⁹. Pagar en torno a veinte mil o treinta mil francos por una obra de arte constituía, sin duda, un desembolso considerable para la mayor parte de la sociedad.

Evidentemente existieron autores menores que suponemos comercializarían sus obras a precios inferiores pudiendo vender sus cuadros a dos mil o tres mil francos, pero en cualquier caso, la compra de un original fue un lujo excesivamente caro. Goupil fue consciente de ello, del escaso número de personas que podrían acceder a la compra de un original. Intuyó la rentabilidad que suponía establecer diversas ofertas acordes con las posibilidades materiales de la vasta clientela, produciendo una gran oferta que variaba en función de los medios adquisitivos. Esta práctica comercial de diferenciación

⁹⁷ CAIN, Constance : “Les amateurs de l’art”, pp.48-63. En : DUREY, Philippe y CAIN, Constance (dir): *Ernst Meissonier. Rétrospective*. Catalogo de exposición . Musée des Beaux Arts de Lyon 25 de marzo-27 de junio de 1993. Ed.Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1993, p.58.

⁹⁸ MOULIN, Raymonde: *Le marché de la peinture en France*. Ed. De Minuit. Paris, 1967, p.27.

⁹⁹ MOULIN, Raymonde: *Le marché de la peinture en France*. p.29.

⁹⁹ LACAN, Ernest: “Exposition Photographique, 3e article”. *Moniteur de la Photographie*, 15 juillet 1861, pp.65-66. Ref: LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir): *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*.p. 23.

de productos, fue una de las estrategias comerciales estuvieron en la base del éxito del Mercado del arte.

Las nuevas técnicas de reproducción artísticas, permitieron producir obras más baratas que, evidentemente, tuvieron una llegada masiva a la sociedad, ¿pero cuales eran dichas técnicas?

Uno de los logros de esta Casa fue la incorporación de la fotografía con fines de comercialización artística. La fotografía se había ido introduciendo paulatinamente entre los distintos modos de representación; aunque su aceptación por parte de los representantes artísticos más tradicionales no fue inmediata. Entre sus detractores se la consideraba una técnica fría e incapaz de alcanzar la calidad suficiente para poder reproducir una obra de arte, ofreciendo tan sólo *facsimiles fríos e incompletos*¹⁰⁰. Lo cierto es que muchos autores fueron conscientes del excelente medio de publicidad y promoción que ésta constituía y desde entonces escogieron este sistema para la reproducción de sus obras. En 1866 un álbum de treinta fotografías de obras de Gérôme¹⁰¹ editado por la Casa Goupil venía a costar 60 francos. Este método producía obras de buena calidad, fáciles de comercializar y con precios no excesivamente caros.

En 1867 la empresa compró el derecho de explotación para Francia de la técnica o procedimiento Woodbury, también conocida como fotogliptio, ésta evitaba que las imágenes se alteraran con la luz gracias a ello se podía realizar un gran número de imágenes de mejor calidad en poco tiempo. La diáfanografía será otra de las técnicas que empleará la Casa Goupil, consistente en realizar una reproducción de la obra sobre vidrio, de tal forma que pudiera servir a modo de vidriera. Los géneros más empleadas para este tipo de reproducciones fueron las obras orientalistas y los desnudos femeninos. Estas obras estaban destinadas a un público que englobara a una amplia clase media, por lo que los precios no eran excesivamente caros, entre los 20 francos por cada decoración en cristal.

¹⁰⁰ LACAN, Ernest: "Exposition Photographique, 3e article ". *Moniteur de la Photographie*, 15 juillet 1861, pp.65-66. Ref: LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir): *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*.p. 23.

¹⁰¹ Fue con su nuero, el pintor Jean-Leon Gérôme con quien Goupil estableció su mejor relación comercial. Las obras de Gérôme fueron comercializadas con todos los métodos de reproducción empleados por la Casa Goupil. Por ello sirve de excelente ejemplo para observar los distintos precios y ventajas que constituyó cada una de las diferentes técnicas empleadas.

A partir de 1873 la *Maison Goupil* adoptará la técnica del fotograbado. Esta será una de sus técnicas más famosas, que al igual que la fotografía permitirá obtener excelentes beneficios debido a su capacidad de reproducción con las planchas. Con todas estas técnicas la edición del Arte Moderno estaba asegurado. En 1882 la empresa empleará una nueva técnica, el tipograbado al que años después se sumará el cromotipograbado.

Además de incorporar las nuevas técnicas modernas en la reproducción, la *Maison Goupil* siguió desarrollando las técnicas tradicionales del grabado, consideradas por los sectores más tradicionalistas como las únicas técnicas dignas de reproducir las grandes obras de la pintura. Evidentemente, el volumen de obras realizadas con dichas técnicas, como la del grabado con buril, fue menor pues su coste y su tiempo de elaboración era mayor. Sirva como ejemplo que sólo seis obras de Gérôme fueron grabadas con este sistema.

Una vez realizadas las piezas de reproducción la Casa Goupil establecía unos criterios igualmente productivos de comercialización. Las cesiones de reproducción y publicación de imágenes fue otra de las fuentes de ingresos, como ocurrió con la obra de Gérôme *L'Eminence grise*, ésta apareció en la *Histoire de France de Hollier Larousse y Cia*, con una licencia de la Casa Goupil que costó a la editorial 25 francos. Para poder reproducir *El muro de Salomón*, obra también de Gérôme, en un artículo sobre Palestina, la revista *Home magazine* de New York tuvo que pagar el precio de 10 dólares. Incluso la biógrafa norteamericana del propio Gérôme, Fanny Field Hering, tuvo que abonar 437 francos por proyectar en sus conferencias reproducciones de la obras de Gérôme sobre las que la casa Goupil tenía los derechos de propiedad, permiso que le fue concedido tan sólo para las ponencias realizadas en América.

Estos derechos de reproducción de imágenes se amortizaron hasta el punto que las representaciones utilizadas en proyecciones luminosas, o en las representaciones de linterna mágica realizadas en teatros fueron convenientemente gestionadas por la Casa Goupil. Así la proyección de una obra de Gérôme en un espectáculo luminoso de un teatro de Londres se concedió por el precio de 105 francos.

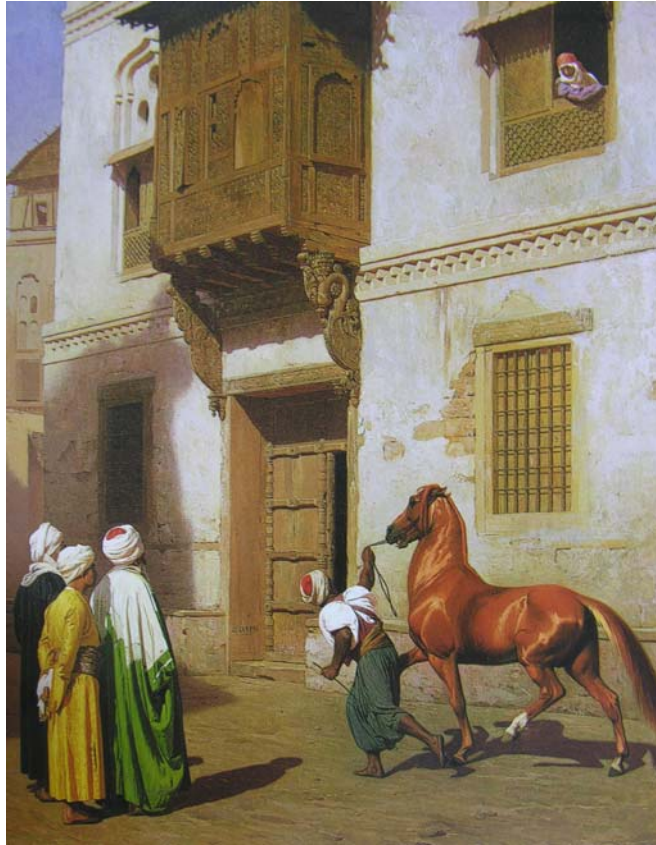


Fig. 5- J.L. Gérôme. *Le marchand de chevaux*. 1867. Óleo/lienzo.57x 45'7 cm.



Fig. 6-- J.L. Gérôme. *Le marchand de chevaux*. 1868.Fotgliptio.11'5x 9'5 cm.

Es por ello que una vez establecidos los criterios y las características de cada una de las prácticas desarrolladas por la Casa Goupil se nos hace patente una duda, ¿cuál de los dos modelos de comercialización artística fue más rentable económicamente para la empresa: la venta de originales o la venta de reproducciones y concesiones de utilización de imágenes?. Dejamos la pregunta en el aire.

En cualquier caso el negocio de la Casa Goupil estaba asegurado y su prestigio fue aumentando en la medida que su volumen de ventas fue creciendo en el seno del Mercado del arte. Hasta tal punto que el sueño de todo artista fue el de poder entrar en contacto con la Casa Goupil, pues esta relación implicaba automáticamente reconocimiento y sustanciosas ganancias económicas. Quizás por ello se consideraba que: “*être en affaire avec Goupil, c’est devenir célèbre.*”¹⁰²

Gracias a sus políticas de comercialización los registros de la *Maison Goupil* entre 1846 y 1919 llegaron a censar las adquisiciones realizadas en treinta y un mil números de entradas de obras. Este crecimiento abismal provocó que la empresa adquiriera una dimensión comercial de carácter internacional, se abrieron nuevas sucursales en diversas ciudades europeas como Berlín, Bruselas, Londres, La Haya, Viena, Nueva York y sus relaciones comerciales se extendieron igualmente a otras ciudades como Alejandría, Dresde, Ginebra, Zurich, Atenas, Barcelona, Copenhague, Florencia, La Habana, Melbourne, Sydney, Varsovia o Johannesburgo, entre otras.

La figura de Goupil y sus prácticas de mercado no escaparon de las críticas, la pluma voraz de Zola se refería a su idea de arte comercializado así como a las técnicas empleadas por la empresa Goupil de la siguiente manera:

“Monsieur Gérôme travaille pour la *Maison Goupil*, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d’exemplaires.

Ici le sujet est tout, la peinture n’est rien: la reproduction vaut mieux que l’œuvre. Tout le secret du métier consiste à trouver un idée triste ou gaie, chatouillant la chair ou le cœur, et à traiter ensuite cette idée d’une façon banale et jolie qui contente tout le monde. [...] Dès lors l’œuvre est assaisonnée à point; elle se vendra cinquante ou

¹⁰² LAFONT-COUTURIER, Hélène : “M.Gérôme travail pour la maison Goupil ”. p. 29.

soixante mille francs, et les reproductions qu'on fera inonderont Paris et la province, et serviront de rentes à l'auteur et à l'éditeur."¹⁰³

Pero poco o nada debieron importar las críticas a Goupil pues su empresa fue del todo rentable y sólo a partir de 1900 sus niveles de compra y venta comenzaron a descender.¹⁰⁴

La Casa Goupil se convirtió en una potente empresa y el propio estado francés fue consciente de la importancia y la posición que había adquirido ésta en el panorama internacional del arte. Es por ello que la *Maison Goupil* obtuvo constantes subvenciones y premios del propio estado francés consciente del papel de embajador del arte francés que la Casa Goupil había realizado.

Como se observa en el ejemplo de la *Maison Goupil* el creciente protagonismo que estas empresas van a adquirir durante la segunda mitad del siglo XIX, provocará que el sistema de relaciones entre marchantes y artistas sea diverso según las exigencias de mercado. Veamos ahora cuales eran esas relaciones.

Los contratos entre pintores, clientes y marchantes

Los estudios que realizó Francis Haskell sobre los contratos entre pintores y sus mecenas para los períodos del tardogótico, del Renacimiento y del Barroco, determinaron que no se podía establecer ninguna diferencia relevante entre ellos, de manera que se podía considerar que un contrato realizado en época medieval y otro de 1750 respondían a criterios similares. ¿Pero continuaba manteniéndose el mismo modelo contractual a finales del siglo XIX?

A excepción de las relaciones holandesas capitalistas del siglo XVII, el modelo de contrato que se manejó desde la Edad Media hasta prácticamente finales del siglo

¹⁰³ ZOLA, Émile: *Écrits sur l'art*. pp.184-185.

¹⁰⁴El año de 1867 la *Maison Goupil* realiza una política de compras espectacular algo que también sucedió en el año 1876, con un posterior alce de las ventas en 1877; 1880 constituye el punto más álgido de compras y ventas de la Casa Goupil, a partir de este momento los volúmenes irán descendiendo paulatinamente aunque con algunas fluctuaciones como las de 1892, 1895 1901 donde compras y ventas ascenderán considerablemente. El período más fructífero de la Casa Goupil se sitúa entre 1865 y 1885.

XVIII seguía estipulándose según los criterios de las antiguas corporaciones gremiales. Ante notario y con testigos se especificaba en un contrato la realización de una obra donde se determinaban las medidas, los materiales utilizados, la iconografía, los colores, el período de entrega, el precio de la obra..., casi ningún aspecto quedaba a expensas de la libertad del pintor.

“ El 19 de enero de 1503 Perugino [...] firmó un contrato cuyas condiciones seguían la tradición medieval. Había de pintar un cuadro alegórico y se estipulaban los más nimios detalles en cuanto al contenido, número de personajes, su tamaño, expresiones, vestido y gestos, junto con una minuciosa descripción de los atributos que debería llevar y del paisaje que les rodearía. Al final venía una directriz categórica: - Tenéis la libertad de omitir personajes, pero no de añadir nada propio.”¹⁰⁵

En la mayoría de los casos esa pérdida en la libertad de acción de los artistas perduró durante muchos siglos y no varió sustancialmente ni siquiera en época contemporánea. Muchos artistas del siglo XIX continuaron trabajando de forma autónoma estableciendo contratos que se podían realizar directamente sobre encargos estipulados por el cliente, fijándose de antemano las características de la obra a realizar por el artista, tal y como tradicionalmente se había realizado. Sin embargo, un factor nuevo se había hecho patente: desde que el artista comenzó a acometer mayor esfera de libertad su sumisión al viejo modelo gremial pudo ser trasgredido y los artistas pudieron entonces exigir mejores condiciones en sus contratos:

“cuando el público empezó a tomar conciencia de la diferencia entre artesanos y artistas, las viejas normas para calcular la remuneración cayeron en desuso.”¹⁰⁶

La emancipación total del artista se acometió durante el siglo XIX, motivo por el cual las características del contrato, al no regirse ya por ninguna regla infranqueable, pudieron ser negociadas con el cliente.

Pero la auténtica novedad en la esfera de las relaciones entre artistas, clientes y marchantes vendría determinada durante este siglo por la capacidad de los artistas de

¹⁰⁵ WITTKOWER, Rudolf y Margot : *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Ed. Cátedra. Madrid, 1985, p.43.

¹⁰⁶ WITTKOWER, Rudolf y Margot : *Nacidos bajo el signo de Saturno*. p.32.

trabajar, no sobre contratos estipulados con los clientes, como tradicionalmente se había hecho, sino de manera autónoma produciendo stocks de obras que luego tendrían, dada la magnitud de la demanda, una fácil colocación en el mercado. Una práctica que ya había sido ensayada en Holanda durante el siglo XVII y que recordemos en inglés se conocía como obras *on spec*. El artista producía su obra y la destinaba a la venta en el mercado obteniendo el valor de compra que le fuera otorgado, realizando, por tanto, una obra con criterios especulativos para la venta anónima de mercado.

Evidentemente, en este proceso de venta es donde los marchantes van a jugar en este siglo el papel más importante. El nivel de beneficio dependerá en gran medida de la manipulación que estos agentes realicen sobre los criterios de oferta y demanda y será gracias a la especulación que obtendrán mayores beneficios, liberados como estaban ya del yugo de la institución gremial.

La producción artística para la venta anónima alcanzó a finales del siglo XIX altas cotas de producción. Este aspecto tuvo consecuencias negativas para el arte finisecular pues revirtió en una homogeneización de los modelos pictóricos y en una gran despersionalización de las producciones artísticas. Pero además de la producción *on spec*, los artistas continuaron produciendo por encargo de los clientes. Es en este sentido en el que se observa una variación con respecto al modelo tradicional de relación entre artista y cliente, pues esta relación dual entre artista y comprador se tornará en una relación de tres, tras la aparición de la figura del marchante.

La incorporación del marchante en este proceso provocará que el nuevo cliente y el artista no siempre deberán tener un contacto directo. El cliente podrá establecer sus vínculos con los agentes comerciales; de esta manera, el artista quedará excluido de las relaciones en el proceso de encargo.

“ una vez que se arraigó, el marchante se convirtió en el tercer elemento entre el artista y el comprador. Hay una relación directa entre el aumento de su influencia y la neutralización de la del comprador, y de esa manera jugó un papel determinante en el aislamiento del artista.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ WITTKOWER, Rudolf y Margot : *Nacidos bajo el signo de Saturno*. p.30.

El seguimiento casi diario de una obra que había caracterizado la relación del comitente con el artista, al cual unían lazos de protección, iba a ser sustituida por este nuevo concepto de producción.

Otro tipo de relación que imprimía novedades con respecto al tradicional concepción contractual, afectaba a los artistas que producían en función de una relación puntual establecida con un marchante. Modelo éste que también tuvo su correlativo en la Holanda del siglo XVII, y que observamos en los contratos exclusivos que algunos marchantes establecieron con los artistas. En este sentido, los marchantes podían ofrecer a los artistas un tipo de contrato que comprometía al artista a producir para la empresa firmante un número determinado de obras, o bien el contrato se establecía para un período determinando. No se establecía una relación laboral a largo plazo, sino que el artista se comprometía a cumplir con los requisitos establecidos en el contrato.

Un ejemplo de compromiso establecido para la producción de un número estipulado de obras lo hallamos en el contrato que vinculaba al pintor valenciano José Benlliure y al marchante inglés Martin Colnaghi, que Victoria Bonet sacó a la luz:

Londres, 22 de mayo de 1882

“Par cette convention privée qui doit assoir la valeur d’un contrat publique entre Monsieur José Benlliure peintre artiste demeurant á Rome (Italie) et Monsieur Martin Colnaghi négociant de Londres ont convenu et établi ce que suit

Monsieur José Benlliure promet et s’oblige de peindre et vendre á Monsieur Colnaghi lequel de son coté s’oblige á acheter vingt tableaux de la mesure de centimètres trente deux pour vingt deux.

Les prix des ouvrages susdits sont fixes et établies d’accord entre les deux parts comme il suit.

Pour les tableaux de la dimension de cinquante-quatre pour trente huit centimètres lires sterlines cent vingt chaq’un, et pour ceux de centimètres trente deux pour vingt deux lires sterlines cinquante chacun, et il est convenu que Monsieur Colnaghi s’oblige de payer les tableaux expédiés á Rome et reçus par lui á Londres, quinze jours après leur réception- Les choix des sujets pour les tableaux sera en liberté de José Benlliure toutefois Monsieur Colnaghi pourra proposer quelques sujets lesquels il sera libre á Monsieur Benlliure de l’accepter ou de les refuser- Toutes les tableaux que Monsieur Benlliure fera pendant l’exécution du contrat dehors les mesure établies,

Mons. Benlliure reste dans l'obligation d'offrir et donner préférence à Monsieur Colnaghi et pour cela Mr. Benlliure avant d'effectuer la vente devra en informer à Mr. Colnaghi le, ou les prix, qu'il demande Monsieur Colnaghi derra dans un délai de quinze jours après l'information susdits donner une réponse de s'il achète ou non.

Il est convenu que cet contrat n'aura pas bien qu'après la terminaison du premier contrat que porte la date du neuf octobre mil huit cents quatre vingt.

Londres 22 de mai 1882.

Firma interesados: Martin Colnaghi. José Benlliure. Firma testigos: Severo Echena. Jonh Caroline.¹⁰⁸

El marchante se comprometía a adquirir un determinado número de obras durante el período prefijado, cuyas medidas y precios aparecían estipulados en el contrato. Los temas de las obras competían a la libre elección del pintor, aunque el marchante podía aconsejar al artista sobre aquellos géneros y temas que considerara más oportunos para su comercialización. El marchante no tenía una exclusividad *in strictus sensu*, ya que el artista podía realizar obras para otros clientes. Sin embargo, José Benlliure debía ofrecer al marchante la opción de compra de cualquiera de las obras que pretendiera comercializar durante el período en que dicho contrato estuviera vigente, opción de compra que Mr. Colnaghi podía aceptar o denegar en el plazo de quince días después de la puesta en conocimiento por parte de José Benlliure.

El marchante y el artista salían beneficiados por este tipo de contratos que no les ligaba más que de manera puntual, pero establecían diversas cláusulas por las cuales el artista podía producir para otros clientes, aunque otorgando una posición preeminente al marchante para la adquisición de otras obras. La relación pintor marchante llegaba a adquirir un papel considerable al que incluso la prensa hacía referencia:

“José sigue [...] pintando lindas composiciones para el marchante de Londres, que le toma cuanto pide.”¹⁰⁹

Otro ejemplo en el que podemos reparar sobre la relación contractual entre artista y cliente se estableció entre el pintor valenciano Bernardo Ferrándiz y el

¹⁰⁸ BONET SOLBES, Victoria E.: *José Benlliure. El oficio de pintor*. Ed. Ajuntament de València. Valencia, 1998, pp 195-196.

¹⁰⁹ L.A.: “Pintores valencianos en Madrid”. *Las Provincias*. 16-9-1884.

marchante de arte Stanislaw Baron, relación que fue presentada y estudiada por la historiadora del Arte Teresa Sauret¹¹⁰. El caso de este pintor es un buen ejemplo para entender las dificultades a las que se enfrentaba el artista en el competitivo mundo del Mercado del arte parisino. La firma de un contrato exclusivo con un marchante era el último de los pasos de todo un largo proceso de promociones y tanteos que se prolongaban en el tiempo y que en ningún caso auguraban que el destino final de la relación con el marchante fuera a fructificar.

A pesar de que Ferrándiz era un artista que había llegado a París en 1860 y que se trataba de un pintor galardonado con diferentes medallas nacionales e internacionales, como la que recibió en 1864 en París por su cuadro *El tribunal de las aguas en Valencia de 1800*, no fue hasta 1874 cuando un marchante decidió proyectar a Ferrándiz en el Mercado del arte. Tuvieron que sucederse diversos envíos del artista a los que el marchante Stanislaw Baron sometió al juicio continuo de críticos y *connaisseurs*. Sólo después de haber recibido buenas referencias y de haber asegurado su inversión en el artista, el marchante decidió establecer un contrato que fue minuciosamente detallado a lo largo de seis misivas.

“1º- D. B. Ferrándiz, se obliga para con Don Stanislaw Baron en entregarle la totalidad de los cuadros que dicho Ferrándiz pintará desde esta fecha hasta fin de mayo próximo (1875)

2º D. Stanislaw Baron se obliga por su parte, aceptar todos los cuadros pintados por Ferrándiz, pagándose los como mejor convenga a Ferrándiz.

3º El precio de cada cuadro estará tasado por el mismo artista, que promete limitar sus pretensiones (sic) a una justa proporción, como lo ha hecho ya por los últimos cuadros que ha vendido a Baron .

4º D. Stanislaw Baron tendrá que poner a la libre disposición de D. B. Ferrándiz, una cantidad de mil francos cada mes, hasta mayo de 1875, a valer sobre el importe de los cuadros que estará pintando Ferrándiz.

5º D.B. Ferrándiz queda libre de escoger los motivos y el tamaño de los cuadros, prometiendo esmerarse en dar todo el agrado y aplicación a sus pinturas.”¹¹¹

Respecto a la forma de remuneración, el contrato entre Ferrándiz y Stanislaw Baron se realizaba con algunas variaciones respecto a la forma empleada por Colnaghi

¹¹⁰ SAURET, Teresa : “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses”. pp. 187-205.

¹¹¹ SAURET, Teresa : “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses”. pp. 196-197

con Benlliure, ya que Baron retribuía mensualmente mil francos a cuenta del precio total de los cuadros. Los artículos tercero y quinto del contrato, a mi entender, son los más interesantes, pues dejan entrever el *modus operandi* de la mayor parte de los marchantes de finales de siglo. Tanto en el caso de los precios de los cuadros, como en el de los temas, el contrato establece que eran competencia del autor, pero indica que éste debe atender al consejo del marchante. En la práctica, este formulismo encubría una auténtica sumisión de la voluntad del artista a los criterios del marchante. Los precios los estipulaba el marchante conviniéndolos con el artista. La mayoría de contratos establecían cláusulas en las que se aludía: “*queda libre de escoger los motivos*”, como en el contrato de Ferrándiz, o “*le choix des sujets pour les tableaux sera en liberté*”, como en el contrato de Benlliure, pero en realidad quien escogía finalmente era el marchante que bajo el epígrafe de “le recomiendo” o “le aconsejo” conseguía siempre imponer sus criterios. Más persuasivo era en sus pretensiones Stanislas Baron con Ferrándiz a quien apuntaba en una carta:

“Deseo que haya usted aprendido a pintar el cielo parecido al cielo del cuadro de Fortuny, que me parece una maravilla de luz..”¹¹²

En un mundo artístico como el parisino, donde la competencia era atroz, los artistas que no gozaban de cierta reputación debían acatar con sumisión las decisiones de su marchante. De lo contrario serían sustituidos por otro artista de entre los millares que pugnaban por hacerse con sus servicios y, aún en el caso de que el contrato se estableciera, si el resultado de las ventas no era bueno, las relaciones con el artista cesaban sin más tras la finalización de la vigencia del contrato.

Contamos igualmente con el ejemplo del marchante Adolphe Goupil, gracias a él podemos acercarnos a la realidad de muchos artistas españoles, ya que un buen número de ellos establecieron contratos con él. Pero la Casa Goupil constituía en sí mismo un modelo que merece ser abordado con mayor amplitud.

Goupil había establecido diversas estrategias comerciales que podían ser aplicadas en función los distintos artistas y de su reputación, gracias a estas tácticas

¹¹² SAURET, Teresa : “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses”. p. 194

comerciales la Casa contó con una nomina de artistas inmensa, *la scuderia Goupil*¹¹³, como han bautizado algunos historiadores. Con sus artistas más mimados Adolphe Goupil establecía una relación casi tan paternalista como la propia de un mecenas. En la Rue Chaptal, Goupil tenía un edificio entero de tres niveles que se disponía de la siguiente manera, en la planta baja se situaba la tienda donde se exponían las obras y las reproducciones. Ésta contaba a su vez con una pequeña galería donde se almacenaba todo el volumen de obras en *stock* que contenía la empresa. El primer piso estaba ocupado por la residencia de Goupil, mientras que los dos otros niveles restantes disponían de diez apartamentos, siete de los cuales estaban alquilados a sus artistas. Gérôme y Jalabert, entre otros, vivían en dos de estos apartamentos. El propio Gérôme, nuero de Goupil, aportaba a la Casa a sus mejores alumnos antes de que obtuvieran éxito, para que de esta manera la empresa obtuviera en primicia contratos a excelentes precios. Recordemos que Gérôme era un profesor muy solicitado y, por tanto, su influencia entre los jóvenes alumnos era inmensa¹¹⁴.

Con los autores de menor renombre la práctica empleada por la Casa Goupil fue la de la compra directa del original y la adquisición plena de los derechos de explotación sobre la misma. Suponemos este fue el caso que se produjo con el pintor valenciano Francisco Domingo, con el que Goupil nunca estableció una relación contractual. Años más tarde, no obstante, la empresa acometió la venta de una de sus obras:

“cierta relación debió de existir, pues en los catálogos de venta de Goupil suele aparecer el nombre Domingo, todavía en 1919, en la venta Boussod, Valadon et Cia, sucesora de la firma Goupil, celebrada en Paris el 3 de marzo, se ponía a la venta por 1.500 francos un cuadro de este pintor titulado *roses dans un vase*.”¹¹⁵

¹¹³ BORGOGELLI, Alexandra: “Boldini a caballo di due secoli”, pp.31-45. En :BELLI, Gabriella (dir): *Boldini, De Nittis, Zandomenighi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*. Ed. Skira. Milano, 2001, p.37.

¹¹⁴ Entre los artistas españoles que estudiaron con Gérôme hallamos a Aurelio Blasco, Laureano Barrau, José Moreno Carbonero, Manuel González Mendes, Rafael Ochoa y Madrazo o Silvela y Casado.

¹¹⁵ GRACIA, Carmen: “Francisco Domingo y la pintura de género”. pp. 86-99. En :FERNÁNDEZ PARDO, Francisco et alii: *Francisco Domingo*. Catalogo de Exposición. Valencia, Fundación Bancaja, 1998. Ed.Bancaja. Valencia 1998. pp.93

Otra naturaleza era la que establecía el marchante francés con los artistas de mayor fama. Con ellos estipulaba contratos temporales que vinculaban al artista a realizar un número estipulado de obras con un crédito anual para el artista contratado, un sistema similar al que observamos entre Benlliure y Colnaghi.

En 1865 Goupil estableció un contrato de este tipo con Mariano Fortuny, el artista recibía un crédito anual de 24.000 francos y se obligaba a presentar una serie de obras establecidas en el contrato sobre las que el marchante tenía el derecho de reproducción, como así hizo, al editar un colección de fotograbados de dichas obras. Evidentemente este tipo de contratos no siempre fueron del agrado de los artistas:

“Federico (Madrazo) visita Goupil en Paris para mejorar el contrato establecido entre este y Fortuny, y llegan a un acuerdo que le equipara al trato recibido por Gérôme o Delaroche: Goupil le compraba los cuadros a un precio establecido y obtenía, una vez vendidos, un tanto por ciento determinados, *la partage de l'excédent*. Fortuny expresaba su satisfacción con el nuevo contrato, pero también el deseo de vender directamente a los amateurs.”¹¹⁶

Efectivamente, la Casa Goupil establecía con los autores de más prestigio, como Gérôme o Delaroche un trato de preferencia. En la medida que un autor gozaba de mayor reputación podía exigir mejores condiciones a los marchantes. Algo que intentó Fortuny en repetidas ocasiones, llegando incluso a preferir no tener que vincularse a ningún marchante y ser el mismo quien comercializara sus obras directamente con los *amateurs*. Consciente, como era, de que los marchantes cobraban caro su papel de intermediarios. No en vano Francisco Domingo y Marqués afirmaba en su vejez:

“Gané mucho, pero ganaron bastante más los que comerciaban con mis obras.”¹¹⁷

¹¹⁶ GONZÁLEZ, Carlos : “Mariano Fortuny i Marsal. Anotaciones biográficas ”. pp.31-52. En: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Catálogo Exposición. Madrid 4 de abril-14 de mayo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación de la caja de Pensiones. Madrid. Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989, p.39.

¹¹⁷ Archivo González Martí. Ref: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco: “Francisco Domingo Marqués, maestro de pintores”. pp.8-73. En :FERNÁNDEZ PARDO, Francisco et alii: *Francisco Domingo*. Catálogo de Exposición. Valencia, Fundación Bancaja, 1998. Ed.Bancaja. Valencia 1998, p.31.

De todo ello se desprende que los marchantes fueron los regentes de la situación artística, controlaron a su voluntad las producciones artísticas. El sometimiento aunque distinto al de siglos pasados, en esencia ejerció un igual poder de domino.

El Mercado norteamericano, el *Crack* del 83 y la especulación artística

En todo este proceso de comercialización del arte que se desarrolla en París no podemos dejar de lado el enorme papel que jugarán los nuevos mercados internacionales. Me refiero a la irrupción de un enorme y vasto mercado como el americano que comenzaba a manifestar una clara predilección por el arte que empresas como la *Maison Goupil* se encargaban de promocionar y comercializar. De la magnitud y la importancia que adquirió este mercado en el arte francés y, fundamentalmente, en el ritmo del mercado artístico de su capital, París, es buena muestra la inquietud con que se vivieron los años del *crack* artístico de 1883.

En 1883 el Congreso norteamericano aprobaba la imposición de una tasa sobre la importación de obras de arte extranjeras. Este impuesto produjo una simultanea recesión en el volumen de ventas y una crisis en la producción artística en París. Según datos de la Cancillería del Consulado general de los Estados Unidos en París, el valor de las obras importadas desde Francia fue:

“ En 1882..... de 9.693.263 franco; 1883..... de 6.805.438; 1884.....de 3.474.870. Esta disminución se debe en parte a la aplicación de los derechos extraordinarios con que el Congreso de Washington ha recargado las obras de arte de procedencia extranjera a su entrada en el territorio de la Unión. La nueva tasa ha sido puesta en vigor en 1883, y desde entonces ha empezado la atonía en los negocios de este “mercado artístico”; la depresión en 1884, ha sido fulminante, pues que alcanza a una baja de seis millones de francos. La situación que el impuesto a creado a los artistas franceses, a los extranjeros que en París moran es intolerable[.....] necesario es confesar que los precios de las obras de arte habían subido de un modo tan vertiginoso como ilegítimo....”¹¹⁸

Sea como fuere, lo cierto es que el mercado norteamericano constituía una de las mayores fuentes de ingresos para los marchantes de arte y un mercado de clientes

potenciales con inmensos recursos adquisitivos. El arte español y el valenciano concretamente tuvo en el Mercado del arte norteamericano una excelente fuente de clientes¹¹⁹. La amplitud del mercado anglosajón hizo que numerosos marchantes locales surgieran en diversos puntos de América y Gran Bretaña, con la finalidad de proporcionar las redes de contacto para la adquisición y comercialización del arte europeo. Así gran parte de la clientela norteamericana y británica preferirá adquirir sus compras a través de marchantes locales como Knoedler, Avery, Schauss o Reichard en Nueva York, Haseltine en Filadelfia, Walis, Gambart, Everard, Mac Lean y Colnaghi en Londres, que establecían contactos tanto con los grandes marchantes franceses, como con los propios artistas, como hemos observado anteriormente.

Evidentemente, las diversas transacciones que se producían en este proceso de comercialización entre marchantes internacionales, contribuyeron en gran medida a provocar un alto grado de especulación. Las acciones especulativas en el mundo del Mercado del arte, se vinculaban principalmente a las transacciones de obras de autores con una alta demanda, cada reventa establecía un aumento del precio de compra, cuantas más se realizaban más se encarecía su coste:

“Une autre raison poussait les acheteurs: les prix de revente des Meissonier montaient de façon stupéfiante sur une période de temps relativement brève. Ainsi *la partie d'échecs* de 1841, achetée par Petier pour 2.000 francs, avait été vendue en 1847 à Benjamin Delessert pour 5.500 francs et, en 1869, passa au mains de François Hottinger pour 27.000 francs [.....] D'ailleurs, la manière dont els changeaient de main montre à l'évidence que les tableaux étaient considérés comme des avoirs d'une réelle valeur financière.”¹²⁰

Esta práctica especulativa se aplicó a todas aquellas obras que, como las piezas de Meissonier, se adecuaban a la lógica especulativa que ofrecía el amplio Mercado del arte.

“Asimismo, si inicialmente la especulación no era el principal motivo de las adquisiciones por parte de los coleccionistas, muy pronto se dieron cuenta de que las nuevas obras de arte representaban no sólo un valor artístico, sino también un campo de

¹¹⁸ “Crisis en la producción artística en París” *La Ilustración Española y Americana*. NºXIII. 1885, p.211.

¹¹⁹ Para más información sobre el tema véase: GRACIA, Carmen: “Francisco Domingo y el mercado de la High Class painting.”.

¹²⁰ CAIN, Constance : “Les amateurs de l'art ”. p.59.

inversión altamente rentable, y que como las acciones en la bolsa eran susceptibles de considerables aumentos de cotización.”¹²¹

Sírvanos de ejemplo el recorrido de la obra de Francisco Domingo *Alto en una venta*, una obra además inconclusa que no fue impedimento para que la pieza fuera aumentando su valor en cada transacción económica. El primer comprador de la obra fue Myers, al que algunos cronistas se referían como “el conocido especulador inglés”, la compra se realizó por 15.000 francos. De Myers la obra pasó a manos de Aupias comprador lisboeta que pagó por la obra 80.000 francos. Su tercer comprador el coleccionista y marchante americano Vanderbilt llegó a pagar por el cuadro 120.000 francos. Como observamos una pieza que había sido adquirida por 15.000 francos llegó casi a aumentar su valor por diez¹²².

Todas estas prácticas vinieron acompañadas de cuidadas estrategias de compraventa, como la empleada por la Casa Goupil, consciente de la predilección de la demanda por el arte francés o de impronta francesa. La empresa establecía diversos códigos cifrados, basados en la utilización de palabras cuyas letras se correspondían a diversas cifras del 1 al 9. La A significaba 1 la M 2, el 0 venía representado por las letras X, Z o Y; y así sucesivamente siguiendo un código secreto sobre el valor de las obras. Cuando se introducía la palabra “*A Monsieur*” en un expediente de obra su precio quedaba codificado secretamente para la empresa, que de esta manera podía especular con los valores de las obras en el mercado. En 1875 esta Casa cambió de código, pasándose a utilizar la palabra “*precaution*”, con valores cifrados similares.¹²³

Las Ventas

La tarea del marchante había consistido en hallar un comprador para una obra determinada, esto es establecerse como intermediario entre el comprador y el artista. A lo largo de la historia existieron espacios en los que marchantes, compradores, coleccionistas, amateurs y demás *connaisseurs* coincidieron en un mismo espacio en el se producía la compra y venta de arte. Esta actividad que emplazaba en un local a todos

¹²¹ POLI, Francesco: *Producción artística y mercado*.p.47.

¹²² “Un gran pintor valenciano”. *Las Provincias*, 23-09-1884.

¹²³ LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir): *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*.p.19.

estos contingentes sociales, se denominaba venta o subasta, y París era la gran capital de las ventas:

“les ventes faisaient partie de la vie culturelle parisienne [...]les grandes ventes, de plus en plus, étaient des manifestations de prestige.”¹²⁴

El carácter que estos certámenes tenía excedía al puramente mercantil. Se trataba de un espacio de interrelación social. *Le Tout-paris* se reunía en estas subastas donde los nuevos burgueses de la sociedad parisina podían reafirmar su condición social y hacer ostentación de su posición social. Las subastas poseían una particular estructura cuyo objetivo era por un lado el de amenizar las veladas, por otro el de incentivar las compras. Se solía encargar a escritores de prestigio como Théophile Gautier o Thoré Burguer las reseñas de las obras que posteriormente serían subastadas.

“Les ventes elles-mêmes avaient généralement lieu à l’hôtel Drouot, qui devint en 1852 hôtel des ventes officiel de Paris. Sa situation, proche de la Bourse, permettait aux investisseurs de venir y flâner et enchérir”.¹²⁵

Efectivamente en estas subastas no sólo se venía a pujar por determinadas obras, se acudía para exhibirse en sociedad y fundamentalmente para ejercer el deporte favorito de los parisinos para hacer de *flâner*, observar y pasar el rato. Las ventas constituían un espacio de interrelación entre el mundo del Mercado del arte y la sociedad civil que ejercía el papel de consumidor.

Quizás después de todos estos argumentos se nos haga más fácil entender lo lejos que quedaba el arte de todas estas prácticas y el importante cambio que debió suponer para la mentalidad del artista adaptarse a esta lógica economizada.

¹²⁴ CAIN, Constance : “Les amateurs de l’art ”. p.56.

¹²⁵ CAIN, Constance : “Les amateurs de l’art ”. p.57.

CAPITULO III.-EL PÚBLICO Y LA DEMANDA ARTÍSTICA

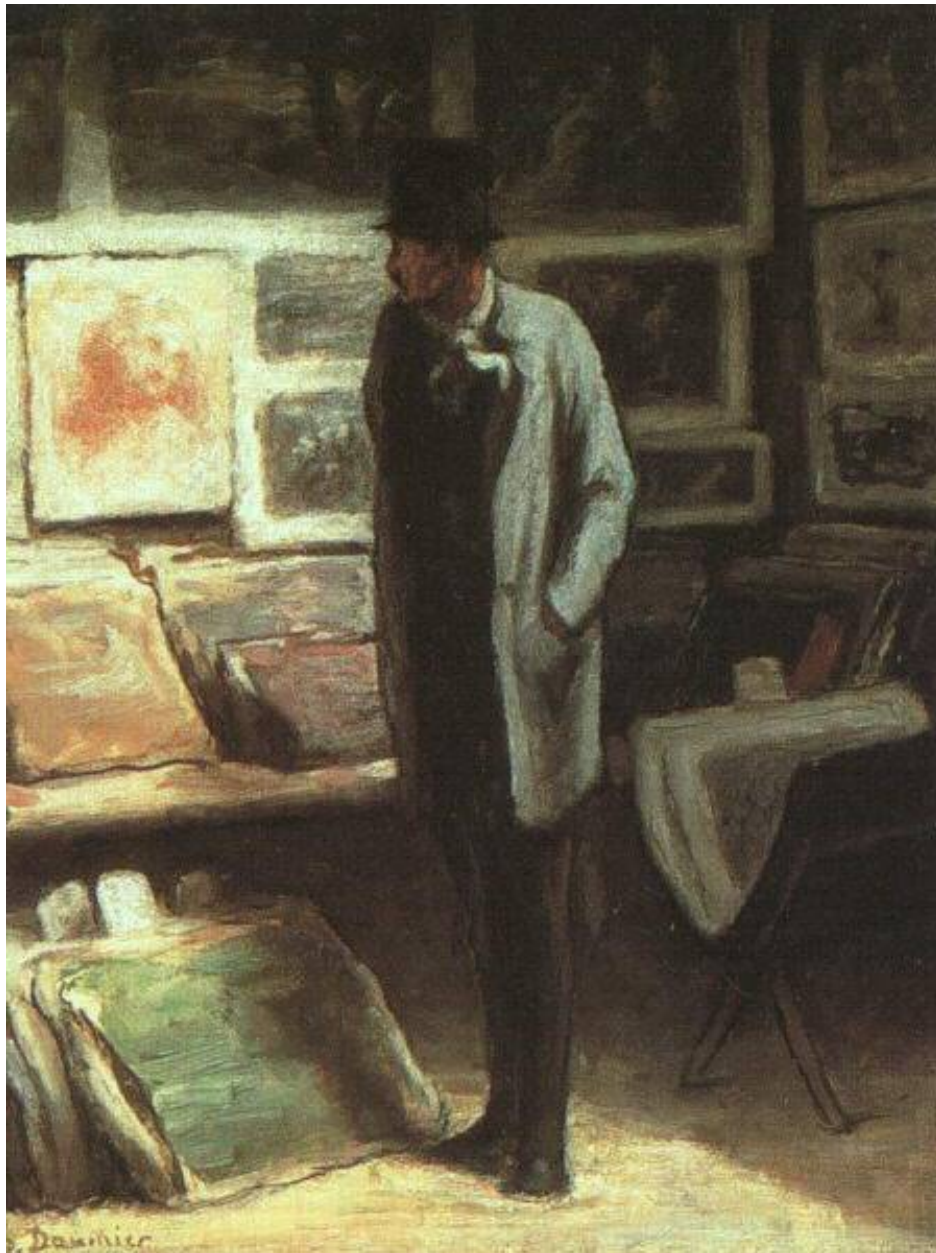


Fig. 7- Honoré Daumier. *Coleccionista*

Hemos perfilado el mundo al cual se enfrentaban los artistas y cómo éste incidía en su manera de concebir y practicar el arte. Esta nueva realidad artística venía determinada por el protagonismo del Mercado del arte que fomentaba nuevas estrategias en la producción y en la comercialización, motivo por el que hemos intentado entender cómo la oferta se adecuaba a la nueva lógica capitalista. La demanda constituía el tercer factor determinante en este entramado, una demanda en la que el público, como agente,

ejercía un papel protagonista. Éste será el punto al cual nos referiremos con mayor amplitud en las próximas líneas.

Para abordar la explicación del fenómeno de la demanda artística durante las últimas décadas del siglo XIX deberemos hacer referencia a varios aspectos. En primer lugar, es necesario plantear cuál era el volumen de la demanda y si éste era homogéneo según espacios geográficos. El segundo de los factores determinantes lo conformará la propia naturaleza de la demanda artística como práctica cultural y, consecuentemente, deberemos observar las adecuaciones de la práctica artística a las particularidades de la sociedad decimonónica.

Este análisis, no obstante, debe llevarnos a realizar un estudio más específico, ya que el escenario al que se refieren gran parte de los escritos a los que estamos aludiendo se centran en el ámbito francés, concretamente parisino, y por tanto es necesario acercarnos a la realidad que impulsó a muchos artistas españoles a buscar fortuna en otros lugares en los que las condiciones de la demanda eran más favorables.

Mercado del arte y clientela española

En España el Mercado del arte moderno no alcanzó ni de lejos los niveles a los que había llegado el mercado francés. La situación española era bien distinta, y su preocupante estado se acrecentaba en la medida que comenzaba a surgir un nuevo impulso artístico con jóvenes y prometedores artistas que veían ahogadas sus ansias de reconocimiento en la eximia predilección por el arte moderno de la sociedad española.

Yo admiro a esa *pléyade brillante*, como VV. dicen, que ha venido a resucitar las glorias de Murillo y de Velázquez; la admiro y la compadezco. Sí la compadezco, porque conozco las interioridades de la vida del artista en España y veo que seducidos por la gloria, atraídos por *el bombo de la gacetilla*, desertan de las profesiones útiles nuestros jóvenes de talento, para comprometer su porvenir en sus esponsales con el arte, que no les lleva dote alguno.... si tienen algún influyente valedor el Estado les compra alguno de sus lienzos, pero cuando han llegado aquí, cuando se han creado su posición, ¿qué hacen? ¿quién les encarga cuadros? ¿quién se los compra?.

Este es el quid de la dificultad. Ha crecido la oferta sin aumentar la demanda. En España no hay apenas quien aprecie un buen cuadro, y aunque hubiera muchos

inteligentes, de poco serviría faltando el dinero para pagarlos. En un país donde se encuentran a centenares las personas acomodadas que en su vida han gastado diez reales en un libro, ¿quién ha de comprar un cuadro que valga mil duros, o aunque solo sea cincuenta?..... espero por lo tanto, que me ayudara a combatir ese imprudente fomento dado a la pintura española, cuando el país no está bastante educado, y sobre todo, no está bastante rico para pagar la gloriosa superfluidad del arte.¹²⁶

Esta realidad, que se perfilaba ya por los años finales de la década de 1860, estaba directamente determinada por la inexistencia de la demanda, por la falta de una clientela educada artísticamente que contribuyera al impulso de la pintura.¹²⁷ En España salvo las grandes obras de estudio realizadas durante los períodos de disfrute de las becas o las obras destinadas al concurso de los grandes certámenes artísticos, que obtuvieron el premio de la adquisición por parte del Estado o de otras instituciones, el resto de las obras no encontraron un mercado en el que tuvieran cabida.

No es de extrañar que las noticias que enviaban los corresponsales artísticos de las revistas especializadas francesas se hicieran eco de la extraña particularidad artística que se vivía en España.

“Nous l’avons dit, les tableaux de genre, les tableaux à sujets modernes sont presque de nulle valeur. L’Espagne est dans une voie diamétralement contraire à la vôtre, elle présente le spectacle singulier d’un mouvement vers la passé. La tradition y est toute puissante. Nous meilleurs peintres de genre exposent à Paris; vous le connaissez.”¹²⁸

¹²⁶ Un observador: “los artistas en España”. *Las Provincias* 3-09-1868

¹²⁷ Dejo la cuestión en el aire para que pueda ser estudiada más a fondo, pero la poca clientela y devoción artística, con respecto a otros ámbitos como Italia o Países Bajos, parece ser una cuestión intrínseca de las prácticas sociales de este espacio geográfico. Ya en 1548 escribía Francisco de Holanda:

“ bien se que en España no son tan buenos pagadores de la Pintura como en Italia, y por eso extrañareis las grandes pagas de ella como hombre criado entre las pequeñas; y yo estoy bien informado de esto de un criado que tuve español-portugués. Pero por eso viven acá (Italia) los pintores y los hay acá y no en España, y tienen en eso la más gentil hidalguía los españoles del mundo todo, que hallareis algunos que parece que deshacen y gustan de la Pintura y alaban bastantemente. Y apretando más con ellos no tienen ánimo para mandar hacer una obra muy pequeña, ni para pagarla[.....] si por el Arte de la Pintura esperáis valer en Castilla o en Portugal, donde aquí os digo, que vivís en esperanza vana y falaz y que por mi consejo debíades vivir antes en Francia o en Italia, donde los ingenios se conocen y se estima mucho la gran Pintura.” Francisco de Holanda. *De la pintura Antigua. Dialogo de Pintura*. Ed. Visor. Madrid, 2003, pp.184-185

¹²⁸ NAVARRO, F-B.: “Correspondance d’Espagne: L’Exposition Nationale des Beaux Arts à Madrid” *Gazette des Beaux Arts*. 1884, pp. 190-192.

Evidentemente, esta dificultad afectaba directamente a todos aquellos artistas que eran conscientes del escaso margen que constituía el sistema artístico español, ya que más allá de las medallas de la Exposición Nacional, no existía un mercado que posibilitara al artista desarrollar su actividad, ni desde el punto de vista artístico ni, muy al contrario, desde el económico.

Este problema seguía manifestándose varias décadas después y parece que el poco impulso que caracterizó al Mercado del arte español se mostró como un mal endémico difícil de subsanar. Sólo a partir del siglo XX algunos coleccionistas contribuirán débilmente a cambiar la poca aceptación de las prácticas de la compra de arte en España, aunque en realidad, la mayor parte del arte español moderno halló sus compradores en el extranjero.

Con ocasión de la coincidencia en 1881 de varios eventos artísticos celebrados en Madrid, como la Exposición Nacional de Bellas Artes, la Exposición de la Sociedad de Acuarelistas y la Exposición del Círculo de Bellas Artes, un crítico de arte decía:

“Cualquiera creerá, al ver la frecuencia con que se suceden estos concursos, que estamos ante un periodo de gran desarrollo artístico, y que se ha operado notable transformación en las condiciones de este mercado, convirtiéndose, como por obra de encantamiento, no es así, pues sólo circunstancias eventuales, que de un momento a otro pueden desaparecer, han ocasionado la ebullición artística que acabo de señalar”.¹²⁹

Con lúcidas reflexiones, este crítico convenía en exponer algunos de los males mayores del sistema artístico español tan poco apto para cubrir los bolsillos de tanto artista “en ciernes”:

“¡Ójala no fuese así y los grandes capitalistas que en Madrid residen se hubiesen convencido de que deben dedicar una modesta parte de su fortuna al alivio de esa inmensa pléyade de jóvenes que, con el pincel o el escoplo, buscan un pedazo de gloria!.... No faltan en Madrid personas que se dediquen a recorrer los estudios, estar al tanto de lo que producen los pintores, y que de vez en cuando sacrifiquen algunos miles de reales en la compra de los cuadros; pero son pocos, muy pocos, los verdaderos

¹²⁹ A.Q.: “Los artistas valencianos en Madrid”. *Revista de Valencia*. Tomo II. Mayo, 1882. Num-6, p.278.

aficionados que compran por gusto personal, por puro *amore* y para coleccionar las obras del genio en los *Salones* de sus palacios.”¹³⁰

La escasez de un conglomerado social que se erigiera en consumidor de arte en España no hizo desistir a los jóvenes artistas españoles que, en claro aumento, se entregaban a la práctica artística. Hacia finales de siglo la situación de los artistas que decidían emprender una carrera artística en España se veía dificultada, todavía más, por el creciente número de jóvenes que no cejaban en su empeño por abrirse camino en el débil mercado artístico español:

“Porque las aptitudes en España sobran, y escasea en el público el amor al arte, y de nada han de servir los ingeniosos ardides de que los artistas echan mano para anunciarse y hacerse conocer, y para convencer a los monopolistas del vil metal, nobles o burgueses, de que el buen gusto exige que se decoren sus palacios y hoteles con cuadros y estatuas, si la sociedad elegante, que da el tono en todas partes, persiste en creer que las febriles y malsanas emociones del *redondel* y las apuestas del *turf* son preferibles al tranquilo deleite que produce la contemplación de una obra de arte....esos jóvenes artistas que tanto se afanan por embellecer nuestra existencia artística sacrificando la suya propia, y por cierto más les valiera a la generalidad de ellos, y consultando su bienestar, haber consagrado sus aptitudes y sus energías al arte de adular la gula del prójimo en bien surtidas tiendas de fiambres y salchichones, o al desollarle vivo con la cuchilla de la usura sobre el bufete de algún notario sin conciencia...”¹³¹

La situación entrañaba dificultad, ya que en España iba en aumento el número de artistas jóvenes cuyo talento no podía ser correspondido por el indiferente y escaso grupúsculo de *amateurs* del arte en España. El margen de recompensas en los certámenes artísticos y en el sistema de adquisiciones y premios por parte de las instituciones españolas se mostraba incapaz de premiar y ofrecer una carrera artística a todos ellos.

Los intentos por hacer disuadir a los incipientes artistas de emprender la carrera de las Bellas Artes no surgían efecto, quizás por ello algunos críticos recomendaban a

¹³⁰ A.Q.: “Los artistas valencianos en Madrid”. *Revista de Valencia*....pp.278-279.

¹³¹ MADRAZO, Pedro: “Pintura. Cuarta exposición del Círculo de Bellas Artes”. *La Ilustración Española*. N°XXI. 1894, pp.343-346.

los artistas que consagraran sus esfuerzos artísticos en producir obras que tuvieran unas mejores características de absorción por parte de la clientela:

“Se les significó en las críticas de las Exposiciones oficiales últimas, que no debían derrochar su ingenio en lienzos de dimensiones descomunales, de esos que sólo pueden colocarse como telones; se les exigió que no trataran asuntos históricos, por resultar demasiado teatrales; ni asuntos religiosos, por el escollo de caer, ya en un realismo frailuno, ya en un idealismo insípido y convencional; y han sido dóciles, y han traído a la actual Exposición del Círculo cuadros pequeños, muy adecuados por sus tamaños y sus asuntos para decorar nuestras modernas habitaciones...”¹³²

Parece que hacia 1894 algunos autores apreciaron que la España de los grandes cuadros de historia, la perpetuación de aquel sistema que fomentaba la vocación del artista por producir una gran obra de composición con la que concursar a una adquisición del Estado y a la promoción pública, no era el mejor sistema para acoger a la crecida comunidad artística española. Las obras de género, al menos, ofrecerían unas mejores condiciones de venta y podrían ofrecer una mejor cobertura de adquisiciones entre la escasa clientela artística española. Pero estas medidas, suponemos, no fueron suficientes. Desde hacía años los artistas españoles habían sido conscientes de que la única manera de subsistir pasaba por buscar fortuna en otros mercados europeos ya que fuera de nuestras fronteras la situación artística se mostraba bien distinta:

“.....nuestros artistas modernos, y en especial, fuerza es decirlo, para los pintores: el Estado concede algunas pensiones en el extranjero, y esto, no lo dudamos, sirve en gran manera para dar aliento a los pintores que resultan premiados, obligándoles a seguir adelante con vivo anhelo por el escabroso camino que emprendieron; esto sirve para crear un nombre al que tiene talento y laboriosidad, al que trabaja con fe y constancia para llegar a creársela.

Pero ¿esto basta? Desgraciadamente, no: el que consigue ese nombre, el que ve cumplida esa aspiración nobilísima de su alma, el pintor *formado* (hablando técnicamente), o tiene que emigrar a país extranjero y ceder sus obras – obras que no verán jamás la patria del artista que las creó- a opulentos *amateurs* que saben lo que ellas valen y quieren pagarlas, o tiene que pasar la vida en insufrible angustia, que ahoga la inspiración y abate la entereza más altiva; y estos son los más.”¹³³

¹³² MADRAZO, Pedro: “Pintura. Cuarta exposición del Círculo de Bellas Artes”. pp.343-346.

¹³³ “Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid.” *La Ilustración Española*. N°XX. 1881, p.354.

Quizás por ello, el propio Pérez Galdós refería en sus escritos el escaso margen de acción al que se habían visto sometidos los jóvenes artistas españoles, que se veían obligados a emigrar a otros lugares:

“el suelo español, harto fecundo para producirlos es insuficiente para mantenerlos... la desproporcionada abundancia de artistas españoles es tal que, no pudiendo todos vivir en nuestra patria, se han desparramado por el mundo y en Roma, Paris y Londres hay buen número de ellos.”¹³⁴

La falta de un Mercado del arte nacional fue, sin duda, una de las causas que obligó a muchos artistas españoles a buscar fortuna en otros países donde la práctica artística podía ofrecer mejores expectativas de promoción. Los que llegaron a Paris se adaptaron rápidamente al arte que no tenía cabida en su lugar de origen. La mayor parte se especializó en el cuadro de género en boga, que tan excelente rendimiento económico proporcionaba, y en menor medida los hubo que se infundaron de los nuevos presupuestos artísticos teniendo que subsistir a las mismas precariedades que el resto de sus colegas extranjeros. Tanto si permanecieron en tierras extranjeras, como si retornaron tras un tiempo de aprendizaje y promoción, lo cierto es que la mayor parte de artistas españoles continuaron ligados a estos países donde su obra podía ser absorbida por la amplia demanda artística. De hecho ni la coyuntura económica y social de la I República, ni la de la Restauración produjeron variaciones considerables en el desarrollo de una conciencia artística que conviniera al éxito de la empresa del Mercado del arte español.

Mercado del arte y clientela francesa

En Francia, sin embargo, el Mercado del arte gozaba de una situación espléndida, como lo demuestra el potente desarrollo de las empresas de edición y comercialización artísticas. Esta situación venía determinada, en primer lugar, por la existencia de un amplio componente social con sensibilidad artística, y en segundo lugar por las posibilidades materiales de dicho componente social. Diversas eran las

¹³⁴ FERNANDEZ PARDO, Francisco: “Francisco Domingo Marqués, maestro de pintores”.....p.30.

circunstancias que habían contribuido a que el Mercado del arte mostrara en Francia a lo largo del siglo XIX una excelente salud.

Hay que remontarse al siglo XVII para observar los primeros síntomas del despegue del mercado artístico en Francia y destacar la situación de favor que supuso para los marchantes la elaboración de los nuevos estatutos de la Academia Real de pintura y escultura creada en 1648. Éstos prohibían a los pintores pertenecientes a la Academia vender sus obras a clientes, así como poseer tienda donde poder comercializarlas.

“ Que tout membre du corps académique, sous peine d'en être exclu, s'abstendrait de tenir boutique pour y étaler ses ouvrages, de les exposer aux fenêtres de sa demeure [.....] et de faire enfin quoi que ce fût qui permît de confondre deux choses aussi distinctes qu'une profession mercenaire et l'état d'académicien ”¹³⁵

Evidentemente, estas disposiciones dieron el empujón definitivo a la práctica del marchante, que a partir de entonces gozará de una posición predominante en el ámbito de la comercialización. Pero más que por una cuestión estatutaria el verdadero origen del Mercado del arte francés descansa en la naturaleza de su propia sociedad y en el devenir de los acontecimientos históricos.

Tras la muerte de Luis XIV, la nobleza francesa que había estado asentada en la corte de Versalles abandona este lugar para reubicarse en sus lujosos *hôtels* parisinos, este factor provocó una oleada de encargos y compras de arte cuya finalidad era la de redecorar las nuevas residencias aristocráticas.

“Paris en esta época atravesaba un momento de fiebre constructora, en gran parte estimulada por la construcción de *Hôtels* de lujo para la minoría cortesana y financiera. A partir del ocaso y muerte de Luis XIV, esta *élite* había iniciado su vuelta de Versalles a la ciudad. Los propietarios de estas nuevas mansiones urbanas exigían un número muy elevado de cuadros decorativos de dimensiones reducidas, diseños para tapices y retratos de familia.”¹³⁶

¹³⁵ VITET, L.: *L'Académie Royale*. Ed. Levy. Paris, 1861. cap.I. Ref.: WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p. 34.

¹³⁶ CROW, Thomas E. : *Pintura y sociedad en el Paris del siglo XVIII*. p.24.

A todo este contingente se unió, además, un nuevo componente social, *la noblesse de robe*, que ahora adquiriría igualmente una posición social e incorporaba los hábitos artísticos propios de la antigua *noblesse de race* o de espada.

“Les bouleversements sociaux et politiques qui ont fait changer de main rapidement les fortunes au XVIII siècle, l’élargissement du public et de la clientèle ont eu des conséquences identiques en provoquant un fort mouvement de transactions d’œuvres d’art. Aux agents privés des collectionneurs succédèrent petits et grands marchants qui ne vendaient pas seulement des oeuvres anciennes mais aussi des tableaux de leurs contemporains.”¹³⁷

Efectivamente, Francia vivió durante todo el siglo XVIII un proceso de transformaciones en el seno de su estructura social. El advenimiento de la nueva *noblesse de robe* y la construcción de sus nuevos *hôtels* o residencias atrajo a París a gran número de artistas y marchantes.

“la noblesse de robe et la haute bourgeoisie continuaient à édifier leurs grands hôtels dans une capitale en plein essor. C’est là que se trouvait le centre de la richesse et du mécénat.”¹³⁸

Paralelamente, la nobleza de espada o *noblesse de race* francesa se vio afectada por la nueva coyuntura socio-política que culminó con la revolución de 1789. La mayoría de estas familias aristocráticas tuvo que emigrar, mayoritariamente a Inglaterra, y desprenderse de sus bienes materiales para poder subsistir. Estas transacciones económicas fomentaron la aparición de un gran mercado de arte y de marchantes a quienes los cambios de fortunas beneficiaron considerablemente y cuyo protagonismo potenció la apertura al futuro desarrollo de París como capital del Mercado del arte del siglo XIX.

La revolución francesa abrió un nuevo panorama histórico social que afectó de manera determinante a la estructura del siglo XIX. Este siglo verá nacer nuevos modelos sociales que ya no tendrán en su linaje el signo de su distinción social sino en

¹³⁷ MOULIN, Raymond: *Le marché de la peinture en France*.p.25.

¹³⁸ WHITE, H.y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p.31.

su poder material. La ascensión de las clases medias será un proceso general amparado en desarrollo de la industrialización y en el advenimiento del capitalismo. Esta nueva clase social asumirá toda una serie de comportamientos y hábitos sociales que le serán immanentes. La adquisición artística será concebida como un nuevo hábito social, entendiendo por hábito un acto irracional y aprehendido, tal y como lo definió Veblen en su estudio sobre la clase ociosa:

“Es el hábito el fundamento de la acción humana, entendiendo por “hábito” una forma de comportamiento no reflexiva, auto-sustentable, autónoma, que surge como resultado de series repetitivas. Al constituirse en fundamento de actos decisivos, el hábito sustituye en cierto modo el proceso racional, y no queda aquel explicado por éste sino al revés.”¹³⁹

La adquisición de una obra de arte, en tanto que posesión, constituyó según Veblen un símbolo de ostentación.

“ El móvil que subyace en la raíz de la propiedad es la emulación [.....] A fin de lograr la estima de los hombres, no basta simplemente con poseer riqueza y poder. La riqueza o el poder deben ser exhibidos [...] la demostración de riqueza, no sólo sirve para que los demás se den cuenta de nuestra importancia y mantengan viva y despierta esta impresión, sino que sirve también para edificar y preservar la propia autocomplacencia”¹⁴⁰

Es por ello que durante el siglo XIX el coleccionismo de arte en Francia fue un signo de reafirmación social para las nuevas clases medias enriquecidas:

“Collectionner l’art était quasiment une nécessité si l’on voulait afficher son raffinement culturel et faire oublier ses antécédents.”¹⁴¹

Los nuevos *amateurs* del arte provenían de diversos ámbitos económicos, básicamente industriales y financieros, individuos que se habían enriquecido enormemente como la familia Hottinger-Delessert, la dinastía de los Rothschild, los

¹³⁹ VEBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*. Ed. Alianza. Madrid, 2004, p.13.

¹⁴⁰ VEBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*. pp. 51-61.

¹⁴¹ CAIN, Constance : “Les amateurs de l’art ”. p.55.

hermanos Pereire, nuevos ricos integrantes de una élite que a través del arte pretendía reafirmar con poder material su estatus social:

“l’art était moins une source d’excitation et de défi esthétiques qu’un moyen d’attacher à leur identité naissante les prestigieuses valeurs d’un ordre plus ancien.”¹⁴²

Funcionarios del cuerpo estatal, industriales, financieros, miembros de profesiones liberales como abogados, jueces, médicos, todos ellos conformaron el tejido social decimonónico que desarrolló el coleccionismo de arte como práctica social. Estos nuevos *amateurs* del arte distaban mucho del *connaisseur* tradicional, el nuevo rico en la mayoría de los casos se aproximó al arte sin atender a criterios artísticos, adquirió en cantidad, pagando inmensas fortunas por obras de artistas de renombre sin mostrar ningún tipo de sensibilidad artística. El que fuera fundador del periódico *la Presse* constituía uno de esos modelos de coleccionista ostentoso:

“El jueves empezó, y seguirá hasta el martes, la venta del mobiliario y objetos de arte que guarnecían, adornándolo, el suntuoso hotel que en la rue La Perouse poseía el más fastuoso y fecundo de los periodistas de la época. Girardin, si como publicista era eminente, como artista era si es no es *snobb*. Poseedor de una fortuna considerable, él que pretendía tener una idea diaria, no logró tener gusto todos los días. Coleccionaba por ostentación, compraba por vanidad; era Mecenaz *de pega*, para que la prensa publicara su protección a los menestrales de lo bello y el público le creyera ferviente sacerdote de Apeles. Hace tres años cúpome el gusto de ir con él al *vernissage*, en dos palabras juzgaba *ex-cátedra* un cuadro. Halló amanerado un retrato de Bonnat, que era digno del pincel de Velázquez; pretencioso un cuadro de Meissonier, que era una miniatura y se extasió ante la apología de Thiers, por Worms, que era un telón de proscenio...y así todo su morada era un museo donde se admiraban frescos de Delacroix que en la subasta anteayer compró su hijo Alejandro, lienzos y paisajes de Robert y Court, un Greuze delicioso, los retratos de Sarah y de Rachel, y la famosísima estatua *la femme piquée par un serpent* de Cléssinger.”¹⁴³

Existía un interés creciente por representar el modelo de *amateur* y protector del arte que acudía a las ventas, que dispensaba considerables cantidades en obras, que

¹⁴² CAIN, Constance : “Les amateurs de l’art ”. p.55.

¹⁴³ DE PRAT, Pedro: “La quincena parisiense”. *La Ilustración Española*. N°XX. 1883, p.335.

poseía “gusto” y educación artística y que con ello pretendía hacerse aceptar por la gentes de prestigio social de París.

“A través de la posesión de la obra de arte, la burguesía podía satisfacer; además de las necesidades de prestigio cultural, también (y sobretodo) las económicas de una inversión productiva.”¹⁴⁴

No serán los únicos modelos de representación social de las clases medias frente a la práctica del coleccionismo de arte. Efectivamente, existió toda una clase media con abundantes recursos económicos que junto a una superviviente aristocracia mostró una predilección por el arte al estilo antiguo del *connaisseur*, como el caso de Lord Hertford al que Thoré Burguer llamaba *el mayor coleccionista de Europa*. Hertford, sin embargo, constituía un modelo de coleccionista que disfrutaba de una auténtica pasión por el arte, su finalidad, más que una inversión material, era la de adquirir obras que le reportaran un placer estético. Quizás por ello las compras que Lord Hertford realizaba se llevaban en secreto, no se identificaba jamás en las subastas pues el interés que podía demostrar en una obra significaba automáticamente el súbito encarecimiento de la misma.

Como hemos observado el Mercado del arte moderno en París gozaba de una buena salud. Desde hacía siglos había ido creciendo, su mayoría de edad llegaría de la mano del ascenso de las clases medias que como apuntamos, incorporaron sus propios criterios en el desarrollo de esta práctica social. Veamos, entonces, cuales eran esos criterios.

Criterios de adquisición artística

Para entender cuales eran los criterios artísticos que motivaban a la clientela a decantarse por una serie de obras o por otras es necesario profundizar en los mecanismos que condicionaban los hábitos sociales, las modas y las exigencias de la clientela, unas decisiones que repercutían directamente en el desarrollo de los géneros artísticos.

¹⁴⁴ POLI, Francesco : *Producción artística y mercado*.p.48.

El primero de los aspectos que había variado con respecto a la obra de arte, quizás uno de los aspectos de mayor peso en la decisión de adquisición, lo constituía el hecho que desde hacía algunos siglos el arte había pasado a ser una mercancía con valor en el mercado:

“Toutefois, beaucoup parmi eux avaient d’autres motivations. Annonçant un type nouveau –et moderne– de collectionneurs, ils n’agissaient pas seulement par amour a l’art ou parce qu’ils étaient sensibles à son prestige social, mais poussés aussi par l’intuition de sa valeur économique dans un monde capitaliste en plein développement.”¹⁴⁵

Diversos factores entraban en juego en la mentalidad del cliente del siglo XIX que quería adquirir una obra. La premisa más importante dependía directamente las posibilidades económicas del comprador. La adquisición de una pieza original de un autor de renombre fue la meta de todo comprador. Esta opción evidentemente constituía un caro dispendio basado en dos valores que la propia obra llevaba implícitos: por un lado su carácter original y por otro la reputación de su autor.

La introducción del concepto de autoría en la historia del arte no fue un fenómeno generalizado a todas las épocas y artistas. Sólo a partir del momento en que el autor comenzó a ser reconocido y considerado socialmente se popularizó la práctica de firmar las obras, ese momento tuvo lugar durante el Renacimiento. La firma otorgaba a la obra un valor extraordinario que no contenía sin ella¹⁴⁶:

“...el artista es la firma [...] lo que cuenta es la marca de origen, la procedencia. De aquí viene la aparición de la firma, especialmente en las obras que se exportan.....”¹⁴⁷

¹⁴⁵ CAIN, Constance : “Les amateurs de l’art ”. p.48.

¹⁴⁶ De la importancia de la firma son buena muestra las inquietudes que a los Museos suscita el hecho que alguna obra hasta entonces considerada de un autor de renombre, como Goya pueda ser atribuida a una pintora como Rosario Weiss, o que se descubra que en un cuadro atribuido a Fran Hals aparezca el anagrama de Judith Leyster, o que ciertas obras de un maestro de la pintura fueran realizadas por sus ayudantes. La obra sigue siendo la misma, su calidad artística permanece intacta, lo único que varía es su valor económico.

¹⁴⁷ CHASTEL, André: “El artista”. p. 236. Ref.: GARIN, Eugenio *et alli*: *El hombre del Renacimiento*. Ed. Alianza. Madrid, 1993.

El segundo de los aspectos que confería valor a la obra, y por tanto el deseo del comprador de adquirirla, se refiere a su carácter único y excepcional:

“Fue la mercancía en sí -un rembrandt- lo que Rembrandt hizo de novedoso. Y fue él y no Rubens quien creó la obra de arte a la manera más característica de nuestra cultura: un bien que se diferencia de otros porque no es producido en serie, sino en número ilimitado, y que crea su propio mercado, cuya singular apelación al halo de individualidad y su elevada valoración en el mercado se hallan en íntima relación con los elementos básicos de la empresa capitalista.”¹⁴⁸

El arte es un valor que se regula en base a su escasez y no en virtud de su abundancia, como bien apuntamos en páginas anteriores. Efectivamente, en ocasiones el cliente exigirá en la adquisición de una obra ciertos rasgos de originalidad que conviertan su pieza en objeto único y no en un producto en serie como una mercancía cualquiera, que le reste el valor de originalidad. Esta inquietud se evidencia, por ejemplo, en la carta que enviaba el cliente S.Wedels al pintor José Benlliure, cuyas palabras denotaban los criterios de pieza única aunque casi seriada a los que nos referimos.

“ ..tengo el gusto de decirle que el asunto me agrada mucho de manera que deseo que V. nos haga un cuadro parecido pero no igual, tal vez V. lo encontrará conveniente poner algunas personas más, pero dejo esto enteramente a su apreciación, porque le diré con toda franqueza que no me gustaría tener un cuadro que ya conste o sea repetido”.¹⁴⁹

Obtener rasgos que se distinguieran como propios de un individuo frente al resto de la sociedad era una vocación eminentemente de las clases medias y traducía una mentalidad de clase amparada en la práctica de la posesión del arte y en el valor de la obra como portadora del concepto de *unicum*. Veblen consideraba estas actitudes como propias del concepto que el denominó “comparación odiosa”:

“Una comparación odiosa es un proceso de valoración de personas con respecto a los bienes que poseen.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ ALPERS, Svetlana: *El taller de Rembrandt*. p.119.

¹⁴⁹ BONET SOLBES, Victoria E.: *José Benlliure. El oficio de pintor*. p. 84.

¹⁵⁰ VEBLER, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*.p. 59.

Y recordemos que para las nuevas clase medias el fin de la posesión era “la emulación y la exhibición de la riqueza”. Por tanto, podríamos afirmar que tras los criterios de adquisición de una pieza original de un autor de renombre, existía, en el fondo, un acto de representación social y un intento de reafirmación de clase.

Sin embargo, no todos los clientes pudieron aspirar a los mismos objetivo de adquisición, el Mercado del arte como gran maquinaria ofrecía los mecanismos para adaptarse a todas las exigencias de la demanda, imprimiendo obras con un carácter más personalizado o menos en función de la clientela, sin perder en ningún caso su lógica económica. Las distintas estrategias de mercado permitieron la diversificación de la producción.

Evidentemente, el carácter impersonal de una obra producida bajo criterios meramente capitalistas, dependió en gran medida del grado de relación comercial establecida desde que se producía el encargo de una obra. En este sentido, cuanto mayor fue el contacto del cliente con el artista y más se pusieron de manifiesto los gustos del cliente, la obra tomó un aspecto más propio y se alejó de la imagen industrial que mantuvieron muchas otras obras cuyo destino se rigieron por los criterios anónimos de mercado.

“En la mayor parte de los casos, el grado de calidad en las obras del artista tiende a disminuir, debido a que el aumento de la producción anula casi totalmente el tiempo destinado a la concepción, originando una progresiva esclerotización de los esquemas compositivos.”¹⁵¹

Es por ello que al realizar una visión somera sobre muchas de las producciones destinadas a esta función comercial, se nos muestra de manera sintomática la homogeneidad que presentan la mayor parte de ellas. Y más que nunca resuenan las palabras de aquellos artistas que ya en 1830 hablaban del arte como *marchandise* o mercancía.

¹⁵¹ POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*. p.114.

No fueron las únicas vías de comercialización y producción artística, además de las piezas originales o parcialmente originales, la “industria artística” había desarrollado nuevas formas de reproducción que conseguían colmar las exigencias adquisitivas de sectores más amplios de población. Pero en sí misma la reproducción del arte llevaba implícitas una serie de cuestiones

Llegados a este punto deberíamos hacer un inciso que creemos es fundamental abordar en este punto del camino. La reproducción de la obra de Arte suponía un cambio y una mutación trascendental en la consideración de la obra de Arte y en su esencia misma.

El primero de los valores que variaba con la irrupción de la reproducción del arte se refería al valor de la obra como original, es decir a su valor como objeto *unicum*. El propio Leonardo se refería en uno de sus escritos a esta cuestión del valor único que contiene la pintura frente a otras técnicas que consideraba menores por la pérdida de ese valor excepcional e irrepetible que contenía la pintura:

“La pintura no produce un sin fin de criaturas, como ocurre con los libros impresos; solo ella es única y nunca da a la luz dos criaturas iguales; y es esta singularidad lo que la hace mucho más excelsa que esas publicaciones que por todas partes proliferan.”¹⁵²

Según Walter Benjamin, la obra de arte había sido siempre reproducible. Por ejemplo, los griegos ya utilizaban algunos procedimientos para reproducir obras de arte, como el empleo del molde y la encañación. En este caso la reproducción se vinculaba a unos determinados tipos de obras como el bronce, la cerámica o la moneda. En Occidente desde el s. XIV comenzaron a desarrollarse nuevos métodos de reproducción como la xilografía y la calcografía, que permitieron reproducir obras gráficas, dichos avances técnicos junto con la imprenta posibilitaron la elaboración seriada de obras. Durante el siglo XIX se unirían a estas técnicas la fotografía y la litografía.

¹⁵² NICHOLL, Charles: *Leonardo. El vuelo de la mente*. Taurus, 2005, p.368.

¿Cuál era el factor que mutaba la identidad de la obra de Arte?, ese factor se denomina *aura*. La obra de arte es portadora de un valor que le es inmanente, y que se refiere a su *aura* como signo irrepetible y original del objeto en sí. Realizar una copia de una obra es hacer desaparecer el aura de esa obra. Es por ello que el valor de una pieza como *unicum*, como objeto irrepetible, queda anulado con el sistema de reproducción:

“La unicitat de l’obra d’art s’identifica amb la seva integració en el context de la tradició. I certament, aquesta tradició és quelcom viu, quelcom extraordinàriament mutable. Una antiga estàtua de Venus, per exemple, pels grecs, que en feien objecte de culte, estava en un contexte tradicional distint d’aquell en què la posaven els monjos medievals, que hi veien un ídol atziac. Però el que sobtava tant als uns como als altres era la seva unicitat, o dit amb unes altres paraules, la seva aura.”¹⁵³

La obra, por lo tanto, aun dispuesta en otra ubicación de la propia de origen, y aun variando su concepción de uso, continuaba manteniendo su aura puesto que conservaba su valor como pieza auténtica y única. Es la reproducción la que atenta directamente contra su carácter excepcional y su concepto de *unicum*. En cualquier caso los nuevos procedimientos que se desarrollaron y extendieron durante el siglo XIX convinieron a fracturar de manera más incisiva los valores conceptuales de la obra de arte.

Además del carácter de la obra como *unicum*, otro de los aspectos que se sometía a variación en la obra de arte era el de la mutación de su ubicación o espacio de uso. Benjamin se refería a la variación que supuso la reproducción en el arte para el concepto del *hic et hunc*. Es decir, que la reproducción produjo la desvinculación de la obra con el lugar para el que había sido concebida. Contemplar en la pared de un dormitorio la reproducción de un fresco ubicado en una sala pontificia, o de un lienzo albergado en una capilla, constituyó una mutación del significado propio de esa obra,

¹⁵³ BENJAMIN, Walter: *L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica*. Ed.62. Barcelona, 1993, p.40.

que había sido realizada para cumplir una función en un determinado lugar¹⁵⁴. A través del ejemplo de la *Madona Sixtina* de Rafael, Benjamín evidenciaba cómo la ubicación de la obra era un aspecto del todo determinante en la propia naturaleza de la misma. Fracturar este aspecto significaba fracturar la propia esencia de la misma.

Pero aun en este supuesto muchas obras de arte fueron concebidas para ser expuestas en ámbitos privados carentes de cualquier uso de culto al servicio de un poder fáctico como el religioso o el monárquico. ¿Cuál era por lo tanto la variación que se producía con el efecto de la reproducción en este tipo de obras que cumplían un uso privado en alguna estancia cualquiera que fuese, y que por tanto al ser reproducidas y ubicadas en un salón burgués no variaban su función de uso?. La variación en este sentido se producía nuevamente en el ámbito del valor que comprendía la obra como pieza única.

La reproducción en el arte no sólo tuvo connotaciones negativas, en su estudio, Walter Benjamín, se refería a este fenómeno como el causante de que el arte pudiera extenderse a sectores más amplios de la sociedad. Los nuevos modos de reproducción daban respuesta a la demanda de la nueva sociedad de masas, que hacia finales del siglo XIX estaba configurándose. Fue gracias a estos métodos y practicas de reproducción y comercialización que el arte pudo llegar hasta rincones insospechados de la sociedad, familiarizando a la sociedad con el arte y al arte con la sociedad:

“La pintura ha tingut sempre l'exquisida pretensió de ser objecte de la contemplació d'una o de poques persones. L'observació simultània per part d'un ampli públic, tal com es va generalizant durant el segle XIX, és un primer símptoma de la crisi

¹⁵⁴ Walter Benjamin, establecía como ejemplo el caso de la *Madonna Sixtina* de Rafael. A través de los estudios que realizó Hubert Grimme se observó, que la composición en la que aparecían dos angelotes que flanqueaban la obra y en la que el cielo aparecía enmarcado por unos cortinajes. Parecía indicar que la obra fue concebida por Rafael para ser expuesta en un lugar con una función determinada. Efectivamente la obra había sido concebida para hacer de nicho y ser expuesta en una capilla lateral de San Pedro con carácter funerario donde se situó el féretro yacente del Papa Sixto V. La obra producía un efecto claro, ya que la figura de la Virgen representada entre un conjunto de nubes se aproximaba tras dos cortinajes verdes al féretro del Papa.

Posteriormente la obra fue colocada en el altar mayor de una de las capillas del convento de los Frailes Neri de Piacenza. Esta reubicación variaba del todo su función primigenia. A ello se unía otro aspecto que residía en un concepto moral de carácter religioso que impedía que una obra que hubiera sido expuesta en un espacio funerario pudiera ser reubicada en un altar mayor. Automáticamente la obra se devaluó y a pesar que la curia consintió que la obra fuera reubicada en un altar mayor se vieron obligados a condenar la obra al más puro ostracismo en un recóndito rincón de provincia.

de la pintura, crisi que no ha estat, en absolut, suscitada només per la fotografia, sinó també, de manera relativament independent, per la pretensió de l'obra d'art d'accedir a les masses."¹⁵⁵

Todos estos criterios condicionaban la adquisición de una obra artística tanto el relativo a su carácter único y original, como el relativo a su autoría, como el propio de su precio económico. Pero más allá de estas cuestiones, la adquisición de una obra de arte, durante el siglo XIX, estuvo condicionada a un factor que la relacionaba con el espacio y sus usos. La mayor parte de obras que se vendían, exceptuando aquellas que se destinaban a la circulación y a la especulación, tenían una funcionalidad eminentemente doméstica. Este factor motivó que el nuevo tipo de producción artística estuviera condicionado por unos criterios de uso, tanto en lo referente a su formato como a su temática. La nueva clientela de las clases medias concibió la adquisición de una obra de arte para ser expuesta en un espacio que, sin duda, difería de la sala de Palacio, de la estancia del edificio institucional o de la capilla de la Iglesia. Es por ello que se primó un tipo de obra cuyas medidas estuvieran acorde con las dimensiones del hogar. Los grandes formatos del cuadro de historia o del religioso no se adecuaban a este nuevo destino.

El salón del hogar burgués ofrecía un espacio donde discurrían solámente las horas de los miembros de la familia, donde en ocasiones se reunían las visitas. Las escenas de batallas sangrientas que caracterizaban los cuadros de historia, los grandes episodios históricos o las escenas de santos agónicos no se prestaban a dichas condiciones placenteras:

“La peinture de genre a été mise en honneur; c'est la seule qui puisse entrer dans les appartements actuels. On a généralement réduit les dimensions des toiles, et, de plus en plus, on a cherché à intéresser par le sujet.”¹⁵⁶

Esto condicionaba en muchos presupuestos la obra, su formato y su tema debían adecuarse a este factor de uso. Es en este sentido que vuelve otra vez a planteársenos la

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter: *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*.p.59.

¹⁵⁶ OLLENDORFF, Gustave: “L'Exposition Nationale de 1883”. *Revue de deux Mondes*. 1883, pp.436-454.

pregunta de si fue la oferta quien condicionó la demanda, estableciendo las directrices sobre los gustos de la clientela, o si fueron estos aspectos de uso los que determinaron que los autores orientaran sus producciones a las características requeridas por la clientela.

Los marchantes supieron advertir el enorme mercado que constituía el cliente de las clases medias y la decoración doméstica. Desarrollaron algunas prácticas, que hoy se muestran como enormemente novedosas, pero que como vemos tuvieron su origen en el siglo XIX. Se trataba de un moderno concepto de alquiler de obras que podía satisfacer las aspiraciones de las clases medias, pudiendo hacer ostentación en sus *soirées* y sus *dîners*:

“Au XIXe siècle, se développa une nouvelle pratique qui fut bientôt très répandue : la location de peintures pour la soirée ou la semaine. La plus part des petits marchands concernés –papetiers, marchands d’antiquités, marchand de toile et de couleurs- s’aperçurent que louer des tableaux pouvait devenir leur principale source de revenus [...] les peintures à louer étaient très demandées.”¹⁵⁷

La extensión del arte era tal que a finales del siglo XIX, su presencia excedía las fronteras de los muros del domicilio:

“(el arte) Penetra ya donde quiera, más como no todas las puertas son grandes; para poder cruzar por todas ha tenido que encogerse: En otros tiempos picaba más alto; era sacerdote o magnate, residía en los templos y en los palacios; ahora llega a las oficinas, a las tiendas y los cafés. Todo se decora ya artísticamente; para cualquier habitación burguesa o establecimiento público se pone a contribución la arquitectura, la escultura y la pintura.”¹⁵⁸

Al convertirse en un elemento que formaba parte del decorado general de habitaciones, salas de reunión, cafés y operas, el arte pasó a infundirse de ciertos aspectos extra-artísticos que sin duda lo banalizaban y lo reducían a un mero objeto

¹⁵⁷ WHITE, H.y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*.pp.89-90.

¹⁵⁸ ALFONSO, Luis: “El arte al final del siglo”. *La Ilustración Española y Americana*. N° XXXI. 1890, pp.103-107.

decorativo *pour etouffer*. Aspectos éstos que podían incluso llegar a primar frente a las cuestiones de carácter estético.

“les peintres n’ont plus été que des décorateurs mesquins qui travaillent à l’ornementation de nos affreux appartements modernes.”¹⁵⁹

A la pintura vinieron asociadas cuestiones de carácter superficial, los artistas cuya única preocupación fue vender y vender caro se prestaron a las exigencias de clientes con escaso gusto artístico que pretendían armonizar los colores del tresillo con la obra pictórica que iban a encargar:

“En el siglo XIX, los objetos artísticos eran escogidos para decorar las distintas estancias de las viviendas burguesas, por lo que el cliente imponía las medidas, el tema, el número de personajes, los colores (que debían combinar con el tapizado del mobiliario y las cortinas), e incluso las características del marco, que fue consecuentemente valorado como parte integrante del objeto artístico. El artista nunca como hasta entonces estuvo tan determinado por su clientela, y nunca hasta ese momento gozó de tan escasa libertad en el momento de crear una pieza artística.”¹⁶⁰

En cualquier caso, la nueva ubicación de la obra destinada tanto al domicilio burgués como a distintas estancias públicas o privadas impuso un cambio en las dimensiones. Es por ello que las obras destinadas a cumplir esta función y que, por tanto, se revestían de este cambio formal, fueron bautizadas en función de sus características como obras de *boudoir*, por su ubicación doméstica, o *tableutin* por su pequeño formato. Lo cierto es que las obras de pequeño formato se impusieron frente a las grandes composiciones, de la misma manera que las temáticas se adecuaron a la nueva ubicación. Quizás por ello, el maestro del arte de género, Ernest Meissonier, fue reconocido en muchos ámbitos como *le geant des nains*, *le grand peintre du microcosme* o *le peintre ordinaire du roi de Lilliput*.

Pero no todos los artistas, ni todos los géneros artísticos gozaron de igual predilección entre la clientela que consumía arte durante la segunda mitad del siglo

¹⁵⁹ ZOLA, Émile: *Écrits sur l’Art*.p.167.

¹⁶⁰ GIL SALINAS, Rafael: “Arte y coleccionismo privado en la Valencia contemporánea. El triunfo del arte entre el público”. p.193.

XIX. Evidentemente, los artistas que mantuvieron presupuestos arriesgados al margen de los cánones artísticos oficiales o de mercado, no obtuvieron la misma recompensa económica que aquellos que se prestaron a la práctica común o en boga.

¿Cuáles eran, sin embargo, las preferencias del público francés y por extensión, del público internacional?:

“Certains acquièrent des oeuvres de l'école italienne révéree de longue date, de maîtres espagnols devenues populaires dans les années 1830, et du XVIIe siècle hollandais et flamand. Quand ces collectionneurs s'intéressaient à l'art contemporain, ils préféraient presque toujours des oeuvres qui perpétuaient les valeurs de ce passé, notamment les paysages de l'école de Barbizon, les tableaux de genre petit format, et parfois, Delacroix, héritier du colorisme de Rubens. ”¹⁶¹

Efectivamente, los coleccionistas y *amateurs* del arte del siglo XIX se decantaron, bien por las obras de las antiguas escuelas de pintura, como la italiana, la española o la holandesa, bien por aquellas obras modernas que sin transgredir las normas clásicas del arte representaban los nuevos valores de la moderna generación de artistas. El paisajismo de la Escuela de Barbizon y la pintura de género se adecuaban perfectamente a estos criterios y por ello gozaron de gran éxito.

Los géneros de las composiciones que gozaron de mayor aceptación entre la clientela variaban entre el retrato, la naturaleza muerta, la pintura de flores, las marinas y paisajes, y un vasto grupo en el que hallamos las escenas orientalistas, la pintura de género, costumbrista y de anécdota. Estos últimos son quizás los géneros pictóricos que más aceptación van a tener entre el público, en primer lugar debido a que su naturaleza formal les hacía ideales para la nueva residencia de la clase media y en segundo lugar por tratarse de géneros cuyas características se prestaban mejor a la realización en serie y por ello su oferta podía adecuarse muy bien a la creciente demanda.¹⁶²

¹⁶¹ CAIN, Constance : “Les amateurs de l'art ”.p. 55.

¹⁶² Ver cita 10 de este capítulo.

Pero adentrémonos con mayor profundidad en la naturaleza de los géneros y las temáticas predilectas del público decimonónico, que tanto contribuyeron a la expansión del fenómeno del Mercado del arte moderno.

Orientalismo

La temática orientalista continuaba gozando durante el siglo XIX de una gran predilección entre el público internacional, principalmente el francés. Su nacimiento se remontaba a las últimas décadas del siglo XVIII, cuando una serie de acontecimientos, como la traducción de textos orientales sánscritos, del zand y del árabe a las lenguas occidentales, o como la invasión Napoleónica de Egipto en 1798 y la posterior redacción de la obra *Descripción de Egipto*, pusieron a la sociedad occidental en contacto con unas culturas que para el Occidente eran sinónimo de exótico, misterioso y exuberante.

Por Oriente se consideraba, en un amplio sentido, una vasta extensión que iba desde el Mediterráneo hasta China. Tenía igualmente muchísima importancia en la aceptación de estos modelos, el factor comercial como nexo de unión de las diversas culturas. Las compañías de las Indias británicas u holandesas habían posibilitado el contacto con fragmentos de la cultura oriental, que en el caso chino iba a suponer la fiebre occidental por las decoraciones chinescas o *chinoiseries* que prácticamente se hicieron omnipresentes en cualquier palacio o residencia aristocrática del siglo XVIII.

Durante el siglo XIX hubo una verdadera epidemia de Orientalismo, devoción que se extendió prácticamente a todos los ámbitos artísticos y culturales. Se multiplicaron las asociaciones destinadas a los estudios orientales como la *Société Asiatique* o la *Royal Asiatic Society*, aparecieron nuevas revistas orientalistas y se fundaron cátedras de estudios orientalistas en las Universidades.¹⁶³

Montesquieu con *Las cartas persas* o Goethe con *Westöslicher Divan*, fueron algunos de los precursores que desde la literatura sucumbieron a la fiebre orientalista, predilección que continuaría durante el romanticismo. No en vano Víctor Hugo

¹⁶³ Para más información véase SAID, Edward W.: *Orientalisme* Ed.Eumo. Vic, 1991.

afirmaba en 1829 : “ En el siglo de Luis XIV se era helenista, ahora se es orientalista”; Buena muestra de su devoción por el mundo oriental es su obra *Les Orientales*..

El orientalismo constituyó, igualmente, uno de los argumentos preferidos para los pintores que podían explayarse en la riqueza de colores y detalles que contenía el universo oriental. Desde el romanticismo, donde destacaron figuras como Delacroix o Gericault, hasta prácticamente finales del siglo XIX existió una especie de devoción oriental, predilección a la que, sin duda, los agentes de comercialización del arte no fueron ajenos y que fue convenientemente explotada.



Fig. 8-Mariano Fortuny. *Café de las Golondrinas*.1868. Acuarela sobre papel. 49'4 x 39'5 cm.

En España fue Larmeyer y posteriormente Mariano Fortuny quien contribuyó al desarrollo de este tipo de obras que tanto gustaron en París. Pues el orientalismo realizado por los artistas españoles ofrecía una idiosincrasia propia, ya que además de la cercanía de Marruecos al que muchos artistas se trasladaban para tomar apuntes del natural, se unía la presencia del pasado árabe en nuestras tierras, hecho que posibilitaba escenarios donde los zócalos de cerámica mudéjar y las decoraciones de atauriques de los palacios de Al-andalus destacaban entre el resto de composiciones.



Fig. 9-Vicente March Marco. *El anticuario árabe*. 1881. Óleo/ lienzo. 45'6 x 37'7 cm

No olvidemos la concepción geográfica y cultural decimonónica existente en gran parte de Europa, especialmente en Francia que consideraba que “África empieza en los Pirineos”. Quizás por ello desde el romanticismo se relacionó la cultura andaluza con lo exótico y lo oriental. Una muestra de esta asociación la podemos observar tanto en el ejemplo de Washington Irving con sus *Cuentos de la Alambra* de 1832, como en el ejemplo del pintor Henri Regnault, gran admirador de todo lo español, quien realizó su cuadro histórico *Exécution sans jugement sous le roi maures de Grenade*, tomando como referente un episodio de la historia de la reconquista española ambientado en la arquitectura de la mezquita de Córdoba.

El público internacional y particularmente el francés, gustaba de estas escenas que reproducían detalles exóticos, como la cerámica del norte de África, los vestidos de las tierras de Egipto o las verdes palmeras de los fayums. Y junto al resto de objetos de anticuario coleccionados se colgaba el cuadro orientalista que presidía una de las paredes del salón del domicilio burgués. Lo exótico, pero también lo tradicional se mezclaban. El costumbrismo fue otro de los géneros pictóricos que mayor difusión tuvieron tanto en el ámbito de la producción como en el de la comercialización.

Costumbrismo

En esencia, la pintura costumbrista se refería a la representación de prácticas, tipos o tradiciones propias de un determinado lugar al margen de su circunstancia histórica temporal, de forma que su carácter genuino actuara como motivo principal de significación.

En este sentido existieron una serie de obras muy del gusto del siglo XIX en las que se representaba escenas de las tradiciones y costumbre propias, se trataba de las famosas obras *los.....vistos por si mismos*. Estas obras en las que intervinieron con sus ilustraciones artistas de reconocida talla como Meissonier en Francia sirvieron de acicate y aportaron todo un repertorio de modelos típicos sobre los que después se recrearían las composiciones costumbristas. En 1839, Meissonier, por ejemplo, realizaba las ilustraciones de *Les français peints pour eux-mêmes*, de Courmer, obra terminada en 1842. Aunque esta obra se basó más en los modelos sociales modernos

que sus homólogas españolas, su intención fue igualmente la de captar el espíritu popular y la idiosincrasia propia del pueblo francés¹⁶⁴.

En 1845 veía la luz *Los españoles vistos por sí mismos*, obra que tendría una gran trascendencia en la imagen de España, que perpetuó la tradición romántica ya que en ella se representaban básicamente modelos madrileños y andaluces. En 1859 quizás fomentado por esta deficiencia aparecía la obra *Los valencianos vistos por sí mismos* donde se plasmaban los tipos propios de la cultura popular valenciana. Sólo cinco años después, Bernardo Ferrándiz realizaba *El tribunal de las aguas en Valencia*, con la que obtendría un gran reconocimiento en el *Salon* de 1864, y que fue adquirida por el Estado francés. A esta obra siguió toda una oleada de costumbrismo valenciano inspirado en las escenas festivas de la huerta, las alquerías y las barracas.



Fig.10-Bernardo Ferrándiz. *El tribunal de las aguas en Valencia en 1800*. 1863. Óleo/lienzo.

¹⁶⁴ No podemos olvidar que en la peculiar dialéctica establecida entre “la mirada del otro” y “la mirada propia” se fueron construyendo, desde finales del siglo XVIII y, sobretodo, en la primera mitad del siglo XIX, aspectos básicos de la nueva cultura nacional de los pueblos. Los mitos y prototipos nacionales, a mitad de camino entre las construcciones racionalistas del naciente liberalismo y entre las antropologías culturales románticas, inevitablemente se construyeron en medio de este cruce de miradas. En este sentido la “mirada propia” difícilmente pudo sustraerse de una reunión, nada objetiva, frente a la “mirada del otro”.



Fig.11- Joaquín Agrasot. *En el patio de una alquería*. Óleo/lienzo. 31 x 42 cm.

Pero antes de que triunfaran las escenas de tipos valencianos ya habían triunfado las escenas de tipos españoles, por entonces relacionadas exclusivamente con las costumbres andaluzas y madrileñas. Fueron las escenas que reproducían episodios propios de esta peculiar y romántica visión de la cultura popular española, las predilectas del público francés e inglés. Esta moda que se convino en denominar popularmente “la españolada”, vino provocada por diversos factores que nos llevarían nuevamente al período romántico, donde la devoción por la figura de Goya reaparecía con gran fuerza en el panorama internacional.

A la devoción por Goya se sumaba otro factor que contribuiría a aumentar la predilección que sintieron los autores románticos principalmente, franceses e ingleses, por el costumbrismo español:

“ Desde Francia personalidades como Víctor Hugo, Merimée, Gustave Doré, Alexandre Dumas, Delacroix o Théophile Gautier viajaron a España y crearon algunas de las obras más célebres en torno al tema español [...] El gusto por lo español trascendió ampliamente la onda expansiva del Romanticismo y perduró hasta bien

entrado el siglo XX, irradiando de Francia a Europa y Estados Unidos, donde alcanzó cotas delirantes. [...]

Otras circunstancias favorecieron asimismo esta moda por lo español. Una de ellas, sin duda muy influyente, fue el matrimonio en 1853 de Napoleón III (emperador 1852-1870) con Eugenia de Montijo, que estuvo siempre rodeada de una corte española que sin duda promovió en la capital francesa los temas españoles.”¹⁶⁵

No en vano, para los románticos como Théophile Gautier “España era el país romántico por excelencia”, referente para los autores y artistas extranjeros, que viajaban a España atraídos por su exotismo y su autenticidad, a pesar de que ésta no formara parte del recorrido del Grand Tour¹⁶⁶. El mito romántico de España fue Andalucía que llegó a identificarse con todo lo español y que proporcionó las imágenes más típicas.

A partir de entonces serán muy frecuentes las escenas de *courses de taureaux* y los personajes como el *joueur de guitare*, que comenzarán a inundar el mercado y que supondrán para los artistas españoles una vía de escape, pero también una monótona especialización. Poco a poco el costumbrismo se convertirá en una exagerada caricaturización de los aspectos más típicos y tópicos de las figuras del torero y la maja que aderezados con una pincelada suelta al estilo goyesco, harán las delicias del público y los marchantes, que creerán estar observando en estas obras el legado artístico del maestro Goya. Sin embargo, esta situación ventajosa desde el punto de vista económico no lo fue tanto desde el artístico, pues a algunos artistas españoles les fue muy difícil escapar a este lastre del cuadro orientalista o del cuadro de impronta neogoyesca.

Pero las constantes del gusto y la demanda estaban por encima de cualquier premisa y se consideraba a los artistas españoles como los más aptos para abordar cierto tipo de temas que, sin duda, conocían bien. Quizás por ello, el propio Mariano Fortuny se quejaba hastiado de que el marchante Goupil tan sólo le encargaba cuadros de “moros”.¹⁶⁷ Fortuny había llegado a un nivel tal de producción y de producción

¹⁶⁵ GONZALEZ, C. y MARTÍ, M.: *Los pintores españoles en Paris (1850-1900)*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1989, pp. 31-32.

¹⁶⁶ *Grand Tour*: Uno de los rasgos convencionales de la educación de todo buen *gentleman* inglés durante el siglo XVIII lo configuraba la realización del *Grand Tour*, es decir un extenso viaje por Europa, especialmente Países Bajos, Francia y, sobre todo, Italia. Estos viajes formativos cuya finalidad era la de adquirir conocimientos y formarse una personalidad cosmopolita, podían realizarse acompañados de un tutor y solían alargarse un año.

¹⁶⁷ GONZALEZ, C. y MARTÍ, M.: *Los pintores españoles en Paris (1850-1900)*.p. 48.

mercantil con obras de género, costumbrista y orientalista que su voluntad era, según sus propias palabras, sencillamente poder pintar “como me de la santísima gana”¹⁶⁸.

Esta pleitesía frente al cuadro comercial, a los estilos de demanda asegurada, era una evidencia no sólo entre los artistas españoles, su influencia se extendió incluso a Italia donde toda una corriente de artistas, principalmente napolitanos, atraídos por la figura de Mariano Fortuny se consagraron de la misma manera a la práctica de este tipo de géneros, en definitiva a la pintura comercial. El efecto pernicioso que esta sumisión artística producía fue contemplada por algunas personalidades del mundo artístico italiano como el presidente del *Circolo artistico romano* el príncipe Baldassarre Odescalchi que en 1876 se lamentaba sobre ello:

“l’arte nostra non riprenderà mai un carattere originale e nazionale fintantoché non s’incominci di nuovo fra noi a scolpire e dipingere per gl’Italiani [...] i nostri artisti sono obligati a passare sotto le forche caudine di Goupil o d’altro mercante forestiero.”¹⁶⁹

De las palabras del príncipe Odescalchi se desprenden dos ideas fundamentales en primer lugar destaca cómo el Mercado del arte había contribuido a generar un arte de carácter internacional en el que los rasgos artísticos nacionales quedaban diluidos frente a una dinámica uniformadora. Como segunda idea sobresale el carácter representativo de Mariano Fortuny y su influencia como símbolo de este tipo de producción artística.

Efectivamente, Fortuny se había prestado con todo su ingenio a la obra de aceptación en el mercado, no en vano el cuadro *la Vicaría* es un ejemplo claro de cómo el artista sacaba provecho de la alta devoción y cotización que ofrecían las escenas ambientadas con tipos españoles al estilo Goyesco. El propio Mariano Madrazo, hijo de Federico Madrazo y sobrino de Mariano Fortuny relataba así el nacimiento de la obra que más fortuna otorgó a Fortuny:

¹⁶⁸ MARTÍ, Montse: “Etapas pictóricas a través de su obra”. pp. 53-64. En.: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Catálogo Exposición. Madrid 4 de abril-14 de mayo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación de la caja de Pensiones. Madrid. Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989, p.62.

¹⁶⁹ BIETOLETTI, Silvestra, DANTINI, Michele: *L’Ottocento Italiano*. Giunti. Firenze, 2001, p.11.

“Tío Mariano (Fortuny) tuvo la idea de este cuadro cuando fue a buscar los papeles a la sacristía de la Iglesia de San Sebastián para contraer matrimonio. Trasladó el asunto a la época de la guerra de la Independencia y buscó en su propia familia y amigos los modelos de sus personajes. Tía Cecilia, para figurar como novia, buscó en los baúles de ropa antigua un traje que había pertenecido a su abuela, la banquera y joyera M^a Cleofé Huertas. Mi padre posó como novio vestido con casaca de raso. Goupil vendió el cuadro por 70.000 francos...”¹⁷⁰

Curiosamente esta obra siempre ha sido considerada como la pieza más valiosa del género español. Es difícil establecer si en ella predomina más la intención anecdótica, la costumbrista o la representación de una escena cotidiana. En cualquier caso, por este motivo la ubicamos como antecedente del estudio de la pintura de género.



Fig. 12-Mariano Fortuny. *La vicaria*. ca.1868. óleo/tabla. 53 x 71 cm. Sobre esta obra Mariano Fortuny realizó diversas versiones.

¹⁷⁰ MADRAZO, Mariano: “Recuerdos de familia”. pp.13-22. En.: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Catálogo Exposición. Madrid 4 de abril-14 de mayo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación de la caja de Pensiones. Madrid. Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989, p.19.

Género

Sin lugar a dudas, es la pintura de género la que va a gozar de mayor éxito durante este siglo XIX. En este período, la pintura de género vuelve a recobrar protagonismo, adaptándose a las nuevas corrientes artístico-literarias decimonónicas. El público de clases medias se rendirá en masa a las delicias del pequeño cuadro de género que despertará entre el mundo artístico tantos admiradores como detractores.

Por eso, el cuadro de género se convertirá en epitoma de la producción artística con fines de mercado. Más concretamente serán las escenas de casacón las que desarrollarán el carácter típico de obras de consumo burgués. Es por ello que nos extenderemos especialmente en este tipo de género que se constituye como modelo de práctica de la producción artística burguesa.

Desde siempre ha existido una enorme confusión a la hora de definir y clasificar las obras de género. Parece que fue durante el siglo XVIII cuando se acuñó el término pintura de género por primera vez para referirse a un tipo de obras que exponían interpretaciones típicas o genéricas; de ahí su nombre. Diderot establecía durante este período la distinción entre dos tipos de pintores, el gran pintor de historia y el artesano del género, una dualidad que el mismo autor traducía al mundo de la literatura entre el poeta y el prosista. La Ilustración y el academicismo desarrollaron una ingente labor por definir, entender y clasificar el mundo. La pintura, así mismo, acometió entonces su propia teoría del Arte, una de cuyas premisas fundamentales radicó en la importancia concedida a los géneros artísticos. Durante el siglo XIX, instituciones como *l'Ecole des Beaux Arts* y certámenes como Salon, continuaron con esa necesidad de codificación que había caracterizado al siglo anterior. Las obras de género, sin embargo, constituyeron en ese espíritu de clasificación una fuente de continuo conflicto, por las dificultades de adscripción y definición.

“Les critiques du XIXe siècle, qui utilisaient couramment les catégories académiques pour détailler et organiser leurs commentaires du *Salon*, avaient souvent des problèmes avec les peintures qui se trouvaient à cheval sur plusieurs catégories, ou qui n’entraient dans aucune. [...] La définition du *genre* présentait elle aussi des

problèmes. Que faire d'un peintre de genre qui prétend représenter un événement historique ? ”¹⁷¹

Se ha considerado erróneamente como cuadro de género a un amplio conjunto de géneros artísticos, que han llegado a englobar dentro de esta clasificación al paisaje, la marina o al costumbrismo. Evidentemente existe una convención dentro de las teorías artísticas que vincula a estos géneros menores con la pintura de género, pero de la misma manera que el costumbrismo constituye un género propio con sus características y su codificación específica, el paisaje o la marina no pueden ser consideradas como obras de género. No en vano en una de las críticas del Salon el crítico About opinaba de que la premiada obra de Ferrándiz *el tribunal de las aguas en Valencia*:

“este cuadro, demasiado grande para ser un cuadro de género, es realmente pintoresco en su conjunto.”¹⁷²

¿cuáles eran los criterios que primaban en la consideración de una obra como pintura de género: su tamaño, su tema, su técnica?, ¿cómo evolucionó la pintura de género a lo largo de los siglos?, ¿qué hacer con aquellas obras en las que varios géneros se difuminaban en una sola? Intentaremos aproximarnos a algunas de estas cuestiones.

El diccionario de Arte de Oxford define el término pintura de género como:

En historia y crítica del arte, término aplicado a las pinturas que retratan escenas de la vida cotidiana. Puede darse un arte de estas características en cualquier lugar y período, pero muy frecuentemente sugiere el tipo de temática doméstica de moda entre los artistas holandeses del siglo XVII.¹⁷³

Por pintura de género se ha considerado, por tanto, un tipo de obra que reproducía las situaciones propias de la cotidianeidad, mostrando escenas de manera descriptiva, una composición que centraba su esencia en la mera representación de la realidad.

¹⁷¹ WHITE, H.y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p. 83.

¹⁷² REYERO, Carlos : *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del museo del Louvre a la Torre Eiffel*. Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1993, p. 103.

¹⁷³ CHILVERS, Ian y OSBORNE, Harold (dir): *Diccionari d'Art d'Oxford*. Ed. 62. Barcelona, 1996, p.316.

La primera de las definiciones suscita ya una posible confusión. Al referirnos a la pintura de género, como un tipo de representación cuyo rasgo principal radica en que su asunto proceda de la realidad más cotidiana, estamos aludiendo a otra categoría artística. Nos referimos al realismo, en definitiva, al estilo. Es en este sentido que antes de abordar la explicación de la obra de género como género pictórico deberemos establecer las diferencias entre género y estilo.

En el seno de esta distinción se haya el debate que durante el siglo XIX produjo la diferenciación entre géneros y estilos. Según esta teoría el género constituiría una rama de la historia del arte diacrónica y por tanto susceptible de formar parte de diferentes estilos, mientras que el estilo sería sincrónico y podría aportar sus características a los distintos géneros que componen el arte. De la misma manera que el ensayo o los cuentos son géneros de la literatura y el realismo o el formalismo son estilos de la literatura. Una vez saldada la duda retornemos al género.

Por obra de género se consideraba un tipo de composición artística de pequeñas dimensiones, razón por la que obtuvo el nombre de *tableutin*, elaborada con una técnica colorista, minuciosa y detallista que representaba escenas propias de la realidad más cotidiana.

Se ha convenido en situar a la Holanda del siglo XVII como el lugar y el lapso cronológico donde la pintura de género gozó de su momento más glorioso.

“[...] Basta recordar la Holanda y la Bélgica del siglo XVII, donde llegó a su mayor apogeo, tanto que ya no ha sido superada, la pintura de retrato, de “género” y de paisaje”¹⁷⁴

Es por ello que la obra de género ha quedado un tanto codificada a los modelos desarrollados durante este momento. Sin embargo, su presencia en la historia del arte no se ha circunscrito a este período¹⁷⁵. Durante el siglo XVIII y el siglo XIX la pintura de

¹⁷⁴ ALFONSO, Luis: “El arte al final del siglo”. *La Ilustración Española y Americana*. Nº XXXI. 1890, pp.103-107.

¹⁷⁵ Ver nota 5.

género continuó practicándose y no sólo eso, sino que su práctica se extendió a otras demarcaciones geográficas de las de Holanda, donde alcanzó altas cotas de éxito. Cada siglo aportó a éste una variedad distinta que merece ser referida, pues la pintura de género del siglo XIX será producto de la evolución misma del propio género artístico.

Durante el siglo XVII el arte holandés desarrolló toda una galería de representaciones que en el imaginario colectivo han quedado identificadas al género por excelencia. Escenas en las que el espectador se situaba en una posición excelente para contemplar. Una ventana abierta nos permitía penetrar en los hogares en los que con todo lujo de detalles se nos describían los interiores de los domicilios burgueses, las diversas labores domésticas, las distintas profesiones, las distracciones, los ratos de ocio, los vicios o las virtudes de la sociedad de la época. Buen ejemplo de ello son las magistrales composiciones de artistas como Veermer, Peter de Hooch, Rembrandt, Frans Mieris, Gerard Dou, Gabriel Metsu o de Fran Hals, entre otros. Sin embargo, deberíamos hacer algunas matizaciones. Svetlana Alpers planteaba que, de la misma manera que no toda la pintura realizada en Holanda o en Flandes durante el siglo XVII podía ser considerada como obra de género, también algunos autores no holandeses contribuyeron a crear obras de género desde sus lugares de origen, citando a Caravaggio y a Velázquez, como claros ejemplos.

Este mismo supuesto se da en el caso de los hermanos franceses Antoine, Louis y Mathieu Lenain¹⁷⁶, que sorprendían en la Francia del reinado artístico de Nicolas Poussin, con escenas de campesinos de crudo realismo, o con escenas de género que casi anunciaban el arte que doscientos años después iban a realizar sus compatriotas.

¹⁷⁶ Antoine, Louis y Mathieu nacen en Laon y se trasladan a Paris hacia 1630. Mathieu fue nombrado pintor de la ciudad de Paris en 1633. Los tres hermanos fueron miembros fundadores de la Academia francesa en 1648. Se hace extremadamente difícil diferenciar las obras de cada uno de los hermanos ya que las pinturas sólo aparecían firmadas con el apellido. Sin embargo, se ha venido atribuyendo a Louis las obras de género de escenas campesinas, a Antoine las obras de reducidas dimensiones con escenas familiares y a Mathieu los retratos y retratos de grupo de clara influencia holandesa.



Fig. 13. Le Nain. *Cuerpo de guardia*. 1648. Óleo/lienzo. 1'17 x 1'37 cm

La obra *El fumadero*, más conocida como *El cuerpo de guardia* de 1643 de Le Nain, parece conformar el modelo que dos siglos después seguirá Meissonier; igualmente las obras de escenas campesinas tendrán en las escenas de Millet su homólogo decimonónico.

Pero si la Holanda del siglo XVII y su influencia artística ofrecía una gran variedad de escenas de género, no menos importante fue la aportación realizada a la pintura de género por los artistas franceses del siglo XVIII. Las obras de Jean Simeon Chardin, François Boucher o Jean Baptiste Greuze, continuaban reproduciendo escenas de la vida cotidiana y doméstica, en esta caso de la Francia dieciochesca. Mientras Watteau o Fragonard reproducían escenas galantes donde la aristocracia francesa se prestaba a las más exquisitas prácticas de ocio. Este hecho constituyó una nueva variedad de la pintura de género distinta a la que se había desarrollado en la Holanda del siglo XVII, sin duda, más vinculada a la vida burguesa y a los ambientes populares.



Fig. 14- François Boucher. *El desayuno*. 1739. Óleo/lienzo. 81 x 65 cm

El caso de Wateau es extremadamente ilustrativo. Se trataba de un pintor que se había formado realizando obras en serie sobre la figura de San Nicolás en una de las tiendas de la feria de Saint-Germain de Paris. La mayoría de los pintores y artistas de esta feria eran flamencos, muchos de ellos ayudantes del taller de Rubens que se dispersaban ahora por los centros de Europa para hacer comercio. Los artistas que vendían en esta feria concentraban sus energías en la replica exacta de los prototipos populares del siglo XVII, quizás por ello el propio Wateau se declaraba flamenco, citando como una de sus especialidades la copia de *El lector* de Gerard Dou¹⁷⁷.

Pero no sólo escenas con reminiscencias holandesas conformaron el repertorio de la pintura francesa de género del siglo XVIII. Wateau y Fragonard se encargaron de abrir la pintura de género al universo aristocrático. Se trataba de composiciones donde se mezclaba, por una parte el sentido descriptivo de una escena de la realidad

¹⁷⁷ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el Paris del siglo XVIII*. p.73.

aristocrática, y por otra el carácter teatralizado que adoptó la aristocracia francesa del siglo XVIII como hábito¹⁷⁸ propio.



Fig. 15. Antoine Watteau. *Recréation galante*. Óleo/lienzo. 111 x 163 cm

En este sentido, sería interesante observar estas representaciones como plasmación de una práctica que tenía en lo social su punto de encuentro. El valor representacional que nos ofrece *la récréation galante* de Wateau, podría situarse al mismo nivel del pequeño pueblo campesino que Maria Antonieta ordenó construir en los jardines del Palacio de Versailles, para que los aristócratas de la corte “jugaran” en sus ratos de ocio a convertirse en campesinos. La aristocracia francesa del siglo XVIII gustaba en sus ratos de esparcimiento recrearse en *parades* de aficionados. Era según testimonia René Demoris “una noble diversión”. Una de las arquitecturas efímeras de las primeras *fêtes galantes* de Wateau se inspiraban en el parque de recreo o *maison de plaisance* que su protector Crozart poseía en Montmorency:

¹⁷⁸ Para “hábito” ver definición de Thorstein Veblen en cita 121.

“En los paseantes de ricos atuendos, en los músicos bailarines y amantes galanteadores que habían en este género, estamos contemplando un fenómeno social tan real como su marco.”¹⁷⁹

¿Quiere ello decir que las escenas de Wateau fueron un fiel reflejo de la sociedad, como debería haber sido al tratarse de una escena de género? Sí y no al mismo tiempo. Wateau realizaba composiciones que, como reconoció la Academia, constituían una nueva categoría en la pintura y que cumplía la doble tarea de representar y llevar a la ficción una nueva forma compleja de comportamiento minoritario. Indudablemente, esta aceptación de la Academia de las nuevas escenas de género era un síntoma de la paulatina aceptación que la pintura de género estaba acometiendo.

La pintura de género se nutrió durante el siglo XIX de todas estas tradiciones artísticas. A ello se sumaron algunos aspectos culturales que determinaron que dicha pintura adoptara unas características propias.

El siglo XIX observó dos vertientes bien diferenciadas dentro de la categoría de pintura de género. Existió, por un lado, la tendencia a la reproducción casi fidedigna de los modelos holandeses del siglo XVII y de los modelos aristocráticos del siglo XVIII. Se trataba de composiciones que reproducían escenas amables y preciosistas que como citamos anteriormente constituyeron el modelo predilecto de la clientela decimonónica. Por otro lado, se desarrolló otro tipo de escenas que estaban totalmente entroncadas con la difusión del estilo realista, nos referimos a escenas donde primaban los asuntos cotidianos y el anecdotismo de la sociedad moderna, “los asuntos del día” como denominaban muchos críticos de la época. Solo desde esta óptica diferencial es lógico vincular dos obras como *La siesta* de Ramón Martí Alsina y *Descanso en la montería* de Francisco Domingo y Marqués al mismo género pictórico.

¹⁷⁹ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el Paris del siglo XVIII*. p.82.



Fig.16- Ramón Martí Alsina. *La siesta*. ca.1880 Óleo/lienzo.



Fig. 17-Francisco Domingo. *Descanso en la montería*.1905. Óleo/lienzo. 56 x 45 cm

Establecida la dualidad que caracterizó a la pintura de género del siglo XIX, deberíamos acercarnos a los criterios que impulsaron a los artistas a decantarse por un tipo de representaciones u otras.

La razones que impulsaron a los autores modernos a aproximarse a la realidad más marginal, a la cotidianidad de las clases trabajadoras, a los pobres y marginales sociales ha estado siempre relacionado al desarrollo del ideario socialista que autores como Courbet practicaron y defendieron. Esta relación ha sido de sobra estudiada, numerosos estudios han establecido nexos entre el realismo y el socialismo¹⁸⁰. Sin embargo, ha suscitado menos interés a los críticos e Historiadores del Arte conocer los motivos, si es que los hubieron, que impulsaron a los autores a realizar una inmersión total en los ambientes de los siglos XVII y XVIII.

Se ha considerado que la pintura anecdótica de género del siglo XIX, carecía de elementos ideológicos o filosóficos y que sus autores tan sólo se prestaban a la realización de un asunto, sin pretensión alguna. En el fondo, persistía la idea ya esbozada por el crítico de ese siglo, Eugène Formentin, quien en sus elogios sobre la pintura holandesa del siglo XVII opinaba: *-¿Qué motivo tenía un pintor holandés para hacer un cuadro? Ninguno-*.

Efectivamente, la diferencia radicaba en que la recreación histórica que se producía en las obras de género anecdótico del siglo XIX, era una recreación de los asuntos, no conceptual y carecía, por tanto, de cualquier connotación ideológica o filosófica. En este sentido se muestra un claro contraste con la recreación histórica que se había producido con el desarrollo de los estilos artísticos del neoclasicismo y romanticismo, unas décadas antes. Es por ello que estos estilos fueron adscritos a la pintura de Historia, mientras que las escenas anecdóticas fueron propias del género.

“(El siglo) Empezó con el clasicismo, imitando lo romano, siguió con el romanticismo, imitando lo medieval; acaba con el realismo imitándolo todo.”¹⁸¹

¹⁸⁰ Ver CLARK, T.J. : *La imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

¹⁸¹ ALFONSO, Luis: “El arte al final del siglo”. *La Ilustración Española y Americana*. Nº XXXI. 1890, pp.103-107.

Pero es necesario ahondar un poco en la psicología de algunos autores que, como Meissonier, convirtieron la obra de género de recreación histórica en el mayor fenómeno artístico de éxito comercial del siglo.

“En peinture, le XVIIe. siècle est “réinventé” par Ernest Meissonier; il y trouve un genre et un style dont il fait sa marque personnelle avec des tableautins minutieusement exécutés. Son succès est immédiat et durable.”¹⁸²

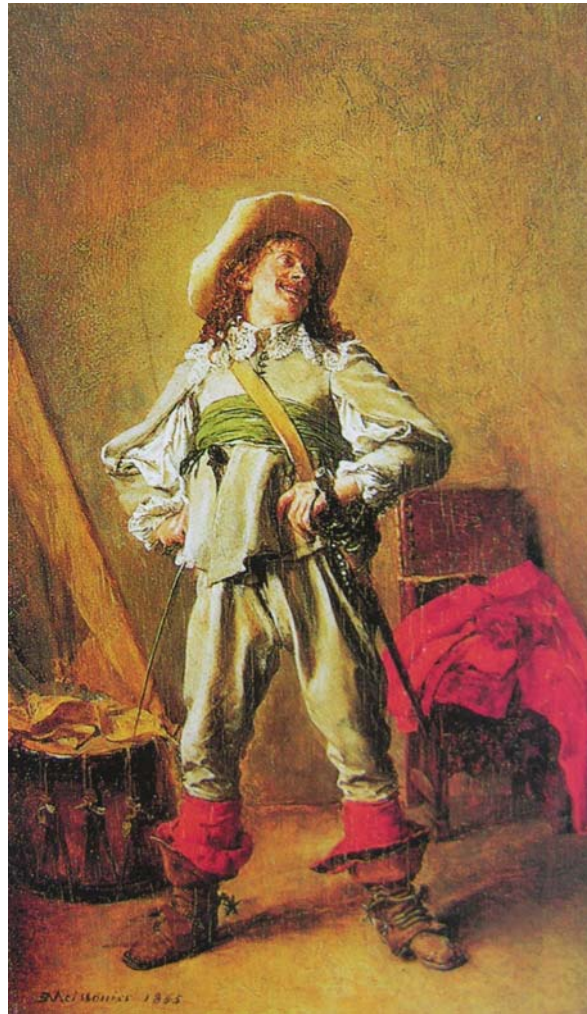


Fig. 18- Ernest Meissonier. *Le rieur*. 1865. Óleo/lienzo. 20'5 x 12'5 cm.

¹⁸² BIGORNE, Régine : “Le goût de l’Histoire moderne”. pp. 139-148. LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir): *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*. Catalogue de l’Exposition. Bordeaux, Musée Goupil, 12 octobre 2000- 14 janvier 2001. Ed. Réunion des musées de nationaux, Paris 2000, p.139.

Como vimos, ya durante el siglo XVIII, las escenas que reproducían los modelos holandeses del siglo XVII continuaban produciéndose. Se trataba de una predilección que continuó durante el siglo XIX, podríamos afirmar que la pintura de género basada en el modelo holandés no se dejó jamás de cultivar, fomentada por una aceptación comercial que no decreció nunca. Este aspecto, no obstante, lo analizaremos posteriormente con mayor profundidad.

Efectivamente, Meissonier fue el artífice de la recuperación de los modelos del siglo XVII y XVIII¹⁸³. La recreación de estos universos del pasado no constituían, para el pintor, tan sólo un asunto banal sino que tenían un valor moral. En ellos se plasmaba un período de elegancia perdido, de distinción desaparecida tras la revolución. Los argumentos modernos no producían en Meissonier ningún ideal que admirar:

“ En ces temps d’autrefois..... on lisait vraiment, en tenant délicatement son volume en amateur amoureux des bons livres et des belles reliures...si je faisais un *liseur* aujourd’hui, il faudrait lui mettre un journal en main, et comme fond de bibliothèque, je devrais voir une série de brochures qui ne valent pas la peine d’être reliées.”¹⁸⁴

Lo cierto es que la pintura de género comenzó a inundar las galerías de los marchantes con escenas de mosqueteros, de tabernas dieciochescas, de montas y cuerpos de guardia con casacas, hecho por el que se denominó a este tipo de obras: pinturas de *casacón*. El fenómeno, sin embargo, no fue exclusivo de la pintura, hemos de recordar que por las mismas fechas, en 1844, Alejandro Dumas, amigo personal de Meissonier, escribía su archiconocida obra *Les trois mosquetaires*. La recreación y la devoción por los modelos del siglo XVII y XVIII tendrá su influencia incluso en el ámbito de la arquitectura, baste recordar que la reforma acometida por el Barón Haussmann se inspiró directamente de los modelos arquitectónicos de estos siglos, confiriendo a la imagen de París, un escenario de mansardas y clasicismo académico. Puede que tras este intento de recreación existiera alguna reminiscencia a los tiempos en

¹⁸³ A partir de 1840 Meissonier incorpora a la imitación directa del arte holandés del siglo XVII su repertorio de nuevos modelos extraídos del siglo XVIII: escenas de músicos, lectores, fumadores o artistas en compañía de *connaisseurs*, formaran parte de su devoción por los ambientes de ese siglo.

¹⁸⁴CAIN, Constance : “Les amateurs de l’art ”. p.105

los que Francia vivió, según estos autores, momentos de mayor esplendor. Dejamos la cuestión para la reflexión.

Tras este análisis sobre las características y la evolución histórica del género creemos que deberían ser revisados algunos conceptos relativos a la pintura de género y no ser saldados con premisas cerradas. La generalidad no puede ocultar las particularidades. No obstante, es cierto que la difusión y sobreexplotación de este tipo de género convirtió a muchas de estas obras, en caricaturas de sí mismas, obras con asuntos banales, elaboradas en serie, sin calidad ni mérito artístico.

El último asunto relativo a la definición y al carácter del género se refiere a su vinculación y fusión con otros géneros artísticos. Este hecho venía motivado por el éxito que este tipo de pintura experimentó. Su explotación comercial provocó que fueran incorporados nuevos repertorios con modelos distintos a los que tradicionalmente se habían adscrito a este género. En España, por citar un ejemplo, eran predilectas las escenas ambientadas en el siglo XVIII, de las majas y los majos; el género se fusionaba con el costumbrismo, y se confundía con él.

Un aspecto parecía claro: las características y la evolución que este tipo de obras experimentaron estuvo siempre determinada por un factor insoslayable, su enorme aceptación comercial. Es por ello, que el siguiente aspecto al que nos referiremos al abordar el estudio de la obra de género sea el de el público y su carácter comercial.

El público y la pintura de género

El éxito comercial que caracterizó a las pinturas género desde su lejana producción en la Holanda del siglo XVII, se vio multiplicado enormemente cuando los mecanismos del Mercado del arte adquirieron la dimensión del siglo XIX. Las condiciones que se produjeron durante este siglo potenciaron, todavía más, el ya existente comercio de la obra de género. Irradiando desde Francia, la pintura de género decimonónica, en todas sus acepciones, se extendió por gran parte de Europa, llegando a constituir el género predilecto de las clases medias de muchos países. Pero veamos nuevamente las características de esta devoción y su desarrollo en el tiempo.

La devoción por la obra de género holandesa se remontaba al siglo XVIII. Fue, curiosamente, Alemania uno de los primeros lugares donde tuvo lugar el redescubrimiento de la pintura holandesa. Goethe, a pesar de su romanticismo, fue uno de los primeros autores en elogiar a los maestros holandeses del siglo XVII. Posteriormente se unirán a esta corriente de predilección autores como Hegel, que ponían el acento en la relación entre la cultura protestante y un tipo de arte que dignificaba la vida cotidiana:

“C’est la caractéristique essentielle de cette religion de retrouver l’essentiel dans la prose de la vie... Il serait impossible pour toute une autre nation, située dans une autre environnement, de créer des oeuvres d’art d’une qualité aussi exceptionnelle.”¹⁸⁵

En Francia, esta predilección despertaba elogios entre los propios artistas, gracias al aumento que habían sufrido las colecciones de arte holandés en el país galo y que permitían un mayor conocimiento de las mismas. Muchas de las obras de género holandesas del siglo XVII eran admiradas por los artistas, que entraban en contacto con ellas a través de grabados, gracias a las obras de los grandes museos como el Louvre que contenía una galería de arte holandés¹⁸⁶ o gracias al Mercado del arte que se abastecía de este tipo de obras a tenor de la creciente demanda que se estaba produciendo.

Desde el punto de vista de la clientela, la predilección por el arte de género en Francia se remontaba al siglo XVIII. Durante ese siglo continuó manifestándose el

¹⁸⁵ MONTHIAS, John M.: *Le marché de l’Art aux Pays Bas. XV-XVII siècles*.p.9.

¹⁸⁶ Pese a que durante la época de Luis XIV el arte holandés en su conjunto no era de los más preciados, ya podemos hallar entre las adquisiciones del monarca alguna naturaleza muerta. El punto de inflexión lo constituye 1671 cuando se adquiere el *Autorretrato* de Rembrandt, que acababa de fallecer hacía dos años. Entre 1684 y 1715 se compran varias obras de Gerard Dou. Sin embargo, es durante el reinado de Luis XVI cuando se realizaron las adquisiciones más importantes a través de marchantes como Lebrun o en la venta pública. Obras entre las que figuran *El militar galante* de Ter Boch, *Los peregrinos de Emaus* de Rembrandt, obra adquirida en la subasta de Radon de Boisset en 1777, *Los filósofos*, *Retrato de Hendrickje Stoffels* de Rembrandt, y *El rayo de sol* de Jacob Ruisdael. Durante el período revolucionario se requisaron numerosas obras holandesas que fueron depositadas en el Museo del Louvre como *San Mateo y el ángel* de Rembrandt o *El concierto* de Ter Boch. Durante el siglo XIX obras como *La mujer hidrópica* de Gerard Dou, el *Buey desollado*, *Betsabé en el baño* de Rembrandt, *La encajera* de Veermer o *La bohemia* y *Retrato de mujer* de Fran Hals pasarán a engrosar las filas de la espléndida colección de arte holandés del Museo del Louvre. Un buen número de las obras holandesas del Museo se debían al legado de la colección La Caze realizado en 1869.LACLOTTE, Michel y CUZIN, Jean Pierre: *El Louvre. La pintura europea*. Ed.Scala. Réunion des Musées nationaux. Paris, 1993, pp. 217-218.

gusto por esta pintura, los coleccionistas de arte franceses se decantaron por este tipo de obras que comenzaron a decorar las estancias o apartamentos, convertidas ya en pinturas de *cabinet*. No en vano las obras de género llegaron a ser las más cotizadas durante el siglo XVIII.

“E.Dacier fait allusion à la popularité des tableaux hollandais auprès les collectionneurs français au XVIII siècle. Dans l’Europe entière, à cette époque, les ouvres du siècle d’or hollandais se vendent bien. Des nombreux artistes les imitent ou les copient; on en fait des gravures que l’on écoule auprès un vaste public...”¹⁸⁷

Efectivamente, tenemos el ejemplo del mismo Wateau quien trabajó en el mercado de los artistas holandeses de Saint Germain, reproduciendo sus modelos. Los autores del siglo XVIII supieron sacar partido del éxito de la pintura holandesa del siglo XVII, imitando sus modelos, en la época practicar arte holandés significaba imitar los modelos de la pintura de género.

El clima ideológico será fundamental en la aceptación que este tipo de género desarrolló en Francia. Ese clima se había producido gracias al cambio de carácter cultural y representacional que tuvo lugar entre los reinados de Luis XIV y Luis XV.

“Mencionamos con frecuencia la erosión en la Francia del siglo XVIII de los órdenes culturales estables fijados en el siglo precedente: la ascensión de la novela, el culto al sentimiento, el *drame bourgeois*, la mayor vitalidad y superioridad que se manifestaba en los géneros inferiores de la pintura.”¹⁸⁸

Mientras el reinado de Luis XIV se caracterizó por los símbolos del poder, la obediencia y el centralismo, el reinado de su nieto Luis XV lo hará sobre los del relajamiento, el hedonismo y el culto del placer. Fue en este escenario de cambio donde se produjo la revalorización de la pintura de género.

Durante el reinado de Luis XIV la propia *Academie Royal de Beaux Arts* execraba el arte holandés como un género menor, considerando estas obras como un

¹⁸⁷ MONTHIAS, John M.: *Le marché de l’Art aux Pays Bas. XV-XVII siècles*.p.7.

¹⁸⁸ CROW, Thomas E.: *Pintura y Sociedad en el Paris del siglo XVIII*. p. 81.

tipo de escenas que los pintores realizaban por puro placer personal o por distracción en sus ratos de ocio. No en vano fue durante su reinado cuando se popularizó el término *bambochades*¹⁸⁹ para referirse de manera despectiva a estas pinturas de género.

Sin embargo, durante el reinado de Luis XV, la “dirección moral”¹⁹⁰ que Greuze ejerció de la mano de Diderot, convino a limpiar la reputación de las obras de género, siendo particularmente elogiadas las pinturas de escenas familiares de Pieter de Hooch.

Esta revalorización de la pintura de género venía pareja a una variación de carácter estético y material. El concepto de placer vinculado a la idea del arte como placer estético había tomado carta de naturaleza durante este hedonista siglo XVIII; por ello estas escenas de marcado carácter placentero comenzaron a gozar de tanta aceptación entre la aristocracia francesa.

A ello se unía un aspecto de carácter meramente material. Durante el siglo XVIII se había producido un fenómeno social que había contribuido a ampliar los modos y las prácticas de la antigua aristocracia francesa. Toda una serie de burgueses enriquecidos habían adquirido títulos y privilegios que los parangonaban con la antigua aristocracia de rancio abolengo:

“los burgueses ricos invirtieron sus fortunas en la compra, para ellos o para sus herederos, de alguno de los numerosos cargos que pudieran quedar vacantes, o ser de reciente creación, en el aparato judicial, la administración central, o el gobierno de una ciudad dotada de fueros. De esta manera el Estado podía hacer frente a sus deudas, y la clase de los comerciantes satisfacer sus ambiciones sociales, adquiriendo títulos y privilegios como miembros de la *noblesse de robe*.”¹⁹¹

Las nuevas prácticas burguesas revestidas ahora con el halo aristocrático que aportaba el título nobiliario contribuyeron a desarrollar la predilección por el arte, aspecto que los emulaba a la aristocracia.

¹⁸⁹ Pieter Van Laar, apodado Bamboccio fue uno de los primeros pintores en representar escenas de género de personajes populares italianos. Este término se aplicó durante el siglo XVIII de forma extensiva a todas las escenas de género holandesas, sobretodo para referirse a las obras de Adrien Van Ostade y de Teniers.

¹⁹⁰ MONTHIAS, John M.: *Le marché de l'Art aux Pays Bas. XV-XVII siècles*.p.7.

¹⁹¹ RUDÉ, George: *La Europa revolucionaria. 1783-1815*. Ed. Siglo Veintiuno. Madrid, 1994, p.19.

Sea como fuere, lo cierto es que el advenimiento durante el siglo XVIII de nuevos componentes sociales burgueses al seno de la aristocracia comportaron un cambio en la predilección por la pintura de género. No olvidemos que las escenas de género ofrecían argumentos fáciles de comprender cuya única finalidad era la de recrear escenas placenteras y anecdóticas, y que esta *noblesse de robe* carecía de la educación artística inherente a la aristocracia de rancio abolengo. A ello se sumaba que gran parte de esta nueva *noblesse de robe* se instalaba en *Hôtels* urbanos cuyas dimensiones eran menores que los grandes *châteaux* de la aristocracia de *race*, y que por tanto las pequeñas composiciones de la pintura de género eran más adecuadas para esta ubicación.

En cualquier caso, la propia aristocracia de abolengo o “de espada” del siglo XVIII comenzó paulatinamente a mostrar cierta predilección por la pintura de género, alentada por la creciente moda. Por unos o por otros, lo bien cierto es que la pintura de género ganó muchos adeptos durante este siglo.

Si el clima ideológico, político y social fue durante el siglo XVIII favorable para la consolidación de la predilección y, por ende, del mercado de la obra de género, no menos propicio fue durante e siglo XIX.

El gran introductor de la pintura holandesa en el siglo XIX en Francia fue Théophile Thoré, un hombre partidario de los ideales socialistas y democráticos, que tras los episodios revolucionarios de 1848 tuvo que emigrar refugiándose en Bruselas, desde donde realizó diversas visitas a Holanda e Inglaterra. Para los autores socialistas, la pintura holandesa era sinónimo de realidad y ello implicaba un profundo apego por la sociedad:

“Les auteurs du XIXe. siècle, responsables de la revalorisation de la peinture hollandaise, ne se contentent pas de la considérer comme le produit d’un peuple, d’un lieu, d’un temps, ils pensent en outre que cette peinture reflète fidèlement le monde environnant, qu’elle est, en d’autres termes, “réaliste”, voire “naturaliste”.¹⁹²

¹⁹² TODOROV, Tzevetan: *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*. Ed.Seuil. Paris, 1997, p.43.

Thoré llegó a transformarse en un especialista de la pintura holandesa, escribió numerosos artículos de arte que firmaba con el pseudónimo W.Burgüer. Es a él a quien debemos la revalorización de la pintura de género holandesa y sobre todo el redescubrimiento de la figura de Veermer en la década de los años 60 del siglo XIX.

Otro de los grandes defensores de la pintura de género holandesa fue Eugène Fromentin quien en 1876, en su obra *Maîtres d'autrefois*, elogiaba la capacidad de los artistas holandeses para recrear la realidad con tal veracidad.

Sobre las condiciones materiales que impulsaron el aumento del comercio de la obra de género durante el siglo XIX, no queremos repetirnos por eso remitimos al lector a las reflexiones vertidas en el apartado referente a los Criterios de adquisición artística, en el que con amplitud ya hemos tratado este asunto.

Los autores que durante el siglo XIX se dedicaron a la producción de pinturas de género, lo hicieron, por tanto, conscientes de la predilección del público y del volumen de ventas que habían tenido y tenían las obras de género de otras épocas. Por lo que retomamos la cuestión planteada en páginas anteriores.

Aunque Meissonier proclamara que su aproximación a los modelos de otras épocas se debía a la empatía que éstos le producían y a su profundo rechazo por los tipos modernos. Cabe preguntarse ¿No serían las cuestiones materiales y económicas las razones que mayor peso tendrían para los artistas a la hora escoger la obra de género y recrear de los modelos del pasado, que tan buenos precios obtenían en el Mercado del arte?.

CONCLUSIONES

Holanda constituyó el primer ensayo en el cual el arte y el Mercado del arte entraban en escena de manera conjunta. Fue en este lugar donde se desarrollaron las prácticas pictóricas y los géneros artísticos que los artistas del siglo XIX retomarían. Los nuevos modelos de comercialización convivieron con los viejos usos medievales del gremio y las nuevas ideas academicistas. Fruto de esa particular convivencia el mercado se mantuvo ligado a la lógica de la economía mercantilista propia del siglo.

Durante el siglo XIX aquel ensayo fue recuperado y extendido a su máxima dimensión. El mercado liberado de los patrones gremiales produjo toda una serie de convulsiones a las que los artistas tuvieron que hacer frente por primera vez. Esa autonomía del mercado ligada a la nueva lógica del beneficio, trastocó muchos de los preceptos artísticos que hasta entonces habían tenido como directrices los criterios del academicismo y del mecenazgo. Esa realidad a la que los artistas se enfrentaban era totalmente nueva, el desconocimiento provocó incertidumbre y rechazo, y como acto reflejo se ensalzaron períodos pasados. Para adaptarse a la nueva lógica que ofrecía el Mercado del arte los artistas tuvieron que aprehender que la obra de arte se convertía en una mercancía a la que venían asimilados criterios económicos, y que éstos en la mayoría de casos primaban sobre los meramente artísticos. Este aspecto constituía una fractura trascendental en la mentalidad del artista. La profesionalización a la que el artista tuvo que someterse fue otra de las experiencias traumáticas en este proceso de cambio.

Al margen de la convulsión provocada en los artistas, el Mercado del arte tenía otros muchos vértices que implicaban numerosas consecuencias. Su irrupción en la realidad del siglo XIX suponía una nueva esfera de producción y comercialización artística. A partir de entonces los artistas fueron libres de tomar el camino que quisieran: tanto si querían seguir ligados a las antiguas instituciones como la Academia, como si optaban por la independencia y la producción autónoma del mercado. Este aspecto, unido a otros factores de carácter ideológico, contribuyeron, sin duda, al aumento del número de artistas y con ello al aumento de la competencia. Aspecto, éste, que revertía en beneficio del propio Mercado. El problema nuevamente venía determinado por el

hecho de que muchos de estos artistas vieron en esta libertad y autonomía, una nueva forma de dependencia, en este caso ligada a las directrices de la lógica económica del mercado. La libertad fue entendida como una nueva manera de dependencia.

El Mercado del arte no constituyó en ningún caso un sistema rival al sistema académico, como se ha venido opinando. A nuestro parecer ambos sistemas convivieron durante todo el siglo XIX y principios del XX “alimentándose” mutuamente. El Mercado del arte constituyó una alternativa que paulatinamente fue acogiendo más adeptos hasta que finalmente se produjo el descrédito del antiguo sistema académico y las instituciones pertenecientes al mismo. Esta devaluación se produjo más por demérito del antiguo sistema y por su falta de adecuación a la nueva realidad artística que por la competencia del Mercado del arte.

Con el Mercado del arte entraron en escena nuevos agentes y nuevas practicas en el ámbito de la comercialización. Los marchantes ejercieron el papel de intermediarios, lo que en la practica significó, que se tornaron en directores de las constantes artísticas; tanto por su destreza a la hora de condicionar la demanda, como por su capacidad a la hora de adecuar la oferta.

La propia evolución que estos sujetos desarrollaron a lo largo de su historia corrió paralela a la situación del Mercado del arte. Las prácticas económicas que caracterizaron a los marchantes de principios de siglo seguían realizándose bajo los criterios tradicionales de compra-venta. Los marchantes, normalmente antiguos pintores, ejercían el papel de *connaisseur* y buscaban en la operación un beneficio por el ejercicio de su transacción. Sin embargo, a tenor del creciente volumen que fue adquiriendo el Mercado del arte y de su potencial, nuevos sujetos se sumaron a la práctica de los marchantes. Los marchantes de finales de siglo, actuaran con el arte como agentes económicos que movían una bolsa de valores. Su vinculación con el mundo del arte se reducía a la optimización económica del producto, para ello bastaba que tuvieran un cierto conocimiento sobre las directrices del Mercado artístico.

Los marchantes establecieron nuevas vías de comercialización para la venta. En el ámbito de la producción, también, se desarrollaron nuevas formas de relación entre

marchantes y artistas. El contrato con el marchante fue la meta de todos los artistas, este compromiso era sinónimo de una renta establecida, y ello en tiempos de extrema competencia era un bien deseado por muchos. Los contratos, no obstante, en la mayoría de los casos no comprometían nunca al marchante, le situaban en una posición de preferencia y le eximían de volver a establecer ningún compromiso con el artista. En definitiva, se trataba de compromisos en los que los marchantes adquirirían una situación de favor exclusivo con un artista al que exigían al milímetro el encargo de determinadas obras.

Los marchantes fueron conscientes que la demanda exigía nuevas prácticas de comercialización y que el tradicional mercado de obras originales no conseguía colmar la creciente y extensa clientela. Es por ello, que fue durante el siglo XIX que algunos marchantes, como Adolphe Goupil, crearon una nueva manera de producción artística ligada a nuevas técnicas de edición como la fotografía, el fotogliptio, la diáfanografía, el tipograbado o el cromotipograbado. Éstas posibilitaron, tal y como opinaba Walter Benjamín, el acceso del arte a la sociedad de masas. La reproducción del arte supuso, evidentemente, una variación del sentido de *unicum* que había caracterizado al arte hasta entonces y alteró muchos de los presupuestos originarios que habían descansado en la esencia de la obra de arte. Su repercusión tuvo su incidencia en el ámbito de la obra de arte en sí misma, en el ámbito de la difusión social y también implicó la necesidad de regular los derechos de propiedad intelectual sobre el arte editado.

Con todas estas prácticas de diversificación de la producción, los marchantes conseguían extender el Mercado artístico a mayores sectores sociales. Debemos recordar, que esta práctica no era nueva sino que ya había sido ensayada en Holanda, donde se habían adaptado distintas producciones artísticas para los distintos tipos de economía que constituían los clientes.

En cualquier caso lo que parece claro es que durante el siglo XIX la economía se había infiltrado en el mundo del arte hasta sus más profundas raíces. Ello implicaba que agentes económicos externos, políticas económicas estatales, prácticas de mercado, normativas y legislaciones, ofertas y demandas se hacían cotidianas a la realidad del arte.

Si toda esta gran maquinaria y sus engranajes funcionaron fue gracias a la existencia de un público y una clientela que desarrolló como hábito social el consumo de arte. Este fenómeno no fue igual en todos los ámbitos, en España la inexistencia del Mercado del arte provocó el éxodo masivo de artistas hacia otros lugares en el que dicho Mercado ofrecía mejores condiciones. Francia y concretamente París fue el centro del Mercado artístico. Una realidad que descansaba en la amplitud de la oferta, en el volumen de la demanda y en la existencia de una cultura artística en la que los marchantes habían tenido óptimas condiciones para el desarrollo de su actividad.

Ya desde la Revolución francesa se habían producido los condicionantes sociales para que nuevos estratos sociales se incorporaran a la práctica de la compra artística. Durante el siglo XIX la ascensión de las clases medias había provocado una fuente enorme de clientes para el Mercado del arte. Estos nuevos componentes sociales desarrollaron nuevos hábitos como reflejo de un acto de representación social que tenía en el poder de la ostentación su finalidad mayor. Con ello se fracturaban muchos de los presupuestos que habían caracterizado al coleccionista o al *connaisseur* del arte de otra extracción social y de otras épocas. Los nuevos criterios de adquisición artística que las clases medias incorporaron al arte, estuvieron determinados por diversos factores. La voluntad de ostentación fue quizás el de mayor peso, es por ello que la finalidad de aquellos con más recursos fue la adquisición de una obra original, ya que su carácter único le hacía acreedora de un valor superior en el Mercado. A mayor valor económico mayor poder de ostentación.

Otro de los criterios que estuvieron en la lógica de las clases medias en la adquisición de una obra de arte se relacionaba con su función y su uso. En este sentido fue fundamental que las obras se adecuaran a la destinación doméstica de la mayoría de clientes. Esa adecuación tuvo su repercusión en el cambio formal que acometieron las obras así como en el cambio de sus temas, que debieron adaptarse a sus nuevos criterios de uso. En ese proceso de adecuación existieron, evidentemente, algunos géneros artísticos que se prestaron mejor a los gustos de la nueva clientela, entre ellos destacaron: el orientalismo, el costumbrismo y el género. Fue quizás este último al que se ha venido

asociando todo un tipo de producción artística que en la práctica significaba, mercado y comercio artístico.

Las palabras por sí solas son quienes mejor definen nuestras ideas. Es con ellas con las que queremos concluir este capítulo que pretendía explicar la realidad que produjo la irrupción del Mercado del arte durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Dejemos que sean ellas quienes hablen: viejo, antiguo, nuevo, cambio, transformación, fractura, convulsión, libertad, dependencia, producción, beneficio, economía, profesionalización, competencia, mercancía, demanda, oferta, valor, marchante, transacción, especulación, contrato, reproducción, original, copia, cliente, hábito, adquisición, ostentación, adaptación, forma, tema, género, estilo, comercio, mercado.

SEGUNDA PARTE: EL SISTEMA ARTÍSTICO FRANCÉS

SEGUNDA PARTE: EL SISTEMA ARTÍSTICO FRANCÉS

La historia artística de Francia es un ejemplo más del proceso que atraviesa el artista en genérico a lo largo de los siglos en los distintos escenarios en que se desarrolló su actividad. Particularidades y generalidades se dan cita en el proceso de evolución del sistema artístico francés evidenciando que muchos de los momentos culminantes en la historia social del arte y del artista son casi simultáneos y presentan una relativa uniformidad en buen número de estados europeos modernos y liberales.

Pero si las semejanzas son notables también las diferencias definen la realidad de un sistema propio y complejo que adquiere mayor relevancia a partir del siglo XVII cuando paulatinamente Francia y más concretamente su capital París adquieren un marcado protagonismo como gran centro artístico. Un sistema artístico cuya apoteosis supondrá la consagración de París como foco artístico y cultural de donde irradió la mayor parte de los presupuestos artísticos del siglo XIX.

INTRODUCCIÓN, EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Desde la Edad Media Francia vio nacer y desaparecer tres sistemas o modelos de organización artística: la corporación gremial, la Academia y el sistema de Mercado. La relación de mecenazgo, pese a que ha convivido en cualquiera de los tres sistemas, experimentó su máximo desarrollo a partir del Renacimiento, coincidiendo con el surgimiento de las Academias en Italia.

En 1391 la Corporación de pintores y escultores, detentaba en París el privilegio exclusivo de la práctica pictórica y escultórica. Se trata de un momento en el que el artista todavía era considerado un artesano; los pintores, hombres de *metier*, se agrupaban para salvaguardar la defensa de sus intereses y obtener un monopolio sobre dichas prácticas. La corporación gozaba de jurado y tenía sus estatutos regulados: *contrat d'apprentissage*, *stage de compagnon*, *confection d'un chef-d'oeuvre* gracias a la cual el *compagnon* era *sacré maître*. Cada uno de estos pintores era su propio marchante, poseía el derecho de abrir tienda, concesión que competía legalmente a los miembros de la corporación.

La corporación ejercía un control total sobre todas las esferas del ejercicio de la práctica pictórica:

“Contrôle de la formation par le système de l’apprentissage ; contrôle du nombre de peintres pratiquant dans la zone de juridiction ; contrôle de la qualité des matériaux utilisés ; droit exclusif des membres de vendre des peintures et de s’établir comme entrepreneurs, avec des boutiques ou des ouvriers.”¹⁹³

Existieron, no obstante, diferentes medios para escapar de la rigidez del sistema gremial durante el período en que estuvo vigente. Aquellos que deseaban obtener la categoría de maestro sin tener que pasar por el escalafón gremial podían acudir a otra vía de ascenso, obteniendo un diploma técnico o *lettre de brevet*, distinción que otorgaba el haber desempeñado el título de pintor del rey o pintor de la reina. Los artistas que obtenían dicho diploma tenían derecho a residir en el Louvre o en cualquier otra residencia real, y gozaban también del derecho de trabajar y vender para el público así como acoger a aprendices.

“Carlos IV, en 1399, fue el primer monarca que concedió a sus artistas *lettres de brevet* que les sirvieran de defensa legal frente a los celosos gremialistas. Esta práctica fue renovada por cada monarca Valois, y las demás familias principescas también fueron adquiriendo con el tiempo el derecho de crear sus propios *brevetaires*.”¹⁹⁴

Según disposiciones legales de 1607, estos diplomados fueron autorizados a establecerse en todo el reino sin necesidad de realizar la obra de maestría. Quedaban asimismo exentos de las revisiones policiales de los miembros del gremio que velaban por el cumplimiento de los estatutos gremiales. Los aprendices de estos diplomados pudieron esquivar, a su vez, la realización de la obra de maestría, acreditando un certificado del diplomado que garantizara su condición de aprendiz de diplomado o lo que es lo mismo su *lettre de brevet*.

¹⁹³ VITET, L.: *L'Académie Royale*. Ed. Levy. Paris, 1861. cap.I. Ref.: WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Ed. Flammarion. Paris, 1991, p. 34.

¹⁹⁴ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.40.

Otro de los medios que permitían al pintor burlar el rígido sistema gremial consistió en ubicarse en zonas en las que el gremio no tenía competencias jurisdiccionales. Para ello era suficiente instalarse en un lugar que no se hallara sometido al control de los maestros gremiales, esto es, las abadías como Saint Antoine o Saint-Germain-des-Prés de las que eran así mismo dependientes grandes extensiones de barrios circundantes o en los Colegios del Quartier Latin. Una gran colonia de artistas flamencos vivían y trabajaban bajo la protección independiente de la abadía de Saint-Germain-des-Prés.

“Los artistas y vendedores de cuadros de la feria de Saint-Germain eran flamencos en su mayoría y constituían un tercer elemento en el mundo artístico de París, junto a la Academia y la Maîtrise. En 1626 la archiduquesa Isabel, gobernadora de los Países Bajos españoles, creó una confraternidad para flamencos expatriados que halló su sede en aquella parroquia en 1630. Los registros parroquiales muestran una llegada considerable de artistas en el quinto y sexto decenios de este siglo, fenómeno que ha sido relacionado con la dispersión de los ayudantes del taller de Rubens.”¹⁹⁵

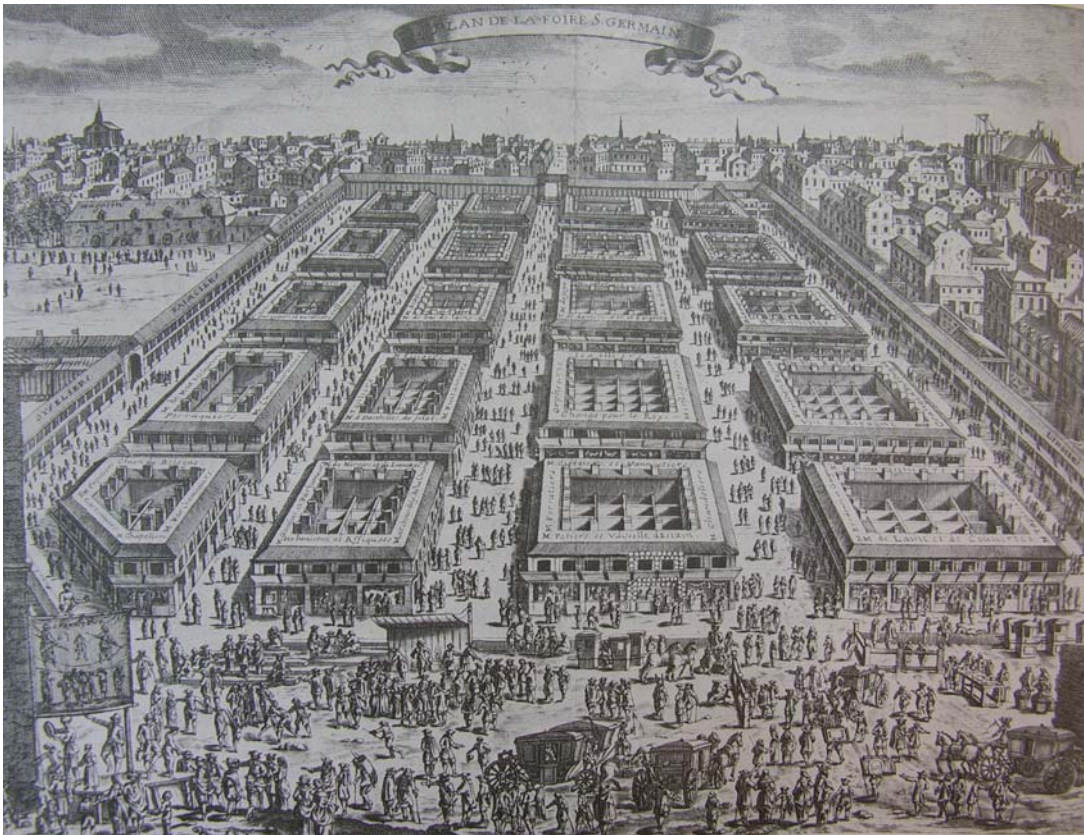


Fig.19-Anónimo. *La feria de Saint-Germain*. Grabado.

¹⁹⁵ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.71.

La institución gremial, sin embargo, sufrirá los nuevos embates del humanismo y de sus derivaciones filosóficas. A partir del Renacimiento se desarrollará desde diversos puntos de Italia una nueva concepción del arte; el artesano se convertirá en artista y buscará en otro medio de organización artístico su modelo de agrupación. Durante el Renacimiento comienza a variar la condición del artista, éste deja de ser considerado como un mero fabricante y se inviste de capacidad creadora, como una especie de *alter deus* distinto al resto de hombres que conforman el conglomerado social.

Esta nueva concepción, que emana de Italia pero que irradia paulatinamente al resto de estados europeos, llega a Francia a través de la iniciativa de sus monarcas. Los Valois atraen a gran número de artistas italianos hacia tierras francesas, motivo que sin duda, contribuyó a la extensión de las ideas renacentistas italianas. Igualmente, la introducción del *Voyage à Rome* como opción fundamental en la formación de los artistas, impuesto por esta dinastía, será otro medio de conexión con las ideas humanistas que están desarrollándose en las Ciudades Estado italianas. Serán concretamente estos artistas que se educaron artísticamente en Italia y que fueron acogidos como *brevetaires* quienes mejor encarnarán las nuevas reivindicaciones humanistas, demandando el debilitamiento de la corporación gremial de pintores y solicitando la constitución de un centro que se erigiese como emblema de la nueva consideración del arte.

La idea del artista como un ser que ejerce una profesión liberal y no una artesanía se comienza a fraguar en la consideración social que irá adquiriendo el artista en el conjunto de la sociedad. No en vano, es a partir de entonces cuando las noticias referentes a las vidas de los artistas se vuelven a investir de cierto halo de leyenda, tal y como se observa en la más ejemplificante obra del momento sobre la vida de los artistas italianos de Giorgio Vasari, impulsor así mismo de la incipiente Academia de Florencia.

En cualquier caso, el sistema gremial se ve reemplazado por otro nuevo modelo que tendrá en las Academias su sistema de organización. No obstante, hay que aclarar que en Francia, al contrario que en Holanda donde los gremios de pintores y escultores jamás dejaron de ejercer su preponderancia hasta muy tardíamente, o de Italia donde

rápidamente se ideó un sistema de ennoblecimiento de las artes que arrancó a los pintores de la corporación para llevarlos a la Academia, la formación de la Academia francesa se realizó con casi un siglo de retraso desde la aparición de la Academia Florentina bajo presupuestos notablemente diferenciados.

Según testimonia Giorgio Vasari, cabe atribuir la fundación de la primera Academia florentina a Lorenzo de Medicis, quien en el siglo XV encargó la dirección de la misma al escultor Bertoldo. La Academia nacía al calor de las teorías filosóficas neoplatónicas, uno de cuyos máximos representantes fue Marssilio Ficino. Muchos de los antiguos presupuestos clásicos fueron rescatados e incorporados a la vida civil florentina, uno de los cuales fue el de la emulación de un centro o ámbito de enseñanza que recuperara el modelo académico platónico¹⁹⁶. A este respecto se creó una especie de Academia de Bellas Artes que tuvo su origen en la *Accademia del Jardín*.

No obstante, la creación de la primera Academia moderna se producirá en 1563, *L'Accademia del disegno de Florencia*, que tendrá en Vasari uno de sus fundadores y deberá su patrocinio a Cosme de Medicis; su modelo se extenderá durante el siglo XVI a otras importantes Ciudades Estado italianas como Roma o Milán. Los objetivos de esta Academia eran, por un lado conseguir que los artistas se emanciparan del control gremial, un aspecto que se vio cumplido en 1571 cuando finalmente los pintores florentinos fueron liberados de la obligación de inscribirse en los gremios; y por otro, el de consolidar el ascenso social que el artista había experimentado durante los años precedentes. Como afirma Sylvie Deswarte,

“les académies d’art reflètent le besoin réel de définition professionnelle et d’affirmation social.”¹⁹⁷

¹⁹⁶ Platón y sus alumnos se reunían originariamente en torno a unos olivos a las afueras de Atenas donde estudiaban filosofía.

¹⁹⁷ DESWARTE, Sylvie: “Considérations sur l’artiste courtisan et le génie au XVIe.ssiècle”. LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*. Ed. Université de Saint-Étienne.C.N.R.S. Saint-Étienne, 1985, p. 20.

CAPITULO IV.-LA ACADEMIA FRANCESA

Sin embargo, fue casi un siglo más tarde cuando Francia ve nacer un proyecto serio de creación de Academia. Una institución que se enmarca en un tiempo distinto y que respondió a una naturaleza diversa de las humanistas Academias italianas.

El origen de la creación de la Academia francesa tuvo lugar en 1648, cuando la monarquía francesa decidió fundar la *Académie Royal de Peinture et Sculpture*. Esta medida pretendía poner solución al litigio que se había abierto en tierras francesas entre los miembros más tradicionales de la corporación gremial y los pintores *brevetaires*, artistas formados en Italia y sufragados por la monarquía y la nobleza. Ambas partes estaban en desacuerdo, el gremio veía atacado su control jurisdiccional por la presencia de estos artistas que ejercían a su voluntad la práctica pictórica, mientras que los *brevetaires* demandaban la emancipación total del control gremial. En 1646 la corporación lanzaba un ultimátum, demandaba a la monarquía que se regulase definitivamente la situación de los *brevetaires*, limitando su número, prohibiéndoseles la posibilidad de ser patrocinados por ningún mecenas de la nobleza, facultad que deberían obtener tan sólo del rey y de la reina y por último impidiéndoseles la aceptación de encargos en la ciudad de París.

La presión surtió efecto, y la *Maîtrise* con ayuda del parlamento logró en 1646 que se eliminara a la mayoría de *brevetaires* y se limitaran las actividades de los pocos que iban a quedar. El gremio tendría el monopolio sobre los encargos privados y de la Iglesia. La guerra, sin embargo, no estaba ganada. Dos años más tarde, en 1648, la Regencia de Ana de Austria y el cardenal Mazarino, recuperando terreno tras el debilitamiento de su poder, deciden interceder en favor de los *brevetaires* otorgándoles carta abierta para trabajar libremente en el territorio francés y para la creación de una institución donde se enseñaría la práctica del Arte. Con esta medida quedaba instituida la nueva Academia Real mientras que se asestaba un duro golpe al poder de la corporación gremial que se veía seriamente dañado.

“De este modo, de un solo golpe, una organización todavía medieval de práctica artística, artesanal en su orientación y mercantil, quedaba oficialmente

subordinada a otra en la que los más conspicuos rasgos y propósitos de la vida gremial no sólo estaban ausentes, sino específicamente prohibidos. La ley prohibía a los académicos mantener una tienda o incluso poner a la vista en las ventanas de sus estudios algunas de sus obras. También quedaba proscrita toda la dimensión de esparcimiento institucional dentro de la comunidad artística, los banquetes y fiestas rituales que hacían de la *Maîtrise*, como de los gremios de otros oficios, una confraternidad festiva y religiosa tanto como controladora de una actividad artesanal.”¹⁹⁸

Parece que detrás de esta medida de la regente existía una vocación de carácter político antes que artístico. En el fondo, el enfrentamiento entre ambas concepciones no era más que una manifestación en el plano artístico del más general que estaba teniendo lugar en el ámbito político entre una nueva concepción absoluta de la monarquía y el viejo sentido de la constitución “libertaria”. El parlamento de París, la instancia político-jurídica más importante del entramado institucional francés y símbolo hasta la Revolución de las resistencias al despliegue absoluto y a la reafirmación administrativa del gobierno de la Monarquía, tomó partido, lógicamente por las corporaciones. Éstos encontraron en él los mecanismos de defensa adecuados a través del mantenimiento de un lenguaje y de unos procedimientos judiciales que también les eran propios.

Tan sólo un año después de su fundación, la Academia perdía el apoyo de sus protectores, la reina, Mazarino y el niño Luis XIV se veían obligados a partir de París por la insurrección de la Fronda, el destino de la Academia quedaba en suspense. Tras muchos avatares con la *Maîtrise*, que por esos años había fundado su propia institución rectora, la Academia de San Lucas, se producía el retorno de los monarcas tras la derrota en 1654 de los *frondeurs* y con ello la reafirmación de la Academia que de la mano de Le Brun y el canciller Seguier volvía instaurar su hegemonía artística. “Se concedía a la renacida Academia los mismos privilegios que a la *Académie française*, así como una pensión anual y residencia gratuita a sus miembros. Se revisaron los títulos originales de los cargos académicos, dándoles su forma definitiva: el *chef* era ahora el *directeur*, los *anciens* se convirtieron en *professeurs* y se estableció la elección rotativa de los cuatro *recteurs* para supervisión de la Escuela.”¹⁹⁹

¹⁹⁸ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.41.

Sin embargo, no fue hasta una década después que la Academia adquiriría su auténtico carácter centralista y oligárquico, gracias al influjo que recibió bajo el mandato del primer ministro de Luis XIV, Colbert, quien encargó al entonces Superintendente para las Artes, el pintor Lebrun, que la refundará en 1663, infundiéndola con los presupuestos absolutistas y centralistas que representaban a la monarquía. Posteriormente en 1671 se crearía la Academia de Arquitectura.

Las Academias estaban formadas por una estructura piramidal que conformaban distintos miembros dispuestos en diferentes categorías, así como por un grupo de amantes de las Artes que se deleitaban junto a los grandes maestros del arte francés:

“L’Académie royale, à la fin du XVIIe siècle et pendant le XVIIIe siècle, était un corps assez large et assez accueillant. Son organisation restait typique de l’époque baroque, avec plusieurs classes et plusieurs catégories de membres. Il y avait une classe de peintres agréés, ou compagnons académiciens, et deux classes d’amateurs : des hommes éclairés (généralement riches et liés au pouvoir) chez qui le goût pour l’art était un passe-temps.”²⁰⁰

El rey, a través de sus intendentes y superintendentes, pretendía obtener el máximo control sobre todos los asuntos del reino, los referentes a las Bellas Artes incluidos. Para ello se diseñó un sistema jerárquico, cuya última instancia residiera siempre en la figura del rey y a través del cual se pudiera intervenir directamente. En 1676 el sistema jerárquico se amplía, el monarca decide crear Academias satélites en las provincias de Francia a imagen y semejanza de la Academia Real de París. En 1786 Francia llegó a contar con treinta y tres de estas instituciones.²⁰¹

El contexto político, como hemos dicho, en el que se fraguó el surgimiento de la Academia fue el del enfrentamiento entre la Regencia y el Parlamento, y la posterior derivación en 1648 de la Fronda. Con la llegada de Luis XIV al trono los objetivos de la

¹⁹⁹ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.44.

²⁰⁰ WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*.p. 30.

²⁰¹ En 1720, existían diecinueve Academias activas en Europa. España durante el siglo XVIII emulará el sistema francés de creación de Academias. Con la llegada de la dinastía borbónica francesa, en la figura de Felipe V, nieto de Luis XIV, se implantará el modelo de organización centralista francesa, se crearán diversas Academias en todo el estado español, como la Academia de San Fernando en Madrid o la Academia de San Carlos en Valencia a imagen de la Academia Real de París.

Academia tuvieron otro carácter. Por un lado, se pretendía continuar ofreciendo la posibilidad del libre ejercicio de la pintura y quizás el argumento que más debió pesar, se pretendió erigir una institución que favoreciera la defensa de ciertas doctrinas estéticas.

La Academia se había erigido como garante oficial del arte francés, sin embargo este hecho no motivó la total desaparición de la antigua corporación de pintores, que continuó sobreviviendo a la sombra de la ahora todo poderosa Academia.

En 1730, bajo el mandato de Luis XV se le volvió a conceder a la corporación gremial permiso para poder instituir su propia Academia, una escuela de diseño que estuvo dotada con un cuerpo de profesores y miembros eméritos, tal y como se conformaba *l'Académie Royal*. La Academia de la Corporación de *Saint-Luc* no constituía en ningún caso una amenaza para la hegemonía de la Academia Real, en la medida que su enseñanza se destinó fundamentalmente a disciplinas y técnicas de carácter artesanal.

Aunque el prestigio de la Academia Real estuviera fuera de toda duda, pues la mayor parte de los artistas la tenían como único referente para la realización de la carrera artística en Francia, los miembros de la Academia Real no cesaron en su empeño de prohibir la existencia de la antigua corporación a quien continuaban considerando un rival desleal. La Academia de *Saint-Luc* acabó por desaparecer en los años posteriores a la revolución.

La Academia tras la Revolución de 1789

Si hubo algún período trascendental de cambios en la larga vida de la Academia fue, sin duda, el que inauguraría la Revolución de 1789:

“ La Révolution apporta à l'Académie le changement le plus critique qu'elle ait connu depuis sa fondation.”²⁰²

²⁰² WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p. 37.

El espíritu revolucionario se dejaba sentir en todos los ámbitos de la política francesa y su intervención en la esfera de las Bellas Artes no era más que un intento de hacer llegar los valores revolucionarios a todos los rincones de la nueva sociedad. Infundir el funcionamiento de las Bellas Artes con los nuevos preceptos de *égalité, liberté et fraternité* será imprescindible desde la lógica de las nuevas mentes ilustradas.

Nunca como entonces las Bellas Artes estuvieron más al servicio de un ideal político como durante el período revolucionario. El arte se situaba al costado de la política como instrumento de la creación de una conciencia nacional igualitaria. Personalidades del mundo de las Bellas Artes como *les citoyens* David o Ledoux participaron activamente en la construcción de este nuevo estado francés. Es por ello que la primera de las instituciones de Bellas Artes que según los preceptos revolucionarios fue necesario transformar fue la Academia, institución basada en unos conceptos oligárquicos y absolutamente jerárquicos que contravenían los ideales básicos de la revolución. La ruptura revolucionaria era una ruptura total y desde el presupuesto de la construcción de una nueva realidad, la política, más allá de su vertiente jurídico-institucional, era entendida como una práctica que construía y abarcaba todos y cada uno de los aspectos de la nueva realidad social. Por eso los aspectos culturales formaban parte de ese nuevo espacio de lo político y la política, en el fondo, podía ser entendida, en su sentido más profundo e innovador, como “cultura política”.²⁰³

En 1793 el pintor David encabezaba una reivindicación de supresión de las Academias francesas. Su proyecto de decreto llevaba por título *Discours du citoyen David sur la nécessité de supprimer les Académies*. En él atacaba directamente el funcionamiento de la Academia como arbitrario e injusto, motivo por el cual debía desaparecer:

“Au nom de l’humanité, au nom de la justice, pour l’amour de l’art et surtout par votre amour pour la jeunesse, détruisons, anéantissons les trop funestes académies, qui ne

²⁰³ Ver al respecto REICHARDT, Rolf E.: *La revolución francesa y la cultura democrática. La sangre de la libertad*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2002.

peuvent plus subsister sous un régime libre. Académicien, j'ai fait mon devoir, prononcez.”²⁰⁴

La Convención Nacional aceptó ese mismo año el decreto y suprimió todas las Academias y sociedades literarias dotadas o patrocinadas por la Nación. Tras la revolución llegaron los años del Directorio y el Imperio de Napoleón cuya intervención en los ámbitos de las Bellas Artes fue igualmente notable. En 1795 se creaba por el artículo 298 de la Constitución de Fructidor del año III *l'Institut National de France* que acogería a todas las recién desaparecidas Academias.

Pero, sin duda, la auténtica novedad vendría, en este caso, relacionada con el asunto relativo a la elección de los académicos y miembros del Instituto. El nuevo sistema electivo surgido en 1795 se realizará por cooptación; a partir de entonces serán los propios académicos los encargados de elegir los nuevos miembros. Este sistema posibilitaba que las nuevas incorporaciones de académicos fueran competencia única y exclusiva de la propia Academia, evitando así cualquier intrusismo gubernamental.

El sistema de cooptación convino, por tanto, a la autonomía del cuerpo académico con respecto a los poderes gubernamentales, pero por otro lado su aislacionismo y su corporativismo tuvo, si cabe, resultados más nefastos que el oligárquico sistema anterior. La Academia cerró filas en torno a sí misma y sus miembros se erigieron en una especie de tribunal inquisitorial y partidista.

Ser académico durante el siglo XIX significaba poder ejercer la docencia en la *École des Beaux Arts*, tener capacidad electiva en los concursos o premios y formar parte de los jurados del Salon. Podemos hacernos una idea, por tanto, del incuestionable papel de los académicos en el desarrollo del arte francés de todo el siglo y de la importancia que estas medidas pudieron tener en el devenir de la práctica artística.

Durante la Restauración Borbónica, *l'Institut National de France*, que había sobrevivido a la caída de Napoleón, sería objeto de nuevas disposiciones. En 1816, esta

²⁰⁴ *Discours du citoyen David sur la nécessité de supprimer les Académies*. Convention National, séance du 8 août 1793. pp.2-3. Ref. : MONNIER, Gérard : *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. Ed. Gallimard. Paris, 1995, p. 25.

vez por orden Real de Luis XVIII, se decretaba que debían formar parte del Instituto Nacional de Francia *l'Academie française, Académie des inscriptions et belles lettres, Academie des Sciences y l'Academie des Beaux Arts*.

A lo largo de todo el siglo XIX las variaciones de las instituciones de Bellas Artes francesas oscilarán entre dos modelos de organización estatal: el republicano, que impulsara una relativa independencia de las Bellas Artes, sustentándose en un orgánico cuerpo funcional y administrativo, y el monárquico o imperial que impulsará un relativo restablecimiento del intervencionismo personalista en las cuestiones artísticas. “Jamais aucun Etat ne s’était autant préoccupé d’art, et dans toutes les domaines, que la France du XIXe siècle”.²⁰⁵

Pero más allá de los modelos organizativos de las instituciones, la cuestión que se mostrará como una constante será la relativa a la oligarquía ejercida por los académicos sobre los alumnos de *l'École des Beaux Arts*, sobre las admisiones y recompensas de obras del Salon y sobre la creación de un potente mecanismo uniformador denominado arte oficial.

La Academia de Bellas Artes instituida como una de las secciones del Instituto de Francia y gracias al sistema de cooptación, continuaba mostrando el mismo talante exclusivista durante el siglo XIX que el desempeñado durante el siglo XVIII:

“L’ancienne Académie était une hiérarchie, mais pourvue, pour la soutenir, d’une base qu’elle-même soutenait en retour. Le nouvel Institut, c’était cette même hiérarchie, mais privée de sa base.”²⁰⁶

²⁰⁵ WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p. 37.

²⁰⁶ WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p. 38.

CAPITULO V.- *L'ÉCOLE DES BEAUX ARTS*



Fig. 20- *École des Beaux Arts de Paris*

El sistema estructural y el poder que éste confería a los miembros de la Academia no debe hacernos olvidar que la razón de mayor peso en la creación de la Academia había sido la de ofrecer un marco institucional en el que el arte pudiera desarrollarse noblemente lejos de las preocupaciones materiales que habían caracterizado a la corporación. El magisterio, por tanto, constituía uno de los pilares básicos de la institución.

Durante los siglos XVII y XVIII la educación artística fue competencia de la propia Academia, para cuyo fin contaba con un cuerpo específico de académicos, los *anciens* que ejercían como jurado en el proceso de admisiones a la Academia. Cuatro

recteurs se hacían cargo de manera rotativa de la supervisión de los artistas *agrées*, o lo que es lo mismo, aquellos jóvenes artistas agraciados con el honorable privilegio de haber sido admitidos en la institución.

El primer ataque hacia el sistema de aprendizaje artístico de la Academia Real fue protagonizado por David, quien había solicitado la eliminación de los académicos *agrées* por considerar el antiguo proceso de admisión de la Academia como *un dictature aristocratique*. Este antiguo proceso comenzaba con *l'agrément*, es decir el consentimiento que recibía el artista, normalmente de joven, como una especie de gracia que le permitiría optar a la aceptación final como académico. Una vez superada esta fase se realizaba *la reception* o sesión que le brindaba la Academia al aspirante y en la cual se juzgaba su obra de ingreso, denominada *le morceau de réception*.

Este acto de vasallaje hacia los miembros de la Academia pertenecía a tiempos pasados y era del todo injustificable para la nueva concepción surgida del ideario revolucionario. Tras muchos avatares, finalmente, se decidía en 1807 crear una institución propia en la que se ejerciera la docencia artística, así nacía *l'École des Beaux Arts* que surgía de la fusión de la antigua Academia real de Pintura y de la Academia de Arquitectura y que quedaría ubicada en la rue Bonaparte.

Con esta medida se logró una cierta disociación de la antigua Academia. A partir de entonces, *l'École* sería el lugar al que atañían las competencias más tangibles de la práctica artística, mientras que el Instituto de Francia y sus académicos se erigirían como una especie de panteón honorífico.

En 1819, *l'École des Beaux Arts* adquiriría un reglamento propio a través de una orden Real de Luis XVIII que establecía las bases de la nueva estructura de la Escuela; pasaría a estar dirigida por un consejo administrativo y quedaría dividida por dos secciones: Pintura y Escultura de un lado, y Arquitectura de otro.

La enseñanza en la sección de Pintura y Escultura se limitaba prácticamente al estudio del diseño, mediante la constante realización en los talleres oficiales de ejercicios periódicos que eran revisados por el profesor, al cual correspondía ese mes de

corrección. Con este procedimiento de un profesor para cada mes se volvía al antiguo sistema rotativo de la Academia Real de Pintura y Escultura contra el que David había lanzado sus mayores críticas.

El auténtico interés del sistema de formación de *l'École des Beaux Arts* era el de preparar al alumno para la obtención de los grandes concursos oficiales como el concurso de composición histórica, el concurso de figura, el concurso de paisaje histórico hasta llegar al *prix de rome*, el más importante de todos ellos ya que otorgaba una beca para cursar estudios en la Academia de Bellas Artes de Francia en Roma, ubicada en la Vila Medici.

Estos concursos eran necesarios en la formación de todo artista. Obtener medallas en ellos era un requisito fundamental para poder continuar con la carrera oficial artística. El sistema se regulaba a través de la superación de los mimos, de manera que no se podía acceder a la Escuela si no se obtenía una primera medalla en el concurso de emulación; sólo obteniendo una recompensa en el concurso de perspectiva se podía aspirar al concurso de composición y así siguiendo todo el entramado de premios y concursos que posibilitaban optar al más importante de ellos *le prix de Rome*. Como indicaba el Director de *l'Ecole* en la sesión del Consejo del 7 de mayo de 1873: *Le régime des concours étant d'ailleurs l'esprit même et la raison d'être de l'Ecole*.

Además de la promoción que conllevaban para la ascensión del alumno en el seno de *l'Ecole*, los concursos fueron dotados con sus propias recompensas, ya fueran en dinero, en medallas de un cierto valor económico e incluso en exenciones del servicio militar:

“C'est ainsi que le lauréat d'un prix d'anatomie fondé en 1874 recevait six cents francs, de quoi subsister pendant un bon semestre. Quant aux concours de composition décorative, de création tout aussi récente, il fut négligé par les élèves jusqu'au jour où l'administration de l'Ecole eut l'idée d'y attacher une dispense de service militaire [.....]”²⁰⁷

²⁰⁷ VAISSE, Pierre: *La troisième République et les peintres*. Ed. Flammarion. Paris, 1995, p.83.

La educación artística de *l'École* se completaba con cursos teóricos sobre Ciencias e Historia destinados a enriquecer los conocimientos del alumno, siguiendo los principios del ideal académico.

Todavía en una fecha tardía como 1882 el sistema de enseñanza se sustentaba sobre la misma base educativa de los concursos:

“L’enseignement donné aujourd’hui à l’École des beaux-arts, comprend l’enseignement théorique général: cours d’histoire, d’esthétique, d’anatomie, d’histoire de l’art, de perspective, de comptabilité, d’architecture; l’enseignement pratique élémentaire: cours de dessin et de modelage; enfin l’enseignement pratique supérieur, que les jeunes artistes reçoivent dans les neufs ateliers: trois pour la peinture....”²⁰⁸

Como se puede observar todavía en 1882 permanecía vigente el sistema de enseñanza de los concursos y las clases prácticas que se impartían en los talleres públicos.

“The crucial part of the *concours* was the execution of a drawing, either from the antique or from life, over two six-hour sessions. Only students who had satisfied the criteria for matriculation could call themselves students in the *École*,”²⁰⁹

En 1863, por orden de Napoleon III, se había dispuesto una serie de nuevos talleres financiados con fondos públicos como prolongación de los estudios de *l'École*. Se trataba de talleres donde se ampliaban las clases prácticas y cuyos profesores eran elegidos por el Ministro sobre una lista propuesta por el Consejo Superior de enseñanza de *l'École*.

La nomina de artistas que ejercieron la dirección de estos talleres la componen grandes nombres del arte oficial francés. Durante los primeros años los talleres estuvieron bajo la supervisión de Hippolyte Flandrin, Robert Fleury y Muller; en 1875 detentaron el cargo Gérôme, Cabanel y Lehmann; en 1882 continuaban Gérôme y

²⁰⁸ HOUSSAYE, Henri: “ Le ministère des Arts”. *Revue de deux Mondes*. 1882, pp.613-628.

²⁰⁹ ADLER, Kathleen: “*We always have Paris: Paris as training Ground and Proving Ground*”, p. 27. Ref.: ADLER, Kathleen, HIRSHLER, Erica E. y WEINBERG, Barbara H.: *Americans in Paris 1860-1900*. National Gallery. Great Britain, 2006.

Cabanel y sustituía a Lehmann, el pintor Hébert. A partir de 1885 Gérôme, Cabanel y Bonnat tomarán el relevo en la dirección de los talleres. Su omnipresencia en el panorama artístico francés debió mucho a la influencia que estos artistas desde sus cátedras de *l'École* ejercieron sobre los artistas noveles. El pintor americano Keny Cox describía en una carta enviada en 1879 el funcionamiento de estos talleres:

“There are several large halls filled with plasters from the antique and Renaissance sculptors, and in these halls the primary pupils of all the masters work together, the masters coming round twice a week to criticize. Upstairs there are three ateliers, taught by Gérôme, Cabanel and Lehmann. There the students work from life, the professors coming to criticize the same as in the *antique*.”²¹⁰

Sin embargo, este sistema no estuvo exento de críticas y contó con numerosos detractores. A principios de la década de 1880, el ministro de Bellas Artes proponía suprimir el sistema de elección de tres profesores propuestos por el Consejo de *l'École*. Según éste, se trataba de un modelo que, dada la naturaleza academicista del Consejo, no podía más que constituir un impedimento para el desarrollo de los artistas más innovadores o independientes. Desde muchos frentes se consideraba que el sistema artístico de *l'École*, constituía un eficaz mecanismo de carácter oligárquico y exclusivista que contribuía a crear un partidismo y un clientelismo que contaminaban el sistema desde su raíz, excluyendo todos aquellos ejercicios que se alejaban de los cánones artísticos de los profesores, marginando la originalidad y la innovación:

“Les professeurs sont pratiquement tous membres de l'Académie des beaux Arts; celle-ci, qui n'est plus elle même autre chose qu'un sorte de club corporatif, coopté, dispose, avec l'organisation de l'École des Beaux Arts, d'un efficace dispositif de reproduction d'une élite artistique et sociale.”²¹¹

En torno a esta cuestión se libró todo un debate artístico del que participaron artistas, críticos de arte y funcionarios del Estado.

El crítico de arte Henri Houssaye era partidario del sistema público de los talleres, pues en su opinión el Estado debía ofrecer la posibilidad de una enseñanza

²¹⁰ ADLER, Kathleen: “*We always have Paris: Paris as training Ground and Proving Ground*”. p. 27.

²¹¹ MONNIER, Gérard: *L'art et ses institutions en France*. p.69.

pública de las Bellas Artes, de lo contrario los alumnos se verían obligados a gastar entre 300 a 500 francos por año para poder pagar las clases de un taller privado. Además, Houssaye consideraba que el sistema rotativo mensual de profesores favorecía la independencia de profesores y alumnos y evitaba la relación constante y periódica entre ellos. El sistema, según éste, funcionaba ya que el supuesto clasicismo de los profesores de *l'Ecole* no había impedido que de estos talleres salieran figuras con un talento distinto, como era el caso de Bastien Lepage.

“ Les artistes ne perdent dans les ateliers de l'Ecole ni leurs aptitudes ni leur originalité. Suivant leur goût ou leur tempérament, les uns restent fidèles à la tradition tandis que les autres s'en écartent avec la plus complète indépendance.”²¹²

En 1883, el sistema de rotación mensual del profesorado fue nuevamente instaurado, la medida, no obstante, no provocó un relajamiento en las críticas hacia el sistema artístico de *l'Ecole*, muy al contrario, los argumentos contrarios siguieron en aumento.

El ideal académico clasicista

Detrás de toda esta polémica se hallaba en realidad un argumento de mayor envergadura referido a una cuestión de estilo. En su fundación la Academia había sido creada para representar los ideales de un arte que durante el reinado de Luis XIV se denominó *Gusto francés* o *gran Gusto*. La educación artística era, por tanto, una cuestión monolítica y correspondía a los criterios de los académicos que se afanaban en la práctica de ese Arte acorde con los principios estilísticos del *Gran Gusto*. Ese ideal académico permanecerá con los años como símbolo de lo que estilísticamente se conoce como el Academicismo clasicista.

Es en esta tesitura que la Academia hizo perdurar los ideales de la herencia académico clasicista hasta la extenuación. Todavía en una fecha tan tardía como 1855 los principios davidianos de la pintura continuaban siendo la base del sistema educativo artístico de la *École des Beaux Arts*. A este respecto contribuyó en gran medida la

²¹² HOUSSAYE, Henri: “ Le ministère des Arts”. p.620.

influyente posición que la figura casi sacra de Ingres llegó a desempeñar en el seno de la Academia durante los cuarenta y dos años que estuvo como titular de la institución.

Ingres y los puristas carcomidos perpetuaron este modelo artístico, negándose a ofrecer el relevo a las nuevas generaciones o a otros criterios artísticos, que según estas mentes naftalinadas estaban lejos del ideal artístico cuya base se sustentaba en los presupuestos clásicos.

El resultado de este inmovilismo practicado por la Academia que emanaba de la influencia despótica de Ingres, miembro del Instituto desde 1825 a 1867, tuvo como consecuencia que durante el siglo XIX se otorgara a la doctrina clásica *le rigueur d'un dogme* y por tanto que *l'Académie se sclérosée dans une tradition en voi d'épuisement*²¹³. La elección tardía de Delacroix, a pesar de las constantes reivindicaciones, en 1857 como miembro del Instituto, no fue medida suficiente para evitar la paulatina degradación de la *Académie des Beaux Arts* y con ella de *l'École des Beaux Arts*. El sistema de cooptación permitía a los académicos marginar y excluir a cualquier espíritu renovador como Delacroix, bastaba con otorgar un voto negativo a su petición de ingreso en la Academia, una decisión, que recordemos recaía en el propio cuerpo de académicos.

La esfera artística durante gran parte de la primera mitad del siglo estuvo dividida en torno a estas dos facciones: los Ingresistas y los Delacroixistas. Es decir, aquellos que se amoldaron a los criterios estéticos de la Academia continuando con los principios básicos del academicismo clasicista y aquellos que optaron por buscar nuevas vías de expresión en otros modelos artísticos. Los hermanos Goncourt, en sus escritos sobre arte, se refirieron a este debate establecido entre los dos artistas que representaban las dos vías artísticas francesas del momento como “los dos gritos de guerra del arte”.

El debate se lidiaba a pesar de los intentos dictatoriales de *l'École des Beaux Arts*, entre los propios alumnos de la institución y, como no, en las Salas de exposición de los Salones:

²¹³ MOULIN, Raymond: *Le marché de la peinture en France*. p.24.

“A pesar de convicciones lo bastante sólidas para que se le confiriera el poder de una dirección tiránica, Ingres había resultado un profesor más bien mediocre. Su genio sólo podía expresarse a base de afirmaciones que excluyeran cualquier replica, su impaciencia y su estrechez nunca admitían discusión. Así pues, sus alumnos se habían dedicado más a imitarle que a comprenderle.”²¹⁴

Evidentemente, los viejos maestros de la Academia lucharon a ultranza por hacer perdurar un tipo de arte que les era propio, que habían estudiado y que probablemente constituyera el único que hubieran sido capaces de practicar. Para ello no dudaron en hacer uso de todos los mecanismos posibles para erigir los preceptos del clasicismo como universales e incuestionables. Desterrar a figuras artísticas como Rembrandt era una de las prácticas que mayor efecto causaban entre los jóvenes alumnos que, finalmente, aceptaban como inmutables los modelos clásicos:

“Preferimos el *lucus* sagrado por donde corren los faunos, al bosque donde trabajan los leñadores, el manantial griego donde se bañaban las ninfas, a la balsa flamenca donde chapotean los patos, y el pastor semidesnudo que con su cayado virgiliano azuza a sus carneros y a sus cabras por las sendas geórgicas de Poussin, al campesino que fumando su pipa, asciende por el pequeño camino de Ruysdael.”²¹⁵

El propio Alexandre Dumas apreciaba ya a finales de los años veinte las tensiones artísticas, los recelos de los maestros de la Academia y *l'École* hacia los nuevos estilos de sus discípulos y cómo a pesar de los cuales el arte buscaba siempre espacios a través de los que abrirse a nuevos horizontes:

“La época de exposición de pinturas había llegado. Mas adelantado que la literatura este arte había hecho ya su revolución, o, por decirlo mejor, estaba pronto a hacerla; Delacroix por su *asesinato de Scio*, Boulanger por su *Mazepa*, Saint-Evré por su *Job*, se habían separado enteramente de la escuela de David, que conservaron aun algunos pintores de la Restauración; pero fueron como aquellas infelices gallinas que les hicieron empollar huevos de pato, como nos cuenta Delille: asustáronse sus maestros al ver como los discípulos se aventuraban en un nuevo piélago; y sentados en la orilla sin poder seguirlos, deploraron su imprudencia y profetizaron su perdida; pero esto no

²¹⁴ REWALD, John: *Historia del Impresionismo*. Ed. Seix Barral. Vol.I. Barcelona, 1981, p.21

²¹⁵ REWALD, John: *Historia del Impresionismo*. p.19.

impedía que extendiesen sus velas; y bogasen libremente con nueva bandera en la verga y coronas en los mástiles.”²¹⁶

El inmovilismo estilístico fue una de las señas de identidad de *l'École*, pero a ello se sumaba la hostilidad del sistema de los concursos y los jurados que fomentaban un ambiente enormemente competitivo y endogámico en el que la Academia ejercía un control determinante. Hemos de suponer que en un ámbito cerrado y cooptado, donde los egos y las grandes personalidades del arte pugnaban entre sí, las rivalidades artísticas estuvieran a la orden del día, motivando numerosos desencuentros que llegaban a salpicar incluso a los jóvenes discípulos de los maestros. Un episodio del género lo relataba el pintor Hippolyte Flandrin, entonces joven discípulo de Ingres, que narraba las luchas entre las distintas facciones de académicos durante la sesión de corrección para el concurso del *prix de Rome* en el que participaba como aspirante:

“J’ai accompli la dernière épreuve pour arriver au concours des grands prix, mais qu’elle a été cruelle ! Le sujet était une figure peinte, de trois pieds de haut. [...] M.Ingres, M.Guérin, M.Granet et trois autres membres de l’Institut, en entrant dans la salle d’exposition, veulent que je sois reçu le premier. Non : M.Gros et sa bande l’ont emporté ; j’ai été ballotté du premier numéro au dernier. Enfin M. Ingres, désespéré, s’en est allé après avoir protesté de toutes ses forces contre ce qui s’est fait dans cette séance, et je n’ai pas été reçu [.....]Enfin le soir je me suis décidé à y aller. Je le trouvai à table [...] Il me reçut en disant : - Voilà l’agneau qu’ils ont égorgé ! -. ”²¹⁷

Lo cierto es que adentrarse en la carrera oficial artística y someterse al régimen de la Academia y *l'École* durante gran parte del siglo XIX, fue como introducirse en un mundo en el que había que medir bien las actitudes. La Academia y sus miembros podían consagrar o marginar, según fuera el caso, unas decisiones que en ocasiones no tenían ninguna relación con lo artístico

Saber acercarse a los maestros adecuados, mostrar la conveniente pleitesía y aceptar sin reparos el magisterio de planteamientos artísticos caducos que ofrecían los académicos, era una vía segura de acercarse al éxito.

²¹⁶ DUMAS, Alejandro : *Teatro de Alejandro Dumas*. Ed. Imprenta de Don Juan Oliveres. Barcelona, 1844, p. XVII.

²¹⁷ DELABORDE, H. : *Lettres et pensées d’Hippolyte Flandrin*. Ed.Plon. Paris, 1865. Ref. : WHITE, H.y C. : *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p.43.

“Pues el arte era una carrera como cualquier otra, comparable en particular a la vida militar, gobernada también estrictamente por reglamentos que permitían un avance regular, con supremas recompensas como la fama y el dinero, una elevada posición social e influencia..... los estudiantes “serios” sabían que el camino de la gloria, lejos de pasar por las buhardillas románticas, más bien cruzaba los severos talleres de la Escuela de Bellas Artes. Allí se preparaba a los alumnos, a través de conferencias fastidiosas y cursos insípidos, a franquear la escala de la perfección que lleva de las menciones honoríficas a las medallas, del Premio de Roma a las adquisiciones por el Estado y , en fin, de los encargos del Gobierno a la Academia de Bellas Artes.”²¹⁸

Tal y como lo reseñaba el escritor Stendhal en 1832:

“On n’atteint rien à Paris si l’on vit isolé”²¹⁹

Los artistas extranjeros y *l’École des Beaux Arts*

Sin embargo, a pesar de todas las parcialidades del sistema, una cosa era bien cierta: durante gran parte del siglo XIX *l’Ecole des Beaux Arts* fue la institución artística por excelencia de Europa a la que todos los jóvenes artistas, fueran del origen que fueran, desearon acudir:

“La única referencia de los pintores del segundo imperio, cualquiera que fuese su orientación estilística, era el modelo que se gestaba en la escuela de Bellas Artes.”²²⁰

Pero, ¿cuáles eran las razones y los motivos que impulsaban a los artistas a querer a toda costa ingresar en *l’École des Beaux Arts* de París?

En primer lugar, hay que destacar que el arte francés de ese momento atraía a la capital francesa a gran número de artistas, y que, por lo tanto, había una gran inquietud entre los artistas extranjeros por conocer y entrar en contacto con el ambiente artístico parisino y con las obras de los artistas académicos franceses que dictaban los ritmos del

²¹⁸ REWALD, John: *Historia del Impresionismo*. p.19.

²¹⁹ STENDHAL: *Mélanges d’Art*.Ed. Le divan. Paris. 1832, p.177.

²²⁰ REYERO, Carlos: *Paris y la crisis de la pintura española*. p. 65.

arte de ese momento. Pero a ello se sumaban otras cuestiones que tenían relación con el carácter de promoción que la propia institución de *l'Ecole* ofrecía a sus alumnos:

“Ciertamente no es lo mismo que en el curriculum vitae de un pintor, cuyas obras están sujetas al precio de un mercado, figure que se formó en París o que lo hiciera únicamente en Cádiz o en Zaragoza. Las relaciones que se aporten ponen en entredicho una realidad a menudo incuestionable: ¿hasta qué punto los pintores españoles del siglo XIX se inscribían como alumnos de la escuela de Bellas Artes de París no tanto para seguir las directrices concretas de un maestro que admiraban, sino para prestigiar su curriculum personal?. De sobra se sabe la necesidad que impuso el siglo XIX de presentarse en nombre de un maestro...”²²¹

En estas frases se esconden algunas de las razones que impulsaron a muchos artistas a idealizar a *l'École de Beaux Arts*, los círculos de comercialización del arte enaltecían a *l'Ecole*, de la misma manera que los propios maestros de la misma institución se dejaban seducir por las gratas recompensas de los marchantes. El estado francés elogiaba a sus maestros con orgullo patrio y todo en definitiva coincidía en aumentar la fama de la propia institución.

Puede que en fechas pretéritas las idealidades del arte motivaran a los artistas a desplazarse lejos para contemplar y aprender junto a un maestro que se veneraba casi como a un ser superior, pero hacia la segunda mitad del siglo XIX las realidades del arte pasaban por los triunfos económicos y por los reconocimientos oficiales y esa era la meta que venían a buscar los artistas a París:

“La consécration de la carrière des artistes originaires de province s’effectuait à Paris. Ce n’est pas seulement en effet la pureté d’une doctrine, la grande tradition que les peintres provinciaux venaient chercher à Paris, mais un moyen de se qualifier aux yeux du public et en particulier des acquéreurs éventuels.”²²²

Entre todos los artistas españoles que ingresaron en *l'Ecole des Beaux Arts* tan sólo cuatro de ellos fueron valencianos. El primero de ellos José Pascual Valls, natural de Alcoy ingresó en 1851 en *l'Ecole*, aunque su adscripción al grupo de artistas

²²¹ REYERO, Carlos: “Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París. Entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular”. *Academia*. Nº 72. 1991, pp.379-395.

²²² MOULIN, Raymond: *Le marché de la peinture en France*. p.24.

considerados del foco valenciano sería relativa, pues su formación en España la realizó en la Sociedad Económica de Murcia. A éste artista siguieron Aurelio Blasco, admitido en el año 1863, Bernardo Ferrándiz, en 1860, y Ricardo Franch, en 1867, escaso número para un grupo de artistas que a finales de siglo contará con una colonia artística notablemente representada en la capital francesa.

Algunas de las causas que motivaban esta escasez de pintores valencianos puede descansar en la naturaleza de los propios artistas que se desplazaron a París. A partir de la década de 1870, la mayor parte de artistas valencianos que viajan a esta ciudad lo hacían con la única y exclusiva motivación de abrirse camino en el panorama del Mercado del arte internacional. Este no era un fenómeno particular, sino todo lo contrario. El arte en general comenzaba a mostrar nuevas vías de ascensión artística que corrían paralelas a los medios oficiales de promoción y ascensión como eran *l'École des Beaux Arts* y el Salon. Nos referimos a toda la amplia gama de ofertas que posibilitaba el Mercado del arte cuya clientela no dejaba de crecer y que constituía un espacio artístico que convivía con el oficial sistema de ascensión y promoción, pero que podía subsistir de manera autónoma e independiente.

Quizás por ello, la motivación de los artistas recién llegados fue la de adquirir un renombre y una formación sobre los gustos artísticos que imperaban en París, un aspecto al que ya no se accedía exclusivamente pasando por *l'École*, sino que existían mecanismos diversos para conseguirlos. Uno de ellos lo constituían también los *ateliers* privados:

“Hay otro medio importantísimo para quienes pretendieran alcanzar el prestigio curricular: los talleres”²²³

²²³ REYERO, Carlos: *Paris y la crisis de la pintura española*. p.66.

CAPITULO VI.- LOS ATELIERS PRIVADOS

Los ateliers académicos

“the masters who taught at the École also ran studios for other students.”²²⁴

La composición institucional que emanaba desde la Academia y se veía reforzada por *l'École des Beaux Arts* no constituía un sistema cerrado, al menos en apariencia. Este sistema artístico permitía y fomentaba como apoyo a la formación de los artistas la existencia de diversos *ateliers* o talleres privados que se establecían como complemento a la docencia de *l'École*.

Antes de que entrara en vigor la reforma del sistema de *l'École des Beaux Arts* llevada a cabo por Napoleón III en 1863, era condición indispensable para cualquier alumno que pretendiera ingresar en *l'École* haber estudiado en el taller de un maestro de la Academia y que éste, a su vez, le propusiera como candidato propio para las pruebas de acceso. No sólo fue necesario el papel de los talleres de profesores miembros de la Academia, durante esas fechas, sino condición obligatoria el haber formado parte de uno de ellos.

En esta medida se podía observar la pervivencia de ciertos aspectos de la práctica tradicional del arte donde el aprendizaje se realizaba en el taller de un maestro que no sólo tutelaba la formación del discípulo, sino que contribuía a introducirlo en los círculos donde se desarrollaba la actividad artística. Aunque en más de una ocasión, como vimos en el caso de Hippolyte Flandrin, fueran los propios discípulos los que sufrieran las penalidades de sus maestros.

La mayor parte de los miembros que formaron parte de *l'Academie des Beaux Arts* tuvieron un taller propio donde se preparaba a los artistas que aspiraban entrar en *l'École*. Evidentemente, este aspecto hizo que el sistema artístico se hiciera todavía más endogámico, pues eran los mismos propietarios de los talleres quienes intercedían en la

²²⁴ ADLER, Kathleen: “*We always have Paris: Paris as training Ground and Proving Ground*”. p. 27.

evaluación de las obras de sus jóvenes artistas de taller en la prueba de admisión de la Escuela. Este procedimiento contribuía a fomentar una enorme competencia entre los distintos alumnos por granjearse la simpatía de los profesores. Muchos de los nombres que conforman la historia del arte oficial francés albergaron *atelier* propio desde donde continuaron ejerciendo su hegemonía artística.

Podríamos establecer dos generaciones diversas de artistas titulares de un taller, que responderían igualmente a dos concepciones variables en el proceso de promoción y educación artística. Una primera generación la conformaría el grupo de artistas nacidos en torno a los últimos años del siglo XVIII y las primera décadas del siglo XIX, entre los que destacaban Paul Delaroche (1797-1856), Leon Cogniet (1794-1880), François Edouard Picot (1786-1868), Charles Gleyre (1806-1874), Hippolyte Flandrin (1809-1864), Eugène Modeste Lepoittevin (1806-1870). Los talleres de estos artistas alcanzarían su más alta reputación en torno a la décadas de los años 1840 y 1850, siendo los talleres predilectos de los entonces artistas españoles en París, el de Leon Cogniet, el de François Edouard Picot y en menor medida el de Gleyre.

“Leon Cogniet connaissait [...] presque tous les jeunes peintres espagnols qui viennent à Paris vers la même époque que Raimundo (Madrazo) fréquentaient son atelier, après quoi, Cogniet les présentait à l'École Impériale des Beaux Arts.”²²⁵

Podemos hacernos una idea de cual fue el ambiente que se respiraba en el taller de Leon Cogniet gracias al testimonio de Raimundo de Madrazo que décadas después, ya en el siglo XX, escribió relatando la experiencia vivida durante su primer día de clase en el taller:

“J’entrai dans l’atelier qui me parut petit et sale. Je pris ma place, et commençai à dessiner la figure. Peu à peu l’atelier s’emplit d’élèves, au cheveux plus o moins longs. Avant le déjeuner, on me fit monter sur un tabouret, et j’écrivis sur le mur mon nome et mon âge ; on me posa les questions idiots et obscènes d’usage dans tel endroits [...] A l’heure du déjeuner, je leur payait le vin chaud de bienvenue : les

²²⁵ MIALERET, Martine: “La vie artistique parisienne (1860-1870) vue par la peintre espagnol Raimundo de Madrazo d’après des documents inédits”. *Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art français*. 1976, pp. 306-313.

réjouissances suivirent dont les chevalets et les tabourets subirent les conséquences.
Tout ce la me décevait un peu.²²⁶

Evidentemente, la impresión que el taller de Cogniet había dejado en Raimundo de Madrazo no era muy favorable, unos días después de su llegada el atelier cerraba sus puertas, como el mismo relataba: “Mr.Cogniet nous fit savoir qu’il avait besoin de l’atelier car on démolissait le sien.[.] et c’en fut terminé avec l’atelier.”²²⁷

Otro de los *ateliers* famosos de esta época entre los pintores españoles era el de François Edouard Picot. En octubre de 1851 José Pascual Valls, un artista natural de Alcoy aunque como reseñamos anteriormente formado en la Sociedad Económica de Murcia, entra a estudiar en este *atelier* y es presentado por el mismo François Edouard Picot a la prueba de acceso de l’Ecole. Aurelio Blasco (1838-1879) pintor de Onteniente formado en la Escuela de San Carlos de Valencia y de San Fernando de Madrid, aunque afincado en París desde 1861, ingresaba en l’Ecole des Beaux Arts de la mano de Leon Cogniet posteriormente pasaría a ser alumno y destacado colaborador de Gerôme.

Otro artista valenciano destacado que perteneció al grupo de alumnos formados con los maestros franceses de la primera generación fue Bernardo Ferrándiz (1835-1885). Instalado en París en 1859, ingresó en el taller de Leon Cogniet durante un año, aunque su incorporación a l’Ecole la realizaría de la mano de Michel Dumas en 1860; artista al que también se vinculará el pintor alicantino Francisco Bushell Laussat (1826-1901) que llegaría a París en 1861 y que posteriormente reconocería a Lepoittevin como otro de sus maestros.

Hacia la mitad de 1860 la pintura comenzaba a revelar ciertos cambios, el sistema de las Bellas Artes se vio sometido a una compleja reforma que variaba en parte el funcionamiento de los talleres de los profesores oficiales. Thomas Couture fue el artista que mejor encarnó ese cambio. A su taller se incorporaron gran número de artistas que acudían a recibir las nuevas concepciones del artista francés, un método que el propio autor plasmaría en su obra *Méthode et entretiens d’Atelier* publicada en 1867.

²²⁶ MIALERET, Martine: “La vie artistique parisienne (1860-1870). p. 309.

²²⁷ MIALERET, Martine: “La vie artistique parisienne (1860-1870). p. 309.

“Couture, hombre arrogante y pagado de sí mismo, estaba celoso de su independencia y no reivindicaba ni a Ingres ni a Delacroix “convencido de que era el mayor pintor existente, mientras que los demás eran pintores de brocha gorda. Su enseñanza, por otra parte no difería mucho de los métodos de Ingres; se fundaba en un dibujo del tema con cuidada línea y lo más elegante posible; los colores venían después, cada uno en su sitio exacto”. Couture tenía por divisa: *ideal e impersonalidad*.”²²⁸

Además de Thomas Couture (1815-1879), toda una serie de artistas académicos comenzaron a imponer sus propios estilos. Autores que como Couture conformaban una segunda generación nacida en torno a la segunda década y tercera década del siglo XIX: Nicolas-Louis Cabat (1812-1893), Ernest Meissonier (1815-1891), Jean Léon Gérôme (1824-1904), Alexandre Cabanel (1824-1889), el maestro de la pintura pompier William Bouguereau (1824-1905), el pintor de las mujeres no sólo por constituir un leit motif en su obra sino por ejercer la docencia para mujeres, Charles Chaplin (1825-1891) o Leon Bonnat (1833-1922) entre otros.

Los talleres de los citados artistas concentraron el grueso de los alumnos que recibieron docencia durante la década de 1860, aunque la presencia de algunos de sus representantes continuó durante la década de los años setenta e incluso de los ochenta. Un gran interés despertó el taller de Meissonier, al que acudieron todos aquellos artistas interesados en el desarrollo que estaba acometiendo la pintura de género.

Esta nueva generación de maestros franceses formará parte de un nuevo proceder en el funcionamiento de los talleres. Finalizada la reglamentación anterior, el papel del maestro ya no será obligatoriamente el de velar por la promoción y ascensión del alumno. En la mayoría de los casos, los artistas que acudirán a estos nuevos talleres lo harán con la intención de obtener la influencia de los maestros en las selecciones de obras de los Salones. Para ello se limitarán a copiar con exactitud las fórmulas de sus maestros, hecho que determinará una paulatina homogeneización en la pintura que acabará por colapsarla. Todos intentarán emular la fama y la fortuna de sus maestros copiando al milímetro sus modelos:

²²⁸ REWALD, John: *Historia del Impresionismo*. p.29.

“En los años sesenta, sobre todo a raíz de la reforma de 1863, no sólo cambian los mitos del escenario, sino el interés de los españoles hacia ellos: más que el escándalo de Manet lo que les afecta es la indiscutible ascensión de otros maestros nuevos a quienes dirigirse ahora de otra manera, eso sí, con una significación estilística menor en su trayectoria.”²²⁹

Es en este punto en el que debemos hacer una inflexión para referirnos a la importancia que supuso la nueva reglamentación de ingresos de *l'Ecole* para los artistas a los que ya no se les exigió llevar el sello de un maestro, pues a partir de entonces pudieron realizarse a título personal. La desaparición del requisito de presentarse a *l'Ecole* bajo la tutela de un maestro, quizás fuera un síntoma del individualismo y del carácter autodidacta que empezaron a desarrollar los artistas durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, esta tradición que se remontaba a los orígenes mismos de la práctica artística permaneció, como no podía ser de otra manera, en muchos ámbitos. En los catálogos de los salones se continuó manteniendo la fórmula: *Discípulo de* en la referencia de cada artista expositor.

Si bien muchos artistas continuaron vinculados al tradicional concepto de maestro-discípulo y copiaron al milímetro las composiciones de sus maestros, también es cierto que estos formulismos chocaban con los abismos artísticos que se abrían entre otros artistas más emprendedores y sus maestros. Poco o nada tenía que ver *El almuerzo sobre la hierba* que Edouard Manet presentó al Salon de 1863, con la referencia del catálogo donde figuraba como discípulo de Thomas Couture, un maestro del que Manet se había alejado artísticamente de manera radical después de pasar seis años en su taller.

Básicamente fueron los artistas noveles y particularmente los extranjeros aquellos para los que la posibilidad de ingresar en nombre de un maestro continuó siendo una opción deseada. Este fue el caso de Ricardo Franch (1839-1888), artista valenciano que ingresó por estas fechas en *l'École des Beaux Arts*, entonces denominada *École Imperiale*, de la mano del maestro Dupont.

²²⁹ REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del museo del Louvre a la Torre Eiffel*. Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1993, p.92.

Es fácil advertir cómo en la esfera de la pintura más puramente oficial existió una línea de conexión entre maestros y discípulos. Los artistas de la segunda generación eran, a su vez, discípulos de los anteriores maestros así que es fácil reconocer las herencias de unos con otros. Meissonier y Bonnat habían estudiado en el taller de Leon Cogniet, Gerôme lo había hecho con Paul Delaroche, Cabanel y Bogueureau con François Edouard Picot.

Este aspecto también se puede apreciar en el caso de los artistas españoles, Luis Franco Salinas (1850-1897) que viaja a París durante la primera mitad de la década de 1870 recibe de su maestro Bernardo Ferrándiz la recomendación de acudir al taller de uno de los artistas en boga, Jean Leon Gerôme. La influencia del artista francés se dejará notar en Franco Salinas, más incluso que la de su maestro Ferrándiz; la producción de Franco Salinas se orientará a partir de entonces hacia la temática de casaca al estilo Meissonier, que Gerôme había interpretado con parecido éxito y hacia la pintura orientalista.

Existieron durante estas décadas algunos talleres dirigidos por artistas que escapaban a la definición de artistas académicos u oficiales. Se trataba básicamente de los pintores que formaban parte de la escuela de paisajistas de Barbizon entre los que se hallaban Jean Baptiste Corot (1796-1875), aunque de una generación anterior desarrolló su obra contemporáneamente a los artistas de Barbizon, Théodore Rousseau (1812-1867), François Daubigny (1817-1878), el pintor Jean François Millet (1814-1875) o el propio Gustave Courbet (1819-1877). Estos autores aunque no ofrecieran un taller al uso de los talleres de los maestros oficiales pudieron ejercer desde sus estudios influencia en otros muchos artistas españoles.

Aunque tardíamente, la influencia por ejemplo de la escuela de Barbizon en la pintura española se deja entrever en la Escuela d'Olot, la estela de Courbet está muy presente en los realistas catalanes como Martí Alsina, pero este es otro aspecto que pertenece a las influencias artísticas entre los pintores y deberá ser tratado en otros apartados.

Con la llegada de la Tercera República y el derrocamiento de Napoleon III aparecen nuevos protagonistas en la escena artística parisina. A los Meissonier, Cabanel y Chaplin se unirán figuras de una nueva generación de artistas oficiales que gozarán de prestigio y reputación y, por lo tanto, serán los talleres de estos autores los más solicitados por los artistas noveles. Fernand Cormon (1845-1924) autor al que la opinión pública le atribuirá el título simbólico de pintor oficial de la III República, Carolus Durand (1837-1917), Jules Lefebvre (1836-1912), Jean Joseph Benjamin Constant (1845-1902), Jean Paul Laurens (1838-1917) artista destacado en el ámbito de la pintura de historia, Tony Robert Fleury (1837-1911), Jules Breton (1827-1912) conocido por sus escenas realistas de la vida campesina, Edouard Detaille (1848-1912), Henri Gervex (1852-1929) o Julien Bastien Lepage (1848-1884)

Los talleres de estos maestros oficiales que comienzan a perfilarse durante la década de los setenta gozaron de su mayor prestigio en décadas posteriores y, por tanto, deberán ser abordados en el bloque relativo a la llegada de las jóvenes generaciones de artistas y a la irrupción de los nuevos Salones disidentes.



Fig. 21- Artistas oficiales. Planchas de la colección Félix Potin. Cliche X. 1890.

Los *ateliers* independientes

Hemos hecho referencia a dos tipos de talleres: a los públicos, patrocinados por el Estado, donde enseñaban los profesores de *l'École*, y a los talleres privados de profesores académicos. Éstos, sin embargo, no fueron los únicos. Existieron también otros modelos de talleres privados financiados por empresarios. Se trataba de talleres o *ateliers* privados que, como en los públicos, permitían al alumno copiar del natural con modelos que acudían diariamente. Se realizaban diversas sesiones gracias a las cuales el alumno podía trabajar más horas que en *l'École*, además las correcciones de las obras podían ser realizadas por profesores de la misma *École* que obtenían un sobre sueldo acudiendo a estos talleres privados.

Uno de los primeros talleres en abrir no fue curiosamente el de un pintor sino *l'Académie Suisse* que recibía el nombre de su fundador, un modelo suizo que vino a probar suerte en este nuevo negocio. Instalado en un inmueble, hoy desaparecido, en el cruce del boulevard du Palais y el quai d'Orfèvres, el taller se hizo popular por el hecho de posibilitar a los alumnos trabajar libremente sobre los modelos sin recibir las correcciones de ningún profesor. Tan sólo debían realizar el pago de una cuota mensual para poder asistir. Gran parte de la generación de artistas que posteriormente desarrollaran propuestas artísticas innovadoras como Courbet, Manet, Monet, Degas, Fantin-Latour, Pissarro, Bazille o Cézanne, entre otros, acudieron a la *Académie suisse* para completar su formación.

El más conocido, sin embargo, de todos los talleres fue el *Atelier Julian* que abrió sus puertas en 1868 en un local situado en la rue des Panoramas y que debía su nombre a su fundador, un artista suizo llamado Rodolphe Julian. El taller ofrecía a los alumnos la posibilidad de practicar del natural en dos sesiones, una matinal y otra nocturna. Algunos renombrados artistas como Buguereau, Boulanger, Lefebvre, Benjamin Constant o Tony Robert-Fleury acudieron al taller Julian con periodicidad a corregir los ejercicios de los alumnos:

“Rodolphe Julian, which had about 400 students in 1885.[...] was enormously successful and by that date, he had nine studios, five for men and four for women; more where subsequently added. Masters such as William Adolphe Bouguereau and Jules-Joseph Lefevre gave instructions there [...] The regime was demanding for all students, men and women, the day began at eight in the morning, when they took their places round the model according to the previous week’s competition rankings. They were crowded together and worked without a break until midday, needing to learn how to work without being distracted. The studio system was intensely competitive, with weekly awards and an ongoing sense of rivalry. One former student recalled “None but those who try it know the tension on the student of working in a crowded room. She must be deaf to voices, learn to reef in her elbows, to wait without fretting for the model to sway back in to the chosen pose, and to keep in mind the first effect of light.”²³⁰

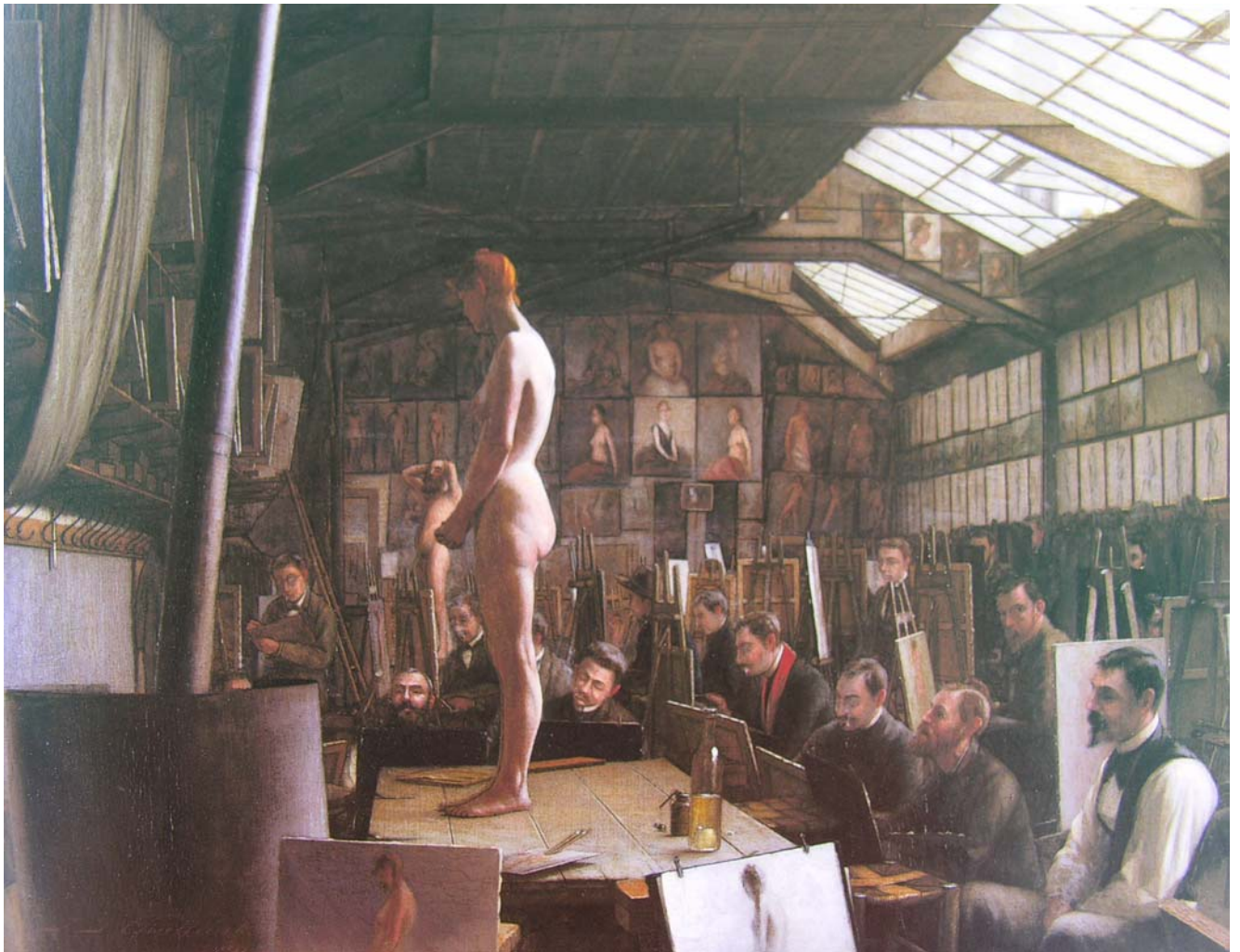


Fig. 22-Jefferson David Chafant. *Bouguereau's atelier at the Académie Julian*.1891. Óleo/lienzo.28'6 x 36'8 cm.

²³⁰ ADLER, Kathleen: “*We always have Paris: Paris as training Ground and Proving Ground*”. p.30.

El sistema, como observamos, incluso en estos talleres privados se viciaba del mismo nivel de competición que existía en la propia *École*.

Estos talleres privados tanto los de los maestros académicos, como los de los empresarios privados, ejercieron un importante papel en la ampliación de la naturaleza de los alumnos que acudían a París. La mayoría acogieron a sus alumnos sin limitación de edad, sin distinción de nacionalidad y algunos de ellos sin distinción de género²³¹.

Gracias a los talleres privados muchos artistas pudieron entrar en contacto con el magisterio y la influencia de los profesores de *l'École des Beaux Arts* y asimismo compartir experiencias con artistas venidos de todos los lugares en un ambiente donde confluían tradiciones y tendencias artísticas muy diversas. Efectivamente, fue en estos talleres donde la mayoría de los artistas extranjeros vinieron a buscar, por un lado educación artística y, por otro, quizás, el aspecto más importante, influencia y promoción de los profesores que obviamente ejercerían de jurado en los Salones venideros.

²³¹ A comienzos de 1860 el pintor Charles Chaplin dirigió un taller de enseñanza profesional para mujeres.

A partir de la década de los años 1870 le siguieron otros talleres como el de Tony Robert Fleury. Sin embargo, en estos lugares donde se ejercía seriamente la docencia artística, la educación que se dio a las mujeres no fue en absoluto la misma que se ofreció a los hombres, los horarios fueron diferentes, hubieron menos maestros y no se permitió el trabajo con desnudos ni se enseñó anatomía. En 1880 existía un estudio para mujeres en el 51 rue Vivienne, en 1888 la Academia Julián abrió diferentes salas para hombres y mujeres. En la mayoría de estos estudios se impartieron las mismas clases, eso si el precio de la matrícula para las mujeres era el doble. Sólo en 1897 *l'École de Beaux Arts* abrió sus puertas a las mujeres.

CAPITULO VII.- REFORMAR EL SISTEMA

Pese a la imagen de rigidez y de inmutabilidad que desprendía el sistema oficial artístico francés, existieron diversos momentos durante el convulso siglo XIX en los que se llevaron a cabo actuaciones directas que atacaron el propio funcionamiento del sistema. Todos los intentos de reforma estuvieron motivados por el deseo de intervenir en el poder de las jerarquías artísticas y con ello en las competencias que éstas detentaban. Desde muchos sectores artísticos y políticos la estructura que descansaba en el poder de la Academia y *l'École des Beaux Arts* era considerado como un sistema eminentemente despótico y desigualitario.

Algunos de estos intentos de reforma vieron la luz en 1848, cuando un grupo de artistas influidos por el espíritu de la revolución democrática demandó la creación de un comité de artistas, libremente elegido, que tuviera totales competencias en la toma de decisiones vinculadas a las cuestiones artísticas nacionales.

El primer comité fue elegido por una asamblea de artistas el 21 de abril de 1848, un comité del que formaron parte 72 miembros. Sin embargo, las disposiciones efectuadas por el ministro de Bellas Artes, Charles Blanc, no facilitaron la labor del mismo, ya que se estructuró una compleja red de competencias entre el director de Bellas Artes y una comisión que tendría capacidad de decisión en todo lo relativo a las Bellas Artes, pero que no actuaría como órgano que efectuara dichas órdenes y que impidió, finalmente, el libre ejercicio del recién instaurado comité. En cualquier caso la duración de estas medidas fue corta, ya que poco después se proclamaba el segundo Imperio que coronaría a Napoleón III.

En 1863, Napoleón protagonizó otro intento de reestructuración sobre las bases del funcionamiento de la Academia. Para ello creó la nueva *École Impériale et Spéciale des Beaux Arts*, cuya pretensión era modernizar los preceptos educativos de la institución. Pero sus medidas básicamente fueron encaminadas a sustraer el dominio exclusivo de la Academia en las grandes decisiones artísticas como eran la elección del director de la Academia, el reclutamiento y nombramiento de profesores de la *École des beaux Arts* y las correcciones de los ejercicios del *prix de Rome*. Estas medidas, sin

embargo, no fueron llevadas a cabo, ya que debían ser los propios miembros de la Academia los que las pusieran en funcionamiento, hecho que provocó constantes obstáculos por parte de los académicos que, con Ingres a la cabeza, se negaban a ceder su hegemonía artística.

Años más tarde nuevamente se volvía a atacar la regencia del todo poderoso sistema artístico oficial. En esta ocasión, fue durante los episodios revolucionarios de la Comuna de 1871 cuando se decidió impulsar la creación de un comité elegido libremente por los artistas, tal y como se había realizado en 1848. El acto tuvo lugar el 17 de abril de 1871; el comité contó entre sus miembros con artistas innovadores como Corot, Daumier, Courbet, Manet, Millet, Bracquemond o Boileau, así como con un grupo de artistas industriales.

En esta ocasión, las pretensiones de la Comuna iban más allá de las meras reformas. Para los artistas revolucionarios el sistema no tenía más que un final, la desaparición total. La práctica del arte era entendida como una libertad individual que no debía ni podía estar regida por los criterios personales de ningún maestro o profesor de la *École des Beaux Arts*, ni por ninguna disposición artística que emanara de un órgano jerárquico como la Academia:

“L’Art étant l’expression libre et originale de la pensée, il en résulte du point de vue de l’enseignement: que toute direction officielle imprimée au jugement de l’élève est fatale et condamnée. Qu’elle ne peut appartenir à une majorité artistique; puisque, admettant même cette direction comme bonne, elle tend néanmoins à détruire l’individualité.”²³²

Estas medidas que pretendían la supresión de todas las escuelas de Bellas Artes y que impulsaban la potenciación del libre aprendizaje no fueron llevadas a cabo por la corta vida del sueño revolucionario de la República Universal que fue pronto cegado con el advenimiento de la III República y su represión en la semana sangrienta de mayo de 1871. El advenimiento de la III República supuso la reinstauración de la Academia y *l’École des Beaux Arts*. Se restablecían asimismo los premios y los concursos, y se

²³² NOËL, Bernard: *Dictionnaire de la Commune*. Ed. Flammarion. Paris, 1978, pp.269-270. Ref. : MONNIER, Gérard: *L’art et ses institutions en France*. p 62.

creaba una comisión consultiva que aconsejaría al Director de Bellas Artes dependiente esta vez del Ministerio del Interior. Habían pasado más de doscientos años y el sistema académico francés, a pesar de todas sus transformaciones, seguía mostrándose durante los años de la III República tan jerárquico y oligárquico como lo había sido la antigua Academia Real en sus orígenes.

CAPITULO VIII.- EL SALON

Evolución histórica. Los orígenes

Una de las piezas del engranaje del sistema artístico lo constituían, como hemos observado, las organizaciones o instituciones que se encargaron de agrupar y ofrecer un marco de enseñanza y ejercicio para la profesión del artista, como lo fue originariamente el gremio y posteriormente la Academia y su *École des Beaux Arts*. El otro eslabón de la cadena lo conformaba los ámbitos, los espacios o, si se quiere, los mecanismos que permitían a estos artistas promocionarse y vivir de su obra.

A lo largo de la historia del arte los artistas emplearon diferentes espacios donde exponer sus obras. Durante el tiempo que estuvo vigente el sistema gremial, los artistas pudieron disponer sus obras en diversos espacios, tanto en las tiendas, caso del que gozara del derecho de poder poseer una, como en las ferias y almonedas o en las casas gremiales que ejercían muchas veces el papel de centro expositivo. Con la irrupción de las Academias italianas se incorporó la costumbre de utilizar el propio edificio de la Academia como escenario donde mostrar los logros de los miembros de la institución. De esta manera, las paredes de estos centros albergaron tanto las obras de los recién inscritos como las piezas de antiguos maestros.

La Academia Real de Pintura y Escultura francesa fundada en 1648 contó igualmente con un espacio en el que se expusieron las obras de los miembros de la institución, tal y como reglamentaban los estatutos. Años más tarde, Colbert estableció nuevas disposiciones sobre el sistema de exposiciones de la Academia, a partir de entonces se establecía como requisito a los miembros de la Academia la obligación de exponer sus obras durante la semana santa, concretamente durante el mes de abril. Estos eventos deberían sucederse con una secuencia bienal. Estas medidas como se desprende de las crónicas no debieron de gozar de un seguimiento generalizado:

“Los esfuerzos iniciales de la Academia en materia de exposiciones públicas se habían limitado a unos cuantos despliegues, sobrecargados y sin regularidad, de obras

pictóricas, primero en sus propias salas de reunión y más tarde en los porches del contiguo Palais Royal.”²³³

En Francia existieron además, algunos espacios donde habitualmente se expusieron obras con fines eminentemente comerciales como la feria de Saint-Germain-de-Pres reseñada anteriormente y donde ejercían comercio una nutrida representación de artistas flamencos o la exposición de la Place Dauphine, posteriormente conocida como “Salon de la Juventud”.

La exposición de la Place Dauphine respondía a la imagen de un evento de carácter ferial y constituía uno más de los actos que conmemoraban la festividad del Corpus Christi. La procesión, organizada por la parroquia de San Bartolomé, desfilaba por entre las obras expuestas en la Place Dauphine. Todo el ritual atraía un gran gentío. No se conoce el origen preciso de esta tradición, pero lo cierto es que durante gran parte del siglo XVIII la exposición de la Place Dauphine fue uno de los eventos artísticos de mayor importancia de París:

“Estas exposiciones de uno o dos días, improvisadas por coleccionistas, artistas, marchantes, eclesiásticos y un gran público interesado, como parte de una ceremonia medieval tardía, crecieron en importancia en los primeros decenios de siglo (XVIII) en parte como reacción a la ausencia de un Salón”²³⁴

Efectivamente, durante los primeros decenios del siglo XVIII se evidenció una creciente demanda de actos artísticos por parte de un público cada vez más receptivo y más numeroso.

Las exposiciones convocadas por la Academia desde 1667 carecían de continuidad y además se mostraban como eventos de carácter exclusivo para eruditos y *connaisseurs*. No en vano el arte que triunfaba en las exposiciones de la Place Dauphine eran las naturalezas muertas de Oudry y las obras de Chardin, un arte radicalmente distinto al Gran Arte francés patrocinado desde la Academia, un arte que, sin duda, estaba más cercano de los gustos del público.

²³³ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.11.

²³⁴ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.119.

El éxito que tuvieron eventos artísticos como la exposición de la Place Dauphine fue un síntoma de la aceptación que el arte estaba experimentado entre la sociedad francesa del siglo XVIII. La institucionalización definitiva de un espacio público patrocinado por la Academia, como fue el Salon, fue una respuesta a esta nueva demanda pública. Sólo cuando el Salon se institucionalizó y ofreció un marco de conexión entre el nuevo público y el arte, la exposición de la Place Dauphine comenzó a evidenciar signos de debilitamiento:

“La exposición de la Place Dauphine [...] fue fácilmente fagotizada y marginada por el peso y esplendor superiores del Salon”²³⁵



Fig. 23- Gaspard Duché de Vancy. *Exposición de la juventud*. 1783. Lápiz

²³⁵ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.120.

A partir del instante en que el Salon adquirió un carácter más oficial, la exposición de la Place Dauphine se convirtió en un reducto al que los jóvenes aspirantes acudirían a probar fortuna, pasando a ser identificada como una exposición de artistas noveles, en definitiva un “Salon de la juventud”. En cualquier caso, la evolución de la exposición de la Place Dauphine nos sirve de excelente ejemplo para introducir el Salon como elemento definitorio y particular del escenario artístico francés.

Francia muestra una ambigua y particular especificidad artística, pues no constituye ni el modelo italiano de organización académica y de mecenazgo, ni el modelo nórdico holandés de preeminencia de la producción artística con fines de mercado que amparado en un sistema gremial, adaptaba su pervivencia a esta lógica mercantilista. Efectivamente, un aspecto que marca la diversa realidad artística que acontecía en los diversos estados modernos se refiere a la cuestión de la promoción y comercialización del arte. En Holanda, por ejemplo, ni las exposiciones de obras realizadas por las gildas de pintores que obligaban a sus miembros a depositar, al menos, una obra para ser expuesta y poder realizarse su venta posteriormente, ni las exposiciones públicas realizadas por los estamentos municipales en las salas del Ayuntamiento, como en Ámsterdam, tuvieron el éxito y la afluencia de público esperado. Según John Monthias, en Holanda fueron las ferias, las subastas y las rifas o *loteries* aquellos eventos que convinieron a la venta, la promoción y la difusión de los artistas.

Si Francia se caracterizó por imprimir una novedad sustancial dentro del sistema de exposiciones artísticas fue, sin duda, por la creación y difusión del modelo del Salon. Se trataba de un certamen artístico diferente que se adaptaba a una realidad social y artística diversa. El Salon constituía un evento artístico patrocinado por la Academia, en el que los miembros de la institución daban cuenta a la sociedad y a la propia Academia del estado de sus producciones artísticas:

“El Salon fue la primera exposición de arte contemporáneo, periódica, abierta a todos los públicos y de libre acceso, que se ofrecía en Europa en un marco plenamente

secular y con el propósito de estimular una respuesta fundamentalmente estética por parte de un número grande de gente.”²³⁶

La creación del Salon como un nuevo espacio artístico abierto al público, gestionado por una institución monárquica y jerárquica como la Academia Real, constituía un fenómeno radicalmente nuevo, no exento de contradicciones, algunas de las cuales perduraron a lo largo de todo el siglo XVIII y parte del XIX. El Salon conformaba un espacio que transformaba las prácticas sociales tradicionales sobre el arte, un ámbito de interconexión social, una especie de laboratorio que traduciría al ámbito de las Bellas Artes algunos de los conflictos sociales que cristalizarían algunas décadas más tarde.

Es por ello que llegados a este punto es necesario plantearse varias preguntas ¿Qué suerte de evento comprendía el Salon?, ¿qué tipo de público era susceptible de poder apropiarse de las prácticas artísticas del Salon?. Y, sobre todo, ¿cómo evolucionó el Salon de una sociedad de Antiguo régimen como la del siglo XVIII a una sociedad liberal como la del siglo XIX?

Del Salon de Antiguo Régimen al Salon liberal. Del ideal académico al espíritu comercial

El propio carácter del Salon será uno de los aspectos que mayor variación experimentarán a lo largo de los años. La creación de un espacio expositivo por parte de la Academia Real francesa en 1667 venía a dar respuesta a diversas necesidades que se habían venido gestando desde su creación. Por un lado, se acometía la conformación de un espacio en el que la Academia podría ejercer su función de garante del arte francés, un lugar en el que se ofrecerían al público los avances artísticos de la Academia y que contribuiría a legitimar su hegemonía artística. Por otro lado, con la creación del Salon, se colmaban las exigencias de un incipiente público que demandaba eventos artísticos de carácter público donde poder recrearse. El objeto del Salon, tal y como rezaba el *livret* del certamen de 1699, era el de: “renovar la anterior costumbre de

²³⁶ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.13.

exponer obras al público, a fin de recibir su juicio y fomentar esa digna competencia tan necesaria para el progreso de las bellas artes.”²³⁷

La Academia había nacido bajo los principios de la noble práctica del arte, una práctica que marginaba el espíritu mercantil que había caracterizado a su más acérrimo rival *la Maîtrise*. Como apéndice de la institución, el Salon, debía respetar los mismos principios del ideal académico.

Aunque en las primeras manifestaciones del Salon fue difícil hallar rasgos de un espíritu mercantilista, existió, no obstante, un espíritu comercial. No olvidemos, que a lo largo de la historia los artistas tuvieron que vivir de sus encargos y una manera muy provechosa de promocionarse fue exponiendo en el Salon. No en vano, hacia 1699, fecha en que tuvo lugar el primer Salon del Louvre, los académicos fueron conscientes de que los atractivos del mercado privado estaban contaminando la imagen de la Academia, cuya vocación no debía ser otra que la de ofrecer públicamente los avances del arte en Francia:

“La Academia ha estado convencida siempre de que podría dar a conocer mejor sus esfuerzos y celo por la perfección de las bellas artes poniendo a la vista del público de vez en cuando las obras de escultura y pintura producidas por sus miembros. Aunque la mayor parte de sus obras van destinadas a incrementar la majestad de los templos y la magnificencia de los palacios, la institución comprende que muchas otras tienen el destino inmediato del *cabinet* privado y que con frecuencia quedan ocultas a los ojos del público. Por ello, el progreso que la Academia está realizando en estas artes podría pasar desapercibido si ella no tomará medida para reavivar la atención pública.”²³⁸

Sin embargo, este aspecto que se muestra tímidamente durante las últimas décadas del siglo XVII y principios del siglo XVIII comienza a tornarse en la razón de ser del evento a partir del segundo tercio del siglo XIX.

²³⁷ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.57.

²³⁸ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.58.

El Salon, que había nacido como un evento artístico cuya misión era la de propagar y difundir el espíritu artístico de Francia, se iba a tornar con el paso del tiempo en un certamen de carácter comercial y lúdico donde los intereses individuales en el fondo primarían más que los honores patrios. Un Salon que había nacido bajo los presupuestos del enaltecimiento del *Gran arte francés* pero que paulatinamente será considerado por más de un autor como un bazar de mercancías:

“Ce qu’il suffit de constater, c’est que les Salon deviennent de bazars de plus en plus encombrés”²³⁹

Es por ello que debemos diferenciar claramente dos tipos de Salones que responden a dos periodos distintos del mismo certamen: el Salon de la Academia Real de los siglos XVII y XVIII y el Salon de la Academia y del Instituto de Francia del siglo XIX.

A pesar de constituir dos espacios de naturaleza diversa debemos igualmente reseñar que existieron ciertos rasgos del Salon del Antiguo Régimen que pervivieron hasta bien entrado el siglo XIX en el Salon liberal, de forma que todavía durante los certámenes del siglo XIX podremos observar desdibujados trazos de la herencia clásica del Salon de la Academia Real.

Más allá de algunas herencias del pasado ideal académico que pervivieron, el Salon del siglo XIX se convirtió en un espacio al que, cada vez más, los artistas se aproximaron con la única finalidad de adquirir renombre y promocionarse ante posibles compradores.

“C’est sur le prestige des Salons que se fondait la réputation des participants, et que de cette réputation dépendait, peu ou prou, leur succès commercial.”²⁴⁰

La paulatina ambición comercial de los artistas será un aspecto que no escapará a la sagaz intuición de Ingres, uno de los más firmes defensores del ideal academicista clasicista. Con evidente disgusto, Ingres comprobaba cómo muchos artistas, algunos de

²³⁹ ZOLA, Émile: *Ecrits sur l’Art*. Ed.Gallimard, France, 1991, p. 415.

²⁴⁰ VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p.105.

ellos alumnos suyos de *l'École des Beaux Arts*, abandonaban los viejos ideales que ennoblecían la labor del artista produciendo una creación rápida y de circunstancia condicionada tan sólo por las fechas de apertura del viniente Salon.

“ El Salon ahoga corrompe el sentimiento de lo grande, de lo bello; los artistas se ven impulsados a exponer por la atracción del lucro, por el deseo de resaltar a cualquier precio, por la supuesta buena suerte de un tema excéntrico capaz de reproducir efecto y llevar a una venta ventajosa. Por eso el Salon ya sólo es, literalmente, una tienda de cuadros, unos almacenes en donde abrumba la enorme cantidad de objetos y en donde reina la industria en vez del arte”.²⁴¹

El carácter comercial del Salon llegó a adquirir tal magnitud que incluso la cuestión referida a su nueva ubicación constituyó para los defensores del ideal académico un argumento más de descontento y de indignación, que se venía a sumar a las continuas denuncias vertidas a tenor del rumbo que el arte del Salon estaba adquiriendo.

En 1848, el espacio del *Salon carré* del Museo del Louvre había evidenciado síntomas de colapso. Había quedado pequeño y obsoleto ante el gran aumento de expositores que se había producido. Para paliar dicha situación se planteó la sustitución del Louvre por un nuevo edificio con mayores dimensiones. Inmediatamente se desató toda una polémica cuyo trasfondo dejaba entrever las preocupaciones reales que, sin duda, estaban referidas al carácter mercantilizado que estaba adquiriendo el arte.

“Cette opposition entre l'intérêt supérieur de l'art et les intérêts matériels des artistes, entre une exposition de prestige et une foire à tableaux, avait déjà eu l'occasion de se manifester avant le milieu du siècle, à propos du local. Pour les défenseurs du statu quo, c'est-à-dire du Louvre, c'est parce que l'exposition annuelle des artistes vivants devait se composer d'œuvres choisies pour témoigner de la continuité, ou de progrès de l'art, qu'elle méritait d'être accueillie dans son sanctuaire et qu'elle ne pouvait se tenir ailleurs. *Hors du Louvre*, -écrivait Louis Peisse en 1843-, *il n'y aurait plus de Salon, il n'y aurait plus que les boutiques de tableaux.*”²⁴²

²⁴¹ AMAURY-DUVAL: *L'Atelier d'Ingres*. Ed. E.Faure. Paris, 1924, p.211. Ref.: REWALD, John: *Historia del Impresionismo*. p.22.

²⁴² VAISSE, Pierre : *La Troisième République et les peintres*. p.106.

Casi podríamos afirmar sin reservas que el abandono del Museo del Louvre y del *Salon Carré* supuso la ruptura total y definitiva del Salon moderno con el espíritu del antiguo Salon de la Academia Real. Fue el último vestigio de aquel espíritu clasicista de ennoblecimiento de las bellas artes que había sobrevivido como un naufrago desde 1667. A partir de la segunda mitad del siglo ya nadie dudaba que el Salon era el espacio propicio donde lograr promoción comercial pues en él los artistas podían darse a conocer entre el público y entre los marchantes.

No perdamos de vista que el sistema artístico que premiaba a los artistas con recompensas y medallas, con la posibilidad de obtener un encargo del Estado o de hacerse valedor de una beca para cursar estudios en Roma constituía un margen excesivamente estrecho para todo el ejercito de artistas que pugnaban entre ellos. Quizás por ello la mayor parte de artistas, aunque no descartaron la vocación de hacer carrera artística bajo los preceptos oficiales de la Academia y de *l'École des Beaux Arts*, consagraron su labor llana y sencillamente a ganar fama y dinero.

Lo cierto es que el Salon fue paulatinamente abandonando su espíritu ilustrado, convirtiéndose cada vez más en un evento comercial, en un espacio de masas, una evolución que era síntoma de la adecuación del Salon a la nueva sociedad acaecida por el nuevo estado liberal. Para entender cómo el Salon llegó a convertirse en un evento de tanta aceptación social, que generaba expectación y en el que convergían tantos intereses, es necesario remontarse nuevamente a su origen y hacer referencia al importante cambio que supuso el tránsito que experimentó el arte desde las altas jerarquías sociales al conjunto de individuos que conformó una nueva entidad social, heterogénea e interclasista, denominada público.

El público y el Salon. El Salon del siglo XVIII

“[...]con anterioridad al siglo XVIII, la experiencia popular del gran arte, con independencia de la importancia y del impacto emocional que pudiera tener para las gentes que lo contemplaron, estaba abiertamente dirigida y administrada desde arriba [...] El Salon del siglo XVIII, sin embargo supuso un apartamiento del arte con respecto a las jerarquías rituales de la vida comunitaria precedente. En él el hombre y la mujer ordinarios se vieron estimulados a ensayar ante las obras de arte los diferentes

gestos de placer y discriminación que en otro tiempo habían sido prerrogativa exclusiva del mecenas y sus íntimos.”²⁴³

Tradicionalmente la relación entre personas de distinta extracción social había sido una práctica extraña al comportamiento de la sociedad de Antiguo régimen. La interrelación social entre miembros de distinto estrato no se había producido más que en contadas y excepcionales ocasiones. Cada estrato social compartía con los miembros de su misma extracción espacios y hábitos. Algunos escenarios, sin embargo, propiciaron que personas de distintos ámbitos sociales compartieran escenario y prácticas sociales: la feria, el teatro, el mercado o la iglesia, ofrecieron una especie de mezcla social, similar a la que en el futuro iba experimentar el Salon.

Las altas jerarquías sociales, no abrazaron con efusión la incorporación del público a las prácticas artísticas, prueba de ello fueron las visitas privadas al Salon que durante la época de Diderot organizaron los grandes aristócratas para no verse obligados a mezclarse con la plebe. De la misma manera muchos académicos no vieron con buenos ojos que las cuestiones relativas al arte quedaran a expensas del escrutinio general, en ocasiones poco educado y condicionado arbitrariamente por ciertos críticos.

Durante todo el siglo XVIII y parte del XIX existió una continua pugna entre aquellos para quienes el arte constituía un valor único y exclusivista y entre aquellos que recién llegados pretendían liberalizar el Salon como espacio público.

“ [...] se sigue de aquí que el papel del nuevo espacio público (el Salon) en la historia de la pintura francesa del siglo XVIII se verá entrañablemente ligado a una pugna sobre representación, sobre lenguaje y símbolos y sobre quién tenía derecho a usarlos.”²⁴⁴

Contamos con un excelente testimonio sobre la variopinta escena que ofrecía la galería de personajes que visitaba el Salon de París de 1777. El inglés Pidasant de Mairobert relataba en su noticiero clandestino, *El espía inglés*, la siguiente crónica del Salon:

²⁴³ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.13.

²⁴⁴ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.16.

“No obstante hay algo que puede deleitar los ojos de un inglés: la mezcolanza, hombres y mujeres juntos, de todos los ordenes y de todos los rangos del Estado....Este espectáculo maravilloso me agrada incluso más que las obras expuestas en este templo de las artes. Aquí el saboyano que vive de sus chapuzas se codea con el ilustre noble acicalado en su *cordón bleu*; la pescadera intercambia sus aromas con la dama de alcurnia obligándola a apretarse la nariz para combatir el fuerte olor de brandy barato que la invade; el rudo artesano guiado sólo por su instinto, salta con una justa observación.....mientras tanto, un artista, oculto entre la multitud, desenmadeja el último significado de todo esto y procura sacar provecho.”²⁴⁵



Fig. 24-Pietro Antonio Martín. *El Salon de 1787*. Grabado.

Efectivamente, este proceso en el cual se sometían a juicio las tradicionales prácticas sociales sobre el arte iba a culminar en un contexto mucho más general en las jornadas revolucionarias de julio de 1789. Los nuevos impulsos acontecidos tras los episodios revolucionarios y la consiguiente implantación de criterios sociales

²⁴⁵ CALVO SERRALLER, Francisco: “El Salon”, pp.165-178. En BOZAL, Valeriano (Ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Visor. Madrid, 1996, p.170

igualitarios, potenciaron aún más la aproximación de un público mucho más heterogéneo al arte.

Este proceso, como hemos observado, no se produjo como una ruptura radical que apareció repentinamente como consecuencia de la toma de la Bastilla. Su evolución estuvo directamente relacionada con el proceso de ascensión social que desarrollaron los sectores burgueses, fundamentalmente, a lo largo del siglo XVIII.

Por tanto, nos hallamos con varios factores que fomentaron la extensión de las prácticas artísticas a sectores sociales muy diversos. Por un lado, el proceso de emulación por parte de los burgueses de ciertos hábitos culturales aristocráticos que ya se habían comenzado a perfilar con la aparición de la *noblesse de robe*; por otro lado, la instauración, a partir de los episodios pre y postrevolucionarios, de una conciencia social y política del arte como modelador de la nueva conciencia nacional. Una teoría que nacía al calor de la ideología revolucionaria que cristalizaría en 1789 y que con David a la cabeza potenciaría, si bien no la adquisición de obras por parte de todos los sectores sociales, al menos un acercamiento de la sociedad en sentido general hacia el arte.

“Al difundirse la instrucción y al extenderse el buen acomodo de las gentes, ha logrado, repito, difusión y extensión el arte.”²⁴⁶

Que el Salon fue un evento de amplia aceptación social ya durante el siglo XVIII lo prueban las cifras de asistencia que oscilaron entre las 20.000 y las 100.000 visitas. Pueden servirnos de guía igualmente las ventas de los libretos del Salon que en 1759 ascendieron a 7.227 ejemplares, mientras que en 1781 el volumen crecía hasta los 17.550.

El Salon del siglo XIX será producto de todas estas nuevas constantes, el número de visitantes al Salon no dejara de crecer conforme nos adentremos en el curso del siglo XIX.

²⁴⁶ ALFONSO, Luis: “El arte al final de siglo”. *La Ilustración Española*. N°XXXI. 1890, pp.103-107.

El Salon del siglo XIX. *La ruée vers l'art*²⁴⁷

La asistencia de público a los diferentes Salones del Segundo Imperio arrojó unas cifras considerables. En 1859 se registraron 461.370 entradas de visitantes; en 1861 el volumen creció a 463.903; en el año de la creación del Salon des refusés, 1863, se contabilizaron 425.706 visitas; en 1864 acudieron 325.953 personas; en 1875 se contabilizaron 496.000 entradas, mientras en 1876 se censaron 519.000 entradas.²⁴⁸ Sin duda alguna los números de visitas del Salon del siglo XIX parecían mostrar un continuo crecimiento de asistentes que lo convertían en un certamen de amplia aceptación social. Un proceso que algunos autores bautizaron como: *la ruée vers l'art*.²⁴⁹

Pero más allá de la liberalización y posterior democratización del público del Salon decimonónico, continuaron existiendo algunos rasgos que contribuyeron a hacer perdurar ciertos exclusivismos de clase. El arte en muchos sentidos continuó siendo un costoso capricho material al que no tuvieron acceso más que una determinada parte de la sociedad. La democratización del arte se realizó sobre los conceptos de extensión en la aprehensión del arte por parte de un público mucho más heterogéneo y diverso socialmente hablando y en una menor medida sobre el concepto de posesión.

Hay que matizar, sin embargo, que gracias a los avances técnicos desarrollados durante el siglo XIX en el sector de la edición artística, un público cada vez mayor pudo igualmente incorporarse a las prácticas de adquisición de un modelo diferente de obra artística, ya fueran estampas o fotgrabados. Esta posibilidad ampliaba el espectro social de la posesión y apropiación material del arte hasta sectores con menor capacidad adquisitiva, aspecto al que nos referimos con amplitud al abordar el estudio de las casas de edición en el capítulo anterior.

²⁴⁷ Se ha venido utilizado la expresión *la ruée vers l'art* para referirse al fenómeno de aproximación de la sociedad al arte, copiando el significado de otra expresión francesa conocida como *la ruée vers l'or* que hacía referencia al proceso de conquista del oeste norteamericano por parte de los habitantes del este que durante el siglo XIX realizaron la carrera del oro, cuya correlación con nuestra expresión vendría a traducirse como la conquista del arte o la carrera del arte.

²⁴⁸ MARET- LERICHE, Jules : *Les Expositions d'art au XIX siècle*. Paris, 1866. pp. 66. Ref. : VAISSE, Pierre : *La Troisième République et les peintres*.p.353.

²⁴⁹ MONNIER, Gérard: *L'art et ses institutions en France*.p.134.

El salón del siglo XIX era en sí mismo un gran espectáculo urbano. Quizás por ello el público acudía más atraído por el aire cosmopolita que se respiraba en él que por la vocación de contemplar las excelencias del arte. Eran los menos quienes actuaban en el Salon como centro de compras y transacciones artísticas:

“La plupart des visiteurs, cela va de soi, ne venaient pas dans ce que Zola appelait *une grande boutique d’images* pour acheter un tableau ou découvrir un nouveau talent, mais, comme ironisait Taine, *comme à une féerie ou comme à une représentation de cirque*”.²⁵⁰

Uno de los aspectos más llamativos de este *cirque*, como lo denominaba Taine, tenía lugar el día de la inauguración. La apertura del Salon constituía un evento que más se parecía a una reunión social que a un certamen artístico. La inauguración del Salon venía acompañada de un *vernissage* considerado por la alta sociedad francesa como una de las fechas señaladas de la agenda social parisina. Las levitas, los trajes a la moda, las joyas y la ostentación de la flor y nata de la sociedad parisina se pavoneaban entre las salas del Salon donde los cuadros y las esculturas de los artistas pasaban durante este día parcialmente desapercibidos:

“el *vernissage* no se ha dispuesto para ir a ver obras artísticas, sino para celebrar un concurso de elegancia, dispuesto y sustentado por la moda.”²⁵¹

Los artistas se deslizaban entre los grupos de marchantes, de clientes y de poderosos críticos de arte para dirigirse hacia las salas donde sus obras esperaban ser contempladas, disputándose la atención de los grandes “*popes*” del sistema artístico oficial francés para atraer su atención entre discusiones políticas o sencillamente entre las conversaciones de circunstancia que se sucedían entre tanto raso y satén:

“Sabido es que el *vernissage* de cada uno de los Salones anuales constituye una verdadera fiesta, esencialmente parisiense; a ella acude el público de los grandes estrenos y el público habitual de las tribunas del *Longchamps* y del *Hípico*; en ella se confunden las más conocidas fisionomías de ese París inquieto, activo y nervioso, que

²⁵⁰ VAISSE, Pierre : *La Troisième République et les peintres*. p. 105.

²⁵¹ MAR, A.: “Crónica parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. 1898. N°XIX, p.303.

de cuatro a seis de la tarde se agita, se remueve [....] se recorren las vastas salas, cuyas espaciosas paredes están cubiertas de lienzos multicolores, dejándose llevar por el gentío que las invade; se charla algo de todo con los amigos y con las amigas a quienes se halla al paso; se murmura un poco con los pintores y de los modelos, se cambia alguna que otra frase o algún chiste sobre los dos o tres cuadros más notables o más extravagantes, y al abandonar aquella cargada atmósfera respírase de nuevo con gozo el aire libre, sacando del Salon una impresión fugaz.”²⁵²



Fig. 25- *El día del Vernissage del Salon*. 1895. dibujo.



Fig. 26-*Exposición anual, el día del vernissage del Salon*. 1895. Dibujo.

²⁵² ARÍSTIDES: “El Salon del Campo de Marte en París 1895”. *La Ilustración Artística y Española*.

Acabados los fastos de su inauguración, el Salon volvía a recobrar su esencia natural, la de un certamen artístico donde el público, esta vez ya más extenso, acudía para contemplar las novedades anuales que ofrecía el panorama artístico nacional e internacional. Parecía evidente que el Salón se había convertido en un espacio público que congregaba una enorme cantidad de visitantes, pero cabe hacerse nuevamente algunas preguntas: ¿cuál era la naturaleza del público del Salon del siglo XIX? y ¿cómo afectó el advenimiento de este nuevo público al arte que en él se exponía?. La fractura con los exclusivismos del pasado y el advenimiento de un nuevo conjunto social al arte produjeron una variación con respecto al modo en que esta nueva entidad social se apropió de las prácticas artísticas.



Fig. 27- Honoré Daumier. *Le public du Salon*. 1852. Grabado.

El conglomerado social que acudía ahora al Salon no constituía un público que debiera estar forzosamente educado en cuestiones artísticas. En la mayoría de los casos el advenimiento de la nueva sociedad liberal, posteriormente democrática, a la aprehensión del arte se había realizado sobre sectores que no habían recibido una educación artística, que no habían estado en contacto con el arte y que carecían, por tanto, de la instrucción artística que había caracterizado a la cultivada sociedad aristocrática.

“le public qui fait le succès ou l'échec n'est pas un public de connaisseurs.”²⁵³

Esta cuestión sobre la naturaleza del nuevo público del Salon provocó cambios de carácter estructural en la nueva manera en que el arte se aproximó a estos nuevos actores y a la inversa.

El público del Salon y los estilos artísticos

La consecuencia de la aparición de nuevos actores sociales en la escena artística del Salon motivó la transformación de los lenguajes artísticos que debían adaptar su lógica a los nuevos modos de interpretación artística. Por su parte, el público se vio obligado a instruirse en cuestiones artísticas y para ello contó con un aliado de primera fila, la crítica artística.

Uno de los aspectos que se veía más afectado por el advenimiento del nuevo público que acudía al Salon se refería a la cuestión de los estilos artísticos. Para paliar la poca formación artística del público se comenzó a potenciar, por parte de los artistas, la practica de géneros que ofrecieran una fácil comprensión de la escena, llegando a mostrarse obras donde la literalidad fuera la marca determinante y donde el público no estuviera obligado a perderse en complicadas reflexiones filosóficas o artísticas²⁵⁴.

²⁵³ MONNIER, Gérard: *L'art et ses institutions artistiques en France*. p.134.

²⁵⁴ Frederick Antal definía con los términos “aumentno de sentimiento” y “aumento de inteligibilidad” un proceso similar al que nos estamos refiriendo. El advenimiento de las clases medias en la Florencia del siglos XIV habría provocado que los asuntos más narrativos de la pintura primaran sobre los hasta entonces criterios fundamentales de carácter simbólico o dogmático, dado que estas caudalidades no satisfacían los intereses espirituales ni emocionales y que “la mayoría del pueblo a penas podía

Al amoldarse a la naturaleza del público, el arte estaba volviendo a los preceptos revolucionarios que habían inspirado aquella máxima davidiana del arte al servicio de la Nación. Sin embargo, una cuestión se mostraba radicalmente distinta entre ambas coyunturas: mientras el arte de la revolución constituyó un arte complejo, cuya esencia se basaba en principios morales y éticos que no estaban al alcance de un público poco educado en cuestiones artísticas o filosóficas, el arte de la segunda mitad del XIX se basó en la simplicidad de contenidos ideológicos. Paulatinamente los artistas fueron decantándose por un arte que se aproximara más a la realidad del público decimonónico.

No obstante, hay que establecer distinciones, pues el arte del siglo XIX, como sucediera en otros períodos artísticos, dependió en gran medida de dos aspectos vitales: la necesidad y las pretensiones del artista.

Es por ello, que paralelamente a estas dos motivaciones, existieron diversos factores que condicionaron la práctica de los artistas hacia un tipo de arte más comprensible y literal, adjetivo que poco a poco iba relacionándose con comercial y un tipo de arte más historiado y de grandes medidas, cuyas obras fueron conocidas en el mundo del arte como *les grandes machines*:

“On établissait couramment une distinction entre le tableau de Salon, conçu par le peintre dans le seul souci de sa gloire et du progrès de l'école française et ce qu'on appelait, non sans une certaine nuance de mépris, un tableau de vente.”²⁵⁵

De esta manera, los Salones del siglo XIX pudieron ofrecer una imagen donde se mezclaban por un lado las grandes composiciones o *grandes machines*, la mayor parte pintura de historia, donde la finalidad del artista era la de optar a una medalla y así poder hacerse valedor de un encargo estatal o bien promocionarse para la adquisición del *prix de Rome* y, por otro, las obras que ofrecían una más fácil comprensión como las escenas de género, bodegones, retratos o paisajes, que destacaran al artista del resto

comprender su contenido más que de una manera general y en sus rasgos más elementales.” ANTAL, Frederick: *El mundo florentino y su ambiente social*. Ed. Alianza. Madrid, 1989, pp. 121-122.

²⁵⁵ VAISSE, Pierre : *La Troisième République et les peintres*. p. 106.

de expositores y contribuyeran a la publicidad del mismo, una reputación que habitualmente venía seguida de los encargos de los marchantes:

“Podríamos -el presente Salón lo muestra una vez más- dividir a todos estos pintores en dos bandos: los que todavía concursan para conseguir una medalla y los que, no habiendo podido obtenerla, buscan simplemente colocar lo mejor posible sus productos.

Los primeros abaten esas deplorables cantinelas que ustedes ya conocen. Eligen preferentemente temas sacados de la historia sagrada o de la historia antigua, y hablan constantemente de *hacer arte distinguido*, como si la distinción no procediera más de la manera en que se trata un tema, más que de el tema en sí. [...] Pasemos ahora a los otros. Esos ya no escuchan los principios maternos de la escuela, abandonan la antigualla que no vende y se esfuerzan, para ganar dinero, en halagar, mediante amabilidades y carantoñas el gusto grosero del público”²⁵⁶

Más allá de las predilecciones y consideraciones artísticas o de las propias motivaciones de los artistas, lo cierto es que el fenómeno de la simplicidad de los sujetos artísticos fue extendiéndose gradualmente a todos los géneros pictóricos. Incluso los géneros aparentemente más alejados de la comprensión del público, como pudo ser la pintura de historia, acabaron por incorporar ciertas notas de anecdotismo, ciertos rasgos de familiaridad que fomentaran igualmente la comprensión y consiguientemente la aceptación del público.

Las motivaciones que llevaban a un autor a decantarse por la realización de un tipo de obra u otra estaban como indicamos anteriormente relacionadas directamente con la necesidad y la vocación. A pesar de ello, el abanico de inquietudes artísticas fue muy amplio. Detrás de la práctica de un arte de carácter comercial podían existir, como es evidente, diversas realidades y diversas actitudes. Los artistas consagrados se prestaron a la práctica comercial de fácil comprensión sencillamente para continuar manteniendo sus estatus sociales y su nivel de vida. Otros, sin embargo, apremiados por la necesidad no tuvieron otra posibilidad que seguir las direcciones de las modas artísticas observando en la obra sencilla un medio seguro de obtener un dinero con el que subsistir:

²⁵⁶ HUYSMANS, J.-K.: *El arte moderno. Algunos*. Ed. Tecnos Alianza. Madrid, 2002, pp.15-16.

“el artista, aun siendo, como es generalmente, hombre que ve la vida bajo un prisma ideal, tiene en suma, que preocuparse de vender sus cuadros, cuyo producto representa el sustento a veces, de toda una familia; y si un cuadro de costumbres, de historia o de otro cualquier genero que no sea sino la *materialización* de una idea artística le ofrece algunas posibilidades de venta, un desnudo *intencional* le ofrece muchas, y ¡qué diablo!... la vida antes que el arte, se dicen.”²⁵⁷

Zola, se mostraba totalmente contrario al arte comercial de *vente, plaisant* y banal y realizaba una dura crítica contra Gérôme, uno de los artistas consagrados que más se prestó a la fácil composición:

“Ici le sujet est tout, la peinture n’est rien....Tout le secret du métier consiste à trouver une idée triste ou gaie, chatouillant la chair ou le cœur, et à traiter ensuite cette idée d’une façon banale et jolie qui contente tout le monde.”²⁵⁸

En un momento en que el arte mostraba un monótono uniformismo, donde no cabía ni originalidad ni innovación, pues de ello ya se encargaban las intransigencias de la Academia, la única manera de conquistar al público consistía en incorporar temáticas que llamaran la atención. *Le choix de sujet*, es decir, la elección del tema fue uno de los asuntos que más quebraderos de cabeza provocó a los artistas que se aprestaban a preparar sus obras para el nuevo Salon. Bastaba con hallar un tema atrayente, el resto era secundario, como decía Zola: *le sujet est toute, la peinture n’est rien*.

El carácter comercial de las obras, no obstante, tuvo igualmente sus propias particularidades. El Salon ofrecía un espacio determinado de relación con el público al que los artistas adaptaban sus composiciones. Otra cosa distinta constituía una obra comercial destinada al Mercado del arte. Es, por tanto, sintomática la advertencia que el marchante Stanislao Baron hiciera a Ferrándiz para que cambiara algunos aspectos de una obra que había sido originariamente concebida para el Salon pero que posteriormente se destinó al Mercado del arte:

²⁵⁷ MAR, A.: “Crónica parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. 1898. N°XIX, p.306.

²⁵⁸ ZOLA, Émile: *Écrits sur l’art*. p.184.

“ [...] adivino que no quiere V. que mande a la Exposición, su cuadro de *la Fuente de Santa Lucía*. Entonces habrá que quitar a los dos majaderos que están atados juntos y poner un caballero y una guapa señora en el mismo sitio, sin que jamás encontrara comprador por ese cuadro aunque otras partes son muy bien.”²⁵⁹

Como vemos, el destino de una obra en ocasiones era más determinante que cualquier otro criterio artístico, un aspecto que nos aproxima aún más a la poca importancia que la mayoría de autores del siglo XIX concedieron al concepto de invención que tradicionalmente había caracterizado la composición de una obra. La obra se había convertido en un producto que se adapta a la lógica de su funcionalidad.

El público y la crítica de arte

Como apuntamos anteriormente, el arte del Salon fue flexible a las características del nuevo público, de la misma manera que el nuevo público desarrolló una preocupación por asimilar conocimientos artísticos con los que conducirse a través de los procelosos espacios del arte. Efectivamente, un aspecto que varió y mucho fue el referido a las cuestiones sobre la educación artística del nuevo público. Para abordar este punto deberemos remontarnos nuevamente al siglo XVIII momento en el que se gesta un nuevo espíritu didáctico.

Bajo esa vocación educativa se creó el libretto explicativo (*livret*) que con posterioridad pasaría a llamarse *le catalogue du Salon*. La función de esta obra fue la de servir de guía a los visitantes del Salon. En ella, no obstante, tan sólo se reseñaba el nombre del artista, las obras expuestas, las dimensiones técnicas de las obras, el maestro del autor, en definitiva una serie de datos escuetos con un carácter meramente informativo.

Simultáneamente a la publicación del *livret*, comenzó a extenderse la práctica de publicar una enorme cantidad de folletos y publicaciones de diversa índole cuya misión era la de ilustrar al público sobre las nuevas producciones artísticas:

²⁵⁹ SAURET, María Teresa: “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses.”. p.198.

“[...] este manual oficial se veía acompañado de más y más folletos críticos, muchos de ellos piratas y anónimos, que se vendían en las calles, cafés e imprentas de la ciudad durante la duración de cada muestra.”²⁶⁰

En torno a la legitimidad del público como entidad crítica y en torno a la legitimidad de los críticos como modeladores de la capacidad crítica de dicho público se lidió durante este siglo XVIII toda una batalla dialéctica que se mantendrá vigente incluso en la actualidad.

Los académicos observaron el enorme peligro que suponía liberalizar el arte del Salon y de la Academia al designio de críticos arribistas y al examen de un público poco versado en cuestiones artísticas. El secretario de la Academia, Cochin, se pronunciaba así sobre la aparición de un nuevo modelo de crítica de arte hacia la mitad del siglo XVIII:

“Este tipo de publicación puede degenerar antes de nada en críticas, burlas y juicios infundados. Cualquier escritor se persuadirá fácilmente a sí mismo de que el negativismo divierte al público y que así podrá vender cuanto escriba. El egoísmo impone su ley, y todo se reducirá a una serie periódica de insultos que ofenderá a nuestros artistas, cerrará los estudios y arruinará las exposiciones públicas, que son por cierto más útiles a las artes que los argumentos de esos hombres de letras que apenas saben nada.”²⁶¹

De estas palabras se desprende la magnitud que la crítica de arte había alcanzado entre el público dieciochesco, un nuevo factor entraba a compartir el espacio hasta ahora reservado a eruditos y *connaisseurs*, provocando la indignación de estos. La crítica de arte constituye una pieza fundamental sin la cual es imposible entender el nuevo orden artístico moderno y contemporáneo que surgirá a partir del siglo XVIII y se prolongará hasta nuestros días.

“la critique devienne une partie essentielle de l’activité culturelle, en produisant l’information sur l’actualité artistique, en contribuant à former l’opinion, en établissant

²⁶⁰ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.18

²⁶¹ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.21.

des relations entre les disciplines, en jouant souvent un rôle militant dans les batailles d'idées."²⁶²

La crítica de Arte

En 1738 nacía *Le Mercure* una publicación artística vinculada a la existencia del Salon, cuyo sentido no era otro que el de ensalzar las practicas artísticas más afines a las corrientes promovidas por las altas instancias del Antiguo Régimen. No era, sin embargo, la primera obra de crítica artística. Desde 1730 habían comenzado a aparecer un número creciente de publicaciones no oficiales que inundaron las calles de París y las provincias de Francia. La Academia veía seriamente cuestionada su hegemonía por estas publicaciones oficiosas. Con la creación de *Le Mercure* la Academia pretendía dos fines: por un lado, responder y contrarrestar a la incipiente crítica anónima y, por otro, crear un símbolo de promoción del arte oficial del Salon.

Tal era la preocupación de los académicos por el desarrollo de la crítica artística que en 1760, Cochin, el Secretario de la Academia, estableció la obligatoriedad de someter todas las obras de autores no oficiales a la revisión de un censor estatal que se encargaría de su evaluación. Sus aspiraciones iban más allá. En realidad creía que la única vía posible para frenar la aparición de *libelos* y evitar el intrusismo pasaba por la prohibición de la crítica anónima. Estas medidas dieron sus frutos, ya que durante varias décadas fue difícil hallar un debate fluido sobre el Salon, a no ser que fuera el debate oficial emitido por la Academia. Cochin, sin embargo, ignoraba que lidiaba contra un aspirante mayor que el propio de la crítica artística: se luchaba contra un fenómeno mucho más poderoso que descansaba en el espíritu de la propia sociedad. Una sociedad que en pocos años iba a derrocar el sistema de exclusivismos y privilegios del Antiguo Régimen e instaurar el camino hacia una nueva sociedad de valores liberales.

Quizás por ello sea fácil entender que fuera durante el período artístico del romanticismo²⁶³ cuando la crítica de arte alcanzó su mayoría de edad. Fue entonces

²⁶² MONNIER, Gérard: *L'art et ses institutions artistiques en France*. p.139.

²⁶³ Situamos el romanticismo de manera general entre las ultimas décadas del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX, aunque su cronología sea flexible y pueda situarse según cada ejemplo en décadas

cuando el concepto de libertad se fusionó con ella ofreciendo una plataforma de expresión a la voces más disidentes, adaptándose a la lógica del nuevo público que acudía a los Salones, en definitiva al nuevo orden social.

Por tanto, se daban varios condicionantes que provocaron que la crítica artística adquiriera un carácter propio y una preeminencia cada vez mayor. Al ya citado problema de los escasos conocimientos artísticos del público se vino a sumar el factor publicitario, que convertía a la prensa artística en una poderosa arma que condicionaría los gustos del público. Es por ello que muchas publicaciones sumarían a un cierto didactismo, que pudiera ilustrar al neófito público de la nueva sociedad burguesa, un foro de promoción donde se defenderían las corrientes artísticas a las que los autores de la publicación eran más afines:

“Le rôle du critique dans ces conditions, est évidemment décisif, puisqu’il est à la fois le garant de cette effieience pédagogique et le maître d’œuvre de cette confrontation entre le public et l’artiste.”²⁶⁴

En 1832 Stendhal se hacía eco de la influencia que la crítica de arte podía ejercer en las directrices artísticas, critica que para mayor indignación del autor era emitida por críticos que ignoraban muchos de los principios básicos del arte:

“Je conseillerais à un artiste de ne jamais lire ces bavardages sur les arts, écrits pour la plus part, par des gens sans mission, c’est-à-dire qui n’ont jamais fait un mauvais tableau de leur vie. Mais le public lit ces bavardages, et s’aperçoit du défaut qu’on lui dénonce, à la prochaine exposition ce défaut sera soigneusement évité.”²⁶⁵

La crítica de arte que durante gran parte del siglo XVIII había sido impresa en folletos anónimos, algunos de ellos de manera clandestina, iba a experimentar durante todo el siglo XIX un desarrollo enorme. A partir del siglo XIX comenzaron a aparecer publicaciones específicas sobre arte, a las que se unieron publicaciones de tipo periodístico que incluyeron entre sus páginas crónicas referidas a cuestiones artísticas.

precedentes o en décadas posteriores. Para más información ver BERLIN, Isaías: *Las raíces del romanticismo*. Ed. Taurus. Madrid, 2000.

²⁶⁴ GAUTIER, Théophile: *Critique d’Art*. Ed. Séguier. Paris, 1994, p.20.

²⁶⁵ STENDHAL: *Mélanges d’Art*. Ed. Le divan. Paris. 1832, p.161.

Una de las secciones periodísticas que mayor interés despertaba eran las famosas crónicas del Salon: *Le journal des débats*, *Le Constitutionnel* o *Le National*, entre otros, contaron con crónicas periódicas sobre este evento.

La publicación decana de la prensa artística era *L'Artiste* que nació en 1831 y que iba a desempeñar en la historia del arte francés del siglo XIX un papel determinante. Creada por un *amateur* del arte llamado Achille Ricourt, *L'Artiste* incluía entre sus páginas, además de artículos relativos a las cuestiones artísticas, numerosas ilustraciones, estampas, litografías y agua fuertes que convenían a la difusión del arte entre el vasto y amplio público decimonónico. Así mismo, se hacía eco de todos los eventos relativos al mundo artístico como ventas, subastas y exposiciones de obras, contribuyendo a la difusión de las prácticas comerciales del Mercado del arte, sin duda, un fenómeno en continua expansión.

Numerosos hombres de letras participaron con sus escritos en esta publicación como Balzac, Merimée, George Sand, Musset, Baudelaire o Théophile Gautier entre otros. *L'Artiste* se caracterizó igualmente por incluir las impresiones de diversos artistas como Delacroix, o incluso publicar, como sucedía en el caso de nuestro apreciado artista anónimo de 1831²⁶⁶, las reivindicaciones de artistas que no contaban con el reconocimiento del público, pero que hallaban en estas publicaciones un foro donde expresar libremente cuestiones relativas al arte y a los artistas. *L'Artiste* fue un firme defensor de la causa romántica, pero ofreció igualmente sus páginas a cualquier manifestación teórica sobre arte, sin ejercer discriminación alguna sobre dichas cuestiones fueran del género que fueran. Posteriormente se hizo cargo de *L'Artiste* el famoso crítico de arte, Houssaye, que dio un halo nuevo a la publicación tomando parte en las nuevas querellas artísticas, sociales y políticas que se estaban produciendo a tenor de los episodios revolucionarios de 1848.

En los años sucesivos verían la luz nuevas publicaciones como *La Lumière*, que nació en 1851, donde se incluían las cuestiones relativas a la irrupción de la práctica fotográfica. *La Gazette des beaux-arts* que aparecía en 1859 de la mano del reputado

²⁶⁶ Ver primera parte.

crítico de arte Charles Blanc, quien desempeñó, a su vez, el cargo de *Director des Beaux Arts* entre los años 1848 –1850 y 1870 –1873.

En 1869, fue el marchante de arte Paul Durand-Ruel quien apoyó económicamente la creación de una revista artística que llevaba por título *Revue internationale de l'art et de la curiosité*. Hay quien ha considerado que este acto constituía una de las primeras muestras de la posible relación instrumental directa de un marchante de arte con el mundo de la crítica de arte. Pero lo bien cierto es que la crítica de arte ejerció siempre un poderoso papel como condicionador de los gustos artísticos del público, ofreciéndose en numerosas ocasiones al servicio de la publicidad de ciertos artistas promocionados por ciertos marchantes:

“Es costumbre en París que ciertos escritores comercien con los cuadros que se hacen regalar por los artistas subvencionados por los grandes comerciantes de lienzos al óleo.”²⁶⁷

El propio Gustave Flaubert describía en *La educación sentimental*, obra ambientada en el París del 1848, a Mr. Arnaud, marchante de arte que además de poseer una tienda, *L'Art Industriel*, donde comercializaba con obras de arte y piezas de anticuario, publicaba una revista artística homónima.

Por tanto, es fácil comprobar cómo crítica de arte y Mercado del arte estuvieron estrechamente relacionados y en más de una ocasión se prestaron ayuda mutua.

La naturaleza de la crítica de arte decimonónica varió en función de las características de cada publicación. Evidentemente existieron revistas especializadas donde se abordaban las cuestiones artísticas con un carácter más riguroso destinadas a un público más entendido, pero la crítica de arte no se redujo a la exclusividad de estas revistas, como tampoco a la exclusividad de críticos de arte profesionales como Planche, Thoré o Castagnary. Las cuestiones artísticas suscitaban tanto interés que numerosos periódicos de carácter general incorporaron la crítica de arte entre sus temas de debate, de la misma manera que numerosos literatos como Stendhal, Baudelaire,

²⁶⁷ GENER, Pompeyo: “París artístico y literario”. *La Ilustración Española y Americana*.1883. N°79, p.211.

Dumas, Gautier o Zola, entre otros, se atrevieron a participar de ella, continuando una practica que un siglo atrás ya había desarrollado Diderot, padre de la critica diletante del Salon.

Es por ello que en muchas ocasiones los autores que practicaban la critica diletante, no pudieron perder de vista el público de lectores al que se dirigían. Algunos autores como Gautier fueron conscientes de la realidad que debían abordar y optaron más que por una critica de entendidos, en la que quizás no podían inscribirse, por una critica de arte descriptiva y personal que les acercará tanto a ellos como al público a las diatribas de arte del momento:

“Le premier élément qu’il faut prendre en compte pour le situer (Gautier) dans la constellation critique de son temps, c’est l’audience du journal et le public auquel il s’adressait. Ni la critique érudite- telle que la pratiquera par exemple Charles Blanc- ni le commentaire proprement technique n’étaient susceptibles de répondre à l’attente des lecteurs...”²⁶⁸

Sin embargo, tal y como sucedía en todas las profesiones, existió más de un advenedizo que se invistió con el título de crítico de arte para verter las más diversas opiniones que poco o nada tenían que ver con la crítica artística. En un irónico artículo establecía un autor español algunos apuntes sobre la critica de arte, estableciendo diversos tipos de críticos y dando los pertinentes consejos en el tratamiento de los mismos, salvando efectivamente de su sarcástica mirada los nombres de todos aquellos que con profesional empeño se dedicaron a la crítica artística. La cita aunque larga merece la pena:

“Nuestra tarea es más limitada se reduce a presentar al lector algunos apuntes tomados *del natural*, relativos a los diversos tipos que ofrecen los aficionados a la crítica artística [...] El primer ejemplar que reclama nuestra atención es el que pudiera titularse *crítico de buen tono* y que como es la flor y nata de la clase. Casi siempre suele ser un aficionado a tal o cual rama del arte, que cultiva a ratos perdidos y cuando no llaman su atención objetivos de otra índole como la política o el sport. Persona de buena posición social, que le permite vivir con holgura y viajar los veranos al extranjero; dotado además de fácil palabra y de cierto airecillo protector, que afecta sobre todo con los

²⁶⁸ GAUTIER, Théophile: *Critique d’Art*. p.21.

artistas necesitados del apoyo que puede prestarles con sus relaciones e influencia oficial, penetra en los estudios y entre risueño y displicente se digna fijar su olímpica mirada en la obra que el autor ofrece a su contemplación.

Este género de zoilos *fashionables* y paleros es el más inofensivo de la especie, pues a no ser que por cualquier causa independiente del arte lleguen a figurar en el jurado de alguna exposición, en cuyo caso ya son más de temer, rara vez su charla y sus opiniones trascienden más allá del círculo de amigos que frecuentan y en que brillan como estrellas de primera magnitud.

Más temible es el *crítico de sentimiento*. Hombre generalmente de clara inteligencia y regular imaginación, desarrollada por el cultivo de las letras; periodista o autor dramático que ha ojeado a Viardo Larrouse y Menendez y Pelayo, etc... aunque sin profundizar gran cosa en los intrincados laberintos de la Estéticas [.....] sus modelos son los críticos ligeros a la francesa tales como Teófilo Gautier o Augusto Demmin, que escriben deliciosas *causeries* rebosando ingenio, chispa y disparates alguna vez que otra, inventándolo todo, desde las teorías en que basan sus argumentos hasta la historia del arte, cuando así conviene a sus propósitos.

En cambio el *crítico científico* sabe mucha, pero mucha, estética; ha estudiado a fondo a Hegel, Kant, Krause, Richter, y a todos cuantos se han ocupado de la filosofía de la belleza y del arte bello... llegado el caso, puede escribir en alguna revista científica cada artículo crítico que de seguro Carlos Blanc o Gustavo Planche se quedarían tamañitos si pudieran leerlos y comprenderlos.

Al lado de tales sabios debe figurar el *crítico humorístico*, que también proporciona sendos disgustos a los que caen en sus manos. Sus revistas no tienen pretensión de enseñar ni de dirigir, ni a tanto alcanza su competencia, pero en cambio hacen reír, y este es el punto grave, pues con tal de decir una gracia, no vacilan en poner en ridículo al lucero del alba.

El *crítico de la fuerza* es, en verdad, digno de lastima. Redactor de un periódico, en el que escribe las reseñas de los espectáculos, corridas de toros, revista de los Tribunales, etc... demostrando con ello que entiende de *omni re scibili*, cuando menos se lo piensa se inaugura una Exposición de mayor o menor cuantía y he aquí a nuestro hombre obligado a decir algo sobre las producciones artísticas expuestas...”²⁶⁹

Todos de alguna manera formaron parte de ese mundo tanto los críticos profesionales, como los escritores diletantes o los arrivistas interesados. Ellos conformaron el amplio y variado círculo del mundo de la crítica de arte. En una época en que “ tous se dissent artistes”, saber y debatir sobre arte fue una actividad en boga.

²⁶⁹ DANVILA JALDERO, A.: “Los aficionados a la crítica artística”. *La Ilustración Española y Americana*. 1891. n° XXXIV, pp.159-162.

La periodicidad del Salon

Nos hemos referido a algunas cuestiones relativas a la evolución histórica y a la naturaleza del Salon como evento artístico. El Salon constituía un sistema complejo de prácticas culturales y artísticas, regido por reglamentaciones y estatutos que cada año se ponían en marcha. Todo este gran aparato organizativo despertaba decisiones encontradas, reacciones de aceptación y rechazo, aplausos y abucheos. El sistema no estuvo exento de crisis e intentos de reforma. Es este aspecto, el funcionamiento y la estructura del Salon, el que trataremos a continuación, análisis en el que se incorpora, asimismo, la participación española y valenciana como parte integrante del propio Salon.

Los primeros certámenes del Salon tuvieron, como reseñamos anteriormente, una presencia bastante irregular e indefinida. Durante sus primeros años de vida el Salon constituyó un evento de carácter inestable en el que los criterios que lo definirían posteriormente todavía no se habían perfilado. El primer Salon se celebró en 1667, sin embargo, éste no comenzó a cobrar un carácter institucional hasta prácticamente la segunda década del siglo XVIII.

Durante el reinado de Luis XV sólo se celebraron dos exposiciones, las de 1704 y 1706. Desde 1725 a 1751 el Salon adquirió una secuencia anual, a excepción de la década que va desde 1727 a 1737. A partir de 1751 se restituyó la secuencia bienal que duraría hasta 1833, salvo los años de 1796 y 1797 en que, excepcionalmente, el Salon fue nuevamente un evento de carácter anual.

Aunque la apertura y duración del Salon fueran variables²⁷⁰, lo cierto es que se mantuvo la antigua tradición de exponer en torno a la primavera, regulándose su apertura y su cierre entre los meses de marzo y junio a partir de la monarquía de Luis Felipe.

²⁷⁰ En 1833 le fue devuelta la periodicidad anual, un régimen que se prolongó hasta 1851. Sin embargo, nuevos cambios de convocatoria se sucedieron en 1853, fue nuevamente impuesta la convocatoria bienal que se llevó a cabo hasta 1863 para definitivamente adquirir una secuencia anual.

La institucionalización del Salon a la que nos referimos anteriormente, acontecida a partir de 1725, constituía una respuesta a la necesidad, por parte del creciente público, de un certamen artístico donde se pudieran poner al día las novedades de los artistas. Dicha institucionalización vino acompañada de la introducción de ciertos aspectos que contribuyeron a otorgar mayor reputación al evento y a mejorar sus condiciones expositivas. A partir de entonces se comenzó a publicar un libretto explicativo o *livret*²⁷¹, germen del decimonónico *catalogue du Salon* :

“Al parecer existía un público lector expectante, ya que cada año la Academia tenía que imprimir un número creciente de la guía y catálogo (*livret*) de su salon y pronto los vendió a millares.”²⁷²

Además de cambios en la difusión, la institucionalización provocó una mayor preocupación en el acondicionamiento del espacio expositivo, se preparó y decoró para cada certamen el *Salon Carré* del Museo del Louvre.

La cuestión de la ubicación al igual que la periodicidad constituyó un factor variable. Durante los primeros certámenes las obras se habían expuesto en las salas de la Academia y en los porches del *Palais Royal*; a partir de 1699 las exposiciones de académicos se trasladaron al Museo del Louvre. Ese año las obras se emplazaron en la *Grande Galerie* del Museo, mientras que en los certámenes posteriores las piezas pasarían a ubicarse en el famoso *Salon Carré* del Museo, espacio de donde derivó el término genérico de Salon.

Los cambios que experimentó el Salon a lo largo de las décadas sucesivas estuvieron siempre motivados por las tensiones que provocaban los procesos de admisión y rechazos que antecedían a su apertura. Antes de que los lienzos estuvieran listos y colgaran de las paredes, se desarrollaba el auténtico debate, un monologo en el que los artistas poco tenían que decir.

²⁷¹ Según Calvo Serraller el número de libretos vendidos durante el Salon de 1759 llegó a ascender a 7.227, en 1765 fueron vendidos 10.696 libretos, en 1779 16.830 y en 1781 17.550, estas considerables cifras darían fe de la excelente acogida de público que tuvo el Salon como certamen artístico. CALVO SERRALLER: “El Salon”, pp.165.-178.

²⁷² CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.18.

Los cambios de ubicación, las variaciones de fechas, los nuevos reglamentos fueron siempre resultado de las disfunciones que provocaba un sistema monolítico y parcial. De ello se desprende que la auténtica fuente de debate sobre la existencia del Salon como modelo o certamen expositivo radicara directamente sobre los criterios de organización y admisión.

El jurado y la participación artística. Orígenes

Los primeros ensayos del Salon estuvieron exentos de discrepancia respecto a las cuestiones de la participación. El reglamento no dejaba lugar a la duda: tendrían derecho a exponer los miembros de la Academia, entendiéndose por estos desde el director de la misma hasta los jóvenes agregados. Alrededor de una cuarentena de artistas expusieron en el certamen de 1667. Sin embargo, a partir de 1748 comenzó a funcionar un jurado que se encargaría de seleccionar las obras que tendrían acceso a exponerse en el Salon, sólo las obras de los oficiales de la Academia estaban exentas de pasar por dicho jurado. La creación de un órgano regulador como fue el jurado de admisión y recompensa motivó que el volumen de obras admitidas por éste llegara a estabilizarse, situándose a partir de 1765 entre las 300 y 400 obras aceptadas para ser expuestas. ¿ Cuáles eran los motivos que en 1748 habían impulsado a establecer un órgano censor que escogiera y seleccionara las obras que serían expuestas en el Salon.?

Parece que detrás de la creación del jurado del Salon existía la firme voluntad por parte de la Academia de acabar con el poder especulativo de las críticas que se venían vertiendo sobre cada certamen del Salon:

“El Directeur-Général también tomó medidas más concretas. Su decisión de crear el jurado del Salon fue en gran medida una maniobra preventiva para proteger a los artistas de nuevos insultos mediante la eliminación de las obras que con mayor probabilidad podrían provocarlos.”²⁷³

²⁷³ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.20.

El jurado debería actuar como una especie de criba ante la gran cantidad de obras y aspirantes que acudían al Salon. Su función sería la de garantizar un nivel de calidad artística que evitara que las obras colgadas de las paredes del *Salón Carré* del Louvre fueran objeto de burlas o críticas que mancillaran la reputación artística de la Academia.

La creación del jurado se convertirá, sin embargo, en un arma de doble filo para la Academia. Por un lado, conseguirá acallar las críticas sobre la mala calidad de las obras del Salon, pero, por otro, su poder censor provocará innumerables discusiones entre los artistas que se sentirán atacados por sus caprichosas decisiones.

Fueran cuales fueran los motivos de su nacimiento lo cierto es que el jurado del Salon se convirtió en el auténtico foco de debate entre los artistas y la elite académica.

“Ce jury d’admission, qui vit le jour, allait devenir au cours du XIXe siècle la principale pomme de discorde des artistes entre eux, et avec les administrations successives.”²⁷⁴

El jurado y la revolución de 1789

Tras la revolución de 1789 el Salon se vio afectado por nuevas disposiciones que pretendían tal y como años más tarde sucedería con la supresión de las Academias por decreto de 1793, infundir un nuevo carácter igualitario y libre a todas las esferas de la política y la organización francesas. De este modo la nueva institución creada en 1789 por los hombres de la revolución *La commune des arts*, a cuya cabeza se presentaba David, establecía como necesario la desaparición del requisito de ser académico para poder exponer en el Salon. El 21 de agosto de 1791 se establecía que podrían exponer en el Salon:

“Tous les artistes français ou étrangers, membres ou non de l’Académie de peinture et sculpture, qui seront également admis à exposer.”²⁷⁵

²⁷⁴ VAISSE, Pierre : *La Troisième République et les peintres*. p.97.

²⁷⁵ MONNIER, Gérard : *L’art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. p. 25.

Bajo estos nuevos preceptos se abrió en septiembre de 1791 el primer *Salon de la Liberté* donde se expusieron un total de 794 obras, de ellas 551 pinturas.²⁷⁶ A partir de entonces, los registros de expositores en el Salon observaron un continuo crecimiento provocado por los nuevos presupuestos de admisión, una lógica que se mantendrá durante prácticamente todo el siglo XIX, excepción hecha de los períodos donde se volvieron a establecer criterios restrictivos de admisión.

En 1795, el total de pinturas se recensaba en 534 obras, parecía por tanto que el volumen de obras pictóricas se estabilizaba en torno al medio millar. Sin embargo, en 1798, ante el descontento de algunos artistas y oficiales el jurado de admisión, volvió a ser impuesto, el número de obras decreció considerablemente con respecto a la constante alcista de años precedentes, llegándose a registrar en 1799 384 pinturas.²⁷⁷ Estas variaciones eran producto de la inestabilidad producida en la reglamentación del Salon tras el proceso revolucionario y de la instauración o no de sus jurados.

En cualquier caso, tanto si se trataba de Salones que habían actuado con jurados de admisión como si no, las recesiones de esos años no debieron ser más que un fenómeno episódico, pues la dinámica general del volumen de obras y del número de artistas que acudían al Salon ofreció una tendencia al alza que no dejó de crecer durante la mayor parte del siglo XIX.

En 1801 se exhibieron 485 obras, en 1802 la cifra ascendía a 557, en 1804 era de 701, en 1806 las cifras se situaban en 704 obras expuestas, 573 de ellas pinturas. En el Salon de 1810 fueron expuestas 1.171, en el de 1833 3.318 obras de 1.190 artistas. En 1840 se llegaron a registrar 4.300 obras, que pretendían ser expuestas, debiéndose rechazar 2.400.²⁷⁸ Tampoco la naturaleza del jurado parecía frenar al creciente número

²⁷⁶ Los datos ofrecidos son extraídos de WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p.47, por su parte Gérard MONNIER ofrece otros datos situando la cifra de obras del certamen de 1791 en 615 pinturas contra las 220 que habían sido expuestas en 1789.

²⁷⁷ Para estas cifras se ha utilizado indistintamente las obras de WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p. 34. y MONNIER, Gerard : *L'Art et ses institutions en France*. p.28.

²⁷⁸ CALVO SERRALLER, Francisco: "El Salon". p.171.

de aspirantes.²⁷⁹ ¿Cuáles eran los motivos que provocaban el constante aumento de artistas que presentaban sus obras al Salon?

Por un lado, debemos advertir que la Revolución Francesa produjo un impulso notable, pues abrió las puertas del Salon no sólo a los artistas no académicos sino que permitió que también pudieran exponer en él los artistas extranjeros. El resultado fue que en 1791 se expusieron 794 obras que abarrotaron el espacio disponible del *Salon Carré*.

Sin embargo, fue una libertad expositiva relativa; con las recién instauradas medidas de admisión, la Asamblea Nacional francesa liberalizaba el Salon permitiendo el acceso libre a cualquier artista. Esta permisión duró poco, pues ante el desbarajuste formado por la avalancha de obras y el descontento de algunos artistas ya consagrados que vieron en estas medidas un fuerte nivel de competencia, la Asamblea Nacional decidió reestablecer los jurados de admisión y creó un nuevo sistema de premios y medallas. Con todo, estas medidas no convinieron a frenar el aumento constante de los pretendientes a exponer en el Salon. La fractura con los exclusivismos del Antiguo Régimen había sido realizada en 1791 y a partir de entonces fue imposible frenar el espíritu de los artistas que, abierta la brecha con el antiguo sistema de privilegios, se lanzaron en masa a la carrera artística. A pesar de los intentos restrictivos de admisión instaurados posteriormente, un horizonte nuevo se había perfilado como posible.

L' épidemie d'artisme

A todo lo anteriormente referido se sumaba un factor ideológico. El romanticismo, que ya a finales del siglo XVIII comenzaba a gestarse y que irradiaría con fuerza durante las primeras décadas del siglo XIX, había impulsado la devoción por el arte. “El arte por el arte” como nueva religión de vida tomaba carta de naturaleza, la devoción que los románticos habían contribuido a infundar en la figura del artista provocaría la atracción de los jóvenes hacia el mundo de las Artes y las letras. En el capítulo referido a la condición social del artista podemos reseñar el testimonio del

²⁷⁹ De 1798 hasta 1814 los miembros del jurado del Salon estuvieron nombrados por el propio gobierno. Durante la Restauración monárquica el jurado estuvo formado única y exclusivamente por académicos de la Academia de Bellas Artes que se reunían en torno al Director de Museos.

escritor y autor dramático Félix Pyat que bautizaba este fenómeno como la *épidémie d'artistisme*:

“Aujourd’hui, tous se disent artistes: princes, criminels, inventeurs, tous ceux qui touchent la main de Victor Hugo, artistes....On est artiste comme on était propriétaire, c’est la qualité de celui qui n’en a pas.”²⁸⁰

Ser artista será una vocación en boga durante todo el siglo XIX, liberada como estaba ya, la exclusividad de los siglos pasados.

Pero no sólo la imagen romántica del arte y del artista iba a entrar en juego en este factor relativo al aumento del número de artistas. Para muchos jóvenes la llamada del arte se vinculaba a un nuevo modelo de artista que había nacido con el espíritu del Imperio. Un artista que nada tenía que ver con el modelo del genio creador bohemio y aislado, sino con el del artista triunfador cuyo prestigio era reconocido social e institucionalmente.

La creación de la nueva Academia surgida de las reformas napoleónicas había convenido a rediseñar esta figura distinta del artista en el seno de la sociedad. Un sujeto instalado en las altas esferas del conglomerado social, una especie de élite artística formada por grandes personalidades:

“Sous la forme nouvelle, l’Académie avait fait accéder le peintre à une position sociale qui n’avait jamais été aussi élevée. Elle lui accordait le statut d’homme de savoir, faisant de lui l’égal des philosophes et des hommes de lettres des autres sections de l’Institut.”²⁸¹

Ese era el ideal a que aspiraban muchos jóvenes artistas, una de las razones que los impulsaba a lanzarse a la carrera artística, realizando un recorrido que pasaba por *l’Ecole des Beaux Arts* y el Salon, y que estaba delimitado por los jurados, los premios y los concursos. El jurado y sus mecanismos de admisión o restricción intentarían controlar esta fiebre de “artistismo” desatada entre los jóvenes decimonónicos, que

²⁸⁰ PYAT, Félix: “les artistes”. *Nouveau tableau de Paris au XIX siècle*. Paris, 1834, pp.1-21.

²⁸¹ WHITE, H. Y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p. 38.

como advierten muchos escritos de arte fue la causante que hizo desertar a la juventud de las profesiones honrosas de la sociedad.

El verdadero tumor del Salon, aquel que constituirá el final de su existencia, estará estrechamente ligado a esta epidemia de artistas y radicará, por tanto, en esta cuestión referida a los mecanismos coercitivos que el Salon utilizó para regular el nivel de admisiones. El descontento que el jurado provocó entre los artistas menospreciados por el Salon, sumado a los rígidos criterios de aceptación y de admisión y al clientelismo con el que actuaron, conformaron algunos de los motivos que contribuyeron a su decadencia. El vaivén entre los años de mayor libertad de aceptación y aquellos en los que se prestó mayor rigidez de admisión marcarán el pulso de la inestable vida del Salon durante el siglo XIX. Veamos a continuación como sucedió ese movimiento pendular que experimentó el funcionamiento del Salon durante el siglo XIX.

Aceptación o restricción: el pulso del Salon.

“Désormais la bataille des Salons se pose en des termes nouveaux de liberté ou de jury.”²⁸²

Tras la revolución liberal de 1830, una reforma instauraba nuevamente un jurado que volvía a los principios de restricción que cerraban las puertas del Salon a la libre admisión. Dicho jurado lo conformarían los miembros del Instituto de Francia que ejercerían, así mismo, sus funciones en la distribución de premios y selección de las obras que adquiriría el Estado. Estas medidas de claro talante conservador, no contentaron a nadie más que a los beneficiados por los miembros de los jurados, que evidentemente siempre eran los mismos, esto es, los discípulos de los maestros de la Academia que conformaban el jurado. Fue, sin duda, el período de mayor rigidez que vivió el Salon:

“ Les salons de la monarchie de Juillet sont restés célèbres pour la sévérité du jury.”²⁸³

²⁸² FOUCCART, Bruno : “Salons ”. *Encyclopedia Universalis*. t.XIV, 1968, p.641. Ref. : VAISSE, Pierre : *La Troisième République*. p.96.

²⁸³ MONNIER, Gérard: *L'art et ses institutions en France*. p.131.

Sirva de ejemplo, el que entre 1839 y 1847 sólo cuatro envíos de Millet le fueron admitidos, siéndole rechazándose seis, mientras que tan sólo tres envíos de veintidós obras de Courbet fueron aceptados entre 1841 y 1848, una de ellas *Autorretrato con perro negro*, que fue admitida en 1844, aunque paso totalmente desapercibida.



Fig. 28-Gustave Courbet. *Autorretrato con perro Negro*. 1842. Óleo/lienzo.

Los artistas españoles habían tenido una nula representación en los certámenes de los Salones anteriores, pudiéndose afirmar que la participación española durante los salones del período de la restauración borbónica fue escasísima. Sólo cabría reseñar la presencia de Brambilla que concurrió en 1819 y del pintor Udías González que participó en 1827.²⁸⁴

Contrariamente a la severidad con que se trato a muchos de los artistas franceses durante la monarquía de Luis Felipe, para los artistas españoles su reinado

²⁸⁴ para la participación española en Salon hasta 1880 se ha utilizado como fuente REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del museo del Louvre a la Torre Eiffel*.

supuso una época de relativa prosperidad. Los años que corresponden al período de la monarquía de Julio constituyen un viraje entre las relaciones hispano-francesas, un aspecto que tendrá su influencia también en el mundo de las bellas Artes.

A partir de la década de los treinta los españoles comenzaran a dejarse ver por los espacios artísticos parisinos y su participación en los salones será más numerosa. Era el momento en que el liberalismo político que supuso la revolución de julio de 1830 y las expectativas mayores de apertura del anquilosado absolutismo fernandino, atrajeron a Paris a una gran cantidad de exiliados liberales y románticos que, hasta la fecha, se habían mantenido en Inglaterra.²⁸⁵

A los nombres de la señorita De la Fuente, Ángel Saavedra y el duque de Rivas se unirán a partir de 1838 dos artistas, Carlos Luis Ribera y Federico de Madrazo, figura de trascendental importancia en la historia del arte español del siglo XIX, que acometerá la conquista de su fama y reputación durante estos años. Ambos discípulos de aquella primera generación de davidianos, José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, que hacía unas décadas habían abierto las puertas de los cenáculos artísticos parisinos.

En 1841 se sumará a la presencia de estos dos artistas Jenaro Pérez Villamil, un pintor que explorará las formas del paisaje romántico. Sus mayores triunfos los acometerá Villamil en 1842 y 1846. A lo largo de la década de los años 40 se unirán a la lista de personajes españoles que concurrían al Salon de París Luis Ferrant, Luis López y un ya ilustre y venerable Vicente López que participará en 1845, tres años después de haberlo hecho su hijo Luis.

La aportación artística de los pintores españoles al certamen del Salon se redujo a la practica de los estilos y géneros en boga en ese momento. A excepción de Jenaro Pérez Villamil, quien se especializó en las escenas de paisaje, los pintores españoles emularon a sus homólogos franceses donde reinaban las figuras de Ingres y Delaroche.

²⁸⁵ Para más información sobre el exilio liberal español, ver la obra clásica: LLORENS, Vicente: *Liberales y románticos. Una emigración española a Inglaterra (1823-1834)*. Ed. Biblioteca Valenciana. Valencia, 2006.

“Madrazo y Ribera.... En el fondo querían parecer franceses porque aspiraban a ser modernos.”²⁸⁶

La pintura francesa, como hemos observado por las actuaciones del jurado no pasaba por aquel entonces por el incipiente realismo de Courbet, ni por las apuestas de Millet, sino por la producción de obras de temática histórica, religiosa o retratos con los que engrosar las colecciones del Museo de arte contemporáneo, en el que tanto empeño había depositado el monarca Luis Felipe. Sin embargo, el ritmo de los acontecimientos políticos no cejaba. El 24 de febrero de 1848 Luis Felipe era destronado. Durante la década de los años cuarenta la tensión en torno al Salon principal no había disminuido, muy al contrario, las iras no habían hecho más que crecer.

Los nuevos episodios políticos en Francia dieron paso a una nueva reforma en las normas del funcionamiento del Salon que vendría impulsada por el espíritu de la recién instaurada República democrática de 1848. Los nuevos presupuestos revolucionarios atacaron directamente a la oligarquía de los jurados y al antiguo sistema de admisión, impulsando el nombramiento de un jurado por elección que, basándose en los recién instaurados principios democráticos, aceptó la totalidad de participantes. La avalancha fue considerable, fueron admitidas 5.180 obras.

Estas medidas calmaron momentáneamente las tensiones sobre los criterios de admisión, pero provocaron nuevos focos de descontento, ya que al problema que suscitaba la abrumadora cifra de artistas que expusieron, se sumó la dificultad de ubicar tal cantidad de obras en un espacio que se había quedado pequeño y obsoleto. El abigarramiento y la profusión de obras dieron una imagen desastrosa de este Salon.

La constante avalancha de obras del certamen de 1848 había evidenciado que el espacio del *Salon Carre* era totalmente obsoleto, las obras debían ser dispuestas en vertical impidiéndose así la correcta visión de las piezas situadas a mayor altura, el amontonamiento de obras fue tal que se hizo necesario ocupar las Galerías adyacentes del Louvre, así como *la Grande Galerie* que durante el periodo de duración del Salon debió trasladar sus obras a otros rincones del Museo.

²⁸⁶ REYERO, Carlos: *Paris y la crisis de la pintura española*. p.48.

La insostenible situación que este hecho evidenciaba hizo que se buscara un nuevo emplazamiento para la realización del Salon que pasó a instalarse en 1849 en el *Salon des Tulleries*, un espacio que no fue definitivo ya que en 1850 el Salon fue albergado en el *Palais National* y posteriormente se trasladó al recién construido Pabellón de la Industria de la Exposición Internacional de 1855²⁸⁷.

Pero las cuestiones referidas a la ubicación de las obras en el Salon no quedarán saldadas con la creación de nuevos espacios expositivos. El problema de la colocación de las obras será una constante fuente de tensiones entre los artistas que verán en este asunto un mecanismo más de la Academia para primar a unos artistas frente a otros.

La ubicación de las obras

Efectivamente, otra de las competencias del jurado que suscitaba el descontento de los artistas se refería a su capacidad en la ubicación de las obras. Puede parecer un asunto baladí, pero lo cierto es que la ubicación de una obra en el Salon podía contribuir a la fama o al fracaso de un autor. La colocación de las obras era un factor determinante en la publicidad de un pintor; por ello muchos artistas se disputaban el beneplácito de los maestros de la Academia ya que sólo ganándose el aprecio de aquellos que debían y podían situar las obras, podían igualmente hacer convenir su promoción como artistas. Situar una obra al lado de un pintor renombrado era obtener un público seguro; por otro lado, marginar un artista en un lugar junto a la obra de algún joven desconocido era quizás el peor de los destinos para un artista:

“La question de la place, bonne où mauvaise, est capitale au Salon”.²⁸⁸

Tradicionalmente se había mantenido el criterio de situar las obras siguiendo el orden alfabético de los artistas expositores, de tal manera que las primeras salas

²⁸⁷ El Palais de l'Industrie era una inmensa sala construida por Napoleon III que intentaba emular el Crystal Palace que había construido en Londres la reina Victoria. En 1900 el edificio de la Industria de la Exposición Universal de 1855 fue sustituido por una nueva construcción *Le Grand Palais*.

²⁸⁸ ZOLA, Emile: *Ecrits sur l'Art*. p.410.

albergarían las piezas de los participantes cuyos apellidos comenzaran por la letra A y así sucesivamente hasta la última letra del alfabeto.

A pesar de ello muchos factores entraban en juego a la hora de situar una pieza en un espacio donde se amontonaban centenares de obras de temas, dimensiones y estilos bien diversos y que producían un efecto de mezcolanza difícil de digerir por el público. Si a ello se sumaba la caprichosa disposición con que actuaron los jurados en la colocación de algunas obras, se puede entender que el éxito de un artista sin influencias fuera casi imposible.



Fig.29- Honoré Daumier. *Le charivari*. 20 avril 1859. Litografía.

De la tarea de ubicación de las obras se ocupaba el *comité d'accrochage* que surgía de entre los miembros del jurado:

“Le comité d'accrochage n'était pas moins surchargé de travail ; il avait pour fonction de diriger le placement des oeuvres, de distribuer les numéros de catalogue, et de prêter attention aux plaintes incessantes que leur adressaient, en personne ou par courrier, les peintres outragés d'avoir été mal placés.”²⁸⁹

La colocación de una obra a una altura demasiado alta o demasiado escorada podía impedir la visión por parte del público. Entre los distintos espacios de ubicación de las obras, los artistas eran conscientes que una correcta colocación podía convenir a una mejor y mayor publicidad de la obra.

“ Dans les salons, les artistes souhaitent tous avoir leur oeuvre exposée sur la cimaise car c'est une place de choix, qui met bien en valeur le tableau.”²⁹⁰

La *cimaise* constituía un espacio en altura que permitía situar las obras en un correcto ángulo de visión y por tanto era el lugar deseado por la mayoría de artistas.

La cuestión de la ubicación de las obras en los certámenes artísticos será un síntoma más de la práctica arbitraria de los jurados, quizás por ello será un aspecto recurrente en aquellos países que contaron con algún tipo de certamen homologable al Salon.²⁹¹

²⁸⁹ WHITE, H. y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. p.48.

²⁹⁰ ZOLA, Émile: *L'oeuvre*. Ed. Livre de Poche. Paris, 1996. Nota 1. Cap.V, p .197.

²⁹¹ En España el certamen expositivo que venía a emular al modelo decimonónico del Salon francés se denominó la Exposición Nacional. Reproduzco aquí el fragmento de una carta en la que el pintor Ricardo Baroja informaba a su amigo, el pintor valenciano Julio Peris Brell, sobre las cuestiones referentes a la ubicación de sus obras en la exposición Nacional de 1901 y en cuyas palabras podemos advertir las mismas preocupaciones sobre la problemática de la colocación de las obras:

“...El de Almar (cuadro) no he conseguido verlo tan mal lo han puesto. Tu y Verde estáis altos pero Almar entre dos ventanas. Yo encargué a Cecilio Pla, único a quien conozco, que no fastidiara y que los pusiera bien, como no pude indicárselo personalmente porque estuve enfermo no me hizo mucho caso, además es suplente y no podía hacer con libertad lo que quería. De todas maneras se los ve, Almar no. Te ruego no se lo digas porque se llevaría el pobre un disgusto inútil.”CATALÁ, Miguel Ángel *et alii*.: *Julio Peris Brell*. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 2003, p.37.

Pero la problemática de la ubicación de obras en el Salon constituía una cuestión *a posteriori* ya que la exposición de una obra formaba parte de un proceso cuyo primer paso era la admisión. Es por ello que serán las cuestiones referidas al jurado y a sus criterios de admisión las que seguirán motivando el gran foco de debate durante los años venideros.

Le jury, l'éternel sujet de colère

“...cette question du jury était un éternel sujet de colère. On exigeait des réformes...”²⁹²

Tras el intento revolucionario de admisión libre del 48, las disposiciones sobre el jurado del Salon volvieron a vivir un periodo de constantes reformas y rectificaciones. A partir de 1849 se permitió a miembros no académicos formar parte del jurado, igualmente se permitió a los artistas académicos y a los artistas recompensados en certámenes anteriores exponer sus obras sin tener que someterse al proceso de admisión, unas obras que pasaron a llevar el título de *hors concours*. Estas medidas, sin embargo, fueron eliminadas en 1855, volviéndose en 1857 al sistema de elección de miembros del jurado entre los académicos o miembros del Instituto. El Salon retomaba posiciones de clara restricción.

Con la llegada del Segundo Imperio de Napoleón III en 1852, la problemática del Salon volvía a cobrar una nueva dimensión. Napoleón III, emulando la promoción artística que había desarrollado su tío, intervino personalmente en la política de gestión de las Bellas Artes. Sus nuevas medidas, en lo que respecta al Salon, siguieron varios caminos. Por un lado se restablecía la posibilidad de incluir a miembros no académicos dentro del jurado del Salon y por otro se volvía a la cuestión de las obras *hors concours*. Estas nuevas medidas tuvieron efectos positivos y negativos. El aperturismo del jurado del Salon fue celebrado por unos y denostado por otros, que veían en estas disposiciones un ataque a las competencias de la Academia.

²⁹² ZOLA, Émile: *L'œuvre*. p .153.

El mecanismo de aceptación automática de los *hors concours* permitió, entre otras cosas, que artistas cuestionados como Courbet tuvieran la posibilidad, una vez conseguida una medalla con alguna obra relativamente aceptable por los conservadores criterios artísticos, prestarse a composiciones más innovadoras en certámenes posteriores, ateniéndose a la posibilidad de participar en el Salon sin tener que pasar por la criba del jurado.

Sin embargo, la disposición de los *hors concours*, fomentó a su vez el descenso de la calidad de las obras de algunos artistas que tras haber conseguido una recompensa en el Salon bajo los más dispares métodos, podían participar indistintamente en los salones posteriores sin tener que someterse a ningún juicio.

En una fecha posterior como era 1884, todavía se dejaban sentir estas cuestiones sobre la precariedad de las obras que gozaban del privilegio de los *hors concours*:

“Gran numero de nulidades bastante inútiles y no pocos agotados se pavonean en esta Exposición, a la sombra de recompensas pasadas, en que la casualidad había representado a menudo el papel de la Providencia, y la institución caduca de los *exempts* y *hors concours* continua proporcionando al público sorpresas desagradables: una obra más o menos feliz del pasado permite y favorece la decadencia del pintor, hay artistas premiados que vuelven al Salon con lienzos que el jurado mas indulgente rechazaría si no estuviese encerrado en un reglamento absurdo. ¿ Por qué no había de instituirse para esas glorias pasajeras que, de caída en caída, han llegado hasta la enfermedad incurable, un Salon de inválidos, donde todos los lisiados del arte se hallaran reunidos como en familia?. Por desgracia, nuestro pensamiento es un sueño irrealizable, y París tendrá que soportar anualmente en su Salon, demasiado hospitalario, la promiscuidad de esos artistas que se le imponen y que se plantan precisamente en los mejores puestos.”²⁹³

Pero quizás la disposición artística más importante llevada a cabo por Napoleón III, fue la de instaurar en 1863 un Salon adyacente del Salon principal que albergaría las obras de los artistas rechazados. El Salon pasó a llamarse el *Salon des refusés*. Ese año el jurado había sido extremadamente severo rechazando 3000 obras de las 5000 presentadas. El propio Napoleon III había acudido personalmente a supervisar las obras

²⁹³ GOUZIEN, Armand: “Exposición de Bellas Artes de Paris. I.”. *La Ilustración Española y Americana*. N° XIX, 1884, p. 319.

rechazadas, entre las que se contaban pinturas de Manet, Pissarro, Fantin Latour o Jondking entre otros. La sorpresa se produjo al constatar Napoleón que las obras rechazadas no eran de inferior calidad artística a las aceptadas, por lo que ordenó crear un Salon paralelo en el que se emplazarían las obras no aceptadas. La finalidad del *Salon des refusés* fue la de contentar a todos los estamentos del sistema artístico, a los artistas consagrados o aceptados por el arte oficial que expondrían en el Salon oficial y a los artistas denostados que verían en el *Salon des refusés* colmadas sus pretensiones de exponer públicamente sus obras.

Sin embargo, esta medida tuvo un efecto nocivo para los intereses de la regencia de la Academia y el arte oficial del Segundo Imperio. La respuesta del público fue unánime: fue más atrayente acudir a este *Salon des refusés* donde se exponían las obras que habían escandalizado a las tradicionales mentes de la Academia, que al anquilosado arte reverencial que se exponía en el Salon oficial.

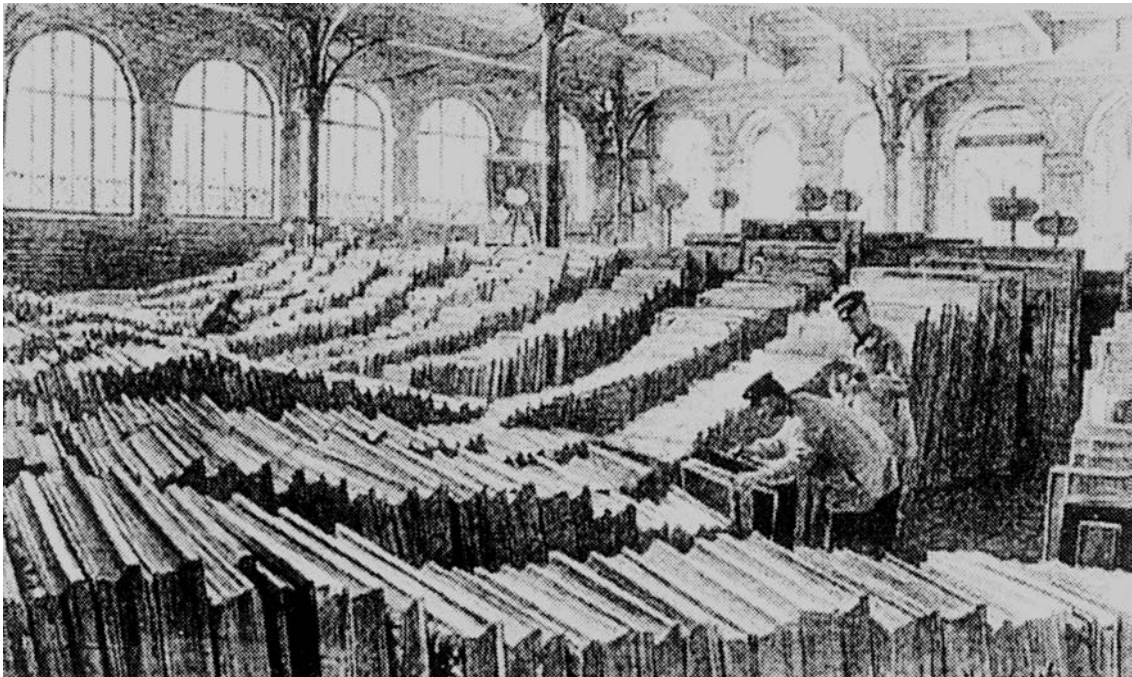


Fig.30- Myrebach. *Le cimetière des refusées*.



Fig.31-Honoré Daumier. *Refusées*.

Este Salon de los rechazados, junto al primer intento de escisión que protagonizó Gustave Courbet al realizar la exposición de los realistas al margen del Salon Oficial²⁹⁴ serán el germen de las futuras exposiciones que protagonizarán en décadas posteriores los artistas disidentes del Salon oficial: impresionistas, los artistas del *Salon des Indépendants*, del *Salon National de la Société des Beaux Arts* y del *Salon d'Automne*.

No parecía, como hemos observado, que las nuevas disposiciones artísticas de Napoleón III sobre el funcionamiento del Salon hubieran calmado los ánimos. Se trataba, como había sucedido a lo largo de todo el siglo XIX, de variaciones que

²⁹⁴ En 1855 las obras de Gustave Courbet enviadas para participar en la Exposición artística paralela a la Exposición Universal fueron rechazadas. Courbet decidió entonces organizar su propia exposición alternativa que llevó por título: "le réalisme. Gustave Courbet. Exhibition de quarante tableaux de son oeuvre."

intentaban maquillar con medidas, más o menos liberales, un sistema que era en su más profunda naturaleza un organismo recalcitrantemente jerárquico y arbitrario.

En el seno de los continuos debates sobre el Salon se hallaba una cuestión estructural. Los problemas que suscitaba el funcionamiento del Salon se mostraban como un mal endémico que anunciaba el declive del sistema artístico decimonónico. Reforma tras reforma, disposiciones y anulaciones se sucedían en el tiempo, al calor de los diversos cambios políticos que acontecían en Francia. *Le siècle des éternités éphémères* no contribuyó con sus continuas convulsiones políticas a ofrecer soluciones que perduraran y que ofrecieran un relevo al anquilosado sistema artístico decimonónico. No se trataba de modernizar la Academia, ni de democratizar los jurados; se trataba sencillamente de abolir su exclusividad, una realidad que finalmente acabó por imponerse, aunque en su lucha por resistir, el antiguo sistema artístico se llevará por delante a más de un artista de gran talento.

Pero situémonos en el tiempo y no adelantemos acontecimientos. Hacia 1864, los intentos por hacer subsistir el sistema artístico se evidenciaba en nuevos criterios de organización del Salon. A partir de esta fecha las tres cuartas partes del jurado serían elegidas por los artistas recompensados con medallas o premios de los Salones precedentes, mientras que el último cuarto sería elegido por la administración.

Este hecho, nuevamente, provocó numerosas críticas, una de las más sagaces fue la que llevó a cabo Émile Zola que se refería así a la cuestión de la elección de los jurados a propósito del Salon de 1866:

“Le jury n’est pas nommé par le suffrage universel, mais par un vote restreint auquel peuvent seulement prendre part les artistes exemptés de toute jugement à la suite de certaines récompenses. Quelles sont donc les garanties pour ceux qui n’ont pas de médailles à montrer?..... Voulez-vous savoir comment on procéda à l’élection du jury de cette année? Un cercle de peintres, m’a-t-on dit, a rédigé une liste qu’on fait imprimer et circuler dans les ateliers des artistes votants. La liste a passé tout entière.”²⁹⁵

²⁹⁵ ZOLA, Émile: *Écrits sur l’art*. pp.96-97.

Ajenos a la dinámica de tensiones que provocaba el Salon, los artistas españoles tuvieron una notable participación en los Salones celebrados durante el Segundo Imperio de Napoleon III. Lo cierto es que se trató de un período de buenas relaciones entre España y Francia, no sólo desde el punto de vista artístico, sino muy especialmente desde el político.

Sin duda, esta fecunda estrechez de relaciones había estado motivada por los enlaces matrimoniales que distintos miembros del imperio y la nobleza española habían establecido. La hermana de Isabel II, María Luisa, contrajo matrimonio con el conde Montpensier y el propio Napoleon III tomó en matrimonio en 1860 a la noble española Eugenia de Montijo. Estos vínculos favorecieron enormemente los contactos entre ambas cortes, a ello se debe sumar la corriente de predilección francesa por los motivos españoles que continuaba vigente desde el Romanticismo, moda que recibió el nombre de *españolada*.

Muy ligado a todo ello se situó el descubrimiento y la posterior devoción de los artistas franceses por la tradición pictórica española, desde Velázquez hasta Goya, descubierta al público francés tras la apertura de la Galería española del Louvre en 1838 por Luis Felipe.

Todo ello propició un escenario óptimo para que los artistas españoles acudieran al Salon francés con nuevas garantías de éxito. Sin embargo, no será hasta prácticamente finales de la década de 1850 cuando volveremos a hallar representación de artistas españoles en el Salon. Recordemos que las últimas participaciones tuvieron lugar en 1848, así pues debieron pasar casi diez años en los que la participación de pintores españoles en el Salon estuvo en blanco.

Exceptuando la presencia de Eugenio Lucas en 1849, poco más se puede destacar de los pintores españoles que acuden a los certámenes de los últimos años de 1850.

En 1860 comienza a experimentarse un aumento en el número de expositores. Son los años en los que empiezan a figurar los nombres de Luis Ruipérez, Martín Rico,

José Serra Porsons, Eduardo Zamacois, Antonio Cortés y muy especialmente el nombre de un pintor valenciano que creará escuela posteriormente entre sus paisanos, forjando las bases del éxito de la temática del costumbrismo realista valenciano, nos referimos a Bernardo Ferrándiz. Un Ferrándiz que en 1861 presentó al Salon la obra *El viático* con la que obtuvo una mención honorífica. Se trataba de una obra característica de su propio estilo que representaba una escena de costumbres valencianas.

El certamen de 1863, aquel polémico evento que vería nacer el *Salon des refusés* y con él la gran tela de Manet *Almuerzo sobre la hierba*, óleo de 2'08 m. x 2'64 m., conocido durante el certamen como *El baño*, verá concurrir una nutrida representación española que en una línea diametralmente opuesta a los innovadores del *Salon des refusés* presentaran temas costumbristas o paisajes españoles. Martín Rico expuso paisajes de Toledo, Córdoba y el Escorial, mientras Ferrándiz persistió con los temas valencianos, en esta ocasión con una obra anecdótica *Un duelo en los alrededores de Valencia en 1700*.

El verdadero triunfo de la representación española se produce en 1864, de la mano de Bernardo Ferrándiz que continúa con escenas de las tradiciones valencianas. En ese certamen Ferrándiz participa con varias obras destacando entre ellas *El tribunal de las aguas de Valencia en 1800*, obra que fue adquirida por el Estado francés y depositada posteriormente en el Museo de Bellas Artes de Burdeos.

En los años posteriores se vendrían a sumar a los autores anteriormente citados figuras destacadas del panorama artístico español como Ignacio Leon Escosura, famoso por sus obras de género, Joaquín María Herrer o el alcoyano Antonio Gisbert que participó en 1866 con una obra de historia *Entrevista de Francisco I y su prometida Leonor de Austria en Illescas*. El alicantino Leandro Sirvent concurreció en el año 1867 con una obra *Ceremonia fúnebre por la muerte de un hijo*, donde retrató una costumbre propia de su tierra natal Jijona y siguiendo con el mismo género, Ferrándiz que había hallado el camino del éxito, participó por enésima vez con la obra *Una boda en Valencia*.

Los tres últimos años antes de la caída del Imperio, es decir, los certámenes de 1868, 1869 y 1870 representan la llegada al arte del Salon de figuras del arte español como Rogelio Egusquiza que en el 68 presentó la archiconocida obra de historia *Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste* o el realista catalán Ramón Martí Alsina que participó con una obra de género *La marca del crimen* y *Una española*. También hay que sumar la presencia de Benito Mercadé, de Francisco Jover, de un primerizo Jiménez Aranda que presentó en 1870 una obra de género *El pavo de nochebuena* o de Joaquín Vayreda el padre de la escuela d'Olot que acudió con la obra *Torrente en los pirineos de Cataluña*.

El letargo de los años 70

Los años del imperio llegaban a su fin, en 1870 Francia se hallaba inmersa en una guerra contra Prusia. En el ámbito de las Bellas Artes la situación sobre el jurado del Salon lidiaba su propia batalla, los aspectos referidos a los criterios de admisión y recompensas de obras seguían suscitando tanta animadversión que las instancias gubernamentales tenían que tomar parte en el asunto.

La administración francesa se veía salpicada por las tensiones del Salon, las nuevas disposiciones gubernamentales pretendían desvincularse de las problemáticas artísticas, intentando evitar que la ya maltrecha reputación del gobierno se viera afectada por más cuestiones. El gobierno de Napoleon III se hallaba en una situación crítica, lo que menos interesaba era abrir nuevos focos de descontento

Philippe de Chennevières²⁹⁶ hacía llegar al Ministro de la Instrucción Pública, Jules Simon, un escrito en el que mostraba su inquietud ante los constantes ataques a que era sometido el sistema de organización del Salon. En su escrito, Chennevières, consideraba que la única forma de realizar una gestión justa y beneficiosa para los intereses de la administración, era ceder la mayor parte de competencias sobre las cuestiones del Salon a los propios artistas.

²⁹⁶ Desde 1846 había desempeñado diversos cargos en la administración de Museos y en la organización del Salon, posteriormente sería director de Bellas Artes entre 1873 a 1878.

“(Cette question) soulève tant d’animosités dans le monde des Arts, animosités qui retombent fatalement sur l’administration et s’en détourneraient à jamais le jour où un ministre franchement libéral dirait aux artistes: faites vous-mêmes vos affaires: je n’ai charge aux yeux du pays que de faciliter votre éducation, d’acquérir vos meilleurs ouvrages, et de décorer les monuments dont la nation a besoin. Je n’ai point à me mêler inutilement à vos querelles et à vos rivalités d’écoles.”²⁹⁷

El Ministro atendió los consejos de Chennevieres ya que durante el certamen de 1870 un jurado elegido por antiguos artistas expositores del Salon se encargó de la admisión y concesión de premios. La transmisión de plenas competencias a este jurado debió generar un estado de relativa permisividad, pues un total de 4.229 obras fueron aceptadas, 3.000 de ellas pinturas. La permisividad del jurado del Salon no corría pareja a la situación política ya que con la clausura del Salon se producía la caída de Napoleon III que era derrocado el 4 de septiembre tras la derrota de Sedan en la guerra franco-prusiana.

Tal y como había sucedido con la experiencia de 1848, el jurado electo libremente por los artistas levantó los rígidos criterios de admisión provocando una masiva aceptación. La administración se vio obligada nuevamente a intervenir. El director de Bellas Artes, Charles Blanc, reclamó al Ministro de la Instrucción la reinstauración de un jurado más severo que impidiera la permisividad en la aceptación de obras de escasa calidad que dieran al futuro Salon una mala reputación.

Pero nuevamente los acontecimientos políticos tomaban el pulso de la vida oficial de París. En 1871 el Salon, que debía abrir sus puertas en torno al mes de abril o mayo no se celebró. El 18 de marzo un gobierno insurreccional denominado *La Commune* se había alzado con el poder, siendo derribado el 17 de mayo. La situación política y social tras la semana sangrienta del 21 de mayo, donde se fusilaron y ejecutaron a numerosos partidarios de la *Commune*, no parecía ser un escenario propicio para las veleidades del arte.

²⁹⁷ DE CHENNEVIÈRES, Ph.: Souvenirs d’un directeur des Beaux Arts. *L’artiste* 1883-1889, pp.11-41. Ref.: MONNIER, Gérard: *L’art et ses institutions en France* .p.126.

Un año más tarde, en 1872, el Salon volvió a convocarse. En esta ocasión se elaboró un nuevo reglamento en el que se instauraba un jurado, con quince miembros para la pintura, elegido por un conjunto de artistas recompensados con medallas del Salon o beneficiarios del *prix de Rome*. El jurado se concluía con cuatro miembros pertenecientes a la administración. El aspecto más determinante del nuevo reglamento lo constituía una cláusula que restringía la participación de los artistas a la exposición de dos obras.

Estas medidas tuvieron un efecto inmediato, pues en 1872 el número de obras aceptadas para el Salon se vio reducido a 1.536. Un margen de expositores que no varió demasiado en torno a la década de 1870, llegando a su punto más álgido en 1878, en que 2.330 obras fueron admitidas. En cualquier caso estos niveles no sobrepasaron la capacidad del Palacio de la Industria que podía acoger un máximo de 2.500 obras.

Los años setenta constituyen un período de relativo aletargamiento para la vida del Salon, este aspecto afecta también a la representación española que durante esta década acude en contadas ocasiones.

“Tras la guerra franco prusiana el número de trabajos que se dan cita en el Salon...decae notablemente. En 1874, por ejemplo, apenas se alcanza la cantidad de pinturas de los tiempos de Luis Felipe. La participación española se ve entonces muy mermada...”²⁹⁸

Esta situación de carestía artística del Salon venía determinada además de por la situación política de Francia por la aparición de nuevos medios de promoción y comercialización artística.

En la década de los años setenta iba a germinar una semilla plantada durante las décadas anteriores. Junto al sistema oficial estatal del arte surgirá una gran maquinaria con inmensas ramificaciones que conformará el moderno Mercado del arte internacional. Esta nueva presencia afectará de manera directa al monopolio del Salon, a la preeminencia de *l'Ecole des Beaux Arts* y a la autoridad de la Academia.

²⁹⁸ REYERO, Carlos : *París y la crisis de la pintura española*. p.177

Evidentemente el Salon no fue más que un espejo de esa situación que se estaba produciendo, muchas de las obras que se presentaban ahora al certamen se adaptaban a las modas y a los gustos del mercado, los lienzos comenzaron a evidenciar una reducción formal con respecto a épocas pasadas, se buscaban escenas que ofrecieran temas de fácil comprensión, representaciones agradables que pudieran no desentonar en la estancia de cualquier residencia.

Esa tendencia fue la que caracterizó a los pintores españoles que participaron en los salones de 1870, la mayoría se consagraron a la producción de obras de género destacando desde 1872 la figura de Enrique Melida, junto a la presencia de autores ya consagrados como Ferrándiz que en 1873 continuaba con los asuntos costumbristas y las pequeñas obras de género.

Sin embargo, un acontecimiento afianzó si cabe más la predilección de los autores españoles por la pintura de género. En 1874 se producía en Roma el fallecimiento de Mariano Fortuny, gran baluarte del género en el panorama francés e internacional. Su muerte vino acompañada por toda una corriente de recreación de la figura y la obra del maestro de Reus, un aspecto que condicionó aún más la dedicación de los autores españoles a la pintura de género.

En 1875, la practica totalidad de las obras con firma española en el Salon serán el vivo reflejo de la obra de Fortuny. Las obras realizadas *a la manera* de Fortuny se repetirán hasta la saciedad: Bernardo Ferrándiz, Antonio Gisbert, Antonio Casanova Estorach, Luis Jiménez, Vicente Borrás y muy especialmente su amigo y discípulo Joaquín Agrasot participarán una y otra vez en los certámenes de la segunda mitad de la década de los años setenta con obras a su imagen y semejanza. Las consecuencias de la sobreexplotación del género *a la manera Fortuny* tendrá importantes consecuencias para la pintura española en Francia, un aspecto que deberá ser tratado con mayor amplitud en apartados siguientes.

CONCLUSIONES

Los síntomas del estancamiento del Salon y de la hegemonía de la Academia comenzaron a gestarse como hemos comprobado mucho antes, pero convergían durante las últimas décadas del siglo XIX en un agotamiento y un estrangulamiento hacia los artistas que a pesar de todo, desde hacía tiempo habían sido conscientes de la necesidad de respirar aires nuevos al margen de la oficialidad artística.

Efectivamente, el Salon era un certamen que mostraba en sí mismo gran parte de los clientelismos artísticos y de la parcialidad con la que actuaban los miembros de la Academia, erigidos como jurados de una especie de tribunal superior.

Zola utilizaba un paralelismo culinario para referirse al Salon y a su jurado. Puntalicemos que en la jerga artística se empleaban términos de la cocina para referirse a muchas cuestiones del arte, así el estudio del pintor era comúnmente conocido entre los artistas como *la cocina* del artista; Zola, por tanto, se refería al indigesto producto que surgía de las caprichosas decisiones de los *cocineros* del jurado del Salon :

“Imaginez que le Salon est un immense ragoût artistique, qui nous est servi tous les ans. Chaque peintre, chaque sculpteur envoi son morceau. Or, comme nous avons le estomac délicat, on cru prudent de nommer toute une troupe de cuisiniers pour accommoder ces victuailles de goûts et d’aspects si divers.....Il est donc bien entendu que le Salon n’est pas l’expression entière et complète de l’art français en l’an de grâce 1866, mais qu’il est à coup sûr une sorte de ragoût préparé et fricassé par vingt-huit cuisiniers nommés tout exprès pour cette besogne délicate.”²⁹⁹

De esta manera nos situamos hacia finales de la década de 1870, con un sistema académico cuestionado que arrastraba décadas de descontento entre los artistas no favorecidos por sus oligárquicas prácticas, con una escuela de Bellas Artes que se manifestaba como un espejo de las tiránicas disposiciones de los académicos, con un Salon que poco a poco se convertía por un lado en un bazar de obras donde se acudía a comercializar, por otro en un instrumento para perpetuar el poder de los académicos en la concesión de premios y medallas.

²⁹⁹ ZOLA, Émile: *Écrits sur l’art*. pp.94-95.

A todo ello se venía a sumar la cada vez mayor presencia de un ejercito de artistas extranjeros que veían en el Salon y en los talleres privados los únicos ámbitos de promoción y aprendizaje a los que les era permitido aproximarse en la capital del arte.

“Pour les artistes étrangers, l’admission au Salon de Paris donne une référence recherchée.”³⁰⁰

Todo este *ragoût préparé et fricassé*, como denominaba Zola al Salon, vivirá acontecimientos determinantes durante las décadas posteriores, su existencia correrá paralela a los nuevos horizontes que se abrirán en el mundo del arte.



Fig.32-Elmer Boyd Smith. *Meissonier, Bonnat y Carolus Durand en conversación en la exposición de obras del Salon para el prix de Rome*. Dibujo a pluma.

³⁰⁰ MONNIER, Gérard: *L’art et ses institutions artistiques en France*. p.131.

TERCERA PARTE: LOS SALONES 1880-1914.

TERCERA PARTE: LOS SALONES 1880-1914.

CAPITULO IX. EL ESTADO DEL MUNDO ARTÍSTICO A FINALES DE SIGLO.

Corría la década de 1880 diversos acontecimientos artísticos se preparaban en París, los artistas pintaban sus últimos retoques para exponer en el Salon oficial, algunos de ellos se enfrascaban en vastas escenas de composición, las *grandes machines* que deberían darles el triunfo del jurado y la mención para el *prix de Rome*, otros culminaban sus pequeñas escenas de *boudoir* con las que obtener excelentes compras. Los alumnos de *l'Ecole des Beaux Arts* se dirigían a la rue Bonaparte con sus obras listas para realizar las pertinentes entregas del curso, los artistas extranjeros se codeaban con sus colegas franceses en los talleres privados donde recibían de vez en cuando la visita del profesor, que corregía los ensayos y las composiciones. La geografía de los espacios que debían recorrer los artistas hasta adquirir una posición destacada entre el resto de aspirantes, constituía en si misma un trayecto repleto de códigos propios, un camino diseñado por la interacción de la búsqueda de influencias y el acierto de las decisiones personales.

Los talleres privados a finales de siglo

Por aquel entonces la mayor parte de pintores extranjeros que viajaban al foco cultural que constituía el París de final de siglo, lo hacía con la vocación de entrar en contacto con las nuevas tendencias artísticas que se desarrollaban cada vez a un ritmo más vertiginoso y muy fundamentalmente con la vocación de abrirse un hueco en el mercado internacional. La primera toma de contacto con el arte se realizaba en los talleres privados, allí acudían los artistas recién llegados a obtener contactos y a relacionarse con el resto de pintores extranjeros o franceses que acudían diariamente. Se pagaba un precio establecido por poder pintar con modelos al natural y periódicamente se recibían las correcciones de algún miembro de la Academia, sino del propio propietario del taller. El panorama de los talleres en París acaparaba gran parte de la actividad artística de la capital y permitía a muchos artistas subsistir económicamente:

“En 1888 un bon observateur remarquait que les académies particulières étaient nombreuses à Paris: “beaucoup de peintres et sculpteurs *arrives* aimant à augmenter leurs revenus et leur popularité artistique par l’enseignement”, les uns, ajoutait-il, en fondant leur propre école, les autres donnant des cours dans une académie dirigée par un entrepreneur”.³⁰¹



Fig.33-Narciso Martí. *La hora de los croquis en la Grande Chaumière*.1914. Dibujo.

Se dieron casos en los que fueron los mismos interesados aquellos que corrieron con los gastos del alquiler de un local, como en el caso del taller al que acudía como profesor Carolus Durand integrado en su mayoría por alumnos ingleses y americanos. Tanto si se trataba de un taller privado dirigido por un maestro académico, como si se trataba de un taller privado dirigido por algún empresario cuyas sesiones de corrección eran realizadas por profesores de menor prestigio, lo cierto es que este tipo de talleres se convirtieron en una alternativa para todos aquellos artistas que no quisieron pasar por *l'Ecole*. En 1899 el discípulo de Cabanel, Dujardin-Beaumetz, reseñaba este fenómeno sobre la abundancia de alumnos en los talleres parisinos:

³⁰¹ VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p.78.

“A côté de l’enseignement de l’État, il s’est élevé un grand nombre d’académies payantes, et le nombre de leurs élèves dépasse de beaucoup celui des inscrits aux ateliers de l’École.”³⁰²

Los talleres que más éxito tuvieron entre los artistas españoles que viajaron a París durante la década de los años 70, 80 y 90 fueron la Academia Julian, el Taller Colarossi así como los talleres de los artistas consagrados, profesores de *l’Ecole des Beaux Arts* y miembros de la Academia como Meissonier, Gerôme, Carolus Durand, Gleyre, L. Bonnat, Gervex, La Palette, Carrière, Cormon o J.P.Laurens, entre otros.

“Aunque los pintores españoles en París no se interesaban específicamente por seguir con rigor a estos artistas ni por practicar su temática, al servicio de un estado al que no pertenecían, su magisterio no podía evitarse cuando en todos los certámenes internacionales amparados por la oficialidad sus obras estaban colocadas en primera línea”³⁰³

Recientemente Pierre Vaise ha revisado el concepto de magisterio ejercido en los talleres privados de finales de siglo, según Vaise, contrariamente a lo que había sucedido en otras épocas, la influencia de los maestros en estos talleres no fue tan determinante en la medida que las visitas de los profesores y las correcciones fueron mínimas. Sin embargo, este fenómeno al que alude Vaise parece que se manifestaba ya desde hacía varias décadas, Raimundo de Madrazo relataba en 1860 su impresión sobre el taller de Leon Cogniet:

“Mr.Cogniet vint au bout de trois ou quatre jours, avec sa barbe hirsute et sa petite cape courte. A peine entré, il dit : « Quelle chaleur ! Vous savez bien que je ne peux pas supporter ça. » et il s’en alla.”³⁰⁴

En lugar de Cogniet “un *ancien*, en chaussons, corrigeait les nouveaux de la mane gauche, sans doute pour prouver sa supériorité”³⁰⁵.

³⁰² VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p.78.

³⁰³ REYERO, Carlos : *París y la crisis de la pintura española 1799-1889*.

³⁰⁴ MIALERET, Martine: “La vie artistique parisienne (1860-1870) vue par la peintre espagnol Raimundo de Madrazo d’après des documents inédits”. *Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art français*. 1976, pp. 306-313.

³⁰⁵ MIALERET, Martine: “La vie artistique parisienne (1860-1870) vue par la peintre espagnol Raimundo. p.309.

En 1904 el pintor Carrière denunciaba la misma situación que afectaba, no sólo, a los talleres privados sino también a *l'Ecole des Beaux Arts* y a los propios talleres oficiales, la escasa dedicación de los profesores con los alumnos era un mal extendido a todo el sistema de enseñanza artístico francés:

“ ...les professeurs apparaissent une où deux fois par semaine, donnent une minute, à peine, à chaque élève, n'ont, en dehors de cet instant, aucun rapport avec eux, ne les admettent jamais à les voir travailler, leur cachent leur méthode d'exécution et bornent le renseignement professionnel aux corrections les plus élémentaires, exigeant de leurs élèves un respect hiérarchique qui les sépare à jamais de ceux qui devraient être leurs familiers. ”³⁰⁶

Como se deduce de este testimonio no era precisamente magisterio lo que venían a encontrar los artistas en los talleres privados, pues como nos indica Carrière los propios maestros no confiaban sus métodos a los alumnos, manteniendo con ellos un trato distante y jerárquico. ¿Cuál era entonces la motivación que hacía engrosar las filas de alumnos de estos talleres privados?. Por un lado, como planteamos anteriormente, los artistas pretendían obtener la influencia de sus maestros en las admisiones y concesiones de premios en los certámenes artísticos, por otro, buscaban la posibilidad de entrar en contacto con otros artistas y trabajar con modelos profesionales³⁰⁷ y básicamente acudían por la promoción que ofrecía la pertenencia a estos talleres para el mérito curricular. El taller privado permitía a los artistas desconocidos entrar en contacto con los maestros del arte oficial francés del momento, personalidades cuya influencia en los círculos artísticos de la capital era destacada y notoria, quizás por ello

³⁰⁶ VAISSE, Pierre : *La Troisième République et les peintres*. p.79.

³⁰⁷ Algunos datos sobre las modelos vienen referidos en el cuaderno de notas preparatorias que Zola realizó para la elaboración de *L'Oeuvre* gracias a las reseñas que le ofrecía su amigo el pintor Guillemet. ZOLA, Émile: *L'Oeuvre*. Ed. Livre de Poche. Paris, 1996. Edición de Marie Ange Voisin-Fougère. Nota 2 y 3. pp.116. (La mayor parte de **modelos femeninas** que vivían en París durante la segunda mitad del siglo XIX, eran de origen israelita y residían en su mayoría entre la rue du Rocher y el Parc Monceau, en el llamado barrio de la pequeña Polonia por la procedencia centro europea de la mayor parte de sus habitantes. Anteriormente se pagaban de 5 a 6 francos por una sesión de cuatro horas posando, pero hacia 1866 los precios habían ascendido a 10 francos. Existían diversos tipos de modelos, las modelos de los talleres privados que posaban desnudas y parecían conocer bien la profesión, las modelos de l'Ecole des Beaux Arts que no se desnudaban, por último estaban las modelos que acudían al taller de algún pintor que en la mayoría de las veces no posaban bien y además se movían antes de acabar la sesión. Algunas de las referencias de las modelos venían anotadas en tiza en los muros de las calles.)

Es comprensible, por tanto, que acudir al taller y pagar la tasa anual fuera más rentable que tener que pagar diariamente a una modelo inexperta.

en una fecha tardía como 1913 el pintor Fernando Viscai Albert todavía solicitara a su maestro Joaquín Sorolla que intercediera por él para conseguir una recomendación de Leon Bonnat :

“Me pides te recomiende yo a la persona que venero y respeto y casi diré que es la única que invito cuando voy a casa, es el Maestro queridísimo Bonnat, y he sabido por Cadenas que tú le conoces.[.....] Fdo. Joaquín Sorolla.”³⁰⁸

El Salon a finales de siglo

Ingresar en un taller privado continuaba siendo un objetivo indispensable para los artistas de finales de siglo, pues a todas las motivaciones anteriormente citadas, se sumaba el hecho que la pertenencia a un taller seguía constituyendo el primer paso para concurrir a los certámenes del Salon y las exposiciones anejas que acompañaban a este certamen. Desde sus tribunas en la Academia y sus cátedras en *l'École* los maestros de los talleres podían intervenir en el proceso de admisión de obras del Salon, y al mismo tiempo condicionar los criterios de los marchantes y personas influyentes del Mercado del arte.¿Pero continuaba realmente el Salon de las ultimas décadas del siglo XIX gozando de una posición preeminente en el seno del sistema artístico francés y el panorama artístico internacional?

Para los artistas jóvenes y concretamente para los artistas extranjeros, el Salon había constituido hasta la fecha el único lugar donde poder adquirir un medio de promoción y expansión comercial en la capital del arte decimonónico, como opinaba Emile Zola:

“Les Salons, quelle soit la façon bonne ou mauvaise dont ils sont organisés, restent jusqu'ici le meilleur moyen pour un peintre de se faire connaître....il faut connaître l'admirable moyen de publicité que le Salon officiel offre aux jeunes artistes, avec nos mœurs, c'est uniquement là qu'ils peuvent triompher sérieusement”³⁰⁹

³⁰⁸ DE LA BANDA, Antonio : “ Cartas de Sorolla y Benlliure al pintor Fernando Viscaí”. *Boletín de Bellas Artes*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. 2ª época. Nº XI. Sevilla, 1983, pp. 120-134.

³⁰⁹ ZOLA, Émile: *Ecrits sur l'Art*. pp.414-417.

Del importante papel del Salon como vehículo de reconocimiento son buena muestra las palabras del marchante Stanisla0 Baron quien advertía en 1874 al artista valenciano Bernardo Ferrándiz que el triunfo en el Salon sería un aval seguro para la posterior venta de sus obras:

“[...] sus pinturas son las solo que quiero comprar, aunque no haya tenido proporción de vender ninguno de sus cuadros hasta ahora; mi intención es guardarlos todos hasta que tenga V. un suceso en el Salon de París.”³¹⁰

La naturaleza del Salon mantenía su carácter promocional, el reclamo que ejercía entre los jóvenes y noveles artistas mantenía intacta su condición de trampolín para los nuevos valores del arte oficial y comercial. Nadie ignoraba que en el seno del Salon existía un mundo repleto de personalidades artísticas que establecía las directrices del sistema de recompensas, impulsando y promocionando las carreras de determinados artistas. Quizás por ello muchos de los artistas extranjeros que llegaron a París a finales de siglo no renunciaron a la poderosa influencia que ofrecía la participación en este evento, la mayoría expusieron alguna vez en el Salon, algunos de ellos como en el caso de los Madrazo, Miralles, Casas, Rusiñol, Guiard, Barrau o Castelucho tuvieron un protagonismo mayor en la vida del Salon único y en los futuros Salones disidentes. Sin embargo, a medida que el panorama internacional del arte cambiaba y los nuevos mecanismos de comercialización se iban extendiendo, se fomentaba, a su vez, un comercio internacional que podía sustentarse al margen de los hasta ahora imprescindibles fenómenos de exposición como el Salon. Nuevos caminos se abrían en el panorama del futuro de los artistas.

La alternativa del Mercado del arte

Si durante la primera mitad del siglo XIX el Salon constituyó el único centro donde entrar en contacto con las novedades artísticas y donde se efectuaban la mayor parte de las posibles compras, durante las últimas décadas del siglo, el Salon compartió protagonismo junto a nuevas formas de transacción económica que estaban en la base del moderno Mercado del arte.

³¹⁰ SAURET, María Teresa: “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses.” *Boletín de Arte*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. Año 1981. nº2, p.196.

“...en 1885 l’importance des Salons tendait à se perdre. Non pas que leur caractère mercantile allât diminuant, - à vrai dire, l’impossibilité d’établir des statistiques sur le volume des ventes qui s’opéraient à cette occasion permet mal d’en juger-, mais ils étaient concurrencés par d’autres manifestations de plus en plus nombreuses. Sans doute la majorité des transactions s’étaient-elles toujours faites en dehors d’eux, directement dans l’atelier des peintres, ou par l’intermédiaire des marchands et des ces courtiers.....Une foi sa réputation faite un peintre n’avait plus besoin du Salon pour vendre, et beaucoup, parmi les plus célèbres, s’abstenaient régulièrement d’y exposer.”³¹¹

Algunos artistas una vez adquirida una reputación se abstuvieron de presentar sus obras al Salon. Ese mismo caso se produjo con algunos artistas extranjeros que adquirieron gran fama en el marco del Mercado internacional del arte, como Francisco Domingo Marqués, e hicieron caso omiso de los certámenes de los Salones, conscientes de la demanda que tenían sus obras. Es un hecho muy sintomático que el artista valenciano que mejor representó los ideales y la práctica de la pintura de éxito comercial en París, como lo fuera Francisco Domingo y Marqués, no expusiera ni una sola vez en el Salon oficial, ni tampoco lo hiciera en los posteriores salones durante los treinta y nueve años que residió en la capital francesa.

“El pintor Domingo se ha creado una situación muy envidiada sin afrontar la lucha en las Exposiciones. El Salon de París, que es la cita anual de los artistas de todos los países, no recibe jamás su visita. Sus obras son tan solicitadas que no se tiene el tiempo de verlas; el aficionado las acecha al salir del estudio y se hecha encima como el gato sobre el ratón.”³¹²

El panorama se perfilaba distinto, el Salon continuaba concentrando su poder en varios ámbitos: para los artistas extranjeros constituía una plataforma de promoción a nivel mundial, para los artistas franceses, el Salon, constituía además de un medio para promocionarse, una vía de ascenso en la obtención de las menciones y galardones nacionales. Pero ahora aquellos artistas que pretendieran obtener un contrato con algún marchante pudieron optar por nuevas vías de promoción al margen del Salon y es que

³¹¹ VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p. 106.

³¹² GOUZIEN, Armand: Exposición Universal de París. España y América. *La Ilustración Española y Americana*. 1889.nº XXXII, p.126.

muchos de ellos una vez consagrados no necesitaron someterse al severo juicio del Salon.

“Pero hay una razón para que Francia no rechace lo que le parece malo, y una razón poderosísima. Aquí se cree con el mayor patriotismo, y con una buena fe digna de mejor causa, que fuera de los pintores franceses no hay en Europa artistas de verdadero temple [.....] Esa idea tan arraigada de que sólo en Francia se cultiva lo que enfáticamente llaman *le grand art* la sostienen los franceses aún a trueque de cometer alguna injusticia. El *Salon* anual no tiene carácter exclusivamente nacional; pueden concurrir a él los artistas extranjeros; pero hartos saben los del país que no presentan obras sino los principiantes; los que vienen a París ávidos de fortuna; los que quieren darse a conocer a fuerza de laboriosidad y constancia, o los que aspiran únicamente a vender; olvidan que de los buenos maestros ingleses, alemanes, españoles o italianos, ya pinten en París o en su tierra, casi ninguno expone. Poco o nada se ha presentado en las exposiciones oficiales de Herkomer, Millais, Gregory Dalbono, Morelli, Knauss, Kaulbach, Mackart, Munkacsy, Domingo, Raimundo Madrazo, Rico, Villegas, Boldini, Pradilla ni Román Ribera, y estos son, a no dudarlo, los nombres más respetables de la pintura contemporánea; suprimidos ellos, juzgadas las escuelas extranjeras sin tener cuenta de lo que producen, es como únicamente pueden los franceses atribuirse la supremacía que tan segura creen tener.”³¹³

El grado de relación entre estos dos mundos, Salon y Mercado del arte, dependió y mucho de las tácticas comerciales empleadas por los marchantes. Algunos marchantes se sirvieron del nombre que otorgaba la participación y el triunfo en el Salon como referente para la consecución y la firma de contratos con los artistas. Otros, sin embargo, apostaron por la intuición personal y promocionaron sus artistas estableciendo nuevos modelos para estimular los gustos de la clientela.³¹⁴

³¹³ PICON, Jacinto Octavio: “Crónica artística. El Salon de París.” *La Ilustración Española y Americana*. N° XXI. 1880, p.366.

³¹⁴ Desde hacía algunos años algunos marchantes como Paul Durand Ruel se habían dedicado a la promoción de artistas no consagrados oficialmente a los que habían promocionado por vías alternativas al Salon y a los certámenes oficiales. Su ejemplo fue seguido por otros marchantes que sin llegar a tratar con artistas innovadores introdujeron las prácticas de comercio libre sobre valores seguros como Francisco Domingo.

Los círculos artísticos

El Salon, a pesar de la nueva realidad, continuaba siendo el acontecimiento artístico más importante del París de finales de siglo, tal era así que en torno a su apertura se regulaba toda la temporada cultural y artística. Meses antes de que abrieran las puertas del Palacio de la Industria se sucedían diversas exposiciones de arte que servían a los pintores de primer ensayo frente al público. Se trataba sencillamente de exposiciones donde los artistas intentaban colocar las obras que no presentarían al Salon venidero, no olvidemos que los estatutos del Salon prohibían a los autores enviar más de dos lienzos al certamen.

“Todos los años , dos o tres meses antes de abrirse al público la Exposición general de Bellas Artes, los grandes círculos parisienses abren a los pintores y escultores sus salones, por medio de exposiciones parciales y pequeñas, que constituyen una especie de ensayo de la Exposición grande, y que ofrecen no pequeño interés a los aficionados.”³¹⁵

Entre estas previas a la Exposición del Salon se hallaban las exposiciones del Círculo literario y artístico de la rue Saint Arnaud, el Círculo de la Place Vendôme, el Círculo de la rue Volney, vulgarmente conocida como *la crémerie* o *les pieds crollés* o el Círculo de la rue Vivienne, entre otros. Se trataba de pequeñas exposiciones que en ningún caso servían para promocionar a los jóvenes espíritus desconocidos, pues las paredes de estos círculos, entre los que se llegaban a exponer hasta trescientas telas, se reservaban para los artistas consagrados: los Meissoniers, los Bonnats, los Cabanel... Estos eventos constituían un anticipo, un aperitivo del posterior banquete que supondría el Salon.

Esta proliferación de círculos artísticos no debe verse como una competencia al Salon, más que espacios rivales se trataba de espacios complementarios que en ningún caso atentaban contra la hegemonía del Salon que continuaba siendo el auténtico lugar donde se reservaban las grandes obras realizadas durante todo el año.

³¹⁵ FERNANDEZ DE LOS RÍOS, A.: “La quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. 1880. N°XII, p.207.

“Depuis quelques années déjà qu’il est de bon ton se montrer au Salon comme aux courses..... Les expositions des cercles sont moins les répétitions que les annexes des Salons.....Les meilleurs choses sont réservées pour le Salon”³¹⁶

El Salon, por tanto, como hemos observado continuaba gozando de un enorme poder de reclamo entre los artistas, mayormente para los artistas noveles y para los artistas extranjeros. Esta situación, sin embargo, no implicaba que las tensiones internas en la gerencia del Salon pasaran durante las dos ultimas décadas del siglo XIX por sus mejores momentos. El Salon oficial se hallaba en una situación convulsa, tras años de abatares en los que a capa y espada había intentado mantener su *status quo*, diversos factores como el desarrollo extensivo del Mercado del arte, la disgregación de diversos grupos, las persistentes críticas sobre el sistema del jurado, habían ido minando su hegemonía hasta posicionarlo en una situación de jaque.



Fig. 34-Henri Gervex. *Une séance du jury du Salon de 1885*. 1885. Óleo/ lienzo.

³¹⁶ HOUSSAYE, Henri: “Les Petites expositions de peinture”. *Revue des deux mondes*. Mars-avril.1880, p. 193.

El Salon en jaque

Más allá de la poderosa capacidad de resistencia que mostraba el Salon, pues había resistido a más de medio siglo de constantes tensiones, un hecho comenzaba a constatar: la omnipresencia del Salon había sido considerablemente deteriorada. El buque que había navegado impertérrito por mareas de revoluciones y revueltas comenzaba a mostrar irreparables fisuras que lo anegaba lentamente dirigiéndolo a un destino incierto. El primero de los fenómenos que marcaba el debilitamiento del Salon era, como apuntamos anteriormente, consecuencia de la aparición de toda una gran estructura comercial en el mundo del arte que gravitaba en torno al Salon pero que no dependía de él directamente y que conocemos con el nombre de Mercado del arte. Este fenómeno convertía al Salon en un evento dispensable, la nueva realidad permitía a todos aquellos artistas con vocación comercial poder desvincularse de los anuales envíos del Salon y de este modo poder dedicarse exclusivamente a la venta de sus obras directamente desde sus talleres o a través de sus marchantes. Tal y como lo hiciera Domingo y Marqués algunos autores de gran fama, como Meissonier o Gérôme, dejaron de concurrir al Salon por motivos similares ya que su prestigio les permitía vivir excelsamente de sus ventas sin la necesidad de mezclarse con la asistencia masiva del Salon. Asimismo, los autores con presupuestos innovadores rechazados por los jurados oficiales observaron en el nuevo medio de promoción del Mercado del arte una manera de subsistir en el difícil y concurrido panorama artístico.

El otro de los factores que condicionaba el deterioro del Salon reaparecía en estos años de final de siglo como un problema latente desde hacía décadas pero aún sin resolver. Nos referimos al debate sobre el carácter que debía regir en la esencia del Salon como escenario de las idealidades artísticas o como centro de exposición y comercio, dicho de otro modo entre *les intérêts sérieux de l'art et les intérêts matériels des artistes*.³¹⁷

Es por ello que haremos un inciso para establecer cuáles fueron los criterios que reabrían las cuestiones sobre la función y la esencia del Salon.

³¹⁷ VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p.107.

Entre les intérêts sérieux de l'Art et les intérêts matériels des artistes

Recordaremos como desde hacía tiempo muchos autores apreciaban que el Salon albergaba dos modelos claramente diferenciados de arte. Dos tipos de manifestaciones artísticas que estaban directamente relacionadas con las intenciones que concernían a cada artista. El primer modelo artístico era aquel que afectaba a aquellos artistas cuya vocación era progresar en la carrera oficial del Estado. Para ello se entregaban a la realización de grandes obras conocidas en los ámbitos artísticos como *grandes machines*. Se trataba de grandes composiciones que seguían el ideal académico, elaborada composición, estudio y adecuación clasicista. Obras que respondían a los ideales oficiales y que navegaban entre los diversos géneros tradicionalmente considerados mayores, como el género histórico, el religioso o el mitológico. Se trataba de un arte que buscaba la recompensa, el mérito curricular, la medalla y las menciones, para ello los autores no dudaban en adaptar sus composiciones a los gustos y exigencias de los jurados y los maestros oficiales de l'*Ecole des Beaux Arts*.³¹⁸

El otro arte transitaba por las escenas de los géneros menores, la pintura de género, el paisaje, el bodegón, el orientalismo, el retrato o el costumbrismo. Se trataba de obras de pequeño o mediano tamaño y de factura rápida. Estas creaciones, al contrario que las otras, tenían una finalidad eminentemente comercial, los autores las realizaban para promocionarse y adquirir contratos con los marchantes, a través de los que obtener buenas rentas y posibles clientes.

Las discusiones sobre el carácter que debía imperar en las obras y la voluntad de los artistas no constituían, como hemos constatado a lo largo de este trabajo, un argumento nuevo, pero a finales del siglo XIX se mostraba como un detonante más en la ya crítica situación del Salon. El origen de este problema se remontaba al siglo XVIII, en aquellos tiempos se comenzaba a evidenciar la contradicción entre el ideal académico de un Salon que fuera símbolo del ensalzamiento de *le Grand Art* francés. Un evento al que acudieran los artistas con la vocación de ennoblecer las Bellas Artes y

³¹⁸ No obstante habría que matizar que las novedades artísticas afectaban directamente a todos los campos del arte, así las obras de Gustave Courbet como *El entierro de Ornans* o de Edouard Manet *Desayuno sobre la hierba* fueron elaboradas siguiendo el modelo de las *grandes machines* aunque con estilos y géneros radicalmente distintos. Se trataba de obras que se adaptaban a la lógica de los innovadores estilos de Courbet y Edouard Manet y que en ambos casos no obtuvieron el premio buscado por sus autores.

honrar los principios leales a la Academia; y un Salon como espacio de promoción artística y comercial. Durante el siglo XIX, sin embargo, el Salon fue cobrando la imagen de un espacio donde las obras con carácter comercial se fueron imponiendo en número a las obras de gran factura y composición monumental. Efectivamente, fue ese carácter masivo y mercantilizado que iba definiendo el Salon, el que alejó definitivamente a muchos artistas consagrados del siglo XIX que no quisieron formar parte de un certamen que paulatinamente adquiría, según ellos, la imagen de un almacén artístico. Uno de los más pioneros de todos fue Ingres, quien dejó de exponer en 1834 ante el carácter mercantil que estaba sucediéndose en cada evento del Salon.

Se consideraba que tras este debate se escondía además del vocacional de cada artista, la querrela sobre la jerarquía tradicional de los géneros. Los artistas más recalcitrantemente académicos fueron reacios a concurrir en un certamen cada vez más mercantilizado, que situara en un mismo plano obras de género menor como los retratos, los bodegones o las pinturas de género con composiciones de géneros mayores como las pinturas de historia, las religiosas, las alegóricas o las mitológicas. Quizás por ello desde diversas instancias surgieron iniciativas para establecer certámenes diferentes que se adecuaran a las realidades de cada tipo de arte. Ya en 1866 el pintor Perignon había realizado una propuesta en este sentido:

“puisque deux fonctions devaient être remplies, il fallait donc organiser deux expositions distinctes: L’une instituée en vue de l’émulation, des progrès et de la gloire de l’art français. L’autre instituée en vue des intérêts matériels des artistes. L’une exposition impériale, n’ayant lieu que tous les cinq ans et ne se composant que d’œuvres d’un ordre supérieur. L’autre permanente, car les besoins matériels des artistes sont permanentes, où chacun pourra exposer librement, à la seule condition de payer quelques centimes par jour la place occupée par son tableau.”³¹⁹

Pero más allá de calmar las tensiones, estos intentos de diferenciación y clasificación artística no provocaron más que la indignación de los artistas relegados que no se sintieron atraídos por exponer en un espacio que quedaba al margen, donde no tenía lugar el poder de atracción que ejercían las obras de los grandes nombres del arte francés. En definitiva, fueron diversos los factores que confluyeron de manera

³¹⁹ PERIGNON, Alexis-Joseph: Deux expositions de beaux Arts.París, 1866. Ref. : VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p. 111.

irreparable en esta coyuntura, la intransigencia de los artistas académicos, el abandono de los artistas en busca de mayores beneficios comerciales y la incapacidad de crear un espacio expositivo aglutinante que respondiera a las nuevas realidades de la modernidad artística, todo ello provocó que surgieran nuevas iniciativas, alternativas al certamen oficial que intentaban paliar las deficiencias que éste era incapaz de subsanar.

El asociacionismo de artistas y las nuevas Salas de exposición



Fig.35-Henri fantin-Latour.*Taller de Batignolles*. 1870. Óleo/leinzo.204 x 273'5 cm.

Todo este proceso de desencuentros fomentó la aparición de un fenómeno nuevo entre los artistas: el asociacionismo. Diferentes grupos de artistas se asociaban, se unían o simplemente se reunían puntualmente con el fin de ofrecer un marco distinto donde el arte pudiera crecer en un ambiente más sano y libre. Este nuevo fenómeno que se traducían en agrupaciones de artistas era producto de la nueva realidad: la indefensión, la masificación, la parcialidad del sistema, eran aspectos que conducían a los artistas más emprendedores a buscar de manera autónoma e independiente soluciones al margen del sistema oficial del Salon. Ya Courbet en 1855 había abierto el camino de lo que

podría entenderse como una de las primeras escisiones del Salon, cuando tras serle rechazadas sus obras para el certamen artístico que tendrían lugar durante la Exposición Universal de 1855, abrió al público un espacio propio, *le pavillion du realisme*, donde expondría sus obras. Una experiencia similar la llevaron a cabo los artistas del grupo de paisajistas de la Escuela de Barbizon, su alta aceptación comercial les permitió realizar ventas particulares de sus obras en el Hôtel Drouot. Esta iniciativa era una respuesta a la restrictiva regulación del Salon que tan sólo permitía a los artistas exponer dos obras, esta situación frenaba la expansión comercial que experimentaban los artistas de la Escuela de Barbizon cuya demanda en el Mercado del arte no dejaba de crecer.

A estos ejemplos siguieron toda una serie de grupos y asociaciones que se unían en defensa de las más diversas cuestiones, así surgieron en 1874 la *Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs* también conocida como la asociación de los impresionistas, la *Société des Aquarellistes de Paris* desde 1879, la *Union des femmes*³²⁰, la *Société Internationale de Peinture et Sculpture* desde 1882 o la *Société des peintres orientalistes* desde 1893.

Atraído por el efervescente mundo del asociacionismo de artistas, un crítico español invitaba a los artistas españoles residentes en París, dadas las dificultades de abrirse camino en el concurrido mundo del arte moderno internacional, a reunirse en una asociación que les ofreciera mejores condiciones de promoción:

“Lastima, y muy grande, es que la pléyade de artistas españoles que se hallan establecidos en París no formen un sindicato, no se reúnan en sociedad y no organicen en casa de Petit o en otro Salon cualquiera un exposición anual o trienal. Madrazo, Rico, Domingo, Mélida, Cala y tantos más, demostrarían palpablemente que España se halla a la cabeza del actual renacimiento artístico.”³²¹

Parece que la sugerencia de 1884 no cayó en saco roto pues a finales de siglo Mariano Obiols Delgado fundó la Sociedad de artistas españoles. La Sociedad realizó diferentes exposiciones en la Galería Simouson, conocidas en la época como el Salon

³²⁰ La Union des femmes fue fundada en 1881 por la escultora y educadora francesa Madame Bertaux tuvo instituciones hermanas en toda Europa. Se organizaron exposiciones anuales de arte, que pasaron de 38 expositoras en 1882 a 942 en 1897. Esta institución luchó por el derecho de admisión de las mujeres artistas dentro de las instituciones oficiales artísticas como las Escuelas de Bellas Artes.

³²¹ PRAT, Pedro de.: “La Quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. Nº XII. 1884, p. 203.

español, estuvo presidida por Raimundo de Madrazo y tuvo a Francisco Domingo como miembro de la junta directiva.

El asociacionismo era producto de la disgregación que se estaba produciendo en el sistema artístico oficial, la multiplicación de espacios expositivos como los Círculos artísticos, las galerías y Salas de marchantes fue otro síntoma de la paulatina descentralización que se estaba produciendo en el mundo del arte y en la regencia del Salon como espacio único.

“Depuis quelques années cependant un grand nombre d’expositions particulières, ouvertes soit à l’École nationale des Beaux Arts, soit dans les cercles, soit a l’hôtel des ventes, soit chez les marchands, ont appris aux artistes d’autres chemins que le chemin de Champs Elysée. Il faut s’en féliciter.”³²²

Uno de los espacios más celebrados de la época junto con la Sala de Durand Rhuel fue la Sala Georges Petit, que vio la luz en 1883.

“Háse formado una sociedad internacional de artistas con el fin de reunir anualmente algunas de sus obras que no están destinadas a la Exposición general que se celebra en el Palacio de la Industria, y por lo tanto que no aspiran a más premio que al aplauso del público inteligente. Esta sociedad expone en la Galería Petit, 8 Rue de Seze: allí el público puede admirar las obras del arte español, italiano, francés, inglés, alemán, holandés, etc... En toda su ingenuidad, y con todo el carácter de sus respectivas escuelas. Allí han expuesto Bastien-Lepage, González, Beraud, Duez, Clarín, Boldini, Jacquet, Dagnau, Van Brees, Egusquiza, d’Epinay, Scott, Rossano, Toffano, Stewart, Liebermann, Edelfelt, etc.etc.”³²³

Todo parecía evidenciar que el monopolio del Salon y su jerárquico funcionamiento como centro artístico único había sido fracturado, un nuevo panorama artístico iba a tomar el relevo.

³²² VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p. 107.

³²³ *Ilustración Artística*. Barcelona. Nº58. 1883, p.43

El difícil sometimiento del *arte por el arte*

Para Pierre Vaisse el auténtico problema del Salon, más allá de los debates sobre su modo de funcionamiento, radicaba en la propia naturaleza del arte moderno. En la irrupción de un nuevo concepto del arte que hacía de éste un fenómeno en continua evolución. Frente a ello los valores perennes de la Academia y el Salon estaban destinados al fracaso. Esta misma inquietud ya había sido manifestada en el ideario artístico revolucionario de 1871 en el que la libertad de creación había sido propugnada como símbolo en sí misma, ningún arte podía ser juzgado pues todo arte por el mero hecho de ser una creación individual y personal era incuestionable. Ningún crítico, profesor o teórico tenía capacidad para establecer criterios de juicio que lo excluyeran. Ante esta situación los criterios de selección de obras del Salon no hacía más que alimentar el descontento de los jóvenes artistas que se embarcaban en nuevos estilos y que no se ceñían a los cánones de representación oficiales de *l'Ecole des Beaux Arts* y de su Academia.

Pero si hubo un acontecimiento que escenificó mejor el divorcio que existía por entonces entre el arte moderno y el arte del Salon, entre los artistas emprendedores y las instituciones oficiales; Si hubo un episodio que representó el deseo de los artistas de hallar un espacio conjunto donde poder exponer en libertad y que constituyó el punto de partida del declive del Salon oficial, ese fue sin duda, la primera exposición de la *Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs* a los que posteriormente un crítico otorgó el nombre de Impresionistas:

“En la primavera del año 1874 un grupo de jóvenes pintores desafió al Salon oficial y organizó una exposición particular. Esta acción era ya por sí misma una ruptura con muy viejas costumbres, aunque los cuadros expuestos parecieran aún más opuestos a las tradiciones.”³²⁴

Más allá de la innovación que desde el punto de vista estilístico conllevó la exposición y que fue trascendental para la evolución de la pintura moderna y contemporánea, la verdadera gesta acometida por este grupo de artistas que se reunía en torno a un espacio donde libremente expondrían sus obras, la constituía el hecho de que

³²⁴ REWALD, John: *Historia del impresionismo*. p.7.

con este acto retaban la preeminencia del Salon como espacio único. El desafío de un grupo de jóvenes artistas contra la poderosa estructura oficial del Arte amparada por la supervisión del Estado o lo que es lo mismo, David contra Goliat. Esta situación no nacía evidentemente del día a la mañana, la exposición era la respuesta de los artistas a los continuos agravios e injusticias cometidas por el corrupto funcionamiento del sistema del Salon.

“Fue aparentemente Monet quien, en 1873, retomó la idea que él mismo y Bazille habían tenido desde 1867, la de organizar por su cuenta una exposición de grupo. Sin duda lo hizo empujado por su toma de conciencia de que incluso aventuras tan *liberales* como el *Salon de los rechazados* (de 1872) no tenían ningún efecto sobre el funcionamiento despreciable del jurado.”³²⁵

Fue así como surgió la idea de una asociación de artistas que se reuniría con el fin de aunar esfuerzos para poder ofrecer un marco digno y ecuánime a su trabajo artístico

“[...] un contrasalon que abre quince días antes que el primero”³²⁶

El desafío a la todopoderosa estructura artística sobre la que se sustentaban la Academia, *l'Ecole des Beaux Arts* y el Salon se había finalmente producido, la aceptación del público de la estética impresionista era un argumento que quedaba en un plano secundario. En 1881 el crítico de arte Huysmans reseñaba esta hazaña:

“desde el punto de vista material, sus exposiciones son acogidas y marchan bien; desde el punto de vista artístico, caminan por la vía que han elegido, pudiendo permitirse todas las tentativas, todas las audacias sin temor a ser rechazados por un mal querer o el miedo a un peaje; pueden apelar la juicio del público, conseguir al menos que les interroguen, que no se les condene sin haberlos visto; el arte impresionista gracias a este sistema de exposiciones particulares, constantemente rechazado por los Salones oficiales, ha podido desarrollarse y finalmente reafirmarse y extenderse.”³²⁷

Las exposiciones de los impresionistas habían servido para evidenciar que el Salon debía finalmente liberalizarse:

³²⁵ REWALD, John: *Historia del Impresionismo*. p.255.

³²⁶ DAIX, Pierre: *Historia cultural del Arte Moderno*. p. 210.

³²⁷ HUYSMANS, Joris-Karl: *El Arte Moderno. Algunos*. pp.131-132.

El Estado puede si quiere reflexionar sobre ello [...] En vano ha intentado todas las reformas, ensayado todas las moratorias posibles. Solamente le queda ahora adoptar una decisión: suprimir definitivamente los circos oficiales, las medallas y los encargos, la Escuela de la calle Bonaparte y la dirección del Sr. Turquet.”³²⁸

Mientras estos artistas abrían una nueva brecha en el arte moderno el Salon continuaba por sus fueros abriendo y cerrando anualmente las puertas del Palacio de Industria en un ambiente cada vez más hostil. El ensayo se había producido, la dispersión era tan sólo una cuestión de tiempo.

³²⁸ HUYSMANS, Joris-Karl: *El Arte Moderno. Algunos*. pp.131-132.

CAPITULO X.- SALONES Y EXPOSICIONES INTERNACIONALES. LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA Y VALNECIANA.

Los años ochenta. la désuétude de l'institution unique.

1880

El certamen del Salon abría sus puertas el 1 de mayo de 1880 en el Palais des Champs Elysées. Los artistas españoles acudían con normalidad ajenos a la polémica que se iba a producir unos meses más tarde. Un total de 38 pintores españoles participaron con sus obras, entre los que destacaban la presencia de Luis Jiménez Aranda que concurría con dos obras de género, una españolada y otra de casaca, Antonio Casanova Estorach del que el conocido crítico y escritor Huysmans reseñaba en su crítica del Salon:

“La mediocridad funciona... los mismos pintores rehacen, con el mismo procedimiento, sus obras del año anterior. Aquí están los fortunystas, los Casanovas, Gay y otros, que vuelven sin mayor talento, con sus hombrecillos vestidos de colores llamativos, pegados sin estilo sobre revestimientos dorados, o sobre jardines que avanzan en desorden....allí están los pintores de género, los vodevilistas del arte, los Loustaunau, los Lobrichon, ¡todos los industriales de la tienda de rebajas!”³²⁹

José Moreno Carbonero acudía con una tela sobre Don Quijote, recurso muy utilizado por los españoles desde la implantación del gusto por los personajes históricos y literarios; Vicente Palmaroli con su *Blanca de Navarra*, una obra eminentemente histórica, Francisco Miralles exponía un retrato y Joaquín Vayreda que participaba con *Misa al alba* un lienzo de tamaño regular de 1'10 m x 1'70 m. que sintetizaba los principios de l'Escola d'Olot, de la que había sido fundador, escena que representaba el carácter tradicional, religioso y bucólico de Cataluña. Entre la participación valenciana figuraban Joaquín Agrasot con un pequeño *tableutin* titulado *En casa del armero* y Vicente Borrás Mompó con otra pequeña obra de género *Gros enjeu*. José Miralles Darmanín presentaba un *tableutin* de 0'73 x 0'59 con el título *Contrabandista en casa de un armero de pueblo* y, por último, Muñoz Degráin infatigable expositor del Salon

³²⁹ HUYSMANS, Joris-Karl: *El arte moderno. Algunos.* p.74.

que presentaba su gran obra de pintura de historia *Otelo y Desdemona* así como un pequeño fragmento de una pieza de Cervantes con el título *Un Fanfarrón*.



Fig.36- Antonio Muñoz Degraín. *Otelo y Desdemona*.1880. Óleo/lienzo.270 x 366 cm

No era de extrañar que la crítica, tanto la francesa como la española, aludiera a la mediocridad y homogeneidad de las participaciones españolas que se sucedían sin novedad desde hacía años:

“Las cuatro quintas partes de lo actualmente expuesto en el Salon con firma española tienen por asunto el fraile y la manola, el majo y la bolera, el señor de casaca bordada y la dama vestida de rasos brillantes, cortados por alamares negros, con la circunstancia agravante que estas figuras ni hacen, ni expresan, ni indican nada.....”³³⁰.

Esta crítica no constituía una excepción con la dinámica que se vivía en torno al arte expuesto en el Salon, fuera éste de la nacionalidad que fuera. Desde hacia tiempo, eran muchos los que, hastiados del rumbo que había adquirido el arte, se quejaban de la falta de originalidad, de la banalidad, del escaso compromiso de los artistas con el arte y como consecuencia de la monotonía que constituía cada certamen del Salon. Se trataba

³³⁰ PICON, Jacinto Octavio: “París. El Salon de 1880”. *La Ilustración Española y Americana*. 1880. N°XXII, p.387.

de una dinámica de carácter internacional, el arte se había uniformizado y este aspecto contribuía a ofrecer una imagen de homogeneidad y de repetición cansina entre el público, incluso entre los propios artistas. Algunos autores iban más allá y buscaban el origen de este proceso uniformador en la influencia de las Exposiciones Internacionales, que en su afán por mostrar las innovaciones y la riqueza artística e industrial de cada país, sólo convenían a la mimesis de unos países con otros.

“Je me souviens que, l’une des premières années où furent installées les expositions aux Champs Elysées de même qu’en 1852,[.....] nous consacra mes salles longues du Palais de l’Industrie aux oeuvres des artistes étrangers. En ce temps là, il faut le dire, ces étrangers avaient mieux gardé qu’aujourd’hui l’accent de leur pays ; les Anglais, et ils s’empressaient d’avantage chez nous alors, étaient plus Anglais, les Belges plus Belges, les Hollandais plus Hollandais, les Suisses plus Suisses, les Allemands plus Allemands. Quand aux Italiens et aux Espagnols, si nombreux depuis, ils n’étaient pas encore nés de l’accouplement singulier de Meissonier et Goya.

Dans la salle dont je parle, on reconnaissait à prime vue le clocher de chacun des habitués étrangers de nos Salons; Les Expositions Universelles ne s’étaient point encore multipliées et n’avaient pas imposé aux écoles de tous les pays une certaine uniformité”³³¹

En la actualidad reconocemos este fenómeno con el término de globalización, pero en el mundo del arte este aspecto comenzó a ver la luz mucho tiempo atrás cuando españoles, franceses, ingleses o italianos se prestaron a los mismos modelos de representación artística, quizás porque el mercado adquiría paralelamente un carácter internacional y globalizado. En consecuencia desaparecía la individualidad y se extendía un carácter de repetición apátrida que hacía augurar los peores destinos para el arte de final de siglo:

“...el carácter del arte de final de siglo: las naciones no crecen o menguan hoy en arte, y señaladamente en pintura, por virtud del artista, sino de la escuela; el conjunto absorbe la individualidad....consiste en que pinten todos y pinten bien, pero pinten lo mismo, resulte al cabo que se extinga la raza de los príncipes de la pintura.”³³²

³³¹ MARQUIS DE CHENNEVIERES.: “Le Salon de 1880”. *Gazette des Beaux Arts*.1880, pp.41-71.

³³² ALFONSO, Luis: “El arte al final del siglo. La pintura.” *La Ilustración Española y Americana*. N° XXXXXVIII. 1890, p.223.

Efectivamente, esta era una cuestión que afectaba a todos los artistas de manera homogénea, se trataba de una constante general del arte que no conocía fronteras.

Pero la lectura que los críticos hacían de la participación española en el Salón, venía condicionada a su vez, por ciertos aspectos novedosos en el funcionamiento del Salon que contribuirían a hacer más dificultosa la valoración de los artistas españoles y con ellos la del resto de participantes extranjeros. El sub-secretario de estado para las Bellas Artes, Turquet, había llevado a cabo una enésima reorganización del funcionamiento del Salon para ese certamen de 1880. Hasta ese momento la colocación de obras en el Salon se había realizado según un sistema que organizaba las salas y las obras de los expositores en función del orden alfabético, se disponían las salas de los artistas cuya letra empezaba con la letra A y así sucesivamente. Recordaremos que a pesar de la aparente imparcialidad de este sistema, siempre existieron mecanismos para en una misma sala primar a algunos artistas u otros, pero en cualquier caso el sistema no discriminaba, más que en la medida que algunos influyentes artistas convenían en colocar mejor sus obras. Esta situación, sin embargo, se vio trastocada cuando el subsecretario dividió en cuatro secciones a los participantes del Salon que estarían igualmente dispuestos y ubicados acorde con su pertenencia a diversos grupos.

El nuevo Salon se dividiría, por tanto, en cuatro grupos: los *hors concours*, es decir aquellos que habían obtenido en algún otro certamen anterior una medalla de primera clase, de segunda, de tercera o una medalla única y que por tanto no podrían optar más que a la medalla de honor. Los artistas exentos o *exempts*, es decir, aquellos que habiendo conseguido una recompensa en los anteriores certámenes quedaban exentos de presentar sus obras al jurado de admisión. Los no exentos o *non-exempts*, todos aquellos artistas no recompensados en certámenes anteriores que debían someter sus obras al juicio del jurado de admisión y por último los artistas extranjeros. Estas medidas, como indicó Zola, no contentaron a nadie provocando una gran indignación entre los artistas:

“Personne n’est content, tous les peintres crient, les ateliers sont en révolution”.³³³

³³³ ZOLA, Émile: *Ecrits sur l’Art*. p. 411.

Los *hors concours*, miembros más influyentes del Salon se quejaban de tener que soportar la presencia de obras pertenecientes a artistas condecorados en 1840 que se mostraban como tremendamente pasadas de moda y que afeaban la imagen global de sus salas. En el fondo eran conscientes que el público tarde o temprano los vería del mismo modo. Los exentos estaban molestos pues el numero de salas habilitadas para las obras de los *hors concours*, mucho menores en numero que ellos, era casi el mismo. Estas cuestiones, a pesar de todo, eran minucias comparadas con las condiciones que tuvieron que soportar el resto de artistas. Los artistas no exentos sufrieron penalidades mayores:

“Compadezco a los desdichados pintores que no están ni exentos del jurado de admisión *exempts*, ni fuera de concurso *hors concours*. Han apilado sus telas, al azar, manga por hombro, unas encima de otras, en las salas de desecho y en los trasteros del fondo, a unas alturas tales que sería necesario un telescopio para descubrirlas. Por el contrario, todos los peces gordos se han repartido los buenos lugares; se exhiben impúdicamente sobre los cimacios, forman como pequeños salones aislados...”³³⁴

Pero, sin duda, la peor de las suertes fue a parar a los artistas extranjeros, apilados en salas mal acondicionadas se amontaban las obras de los artistas venidos de otras tierras.

“Voici maintenant le groupe des artistes étrangers qui se lamente. Ces artistes prétendent que, lors qu’ils viennent exposer en France, c’est pour se trouver en compagnie des artistes français, et non pour être relégués à part, comme cela se pratique dans les expositions universelles.... Beaucoup d’artistes étrangers entendent avant tout se mesurer avec les artistes français et regardent comme un honneur de marcher dans leur rangs. Si on les met à part, c’est comme si on les laissait chez eux. Puis, il faut bien le dire, la plupart sont médiocres, le public néglige les Salons où on les a entassés. Dans cette rage de tout diviser et de tout classifier, pourquoi ne pas exposer les peintres nés à Paris d’un côté, et de l’autre, les peintres nés en province ?”³³⁵

Durante ese certamen de 1880 de ostracismo para los artistas extranjeros fue muy complicado destacar y hacerse notar, dadas las difíciles condiciones a las que se vieron sometidos. Joaquín Agrasot o Joaquín Vayreda fueron algunos de los artistas que

³³⁴ HUYSMANS, Joris-Karl: *El arte moderno. Algunos*. p.73.

³³⁵ ZOLA, Émile: *Ecrits sur l’Art*. p. 411.

se vieron afectados por semejante situación, tal y como reseñaba el crítico de la Ilustración:

“Hay además cuadros, la mayor parte muy mal colocados, y alguno imposible de examinar, con las firmas de Agrasot, Pujol, Diaqué, González, Vayreda.....”³³⁶

El Salon de 1880 fue problemático en todos los sentidos, la avalancha de obras fue tal que incluso la apertura del Salon tuvo que retardarse 15 días, durante los cuales se intentó acondicionar correctamente tal cantidad de envíos. Esta invasión de obras fue retratada por Émile Zola quien comparó los cuadros expuestos durante el certamen de 1880 a “*des soldats dans un wagon à bestiaux*”³³⁷.

El Salon constituía una continua fuente de críticas y preocupaciones para el Estado, el mayor foco de debate lo suscitaba el propio funcionamiento del Salon. Tras la reforma de 1880 del sub-secretario de Estado Turquet y los nefastos resultados que se registraron en el certamen, el Estado se vio seriamente en una situación límite. Un episodio esporádico y anecdótico fue, sin embargo, el detonante que hizo saltar nuevamente la mecha del descontento. Se trataba de un fenómeno aislado que no debería haber suscitado mayores preocupaciones, pero que tras años de titubeos y decisiones disputadas provocaría entre los artistas, liderados por los miembros del jurado, una respuesta mayoritaria.³³⁸ Sea como fuere lo cierto es que el Estado fue consciente de que las presiones de los artistas se encaminaban hacia una vía sin salida cuya única solución pasaba por concederles la dirección de sus propios asuntos, al menos en la cuestión referente al funcionamiento del Salon.

Recordaremos como esta cuestión de la cesión de poderes se contemplaba ya desde 1870. Entonces se habían observado las primeras inquietudes desde los órganos administrativos del ministerio por ceder competencias a los propios artistas en la gestión del Salon, pues las querellas artísticas del certamen salpicaban continuamente a la administración. El Estado pretendía que sus competencias quedaran exclusivamente

³³⁶ PICON, Jacinto Octavio: “París. El Salon de 1880”. *La Ilustración Española y Americana*. 1880. N°XXII, p.387.

³³⁷ VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p.100.

³³⁸ El presidente del jurado, el pintor Bogueureau se rebelaba contra el secretario de Estado para las Bellas Artes, Turquet, por su iniciativa en contra de la opinión de los artistas, de abrir las puertas del Salon hasta las diez horas, instalando para ello un sistema de iluminación eléctrica. El asunto llegó a la Cámara de los diputados donde el Secretario Turquet denunció un complot de los artistas contra el gobierno republicano.

vinculadas a una responsabilidad de tutelaje que se ceñía a ofrecer un buen sistema de educación pública de las Bellas Artes, a realizar los pertinentes encargos estatales y al mantenimiento del patrimonio artístico. Tras el simulacro de 1870 en el que se creó un comité de artistas que se encargó de la organización del Salon, se volvió a una nueva reorganización tutelada por el Estado y los miembros de la Academia. En 1880, sin embargo, la situación se perfilaba bien distinta a la de 1870, las tensiones, las escisiones y los continuos debates habían mermado la paciencia del Gobierno. La situación convulsa que vivía el Salon, tuvo como consecuencia que la administración emprendiera la decisión de ceder la tutela del Salon de 1881 a un nuevo comité electo de artistas.

“Jules Ferry prend alors l’initiative, en réunissant le 27 décembre 1880 les artistes qui ont exposé au moins une fois au Salons. Ils élisent un comité de quatre-vingt dix membres, chargé de mettre au point avec l’administration les mesures nécessaires au Salon de 1881. Le 17 janvier 1881, Turquet annonce aux membres du comité, au nom du ministre Jules Ferry, que l’Etat décide de leur remettre l’organisation et la gestion du Salon. Il faut attendre le 15 juin 1882 pour que les artistes constituent la Société des Artistes français.”³³⁹

Esta nueva medida no calmó, sin embargo, la situación anterior, ya que la reciente composición que iba a dirigir la *Société des Artistes Français* no fue sino un ejemplo más de la perpetuación de la hegemonía por parte de los miembros del Instituto del sistema de las Bellas Artes francés.

“ Cansado por los eternos griteríos, por sus continuas recriminaciones, el Estado, después de su fracaso del año pasado ha terminado por decir a sus industriales:

-“Aquí tenéis un enorme techado acristalado, os lo alquilo a un franco por año; renuncio a organizaros puesto que parece que sólo cometo injusticias y desaciertos, [...] ¿Reclamáis a voz en grito reformas?, llevadlas a cabo; me acusáis de seguir ciegamente las opiniones interesadas de Bonnat, de Cabanel, de Laurens, de todos los notables comerciantes del óleo; pues bien, exclud a todos esos califas de vuestro jurado y votad a otros más inteligentes y más ecléticos; en una palabra, preparad vosotros mismos vuestras exposiciones, sed vuestros maestros.”-

Entonces, como si se tratara de bestias limitadas por la domesticación, los pintores han rechazado sacudir su albarda, correr libremente, y han entrado a toda prisa en sus cuadras, declarando que todo estaba muy bien y en el mejor de los acaballaderos

³³⁹ MONNIER, Gérard: *L’art et ses institutions en France*. pp.265-266.

del mundo, que querían, a fin de cuentas, conservar sus Loyal, sus Fernando, sus Franconi, a todos sus antiguos maestros.

En consecuencia, Bonnat, Cabanel, Laurens, todos los grandes ganaderos, han sido reelegidos miembros del jurado, al margen del voto de estas gentes que pedían desde hacía tanto tiempo que fueran arrinconados; por tanto nada ha cambiado, serán los mismos hombres los que aceptarán o rechazarán los lienzos, que harán coronar tal o cual ejercicio de sus alumnos.”³⁴⁰

Nada había cambiado, los mismos miembros, los mismos jurados, iguales prácticas. La problemática del Salon francés no se hallaba, por tanto, en una reestructuración de las dependencias, sino en una larga y enraizada práctica endogámica y clientelar difícil de subsanar sin atacar directamente a la oligarquía de los miembros del tribunal que la presidía.

“Nous sommes aussi dans la protection des maîtres à élèves, dans le bon plaisir de la camaraderie, c’est qui est mauvais”.³⁴¹

Más allá de la consecución en 1881 de la independencia del Estado en la gerencia del Salon, de la ficticia consumación de una *Société des Arts Unis*, la verdadera preocupación residía como había sucedido desde sus inicios, en la parcialidad de las actuaciones de los miembros del jurado, que volvían a ser los mismos y en los criterios de selección de obras. No en vano, durante el certamen de 1881 se volvieron a repetir los mismos abusos de autoridad que se habían producido cuando la dirección del Salon recaía conjuntamente en manos de los burócratas de Estado y los miembros de la Academia

“El Salon de este año es el primer acto de emancipación de los artistas, a quienes el Gobierno a cedido el derecho de organizar las exposiciones anuales [.....] El sufragio Universal de los artistas ha otorgado el poder a un Comité [.....] El único abuso que se ha deslizado entre tanta rectitud consiste en la colocación de algunos cuadros. Sabido es que los salones de la Exposición están dispuestos por orden alfabético y no deben contener otras obras que las firmadas con nombres cuya inicial corresponda a la letra que designa el Salon. Por este hecho algunos pintores que forman parte del Jurado o del Comité, no creyendo sus obras bastante bien colocadas, han cometido la falta de infringir la regla establecida, trasladando sus cuadros a unos salones que no estaban

³⁴⁰ HUYSMANS, Joris-Karl: *El arte moderno. Algunos*. pp.130-131.

³⁴¹ ZOLA, Émile: *Ecrits sur l’Art*. p 415.

destinados a su inicial. Con este motivo ha habido una especie de motín de los descontentos, a quienes semejante abuso perjudicaba.”³⁴²

Pierre Vaisse se preguntaba en qué medida todas estas decisiones administrativas afectaban al arte. Según éste a pesar del importante proceso de reformas se habían acometido sbe el funcionamiento del Salon, la mayoría de los artistas no variaron su manera de entender el arte y continuaron concurriendo al Salon, al menos durante la década de los años ochenta, con unas obras de similares características:

“En fait, on ne saurait nier que la décision de 1880 ait constitué un changement fondamental du point de vue de l’action des pouvoirs publics, mais du point de vue des possibilités offertes aux artistes de montrer leurs œuvres et de les vendre, elle ne modifiait guère la situation, et l’on s’accordera avec Henry Focillon pour juger que du point de vue de l’histoire des styles, elle est restée *sans influence directe sur l’avenir de l’art.*”³⁴³

Esta afirmación es cierta sólo a medias, pues no podemos perder de vista que la decisión del Estado de ceder competencias organizativas a una sociedad electa de artistas estuvo directamente provocada por las continuas quejas de los artistas sobre la injusta actuación de los jurados, normalmente emitidas contra aquellos artistas que practicaban un arte de características modernas distintas a los principios de l’École. Por lo tanto, en el fondo del asunto subyacía una cuestión de estilo, el continuo caballo de batalla, el arte no tolerado por las élites artísticas; y aunque es cierto que estas medidas, como la cesión de competencias y la creación de una *Société des Artistes français*, no tuvieron un efecto inmediato, con el paso del tiempo la realidad se fue imponiendo y las rupturas, las deserciones y las escisiones, que en definitiva estuvieron siempre impulsadas por incompatibilidades artísticas, pudieron producirse con mayor facilidad. Recordemos que ya por aquel entonces existía el nuevo referente de algunos artistas más innovadores que, como observamos, habían abierto una brecha difícil de cerrar y que con sus desplantes al Salon habían franqueado la barrera de la exclusividad.

³⁴² GOUZIEN, Armand: “Exposición de Bellas Artes de París” *La Ilustración Español y Americana*. N°XIX, 1881, p.326.

³⁴³ VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. p. 95.

1881, 1882 y 1883

Los certámenes de 1881, 1882 y 1883 no constituyeron ninguna variación con respecto a la dinámica de años anteriores, la decisión administrativa del Estado de ceder competencias en la dirección del Salon a los propios artistas fue una medida que quedó reducida al ámbito organizativo pero que, al menos de manera inmediata, no afectó al comportamiento de los artistas y a las constantes artísticas. Este aspecto se observa particularmente en el ejemplo de la participación española. Los artistas españoles concurren al certamen con la misma retórica artística, el omnipresente Casanova Estorach participa en los tres certámenes con sus habituales obras de género, Ricardo Madrazo aporta su pedigrí y expone en 1881 una obra orientalista inspirada en Marruecos. Se repiten las obras que representan escenas y paisajes de Andalucía, temática de la que participan José Jiménez que expone en 1881 *Un après midi à Seville*, Moreno Carbonero con una escena de Málaga o Sánchez Perrier que participa en el 81 y 82 y reproduce una escena del Alcázar de Sevilla. Tan solo algunas notas se salen del guión preestablecido, la presencia de Adolfo Guiard un artista con presupuestos modernos que en 1882 rompe con el tono general de la participación española y expone con el número 1255 *Étude de bohémienne*, una obra inspirada en la nueva temática realista que se nutre de los modelos humanos contemporáneos; y un joven Ramón Casas que ha entrado en el taller de Carolus Durand y participa en 1883 con un moderno autorretrato, que en el catalogo del Salon viene reseñado como *Portrait de M.Y.*

La participación valenciana no rompe con la tónica general y se encasilla nuevamente entre el costumbrismo regionalista y el género. Agrasot participa con varias obras de temática costumbrista como la de 1881 inspirada una escena anecdótica *Une dimanche à la champagne à Valence* o *Sortie de la Cathedrale à Leon* de 1882, mientras que en 1883 muestra *Les deux amis*. Borrás y Mompó también repite en 1881 y 1882 con dos obras cuyos títulos se refieren indiscutiblemente al género y el costumbrismo *In fraganti* y *Ah! la bonne orange!*; culmina la aportación Bernardo Ferrándiz, desde hace años asentado en Málaga, al que se refiere el catalogo como discípulo de Duret y que participa en 1883 con la obra *En Teruel*. En definitiva los pintores valencianos continúan con la tendencia general de la participación española que transita por el género, el costumbrismo, el paisaje y el retrato.



Fig.37- Joaquín Agrasot. *Les deux amis*. 1867. Óleo/lienzo.

A las escasas referencias que la crítica francesa reserva durante estos años para los artistas españoles se unen las no menos favorecedoras de los corresponsales artísticos de la prensa y publicaciones nacionales.

“La escuela española no se halla representada este año como se merece y es preciso que nos contentemos con algunos cuadros de género, de factura como siempre, inteligente e ingeniosa, tales como el de Luis Jiménez y el de su hermano Jiménez Prieto, que continúan brillantemente la tradición de esta familia de pintores de talento, que reconoce por jefe a Jiménez Aranda [...] Agrasot ha pintado con acierto una procesión que sale de la Catedral de León, donde se ven los mismos frailes, demasiado regalones, demasiado gordos, demasiado jabonosos, que reproduce Casanova con harta frecuencia [...] El delicado paisaje de Sánchez Perrier da una vez más su preciosa nota clara”³⁴⁴

Mientras esto sucedía una de las figuras más trascendentales del arte moderno, Edouard Manet, fallecía a los cincuenta y dos años tras una carrera llena de triunfos y decepciones, de rechazos y aceptaciones, en definitiva de consideraciones dispares. Con él se marchaba un hombre que según Zola había encarnado un papel fundamental en la renovación del arte.

³⁴⁴ ZOLA, Émile: *Écrits sur l'art*. p.458.

1884

En enero de 1884 el Estado, sin embargo, no pudo más que rendirse a la evidencia de la fama de Manet y ofreció el merecido tributo a un gran artista. Para la ocasión se organizó en *l'École des Beaux Arts* una exposición retrospectiva de su obra en la que se mostraron más de ciento ochenta pinturas y dibujos. Pero este acto tan sólo escondía un gesto superficial, en realidad Manet continuaba siendo un artista molesto para las elites artísticas oficialistas que condenaban su arte. Ni el presidente de la Republica, ni los miembros más destacados de la oficialidad, como Gérôme, se dignaron a asistir al evento, considerando un ultraje que un artista de sus características violara las sagradas paredes de *l'École des Beaux Arts*. Sea como fuere lo cierto es que el efecto de la retrospectiva de Manet tuvo sus efectos en la vida artística del momento, ya que el jurado del Salon de ese año se mostró más severo en sus aceptaciones.

“Es demasiada la coincidencia entre la exposición del mayor número de cuadros de Manet que se habían visto juntos, la enorme severidad del jurado al Salon y la rebelión de los “Rechazados”, que toma la forma, no sólo de un exposición paralela, sino de un grupo al margen de las instituciones “los Artistas Independientes.”³⁴⁵

Para los artistas españoles, sin embargo, el certamen de 1884 del Salon oficial no tuvo un carácter trascendental en ningún aspecto, ni negativo, ni positivo. El número de representantes descendió desde veintidós en el certamen anterior a diecisiete y discurrió por los mismos cauces que los certámenes anteriores: Casanova Estorach, Laureano Barrau, Luis Jiménez Aranda, Sánchez Perrier, Enrique Melida, artistas vinculados al gusto por la pintura de los géneros menores a los que se volvía a unir la excepción de Adolfo Guiard. Entre los valencianos repetía Enrique Miralles y se sumaba la presencia de Vicente March que desde Roma enviaba una obra *Les saltimbanquis* propiedad de Otto Goldsmidt. Así reseñaba la crítica el carácter del Salon de ese año:

“Las exposiciones se multiplican y se parecen: el Salon anual es casi siempre la reproducción del Salon del año anterior; los mismos cuadros representando otras cosas, pero la misma *factura*, los mismos efectos, el mismo colorido, las propias cualidades, análogos defectos..”³⁴⁶

³⁴⁵ DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno*. p.273.

³⁴⁶ *La Ilustración Española y Americana*. N°XIV, 1884, p. 246.

La escisión del Salon des Indépendants. Primeros años de vida 1884-1889³⁴⁷

El año 1884 será recordado en la historia de las exposiciones parisinas por constituir el punto de partida de los futuros salones disidentes. El año de 1884 marcará la fecha del fin del Salon único y con ello, el nacimiento de nuevas sociedades artísticas. Nuevamente serán las exclusiones acontecidas durante ese certamen y las continuas prácticas clientelistas del jurado el foco de discordia que en esta ocasión sí, hará a los artistas plantearse la determinación de adoptar una acción definitiva, los ecos de Manet resonaban de nuevo:

“En 1884, la création du Salon des “indépendants” est le premier signe de la désuétude de l’institution unique. C’est le dysfonctionnement de celle-ci qui est à l’origine de la crise, par les exclusions prononcées au Salon de la Société des Artistes français de la même année; si 2488 toiles ont pu être admises au Palais de l’Industrie, le jury prononcé, une fois encore, de nombreuses exclusions.”³⁴⁸

Durante los días 11, 16 y 19 del mes de abril de 1884, un grupo de artistas disidentes del *Salon des Artistes français*, decide constituir un nuevo marco donde poder exponer libremente sus obras. Este espíritu de libertad artística que impregna la configuración del nuevo grupo, va a ser la base que rija el propio reglamento de la sociedad:

“La société des artistes indépendants, basée sur la suppression des jurys d’admission, a pour but de permettre aux artistes de présenter librement leurs oeuvres au jugement du public.”³⁴⁹

La pregunta obligada para el interés de este estudio es la de plantearnos si existió una masiva participación por parte de los artistas españoles, ¿quienes y de qué manera expusieron en el nuevo Salon?

En el primero de los certámenes artístico del *Salon des Artistes Indépendants*, que tuvo lugar entre el 15 de mayo y el 1 de julio de 1884 podemos constatar la

³⁴⁷ El estudio realizado sobre los catálogos de las Exposiciones del Salon des Indépendants aborda los años 1884-1886-1888-1889- 1892-1895- hasta 1922 de los que faltan 1900 y 1906. Sin contar los años de la Primera Guerra Mundial en que el certamen deja de celebrarse.

³⁴⁸ MONNIER, Gérard: *L’art et ses*. pp. 267-268

³⁴⁹ Catalogue du Salon des Artistes Indépendants 1884. Règlement.

presencia de cinco pintores españoles de notables diferencias entre ellos. Fernando Martínez, expone una obra titulada *Le bords de la Marne* y dos diseños *Dessin d'après Raphaël* y *Dessin d'après Fragonard*, Adolfo Guiard aporta una cuadro *Procession en Biscaya*; Angel Sarachaga dos pinturas *Sujet d'une chanchonnette "La beau Sergent"* y *Mon ami Coffing*; Carlos Ortells *Trickographique. Portrait de S.M. la Reine d'Espagne Isabelle II* y por último Luis Falero que participa con su obra *La sorcière (tambourine)*.

Dos años más tarde en 1886 la participación española se ve reducida al número de un solo artista; Cesar Alvarez Dumont que presenta *Les heros inconnus* y *Divertissement de toreadors*. Durante los años siguientes de 1888 y 1889 tan sólo hallamos la presencia de León Escosura que durante la exposición de 1888, aporta nueve pinturas: *Un cavalier*, *Dans la caserne*, *Le drapeau de l'ennemi*, *Le tir à la cible*, *Le depart des hôtes*, *Les jours hereux de Marie Stuart*, *François I est la duchesse d'Etamps*, *Portrait de M.L.L.*, *Portrait de Mme.L.E.* Mientras que en el Salon del año 1889 se evidencia una total ausencia de los pintores españoles.

Un renovador como Adolfo Guiard puede servirnos de ejemplo para poder acercarnos a la naturaleza del nuevo Salon. Guiard participa en 1884 en los dos Salones que se celebran en París, tanto en el *Salon oficial des Artistes français* con la obra *Nord-Est*, como en el recién creado de los *Indépendents* con *Procesión en Vizcaya*. Otro pintor con presupuestos artísticos radicalmente distintos Luis Falero abandona el Salon Oficial y participa en 1884 en el Salon de los Independientes, mientras que en 1885 y 1886 vuelve a exponer en el Salon oficial.

Ni un solo artista valenciano opta por la nueva empresa del Salon de los independientes durante la década de los años 80, tampoco lo harán durante los 90, habrá que esperar hasta 1914 para que los artistas valencianos se atrevan por fin a pisar las salas de este Salon. La ausencia de artistas valencianos debería hacernos pensar que los pintores valencianos demasiado atados al género y al costumbrismo no vieron en el nuevo Salon un lugar propicio donde su estética tuviera cabida. Pero este razonamiento carece de fundamento pues durante la década de los 80 el *Salon des Indépendants* ofreció una imagen bastante similar a la del Salon Oficial, al menos en lo que a

producción española se refiere. Luis Falero o Leon Escosura participaron con obras de género al más puro estilo comercial, sólo la presencia de Guiard podría apuntar cierta modernidad, pero el hecho que el propio Guiard no renunciara a exponer en el Salon Oficial nos da una idea de la importancia que continuaba poseyendo el certamen oficial.

Esta cuestión sobre la posibilidad de exponer en varios salones al mismo tiempo ya había sido apreciada por los artistas impresionistas. En 1877 Degas instaba a sus colegas impresionistas a prohibir la posibilidad de exponer al mismo tiempo en el certamen de los impresionistas y en el Salon. Ese año Degas obtuvo el respaldo de sus compañeros y se prohibió a los participantes de la exposición impresionista participar en el certamen oficial. Pero el hecho de que fuera necesario consensuar un veto específico indicaba que se trataba de una práctica desarrollada por los artistas que exponían en un certamen u en otro según fuera el caso. Lo cierto es que la tentación de poder exponer en varios certámenes era demasiado grande, quizás por ello unos años después era el propio Renoir quien desafiaba la exclusividad de los impresionistas y explicaba en una carta enviada en 1881 a Durand-Ruel su decisión de exponer en el Salon Oficial, por el importante peso que éste continuaba teniendo en la promoción comercial de un artista:

“Je viens tâcher de vous expliquer pour quoi j’envoie au Salon. Il y a dans à peine quinze amateurs capables d’aimer un peintre sans le Salon. Il y en a quatre vingt mille qui n’achèteront même pas un nez si un peintre n’est pas au Salon. Voilà pourquoi j’envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit...Mon envoi au Salon est tout commercial. En tout cas c’est comme de certaines médecines. Si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal.”³⁵⁰

Los artistas valencianos, al igual que Renoir, no quisieron renunciar al poderoso efecto que el Salon Oficial provocaba en el ámbito promocional y comercial, no enviaron ni una sola tela al *Salon des Indépendants* hasta una fecha tan tardía como 1914. Este aspecto se muestra más clarificador en la medida que dicho Salon era de admisión libre, bastaba con enviar las obras y pagar las cuotas. ¿Qué perdía un artista por enviar sus obras a un Salon nuevo, con expectativas aún no creadas y una esencia artística todavía no definida?

³⁵⁰ MOULIN, Raymonde: *Le marche de la peinture en France*. p.28.

Es en este tipo de iniciativas donde mejor se observa el carácter conservador de parte de la pintura valenciana, cuya finalidad estaba totalmente vinculada a la práctica comercial y a la oficialidad del sistema académico francés. Los artistas de la primera generación que participaron en las exposiciones parisinas de los años 80 como Agrasot, Ferrandiz o Borrás quedaron anclados en una práctica muy condicionada a los presupuestos comerciales, ajenos totalmente a las nuevas propuestas. Es cierto que tampoco hubo un abandono masivo del Salon Oficial por parte de los artistas españoles que continuaron prefiriendo mantenerse vinculados a las precariedades de la oficialidad artística. Pero el hecho de que algunos artistas probaran fortuna en un nuevo Salon es un síntoma de renovación, la búsqueda de nuevos horizontes artísticos aporta un poco de frescura a la monótona práctica del artista español cuya única meta era exponer en el rancio *Salon des Artistes français*.

1885-1886-1887 Salon des Artistes français

Nada cambio, por tanto, para los artistas valencianos que continuaron acudiendo a Paris y concurriendo puntualmente a las exposiciones del *Salon des Artistes français* como si nada hubiera sucedido. Esta situación se hacía más preocupante en la medida que hacia 1885 una generación nueva de artistas valencianos comenzaba a sumarse a los clásicos del Salon de los años 80 como Ferrándiz y Agrasot. Las figuras de Federico Olarí, discípulo de Francisco Domingo, Ignacio Pinazo, Vicente Paredes y Emilio Sala son una muestra de la llegada de artistas jóvenes al panorama artístico parisino. Una generación joven surgía en reemplazo de la vieja, pero su actitud continuaba siendo exactamente la misma y su juventud no aportaba ningún halo de renovación a la pintura valenciana, por entonces encerrada en las delicias del *tableutin*. Federico Olarí concursaba por primera vez en un certamen parisino en el *Salon des Artistes français* de 1885 con el retrato de su maestro Francisco Domingo y su esposa; Agrasot participaba en el mismo Salon con una de sus famosas escenas costumbristas *À la foire de Valence*. En 1886 Olarí volvía a concurrir, esta vez, con dos obras de claro contrapunto comercial mientras que Ignacio Pinazo participaba en ese mismo certamen con un pequeño cuadro anecdótico *Loisirs d'enfants*. En 1887 Olarí retornaba al Salon con

uno de sus temas predilectos: las preciosistas escenas de *boudoir* que representaban un grupo de perritos, muy al estilo de su maestro Francisco Domingo. Quedaba evidenciado que, pese al relevo generacional que se estaba produciendo entre los pintores, la pintura valenciana no viraba hacia presupuestos más modernos.



Fig.38-Federico Olaría. *Petits chiens*. Óleo/lienzo

La decadencia del género y la pintura de historia, el relevo del naturalismo.

Para apreciar la escasa condición renovadora que caracterizó a algunos artistas españoles y a una buena parte de los valencianos es necesario revisar el proceso de evolución estilística que se estaba produciendo en ese mismo momento en Francia y al que evidentemente estos personajes como testigos de su época no pudieron ser ajenos.

“A comienzos de los años ochenta esta corriente (el género) había alcanzado, al menos en París, las más altas cotas de difusión que cabía esperar. Se inicia entonces no

tanto una disminución en el número de pinturas y de pintores que se incorporan a esta temática, cuanto, sobre todo, una falta de interés artístico...³⁵¹



Fig.39-Mariano Fortuny. *El coleccionista de estampas*.1866.Óleo/lienzo.66'5 x 92 cm

Efectivamente desde la muerte de Fortuny en 1874 una fiebre por la pintura de género se había desatado no sólo entre los pintores españoles, sino también artistas de otras nacionalidades entre los que destacaban los italianos, recordemos las palabras del príncipe Odescalchi, y los franceses. A esta devoción por la pequeña composición contribuía igualmente en gran medida, como indicamos en capítulos anteriores, la influencia del gran maestro francés Ernst Meissonier. Los artistas españoles alentados por el reconocimiento social y muy fundamentalmente atraídos por las recompensas económicas que aportaba el éxito comercial se habían rendido en masa a la práctica del pequeño cuadro de género que enviaban tanto a los certámenes del Salon, como a las salas de los marchantes. Tras años y años de sobreexplotación sobre los mismos temas realizados siempre con las mismas técnicas, el público y principalmente los críticos comenzaban a estar cansados de tanta repetición y denunciaban la desnaturalización que se había llevado a cabo de todo un maestro de la pintura como Mariano Fortuny:

³⁵¹ REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura*. p. 199.

“Fortuny. Certes, il est et restera personnellement un merveilleux peintre, mais qu’en sera-t-il de ses imitateurs ? [...] C’est le triomphe du morceau détaillé, fouillé, scruté, ciselé avec une adresse, une patience et une pénétration qui tiennent du prodige : nous le répétons, ce sont les tableaux qui forment aujourd’hui comme le corps de doctrine de cette secte, affolé de lumière et de rutilances, qui ne tend à rien moins qu’à bouleverser les principes les plus élémentaires de la construction d’une peinture et à exiger de notre rétine des possibilités qui l’excèdent. Heureusement toute l’école espagnole n’est pas là.”³⁵²



Fig.40-Francisco Domingo. *El coleccionista de estampas*. Óleo/lienzo

Toda la escuela española no, pero casi toda. La fama artística y comercial que Fortuny había adquirido era de tal magnitud que durante 1883, año en que se celebró en París una retrospectiva de su obra, se desataron algunas críticas severas no ya contra sus

³⁵² LEFORT, Paul : “*Les écoles étrangères de peinture*”. Gazette des Beaux Arts. Octobre, 1878, pp. 470-485.

imitadores sino contra el propio Fortuny, quizás más alentadas por la estrategia comercial que por la vanalización que algunos artistas estaban haciendo de su estilo.

“A ciertos críticos les ha dado el furor de insultar y rebajar a nuestro gran Fortuny, con motivo de esta exposición: los hay que han dicho de él verdaderas blasfemias artísticas que sublevan a todo el que sienta el color y la forma [...] Como ni unos ni otros tienen *Fortunys* para vender, no es extraño que hayan dado en rebajar al autor de *la Vicaría* a fin de realzar las medianías de sus colecciones eclipsadas en la actual exposición del maestro [...] A mí esta campaña contra Fortuny me hace el efecto de las infamias que contra las mujeres hermosas profieren las que son feas; al final, en resumidas cuentas, todo es envidia y nada más”³⁵³

Es cierto que Mariano Fortuny fue el artista que mejor encarnó las virtudes y los defectos del pintor de género, pero en honor a la verdad debemos aclarar que el propio Fortuny llegó a ser consciente de la necesidad de superar los límites que ofrecía la especialización y el servilismo a un determinado tipo de arte, por muy rentable que este fuera económicamente, la vocación del artista era otra. El mismo año de su muerte, Fortuny, había comenzado a manifestar sentirse estrangulado por el exclusivismo comercial al que le sometían los marchantes, había sido consciente del agotamiento que sufría la pintura de género. Por entonces Fortuny comenzaba esperanzado a experimentar con nuevos horizontes artísticos y así lo refería a su amigo el Baron Davillier

“Tengo en proyecto otras cosas, sobretodo una que intentaré abocetar antes de mi marcha, pero no es para vender, ya que nadie me la compraría, solamente yo me pagaré el lujo de pintar para mí; esta es la verdadera pintura.”³⁵⁴

La muerte truncó esta nueva etapa pictórica de Fortuny de la que nos dejó algunas obras como *Niño en la playa de Portici* o *Los hijos del pintor en un salón japonés*. No fueron lamentablemente estas nuevas perspectivas artísticas en las que Fortuny combinaba magistralmente la utilización de la luz, del movimiento y

³⁵³ GENER, Pompeyo: “París artístico y literario”. *La Ilustración Artística*. Nº 79, 1883, p. 211.

³⁵⁴ MARTÍ, Montse: “Etapas pictóricas a través de su obra”, p. 62. En GONZÁLAEZ, Carlos y MARTÍ, Montse: *Fortuny 1838-1874*. Ed. Fundación La Caixa. Barcelona, 1989.

experimentaba con la nueva devoción por la estampa japonesa, que tanta fortuna tuvo entre el grupo de los impresionistas, las que siguieron aquella hueste de pintores que imitaron casi milimétricamente su obra y que se especializaron en la pintura *a la maniera* de Fortuny. En un tiempo en el que el arte de género estaba totalmente desfasado desde el punto de vista artístico estos artistas continuaron explotando el género comercialmente hasta el extremo de estrangularlo.



Fig.41-Mariano Fortuny.*Niño en la playa de Portici*.1874.Óleo/leinzo.

Pero no sólo la pintura de género parecía mostrar signos de agotamiento, también la pintura de historia comenzaba a ser denostada por los artistas. Ya hacía, sin embargo, más de una década que Edmond Duranty había publicado en Francia su artículo titulado *la nueva pintura*, un escrito donde condensaba la experiencia artística que estaban desarrollando un grupo de artistas que desde 1874 se reunían para abordar nuevos modos de representación artística. Esta especie de memorando era el primer síntoma de que algo estaba cambiando en el mundo del arte, un palpito de la nueva pintura que pasaba por la variación estilística, por la nueva composición y por la experimentación técnica. Unos años después era Émile Zola quien reafirmaba en un artículo el triunfo de un nuevo estilo que reconocía en la realidad cotidiana su laboratorio de pruebas.

“Chaque année je constate que les femmes nues, les Venus, les Éléves et les Aurores, tout le bric-à-brac de l’histoire et de la mythologie, les sujets classiques de tous genres, deviennent plus rares, paraissent se fondre, pour faire place à des tableaux de la vie contemporaine, où l’on trouve nos femmes avec leurs toilettes, nos bourgeois, nos ouvriers, nos demeures et nos rues, nos usines et nos campagnes, toutes chaudes de notre vie. C’est la victoire prochaine du naturalisme dans notre école de peinture.”³⁵⁵

Los ritmos artísticos modernos discurrían por otros universos de aquellos reverberados por los artistas españoles. Desde hacía tiempo los artistas habían abandonado el estudio y se habían enfrascado en nuevas escenas que surgían de los modelos humanos modernos o como se denominó en la época *los temas del día*.

“El movimiento anti-académico que se produce en el arte de algunos años a esta fecha acentuase más que nunca en el Salon de 1881; los héroes de la antigüedad, que han inspirado tantas tragedias [...] se cansan al fin de ser asesinados por los pintores. [...] Tiempo era ya de volver a la grande y pura corriente de la vida y tirar los trapos viejos con que se disfrazaban unos cuantos personajes [...] El arte ha seguido a la civilización moderna y ha recobrado nuevo vigor en las fuentes de la verdad.”³⁵⁶

Precisamente ese realismo, esa corriente de la vida es la que impresionó a un joven Joaquín Sorolla que viajaba en la primavera de 1885 a París y se maravillaba con la sinceridad de Bastien Lepage. Hacia 1885 fecha en la que Sorolla visitaba París el naturalismo ya era un estilo asentado, no ya por las instituciones oficiales que seguían impulsando un arte más en la línea del academicismo historicista, pero sí por los artistas que buscaban en la realidad nuevos escenarios con los que crear argumentos atractivos cara al público y romper así con la monotonía y la tendencia uniformista que había caracterizado al arte desde hacía unas décadas.

³⁵⁵ ZOLA, Émile: *Écrits sur l’Art*. p.446.

³⁵⁶ GOUZIEN, Armand: “Exposición de Bellas Artes de París” *La Ilustración Española y Americana*. N° XIX. 1881, p. 326.



Fig.42-Jules Bastien Lepage. *La siega del heno*.1877. Óleo/lienzo.180 x 195 cm

Se constata de esta manera un aspecto que ha definido al arte español con respecto a las tendencias artísticas de carácter internacional. El *decalage* del arte español se conforma como un signo de identidad de los artistas españoles que se incorporan a los estilos artísticos cuando estos ya están asentados, una dinámica de retraso en la recepción y aceptación de ciertos criterios estilísticos y artísticos. Mientras el naturalismo se había abierto paso, mientras algunas excepciones como Casas y Guiard experimentaban con nuevas formas y los pintores catalanes como Vayreda, Llimona o Brull se encaminaban desde la influencia de la escuela de Barbizon hacia un futuro simbolismo, algunos artistas españoles se aferraban todavía a los argumentos ya caducos como el costumbrismo, la españolada y el casacón. La incorporación de las técnicas realistas a este tipo de escenas como hiciera Agrasot tan sólo aportarán cierta nota de adaptación a los tiempos que corrían.

Volvamos, no obstante, a la secuencia de los Salones. El certamen de 1888 significa el punto de partida del abandono definitivo del género y la pequeña composición preciosista entre los pintores españoles que concurren al Salon.

“Se extingue así- salvo prolongaciones episódicas- el más significativo, recurrente y duradero modo de pintar que los artistas españoles del siglo XIX habían escogido para promocionarse en París”³⁵⁷

Este hecho no se produce por la cantidad de obras del certamen que se nutren de los estilos modernos, sino porque comienzan a mezclarse nuevos valores artísticos como Casas o Baixeras junto a viejos maestros que se embarcan igualmente en la nueva estética realista.

“ Y ahora pasemos revista a las obras que la escuela española cuenta con en la Exposición de este año. Figura a la cabeza Jiménez Aranda con su *Arresto* [...] Jiménez Aranda ha renovado, por decirlo así, su talento, tan justamente apreciado ya, consagrándose a asuntos modernos [...] Mr. Baixeras, menos acertado quizás, como asunto, que el año precedente, continua imponiéndose con la misma sinceridad de la cosa observada de cerca y bien expresada después. Sus pescadores componiendo las redes viven y están bien atentos a su trabajo[...] Hay mucho movimiento y animación en la escena que ha pintado Mr. Ramón Casas y que representa los alrededores de una plaza de toros, probablemente la de Barcelona [...] Enrique Miralles nos representa una familia de titiriteros [...] Señalaremos para terminar el retrato un poco pesado de Felipe Maso [...] y un *Cristóbal Colón* de Casanova Estorach.”³⁵⁸

Luis Jiménez Aranda es el artista que mejor ilustra el cambio estilístico y temático que el arte de finales de siglo acomete. Su transformación artística es si cabe mayor en la medida que se trata de un artista perteneciente a una escuela tradicional como la sevillana, que había estado vinculado totalmente a la práctica de la pintura de

³⁵⁷ REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura*. pp. 209-210.

³⁵⁸ *La Ilustración Española y Americana*. nº XXI, 1887, p.367.

género. Su apuesta por los presupuestos modernos es un ejemplo de la adaptación del artista al ritmo cambiante de su tiempo y aunque es cierto que Jiménez Aranda continuó pintando escenas de género de fácil lectura y simple composición, fue más como una acción de carácter secundario que como una identificación con un tipo de pintura que ya no estaba viva. Contrariamente, muchos artistas españoles no supieron abordar la modernidad y se obcecaron en practicar un arte que no aportaba evolución alguna al conjunto de los estilos artísticos pero que continuaba manteniendo una fuerte demanda desde el punto de vista comercial. Al practicar un arte de semejante factura en un ámbito como el Salon los artistas hipotecaban el futuro artístico en virtud de la promoción y ascensión económica.

El certamen de 1888 por lo que respecta a la participación de los artistas valencianos tan sólo será recordado por la incorporación de un nuevo nombre que se sumaba al resto de artistas valencianos que concurrían en París; Vicente Paredes, el pintor que tanto éxito comercial conoció con la pintura de género, participaba con una escena no menos anecdótica y trivial, ambientada en las, tan en voga, escenas de Iglesia que llevaba por título *En l'absence du Cardinal*. A ellos se une un nuevo actor que participa por primera y última vez en los Salones franceses, Vicente Gómez Plasent, al que inscriben como alumno de la Escuela de San Fernando de Madrid y que participa con el retrato de una dama *Mme. R...*

La constatación de la inmersión por parte de los artistas españoles en los ya contemporáneos presupuestos estilísticos modernos tuvo lugar en 1889 a propósito de la celebración de la Exposición Universal.

“El triunfo oficialista del Realismo en la Universal de 1889 supuso un golpe mortal para la corriente, cuyo descrédito será casi tan general y definitivo como la pintura de historia. Desde esta fecha los críticos apenas se ocupan ya de estos artistas. De todos modos, por más que el gusto haya cambiado en la última década del siglo entre los críticos, no lo ha hecho totalmente entre los clientes. Por eso hay nuevos

españoles que todavía concurren al Salon con piezas de similares características atraídos por un comercio que no ha desaparecido.³⁵⁹

A partir de 1889 la vocación de los artistas españoles que participarán en la vida artística parisina estará dominada por esta lógica dual, aquellos que intentarán primar la evolución estilística y seguirán el curso de las transformaciones artísticas y aquellos que intentaran primar a los clientes y seguirán el curso de las constantes económicas del Mercado del arte.

1889

Mientras París se rendía a los numerosos eventos de celebraciones, inauguraciones y *vernisages* propios del gran acontecimiento de la Exposición Universal, el *Salon des Artistes français* daba cita puntual a los artistas que volvían a concurrir ofreciendo una imagen semejante a la de certámenes anteriores. Ese año el *Salon des Artistes français* contó con la participación de veintisiete artistas españoles. Un considerable numero que constataba la existencia de una nutrida colonia de artistas españoles en la capital, que como apuntamos en otros capítulos, acudían a París atraídos por el abundante comercio artístico y por el efecto de persuasión que ejercía esta ciudad como foco cultural del momento.

El certamen oficial de 1889 contó con la presencia de Luis Jiménez Aranda que presentaba dos obras *Une café-Hôtelliere; 1880*, pieza inspirada en un argumento contemporáneo y un retrato, Dionisio Baixeras participaba con un paisaje que reproducía el Valle del Camprodon muy en la línea del bucolismo catalán, Joan Brull expuso la obra *L'oncle Jean*, Laureano Barrau reaparecía con *La fuite en Egipt* y una escena de composición *Printemps- étude*. Por su parte, José LLaneces como seguidor incondicional del género presentaba *Partida de dados* y un retrato. Finalmente destacaban Hermenegildo Esteban, futuro secretario de la Academia de España en Roma, que participaba con un paisaje de Venecia, Sánchez Perrier que retornaba con *Le*

³⁵⁹ REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura*. p. 207.

bords de Guadaira, Enrique Melida que concurría con dos obras y los hermanos Jiménez que participaban con dos obras el primero y con una el segundo. En definitiva las mismas constantes artísticas que en los últimos años, a los que se unía la presencia de algunos renovadores como Luis Jiménez Aranda, Baixeras, Brull o Santiago Rusiñol que participaba con una obra del todo modernista *Un velocipediste*, una escena que representaba en toda su simplicidad un episodio de la modernidad.

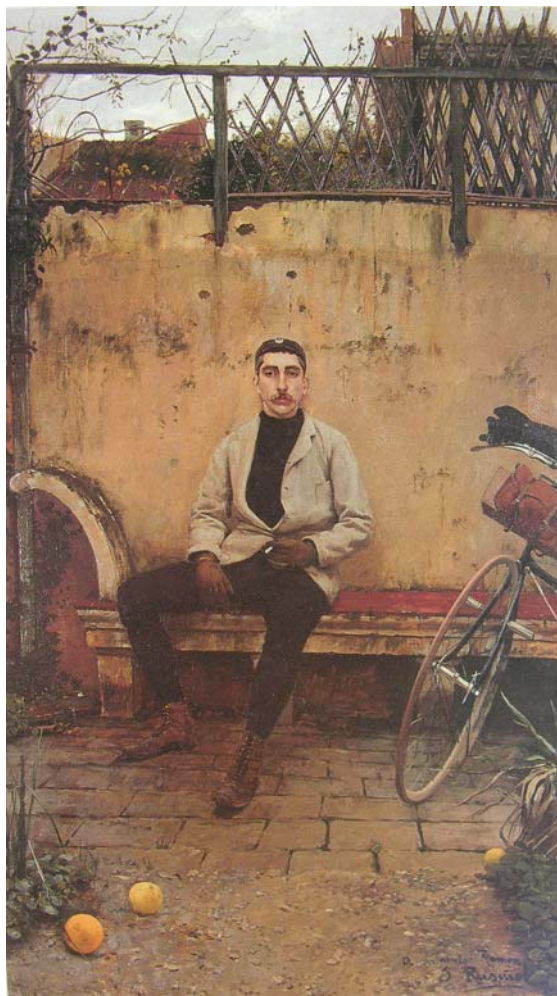


Fig.43-Santiago Rusiñol. *Un velocipediste*.1889.Óleo/lienzo. 165 x 96 cm.
(Retrato de Ramón Casas con bicicleta).

Entre los artistas valencianos del Salon Oficial repetía Miralles, a éste se sumaba Vicente Paredes con la obra *Jeune mère*, Federico Olaríá que presentaba *Les enfants de Mr. Francis Planté y Roses Trémières*. La participación la cerraba Emilio Sala que

exponía por primera vez en París gracias a un permiso de estancia acometido durante su beca romana y que participaba con la obra *Flairant une affaire*.

Mientras el Salon oficial recibía esta cantidad de artistas, el *Salon des Indépendants* no contaba con obra alguna con firma española. La participación española en este certamen ofreció una tendencia a la baja pues el volumen de expositores españoles fue decreciendo desde la fundación del mismo en 1884 con cinco participantes a ninguno en 1889. Todo parecía apuntar que durante esos primeros años de vida el Salon no consiguió definir los territorios artísticos y las oscilaciones de artistas entre sus participantes no fueron más que un reflejo de la inestable vida del Salon³⁶⁰. Durante la década de los años noventa, sin embargo, el *Salon des Indépendants* cobrará nuevos bríos.

Pero mientras estos certámenes tenían lugar la Exposición Universal abría sus puertas entre una gran multitud y una no menor expectación. Es en este certamen donde mejor se observan muchas de las problemáticas que atañían a las diferentes escuelas artísticas.

Exposición Universal de París de 1889.

“Toda nueva exposición universal implica la superación de las metas alcanzadas en la precedente, por lo que cualquier constatación contemporánea o posterior de ellos se presta a no ser tenida en cuenta. Por eso, es preciso subrayar más que nunca que en 1889 se celebró en París un acontecimiento trascendental en todos los órdenes; cuanto se diga acerca de la grandiosidad de la Exposición Universal de 1889 va mucho más allá

³⁶⁰ Solo un año después de su creación en 1884 el Salon des Indépendants vivió su primera crisis. Al finalizar el primer certamen comienzan a surgir problemas derivados de las cuentas financieras del propio Salon. Aunque en los estatutos del Salon quedaban bien reflejadas todas las cuestiones económicas lo cierto es que la situación derivó en discordia. A tenor de esta situación algunos artistas como Odilon Redon exigieron la creación de unos estatutos jurídicos que concedieron oficialidad a los anteriores. Gracias a estos estatutos nacerá la nueva *Société des Artistes Indépendants* que a partir de entonces gozará con el patrocinio municipal de la villa de París que pondrá a disposición de la Sociedad el Palais de la Ville de Paris. Todas estas cuestiones pueden explicar el repentino descenso de artistas expositores entre el certamen inaugural del Salon y el siguiente celebrado en 1885 entre tanta incertidumbre: de cuatrocientos artistas en 1884 cinco de ellos españoles, se pasaron a ciento treinta y seis expositores en 1885.

de cualquier t3pico, hasta el punto de que, en sus resultados, se aproxima m3s a las sucesivas que a las anteriores.”³⁶¹

Efectivamente, la fecha de 1889 constituye un antes y un despu3s en el panorama cultural de la Europa del momento, la gran Exposici3n Internacional de Par3s, ver3 surgir aquella gran torre de hierro que apuntara al cielo y se adentrara con paso firme en la contemporaneidad.

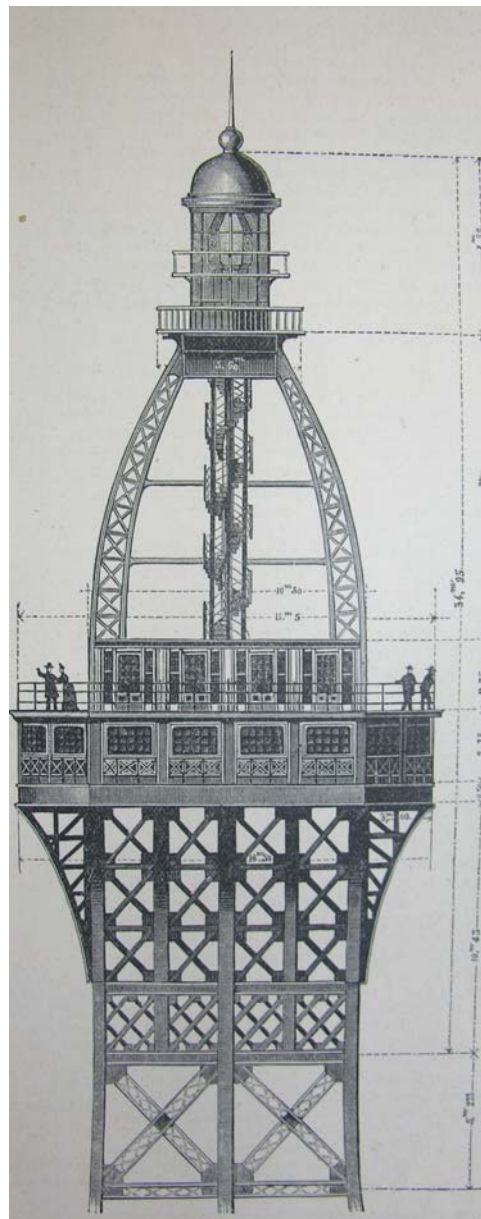


Fig.44-Tour Eiffel. Exposici3n Universal de Paris 1889. Dibujo.

³⁶¹ REYERO, Carlos: *Paris y la crisis de la pintura*. p.255.

“Francia lo ha acertado esta vez. Se ha subido a la más alta de las torres haciendo señas la mundo para que concurra a su capital, y el mundo se ha apresurado a llevarle vidas y haciendas, atraído por la portentosa voz de ese mágico muezín que se apellida Eiffel.”³⁶²



Fig.45-Sala de Maquinas de la Exposición Universal de Paris 1889.

Las exposiciones Universales tenían una eminente función propagandística, cada nación mostraba los símbolos de su riqueza cultural e industrial, la exhibición internacional constituía un excelente pretexto para ofrecer al mundo la imagen que cada nación quería hacer gala. Sin embargo, la Exposición Universal de París de 1889 tuvo un carácter único hasta la fecha que radicó en la dimensión y la importancia concedida durante el certamen a las Bellas Artes:

“La importancia concedida a las Bellas Artes aparece muy considerablemente aumentada respecto a las anteriores exposiciones [...] Francia ha organizado una *centenal* del arte francés [...] Por vez primera se admiran juntamente las obras del noruego Munch y el inglés Sikert, el americano Sargent y el italiano Segantini, el alemán Menzel y el suizo Doler, el holandés Breitner y el sueco Zorn... Hay, además, salones de pastelistas, de acuarelistas... El arte en la Exposición de 1889 tiene ya el

³⁶² De CASTRO, José: “París en 1889 por José de Castro y Serrano”. *La Ilustración Artística*. N° XXXVII. 1998, p. 195.

carácter imperioso y absorbente que ha de hacer de las bienales del siglo XIX lugares de discusión y de trabajo, pero no de placer.”³⁶³

¿Qué decir, sin embargo, de la sección artística española? ¿Fue el arte español un ejemplo más de la nueva era?. La sección artística española de la exposición Internacional de 1889 fue una muestra evidente de la polaridad que por entonces vivía la pintura española. Mientras un minúsculo grupo de artistas se embarcaba en los temas modernos, los más se perpetuaban en las caducas pinturas de historia o en las pequeñas composiciones de género.

“hemos de reconocer que su tendencia general no tiene nada de moderno; los géneros que siguen privando son el cuadro de Historia de gran tamaño y el casacón, de pequeño.”³⁶⁴

El carácter que conformó la sección española estaba, sin duda, muy determinado por el comité directivo que ejerció de jurado de selección entre los artistas españoles. Echando un vistazo a los nombres que formaron parte de dicho comité podremos hacernos una idea del tipo de obras que fueron invitadas a formar parte de la representación española. Como presidente del comité en Madrid se hallaba Manuel Domínguez, como vicepresidente Enrique Melida; Pradilla, Beruete y Ortega Munilla como vocales y secretario respectivamente. En Barcelona se creó otro comité dependiente del central de Madrid que estuvo dirigido por Francisco Masriera y Antonio Caba, en Roma se hizo lo propio siendo miembros del comité, el presidente de la Academia de España en Roma, Vicente Palmaroli, Villodas, Barbudo, José Villegas y Valles. En París el comité elector lo conformaban Raimundo de Madrazo, Antonio Gisbert, Emilio Sala, Luis Jiménez Aranda, Martín Rico, Francisco Domingo y Ulpiano Checa.

La presencia de los artistas valencianos en los comités de elección respondía a las buenas relaciones y posiciones de que gozaban los artistas elegidos. El caso de Gisbert

³⁶³ GALLEGO, Julián : “Artistas españoles en más de medio siglo de Exposiciones Universales de París”. *Revista de Ideas Estéticas*. Tomo XXII. 1964, p. 307.

³⁶⁴ GALLEGO, Julián : “Artistas españoles en más de medio siglo. p. 307.

estaba totalmente justificado, pues por méritos propios se había hecho un nombre entre la pintura de historia nacional gracias al empuje que había recibido del presidente de la primera República, Práxedes Mateo Sagasta. Emilio Sala contaba con excelentes relaciones con Beruete, por lo que su presencia pueda deberse a la intercesión de éste. Finalmente, Domingo era una figura de indiscutible peso en la colonia artística española en París y siempre gozó de gran reputación entre las elites artísticas tanto las nacionales como las internacionales. Es, por tanto, comprensible que al hacer un balance sobre la participación española en el certamen, la pintura de Historia y las obras de género tengan un protagonismo superior al de otros géneros más innovadores como el realismo de inspiración moderna o el paisaje moderno, géneros por los que los miembros del comité no debían sentir demasiado apego.

Fue contrariamente una obra de crudo realismo aquella que mayor fama dio a la participación española, se trataba de la obra de Luis Jiménez Aranda *Una sala de hospital. La visita*.



Fig.46-Luis Jiménez Aranda. *Una sala de hospital durante la visita del médico*.1889. Óleo/lienzo.

“El jurado internacional, compuesto de eminencias artísticas de todos los países, ha propuesto para la más elevada recompensa a la más importante manifestación de arte moderno que figura en la Sección española: *La visita al hospital*, por Luis Jiménez Aranda, [...] A pesar de todas las solemnidades históricas; a pesar de todas las ceremonias pomposas que la rodean; a pesar de los reyes, príncipes, prelados, que hacen gala junto a este modesto cuadro de sus magnificencias, esta página arrancada a la vida cruel del hospital, nos atrae y nos conmueve, dándonos la intensa sensación de realidad, vista sencillamente y fielmente traducida.”³⁶⁵

Esta obra tuvo que hacerse un hueco, como indicaba el crítico francés Ponsonailhe, entre “una floración de terciopelo, seda, satén y espadas de Toledo.”³⁶⁶ El triunfo de Luis Jiménez Aranda, puso, si cabe más, de manifiesto la excepcionalidad de esta obra entre el repertorio artístico español que navegaba por aguas bien distintas a las francesas:

“L’Espagne est dans une voie diamétralement contraire à la vôtre, elle présente le spectacle singulier d’un mouvement vers la passé. La tradition y est toute puissante”³⁶⁷

Efectivamente la representación española estuvo totalmente dominada por las grandes composiciones de la pintura de historia que se descolgaban de las paredes de los grandes edificios institucionales como el Senado, y sacaban nuevamente brillo a las medallas obtenidas en los certámenes nacionales a la espera de nuevas recompensas.

“La pintura de historia constituyó, todavía en 1889, la representación más cuidada de la sección española”³⁶⁸

Casado del Alisal con *La campana de Huesca*, Emilio Sala con *La expulsión de los judíos*, Antonio Gisbert con *Los comuneros*, Moreno Carbonero con *La conversión del duque de Gandía*, Francisco Pradilla con *La rendición de Granada* o Muñoz Degraín

³⁶⁵ GOUZIEN, Armand: “Exposición Universal de París. Bellas Artes.” *La Ilustración Española y Americana* N° XXXI. 1889, p. 103.

³⁶⁶ REYERO, Carlos : *Paris y la crisis de la pintura*. p.259.

³⁶⁷ NAVARRO, F-B.: “Correspondance d’Espagne : L’Exposition National des Beaux Arts à Madrid au 1884”. *Gazette des Beaux Arts*, 1884, pp.190-192.

³⁶⁸ REYERO, Carlos : *Paris y la crisis de la pintura*. p.259.

con *La expulsión de los judíos*, son sólo algunos ejemplos. Una larga nomina de artistas y de obras que acentuaba aún más el retraso de la pintura española que todavía a finales de la década de los 80 se consagraba a la vasta composición de estudio académico. Pero si importante fue el empeño con que la sección española seleccionó y expuso las pinturas de historia, no menos destacable fue la avalancha de pequeñas composiciones y escenas de género de las que numerosos miembros del jurado como Domingo, Villegas, Luis Jiménez Aranda, Palamaroli y un largo etc. eran fieles seguidores. Sólo Francisco Domingo y Enrique Melida expusieron siete y diez obras de género respectivamente, privilegios de ser miembros destacados del comité. También participaron con obras de similar factura Joaquín Agrasot y José Benlliure. Era evidente que la imagen artística que ofrecía España en ese certamen estaba del todo diseñada por los miembros del comité del jurado español y que, por tanto, la modernidad tenía poco que decir entre nuestros artistas. Ajenos al espectáculo que se desarrollaba a escasos metros del lugar en el que colgaban estas viejas telas y en el que una torre de hierro desafiaba los principios de la gravedad y de la historia.



Fig.47-José Moreno Carbonero. *La conversión del duque de Gandía*. 1884.Óleo/lienzo

Quizás por ello un crítico francés se preguntaba, con respecto a la pintura de paisaje española, cuál era el motivo por el que los pintores catalanes como Baixeras o Brull no

habían participado en el certamen tal y como habían venido participando en los Salones oficiales:

“Existe en Barcelona una escuela de pintores de marinas, de pescadores, de campesinos, de humildes, escuela muy sincera, muy interesante por su esfuerzo, su conciencia. ¿Por qué no han venido a tomar parte de las recompensas?”³⁶⁹

Básicamente no habían acudido porque el comité directivo de la sección de Barcelona estaba formado por Francisco Masriera y Antonio Caba dos artistas con presupuestos artísticos bien distintos a los de las jóvenes generaciones de paisajistas catalanes, así que suponemos primarían la presencia de otros artistas más afines a sus criterios artísticos. En general la sección española contó con una numerosa presencia de artistas y obras, debido principalmente a que tanto Enrique Melida como Raimundo de Madrazo fueron miembros del jurado de la Exposición de Bellas Artes de la Exposición Universal. A ello había que sumar las excelentes relaciones que el propio Enrique Melida, casado con una hermana de Leon Bonnat, mantenía con su cuñado, por entonces presidente del comité artístico de la Exposición Universal.

La opinión de los críticos franceses no era tan favorable, el interés que despertaba nuestro arte entre los franceses era bastante escaso. Sin embargo, la crítica española sacaba pecho y hacía alabanzas con honor patrio.

“El Palacio de las Bellas Artes consta de dos secciones distintas la francesa y la extranjera [.....] En las secciones extranjeras no hay tantas subdivisiones, y están alojadas en el piso de bajo Italia, España, Inglaterra, Rusia, Austria-Hungría y Finlandia, y en el segundo Grecia, Suiza, Bélgica, Holanda, Suecia y Noruega y Dinamarca y los Estados Unidos. Tal vez el amor a la patria me ciegue; pero indudablemente España en esta Exposición conquista la preza de la pintura, como, de hecho, a Francia le pertenece en esta ocasión la de la escultura... Entre tanto, para honra de España y de nuestro tiempo ¡qué catálogo de obras y qué manojos de nombres

³⁶⁹ REYERO, Carlos: *Paris y la crisis de la pintura*. p.263.

selectos! Pradilla y Gisbert, Madrazo y Sala, Moreno Carbonero y Jiménez Aranda, Domingo y Luna, Muñoz Degraín y Martín Rico.....”³⁷⁰

Sólo uno tiempo después, con desconcierto, se lamentaba el mismo autor en los siguientes términos:

“¿Es que España está como de capa caída en esta capital? No lo sé; pero mucho me lo parece. Ciertamente España ha hecho lo menos posible por conquistarse las simpatías de los franceses de este concurso. El caso es que ni los toros han sentado en realidad como se había esperado. Pero nuestra representación en el Palacio de Bellas Artes ¿no hacía esperar algo más?”³⁷¹

Sólo la obra de Luis Jiménez Aranda mereció el elogio de la crítica, evidentemente se trataba de una obra que nada tenía que ver con las apuestas de la oficialidad española que pasaban por la composición histórica o por la pequeña obra de género. A pesar de todo, las recompensas no fueron tan injustas con la sección artística española, quizás en ello tuvieran algo que ver los favores que dispensaron los jurados Enrique Melida y Raimundo de Madrazo.

“Véase la proporción en que se hallan nuestros expositores en el Palacio de las Bellas Artes con los de otros países, y se verá que hemos sido tratados bajo cierta base de igualdad proporcional.”³⁷²

Luis Jiménez Aranda obtuvo la medalla de honor en pintura al óleo, con medallas de primera clase figuraron Luis Álvarez Dumont, José Jiménez Aranda y Raimundo de Madrazo. Medallas de segunda clase fueron para Joaquín Araujo, Señora Ayrtón de los Ríos, Félix Hidalgo, José Moreno Carbonero, Martín Rico, Emilio Sala, Emilio Sánchez Perrier y Ricardo Villodas. Medallas de tercera clase obtuvieron Antonio Bañuelos, José Benlliure, Gonzalo Bilbao, Antonio Casanova, Antonio

³⁷⁰ IOB : “Crónicas de la Exposición de París”. *La Ilustración Española y Americana*. N°XX. 1889, p.318.

³⁷¹ IOB : “Crónicas de la Exposición de París”. *La Ilustración Española y Americana*. N°XXV. 1889, p.7.

³⁷² IOB : “Crónicas de la Exposición de París”. *La Ilustración Española y Americana*. N°XXIX. 1889, p.71.

Gandara, Sebastián Gena, Juan Luna, Ricardo Madrazo, Felipe Masó, Francisco Masrera, José Masrera, Eliseo Meifren, Rafael Ochoa y María Luisa de la Riva.

Lo cierto es que la celebración de la Exposición Universal abrió un nuevo panorama artístico donde las desavenencias entre aquellos que apuntaban hacía la modernidad y aquellos que se aferraban a la tradición se hicieron, si cabía, más irreconciliables.

Los años noventa

1890. La escisión del *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts*

Aún con la resaca de los grandes fastos de la Universal y casi sin tiempo para reponerse, los artistas volvían a preparar sus telas para el *Salon des Artistes français* y para el *Salon des Artistes Indépendants* de 1890. Pero un acontecimiento nuevo volvía a poner en entredicho la supremacía del Salon único. Una decisión organizativa sacudía nuevamente la relativa calma de los talleres. Los miembros de *l'Institut de France* habían determinado que los artistas premiados durante el certamen de la Exposición Universal de París de 1889 no figurarían en las exposiciones próximas del *Salon des Artistes français* bajo la condición de *hors concours*. Esta cuestión de aparente intrascendencia motivó que un grupo de artistas se sintiera profundamente ofendido y decidiera emprender un camino propio creando una nueva sociedad artística que rivalizaría con la del Salon oficial .

“La gran lucha internacional de la Exposición del centenario vino a provocar discusiones ardientes, conflictos imposibles de resolver, dividiéndola en dos campos”³⁷³

El artista que había liderado la escisión era Ernest Meissonier, a él se habían unido el escultor Rodin y el pintor Pubis de Chavannes. Tres nombres de gran peso en el panorama artístico nacional e internacional del momento. El carácter del nuevo Salon quedaba definido, no sólo, por la presencia de artistas como Meissonier, que durante el

³⁷³ “Exposición de Bellas Artes de París” *La Ilustración Española y Americana*. N° XXVII. 1890, p. 303.

primer certamen ejercería el puesto de presidente o de Puvis de Chavannes que lo haría como vicepresidente. El hecho de que la nueva sociedad estuviera respaldada por la ayuda financiera de *amateurs* del arte y coleccionistas como May o Camondo era otro signo de las vinculaciones que la recién creada sociedad mantendría con el mundo del Mercado del arte. La naturaleza de esta estructura orgánica hacía pensar que detrás de la iniciativa de estos artistas de crear una nueva sociedad artística debió pesar algo más que una desavenencia por una cuestión de carácter organizativo. Todo apuntaba a que la nueva sociedad pretendía crear un espacio donde los libres mecanismos de mercado tuvieran mejor adecuación y donde las obras no se excluyeran en virtud de ningún precepto estilístico. Se trataba en definitiva de establecer un certamen artístico que se adaptara a las exigencias del mercado, para ello evidentemente había que crear un certamen que estuviera totalmente despojado de los principios académicos.

Con la creación de la *Société Nationales des Beaux Arts* se zanjaba una cuestión que había estado en el centro del debate del Salon desde prácticamente sus orígenes. A partir de entonces ya no existirían impedimentos para que los artistas pudieran consagrarse a la realización del arte que más les conviniera, fuera este de carácter comercial o no, sin necesidad de traicionar ningún principio académico.

“Le Salon de la Nationale répond à la nécessité d’ouvrir très largement l’exposition aux tableaux de format courant : chaque sociétaire peut présenter chaque année, sans limitation, les tableaux de son choix : En supprimant les récompenses et les médailles traditionnelles, le Salon de la Nationale veut écarter les grandes machines, enjeux des rivalités des patrons d’atelier, par élèves interposés, mais qui sont des produits pratiquement hors concours”³⁷⁴

Un hecho se había configurado como definitivo: la escisión de este grupo de artistas, a cuya cabeza se situaban personalidades artísticas de la talla de Meissonier o Puvis de Chavannes, constituía un duro revés para el crédito del Salon y las instituciones oficiales, que veían como su aislamiento se producía de manera irreparable. El Salon oficial que continuó ubicándose en el Palacio de la Industria se

³⁷⁴ MONNIER, Gérard : *L’art et ses institutions en France*. p. 271.

esforzó ese año más que nunca en minimizar la pérdida que el Salon había sufrido tras el abandono de los artistas disidentes, intentando mostrarse inmune a las ausencias.

“Así que el jurado encargado de examinar las obras enviadas al Palacio de la Industria, ha debido decidirse que era preciso que nadie echase de ver el abandono de los artistas que componen el grupo Meissonier y que era necesario mostrar al público este año tantos cuadros como habían figurado en las exposiciones antes de la salida de aquellos. No convenía aparecer como una sociedad desmembrada.”³⁷⁵

Pero el vacío era evidente, frente a este grupo se presentaba ahora una nueva propuesta que atraía al público sólo con el reclamo de los nombres de quienes la había fundado.

“La escisión entre los artistas que ha dado a París este año dos Exposiciones de Bellas Artes, en vez de una, debía producirse tarde o temprano, pudiendo decirse que existía en estado latente. Veíase tiempo ha que un grupo de artistas de tendencias modernas no se resignaría a vivir en perpetua minoría [.....] Los disidentes, alistándose en la bandera del capitán general Meissonier, han dejado a los demás que formen a la sombra de las águilas del regimiento de los *Bomberos*, acaudillados por su coronel Boguereau. El Estado, que ha permanecido neutral entre ambos partidos, si bien ligado oficialmente a la antigua Sociedad por ciertos compromisos, ha dado a la nueva un espléndido local en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición. Algunos mecenas han garantizado, con loable desinterés, el capital indispensable para los primeros gastos de instalación, y el público ha hecho lo demás: La Sociedad Nacional se halla, pues fundada”³⁷⁶

Ese poder de atracción que ejercía la nueva sociedad artística se consolidaba aún más en la medida que el Salon oficial no era capaz de adaptarse a las nuevas realidades que el arte de finales siglo exigía. Efectivamente, el Salon oficial se había quedado como un reducto de un grupo de artistas a los que el crítico español definía como “un regimiento de bomberos”, en clara referencia a la escuela académica que en Francia había sido bautizada como la escuela *pompier*, por la similitud que existía entre los

³⁷⁵ “Exposición de Bellas Artes de París” *La Ilustración Española y Americana*. N° XXVII. 1890, p. 303.

³⁷⁶ “Exposición de Bellas Artes de París. Sociedad Nacional. I.” *La Ilustración Española y Americana*. N° XXII. 1890, p. 387.

cascos de las escenas históricas de inspiración clásica y los cascos de los bomberos. La pintura de historia, *las grandes machines* que ocupaban metros y metros del Salon conformaban un arte que quedaba ligado a las paredes del Palacio de la Industria y que, sin duda, pertenecían ya al pasado. Todo contribuía a aportar al Salon oficial un efecto trasnochado donde el arte se asfixiaba entre los pesados cortinajes no pudiendo respirar los nuevos impulsos artísticos.

El Salon del Campo de Marte, contrariamente, se ofrecía como un espacio menos sobrecargado donde al entrar uno no tenía la sensación abrumadora de ver cientos y cientos de telas colgadas por doquier.

“En la primera (exposición del Salon oficial), los cuadros se encaraman unos encima de otros; es el *struggle for life* (la lucha por la vida) en todo su horror, empujándose cada cual para hacerse un sitio hasta el techo, donde los vencidos imploran una mirada de piedad del visitante. En la segunda, en la exposición que tratamos ahora (Sociedad Nacional), cada artista, que puede enviar varios cuadros, se encuentra como en su casa; el aire circula por entre sus obras, que no están ahogadas ni confundidas, que no molestan ni perjudican a las obras del artista vecino y cada cual tiene su parte de cimacio y de luz”.³⁷⁷

Incluso podríamos ahondar más en las diferentes esencias de ambos salones, ya que desde el punto de vista expositivo la disposición de las obras respondía a dos modelos claramente diferenciados. El del Salon oficial presentaba el tradicional modelo expositivo de la sala galería o Salon caracterizado por el abigarramiento y la exposición concentrada de obras, que se disponen desde el suelo hasta el techo. Por su parte el *Salon de la Société Nationale de Beaux Arts* representaba nuevos presupuestos expositivos en los que las obras se disponían más separadas, aligerando las paredes e individualizando la obra. Mientras uno primaba el conjunto y la colección el otro primaba la obra y la pieza individual.

³⁷⁷ “Exposición de Bellas Artes de París. Sociedad Nacional. I. ” *La Ilustración Española y Americana*. Nº XXII. 1890, p. 387.

El primer *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* estuvo dirigido por tres artistas Guillaume Dubufe, Carolus Durand y Duez y contó con la participación de 200 artistas que expusieron un total de 900 lienzos. El éxito fue notable, los artistas acudieron en número a la llamada de Meissonier. Los artistas españoles vivieron en primera persona este proceso de escisión, a partir de entonces los artistas españoles deberán decidirse entre tres salones expositivos, pues no olvidemos que el *Salon des Indépendants* continuaba celebrándose con periodicidad anual. O bien se decantaban por la seguridad y el tradicionalismo del *Salon des Artistes français*, o bien lo hacían por un nuevo ámbito comercial al que avalaban figuras de renombre como Meissonier o Carolus Durand, o bien se decidían por el *Salon des Indépendants* donde comenzaban a concurrir autores con presupuestos realmente innovadores.

Un hecho era patente, durante la década de los años noventa, París ofrecía un registro mayor de posibilidades para los artistas. Durante décadas y décadas los artistas se confundieron en las salas del Salon único, en las clases de los talleres, continuistas e innovadores, intransigentes y tolerantes, modernistas y clasicistas, académicos y comerciales. Al final del siglo algo había cambiado: los artistas debían finalmente definirse. En la mayoría de los casos las decisiones de los artistas españoles estuvieron determinadas por diferentes actitudes, algunos artistas se decantaron por el Salon oficial por constituir éste un recurso seguro de reconocimiento, otros siguieron la estela de aquellos maestros con los que se reconocían, como fue el caso de Casas o Rusiñol que continuaron los pasos de Durand hacia la Nacional de Bellas Artes y los menos se decantaron por el innovador *Salon des Indépendants* en un momento en el que su carácter quedó identificado a las propuestas artísticas más contemporáneas.

“Los artistas españoles se han dividido en dos campos, como los franceses; sólo vemos unos cuantos en los Campos Eliseos, los demás se hallan en el Campo de Marte.”³⁷⁸

No olvidemos que el reglamento y la finalidad que caracterizaban a cada uno de los Salones eran bien distintos. El *Salon des Artistes français* continuaba siendo un

³⁷⁸ “Exposición de Bellas Artes de París. Salon de los Campos Elíseos.” *La Ilustración Española y Americana*. N° XX. 1890, p.350.

certamen organizado en base al sistema de premios y medallas cuyas recompensas ofrecían un margen de propaganda y promoción para el artista premiado en el ámbito de los círculos artísticos más conservadores o en los circuitos comerciales del arte más tradicionales. El *Salon de la Société Nationale* no ofrecía ni premios ni medallas, pero tenía el poder de congregar a un buen número de coleccionistas y marchantes que, atraídos por el renombre de la plana mayor del Salon, se interesaban por estilos más audaces que los tolerados en el Salon oficial.

“hasta los impresionistas han encontrado en el Campo de Marte una hospitalidad a la que los Campos Elíseos no los había acostumbrado.”³⁷⁹

Finalmente el *Salon des Artistes Indépendants* ofrecía un marco de expresión libre.

Una de las razones que a la postre fue más definitiva a la hora de escoger un tipo de Salon u otro entre los artistas, además de la referente a las intenciones artísticas, pues la finalidad de cada Salon estaba bien definida, fue el poder de empatía que ejercieron los artistas con los que se identificaba cada Salon. Así el *Salon des Artistes français* durante la década de los años noventa estuvo encabezado por Bogueureau, Jean Paul Laurens, Leon Bonnat, Robert Fleury o Jules Lefebvre, entre otros. Se trataba de artistas que representaban la ortodoxia del ideal académico. Al frente del *Salon de la Société Nationale* se situaban, como vimos, Meissonier, Pubis de Chavannes, Carolus Durnad y Auguste Rodin, autores de gran éxito comercial que sin abandonar los presupuestos de representación clásicos se prestaban a nuevos modelos artísticos. Por último, el *Salon des Artistes Indépendants* estuvo vinculado a las figuras de artistas que experimentaban con el arte como Odilon Redon o algunos de los futuros neo-impresionistas como Seurat o Signac³⁸⁰.

³⁷⁹ “Exposición de Bellas Artes de París. Salon de Marte ”. N° XXVI. 1890, p.30

³⁸⁰ Signac muere tan sólo un año después en 1891 a la edad de 31 años, pero su participación en el Salon es fundamental a la hora de identificarse con un tipo determinado de Arte.

La crisis de finales de siglo. El neo-impresionismo, el simbolismo y el naturalismo

Antes de continuar con la secuencia de las exposiciones de los Salones debemos hacer alusión a un proceso cultural que se estaba acometiendo en la Francia de las últimas décadas del siglo XIX. Tras un período de excepcional devoción en el progreso económico y social, Francia vive a partir de la segunda mitad de la década de los años ochenta del siglo XIX un proceso de desencanto ideológico similar al que se había vivido tras la caída del Imperio de Napoleón I. Esta crisis era fruto del descrédito en que la sociedad industrial y la fe ciega en el positivismo habían caído. La recién instaurada tercera República francesa se construía sobre un terreno inestable y una sociedad que demandaba del nuevo régimen burgués mayores cotas de permisividad, una sociedad que se veía estrangulada y decepcionada por unas promesas no cumplidas.

“*Fin de siècle*. La expresión tiende a relacionarse preferentemente con Francia, donde se acuñó cuando al siglo XIX todavía le quedaba mucho tramo por recorrer. Al principio, su significado no estaba muy claro. Podía entenderse como *moderno o al día*. Pero la novedad venía acompañada por la incertidumbre y una cierta inseguridad y, con el tiempo, por un cierto declive de valores.”³⁸¹

Desde el punto de vista artístico esas demandas de libertad cristalizaron como vimos, con el ejemplo del Salon en movimientos de ruptura:

“Los artistas viven especialmente mal el divorcio que estalla entre la radicalización del arte moderno y el nuevo régimen, pues esperaban una liberalización de las instituciones, mientras que los burgueses instalados en el poder desean un arte que cante sus alabanzas y sea ante todo acorde con los cánones y garantías de Bellas Artes.”³⁸²

Uno de los protagonistas que mejor dibujó el fin de siglo fue el escritor y crítico J.K.Huysmans. En su obra *Contra natura* escrita en 1884, auténtico referente de la decadencia de finales de siglo, el autor nos ilustra un universo que ya no se nutre de los

³⁸¹ WEBER, Eugen: *Francia, fin de siglo*. Ed. Debate. Madrid, 1989, p.21.

³⁸² DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno*. p.264.

elogios al progreso de la sociedad, de la recreación viva y en directo de la vida real. El universo que nos ilustra Huysmans cobra tintes decadentes, un espacio de pesimismo y decepción. El personaje principal de esta obra Des Eissentes manifestaba sus predilecciones artísticas en un claro alegato a favor a la pintura simbolista:

“Una vez apartado de la vida contemporánea, decidió no introducir en su encierro nada que pudiera provocar pena o repugnancia, por lo que adquirió unos cuadros sutiles, exquisitos, embebidos de una antigua fantasía y de un áurea de pasada corrupción que nada tenían que ver con las costumbres de la época [...] entre todos los artistas había uno que le entusiasmaba, se trataba de Gustave Moreau. Adquirió las dos obras maestras de Moreau, y noche tras noche, soñaba contemplando uno de los cuadros en el que estaba representada Salomé [...] la verdad es que Gustave Moreau no era discípulo de nadie. Sin verdaderos antecesores ni posibles descendientes, era un artista único en el arte contemporáneo.”³⁸³

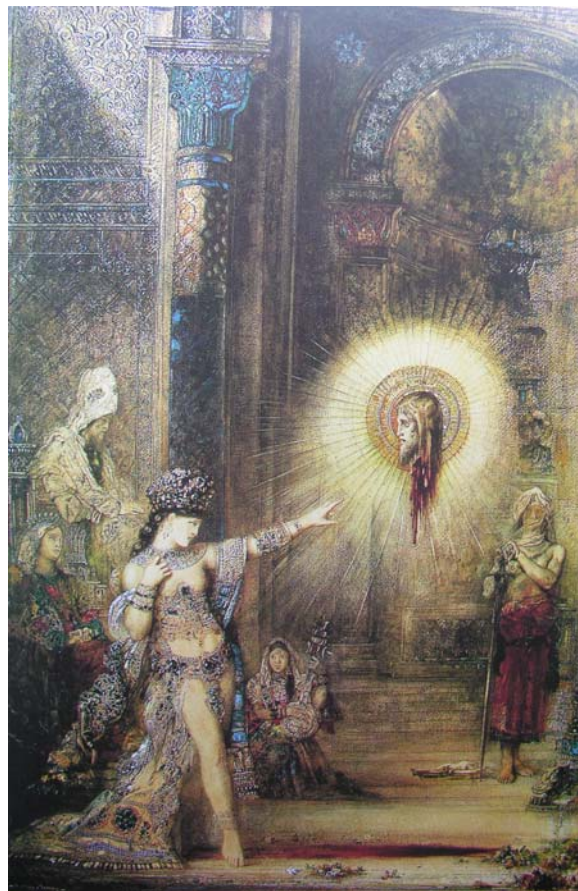


Fig.48-Gustave Moreau. *La aparición*.ca.1876. Óleo/lienzo.

³⁸³ HUYSANS, H.K.: *Contra Natura*. Ed.Tusquets. Barcelona, 1980, pp. 89-95.

Unos años después en 1886 Jean Moréas publicaba el *Manifiesto simbolista*, donde definía la decadencia como la percepción de que la realidad se puede entender mejor por intuición y expresar mejor por alusión. Por aquel entonces artistas como Pubis de Chavannes, Odilon Redon o Gustave Moreau ya habían producido gran parte de su obra inspirada en los principios del simbolismo.

Al desencanto y el simbolismo esgrimido por muchos artistas. No fue la única respuesta de los artistas al presente, junto a ellos otros seguían desarrollando premisas artísticas que no renunciaban al camino emprendido por sus antecesores. El neo-impresionismo constituía una apuesta por los principios trazados tan sólo unos años atrás, en aquellos ensayos expositivos de la *Société Anonyme des artistes, peintres, sculpteurs et graveurs*, autores como Gaugin, Van Gogh o Seurat, entre otros, seguirán el rumbo iniciado por los Monet, Degas o Renoir. De la misma manera que el naturalismo seguirá la estela de Manet, ahondando en los perfiles sociales y en las palpitaciones de la sociedad finisecular.



Fig.49-Vincent Van Gogh.*Los comedores de patatas*. 1885.Óleo/lienzo

“Las escenas costumbristas tiene continuidad a lo largo del la centuria, pero al inicio de los años noventa se produce un cambio notable. La tardía penetración del pensamiento positivista y su consiguiente cientifismo, el desarrollo de las ciencias humanísticas, el interés por la geografía y la geología, las preocupaciones de índole social y psicológica, las conexiones físico-psíquicas, el avance de los movimientos socialistas y anarquistas, la ideologización de sectores proletarios urbanos e intelectuales, el propio desarrollo urbano de muchas capitales van a tener una influencia muy directa en el naturalismo artístico y literario[...]”³⁸⁴

Una vez realizada esta aclaración, veamos cual fue la respuesta de los artistas españoles y cómo se adaptaron a cada una de las opciones artísticas que ofrecía el París de los años noventa, representada por tres salones: el *Salon des Artistes français* o Salon oficial; el *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* y el *Salon des Indépendants*.

1890. *Salon des Artistes français*

Entre los artistas que habían permanecido fieles al antiguo Salon se contaban Enrique Melida que, evidentemente, no había aceptado la ofensa a su cuñado Leon Bonnat y a sus colegas franceses miembros destacados del jurado del Salon; Rafael Ochoa, Félix Pescador y Saldaña, Ulpiano Checa, que todavía gozaba de su estancia en París gracias a su beca en de la Academia de España en Roma, Felipe Masó que ese año participaba con un retrato. Francisco Miralles considerado como representante de la pintura anecdótica catalana participaba con *Un plage en Catalogne*; Dionisio Baixeras que enviaba una de sus tan personales escenas de pescadores *Pêcheur de coquillages*. La participación la cerraba un Ignacio Zuloaga que aparecía como discípulo de Humbert, Gervex y Chartran y que presentaba la obra *À la forge*. No debe extrañarnos el hecho de que Zuloaga se decantaran por exponer en el Salon oficial francés, ya que fueron muchos los artistas que en sus primeros años de estancia en París pasaron por el Salon oficial antes de hallar un espacio expositivo en el que reconocerse artísticamente.

³⁸⁴PEREZ ROJAS, Javier (dir): *Tipos y paisajes*. Catalogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia, 3 diciembre de 1998-17 enero 1999. Ed. Generalitat Valenciana, Valencia, 1998, p.110.

Los artistas valencianos inamovibles continuaban en sus trece. A excepción de Federico Olarí durante la década de los años noventa, ni un solo artista probó fortuna en el recién creado *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* a pesar de que su creación estuviera avalada por la persona de Ernest Meissonier, el hombre que mejor ejemplificó el modelo del artista de éxito comercial y la devoción por la pintura de género. Podemos afirmar que los artistas valencianos con sus participaciones en los Salones no buscaban, tan sólo un espacio de intercambio comercial, pues esa función la representaba a la perfección el recién creado *Salon de la Société Nationale*. En definitiva los artistas valencianos seguían a raja tabla el modelo del artista formado en las instituciones oficiales, que pugnaba por hacerse con un renombre internacional a través del sistema académico de premios y medallas. Un sistema que podía colmar las dos pretensiones del artista de estas características, pues por un lado este tipo de certámenes aportaban un reconocimiento para el merito curricular y por otro ofrecía garantías de éxito comercial.

Una tras otra se sucedían las participaciones valencianas en el Salon oficial, Vicente Paredes al que el catalogo reseñaba como *élève de l'École de Madrid* concurría al certamen con la obra *Chez André Chénier*. Emilio Sala que continuaba con su estancia en París gracias a su beca romana, participaba con dos obras *Une cigale* y *École buissonnière*.

“M. Sala ha puesto una elegancia esencialmente parisiense en su Cigarra, y ha pintado con mucha galanura las lindas jóvenes que se recrean de una manera galante cogiendo flores o descansando sobre la hierba a la sombra de la discreta enramada. Todo ello es gracioso y frívolo; en una palabra, ¡encantador!”³⁸⁵

1890. *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts*

Mientras los artistas valencianos se prestaban a las delicias de la *fête galante* en el *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* se daban cita los seguidores de Carolus

³⁸⁵ “Exposición de Bellas Artes de París. Salon de los Campos Elíseos.” *La Ilustración Española y Americana*. Nº XX. 1890, p.350.

Durand, de Puvis de Chavannes y de Ernest Meissonier. Entre los doce³⁸⁶ artistas españoles que participan en el nuevo Salon se hallaban tanto Ramón Casas y Santiago Rusiñol como Luis Jiménez, Rogelio Egusquiza o Leon Escosura. Arte moderno y arte de mercado. Ramón Casas participaba ese año con un retrato, al igual que Rusiñol que presentó el retrato de Miquel Utrillo *Portrait de M.M.U...journaliste* y una pintura *plein air* de París titulada *Cour (Ile de la Cité)*. Otro pintor de la vida moderna, como Luis Jiménez, presentaba tres obras *Le carreau du temple*, *Lavoir au bord de la Seine à Champs –Rose* y *Une parisienne en 1889*.

Por su parte los seguidores del género comercial, como Egusquiza, también se daban cita, éste participaba con *Floramine* e *Interieur de Louis XIV*, Leon Escosura lo hacía con *La discurscion du plan*. La representación española la culminaban Cristóbal Antonio, José Cala, Manuel Jiménez Prieto, Domingo Muñoz, José Pando y Clement Pujol.

“España está representada en este [.....] Salon por un corto número de artistas: Rusiñol ha enviado un retrato de hombre, muy curioso, si bien de una ejecución algo fría, pero dibujado con notable seguridad[...] en el otro cuadro expuesto por el mismo artista, nos muestra también un patio no menos triste; pero, en suma, estas dos obras no son vulgares y revelan en su autor progresos muy marcados: son dos obras verdaderamente notables. Volvamos a las elegancias un tanto marchitas del siglo pasado con M.Egusquiza [.....] Las exposiciones de Luis Jiménez ofrecen siempre un vivísimo interés. Cualquiera diría que el artista reserva para los aficionados al género los asuntos que antes trataba, y que ahora sólo quiere mostrarnos el rejuvenecimiento admirable de su talento por el modernismo.”³⁸⁷

1891 *Salon des Artistes français* y *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts*.

En el certamen de 1891 del *Salon des Artistes français* se vuelven a dar cita los catalanes Dionisio Baixeras que presenta la obra *Fatiguée* y Eliseo Meifren que participa con dos composiciones *Feu à bord* y *Calm*. Ulpiano Checa insiste con la obra

³⁸⁶ El caso de Juan Luna artista nacido en Filipinas pero formado en España ha sido contabilizado.

³⁸⁷ “Exposición de Bellas Artes de París. Salon de Marte ”. N° XXVI. 1890, p.30

de historia *Les Huns*, mientras que Enrique Melida, cuyo cuñado Leon Bonnat preside ese año la sección de pintura del Salon, participa con *Une comunión de religiosas* y *Sortie furtive*; Rafael Ochoa participa con un retrato, Alejandro Seiquer que ofrece una nueva versión del tan usado argumento de animalitos domésticos y presenta *Paniers de chats* y *École de natation*. Francisco Miralles presenta dos obras “*Au revoire*” y *Comméranges*; En definitiva los mismos autores, los mismos temas.

Entre los valencianos la participación en este certamen se reduce a un autor: Emilio Sala participa con *Un moderniste d'autre fois*.

“ [...]no es verdad sino una tarjeta lo que Baixeras envía este año al Salon: representa a una niña sentada en el borde de un camino, para descansar un poco antes de volver a emprender la marcha [...] Miralles nos transporta, primero a orillas del mar, poniendo en animada conversación a las pescadoras en la playa, mientras que los pescadores sacan el copo lleno de pescado; y después el Boulevard de Montmartre donde un caballero muy elegante se despide de una elegantísima dama que prepara a subir a un coche [...] Por último Emilio Sala ha enviado una agradable *pastiche* del siglo pasado, ejecutada con mucha habilidad; una escena en que un pintor de las galanterías pinta una pastora, tal como las amaba Wateau, mientras una señora joven, preparada al *embarque para Citea*, considera la obra del artista. Es un gracioso terceto de música de cámara, y cree uno oír, en este paisaje rococó los lejanos acordes del clavicordio.”³⁸⁸

Por su parte en el *Salon de la Société Nationale* de 1891 las tendencias con respecto al primer certamen de 1890 no varían, las mismas presencias, las mismas motivaciones artísticas. El reglamento que permitía a los artistas poder presentar un número ilimitado de obras permite en este certamen que artistas como Rusiñol o Jiménez presenten hasta cuatro pinturas cada uno, hecho que contribuía, sin duda, a la creatividad de los artistas.

“Lo que da un interés particular a la Exposición del Campo de Marte es que el grupo de artistas que la ha fundado se manifiesta a un mismo tiempo más hospitalario con las tentativas audaces y más despiadado con las tradiciones serviles[...] Otra

³⁸⁸ GOUZIEN, Armand: “Exposición de Bellas Artes de París. Campos Elíseos.” *La Ilustración Española y Americana*. N.º XXI. 1891, p.350.

ventaja de este Salon es, que no estando limitado a dos el número de obras que pueden enviarse, como en el de los Campos Elíseos, el artista puede manifestarse bajo los aspectos varios de su talento y compensar las flaquezas de unas obras con las perfecciones de otras...”³⁸⁹

Laureano Barrau se une ese año a los artistas que exponían en el *Salon de la Société Nationale*, a partir de entonces será uno de sus expositores más asiduos. Ramón Casas presentaba ese año uno de sus retratos emblema sobre la bohemia parisina: *Erick Satie* y una pintura *plein air* titulada *Sur la butte*. Rusiñol por su parte presentaba *Michel, Cimitière de Montmartre, Jardín d’hiver* y *Une cour à Montmartre*. Se trataba de un grupo de obras que condensaban a la perfección el ideal de la bohemia parisina de la que tanto Casas como Rusiñol ya formaban parte. La participación la completaban Manuel Feliu, Rogelio Egusquiza, Luis Jiménez con cuatro lienzos entre los que se hallaban *Autour du brasero, Les deux soeurs, Une fille de la ferme* y *Sus bois*, Manuel Jiménez, Domingo Muñoz y Sánchez Perrier. A ellos se unía Pablo Uranga un artista vasco que presentaba un retrato de la familia del pintor valenciano Federico Olaria en cuya residencia parisina se alojaba.

Durante 1891 las divisiones artísticas, las distancias estilísticas se mostraban de manera mucho más clara; Mientras en el certamen oficial los artistas se enfrascaban en pequeñas escenas rescatadas de escenarios pasados, en graciosas escenas de recreo, en paisajes o en escenas sacadas del universo del mar, en el Salon de la Nacional se abría paso al *Just milieu* de autores que como Casas o Rusiñol se prestaban al universo bohemio de Montmartre. Un estilo, el *Just milieu*, que como su nombre indica sabía abordar nuevas premisas artísticas sin renunciar a las claves básicas de composición, o lo que es lo mismo, “la justa medida”. Un arte que sin abandonar técnicamente los cánones de representación clásica se prestaba a temáticas modernas siempre ilustrando con un trazo firme con una sensibilidad especial la realidad social del momento.

“Cuando Rusiñol y Casas se encuentran en París [...] pintan la Butte y los alrededores próximos, un mundo marginal, bohemio [...] en un espíritu próximo al de toda una serie de pintores- Raffaëlli, Engel, Billotte, Goeneutte-, que fueron, como

³⁸⁹ GOUZIEN, Armand: “Las exposiciones de Bellas Artes de París. Campo de Marte. I.” *La Ilustración Española y Americana*. N° XXII. 1891, p.366

ellos, miembros activos de la Société Nationale des Beaux Arts, de la que Carolus Durand fue uno de los miembros fundadores y que organizaban los Salons du Champ-de-Mars que reunía a los pintores del *justo medio*, es decir, artistas que no habían adoptado la división óptica de los colores del impresionismo, pero que se distinguían de los pintores académicos por la banalidad de sus temas y, sobre todo, por la paleta franca, sin medias tintas, que les venía de Manet, y por unos procedimientos de focalización y de composición modernos, asimétricos, dinámicos, que provenían de la estampa japonesa vista a través del prisma de Degas y Toulouse Lautrec.”³⁹⁰

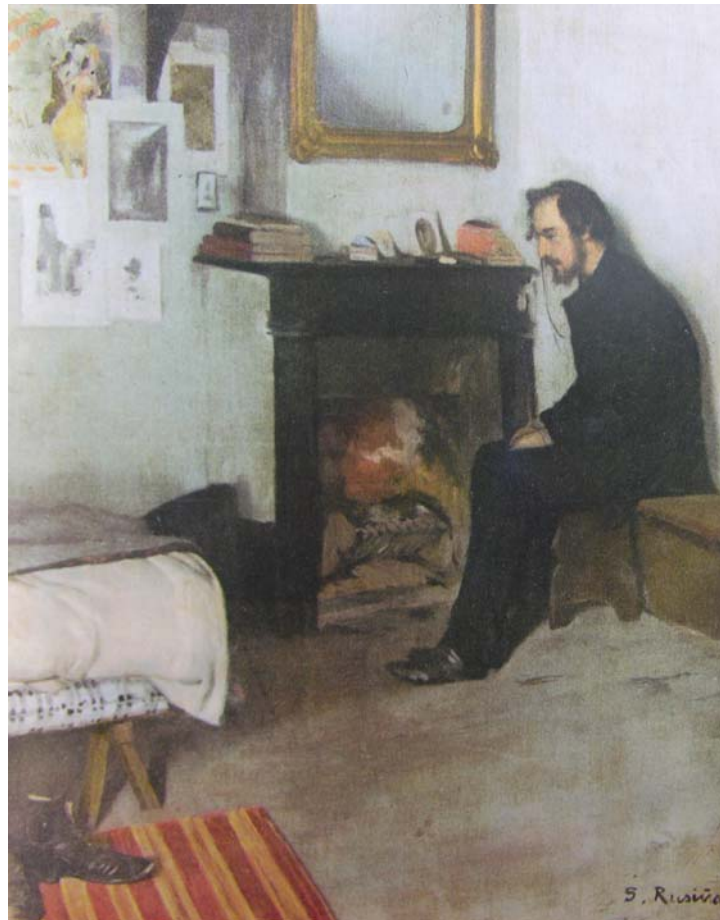


Fig.50-Santiago Rusiñol. *Erik Satie*.1891.Óleo/lienzo.85 x 67 cm.

³⁹⁰ LEAL, Brigitte y OCAÑA, María Teresa (dirs): *Paris- Barcelona 1888-1937*. Ed. Museu Picasso y Reunión des Musées Nationaux. Barcelona, 2002, pp. 173-174.

1892 *Salon des Artistes français*

“No hay en el Salon de los Campos Elíseos un crecido número de expositores españoles [...] y ahora se han dividido.”³⁹¹

Desde las participaciones en la década de los ochenta en los que llegaron a participar hasta treinta y ocho expositores españoles, como en 1880, hasta la década de los años noventa el número de expositores fue decreciendo. Con la escisión y la división de los artistas españoles que se reparten por los tres salones, la participación española en el *Salon des Artistes français* de los Campos Elíseos se vio aún más reducida.

En 1892, volvían sucederse las mismas constantes artísticas, en el *Salon des Artistes français* se dan cita Dionisio Baixeras con otro paisaje de su Cataluña natal y Eliseo Meifrén que vuelve a participar con dos escenas inspiradas en los temas de pescadores, así como Francisco Miralles que presenta la obra *Un coin à Paris*. Ulpiano Checa participa con las pertinentes obra académicas, Enrique Melida realiza su última aportación al Salon ya que fallecería ese mismo año, también exponen Félix Pescador Saldaña y Alejandro Seiquer. La participación de Anselmo Guinea en el Salon de 1892 con la obra *Avenue de Clychi* venía a confirmar la presencia de una nueva generación de artistas vascos que desde la presencia de Zuloaga en 1890 o Uranga en 1891 se venía constatando. Una nueva generación de artistas que recogía el testigo de Adolfo Guiard un pintor que supo adaptarse al gusto moderno de la pintura durante la década de los años ochenta. Muchos artistas vascos que acudieron a París durante los años noventa emularán a Guiard en su búsqueda de modernos presupuestos artísticos.

Entre los artistas valencianos que participan en el certamen de 1892 del *Salon des Artistes français* se hallaba, nuevamente, Emilio Sala que presenta un retrato de la princesa Eulalia *Portrait de S.A. la princesse Eulalia y Temps d'attente*. La crítica española destacaba en este Salon:

³⁹¹ Exposición de Bellas Artes de París. Campos Elíseos. *La Ilustración Española y Americana*. nº XX. 1892, p.328.

“La Avenue de Clichy es bien viva, bien animada; viene a ser un rincón de la vida de París, perfectamente observado y pintado con bastante habilidad. El mismo rincón o aproximadamente, ha tentado a Mr. Miralles, que lo ha tratado con más frialdad de una manera más fotográfica [.....] Hay elegancia y nobleza en el retrato que Mr. Sala ha hecho de S. A. La infanta Eulalia. La cabeza está bien estudiada y respira la vida...”³⁹²



Fig.51-Emilio Sala. *Temps d'attente*. 1892. Óleo/lienzo.

1892 Salon de la Société Nationale des Beaux Arts

En el Salon de la Nacional de 1892 destaca la presencia de los artistas catalanes que parece se habían decantado definitivamente por la participación en este Salon. Sólo Santiago Rusiñol participa ese año con siete obras *Un aquarium, convalescent, Jardin de Montmartre, Une cour à Sitges, Une cour à Consuegra, Novembre, Une salle à manger à Sitges*. A él se unían la colonia de artistas catalanes como Feliu d'Elemus, Luis Graner, Laureano Barrau que participaba con cinco obras y, como no, su

³⁹² GOUZIEN, Armand: “Exposición de Bellas Artes de París. Campos Elíseos”. *La Ilustración Española y Americana*. N° XX. 1892, pp.328-329.

incansable compañero de fatigas, Ramón Casas que presentaba *Bibliophile* y *Femme au piano*. A ellos se sumaba una buena representación de la escuela sevillana entre quienes destacaban Félix Alarcón y Luis Jiménez Aranda con *Portraits* y *Lavoirs sur la Viole; à Pontoise*. Cerraba la participación Domingo Muñoz Cuesta.

El artista más alabado de la exposición era el belga Alfred Stevens, un pintor que destacaba en la composición de escenas cosmopolitas y mundanas de la vida parisiense y que condensaba a la perfección el ideal artístico del *Salon de la Société Nationale* .

“Uno de los principales atractivos del Salon del Campo de Marte son las obras del maestro belga Alfredo Stevens, en las cuales se desarrolla casi toda la vida del artista. La mayor parte de ellas que datan de bastante tiempo y han sido ya admiradas [.....] España se haya también representada en el Campo de Marte por artistas de mérito, algunos de los cuales gozan ya de una posición adquirida como Mr. Jiménez y no tiene que hacer si no conservarla. [.....] Otros más nuevos en la carrera se están creando un puesto envidiable Mr. Casas sólo tiene expuestos dos lienzos pequeños pero son dos impresiones delicadísimas que han recibido un ojo muy fino y que una mano muy hábil ha traducido [.....] Su compatriota Mr. Rusiñol cuya marcha se acelera a cada exposición presenta este año un número mayor de obras...”³⁹³

Llegados a este punto deberíamos hacer un inciso para recordar que no eran dos los Salones que se celebraban en París durante la década de los años 90, sino tres, pues a estas dos sociedades de Artistas se unía la tercera, la Sociedad de los Artistas Independientes que concretamente durante los años noventa va a definirse por un tipo de arte y de artistas de marcado carácter innovador.

1892-1893. *Salon des Indépendants*

Durante la década de los años noventa se había producido en este Salon un cambio radical con respecto a épocas anteriores. La tercera de las escisiones que dará lugar a la *Société Nationale des Beaux Arts* provocará un cambio en el panorama

³⁹³ GOUZIEN, Armand: “Exposición de Bellas Artes de París. Campo de Marte”. *La Ilustración Española y Americana*. Nº XXII. 1892, pp.67-368.

artístico, será entonces cuando el *Salon des Artistes Indépendants* adoptará definitivamente el perfil de un espacio donde el arte más moderno y trasgresor se dará cita. En el certamen de 1892 la presencia de los pintores españoles en el Salon des Artistes Indépendants vuelve a aumentar hasta un número de seis. A la luz de los nombres de los artistas que participan en el citado Salon, podemos apreciar un cierto viraje hacia nuevos caminos estilísticos del arte moderno. Seis personalidades del panorama artístico que renovaron los desgastados patrones clásicos del académico arte español; Nos referimos a Ramón Casas, Adolfo Guinea, Eliseu Meifrén, Darío Regoyos, Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga.

Ramón Casas participa con siete obras, no repite ninguna con respecto a las presentadas en el *Salon de la Société Nationale* de ese mismo año, lo que nos da una idea del ritmo de trabajo que llevaba Casas durante esos años. Eliseo Meifrén participa igualmente en dos certámenes, en el oficial y en el de los Independientes, con dos obras en cada uno, en este certamen lo hace con un paisaje del golfo de Nápoles y con la obra *Senahuga*, Regoyos participa con siete obras entre cuyos títulos hallamos *Danse lourde (Asturies)* o *Zortrica, air de flute (Biscaya)*, escenas inspiradas en el norte de España que tan bien conocía el autor. Estos mismos temas inspiran la obra de Anselmo Guinea que participa con cuatro obras, por último Zuloaga aporta cinco lienzos entre los que destaca *Un vagabond* o *Boulevards extérieurs*. Igualmente remarcable es el hecho que tanto Ramón Casas como Santiago Rusiñol o Ignacio Zuloaga abanderados de una parte de la modernización de la pintura española, participan escasamente de la vida del Salon, ya que tras la exposición de 1892 Casas, por ejemplo, abandona definitivamente el Salon, mientras que Rusiñol lo hará tras volver a concurrir al certamen de 1894, decantándose ambos, definitivamente, por la *Société Nationale des Beaux Arts*.

En 1893 el conservador crítico de la Ilustración Española y Americana alude al escaso nivel del Salon de los Independientes de ese certamen, salvando de la quema a Laureano Barrau:

“En el Pabellón de la ciudad de París, en los Campos Elíseos, han celebrado una exposición los artistas que así mismo se titulan *Los Independientes*; figuran en ella 1324 obras en su inmensa mayoría de ningún valor artístico: unas pocas son realmente

notables y llevan las firmas de Laureano Barrau, Duval, Gozlan, Chevalier, Seynac, Rachon, d'Argence Bessel, Brandt, Potter, Ronillé, Dulac, Chretien, Correja y Osbert.”³⁹⁴

1893-1899. La irrupción de Sorolla en París

Los seis años que tienen lugar entre 1893 y 1899 son trascendentales para el arte valenciano, pues serán testigos de la llegada y el ascenso de un artista que romperá radicalmente con el género y el regionalismo anecdótico de preciosista factura que había caracterizado a la pintura valenciana realizada en París y se adentrará en los presupuestos del naturalismo de manera clara y sincera.



Fig.52-Joaquín Sorolla. *Le baiser*.1892.Óleo/lienzo.

En 1893 el certamen del Salon oficial *des Artistes français* recibe la visita de sus incondicionales: Eliseo Meifren que tras su tentativa en los independientes representa *un emigrant; Barcelone*, Francisco Miralles presenta *Le retour*, el veterano José Jiménez aborda el genero con *la partie de cartes*, Cristóbal Antonio presenta un paisaje, Alejandro Seiquer o Carlos Vázquez entre otros participan en una nueva versión del

³⁹⁴ “Miscelánea”. *La Ilustración Artística*. Nº 590. 1893, p.258.

Salon. Entre los valencianos, Vicente March envía desde Roma *L'ave María* y finalmente Joaquín Sorolla debuta en el Salon con *Le baiser*, una obra de carácter costumbrista pero desprovista de la banalidad anecdotista de sus predecesores. Una escena donde se plasma la esencia de una costumbre popular y por la que obtiene una medalla de tercera clase.

Hacia 1893 Joaquín Sorolla es un artista que ya conoce los principios del naturalismo de los que recordemos había sacado buena nota en la retrospectiva de Bastien Leage que contempla en su primer viaje a París. Pero su paleta se ha influenciado con nuevos modelos que Sorolla había estudiado tan sólo unos años antes en la Exposición Universal de París de 1889. En aquel evento Sorolla puede entrar en contacto con las tendencias artísticas del norte de Europa. La crítica siempre ha reconocido la herencia de artistas nórdicos como Zorn en la obra de Joaquín Sorolla, efectivamente esta pintura estaba viviendo por entonces un renacer:

“Escocia, Irlanda, Inglaterra, Suecia y Noruega y algunos otros pueblos del norte, que nacen en estos últimos años a la vida del arte, pueblos sin abolengo artístico apenas, producen obras repletas de gran sinceridad inspirándose en la Naturaleza y no apartando la mirada de aquellas obras producidas por los grandes maestros de tiempos.”³⁹⁵

Pero no es menos cierto que la obra de Sorolla está influenciada igualmente por muchas constantes artísticas modernas que convierten su personal estilo en un crisol de las mejores manifestaciones del arte moderno del momento. Artistas como Sargent, Stevens, Whistler, Boldini, Carolus Durand, Manet, Degas o Luis Jiménez Aranda, todos de alguna manera muestran preceptos artísticos compartidos. Este es el efecto de imbricación artística que se produce en los grandes centros culturales donde las constantes artísticas se mezclan y se funden sin que necesariamente exista un contacto directo o un conocimiento entre los artistas o entre las diferentes corrientes estilísticas. Las influencias se manifiestan en las obras de los artistas por un proceso de relación directa cuando el préstamo artístico se produce de manera consciente, indirecta cuando

³⁹⁵ Balsa de la Vega, R.: “Crónica de Arte”. *La Ilustración Artística*. N°543. 1892, p.322.

la relación se manifiesta como transmisión inconsciente o como transmisión derivada de otra transmisión.

Quizás por ello, tras visitar París en la Universal de 1889, Sorolla obtiene en la Exposición Nacional de Madrid de 1890 una segunda medalla por la obra *Boulevard en París*, una pintura que denotaba la influencia de las escenas cosmopolitas que se multiplican en París y de las que artistas como Gustave Caillebotte o Francisco Miralles habían producido magistralmente. Un año después la herencia se manifiesta en la pintura de realismo social que Sorolla plasma en su *Otra margarita*, pintura con la que obtiene una primera medalla en la nacional de Madrid del 92 y posteriormente medalla en la Universal de Chicago de 1893; la influencia de Jiménez Aranda en esta composición es innegable.

A su llegada a París Sorolla no optó por participar ni en el Salon de los disidentes *de la Société Nationale des Beaux Arts* ni en el moderno *Salon des Artistes Indépendants*. Es en este sentido que se manifiesta un aspecto particular de los artistas valencianos. Mientras gran parte de los artistas catalanes afincados en París preferían el Salon de la Nacional o el *Salon des Indépendants*, la mayor parte de los valencianos no desertó jamás de las filas de la oficialidad artística de *l'École* y la Academia. Es curioso que Sorolla que tanta devoción manifestó por la obra de artistas como Jiménez Aranda, no siguiera a éste en su marcha al Salon de la Nacional y que prefiriera compartir escenario con Cristóbal Antonio, Eliseo Meifren, Carlos Vazquez, Alejandro Seiquer o José Jiménez. Su adscripción, por tanto, quedó ligada a figuras como Leon Bonnat, Gervex, Cormon o Jules Lefevre, por entonces, miembros destacados del *Salon des Artistes français*.

1893 Salon de la Société Nationale

En el Salon del Campo de Marte donde tenía lugar la exposición de los artistas de la *Société Nationale des Beaux Arts*, comenzaban a producirse algunos saltos curiosos de artista que, como Ulpiano Checa, abandonaban el Salon oficial renunciando a la composición, histórica y presentando pequeñas escenas como *Le peaux-rouges* o *le fardier*. A este se unía la colonia de catalanes encabezados por Casas, Rusiñol, Feliu d'Elemus, Laureano Barrau, Dionisio Baixeras, Luis Graner o Ricardo Planells. Completaban el Salon Luis Jiménez con *les Pómez* y *Idyle*, Egusquiza y Domingo Muñoz Cuesta. Un aspecto comenzaba a variar con respecto a los primeros años en que se había producido la escisión de la *Société Nationale* y es que las participaciones en uno u otro Salon comienzan a combinarse como sucede con el caso Ulpiano Checa, de Luis Jiménez Aranda o del valenciano Federico Olaria, único valenciano que participará en las salas de la Nacional durante la primera década de vida del Salon en los años noventa.

1894 Salon des Artistes français-Salon de la Société Nationale

Sorolla no participa ese año en el Salon, a pesar de haber obtenido una medalla de tercera clase. El triunfo parisino alienta a Sorolla a presentar la obra *El beso de la reliquia* en la Exposición Internacional de Viena por la que obtiene, nuevamente, una medalla de segunda clase. Sí participan en el certamen otros artistas valencianos como José Miralles Darmanin con *leçon de chant*; nuevamente concurre Emilio Sala con dos obras un retrato *Portrait de Mlle...* y *Retour du moulin*. Estos artistas comparten escenario con sus compatriotas entre los que destacan, Francisco Miralles con *Le soir*, Manuel Jiménez y Luis Jiménez, Carlos Vazquez y un artista que junto con Sorolla sabrá delinear las vías del naturalismo pictórico con magistral empeño. Nos referimos a Gonzalo Bilbao, el artista sevillano que ese año presenta una obra cargada de luz y de realidad *La moisson en Andalousie*.

“Mil doscientas sesenta y cuatro obras de pintura, 800 pasteles, acuarelas y dibujos y 1129 esculturas forman el contingente del Salon de los Campos Elíseos. Descuellan entre esa balumba de telas [...] ya de eminentes artistas franceses, ya de

extranjeros artistas que no sólo por el nombre de sus autores, sino por las cualidades que reúnen, merecen aplauso y justísimos elogios. *El Papa y el emperador* de J.Pablo Laurens; *las Glorias lionesas* de Fourier y en particular *el caballero de las flores*, *el Parsifal* de Rochegrosse, atraen las miradas y llaman la atención general, como también *las víctimas del deber* de Detaille; el retrato de Gérôme, por Morot; la Siega de Bilbao etc..”³⁹⁶

Como observamos las salas del *Salon des Artistes français* se continuaban reservando a las composiciones históricas, a las recreaciones historiadas y a las escenas naturalistas que sin plegarse al estudio fiel y a la representación realista de la naturaleza podían congraciarse con las mentes artísticas de la oficialidad.

Por su lado, el otro Salon que pugnaba por ganarse el cetro de la supremacía artística, el *Salon de la Société Nationale de Beaux Arts* ofrecía una imagen similar a la de certámenes anteriores. Entre sus asistentes: Felix Alaracon, Emilio Sánchez Perrier, Dionisio Baixeras que participaba con cinco obras, Laureano Barrau, Ramon Casas que presentaba su obra capital dentro de la tendencia del realismo de denuncia social *Garrote Vil* y que en el Salon se amplió con el título de *exécution capitale à Barcelone*. Junto a él se volvían a dar cita otros catalanes como Manuel Feliu, Luis Graner, Ricardo Planells, Santiago Rusiñol que ya comenzaba a mostrar en algunas de sus obras un cierto espíritu simbolista o Juan Sala entre otros. Ulpiano Checa saltaba de un Salon a otro, probablemente, en busca de mayor fortuna económica y una clientela mayor. Este mismo proceso lo acometía el valenciano Federico Olarí que en esta ocasión abandonaba la práctica de las composiciones preciosistas que había heredado de su maestro Francisco Domingo y se consagraba a una escena de realismo médico muy al estilo de *La visita* de Jiménez Aranda, se trataba de *Opération de la greffe, par le Dr. Mugnier*. Finalizaba la participación Ignacio Zuloaga, ya desvinculado del oficialismo artístico y que participaba con *Main d'Eibar* y *Ma grand mère*.

³⁹⁶ “Miscelánea”. *La Ilustración Artística*. 1894. N° 646, p.314.

1895 Société des Artistes français. Le retour de la pêche de Joaquín Sorolla.

Durante el certamen de 1895 del *Salon des Artistes français* se vuelven a producir los mismos ecos artísticos, Gonzalo Bilbao vuelve a participar con una obra de características muy similares a la del certamen anterior, en esta ocasión presenta *la récolte en Andalousie*, esta es, sin duda, la nota más destacada desde que Jiménez Aranda irrumpiera en 1889 con su obra *Una sala de hospital. La visita*; Joaquín Sorolla presenta *le retour de la pêche*, *halague de la barque* y *la traite des blancs*, con las obras de Sorolla y Bilbao la pintura española se consagra en los principios de la escuela de pintura naturalista.



Fig.53-Joaquín Sorolla. *Le retour de la pêche*.1894. Óleo/lienzo. 265 x 325 cm.

“Los principales críticos parisienses convienen en que el Salon oficial del presente año no hay una sola de esas obras que desde luego se imponen y que no tardan en merecer voto unánime el calificativo de *clous* del certamen en que figuran [...]

Sorolla, español, *regreso de la Pesca*, uno de los lienzos que han merecido mayores elogios [...] Bilbao *La Siega* hermosa página de pintura ruralista....”³⁹⁷

La presencia de la obra de Sorolla y su merecido reconocimiento anula la participación del resto de artistas españoles que se presenta con las mismas tendencias compositivas de años precedentes; el veterano artista José Jiménez Aranda retorna al Salon con *À la recherche de la fortune*, su hermano Luis Jiménez participa con *Le débarcadère* y *Octobre*, el omnipresente Miralles vuelve a concurrir igualmente al Salon, o Emilio Sala que en esta ocasión ofrece dos obras *Prologue de Gil Blas* y *l’Esphinx*. Estos son sólo algunos de los artistas que presentan sus obras al Salon de 1895 que, sin embargo, se ven eclipsados por la destreza artística de Sorolla y de Gonzalo Bilbao. El año 1895 será el año de la consagración de Sorolla como artista de carácter en el panorama artístico parisino e internacional

“De los pintores españoles, el que viene a la cabeza es Sorolla con una enérgica composición: *Regreso de la pesca*, valiente, inspirada y con una nota personal acentuadísima. Un barco avanza lentamente, empujado a la vez por el viento que hincha su vela y por unos bueyes que de él tiran, metidas sus patas en el agua. Los tipos que el cuadro encierra tienen vida y carácter. Las verdes algas parecen que se pueden tocar. Nuestro compatriota ha obtenido con su cuadro un verdadero y legítimo triunfo.”³⁹⁸

Es en ese certamen cuando Sorolla inaugura su predilección por las escenas vinculadas al mundo del mar:

“En 1894 Sorolla pintó *la vuelta de la pesca*, una escena que pertenece al género de la pintura social que se impone en esos años, desplazando la pintura de historia y la religiosa, en la que el pintor hizo algunas incursiones con anterioridad [...] El cuadro trae una temática trascendental en el devenir del artista y de la pintura valenciana, el de las playas y de las escenas de pesca, que nadie hasta entonces había abordado ni explotado con tanta fuerza y vida [...] Se ha hablado de costumbrismo marinerio para situar estas pinturas de Sorolla, pero en realidad, como hemos visto,

³⁹⁷ “ Los Salones de París en 1895. El Salon de los campos Elíseos”. *La Ilustración Artística*. 1895. N° 699, p. 358.

³⁹⁸ ARÍSTIDES: “El Salon de los Campos Elíseos en París. 1895.” *La Ilustración Española y Americana*. 1895. n° XVIII, pp.301-302.

suponen una superación del costumbrismo anterior y llevan hacia un naturalismo en estrecha comunión.”³⁹⁹

Aunque este texto olvide que Dionisio Baixeras hacia ya tiempo que había abordado el escenario de las playas y los pescadores o que John Singer Sargent había ilustrado el tema con anterioridad en *Saliendo a mariscar* obra de 1878. Lo cierto es que Sorolla imprimió a la pintura valenciana una innovación que no radicaba simplemente en una variante temática, sino en una técnica básicamente dominada por el tratamiento preciso de la luz y la concepción de la escena alejada del costumbrismo anecdotista, ese será el gran logro de Sorolla. Con él se iniciará una nueva página para la pintura valenciana que romperá con los antiguos lastres de la pintura decimonónica y se adentrará en el nuevo siglo.

El certamen de 1895 en el que Sorolla obtuvo su premio otorgó el máximo galardón de pintura al francés Herbert por su cuadro titulado *Sueño del niño Jesús*. Sorolla compartió escenario con autores y obras como *Un mercado de Paris* de M. Lhermite, *En la barbería* de H. Brispot, *Sedición de Pavía* de Boutigny, *La oración antes de la partida* de Deneulin, *Bonaparte en Egipto* de Maurice Orange o *Murat en la batalla de Jena 1807* de Chartier; el *Salon des Artistes français* seguía conservando un espíritu que premiaba la pintura de historia y el anecdotismo costumbrista, aunque la técnica de muchas de estas composiciones estuviera influenciada por nuevos principios.

1895 Salon de la Société Nationale des Beaux Arts

El *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts* ofrecía la imagen de un Salon que paulatinamente se fue aproximando a aquel Salon oficialista del que se había escindido tan sólo cinco años atrás. Y es que la presencia de autores como Sorolla o Bilbao en este último comportaba que la barrera entre la pintura expuesta en ambos salones se diluyera mostrando muchas similitudes. De igual manera la presencia de hasta entonces asiduos a participar en el Salon oficial como Ulpiano Checa hacía, si cabe, más difusa la línea divisoria entre ambos Salones. No obstante, hay que remarcar

³⁹⁹PEREZ ROJAS, Javier (dir): *Tipos y Pasisajes 1890-1930*. pp.115-116.

que exceptuando estos ejemplos, las constantes dominantes de actuación artística de ambos Salones continuaron mostrando enormes diferencias entre ellos.

“Checa, *Un barranco de Waterloo*, admirable por su composición y por su ejecución [...] Nuestros paisanos Casas, Barrau, Rusiñol, Teixidor y Graner dejan bien sentado el pabellón del arte catalán y sus cuadros han merecido elogios de los críticos franceses.”⁴⁰⁰

Tal y como la crítica indica la participación española de este certamen estuvo representada por artistas como Félix Alarcón, por el grupo de artistas catalanes con Dionisio Baixeras, Laureano Barrau, Ramón Casas, Manuel Feliu, Graner, Planells, Santiago Rusiñol, Juan Sala y Modesto Teixidor. A ellos se unían Ulpiano Checa que presentaba *le ravin de Waterloo*, *À l'abrevoir* y *Au bord de l'Adour*, y el pintor valenciano Federico Olaria que retornaba a su tan recurrida composición animal con *Pannier renversé-jeunes chiens*.

1896- 1897 Salon des Artistes français y Salon de la Société Nationale.

Durante estos dos años la continuidad fue la tónica dominante en los salones parisinos. En el Salon oficial Sorrolla recogía los frutos de su participación en 1895 obteniendo un medalla de segunda clase por su obra *le retour de la pêche*. Por lo que respecta a la participación en el Salon vuelven a concurrir los mismos protagonistas: Francisco Miralles participa con *le grand tombeau*, José Jiménez Aranda en la categoría de *Hors Concours* hace lo propio con dos obras. A éste siguen sus allegados artísticamente hablando como son su hermano Luis Jiménez, Antonio Fabrés, que participa con sendas composiciones que nos remiten claramente al género *Le buveur* y *Le liseur* y Clement Pujol también con dos obras *Laveuse* y *Pouparlers de mariage*. Debemos adelantar que ambos artistas Fabrés y Pujol, de origen catalán, compartían taller en la rue Boissonade espacio en el que Jiménez Aranda ubicó su cuartel artístico general, pero este aspecto será tratado más adelante. Rafael Ochoa, Carlos Vázquez,

⁴⁰⁰ X. : “Los Salones de París en 1895. II. El Salon del Campo de Marte”. *La Ilustración Artística*. 1895. Nº 700, p. 734.

Ulpiano Checa, Alejandro Seiquer o Jaime Morera son algunos de los nombres que figuran nuevamente en este Salon. José Garnelo Alda pintor nacido en Enguera pero formado artísticamente en Sevilla, concurre por primera vez a los Salones parisinos con la obra *Retour de Montecarlo*, su presencia en estos certámenes se sucederá intermitentemente hasta 1912.

Entre los valencianos hallamos al discípulo de Domingo, Enrique Miralles que presenta *Une visite*, Emilio Sala que concurre igualmente con dos obras *Portrait de Mme.* y *Un duel* y Joaquín Sorolla que tras el triunfo del anterior Salon opta por presentar *Le meilleur berceau* y *Bénédiction de la barque*.

El certamen de 1897 del *Salon des Artistes français* no pasará a la historia más que por constituir una mera copia del anterior. En él volvemos a constatar la presencia de Luis Jiménez, Ulpiano Checa, Antonio Fabrés, Gonzalo Bilbao, éste último obtendrá por su participación en este certamen una medalla de segunda clase, José Garnelo Alda, condecorado por su participación anterior con una mención honorable, Jaime Morera, Rafael Ochoa, Clement Pujol, Alejandro Seiquer. En definitiva una repetición del Salon anterior. Entre los valencianos concurren los mismos artistas, Enrique Miralles con la obra *Dévideuse*, Emilio Sala con *Toute à la joie* y *Le pain quotidien* y Joaquín Sorolla con *Cousant la voile*.

A la luz de las participaciones quedaba patente que los artistas se consagraban a un tipo de escenas que les reconociera como una especie de seña de identidad. En este sentido Sala optó por las escenas de género y anecdóticas, Miralles Damanín se consagró al género de su maestro Domingo, mientras que Sorolla se dedicó a la pintura de denuncia social y particularmente a la pintura de costumbres de ambiente marinero que tan buena acogida habían tenido en el certamen de 1895. Una acogida, la de Sorolla, que debemos recalcar tenía lugar entre el público parisino y el público internacinal, pues sólo dos años después en 1899 Sorolla concurría a la Exposición de la Nacional de Madrid con la misma obra *Cosiendo la vela*, la respuesta ante la obra y su tema fue radicalmente distinto:

“Al público no le gusta el cuadro titulado *Cosiendo la vela*; es mucho atrevimiento para él aquella masa de tela [...] En suma, es demasiado valiente y demasiado técnico ese género de pintura para la masa común del público español. En el Salon de París del pasado año gustó mucho, y se comprende, porque cuadros de esa tendencia son allí muy corrientes. ¡Ah, el modernismo exclamarán muchos disidentes!”⁴⁰¹



Fig.54-Joaquín Sorolla. *Cousant la voile*.1896.Óleo/lienzo.220 x 302 cm

Este aspecto denota la distancia que existía entre los mundos artísticos de París y Madrid. Queda de sobra probado que Sorolla no pintaba con la mirada puesta en el gusto de las gentes de España, sino adaptándose a las nuevas temáticas y al gusto internacional.

Respecto al *Salon de la Société Nationale* se produce una dinámica similar al de su rival, el Salon oficial, pues no existen grandes notas a resaltar, ni en la participación general ni por lo que se refiere a la participación española en la que siguen ocupando el mayor número de plazas los artistas catalanes. Laureano Barrau, Graner Arrufi, Felix

⁴⁰¹ MELIDA, José Ramón: “La Exposición Nacional de Bellas Artes”. *La Ilustración Española y Americana*. 1899. n° XIX, p.299.

Mestre, Manuel Feliu, Ricardo Planells, Juan Sala, Rusiñol, Teixidor, Nonell, Ricardo Canals o Utrillo, a ellos se unen los sevillanos Sánchez Perrier y Félix Alarcón, el madrileño Daniel Vierge, el valenciano Olaria y el vasco Uranga. Si no fuera por la excepción de éstos últimos artistas casi podríamos denominar al *Salon de la Société Nationale* como el Salon de los catalanes en Paris. Federico Olaria constituye la única participación valenciana en este Salon, concurre en 1896 con un retrato *Portrait de M. T. Moilliason*.

1898 La coincidencia en un Salon único.

“La Sociedad de Artistas franceses, que celebraba su exposición anual en el Palacio de la Industria de los Campos Elíseos, y la Nacional de Bellas Artes, que instalaba todos los años su certamen en las salas de fiestas de la última Exposición Universal, se han refugiado en la inmensa Galería de Maquinas, huyendo de la piqueta demoleadora que abre cauce en estos momentos a las nuevas obras del gran espectáculo que París se dispone a ofrecer al mundo, a la llegada del nuevo siglo.

Las dos agrupaciones de artistas, estas dos sociedades de una rivalidad por momentos efectiva, por momentos aparente, se han reunido bajo el mismo techo para exponer su producción; y a guisa de mojón fronterizo hase instalado ¡un *restaurant!*”⁴⁰²

Con la mirada puesta en el gran evento que se desarrollará en 1900 las dos sociedades artísticas se vieron obligadas a compartir durante 1898 y 1899 un mismo centro expositivo. Los preparativos para el gran fasto que debía acoger Paris en 1900 había provocado numerosas obras en los Campos Elíseos que impedían que la realización del Salon oficial se realizara en el pabellón habitual. El espacio donde tuvo lugar el certamen conjunto fue la galería de Maquinas del Campo de Marte, un edificio que todavía guardaba los ecos y la admiración que despertó en la anterior exposición de 1889 y que una década después volvía a concentra la atención de París albergando la producción artística de los dos grandes salones de la capital. En total 3.391 obras se repartían el protagonismo del evento de 1898, 2.105 pertenecientes al *Salon des Artistes français* y 1.286 del *Salon de la Société Nationale*. El éxito de público fue considerable a pesar de los temores de quienes consideraban que el lugar escogido se hallaba muy

⁴⁰² MAR, A.: “Crónica parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. 1898. nº XIX, p.303.

alejado del centro, motivo que retraería la asistencia del público. No fue así, 384.000 francos se obtuvieron como recaudación de las entradas, sin contar las 31.500 invitaciones.

La crítica española del Salon advertía la falta de obras de carácter que se presentaron a los salones de ese año:

“la impresión general que el Salon ha producido este año ha sido la de que no se ha visto en él ninguna de esas obras grandiosas que desde los primeros momentos se imponen, lo cual atribuyen algunos a que, próxima la Exposición universal de 1900, los artistas que se preparan para aquel certamen de importancia excepcional, se han limitado ahora a salir del paso sin apelar a grandes esfuerzos que se reservan para dentro de dos años.”⁴⁰³

No parecía muy acertada la crítica de la Ilustración Artística a tenor de las piezas que fueron consideradas los *clous* de los Salones, o lo que es lo mismo, las piezas que mayor admiración despertaron. Una escultura del lado del *Salon de la Société Nationale*; el *Balzac* de Auguste Rodin y un retrato *Portrait de Mr. Hanotaux* de Benjamín Constant del lado del *Salon des Artistes français*. Se trataba de dos ejemplos claros de los espíritus que conformaban la esencia de cada Salon, las obras de un renovador y un clasicista de la Academia. Como decía el mismo crítico: la exposición oficial albergaba los principios de la escuela, el buen gusto en la elección, excluyendo aquello que pudiera parecer demasiado atrevido o ingenuo, mientras que el *Salon de la Société Nationale* “admite todos los atrevimientos que la otra rechaza”. El conservador crítico de la Ilustración Española y Americana A. Mar se alarmaba, contrariamente, por el desnudo desbordante de ambos Salones.

Más allá de las críticas lo cierto es que la proximidad de la exposición de 1900 motivaba que los artistas dosificaran sus esfuerzos para elaborar las obras de dicho evento. Aunque si atendemos al elevado número de obras que se presentaron al certamen siguiente de 1899 podríamos cuestionar esta afirmación. Pero no adelantemos

⁴⁰³ X.: “El Salon de Paris de 1898”. *La Ilustración Artística*.1898.nº 864, p.460.

acontecimientos. En el certamen del *Salon des Artistes français* de 1898 concurren, nuevamente, Ulipano Checa con dos obras *Départ pour la fantasia* y *À la foire de Seville*; Garnelo Alda con *Lourdes* y *Charité*; Luis Jiménez; Clement Pujol con *Double chois*; Alejandro Seiquer; Carlos Vazquez con *Portrait* y *Don Quichotte*.

Entre los artistas valencianos aparecen nuevos nombres en escena que sin embargo no van a gozar de continuidad en las exposiciones de los salones. Nos referimos a José Díez Penades al que se identifica como alumno de la Escuela de San Carlos de Valencia y de San Fernando de Madrid, que reside en Madrid y que participa con la obra *Nourrice indispensable* y Soriano Fort, discípulo de Alejandro Ferrant que reside en Madrid y que presenta en este Salon *Malheurese!*, obra con la que obtendrá una medalla tercera clase. Por su parte continúan exponiendo Vicente Paredes fiel a sus escenas de género que participa con *Mozart chez Mme. Pompadour* y Joaquín Sorolla que lo hace con *Plage de Valence* y *Mes fils*.



Fig.55-Vicente Paredes. *Mozart chez Mme. Pompadour*. (detalle)1898. Acuarela.

En el *Salon de la Société Nationale* se repiten las presencias de los artistas catalanes Laureano Barrau, Claudio Casttelucho, Ramón Casas, Ramón Pichot, Manuel Feliu, Santiago Rusiñol, Juan Sala, Modest Teixidor a ellos se une por primera vez Hermenegildo Alnglada Camarassa, los andaluces representados por Sánchez Perrier y Félix Alarcón y Santiago Arcos y cierra la participación Ignacio Zuloaga. En la modalidad de acuarelas y pasteles se unen Isidre Nonell que presenta hasta ocho dibujos de gitanos y Joaquín Sunyer. El valenciano Federico Olaria vuelve a concurrir con la obra *Sanglier, hallali*. Las obras de estos artistas giran en torno a la temática española, un temática alejada del costumbrismo de la españolada pero que bebe igualmente del escenario de las gitanas y las manolas; así como los paisajes y los retratos.

Hay que destacar que al frente de los Salones se suceden nombres que definen las tendencias artísticas de cada evento. Así desde 1892 el presidente del *Salon de la Société Nationale* es el pintor Puis de Chavanes y el vicepresidente Carolus Durand a los que posteriormente se unirá Rodin también como vicepresidente.

El *Salon des Artistes français* había estado presidido cada año por nombres de entidad en el seno del academicismo francés. Así el certamen de 1889 lo presidió M.Bouguereau y como vicepresidente estuvo M.Bonnat; el de 1890 fue presidido por Gérôme y como vicepresidentes M. Buzón y J.P. Laurens; en 1891 preside Bonnat y vicepresidentes M. Robert Fleury y Bernier; 1892 M. J.P Laurens vicepresidentes M. Lenepveu y Jules Lefevre; 1893 M. Jules Lefevre vicepresidentes M. Busson y Gustave Moreau; 1894 M. Tony Robert Fleury vicepresidentes M. Jules Lefevre y J.P.Laurens; 1895 M.Jules Lefevre vicepresidentes Tony Robert Fleury y Cormon; 1896 M. Gérôme vicepresidentes Jules Lefevre y Busson; 1897 M. Cormon vicepresidentes Busson y Humbert; 1898 M. Bonnat vicepresidentes Busson y Henner. En definitiva el espíritu de cada institución artística quedaba bien definida por los miembros del jurado que la conformaba.

En 1899 los dos salones volvían a compartir el mismo espacio en la Sala de Maquinas del Campo de Marte. La participación general fue considerable 7.859 obras en total de las que 5.152 pertenecían al *Salon des Artistes français* y 2281 pertenecían

al *Salon de la Société Nationale*. Los distintos caracteres de los salones quedaban nuevamente de manifiesto pues mientras el Salon oficial destacaba por los numerosos lienzos del género de historia, en el otro Salon destacaban “los cuadros de costumbres rústicas que ocupan por su número y valía un puesto importante en la Sociedad Nacional de Bellas Artes”⁴⁰⁴

Ulpiano Checa retorna al Salon oficial con un *Don Quichotte de la manche, dans sa bataille avec les moutons*, a él se unen José Garnelo Alda, Luis Jimenez, Clement Pujol, Martín Rico que participa, como no podía ser de otra manera, con dos paisajes esta vez ambientados en Venecia, *Le pont du canal des mendiants à Venice* y *Palais Dario, Grand Canal à Venice*, Alejandro Seiquer. En definitiva los mismos de siempre a los que se sumaban algunos asiduos como Maria Luisa de la Riva, Antonio Cristóbal, Eduardo Leon Garrido, Carlos Pellicer o Félix Méndez, entre otros. Entre los valencianos concurrían nuevamente José Miralles Darmanín con la obra *Un accident*, Vicente Paredes con *Un baptême en Espagne*; Alberto Pla y Rubio que participaba por primera vez en los salones de París con *La guerre* y Joaquín Sorolla con nuevos argumentos marineros *Les misères de la pêche* y *Renassant les filets*.

“*La guerra* de Pla y Rubio, lienzo hondamente sentido y sencillamente trazado: produce impresión intensa sin que el autor haya querido recurrir a esos efectos [.....] Mencionaremos también *Don Quijote contra los carneros* hermoso lienzo de Ulpiano Checa [.....] y un *bautizo en España* de nuestro compatriota Sr. Paredes, digno de figurar entre las mejores composiciones del género a que pertenece y en el que tantas obras primorosas han producido nuestros mejores maestros.”⁴⁰⁵

Estas eran las obras que destacaba la crítica española de la participación general y no andaba mal encaminada pues Alberto Pla y Rubio, el pintor de Villanueva de Castellón, obtendría por su obra una medalla de segunda clase.

⁴⁰⁴ X.: “Los Salones de París 1899”. *La Ilustración Artística*. Nº 911, p.383.

⁴⁰⁵ X.: “Los Salones de París 1899”. *La Ilustración Artística*. Nº 911, p.380.



Fig.56-Alberto Pla y Rubio. *La guerre*.1897.Óleo/lienzo.



Fig.57-Vicente Paredes. *Un baptême en Espagne*.

En el *Salon de la Société Nationale* los catalanes se agrupaban junto a nuevos actores como el simbolista Juan Brull o Luis Masriera, perteneciente a la saga de los Masriera, hijo de José Masriera y sobrino de Francisco Masriera, que participaba con una obra en la línea de sus antecesores *Chercheurs d'antiquités*. Entre las obras que más destacará la crítica se hallaban los paisajes de Laureano Barrau y la obra *Pêcheurs* de Dionisio Baixeras, Anglada Camarassa continua participando en el Salon con *Lever le soleil en Orient*, Ramón Casas lo hace con *Au bain*; Zuloaga presenta *Portraits*.



Fig.58-Dionisio Baixeras. *Pêcheurs*. 1899. Óleo/lienzo.

1895-1899 *Salon des Artistes Indépendants*

Mientras todo esto sucedía en el ámbito más conservador de las Bellas Artes, el Salon de los artistas Independientes discurría con un ritmo propio. Durante el certamen de 1895 participaban Anselmo Guinea, Luis Arrufi, Ramón Pichot, Dario Regoyos o Miguel Utrillo, entre otros. Se trataba de un conjunto de artistas, algunos de los cuales combinaban su participación con el *Salon de la Société Nationale*, artistas que, aunque todavía guardabas algunos rasgos de clasicismo combinaban su búsqueda artística fuera de los cánones oficiales de las escuelas y los Salones multitudinarios. Este aspecto se radicalizaría a partir del siglo XX. A excepción de 1896 en el que tan sólo Ramon Pichot concurre al Salon, los años de 1897, 1898, 1899, son baldíos en cuanto a representación española. Tres años en los que el *Salon des Artistes Indépendants* no recibe ninguna obra con firma española, puede que el reemplazo de una nueva oleada de artistas fuera la causante de esta ausencia; pues los más veteranos artistas se decantaban por la

Sociedad Nacional de Bellas Artes, algunos como Casas o Rusiñol abandonaban París con el cambio de siglo. A partir de entonces enviaran puntualmente sus obras a los salones. El encuentro de los artistas españoles en este Salon se hará con la llegada de nuevos protagonistas como Nonell o Torrent que recogerán el testigo de los veteranos, la renovación del Salon será una evidencia.

Une école originale s'est relevée. La pintura valenciana y los Salones del siglo XX.

“Nous l'avons dit d'abord le group de l'Espagne assez bien fourni. À Valence particulièrement une école originale s'est relevée. Dans cette ville exquise travaillent M. Pla y Rubio, dont nous parlerons [...] Sorolla y Bastida qui montre les côtes àpres de ce pays de feu: le tons crues, le brun havane des visages et des bras, le blanc des toiles au repos alignées sur la grève, le bleu et le vert de la mer clapotant, aux larmes courtes sur la quelle les nuages découpent des ombres franches.”⁴⁰⁶

Hacia finales de siglo un aspecto nuevo comenzaba a variar entre la crítica, no ya la Española sino la gala; la presencia de Alberto Pla y Rubio y de Joaquín Sorolla en los salones, autores que abordaban temáticas sociales, comenzaba a atraer la atención de los críticos vecinos. Muchos habían sido los autores valencianos que habían concurrido hasta entonces en los Salones parisinos pero sus tendencias artísticas no habían suscitado ninguna mención que no se refiriera a reseñas de carácter individual que resaltarán aspectos formales o técnicos. Ahora la atención se depositaba en la existencia de los artistas valencianos como integrantes de una manera de hacer en pintura, de una especie de escuela que se traduciría en la irrupción en el ámbito artístico parisino de jóvenes artistas que renovarían los viejos presupuestos de los pintores de la generación precedente. Siguiendo la estela del pintor Joaquín Sorolla, esa nueva generación de artistas transitará por los caminos del realismo social, del naturalismo y del paisaje, con nuevas técnicas mediante el descubrimiento de la luz y el tratamiento del color. Esta renovación llevara los nombres de Leopoldo García Ramón, al que se conocerá con el apodo del *franceset*, Manuel Bedito, Julio Vila Prades, Fernando Cabrera Cantó, Fernando Viscaí Albert, José Pinazo Martinez, Ramón Stolz, Andrés Mújica, Ricardo Verde y algunos nombres menos innovadores como Marcel Paredes, Roberto Domingo

⁴⁰⁶ DESJARDINS, Paul: “Les Salons de 1899”. *Gazette des Beaux Arts*. 1899, pp.146-148.

Fallola o Vicente Santa Olaria. Nuevos protagonistas que acometerán la conquista de París en los años sucesivos.

Unos llegaban y otros se iban, en 1897 Emilio Sala abandonaba París después de años de brega artística por hacerse un hueco en los Salones, por abrirse camino entre los marchantes, por aprender y adquirir mayores conocimientos, buscándose, como él mismo indicaba, “un porvenir”.

“Se encuentra entre nosotros hace algunos días este eminente pintor. La populosa, la inmensa París, su residencia de once años a esta parte, le ahogaba; sentía ansia de respirar nuestro aire, de contemplar nuestro cielo, de rodearse de sus paisanos. Su hermoso estudio de París ha desaparecido, y por el camino, dando tumbos de una línea férrea a otra, marchan hacia Madrid 30 o 40 cajones, que contienen todo el rico arsenal pictórico de este laureado artista.”⁴⁰⁷

Sala representaba a la perfección esa generación de artistas que tuvo su protagonismo desde la segunda mitad de los años ochenta y durante toda la década de los años noventa, una generación en la que compartieron anhelos y frustraciones Joaquín Sorolla, Cecilio Pla, Enrique Miralles Darmanín o Luis Franco Salinas, entre otros artistas. Una generación que había tomado el relevo de Domingo y Marques, de Ferrándiz, de Vicente Paredes o de Antonio Gisbert; y que pasaría el testigo a los García Ramón, Vila Prades, Viscaí Albert, etc... Mientras este relevo generacional se producía, una figura se elevaba por encima del resto y todavía se impulsaría más tras el cierre de las puertas de la Exposición Universal de 1900, nos estamos refiriendo a Joaquín Sorolla. Su éxito y su triunfo en este certamen condicionarán y marcarán las futuras carreras de la generación siguiente.

⁴⁰⁷ MATEO: “Crónica artística. Emilio Sala en Valencia”. *Las Provincias*. 29 septiembre, 1897. Ref.: *Tipos y Paisajes*, p.377.



Fig.59-Ricardo Verde. *Vista del Sena*. Óleo/lienzo. (Dedicado a Leopoldo García Ramón)

Inicio del siglo XX hasta la Gran Guerra

El año 1900 marcó la ruptura definitiva con el mundo de los siglos precedentes, no en vano el escritor Charles Peguy opinaba: “ el mundo ha cambiado más en los últimos treinta años que en el periodo que va desde los tiempos de Jesucristo hasta entonces”⁴⁰⁸. Ya desde la década de los años noventa se habían venido sucediendo diversos acontecimientos que habían acelerado el desarrollo de la sociedad contemporánea: la aparición del automóvil, el descubrimiento del cinematógrafo, del avión, del cable telefónico submarino o del telégrafo sin cables. Gracias a la electricidad se inauguraba en París el tren metropolitano, transporte que revolucionó el medio de comunicación de la ciudad y de las poblaciones vecinas. Todas estas invenciones y descubrimientos eran el reflejo de una sociedad que se abría a los cambios y despegaba definitivamente de las tradiciones arcaicas a las que todavía durante el siglo XIX se mantuvo ligada. La revolución en el ámbito científico vino acompañada de una revolución en el ámbito filosófico e ideológico:

“Hacia 1900 las nociones que se tenían por claras y estables son trastocadas por diversas investigaciones científicas y paracientíficas: la exploración del

⁴⁰⁸ WEBER, Eugen: *Francia fin de siglo*. p. 301.

macrocosmos interplanetario y del microcosmos [...] los descubrimientos de física y la química (la radioactividad, por ejemplo); así como las especulaciones en las matemáticas y de la metafísica, vuelven a poner en cuestión el espacio perceptible y hasta la realidad de la vida y la muerte. En 1905 la publicación de los primeros trabajos de Albert Einstein sobre la relatividad marca un hito en la concepción del espacio y del tiempo. Ese mismo año *tres ensayos sobre teoría sexual* de Sigmund Freud revela que el hombre, en lo más profundo de sí mismo, no es aquello que se creía.”⁴⁰⁹

Esta perspectiva de futuro tendrá su correlación en el mundo artístico, una gran revolución dará paso una nueva dimensión. Una fractura, que era objeto y consecuencia del camino andado durante décadas y que ofrecerá un nuevo escenario artístico.



Fig.60-Paul Cezanne. *La montaña de Sainte-Victoire*. 1904-1905.Óleo/lienzo

“Cezanne pronto se convierte más que Gauguin o Degas, en un gran precursor para la nueva generación de París. Es posible hablar de generación de 1900 porque la

⁴⁰⁹ FAUCHEREAU, Serge: “El París de las vanguardias”, pp. 9-13. *Lars cultura y ciudad*. N°4. 2006, pp.9-10.

entrada en el siglo XX es la primera en la cultura europea en la que el paso a un nuevo siglo se vive como tal y con la esperanza inaudita de que aportará la liberación de una sociedad que no ha cumplido las promesas de la modernidad. El arte debe convertirse contra la sociedad decadente, en el precursor de este futuro. Matisse, Derain, Picasso, Braque, al margen de toda la militancia política, asimilan enseguida su arte a una trasgresión constante [.....] Aunque el termino de vanguardia sigue siendo (aunque por poco tiempo) inusitado, marchan resueltamente a conquistar un futuro que será el único que juzgue sus creaciones.”⁴¹⁰

En ese ambiente de continua innovación y efervescencia se celebra la primera Exposición Universal del siglo XX, una exposición que será reflejo del siglo pasado pero que actuará también como espejo del siglo próximo.

Exposición Universal de París de 1900

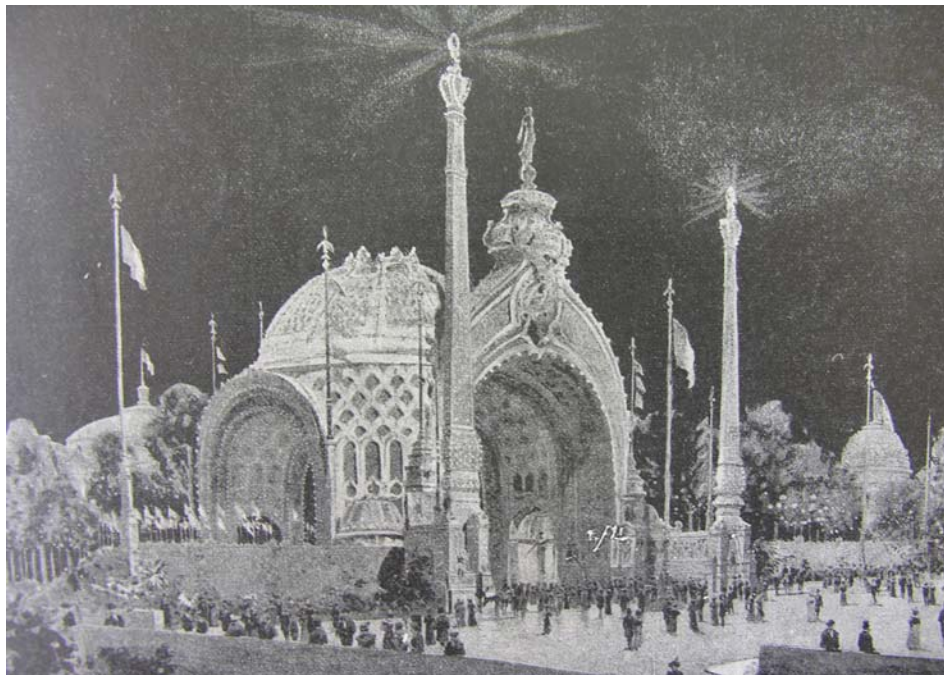


Fig.61-Puerta principal de la Exposición Universal de Paris de 1900.

⁴¹⁰ DAIX, Pierre: *Historia cultural del Arte Moderno*. p. 325.

“[...] en medio de tantos palacios recargados de la Exposición Universal de 1900 resplandece el palacio de la electricidad.”⁴¹¹



Fig.62-Gran y pequeño Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Universal de Paris 1900



Fig.63-Puente de Alejandro III de la exposición Universal de Paris de 1900.

⁴¹¹ FAUCHEREAU, Serge: “El Paris de las vanguardias”. p.9.

No fueron exactamente los reflejos de la modernidad los principios que inspiraron al grupo de artistas españoles que tomó parte en la Exposición de Bellas Artes de la Universal. Albergada en la clase número siete del Palacio de los Campos Elíseos, la participación española comenzaba con una exclusión que había suscitado la extrañeza de unos y la indignación de otros.

“Mucho se ha comentado en el mundo artístico la expulsión de las pintura de Zuloaga, sin que nadie haya encontrado motivo plausible para tan rigurosa medida.”⁴¹²

La exclusión de Zuloaga perpetuaba la práctica intransigente que el jurado español, siempre conformado por miembros vinculados a principios artísticos de inquebrantable tradición academicista, había desarrollado en cada evento de las Exposiciones universales. Esta decisión podía parecer en extremo arbitraria, que lo era, pero tras ella no descansaba ninguna lógica clientelar o personalista, se trataba tan sólo de una cuestión de estilo. Quizás por ello nombres que aparentemente se identificaban con las tendencias artísticas de Zuloaga como Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Eliseo Meifrén y hasta un joven Pablo Picasso eran admitidos en la sección española. La inclusión de estos artistas tenía una explicación lógica, ninguna de las obras que estos pintores presentaban atentaba contra los caducos criterios artísticos del jurado, habían sido seleccionadas expresamente, por sus autores, para dicho evento.

De esta manera Ramón Casas participaba con un retrato, Eliseo Meifrén con *Nature*, Santiago Rusiñol con dos paisajes de Granada y Pablo Ruiz Picasso con *Derniers moments* una de sus mejores obras de juventud realistas. Todas las obras respondían a los criterios más o menos clasicistas de representación. Del carácter intransigente del jurado se hacia eco, así mismo, la crítica francesa:

“ L’Espagne ne nous fournit pas un spectacle tout à fait aussi réconfortant. Ce n’est pas que cette école ne soit, de son côté, sur le point de se rajeunir en remontant à ses origines nationales, mais l’esprit de l’Inquisition s’est retrouvé vivant dans son jury d’académiciens, et tel artistes, dont l’œuvre eût donné, à cette section un éclat

⁴¹² ENSEÑAT B. , Juan: “Crónicas de la Exposición de París”. *La Ilustración Artística*. 1900. n° 970, p.490.

exceptionnel, a été écarté de l'Exposition. J'ai n'ai pas besoin de nombrer Ignacio Zuloaga, dont l'exclusion a fait scandale.

L'exposition, au Luxembourg, des portraits de femme de cet artiste, qui a renoué le fil rompu de la vraie tradition locale, a essayé du moins, de réparer pour le public cet impardonnable oubli. ”⁴¹³

Zuloaga pasaba a engrosar las filas de artistas que como Anglada Camarassa, Adolfo Guiard, Dario Regoyos o Isidre Nonell eran obviados y apartados de la sección de Bellas Artes española. Todo ello revertía en una imagen, una visión conformada por el jurado español, una idea de conjunto ofrecida al gran público internacional. Aquello que se quería mostrar no tenía nada que ver con el arte de aquellos artistas que experimentaban con el lienzo, sino con la tradición de artistas de solera cuyas creaciones se vinculaban al género, a la pintura anecdótica, a la pintura de historia y algún que otro experimento se escapaba, eso sí, siempre dentro de unos mínimos cánones de representación clasicista.

Como representantes del género se habían incluido obras de Cesar Alvarez Dumont, Antonio Fabres, José García Ramos, Luis Jiménez, José Llaneces, Clement Pujol o José Villegas. A éstos se unían autores que desde premisas más o menos modernas se acercaban al realismo o al naturalismo como Dionisio Baixeras; al simbolismo poético como Juan Brull; al paisaje como Ricardo Arredondo, Aureliano Beruete, Sanitago Rusiñol; al retrato como Ramón Casas, Mariano Fortuny de Madrazo o Raimundo de Madrazo. Finalmente existían una serie de artistas con mayor filiación académica era notable como Santiago Arcos, Ulipano Checa, Jaime Morera, José Moreno Carbonero, Carlos Vazquez, etc...

Ente los artistas valencianos participaban los siguientes pintores: Lamberto Alonso Torres con *Marchande...*; José Benlliure Gil con la obra *La vallée de Josaphat*; Vicente Borrás Abella con *Libre y Qu'il fait froid!*; Fernando Cabrera Cantó con *Mors in vita*; Francisco Domingo Marqués con *Un savant y Sainte Claire*; Antonio Fillol con

⁴¹³ BENEDITE, Léonce. “ Les Arts à l'exposition universelle de 1900, exposition décennale: la peinture étrangère”.*Gazette des Beaux Arts*. 1900, pp.589-590.

La bête humaine y *Dans l'Albufera de Valence*; José Miralles Darmanin con *De bonne humeur*; Vicente Paredes con *La jeunese de Louis XV*; José Pinazo Martínez con *Le voilà* y *Le ban*; Cecilio Pla Gallardo con *Amour vainqueur* y *la petite fille*; Enrique Simonet Lombardo con *Flevit Super illam* y Joaquín Sorolla Bastida con *Cousant la voile*, *Le repas dans la barque*, *Triste Héritage*, *Le bain*, *Caronbier* y *Un cale*.



Fig.64-Enrique Simonet. *Flevit Super Illam*.Óleo/lienzo.



Fig.65-Fernando Cabrera Cantó. *Mors in vita*.oleo/lienzo

La exposición Universal puso aún más de manifiesto la existencia de distintas generaciones de artistas valencianos, cuyas concepciones artísticas eran radicalmente distintas. La primera generación la integraban artistas como Domingo y Marqués, que acudía al evento con su ya condecorada *Santa Clara*; Vicente Paredes que lo hacía con sus preciosistas escenas de género o Vicente Borrás Abella. La siguiente generación la formaban artistas con distintos intereses estilísticos como José Benlliure, Cecilio Pla o Enrique Simonet que coqueteaban con ciertas escenas de tintes simbolistas y finalmente una serie de artistas como Cabrera y Cantó, Antonio Fillol o Joaquín Sorolla cuyas obras se centraban en los asuntos del realismo social. Cabrera y Cantó había elegido una obra presentada ya en la Nacional de 1899, un asunto que entrañaba el gusto por las escenas médico-científicas de tanatorios, muy en la línea de obras como el *Y tenía corazón* de Enrique Simonet obra de 1895 o el *Avant la dissection*. De Ph. Heyl presentada en el Salon de 1895. Estas escenas contenían en sí mismas una denuncia social que conseguían estremecer al espectador gracias a ciertos elementos poéticos que llevaban a la reflexión. Esa misma vocación es la que se hallaba en la obra de Fillol *La bestia humana* lienzo también paseado en la Nacional de Madrid y en *Triste Herencia* de Joaquín Sorolla. Se trataba de escenas que impactaban al espectador por lo duro de sus asuntos, unos argumentos que reproducían dramas y tensiones sociales y que conseguían llegar de manera directa a la fibra sensible del espectador.

Tal y como sucediera en la Exposición de 1889 y pese a los intentos del jurado español por enfatizar los antiguos géneros como el histórico o la pintura de género, la crítica internacional hizo caso omiso, fijando su atención en obras de marcado carácter naturalista. En esta ocasión fue la obra de Joaquín Sorolla *Triste herencia* la que relevó a *Visita a un hospital* de José Jiménez Aranda de 1889, obteniendo el mayor éxito y reconocimiento del certamen.

“ Pour nous assurer de progrès de l’art espagnol on nous remettra d’omettre, à notre tour, bien des noms dont quelques-uns sont pourtant célèbres, et de nous arrêter qu’à un petit groupe assez restreint de peintres dont les oeuvres nous donnent une vraie sensation d’art.

En tête M. Sorolla y Bastida, dans *le bain*, raconte la fraîcheur des voiles gonflées dans la fraîcheur du matin, et dans *Cousant la voile*, agite le papillotage joyeux

de la lumière sous une treille fleurie, éclairant vivement les géraniums, les poteaux bleus rouges des personnages qui cousent les voiles blanches dans cette pénombre animée.”⁴¹⁴

Sorolla recibía los elogios de público y crítica, pero la crítica francesa no se explayaba en alabanzas, las consideraciones repartían distinta suerte para los pintores españoles:

“M. Pinazo Martinez, incomplet, incorrect, dans de vastes toiles en langueur où s'égrènent les personnages, a du moins un certain sentiment de la lumière, des silhouettes et des attitudes. M. Carlos Vázquez Ubeda, dans sa *Récolte de figues d'Inde à Grenade*, fait preuve de certains des mêmes joyeuses qualités de luministe brillant. M. Menéndez Pidal, *Salus infirmorum* est sobre et recueille dans cet intérieur d'église très coloré, il montre une tenue rare dans l'école.

Le *Bête humaine* de M. Fillol y Granell accrochée près de corniches, dans la brutalité de son sujet, est une toile qui paraît d'une franche peinture et d'un caractère expressif.

Nous signalerons les grandes scènes turbulentes de M. Checa, le portrait de M. Casas, et dans le genre où fleurissent les descendants aveuils et abâtardis de Fortuny, les sujets pris au Don Quichotte de M. Moreno Carbonero.

Quant au paysage, peu de chose, en dehors des petites toiles sobres et délicates de la campagne de Toledé, de M. Aureliano de Beruete, des vues panoramiques de montagnes neigeuses de M. Morera, et de jardins de Grenade de M. Rusinyol.

Dans l'illustration, du moins, M. Urrabieta Vierge et M. José Jiménez Aranda soutiennent avec honneur leur ancienne réputation.”⁴¹⁵

Las recompensas fueron destinadas en la dirección que apuntaba la crítica; Gran premio de la exposición: Joaquín Sorolla; medallas de oro: José Jiménez Aranda, Ulpiano Checa, Daniel Urrabieta; medallas de plata Santiago Arcos, Vicente Borrás, Ramón Casas, Antonio Fabrés, Mariano Fortuny y Madrazo, José Pinazo, María Luisa de la Riva, Enrique Simonet, Carlos Vázquez; medallas de bronce: Lamberto Alonso, César Álvarez Dumont, Ricardo Arredondo, Juan Brull, Fernando Cabrera Cantó, Manuel Domínguez Meunier, Antonio Fillol, Juan José Gárate, José García Ramos,

⁴¹⁴ BENEDITE, Léonce. “ Les Arts à l'exposition universelle de 1900, exposition décennale: la peinture étrangère”. pp.589-590.

⁴¹⁵ BENEDITE, Léonce. “ Les Arts à l'exposition universelle de 1900, exposition décennale: la peinture étrangère”. pp.589-590.

Manuel González Méndez, José Llaneces, Eliseo Meifrén, José Miralles Darmanín, Tomás Muñoz Lucena, Andrés Parladé, Cecilio Pla, Juan Sala, Marcelino Santamaría, Modesto Teixidor; menciones honoríficas: Dionisio Baixeras, Segundo Cabello, José Díaz Molina, Adela Ginés, Luis Manero de Miguel, Vicente Paredes, Margarita Pedroso, José Salis.



Fig.66-Joaquín Sorolla. *Triste herencia*.1899. Óleo/lienzo



Fig.67-Antonio Fillol. *La bestia humana*.1897. Óleo/lienzo

El triunfo de Sorolla en la Universal supuso para el artista el gran salto a la fama internacional, junto a él habían sido premiados autores de la talla de Alma-Tadema, Peter Kröyer, Anders Zorn, John Singer Sargent o Gustave Klimt.

“El triunfo de París viene a consolidar la alta reputación del ilustre pintor valenciano, colocándole en las avanzadas del arte universal, entre los grandes maestros extranjeros que antes o ahora han sido laureados en París.”⁴¹⁶



Fig.68-Portada de La Ilustración Española y Americana. 1900. n°XXXIII

⁴¹⁶ ROCH, León: “Arte y Artistas”. *La Ilustración Artística*. N° 966, p.427.

1900-1905 *Salon des Artistes français- Salon de la Société Nationale*

Mientras las gentes recorrían los pabellones de la Exposición Universal con expectación en busca de las novedades propias del mundo moderno, los Salones de París abrían sus puertas nuevamente de manera individual.

“Aunque la sección de Bellas Artes de la Exposición Universal ha quitado importancia al Salon de este año y aún cuando a él no ha concurrido la Sociedad Nacional y sí únicamente la de los artistas franceses, no deja de ofrecer interés la manifestación artística.”⁴¹⁷

El *Salon des Artistes français* ubicó su nueva sede en la Place de Breteuil, a escasos metros des Invalides, el edificio había sido sufragado por la propia Sociedad artística y por la Sociedad Hípica, dos ejemplos de la cosmopolita sociedad parisina. Ese año la participación española no pareció sufrir la competencia del evento de la Universal pues concurren bastantes artistas, como los catalanes hermanos Brull que junto a Claudio Castelucho venían del Salon de la Sociedad Nacional; Ulpiano Checa que participaba con *Mazeppa*; Antonio Fabrés con *La chanson scéne orientale*, Luis Jiménez con *les bois morts*, Carlos Pellicer, Miguel Hernández Najera., etc.. Miralles Darmanín repetía con la obra *Bonne recete*, Vicente Paredes lo hacía con otra escenita de género *Un marriage à Valence* y finalmente Joaquín Sorolla que exponía *Le retour de la pêche*.

“Terminaremos esta reseña de los cuadros de género citando *una boda en Valencia* bellísima composición llena de luz y de frescura del pintor español V. de Paredes [...] los saltimbanquis , de nuestro compatriota Miralles Darmanín que ha dado con él una nueva prueba de su talento.”⁴¹⁸

⁴¹⁷ X.: “EL Salon de París de 1900.” *La Ilustración Artística*. N° 962, p.363.

⁴¹⁸ X. “El Salon de París de 1900”. *La Ilustración Artística*. N° 962. 1900, p.364.



Fig.69-José Miralles Darmanin.*Saltimbanquis*. Óleo/lienzo

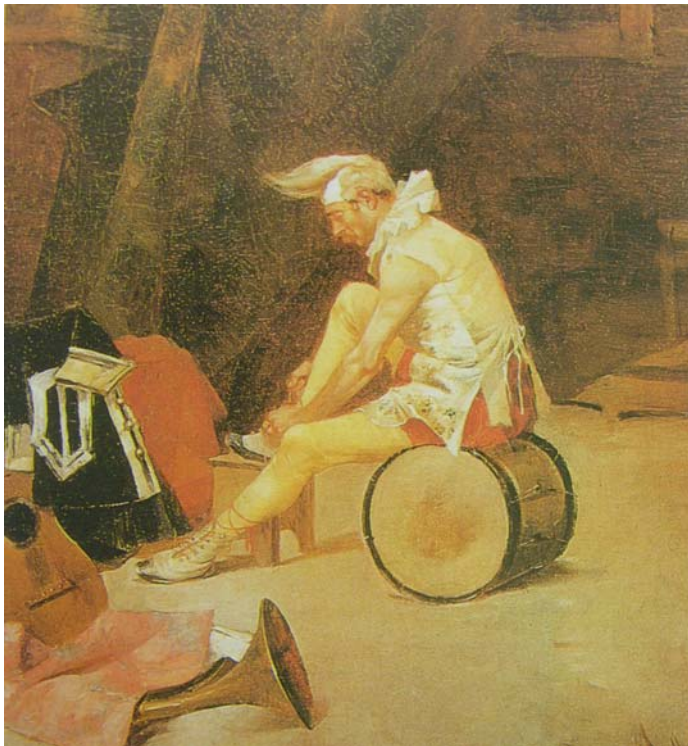


Fig.70-José Miralles Darmanin. *Equilibrista*. Óleo/lienzo. (de la misma serie)

El certamen de 1900 será una continuación del de los años precedentes de 1897, 1898 y 1899; y así continuará en los años sucesivos, en los que seguirá notándose la

presencia de los mismos artistas, los Castelucho, los Checa, los Fabrés, Luis Jiménez, Morera, Pujol. Las únicas notas de novedad se experimentarán con la llegada de nuevos y jóvenes artistas pertenecientes a la generación de nacidos en torno a la década de los años setenta y ochenta como José María López Mezquita o Anselmo Miguel Nieto.

Entre los artistas valencianos comenzarán a llegar a París jóvenes pintores que alentados por el triunfo de Sorolla concurrirán por primera vez al Salon, como Leopoldo García Ramón que lo hará en 1901 o Julio Vila Prades en 1903.

En el certamen de 1901 del *Salon des Artistes français* Leopoldo García Ramón participa con la obra *Moison à Valencia*, ese mismo año coincide con Miralles Darmanín que participaba con *Saint Antoine de Padoue* y con Joaquín Sorolla que presentaba *Préparations des raisins secs* y *Fin d'un journée*.

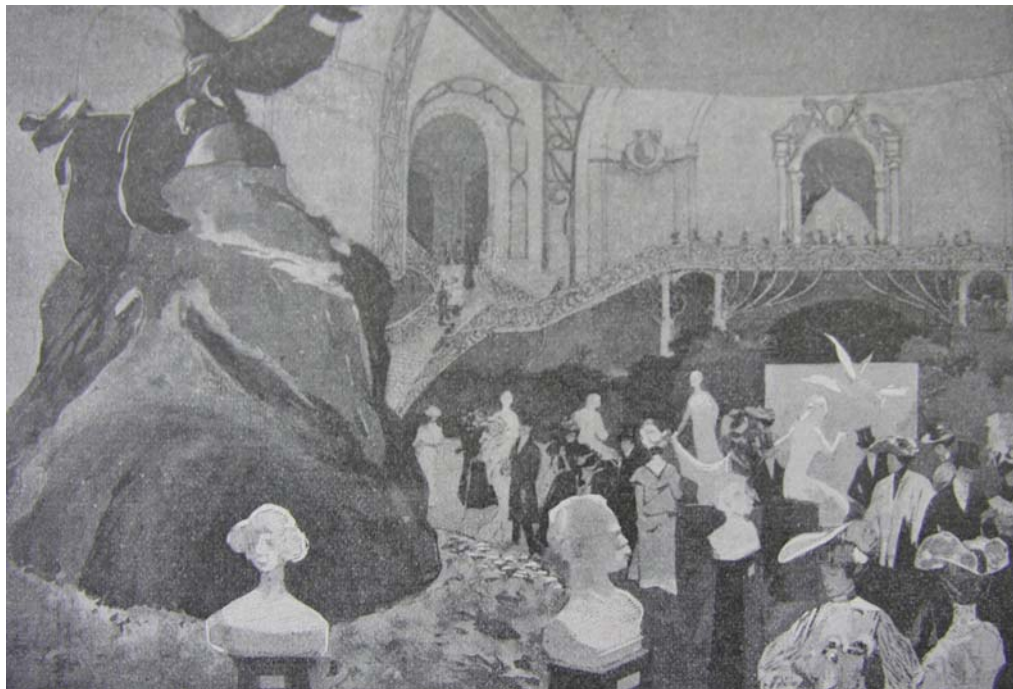


Fig.71-Vernissage del Salon de 1902.Dibujo.

En 1902 García Ramón vuelve a concurrir al Salon con una nueva obra *Premier bain*, junto a él exponen Cabrera Cantó que, después de su medalla de bronce, presenta al Salon la obra *Vous faut-il un modèle?*, con ella obtendrá una mención honorífica;

Vicente Paredes participa con otro tableutin *la première fiancée du roi* y Joaquín Sorolla presenta dos escenas de playa *Plage de Valence effet du matin*, *Plage de Valence soleil couchant*. Con estas obras Sorolla abordaba los efectos lumínicos de un mismo escenario a distintas horas del día. Este tipo de estudio ya había sido realizado por otros autores, como Monet, que en su serie de cuadros sobre la catedral de Rouen emprendía el estudio técnico de la luz y el color.

En 1903 le toca el turno a Julio Vila Prades que siguiendo los pasos de García Ramón y acude a la cita del Salon con *Interieur de femme, Espagne*, ese mismo certamen su maestro Joaquín Sorolla participa con *Fabrication des raisins secs étude* y *Après le bain*. Mientras García Ramón se identificaba en el catálogo del Salon como discípulo de Mariano García, Vila Prades lo hacía como alumno de Joaquín Sorolla. En el certamen siguiente celebrado en 1904 participa un desconocido Antonio Cuquerella, natural de Gandía y discípulo de Ramón Martínez que presenta la obra *Tête de femme espagnole*, a éste acompañan las obras de Vicente Paredes *Hayden* y de Joaquín Sorolla *Au bord de la mer* y *Famille de pêcheurs*. Vicente Paredes volverá a colgar una obra en el certamen de 1905 *La duchesse de Châteauroux* mientras que Joaquín Sorolla expondrá *Soleil du soir* y *Été*.

En el Salon de la Sociedad Nacional se produce una dinámica similar a la del Salon oficial. El continuismo es el aspecto más destacable, a principios de siglo todavía el Salon mantenía ligados a los autores modernos que continuaban presentando sus obras periódicamente. Es sintomático que muchos de los artistas que estuvieron ausentes en la sección artística española de la Exposición universal de 1900 por ser considerados demasiado atrevidos, fueran asiduos del Salon de la Sociedad Nacional durante los primeros años del siglo. Entre ellos encontramos a Anglada Camarassa, Ricardo Planells, Dionisio Baixeras, Laureano Barrau, Isidre Nonell, Modesto Teixidor, Ramon Pichot, Santiago Rusiñol, Francisco Iturrino y, como no, Ignacio Zuloaga, que en 1901 conseguirá devolver “la bofetada” a la oficialidad artística española con el reconocimiento del público parisino.

“Nuestro compatriota Zuloaga se ha conquistado los mayores elogios de la crítica, que le conceptúa como uno de los primeros pintores españoles contemporáneos.”⁴¹⁹

En el certamen de 1903 se unirá a estos artistas el pintor valenciano Daniel Cortes Pérez que desde Oran enviará un cuadro orientalista *Groupe de Jaouledes (ou circeurs arabes) j’ouant aux cartes sur plateau de Santa Cruz à Oran*. Como se observa de la participación de Daniel Cortes la pintura comercial seguía teniendo un enorme protagonismo en el Salon de la Sociedad Nacional.

Como ya había venido sucediendo en la década de los años noventa el *Salon de la Société Nationale* se convertirá en el Salon por excelencia en el cual los artistas catalanes establecerán su lugar de exposición. Si Sorolla ejercía el papel de referente de la nueva generación de artistas valencianos, para los jóvenes artistas catalanes las figuras de Santiago Rusiñol y Ramón Casas servirán de estímulo y guía. Es por ello que siguiendo los pasos de Casas y Rusiñol la nueva generación de pintores catalanes optará por el Salon de la Sociedad Nacional de Bellas Artes y algunos combinarán las exposiciones con el *Salon des Indépendants*, tal y como habían hecho sus maestros de la generación precedente.

“Hacia 1898-1900, una segunda generación de pintores que tenía de diez a quince años menos que Rusiñol, Casas, Riquer o Tamburini, apareció con fuerza y revolucionó un panorama artístico barcelonés que tras haber absorbido el arte naturalista y simbolista, empezaba a aletargarse [...] A diferencia de sus antecesores, que fueron pre-impresionistas estos pintores- Nonell, Mir, Canals, Sunyer, Pidelaserra, Nogués, Ysern Alié, Casagemas y Picasso- vivieron y estudiaron todos en París después de 1900 [...] Conocieron y asimilaron todas las corrientes post-impresionistas, desde el sintetismo de la escuela de Pont-Aven, el precubismo de Cezanne, el divisionismo de Seurat y Signac hasta el expresionismo de Van Gogh.”⁴²⁰

⁴¹⁹ R.: “Los Salones de Paris 1901” *La Ilustración Artística*. 1901 N° 1014. p.367.

⁴²⁰ LEAL, Brigitte y OCAÑA, Maria Teresa (dirs): *Paris Barcelona*. p.186.

El reemplazo generacional se producía en todas las colonias y en todos los grupos artísticos, fue un fenómeno que caracterizó al inicio de siglo, la renovación artística será llevada a cabo por nuevos artistas, nuevos protagonistas pertenecientes a una incipiente generación que con otros medios y otras vocaciones afrontaran el reto del siglo XX. Bouguereau, líder de los artistas *pompier*s y abanderado de la academia, muere en 1905; al igual que Paul Cezanne referente y maestro de la nueva generación. Un año en el que paradójicamente se abre paso esa nueva generación que le veneraba entre la que destacan Matisse, Derain o Valminck y que revolucionará los parámetros artísticos.

1901. *Salon des Indépendants*

Frente al monolítico ambiente del Salon oficial y el más permisivo mundo del Salon de la Sociedad Nacional, se situaba el *Salon des Indépendants* que ajeno a las grandes manifestaciones de la Universal había seguido su evolución constante desde su creación, fiel a los principios de libertad expositiva y de modernidad estilística.

A partir del comienzo del nuevo siglo la presencia de los pintores españoles en el *Salon des Artistes Indépendants* se repetirá de manera abundante y sucesiva, hasta prácticamente la década de los años treinta. Los pintores que se mostraron más fieles a este Salon durante estos años fueron, entre otros, Claudio Castelucho, seguido de Ramón Pichot, Pere Ysern, Evelio Torrent, Agustín Carreras, Andrés Gimeno, Isidre Nonell, Romana Arregui, Claudio Padilla, Darío Regoyos, Daniel Vázquez Díaz y José María Xiro.

En definitiva, nada había cambiado con el inicio del siglo, continuidad es la palabra que mejor define estos primeros años de siglo. A no ser por la proliferación de obras de marcado carácter simbolista, casi podría afirmarse que el Salon de los Artistas franceses seguía mostrando la misma imagen que durante los años ochenta y continuaba acaparando la presencia de los artistas más conservadores. Mostrando telas que oscilaban entre la pintura de historia, el anecdotismo, el género, el retrato, a las que últimamente se unían numerosas obras simbolistas y obras naturalistas como único

síntoma de los nuevos tiempos. Por su parte, el Salon de la Sociedad Nacional continuaba mostrando su carácter dual, ya que entre los expositores españoles desfilaban personajes de carácter artístico tan diversos como Anglada Camarassa, Ignacio Zuloaga, Francisco Iturrino, Santiago Rusiñol, Isidre Nonell, Sánchez Perrier, Federico Madrazo o Mariano Fortuny Madrazo.

Sin embargo, un nuevo elemento iba a aparecer en el panorama de la ciudad que iba a romper la aparente monotonía del mundo artístico parisino, la fractura comenzaba a producirse. El escultor Jacob Epstein se refería así a este momento trascendental en el arte:

“La época en que estuve en París fue una de las más interesantes artísticamente hablando. Los rebeldes estaban empezando a ganar reconocimiento a expensas de los académicos, pero la victoria, que pronto iba a ser absoluta, no era ni mucho menos completa todavía. Recuerdo bien al veterano Bouguereau, que era el símbolo del arte académico hasta tal extremo que Cezanne, en sus lamentaciones hacia referencia a el *Salon de Bouguereau*, siendo ayudado por dos pupilos admiradores, casi abrumado por el honor, en una silla cuando vino a la (Academia) Julian a criticar los dibujos. La época en la que estuve en París presencié el primer y mejor Salón de Otoño, e introdujo a Gauguin y Van Gogh en un círculo más amplio.”⁴²¹

1903 *Le Salon d'automne*

En 1903 un grupo de artistas y escritores entre los que se hallaban Auguste Renoir, Carriere, Huysmann, Roualt, Verhearen y Vuillard, dirigidos por el arquitecto Franz Jourdain constituyen el Salon d'automne. La finalidad que perseguían estos autores al crear este nuevo Salon, era, por un lado, huir del arte del Salon oficial y, por otro, ofrecer un nuevo marco expositivo en el que tuvieran cabida las innovaciones del arte y la arquitectura. Según éstos artistas y literatos, era necesario abrir un nuevo espacio que supliera el lugar que había perdido el *Salon des Artistes Indépendants*, que desde hacía tiempo se había convertido en una especie de cajón desastre en el que todo se toleraba. Muchos advenedizos habían colapsado el Salon con obras de nula condición

⁴²¹ FAUCHEREAU, Serge: “El Paris de las vanguardias”. p.11.

artística y se habían apoderado de una sociedad artística en la que no existían criterios de selección. Unos años más tarde, en 1910, este fenómeno de la falta de criterio selectivo del *Salon des Indépendants* se evidenciara con la participación de un particular artista denominado Aliboron del que rendimos cuenta más adelante⁴²².

Frente a esta problemática el nuevo Salon d'automne apostaba por regirse mediante la actuación de un jurado heterogéneo y multidisciplinar que estaría conformado por miembros de carácter tolerante y abierto a las nuevas tendencias artísticas. Cada certamen permitiría que un cuarto de los miembros de la Sociedad estuvieran exentos de presentar sus obras al veredicto del jurado, el resto de miembros de la Sociedad y de miembros ajenos a la misma serían escrutados por el jurado. El jurado se renovaba anualmente por sorteo de entre los miembros fundadores, los miembros de la sociedad y los miembros honoríficos. En 1912 para hacernos una idea eran miembros honoríficos del Salon d'automne: Jacques Doucet, Anatole France, Claude Debussy, Paul Gallimard, Louis Barthou, André Gide, Daniel de Manofreid, La comtesse de Noailles, Marcel Sembat, Emile Verhaeren, Renoir, Bonnard, Bourdelle, Gleizes, La Fresnaye, Metzinger, Jacques Billón, Vlaminck o Francis Picabia entre otros.

“ Le Salon qu’organise la Société du Salon d’automne, crée en 1903 par Fantz Jourdain, répond, comme le Salon de la Nationale, à la nécessité d’une représentation commerciale, mais avec le souci de marquer sa volonté d’ouverture et de modernité, en faisant une place à de jeunes artistes et en associant les élites culturelles du moment aux décisions du jury.”⁴²³

Un aspecto que confería al Salon su carácter más especial era el que le daba nombre, el Salon era denominado Salon de otoño por celebrar sus certámenes entre los meses de octubre y noviembre. Este hecho permitía a los artistas obtener mayores posibilidades de exposición a lo largo del año. Sin embargo, la reglamentación del Salon era clara respecto a una cuestión, sólo se admitirían aquellas obras que no hubieran sido expuestas en ningún otro Salon de Paris. Con ello el Salon de otoño se

⁴²² Ver parte quinta. “pintor de la prochade”

⁴²³ MONNIER, Gérard : *L’art et ses institutions en France*. p. 271.

aseguraba que todas sus obras fueran inéditas y no hubieran estado colgadas anteriormente en ninguna otra sala de los salones parisinos.

La declaración de principios que los miembros del propio Salon realizan en la introducción de su *catalogue raisonné* deja bien claro el Salon pretendía insituirse como seguidora de toda una evolución contestaria que se remontaba a las exposiciones disidentes al Salon de la Académie Royal del siglo XVIII:

“ Cour Louis XIV: Chaque deux ans, tableaux et pièces de sculpture des membres de L’Académie; dès les successeurs du Grand Roi s’ouvre a l’ère des expositions dissidentes: de L’Académie de Saint Luc, Exp. Du Colisée, Exposition de la jeunesse

XIX e siècle: manifestations protestataires, celle que se produisit en 1863, sous le concert de l’Etat. Plus tard, en 1890 s’instituera, en face du Salon bi-séculaire, la *Salon de la Société Nationale* et voici que depuis 1903 les doubles assises de mai trouvent, dans le Salon d’automne, une suite inattendue bientôt jugée logique et normale.

Ses libres allures le rapprochent du *Salon des Indépendants* ou encore des Expositions impressionnistes, mais le programme paraît plus vaste et les éléments constitutifs sont plus variés à raison de l’ambition évidente de faire la somme des initiatives d’où quelles viennent, en quelque sens qu’elles soient dirigées ”⁴²⁴

La creación del Salon d’automne es el punto de llegada de centurias de exclusivismos e intolerancias artísticas. Las aspiraciones del Salon quedan igualmente reflejadas en el manifiesto al que se adscriben los miembros de la Sociedad que pasan a formar parte de un ideal de renovación, de libertad artística y cultural:

“C’est un lieu d’entente et de combat, un asile ouvert à l’originalité où, sous le contraste des recherches, chacun present un art qui évalue et qui saura ajouter au legs ancestral.[.....]Le Salon d’automne satisfait les aspirations d’une société plus consciente de son effort, il marque la transition voulue entre l’aristocratie des expos fermées et le Salon unique, de libre accès. Car des temps meilleurs sauront soustraire les ouvrages de l’art et de l’esprit au dangereux et humiliant contrôle d’une censure préalable. Toute création possède le droit à la lumière et au jugement public, du moment où une individualité s’y exprime dans la plénitude du libre arbitre et de l’originalité

⁴²⁴ Catalogue raisonné du Salon d’Automne 1904.

foncière. Se garder de toute partialité, et ne verser dans aucun exclusivisme, c'est pour le Salon d'automne, la loi de vie essentielle, celle même que lui fasse le maître et le penseur sous les auspices insignes de qui il s'est fondé. [...] Il aura rempli sa mission et tenu son rôle dans l'Histoire si le tourment de l'âme moderne s'y reflète. »⁴²⁵

Ese espíritu de modernidad se observa ya en sus primeros años de vida. Durante el primer certamen, celebrado en 1903, la exposición albergó una muestra de 43 obras de Pubis de Chavannes, al año siguiente en 1904 se expuso una muestra de obras Cezanne. Matisse participa en el Salon desde su fundación pero será realmente en 1905 y 1906 cuando el Salon adquiera realmente su papel en la Historia del Arte contemporáneo. En esos certámenes el crítico Louis Vauxcelles empleará la palabra “*fauve*” para referirse a las obras de una serie de artistas que habían expuesto en el salon, artistas como Derain, Valminck, Kees, Van Donghen. En 1906 y 1907 Raoul Dufy participará en el Salon y 1907 en lo hará Georges Braque. El Salon d'automne será la bandera del arte contemporáneo del París que abrazaba el siglo XX.



Fig.72-Andre Derain. *Sechage des voiles*.1905.Óleo/lienzo. 82 x 101 cm.

⁴²⁵ Catalogue raisonné du Salon d'Automne 1904.

Tal y como sucediera con los anteriores Salones, la apertura del Salon d'automne supondrá un cambio en la relación de los artistas con la oferta expositiva y un cambio en la esencia de los salones que, nuevamente, se verán obligados a redefinirse. En 1890 la creación del Salon de la Sociedad Nacional de Bellas Artes había provocado numerosos efectos colaterales en el sistema artístico del momento, entre otros había motivado que el *Salon des Indépendants* adoptara un carácter más innovador que el de años anteriores. La creación del Salon d'automne trastocará la composición de dos sociedades ya constituidas, la Sociedad Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de los Artistas Independientes. El Salon de los Artistas franceses se mantendrá ajeno a todo este seísmo artístico, su esencia artística pertenecía a otros ámbitos que no entraban en competencia con el resto de los Salones, a excepción del Salon de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, con el que sí compartía algunos espacios artísticos.

A partir de entonces la relativa diferencia que había existido ente el Salon oficial y el Salon de la Sociedad Nacional se hizo menos evidente. El Salon d'automne absorbió el terreno movedizo en el que hasta entonces se habían repartido los artistas, que dubitativos, oscilaban entre el *Salon des Indépendants* y el Salon de la Sociedad Nacional. Aunque el Salon de la Nacional conservó a sus artistas más veteranos, los jóvenes artistas optaron por dirigirse al nuevo Salon d'automne. Por su parte el Salon de los Independientes quedó como un reducto de exposición libre en el que todo era admitido en nombre del arte.

“...Il est clair que le nouveau Salon de la Nationale se propose d’être une manifestation ouverte aux critères de la réussite commerciale [.....] quelques années plus tard, la différence entre le Salon de la Nationale et celui des Artistes français s’estompe en effet, car les nouveaux Salons, les *Salon des Indépendants* et le Salon d’automne, représentent mieux l’innovation et l’art d’avant-garde.”⁴²⁶

Con la apertura del Salon d'automne se culmina en Paris el proceso de escisión acometido desde muchas décadas atrás, ¿pero afectó este hecho al numero de

⁴²⁶ MONNIER, Gérard : *L'art et ses institutions en France*. p. 272.

expositores españoles?. Haciendo un balance general y estableciendo criterios de media numérica, el *Salon des Artistes français* acogió alrededor de una veintena de artistas españoles durante el periodo de 1900-1914, el Salon de la Sociedad Nacional en torno a una quincena, en el Salon de los Independientes participaban en torno a siete durante la primera década del siglo y en torno a quince entre el lapso de 1910 -1914, por su parte el recién creado Salon d'automne tuvo una media de entre ocho y nueve participantes. Ello nos lleva a una cifra de entre unos cuarenta o cincuenta artistas mas menos que exponían regularmente en los Salones de Paris. La cifra evidentemente era superior a los 38 participantes del muy concurrido certamen del Salon de los Artistas franceses de 1880.

Las posibilidades de exponer eran infinitamente superiores entonces que antes por lo que el registro de artistas españoles que exponían a principios del siglo XX era igualmente dispar. Entre ellos hallamos artistas clasicistas como Ulpiano Checa incluso después de la I Guerra Mundial continuó participando en el Salon, artistas del género como Vicente Paredes o Luis Jiménez, Sorolla y sus discípulos, Anglada Camarassa, Zuloaga o los hermanos Zubiaurre. El Salon d'automne ofrecía la posibilidad de poder exponer en otoño, contrariamente al resto de Salones que lo hacían en primavera. Este hecho permitió a los artistas poder compaginar las exposiciones en diversos salones de la capital, sirva de ejemplo que en 1905 Isidre Nonell y Evelio Torrent participan en tres salones: en el Salon de la sociedad Nacional, en el Salon de los Independientes y en el Salon d'automne. La participación en diferentes ámbitos artísticos será un fenómeno que caracterizara a muchos artistas ed la época.

El salon d'automne y la participación española. 1904-1905

El nuevo Salon se erige en baluarte de la innovación y la trasgresión, en 1905 se producía, como ya reseñamos, la primera gran revolución con el descubrimiento de *los fauves*, era evidente que las generaciones precedentes conformadas por Monet, Rodin Renoir, en su tiempo renovadores, ya no despertaban el interés de los nuevos artistas y también era una evidencia que los hasta entonces denostados neo-impressionistas como Gauguin o Van Gogh empezaban a obtener su reconocimiento y aceptación de público.

Era el turno de la nueva generación que acaparaba, entonces, los insultos y la incompreensión del público.

¿Qué artistas españoles participaban conjuntamente a estos nuevos incomprendidos del arte en el recién creado Salon d'automne?

Durante el segundo certamen del Salon d'automne de 1904 podemos hallar la presencia de los siguientes pintores Alvaro Alcalá Galiano, identificado como discípulo de Sorolla, Miguel Anselmo Nieto, Juan Cardona, Joan Gonzalez, Francisco Iturrino, Ramón Pichot, Evelio Torrent y Joaquín Sunyer. Los temas españoles y los paisajes, constituyen los argumentos más abundantes que estos autores presentan al certamen: como *la fête chez les gitanes* de Ramón Pichot, *Chevaliers regardant une course de taureaux* de Francisco Iturrino o *Moulin en Hollande* de Alcalá Galiano. En 1905 se suman a este elenco de artistas José Cardona, Antonio García Lozano, Isidre Nonell y Darío Regoyos, los temas siguen en la misma línea: las gitanas de Nonell *consuelito*, "La mona", *Carmela*, *Gitane, étude*; los paisajes de Pichot *Coin de plage, soleil couchant a Cadaqués*; de Regoyos *Dégel à Hendaye*, etc... Francisco Iturrino y Joaquín Sunyer expondrán con asiduidad ya que eran miembros de la Sociedad.

Los pintores valencianos, por su parte no se sienten atraídos por el Salon d'automne de hecho tan sólo dos artistas participaron en este Salon, Vicente Santa Olarí y Fernando Viscaí Albert. La mayor parte de ellos se sigue dando cita en el Salon oficial.

La nueva mirada social

Aunque los artistas españoles seguían recurriendo a los argumentos españoles y al costumbrismo para sus envíos a los salones parisinos, la concepción artística de las obras era sustancialmente distinta. La diferencia de la pintura que practicaban los artistas del siglo XX con respecto a la de sus ancestros del siglo XIX, radicaba en que lejos de inspirarse en la españolada, en el asunto frívolo, en la anécdota pueril, los nuevos pintores buscaran en la esencia de las gentes de la tierra el retrato vívido de un pueblo. La mirada antropológica, la introspección, la representación de la clases más

marginales, como las gitanas de Nonell, serán algo más que el pretexto para desarrollar un explosión de colores en el lienzo, en trajes y faralaes.

“Desde el punto de vista temático, su arte (de Nonell) se sitúa en el movimiento de rechazo de la sociedad moderna, industrial y burguesa, de forma paralela al arte de Gauguin, en un estilo muy distinto, expresionista e independiente, totalmente centrado alrededor del motivo de las gitanas”⁴²⁷

Al folclorismo y la españolada de los artistas de los años setenta y ochenta; a la alegría, al baile y la fiesta, sucederá la dureza de los rostros en las que el paso del tiempo se marcara con surcos de pintura, con trazos en los que el artista imprimirá una visión nada amable. Manolas, toros, toreros, guitarristas, gitanas que huirán del complaciente tópico español y del pintoresquismo. Esta tendencia había arrancado ya en la década de los noventa en la que artistas como Joaquín Sorolla o Ginzalo Bilbao habían ahondado en los dramas y denuncias sociales, así como en los perfiles sociales del trabajo. Sin embargo, la nueva generación de pintores españoles recoge el legado del regeneracionismo español del 98, del decadentismo francés, del post-impresionismo y del expresionismo en dosis similares:

“En 1900 hay una continuidad de la pintura ya trazada cinco años atrás por Sorolla y muchos de los artistas que se han ido agrupando en torno al naturalismo ahondan en las escenas del mundo del trabajo en sus distintas facetas y realidades, pero se manifiestan otras vías estilísticas que inyectan en ese punto de partida una mayor dosis de vitalismo y sinceridad, conduciendo a un síntesis de tendencias y movimientos en la búsqueda de un arte nuevo, acorde con el espíritu de los tiempos [...]Al inicio del siglo, sin embargo, coincidiendo con el momento de esplendor de Sorolla, cobran fuerza figuras como Regoyos, Zuloaga o Anglada Camarassa con sus distintas aproximaciones y recreaciones de los paisajes y tipos populares, insertándose en el seno del modernismo simbolista.”⁴²⁸

Tanto si los pintores abordan sus escenas desde una lógica naturalista, simbolista o más expresionista, lo que parece claro es que los temas españoles, los tipos regionales y los tipos sociales contemporáneos son las escenas predilectas de los artistas de esa época.

⁴²⁷LEAL, Brigitte y OCAÑA, María Teresa (dirs): *Paris Barcelona*. p.186.

⁴²⁸PEREZ ROJAS, Javier (dir): *Tipos y paisajes*. p.110.



Fig.72-Isidre Nonell.*Gitana con pañolón*.1907.Óleo/lienzo

1906 Salon des Artistes français

En 1906 un nuevo certamen del Salon oficial abre sus puertas, entre los artistas españoles hallamos varios discípulos de Sorolla, el primero es el madrileño Alvaro Alcalá Galiano que participa con una obra ambientada en Holanda *Transport de foin. Hollande* y el valenciano Manuel Benedito que participa por primera vez en el Salon con una obra, similar a la de Alcalá Galiano, inspirada en los tipos sociales de Bélgica *Le retour du travail, Bruges*; la obra debió realizarla durante la estancia que realizó como pensionado de la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Ese año vuelve a concurrir al Salon el sevillano Gonzalo Bilbao con dos obras, una de ellas tan castiza como *La châte de Manille*, también participan Ulpiano Checa, Luis Jiménez, López Mezquita que recurre también al tema español *Un bal en Espagne* y el valenciano Vicente Paredes que vuelve a su manido cuadrado de género con *Le prodige*. Cierra la participación española Valentin Zubiaurre que aparece por primera vez en el Salon.

Una ausencia llamaba la atención, desde 1895 Sorolla no había faltado a ninguno de los certámenes del *Salon des Artistes français*, su fama no había dejado de aumentar con la celebración de cada Salon, incluso en el certamen anterior de 1905 la crítica volvía a elogiar sus obras.

“Todos los críticos que se han ocupado del actual Salon de Paris *Sociedad de los artistas franceses* han dedicado largos párrafos a encomiar los cuadros de nuestro paisano el eminente pintor Joaquín Sorolla [...] Sorolla conoce como pocos el secreto de aprisionar , por así decirlo, en sus lienzos los elementos de la naturaleza con toda la fuerza de la realidad [...] bien puede afirmarse que el ilustre artista valenciano es hoy uno de los que figuran al frente de la pintura no sólo en España, sino también en el extranjero.”⁴²⁹

Aunque ausente, su presencia planeaba sobre el Salon pues desde hacía tiempo su arte había creado escuela, un grupo de discípulos le emulaba y seguía sus pasos en la capital, jóvenes artistas como Vila Prades, Alcalá Galiano o Manuel Bedito representaba su arte. Pero más allá de su reputación como maestro estaba su reputación como artista internacional y ese era el motivo por el que Sorolla enfrascado en aumentar su prestigio y en abastecer su demanda artística se enfrascaba en una exposición de envergadura en la que se consagraría como gran autor.

La exposición de Sorolla en la Galería Georges Petit

“Muy pronto va a exponer Sorolla cien cuadros entre grandes y pequeños y bocetos en el Salon Petit de París. Ocupara nuestro pintor, unos días la atención de los artistas y aficionados de casi todo el mundo.”⁴³⁰

La exposición individual de Sorolla en la galería Petit era la culminación de una carrera emprendida desde hacía años, desde su primer asalto a la capital con su primera obra expuesta en el Salon de 1893. Desde entonces Sorolla había intentado captar la atención de los críticos y los maestros oficiales franceses gracias a los cuales hacerse un hueco en el panorama internacional. Una tras otra, sus participaciones en el *Salon des Artistes français* fueron dándole más nombre, destacándole de entre el resto de la

⁴²⁹ X.: “Los Salones de París”. *La Ilustración Artística*. 1905, p.381.

⁴³⁰ CARRETERO, Manuel: “Los maestros en la intimidad Joaquín Sorolla”. *La Ilustración Artística*. 1906. Nº 1284, p.508.

marabunta de artistas. El Salon fue impulsando a Sorolla, fue el trampolín hacia el éxito artístico, una éxito que termino de fraguarse en la exposición de 1900 en cuyo evento Sorolla acabó finalmente de consagrarse como artista internacional. La muestra de la casa Petit, era por tanto, el reconocimiento del triunfo, no es extraño por ello que a partir de entonces Sorolla no volviera concurrir a ningún certamen del Salon. No era necesario los maestros franceses, como Bonnat, acudían a verlo a él personalmente, su mercado era seguro y su fama le reportaba encargos y elogios a la par.

“En la galería Petit se ha celebrado una exposición de obras del eminente pintor valenciano Joaquín Sorolla. He aquí lo que acerca de ella ha dicho el importante periódico parisiense *Le Figaro*: “Al fin el público de París podrá juzgar la obra de uno de los más grandes pintores de nuestro tiempo. Ayer se inauguró en las galerías de la rue Seze una exposición admirable de los cuadros de Sorolla y Bastida. Ya en los salones anuales había llamado la atención sus lienzos todos potentes: pero el conjunto de sus telas, ofrecido actualmente en el establecimiento de Jorge Petit, es a propósito para presentárnoslo en todo el esplendor de su talento y de su arte. El catálogo no cuenta menos de cuatrocientos números y muchos de estos son obras maestras. Los artistas que han visitado ya la exposición, Bonnat el primero, han expresado a su colega español toda la admiración que en ellos ha producido la vista de tan magnífico esfuerzo. Delante de esas telas de prestigioso esplendor, el encanto es completo.”

Análogos juicios han emitido los demás periódicos de la capital de Francia. Felicítamos de todos veras al artista por este nuevo triunfo.”⁴³¹

1906 Salon de la Société Nationale des Beaux Arts

Mientras Sorolla acumulaba éxitos, en el Salon de la Sociedad Nacional se daban cita otros autores españoles que buscan su propio camino hacia el reconocimiento artístico. La pléyade de artistas catalanes acaparaba el protagonismo del Salon: Anglada Camarassa presentaba dos escenas ambientadas en su viaje tierras valencianas *La fiancée de Benimamet* y *Jeunes filles d’Alcira* Laureano Barrau que desde hacía tiempo era miembro de la sociedad, presentaba dos escenas ambientadas en tierras catalanas *Baigneuse catalane* y *Plage mediteranéene*. El también catalán Ricardo Canals presentaba una escena muy parisina *café-concert*, Juan Cardona, participante del Salon d’automne, presentaba *Soledad*, Claudio Castelucho participaba con dos obras una de ellas titulada *tango*, Manuel Feliu concurría igualmente con dos obras *la femme à*

⁴³¹ “Miscelánea”. *La Ilustración Artística*. 1906. nº 1278, p.418.

l'orange y Amparo, Ricardo Planells presentaba *Le levant espagnol*, estos eran algunos de los nombres que participaban en el Salon.

1906-1907 Salon d'automne- Salon des Indépendants



Fig.74 y 75-Portadas de los catalogos de los Salones de automne y Indépendants de 1906

Desde su fundación el Salon d'automne estuvo salpicado de criticas y escándolos artísticos. En 1906 participaba por primera vez Raoul Dufy, ese año no iba a ser un excepción. Ya desde el certamen anterior una serie de artistas entre los que se destacaban Derain, Valminck, Kees, Van Donghen, habían sorprendido con creaciones que trasgredían los principios de correspondencia cromática. En 1907 la presencia de Georges Braque se unía al desconcierto generalizado de los criticos. EL arte sin duda, estaba cambiando.

Durante esos participan los siguientes artistas españoles: Anglada Camarassa que presenta un tema similar al expuesto en el Salon de la Sociedad Nacional *Jeunes*

filles d'Alcira y Opales; Fermín Arango, Benito Barrueta, con varios paisajes de Montmartre; Ricardo Canals con *Paisaje, Jour de fête y Cirque*; José y Juan Cardona; Salvador Florensa con una escena romana *Campagne romaine*; Andrés Gimeno; José Guarro Vilarnau; Francisco Iturrino con *Verbena, Arrizafa de Córdoba y Sous le bois*; López de Ayala; Ramón Pichot; Ricardo Planells; Juan Téllez con varias obras entre las que hallamos *Matilde* y Evelio Torrent con la obra *Carmencita y Dolores* y dos retratos más.

En el *Salon des Artistes Indépendants* de 1907 se reparten autores de similares intereses artísticos, pues la mayor parte de ellos alterna ambos Salones: participa en primavera en este Salon y en octubre se presentan al Salon de otoño: Agustín Carrera; Claudio Castelucho que meses más tarde participara en el Salon d'automne, lo hace con cinco obras, Andrés Gimeno que acompañará a Castelucho hasta el Salon de otoño, participa en este con dos retratos y la obra *joueur de flûte*; Julio González que irrumpe en los dos Salones más trasgresores de Paris participa en ambos, independientes y otoño, en primavera expone seis obras *Sur les fortifs, le môme au capuchón, le petit frère, femme ai ficher blanc, maternité* y un retrato; Isidre Nonell con seis estudios; Claudio Padilla; Ramón Pichot; Pablo Roig; Evelio Torrent también participante del otoño; Salvador de Ugarte; José Guarro Vilarnau y Pere Ysern Alié. Como vemos se trata de autores pertenecientes a las nuevas generaciones de pintores españoles que compaginaban los Salones de los Independientes y Salon de otoño respectivamente.

En 1907 se dan cita en el *Salon d'automne* los mismos autores que en el año precedente a los que se suman Claudio Castelucho; el escultor Julio González que participa con varios lienzos *Tête de jeune fille, Liseuse, dessin, Impressions en Bourgogne*; Joaquín Sunyer que vuelve a exponer *Dentul et poterie, Rougets de la Méditerranée, Assiette de sardines* y el ilustrador Daniel Vázquez Díaz. El certamen de ese año, será destacado por la participación de Georges Braque. Mucho se ha discutido sobre la paternidad de la primera obra cubista. Hay quien considera que fue en el estudio de Picasso y no el Salon d'automne donde se presenció por primera vez una obra cubista. Sea como fuere lo cierto es que eso no tienen ninguna repercusión para nuestro estudio. Si fue unos meses antes o unos meses después, lo bien seguro es que el

Salon d'automne de ese año permitió a público y artistas, por igual, contemplar obras de claro talante contemporáneo.

En pocos años el arte ha sucumbido a una febril sucesión de estilos, técnicas, innovaciones, fracturas y pese a todo el *Salon des Artistes français* continua abriendo sus puertas atrayendo al público y a los marchantes y congregando a un buen numero de pintores españoles, entre ellos los valencianos en especial.

1907-1908 *Salon des Artistes français* y *Salon de la Société Nationale de Beaux Arts*.



Fig.76-Carlos Vazquez. *Mozos de escuadras*. Óleo/lienzo

Reseñaremos la presencia de cuatro pintores valencianos que participan en el Salon oficial de ese año, dos de ellos pertenecen a la nueva generación y son discípulos de Joaquín Sorolla, los otros dos se mantiene ligados a la segunda generación. El joven discípulo de Sorolla Manuel Bedito participa con *le chant de l'Enfer de Dante* obra en la línea de las tendencias simbolistas, a este se unen el más veterano Vicente Borrás Abella que participa con un retrato; José Miralles Darmanin perteneciente a la misma

generación que Abella, presenta *et le spectacle continue...* y por último, el también discípulo de Joaquín Sorolla Julio Vila Prades que participa con *Le dernier camarade, Tryptique*. Por lo que respecta al resto de artistas españoles que se dan cita ese año en el Salon destacamos a Luis Jiménez; López Mezquita; Ulpiano Checa, en definitiva los habituales y alguna excepción como Julio Romero de Torres que participa con *Gitanes de Cordoue*. La participación de 1907 le merece a Manuel Benedito una medalla de tercera clase, por lo que vuelve a concurrir en el certamen de 1908 del Salon oficial con la obra *Au sermón*, también lo hace José Miralles Darmanin con *Amour filial*. Ese año la participación española en el Salon se ve reducida hasta el número de doce expositores frente a los veintiséis que había tenido en 1905 o los veinte del 1907.



Fig.77-Pedro Ribera. *Andalucia*. Tríptico. (detalle).Óleo/lienzo.200 x 165 cm

También el Salon de la Sociedad Nacional experimenta un retroceso en el número de expositores españoles con respecto a la dinámica de años anteriores de veinte expositores en 1904 se pasa a quince en 1907 y a doce en 1908. Sea como fuere lo cierto es que ese año de 1907 el Salon de la Sociedad acoge excepcionalmente a dos pintores valencianos Vicente Borrás Abella que en esta ocasión prueba fortuna en el Salon con tres obras *Roses et pensées, les deux amis y Paisaje*; y José Pinazo Martínez que vuelve a concurrir en París tras la exposición Universal de 1900, en la que obtuvo una medalla de oro aunque también alguna severa crítica. En esta ocasión participa con dos obras *Dans l'église y la prière du vendredi*. Junto a ellos, como no, exponían los catalanes Laureano Barrau, Juan Cardona, Claudio Castelucho, Santiago Rusiñol que, nuevamente, volvía con un paisaje de Mallorca; Manuel Feliu, Juan Sala, Fermín Arango, Rogelio de Egusquiza y Juan Téllez, entre otros. En 1908 desaparece la presencia de los artistas valencianos del Salon y vuelven a congregarse los mismos autores a los que se suma un vez más Ignacio Zuloaga que va ganando fama y renombre.



Fig.79-Ignacio Zuloaga.*Las brujas de San Millán*.Óleo/lienzo.

“En unos cuantos años de labor fecunda y admirable, el ilustre pintor vasco, primero entre los primeros, no de España, sino del mundo entero, ha improvisado un nombre de reputación universal. [...] En los Salones de París, que tienen una nombradía mundial y otorgan una definitiva consagración, en lucha con los pintores franceses y con los extranjeros de más larga fama, ha destacado briosamente su personalidad artística [...] La primera figura en el Salon de este año es Zuloaga.”⁴³²

1908-1909 Salon d’automne

En 1908 se produce la primera aparición de un pintor valenciano en el nuevo Salon de otoño, se trata de Vicente Santa Olarí que participa con las obras *Valencian*, *Portrait d’un jeune homme grec* (diseño a carbón) y *Un puyazo*; dos obras que se insertan en los temas de los tipos regionales y el costumbrismo español.

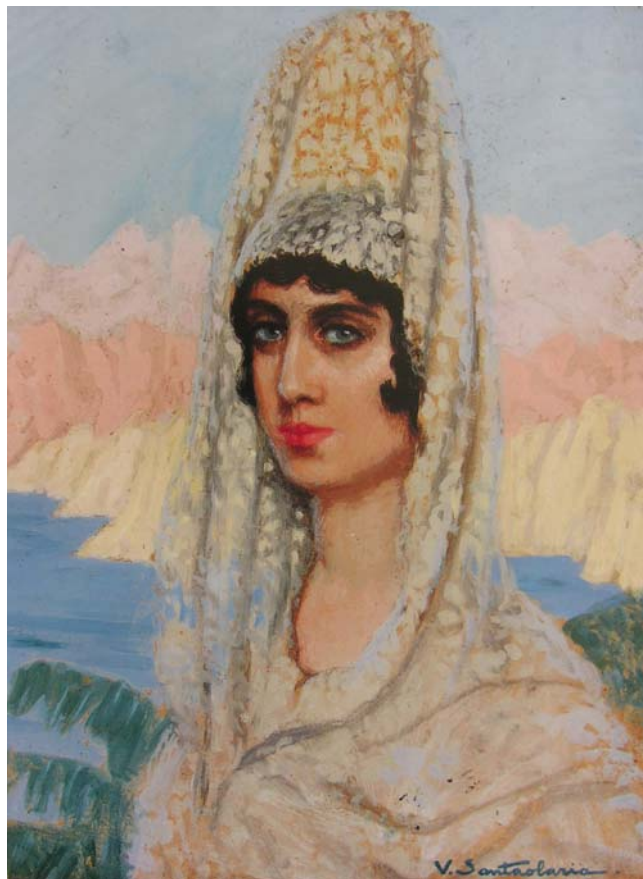


Fig.78-Vicente Santa Olarí. *Señora de la peineta*. Óleo/lienzo.

⁴³² “Ignacio Zuloaga en el Salon de París de 1908”. *La Ilustración Artística*. 1908. Nº 1378, p.347.

La tendencia a la baja de los expositores españoles se observa también en el Salon de otoño, ya que el número decrece desde catorce en 1906 hasta los seis de ese mismo año y los siete de 1909. El certamen de 1909 vuelve a contar con la participación de Vicente Santa Olarí que en esta ocasión presenta *La farruca*. Poco más se puede reseñar de estos dos certámenes en los que vuelven a aparecer los nombres de Ramón Pichot, Claudio Castelucho, Julio Gonzalez etc...

El *Salon des Artistes Indépendants* sigue su curso, en 1908 se dan cita un buen número de pintores rompiendo con la dinámica del resto de Salones. Hasta dieciséis artistas, entre los que cabe volver a destacar a Dario Regoyos que retorna al Salon, Julio y su hermano Juan González, Nonell, Pichot, Pablo Roig, Evelio Torrent, Daniel Vázquez Díaz, Pere Ysern Alié, etc..

Haciendo balance de la participación española en los cuatro Salones parisinos, podemos afirmar que la nota más reseñable de estos años se resumen en el descenso puntual que se produce en el número de expositores. Tendencia que se repetirá en 1910 tanto en el Salon de los Artistas franceses como en el Salon de la Sociedad Nacional:

“ ¿Cómo es que, en número, se han reducido tanto este año?, ¿Cómo es que, dentro del escaso número y excepciones muy contadas, los pintores y escultores españoles que este año exponen en el Gran Palacio de los Campos Elíseos se han contentado con enviar lo que vulgarmente se llama su tarjeta de visita, para expresar así que sólo enviaron una obrita de escasa importancia [...]? [...] Atribuyen algunos a este estrecho espíritu de nacionalismo a que antes hice alusión, el progresivo alejamiento de estos Salones de todos los grandes artistas extranjeros- y por ende de los nuestros,- ofendidos de verse un tanto desdeñados en la instalación de sus obras- al menos en una de las dos sociedades: la que da medallas- de conocer el ridículo criterio de no dar la primera medalla, ni aún siquiera la segunda de dichas recompensas, a ningún artista de fuera de la casa.[...] Sea como fuere, y sean las que sean las causas del retraimiento, lo cierto es que apenas pasa de una veintena el número de españoles que figuran en los catálogos de los Salones de la Nationale y de Artistes français.”⁴³³

⁴³³ BLASCO, Ricardo: “Los Salones de París. Los artistas Españoles.” *La Ilustración Española y Americana*. 1910. n° XXVIII, p.59.

El descenso cuantitativo de participantes no era, sin embargo, una nota tan alarmante como el descenso cualitativo de las obras. Los nuevos expositores de los Salones no producirán ni una sola nota de ingenio que pudiera ser destacable durante los cuatro años anteriores a la Gran Guerra. A excepción del Salon d'automne el resto de Salones ya no marcaba las tendencias ni los ritmos del arte contemporáneo. Todo ello, respondía a una nueva realidad, una situación cuya lógica artística había cambiado radicalmente. Lo cierto es que nuevos focos culturales habían entrado a formar parte del panorama artístico, las grandes transformaciones artísticas ya no se producirán necesariamente en París. Diversas ciudades de Europa vivían un momento de continua efervescencia artística. En Italia un grupo de artistas redacta en 1909 el primer manifiesto futurista, en Rusia comienzan a despuntar dos figuras como Larionov y Natalia Goncharova, en Dresde una serie de artistas forma en 1911 el movimiento Die Brücke, en Munich ese mismo año y de la mano de Franc Marc y Vassily Kandinsky aparece Der Blaue Reiter, en Viena se suceden desde hacía décadas diversos movimientos.

En resumen los cuatro años que anteceden la crisis de la I Guerra Mundial evidencian el advenimiento de un nuevo orden artístico que aunque continuará teniendo a París como foco artístico de primera magnitud, se articulará en base a un nuevo sistema alejado de las reminiscencias decimonónicas de los Salones, principalmente el oficial y el Salon de la Sociedad Nacional. La Guerra firmará la sentencia de muerte del Salon, en su más amplio significado, un sistema que pertenecía al siglo XIX pero que había pervivido hasta bien entrado el XX pasará a formar parte de la historia de la ciudad y de la historia del Arte.

Es curiosamente en este panorama de claro estancamiento que advertía la llegada de un gran desastre, cuando la pintura valenciana en París vive uno de sus períodos más fructíferos. Si por fructífero entendemos la llegada de nuevos personajes que con una mente más abierta experimentaran por diversos caminos artísticos. Si por fructífero entendemos el hecho que el último año antes del estallido de la guerra tres artistas

prueben fortuna en el *Salon des Indépendants*, y otro más lo hubiera hecho un año antes en el *Salon d'automne*. Pero no adelantemos acontecimientos.

1910-1914 *Salon des Artistes français-Salon de la Société Nationale des Beaux Arts*



Fig.80-Juan Sala. *Mme Pollaire*. Óleo/ lienzo

“Pudiera compararse este Salon a un buen señor que, tras juventud exuberante, muy obeso y con apariencias saludables, muriérase de anemia, al par que sus facultades intelectuales, antaño brillantes, declinaran, cayendo en la más desesperante vulgaridad, con sólo algún chispazo, como débil recuerdo de lo que fue, de inspiración o de talento.

No morirá este Salon - el más oficial de los dos Salones oficiales, el único, el respetable, el académico, el de las medallas objeto de tantas pueriles codicias, título todavía para ciertas ventajas administrativas,- no morirá, repito, por falta de artistas que le nutran ni de obras disponibles para en él ser expuestas.

Más fácil es su muerte por plétora que por penuria; y es evidente su anemia por la poca sustancia de la mayor parte de lo que engulle. [...] No puede negarse, so pena de

injusticia, que en la Exposición de que hoy he de ocuparme hay obras de verdadero mérito [...] Pero se presentan, como quien diría, ahogadas y perdidas entre miles de vulgaridades que aburren el espíritu y fatigan la vista....”⁴³⁴



Fig.81-Ulpiano checa. *Mujer kabila*. Óleo/lienzo.

A falta del catalogo de los años 1909 y 1910 utilizaremos la Ilustración para hacernos eco de las reseñas de las obras de los artistas españoles de esos años. Nada se referencia sobre la participación española en el Salon de 1909. En el certamen de 1910 además de aludir a la escasez de expositores se destaca de entre la multitud la obra *Carmen* de Pedro Ribera, discípulo del pintor francés Bonnat que en los últimos años ha conseguido ser muy alabado por la crítica, *La disputa* de Claudio Castelucho, *Mujer Kabila* de Ulpiano Checa y los paisajes de Luis Jiménez son igualmente aludidos, particular mención se hace de la obra del pintor valenciano Manuel benedito que vuelve a presentar una obra inspirada en su estancia en Holanda y Bélgica:

⁴³⁴ BLASCO, Ricardo: “Los Salones de París. Société des Artistes français”. *La Ilustración Española y Americana*. 1910.n °XXI, p.331

“los judíos holandeses del *Sabado en Volendam* que nos ha enviado Benedito nos recuerdan los buenos maestros holandeses, en que seguramente se ha inspirado el pintor español.”⁴³⁵



Fig.83-Manuel Benedito. *Sabado en Volendam*. Óleo/lienzo

El cuadro de Benedito es una espléndida obra en la que ilustra un grupo de oriundos holandeses de una realidad y una sinceridad remarcable.

En 1911 el *Salon des Artistes français* acoge la participación de los valencianos Lepoldo García Ramón que presenta *L'homme aux cruces*, José Miralles Darmanin que participa con dos obras *Argumetn decisif* y *Étude* y Julio Vila Prades que presenta *Vendeuses de poterires à Seville*, ese año figuran en el catalogo del Salon los habituales

⁴³⁵ BLASCO, Ricardo: “Los Salones de París. Los artistas Españoles.” *La Ilustración Española y Americana*. 1910. n° XXVIII, p.63.

Ulpiano Checa, Daniel Vázquez, Carlos Vázquez, López Mezquita, Pedro Ribera, Alcalá Galiano, Agustín Carrera, Felipe Masó, Luis Jiménez.....

En los años sucesivos la misma sucesión de nombres y similar representación de los pintores valencianos. Leopoldo García Ramón presenta en 1912 un argumento muy sorollista *Raccomodant la voile*, José Miralles Darmanin, que resiste en el Salon pese a pertenecer a otra generación, presenta *Un ouvrier* y *Bonne chasse* y un nuevo protagonista el hijo de Vicente Paredes, el pintor nacido en París, Marcel Paredes, cuya primera participación en los Salones la realiza con la obra *Heure d'après midi*. En 1913 vuelve a concurrir Manuel Benedito con la obra *Le butin de la grande chasse* y un recién llegado a París, Fernando Viscaí Albert, que alentado por su maestro Joaquín Sorolla presenta su primera obra al Salon oficial *Leçons de danse*, ese mismo año concurrirá también al Salon de otoño:

“Poco después establecióse en Paris, en donde actualmente reside, consiguiendo ya en el primer año de su estancia en aquella capital ser admitido en el Salon de la Sociedad de los Artistas franceses.”⁴³⁶

En 1914 cuatro pintores valencianos exponen en el certamen, una cifra mayor que la de otros certámenes que queda silenciada a causa del estallido de la guerra. Manuel Benedito participa con un retrato *Portrait de Mlle. J.G. de la L...*, Leopoldo García Ramón presenta *Vendeur de poissons à Valence*, Vicente Santa Olaría *Jeune homme en noir* y Fernando Viscaí Albert *Portrait de la Fornarina*.

Tras la guerra solo Vicente Paredes, Vicente Santa Loarí y un joven Higinio Blat participarán en el Salon oficial, junto a ellos Ulpiano Checa, Luis Jiménez, Felipe Maso o Luis Masriera, ellos fueron algunos de los que retornaron a un Salon cuyo tiempo ya había pasado.

⁴³⁶ P.: “Fernando Viscaí”. *La Ilustración Artística*. 1913. N°1666, p.780.

En el Salon de la Nacional de 1910 no se registra participación de ningún pintor valenciano. A él siguen concurriendo los pintores catalanes Laureano Barrau, Claudio Castelucho, el cantabro Rogelio de Egusquiza, Manuel Feliu, Salvador Florensa, Luis Masriera, Francisco Parera y Juan Sala, ellos conforman la escasa participación española de ese año. En el año de 1911 se suceden los mismos artistas a los que debemos añadir el regreso de Santiago Rusiñol que presenta sus obras de paisaje *Cloître de Majorque, Canal de Generalife, Glorieta, jardín de Generalife*. En el certamen siguiente de 1912 participa por primera y última vez Julio Vila Prades con la obra *Cante jondo*, el artista por entonces transita entre Europa y Buenos Aires donde el pintor se ha abierto mercado. A Vila Prades se unen, nuevamente, Rusiñol que aparece en escena junto a un también reaparecido Ignacio Zuloaga. Los años de 1913 y 1914 constituyen una repetición de los Salones anteriores Rusiñol, Zuloaga, Barrau, Castelucho, Egusquiza, Feliu a los que se suman los hermanos Zubiaurre como nota más destacada.

El Salon de la Sociedad Nacional culmina sus veinticuatro primeros años de vida con un elenco de artistas que forman parte de un arte más cercano al estilo de los años noventa, salvando la excepción de Ignacio Zuloaga el Salon se mantiene alejado de las revoluciones que por entonces se sitúan en la vanguardia del arte del momento y que se dan cita en otros Salones, como el Salon des Indépendants y el Salon d'automne.

1910-1914 Salon des Indépendants- Salon d'automne

En el Salon des Artistes Indépendants entre los años 1910 y 1914 se suceden los nombres de los artistas que ya habían venido participando como Ramón Pichot, Evelio Torrent, Andrés Gimeno, Claudio Castelucho, Luis Masriera, Pere Ysern, Miguel Massot, Evaristo Valle, a ellos se suma la destacada llegada de Juan Gris, que concurre al Salon de 1912, de Jaime Otero, de Gaspar Miro, de Ismael Smith y de Miguel Viladrich. En 1914 tres pintores valencianos inauguran la participación valenciana en el *Salon des Indépendants*, Leopoldo García Ramón presenta *Concert intime, Cuillete d'oranges y Femme versant de l'eau*, Andrés Mujica, inédito en el escenario de los

salones parisinos presenta *Étude* y dos paisajes de Bretaña, finalmente Vicente Santa Olarí presenta *La toilette* y *Soirée d'été*.

El salon d'automne acuden en estos cuatro años autores como Fermín Arango, Juan Cardona, José María Sert, que participa en 1910 con una decoración pictórica, Vazquez Díaz, Juan Echevarría, Francisco Merenciano, el *sociétaire* Ramón Pichot, Antonio Jiménez, José Solana, que participa en 1912 con *Los autómatas* y la mítica *L'enterramentn de la sardine* y los hermanos Zubiaurre. A ellos se une el pintor valenciano Fernando Viscá Albert que en 1913 participa con dos obras:



Fig.84 y 85-Fernando Viscá Albert. *Labradora valenciana* y *Las primas*. Óleo/lienzo

“[...] en el actual Salon de otoño de Paris tiene dos cuadros que han merecido muchos y merecidos elogios.”⁴³⁷

⁴³⁷ P.: “Fernando Viscá”. *La Ilustración Artística*. 1913. N°1666, p.780.

Tras la guerra el Salon se llenara de escultores españoles, algunos como Julio González y Francisco Durrio, regresaran al Salon, otros como Mateo Hernández o José Clará lo harán por primera vez. Entre los pintores Ramón Pichot, Joaquín Sunyer o Pablo Roig, entre otros, volverán al Salon que tras el conflicto bélico supo volver a conectar con las nuevas tendencias del arte contemporáneo.

El año 1914 sesga de raíz las aspiraciones de los pintores valencianos, es un año excepcional, cuatro artistas participan en el *Salon des Artistes français*, tres en el *Salon des Indépendants*, Viscaí Albert lo hecho un año antes en el Salon d'automne, todo se quiebra. La guerra es una fractura que irrumpe brutalmente en las carreras de los pintores de Paris, pero es un golpe más duro para algunos de ellos que como Viscaí Albert acaban de llegar a la ciudad con enormes esperanzas y que ven truncadas todas sus aspiraciones. Manuel Benedito, Julio vila Prades o Leopoldo García Ramón que comenzaban a ser asiduos expositores del Salon oficial ven su situación radicalmente congelada, algunos dejan de exponer, otros, los que viven en París se ven obligados a tomar el camino de vuelta a casa.

CONCLUSIONES

La situación del Salon oficial, y con él la hegemonía de las instituciones académicas, se mostraban durante las últimas décadas de siglo en una situación de constante convulsión. Diversos fenómenos habían contribuido a minar la maltrecha situación de estos pilares que sustentaban el sistema académico. En primer lugar el desarrollo y la extensión del Mercado del arte habían ampliado el escenario en los ámbitos de la promoción y comercialización de los artistas, un aspecto que repercutía en el control que las elites académicas ejercían sobre las directrices del arte. La proliferación de talleres privados había posibilitado a los artistas formarse ajenos al magisterio de l'École y con ello se había producido el descenso de aspirantes a realizar la carrera oficial. Otro de los factores que afectaba directamente a la robustez de la hegemonía académica, radicaba en la continua sucesión de innovaciones de carácter estilístico y técnico que se desarrollaban cada vez a un ritmo más frenético. Difícilmente los profesores de l'École y los miembros de la Academia podían adaptarse al ritmo cambiante de las innovaciones artísticas, cuya esencia descansó siempre en el inmovilismo estilístico y en la inmutabilidad de la teoría clasicista académica. Es por ello que las nuevas corrientes artísticas mostraban un distanciamiento, el choque entre las culturas artísticas de los jóvenes artistas y las élites del sistema era cada vez más virulento. Todo ello derivó en un fenómeno que posibilitó a los artistas volar libres de las imposiciones y restricciones de los jurados de los Salones, de los profesores de l'École, en definitiva, de las viejas y caducas mentes del academicismo. Nos referimos al asociacionismo, gracias a esta iniciativa los artistas se reunieron para compartir las más diversas inquietudes artísticas, impresionistas, acuarelistas, orientalistas, pintores españoles en París, mujeres artistas, cualquier motivo era bueno para aunar esfuerzos y romper con ello la rigidez y el monolitismo que había caracterizado al arte de finales de siglo.

En 1880 dentro de esta coyuntura se producía un nuevo escándalo con respecto al funcionamiento del Salon, que abría sus puertas con una nueva reforma en la que el jurado repetía las mismas prácticas exclusivistas y arbitrarias. Cuatro años más tarde se producía la primera escisión del Salon oficial, un grupo de artistas cansados de la parcialidad del sistema y del estrangulamiento que éste provocaba, convocaba a los artistas en un nuevo Salon denominado *Salon des Indépendants*. El Salon propugnaba la

exclusión de los jurados y la libre admisión de los artistas. Con ello se pretendía liberar al arte de las monotonas constantes artísticas de los últimos tiempos, la rigidez del sistema había convertido al arte en un objeto insípido y repetitivo.

Los artistas españoles de París no abrazaron con demasiada efusividad el recién instaurado Salon, sólo a partir de 1890 cuando este espacio comenzó a adquirir un carácter más definido, algunos artistas se sintieron atraídos por él. Si hubo, sin embargo, un grupo de artistas que mostró una total indiferencia por el *Salon des Indépendants*, ese fue, sin duda, el grupo de pintores valencianos. Ni durante la década de los ochenta, ni de los noventa se acercaron al mismo. No fue hasta 1914 que un pintor valenciano se atrevió a colgar sus obras en las paredes de las salas del *Salon des Indépendants*. Es en este tipo de iniciativas en las que se observa la falta de carácter emprendedor que caracterizó a la mayoría de pintores valencianos en París. Si bien a partir de 1890 el Salon fue identificado con un arte más trasgresor, en la década de los ochenta, el Salon, todavía no había definido sus fronteras artísticas, entre sus participantes se daban cita todo tipo de artistas, ¿que perdía un pintor por intentar exponer en un ámbito distinto al del Salon oficial?

-No, Señor Bonnat, allí solo se reunen unos cuantos jóvenes atrevidos que dicen ser artistas porque pintan con pincel. Nosotros no hemos estudiado en una Escuela de Bellas Artes para acabar pintando mamarrachos, no hemos venido a Paris para ofender al arte, somos fieles a sus excelencias.... por cierto conoce usted algun interesado en comprar una serie de deliciosos cuadros que tengo en los que aparecen unos tipos de mi tierra Ha visto usted la última obra que he presentado a este salon, venga que le muestre.....

Así debieron reaccionar muchos de los artistas que vivieron la primera escisión del *Salon des Indépendants*. Durante la segunda mitad de la década de los ochenta y principios de los noventa se produce la llegada de una nueva generación de artistas valencianos que sucede a la vieja existente en París, a Ferrándiz, Domingo Marques, Agrasot, suceden Enrique Miralles, Emilio Sala, Vicente Paredes y Federico Olaria. Tampoco ellos se decantaron por las empresas al margen de la oficialidad, allí no se venden cuadros.

Sin embargo, en 1890 el Salon, entonces, concido como *Salon des Artistes français*, sufre un nuevo revés. Un nuevo grupo de artistas alegando las más nimias ofensas, conforma un nuevo Salon, al que dieron el nombre de *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts*. Entre sus miembros fundadores tres emblemas del arte francés del momento, el exponente más claro de la pintura de género y comercial, Ernst Meissonier, una serie de marchantes y coleccionistas. El mensaje era claro:

- Nosotros nos constituimos en Salon, porque queremos exponer libremente sin ataques de la Academia, queremos producir arte sin tener que traicionar ningún ideal, queremos producir para el Mercado, sin tener que recibir las críticas de nadie. Queremos, sencillamente, huir del historicismo y del academicismo y representar la vida real, los asuntos más triviales, los modelos más personales y sobretodo queremos exponer cuantas obras nos de nuestro ingenio y no limitar nuestra inspiración a nada más que a nuestro propio esfuerzo.

Una respuesta distinta a la del *Salon des Indépendants* fue la que obtuvo este Salon con respecto a los artistas españoles que se veían finalmente liberados de la pesada divisa que constituía el ideal académico. Artistas como Jiménez Aranda que habían abierto su espíritu a las nuevas corrientes del realismo y el naturalismo, artistas como los pintores catalanes, Santiago Rusiñol y Ramón Casas, que buscaron en la vida cotidiana la veracidad del arte que no hayaban entre las paredes del Salon oficial. El Salon contribuyó a ampliar el espectro de posibilidades, obligó a los artistas a definirse, a desenmascararse. Y esa decisión comportó que este Salon de la *Société Nationale des Beaux Arts* se convirtiera casi en el Salon de los artistas catalanes por excelencia, tal y como el *Salon des Artistes français* lo era de los Valencianos. Sólo Federico Olaría, el discípulo de Domingo y Marqués participó en este recién creado Salon, años más tarde en 1907 lo harían Vicente Borrás Abella y José Pinazo Martínez. Con ellos finaliza la contribución del arte valenciano a este Salon.

Y con ese escenario, en 1893, llega a París Joaquín Sorolla, con él se inicia una nueva etapa para los artistas valencianos en París. Sorolla admira a Jiménez Aranda, al que la exposición Universal de 1889 ha consagrado como el nuevo baluarte del

naturalismo español, admira a Ernst Meissonier, a Carolus Durand, pero prefiere buscar el respaldo de los maestros y las condecoraciones antes que el libre escrutinio del público. Así en 1893 presenta su primera obra *Le Baiser* al *Salon des Artistes français*, como otros muchos pasianos suyos. Con ella despegua su carrera artística en París, comienza a obtener recompensas y méritos, siete años le llevará acometer el éxito y el reconocimiento internacional. Para ello serán determinantes dos acontecimientos. El primero tiene lugar en 1895, Sorolla presenta al Salon oficial la obra *Le retour de la pêche*, se trata de su primera incursión en la obra de tema marinero, tema al que se asociará su arte a partir de entonces, con ella obtiene su consagración como artista en el Salon parisino. Una respuesta bien distinta le espera a Sorolla en Madrid, unos años más tarde en 1899, presenta una obra similar *Cosiendo la vela* a la Exposición Nacional, la obra viene avalada por el entusiasmo que ha causado en Paris, en Madrid, sin embargo, desagrada: -es demasiado grande, “demasiado valiente”, “demasiado técnico”.⁴³⁸

Sorolla no pinta para España, no pinta para el público español, Sorolla pinta para el público internacional que se da cita anualmente en los Salones parisinos. Sorolla pinta como un pintor internacional, como Sargent, como Zorn, como Jiménez Aranda.

El segundo acontecimiento que dará a Sorolla su fama internacional se produce en 1900 con la Exposición Universal, en ella Sorolla obtiene la medalla de oro, entre las obras que expone se haya un conjunto de escenas del mar y *Triste herencia*, una obra de curdo realismo social, que le consagra como miembro estelar de una escuela.

El triunfo de Sorolla supone un nuevo impulso para los pintores españoles en París. Su ejemplo, es una bocanada de aire fresco, que como el viento que infla las velas de los barcos de sus cuadros, arrastra hasta llevarse los últimos vestigios del género y el espectro de Fortuny acabara, finalmente, por desaparecer del imaginario de Paris.

Sorolla supone para a los pintores valencianos de su generación y, muy fundamentalmente, para las nuevas generaciones, conformadas por Leopoldo García

⁴³⁸ Ver nota 401 de este capítulo.

Ramón, Manuel Benedito, Julio Vila Prades, Fernando Cabrera Cantó, Fernando Viscalí Albert, José Pinazo Martínez, Ramón Stolz, Andrés Mújica o Ricardo Verde; un impulso que no pasa desapercibido para la crítica internacional. Por primera vez desde que los pintores valencianos acuden a París a presentar sus obras, existe un interés por aproximarse al arte valenciano, al que comienza a atribuírsele una entidad y unas particularidades propias, en definitiva, un carácter personal. A partir de entonces se habla de escuela y se celebran los nombres de Sorolla, tanto como los de Alberto Pla o Manuel Benedito. Sorolla arrastra a muchos pintores a probar fortuna en la capital francesa y a practicar la pintura veraz. El relevo generacional se produce con el cambio de siglo, a Sorolla lo emulan muchos artistas españoles, pero también a Santiago Rusiñol y a Ramón Casas que gracias a su carisma y su arte atraen a toda una nueva oleada de artistas catalanes, a los que debemos la renovación del arte español e internacional, sin ellos esta revolución artística no se habría producido, nos referimos a Anglada Camarasa, Nonell, Mir, Canals, Sunyer, Pidelaserra, Nogués, Ysern Alié, Casagemas, o Picasso, entre otros.

El siglo comienza con nuevas miras y nuevas expectativas, unas expectativas que derivan en el nacimiento de un nuevo Salon en 1903, el Salon d'automne. Con él se completa un recorrido que había comenzado hacía muchas décadas con las primeras escisiones provocadas por Coubert y posteriormente por los impresionistas. Con cada aparición de un nuevo espacio la realidad artística de París se veía trastocada, como piezas de un tablero la aparición de una nueva, cambiaba el diseño general y obligaba a las otras a reubicarse.

El Salon nacía con la vocación de ofrecer un nuevo marco de acción al arte contemporáneo, lejos del arte académico del *Salon des Artistes français*, lejos del arte moderno del Salon de la *Société Nationale des Beaux Arts* y lejos de los vulgares ejemplos a los que se veía sometido el *Salon des Indépendants*. Con él nacía el Arte Contemporáneo y a él debía ser consagrado el Salon. Un arte que no renegaba de sus antepasados como Renoir, Van Gogh, Gauguin o Cezanne, pero que caminaba sólo hacía nuevas vías de experimentación y nuevos horizontes artísticos. A él acuden bastantes pintores españoles, el hecho que su celebración tuviera lugar en otoño y no en

primavera, como sucedía con el resto de Salones, lo convertía en un evento que permitía a los artistas exponer más y durante más tiempo en París.

¿A mayores posibilidades, mayor número de artistas?, en el caso de los pintores españoles en París, hemos de decir que se apreciaba un ligero aumento con respecto, por ejemplo, al certamen de 1880 del Salon unico. En el caso particular de los pintores valencianos, la década de 1900 hasta 1914 constituye un periodo muy fructífero, sobretodo a partir de la segunda mitad de la primera década del siglo en la que comienzan a hacerse habituales de los Salones artistas como Julio Vila Prades, Garcia Ramón o Manuel Benedito. Un período que se ve lamentablemente truncado por la guerra. No en vano, 1914 es un año excepcional para la participación valenciana. Tres pintores valencianos rompen con los tradicionalismos del pasado y participan por primera vez en el Salon de los Independientes: Leopoldo García Ramón, Andrés Mujica y Vicente Santa Olarí. Un año antes Fernando Viscaí Albert, un discípulo de Sorolla, exponía sus obras en diversos Salones, indistintamente, sin atender a los prejuicios de anataño, como en el recién creado *Salon d'automne* o en el *des Artistes français*.

El futuro de los Salones reaparecerá tras la guerra, para entonces París habrá cambiado, el arte habrá cambiado y los hombres, más que ninguna otra realidad, habrán cambiado.

**CUARTA PARTE : ROMA *EN EL PAIS DEL ARTE*- PARIS *LE*
*CENTRE CULTUREL DU MONDE***

**CUARTA PARTE: ROMA EN EL PAIS DEL ARTE- PARIS LE
CENTRE CULTUREL DU MONDE**

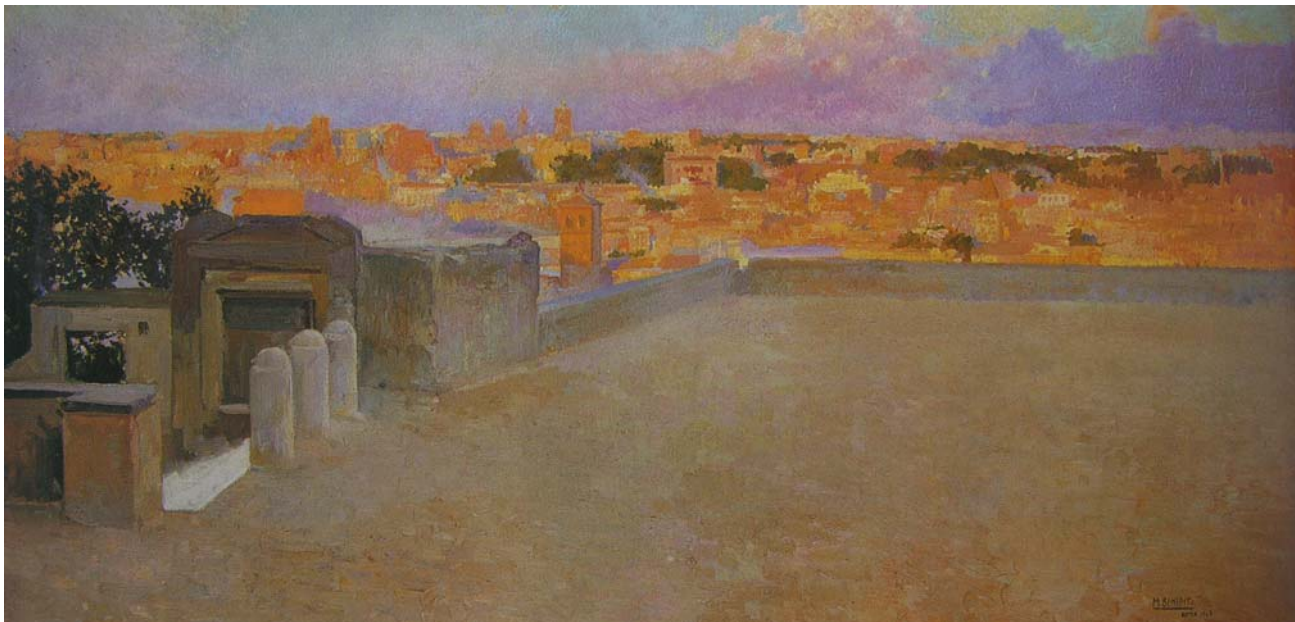


Fig.86-Manuel Benedito. *Vista de Roma desde el Gianicolo y la Academia*.1903. Óleo/lienzo.



Fig.87-Camille Pizarro. *Boulevard de Montmartre: noche*. 1897. Óleo/lienzo.

CAPITULO XI.- EL VIAJE FORMATIVO: ROMA-PARIS

“El viaje artístico al igual que el viaje literario tomó un gran incremento en el siglo XIX. Primero las diligencias y después el ferrocarril fueron medios de comunicación que facilitaron el desplazamiento de los artistas desde sus países de origen hasta los centros considerados entonces esenciales para su formación profesional. Pero el fenómeno no es sólo contemporáneo. Desde la antigüedad clásica hasta hoy día, en Occidente el viaje del artista ha constituido un elemento didáctico imprescindible para alcanzar la maestría personal y la madurez intelectual. En general toda jornada fuera de la patria supone un esfuerzo, una superación de lo cotidiano y una conquista interior. El griego *Viaje de Telémaco* o el británico *grand Tour* de los aristócratas que visitaban el continente y en especial Italia, tienen el común denominador de ser itinerarios que forjan al hombre.”⁴³⁹

El viaje formativo que realizaban los artistas a otras tierras era una práctica ancestral. El periplo que éstos acometían por tierras lejanas, donde entraban en contacto con diferentes maneras de entender la creación artística, servía, como indicaba este autor, para formar al hombre en su sentido más global. Pero más que el poder de modelar y educar al artista en nuevos métodos, el viaje formativo tuvo una trascendental influencia como medio comunicación entre los distintos espacios geográficos que conformaron primero Europa y luego el mundo, ya que la mayor parte de los artistas realizaban este viaje como una estancia formativa tras la cual solían regresar a su lugar de origen, importando todos aquellos conocimientos que habían adquirido allende sus tierras. En un momento en que la difusión de las ideas y la cultura estaba sujeta a los avatares del camino, a la distorsión del mensaje debido a los numerosos intermediarios y a las numerosas reinterpretaciones que se hacían en el periplo que la idea transitaba de uno a otro lugar, el papel del artista que viaja e importa conocimientos y prácticas que ha descubierto en su lugar de destino, será determinante para que muchos lugares ajenos a las mismas comiencen a conocerlas y a entrar en contacto con ellas.

Por tanto, uno de los aspectos fundamentales del viaje formativo será el papel que éste jugará en la transmisión de ideas y conocimientos. Este aspecto se hace todavía

⁴³⁹ BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. Pp-30. En: REYERO *et alli.*: *Roma y el ideal artístico. La pintura de la Academia española en Roma 1873-1903*. Ed. Academia de San Fernando. Madrid, 1992.

más evidente si tenemos en cuenta que en las disciplinas de la pintura, la escultura o la arquitectura, conocer las prácticas de primera mano, practicar los métodos y adquirir la destreza precisa, fue una empresa que sólo se pudo realizar mediante el contacto directo no ya tanto con las obras, que podían ser conocidas por otros métodos⁴⁴⁰, sino con los propios maestros.

El poder de comunicación que tenía el viaje formativo no pasó desapercibido a lo los mecenas y comitentes. La iniciativa de muchos de ellos fue la potenciar el viaje formativo de sus artistas para que a su regreso enriquecieran con las nuevas prácticas artísticas adquiridas, las colecciones particulares, en definitiva, como correa de transmisión, la cultura artística del lugar. Así lo advirtieron los Valois, dinastía de grandes mecenas y amantes del arte, que instituyeron en Francia el hábito y la conveniencia de realizar el *vooyage à Rome*. En cualquier caso el viaje formativo y la popularización de esta práctica siempre constituyeron un símbolo de aperturismo y de innovación. Aquellos lugares donde se potenció la comunicación con los grandes centros del arte, evolucionaron a nuevas prácticas artísticas abandonando el inmovilismo del *proteccionismo* artístico y cultural.

Desde el Renacimiento existió la clara y firme convicción que el conocimiento del arte clásico era la fuente que todo artista debía acometer. La mejor manera de hacerlo era, sin duda, viajar a Roma.

“ [...] en esta cosa de la Pintura, nunca creeré que alguno puede alcanzar cosa que sea muy poca, ni menos en la Arquitectura y Statuaria, si primero no peregrinara de aquí a Roma y por muchos días.”⁴⁴¹

Para facilitar la formación de los artistas franceses en Roma Luis XIV creó en 1666 la Academia de Francia en Roma. Con esta medida un rey Borbón reinstitucionalizaba el *vooyage à Rome* otorgándole carácter oficial. Gracias a este viaje

⁴⁴⁰ A lo largo de la Historia del Arte existieron distintos métodos mediante los cuales los artistas pudieron entrar en contacto con los modelos artísticos de otros espacios. Por ejemplo, durante la Edad media se popularizó en los talleres valencianos la utilización de *papers de mostra*. Se trataba de modelos iconográficos en papel que posibilitaron que en ámbitos tan distintos como Flandes y Valencia se utilizaran motivos iconográficos similares. Evidentemente los métodos de comunicación sufrieron un cambio trascendental con la aparición de la imprenta y con el desarrollo del grabado.

⁴⁴¹ DE HOLANDA, Francisco: *De la pintura Antigua. Dialogo de Pintura*. p. 49.

formativo los artistas franceses podían entrar en contacto con el magisterio del arte clásico.

“El viaje y la estancia en Italia fueron frecuentes entre los artistas europeos desde fines del siglo XV hasta bien entrado el siglo XIX. Durero y Brueghel, Pedro y Alonso de Berruguete y Pedro Machuca en el renacimiento y le Seur y Velázquez en el siglo XVII, van a Italia. Algunos como Poussin, Claudio de Lorena o José Ribera, el españoleta, se quedan a vivir y trabajar en la, para los modernos, llamada cuna del arte. En el siglo XVIII sigue la afluencia de artistas, muchos pensionados de las Academias y por los nobles mecenas y otros que, con sus propios recursos, emprenden el camino...”⁴⁴²

España no contó con ninguna institución monárquica a la que pudieran acudir aquellos artistas que desearan formarse en las conocidas estancias romanas. Sin embargo, existió la tradición durante el siglo XVIII de enviar los alumnos al cuidado del pintor Preciado de la Vega, un artista perteneciente a la Academia de San Fernando de Madrid, admitido en la recién fundada Academia de los pastores Arcades de Roma, que destacaba más por su carácter académico que por su quehacer artístico. Su labor fue la de orientar la educación de los artistas recién llegados, prohibiéndosele taxativamente que les enseñara a pintar. En cualquier caso el viaje formativo para los artistas españoles del siglo XVIII tuvo, tal y como sucedía con el resto de artistas de otros lugares, como meta Roma.

La popularización del *Grand Tour* en la Inglaterra del siglo XVIII, es otra muestra del poder de atracción que Roma ejercía como destino. Se trataba de un periplo formativo por toda Europa que todo artista y buen gentleman debía realizar, un recorrido cuya meta final e indispensable era Italia, lugar que aportaría al joven la formación necesaria. El pintor Reynolds recomendaba enfatizadamente a sus alumnos artistas la realización del *Grand Tour*.

Durante muchos siglos los artistas no habían tenido dudas a la hora de escoger el lugar donde desearían realizar el viaje formativo. Roma era la capital indiscutible del arte, a ella acudían los jóvenes artistas a buscar conocimiento y potenciar la inspiración.

⁴⁴² BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. p. 30.

A finales del siglo XVIII, sin embargo, comenzaban a evidenciarse ciertos cambios que denotaban la importancia de un nuevo centro europeo en el que empezaban a producirse numerosas innovaciones desde el punto de vista artístico. En este centro despuntaba una figura artística que en poco tiempo se iba a configurar como el regente del nuevo ideal artístico. Nos referimos al pintor David y a la irrupción del estilo neoclásico como símbolo de la tradición clásica y, por ende, romana pero realizada, ya no en Roma, sino en París.

“Goya.... Fue uno de los primeros artistas contemporáneos que comprendió el papel importante de París. Antes de instalarse en Burdeos, hizo una breve estancia en la capital francesa, al parecer más interesado por el grabado que por la pintura.”⁴⁴³

Goya fue en casi todo un pionero, quizás por ello tras haber acometido una estancia en Roma en 1771 en la que él mismo se costeó sus gastos, puso destino rumbo a París consciente que por entonces un relevo se estaba produciendo.

Las últimas décadas del siglo XVIII son quizás el momento en que comienza a forjarse la disyuntiva del viaje formativo entre París y Roma, coincidiendo con el momento en que París comienza a tomar el relevo de manera paulatina pero sin retornos. Y aunque en ese preciso momento el arte francés pasara por el retorno a los ideales clásicos y la exaltación de la cultura greco-romana, el camino hacia el futuro se mostraba ya de modo imparable. Los acontecimientos de carácter político, social y económico se sucedían en París a un ritmo vertiginoso, Roma permanecía inmóvil, majestuosa pero inmóvil, un estado aletargado que la poseía desde hacía más de un siglo. Efectivamente, es en ese convulso y nervioso período de finales de siglo XVIII y principios del siglo XIX, donde comienzan a gestarse las mas grandes contradicciones de ese germen que llamaremos sociedad moderna. El arte en sí, manifiesta esas mismas convicciones difíciles de congeniar. París elogiaba a Roma como ideal artístico, pero no una Roma que vivía en la belleza de las ruinas de su foro, una Roma reinterpretada por un hombre no antiguo sino contemporáneo. En esa diatriba se posicionó la concepción académica artística; viajar a Roma, sí, pero no descuidéis el futuro arte que emana desde

⁴⁴³ BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. pp. 30-31.

allí hasta las salas y salones de exposición de París. Roma y París no estaban, como hemos comprobado, tan distanciadas a comienzos del siglo XIX.

“El tema del viaje de formación artística de los pintores españoles del siglo XIX estuvo determinado por todas las contradicciones inherentes a la ideología académica a ultranza. Los dos centros a los que fueron los enviados pensionados oficiales o a los que acudían los artistas por sus propios medios eran París y Roma.”⁴⁴⁴

Un síntoma del paulatino cambio que se estaba produciendo lo constituye el hecho que una nueva generación de pensionados españoles emprenda su viaje de estudios a la capital francesa y no Roma. Juan Antonio de Ribera, José de Madrazo y José Aparicio marchan a París con el fin de entrar en contacto con las nuevas teorías Davidianas, inaugurando un camino que décadas más tarde acabaría por imponerse al camino de Roma. Sin embargo y a pesar del importante influjo que pudieron tener las teorías neoclásicas davidianas, importadas desde París por los grandes davidianos españoles, París siguió constituyendo para nuestros artistas una segunda opción mientras que Roma continuó siendo el lugar predilecto de destino y formación hasta muy entrado el siglo XIX.

A mediados de siglo la claridad con la que los artistas españoles manifestaban su deseo de viajar a Roma como lugar de formación ya no era tan clara. A esta indecisión había contribuido la admiración que el arte español había despertado en tierras francesas. Diversos acontecimientos de carácter político y cultural habían impulsado esta predilección por el arte español. En primer lugar, el matrimonio de Napoleón III con Eugenia de Montijo, dicho enlace había permitido la promoción de artistas españoles en París llegando a aglutinar una gran colonia española. A ello se venía a sumar la predilección por el arte español que desde la fundación de la sala española del Louvre en 1838 por Luis Felipe había conquistado a los intelectuales y artistas franceses.

“Las circunstancias históricas vividas en España y Francia durante los respectivos reinados de Isabel II y Napoleón III favorecieron el acercamiento de los pintores españoles a París. Sin embargo, los artistas que a partir de ahora visiten la

⁴⁴⁴ BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. pp. 30-31.

capital de Francia no lo harán siempre con las mismas motivaciones; su entorno personal y económico variará bastante de unos a otros; el tiempo que allí permanezcan y en lo que sea ocupado, lo que encuentren o sepan encontrar, raras veces coincidirá; la consecuencia profesional y humana – la relevancia del hecho para el arte y para sus vidas, en una palabra – será siempre muy diversa.”⁴⁴⁵

Estos factores convinieron a convertir París en una ciudad no hostil para los artistas españoles, a los que les bastaba con adaptarse a la posromántica moda de la españolada para poder vivir holgadamente y relacionarse con los avances que el arte moderno acometía en París.

La devoción por los temas españoles provocó que muchos artistas españoles emprendieran el camino de París, con la vocación de rentabilizar sus obras. Este fue el caso de Mariano Fortuny, pintor que sirve de transición entre las dos capitales artísticas del momento. Desde hacía años Mariano Fortuny vivía en Roma a donde se había trasladado para acometer el viaje formativo. Al tiempo de establecerse en la capital Fortuny decide viajar a París con la finalidad de comercializar sus obras, a pesar que sus primera impresiones en París no fueron demasiado buenas:

“...En París no me divertí, y en cuanto a artes no me sorprendió nada de todo lo que vi, no excedió en lo más mínimo de lo que me esperaba....ya no gastaba más, excepto dos albornoces que compré, una gumiá y dos estampas..salí de París a los 10 o 12 días.”⁴⁴⁶

Fortuny fue consciente que París era ya una meta inevitable para cualquier artista que quisiera promocionarse, nunca más pudo dejar de mantenerse vinculado a París, tanto que años incluso después de su muerte su nombre se escuchaba en cualquier centro artístico de la capital.

Existió la convicción entre aquellos que defendían la idealidad de Roma como ciudad formativa y centro del arte, de que París tan sólo era un gran centro de transacciones económicas, un gran mercado donde marchantes y clientes realizaban sus

⁴⁴⁵ REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española 1799-1889*. p. 72.

⁴⁴⁶ AINAUD DE LASARTE, José: “La fortuna de Fortuny”, p.67. En: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Ed. Fundación La Caixa. Barcelona. 1989.

intercambios sin prestar atención más que a las cuestiones puramente económicas, mientras que Roma seguía siendo el centro del aprendizaje y dedicación artística:

“ (Roma)...ciudad en la que las Bellas Artes se protege por tradición...cerebro artístico del mundo.... Roma sigue siendo el templo del arte, París su mercado. En Roma se pinta por pintar, en París por vender..”⁴⁴⁷

Muchos artistas españoles emularon a Fortuny en la carrera del éxito comercial y acudieron a París única y exclusivamente con la finalidad de vender. Pero no podemos obviar que París fue ganando su espacio durante el siglo XIX no sólo como sede del comercio artístico, sino también como capital del arte moderno. Este hecho sumado a las posibilidades que ofrecía el Mercado del arte en Paris empujo a muchos artistas extranjeros a invertir la tendencia y elegir París y no Roma como destino de aprendizaje.

Desde prácticamente el Segundo Imperio los grandes maestros adoptan nombre propio francés: Ingres, Delaroche, Couture o Meissonier, ejercieron un poderoso poder de atracción entre los jóvenes artistas que junto al elevado prestigio que adquirió *l'Ecole des Beaux Arts*, hicieron de París el centro de acogida y recepción de numerosos artistas venidos de todos los rincones del mundo. Un poder de atracción que se vio reforzado unos años más tarde cuando se produjo el triunfo de la pintura *pompier* y con ella el esplendor de los artistas oficiales franceses.

“A mediados del siglo XIX París todavía no ha desplazado a Roma como capital artística de Europa [...] en un principio, por lo tanto, París es sólo un destino secundario [...] Esta situación, sin embargo, no tarda en alterarse radicalmente. Por un lado muy pronto empiezan a ejercer una importante atracción los maestros *pompier*, cuya celebridad traspasa fronteras y cuyo éxito comercial es motivo de estímulo y admiración. Íntimamente ligado a este éxito está la amplia resonancia que bajo el Segundo Imperio alcanzan los Salones parisinos, así como el creciente prestigio de los grandes marchantes que hacen de la ciudad el centro internacional de sus actividades. No menos decisiva es la moda de la española, que durante toda la segunda mitad del siglo se extiende de modo creciente en el gusto de los parisienses.”⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ GONZALEZ, C. y MARTI, M.: *Pintores españoles en Roma*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1989, p.35.

⁴⁴⁸ GONZALEZ, C. y MARTI, M.: *Pintores españoles en París*. p.17.

El arte moderno se desarrollaba en París mientras que a Roma no llegaba más que un eco diluido de su esencia. En 1863 reseñaba un autor:

“Francia esta vez y no Italia está a la cabeza del movimiento artístico en España. Es entre nosotros donde la escuela actual ha venido a buscar inspiración y consejo.”⁴⁴⁹

Evidentemente fueron necesarios algunos años más para que el destino de los artistas españoles cambiara definitivamente. Pero en cualquier caso estas palabras denotaban un cierto viraje en el espíritu de muchos artistas españoles que comenzaban a dirigir su mirada hacia tierras francesas y que de una u otra manera entraban en contacto con las corrientes artísticas parisinas. En la medida que París fue creciendo como centro artístico y cultural las dudas de los artistas se fueron haciendo cada vez mayores.

Las propias instituciones artísticas españolas fueron consientes de esta situación e intentaron adaptar el rigor de la formación romana con la posibilidad del viaje parisino. Gracias a ello un buen número de artistas españoles no tuvieron que pasar, como cita Carlos Reyero, por la disyuntiva de Ulpiano Checa y elegir entre acudir al centro del arte moderno o al centro del arte antiguo. Para los artistas pensionados españoles la llegada a Roma fue el primer paso para viajar posteriormente a París. Recordemos que los reglamentos de la Academia Española en Roma obligaban a los estudiantes a realizar varios años de formación en el destino que eligieran los propios artistas.

“ La pensión en Roma nunca significó ni en el siglo XIX ni mucho menos en el XX el aislamiento de los pintores en el convento del Gianicolo. Muy al contrario, los distintos reglamentos no sólo invitaban a viajar, para lo cual los permisos están regulados desde la fundación de la Academia. Sino incluso obligan a hacerlo de manera cada vez más precisa y exigente. Esta exigencia se dirigía más bien hacia los centros más vanguardistas del arte europeo.”⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ GUEULLETTE, 1863. pp. 162. Ref.: REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española 1799-1889*. p. 65.

⁴⁵⁰ REYERO, Carlos: “El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma 1900-1936.”; En: *La Visión del mundo clásico en el Arte Español*. Actas de las VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velazquez. CSIC. Madrid, 15-18 diciembre 1992. Actas, Madrid, 1993, p. 390.

Esta reglamentación venía a institucionalizar una práctica desarrollada por los artistas desde hacía algunas décadas. Los pensionados españoles que acudían a Roma para completar su formación gracias a la obtención de una beca de estudios, no olvidaban jamás que las innovaciones del arte moderno no se sucedían precisamente en la ciudad eterna. A medida que París se iba asentando en el panorama internacional como capital artística y cultural del momento, los artistas asentados en Roma mostraron un mayor interés por compaginar las dos esferas formativas a las que debía rendir dedicación cualquier artista; la clásica romana y la moderna parisina. En 1874 tan sólo un año después de la creación de la nueva Academia de España en Roma del Gianicolo, se quejaba su director José Casado del Alisal, en una misiva enviada a Madrid, de que algunos becarios teniendo un mes para tomar posesión de su plaza lo habían aprovechado para visitar París:

“Que con sus museos, constantes exposiciones y movimientos artísticos, ofrece útil enseñanza acerca del estado y tendencias del arte moderno”⁴⁵¹

Es por ello necesario recalcar que el perfil que conforma a la mayoría de pintores español y valencianos que llega a la capital parisina, es al de un artista que tras haber completado la indispensable estancia en Roma y haberse formado en los preceptos clásicos, se lanzaba al competitivo mundo de las salas de marchantes y los Salones de la modernidad parisina. Goya, Mariano Fortuny, Joaquín Agrasot o Francisco Domingo, entre otros, fueron artistas que acometieron ese tránsito de Roma a París. El éxito que algunos, como Fortuny, obtuvieron en este camino, los convertirá en auténticos referentes para las generaciones posteriores. La pintura española en el París desde el Segundo Imperio no será comprensible sin atender a la formación romana de sus protagonistas.

“El trasfondo parisiense de la pintura española del siglo XIX tardío y del XX temprano, se inicia con los hombres de la generación que todavía prefería Roma a París como punto de destino.”⁴⁵²

⁴⁵¹ GALLEGO, Julián: “Nostalgias de Roma”. En: REYERO *et alii*: *Roma y el ideal artístico. La pintura de la Academia Española en Roma 1873-1903*. Ed. Academia de San Fernando, Madrid, 1992, pp.22-23.

El poder de la tradición artística pesaba mucho entre los jóvenes artistas para los que Roma seguía teniendo un papel imprescindible en la formación de cualquier artista. Roma era el escenario donde los artistas podían rendirse a las idealidades del arte, donde el hilo del tiempo discurría en torno a los artistas envolviéndolos, haciéndoles sentir que formaban parte de una herencia que los hermanaba con los grandes maestros como Rafael o Miguel Ángel. Ya en 1842 el escritor ruso Gogol relatava ese sincero amor por el arte que se respiraba entre las calles de Roma:

“Y finalmente la población de pintores que había acudido desde todos los lugares del mundo se liberaba aquí [Roma] de sus ceñidas y andrajosas indumentarias a la europea y reaparecía vistiendo holgados atuendos; sus barbas imponentes y majestuosas parecían salidas de un retrato de Leonardo Da Vinci o de Tiziano y eran muy diferentes de aquellas barbitas monstruosas que se dejaban los franceses y que recortaban cinco veces al mes. Aquí los pintores podían sentir la belleza de un cabellera larga y ondulada y permitían que cayera en rizos. Aquí aún los alemanes, con sus piernas torcidas y sus torsos excesivos, adquirían aire de importancia al dejar caer sobre su espalda unos bucles dorados que cubrían los discretos pliegues del atuendo griego o del hábito de terciopelo, conocido con el nombre de *cinquecento*, que los pintores habían adoptado sólo en Roma. Las huellas de una quietud rigurosa y de un trabajo silencioso se había grabado en sus rostros. Las conversaciones y las opiniones que se oían en la calles, en los cafés, en las *osterie* eran completamente opuestas o no se parecían en nada a las que él había oído en las ciudades europeas. Aquí no se hablaba de los capitales mermados, ni de las controversias en la cámara o de los asuntos españoles: aquí se oían conversaciones referentes a una estatua recientemente descubierta o al valor de las obras de los grandes maestros, o bien se suscitaban discusiones y divergencias sobre la obra que exponía algún pintor joven, o se charlaba acerca de las fiestas populares y , finalmente, incluso había conversaciones en las que se manifestaba el ser humano, que habían quedado desplazadas en Europa por las aburridas discusiones sociales y opiniones políticas que borran de los rostros las expresiones afables.”⁴⁵³

⁴⁵² A.A.V.V.: *Reflets. 50 años de pintura española (1880-1930)*. Ed. Fundación Banco Hispano Americano. Madrid, 1991.

⁴⁵³ GÓGOL, Nikolái: Roma. pp.50-51.

Roma era un paraíso para la reflexión y la inspiración pero dicha invención no ofrecía a los artistas nada con que *accendere la stufa e cuocersi il pranzo*⁴⁵⁴. Era difícil, por ello, evitar el camino de París, pues los artistas no vivían de dichas idealidades.

Pero existían razones incluso más poderosas que las meramente económicas que hacían decantarse a los artistas por una ciudad u otra:

“A París se iba por la atracción cosmopolita de una ciudad moderna y a Roma por el prestigio de un país al cual desde antiguo, se ha considerado la cuna del arte”.⁴⁵⁵

Como hombres de su tiempo los artistas necesitaban adaptarse a la modernidad que sucedía a ritmo endiablado en los escenarios de la vida artística parisina. Fuera por los motivos que fuera lo cierto es que la mayor parte, por no decir la inmensa totalidad de artistas que visitaron Roma durante la segunda mitad del siglo XIX acabaron realizando el viaje parisino.

Quizás el punto de inflexión en el triunfo definitivo de la capitalidad artística de París sobre Roma, debiéramos situarlo en 1889. Ese año París se vistió de largo para celebrar una grandiosa Exposición Internacional donde la ciudad, su torre de hierro y su galería de máquinas contrastaban enormemente con las ruinas de Roma, fue entonces cuando París se erigió, más que nunca, como nuevo emblema del mundo moderno. A partir de entonces los artistas comenzaron a observar a París como la nueva cuna del arte:

“[París] lo Jordan de la cultura moderna, a hont té de banyarse de tant en tant tot home de talent”.⁴⁵⁶

Roma- París, París-Roma, ninguna de las dos ciudades puede ser explicada sin la presencia de la otra, una relación que se define por la interacción de las mismas.

⁴⁵⁴ TEIGE, Karel: *IL mercato dell'arte. L'arte tra capitalismo e rivoluzione*. pp.13-14.

⁴⁵⁵ BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. p. 32.

⁴⁵⁶ Carta de Narcis Oller a Santiago Rusiñol. Ref.: PANYELLA, Vinyet: *Epistolari del Cau Ferrat 1889-1930*. Grup d'Estudis Sitgetans. Sitges, 1987, p.30.

“Hay que reconocer que no hubiera sido posible avanzar de no haber existido el dilema de Roma- París. Las dos ciudades eran dos faros, cada una en su tiempo, con distinta luz y sentido.”⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. p.37.

CAPITULO XII. DESTINO ROMA



Fig.86-Giacinto Gigante.*Il Colosseo visto da Sant'Onofrio*. 1835.Óleo/lienzo. 75 x 120 cm.

“Nel ventennio che va dal 1865 all’ 85, gli artisti spagnoli ebbero a Roma una posizione quale nessun altro gruppo di artisti ha avuto mai. Per tutto quel tempo essi furono gli artisti e i direttori del pensiero artistico romano.”⁴⁵⁸

Durante gran parte del siglo XIX y a pesar de los atractivos de Paris como nueva capital, Roma constituyó el primer destino de los pintores españoles. La importancia de la colonia española en la capital era destacada por los críticos, con Mariano Fortuny a la cabeza los pintores españoles constituían una colonia que dictaba los ritmos y las tendencias artísticas de la capital romana.

“E difficile rendersi conto, oggi dell’influenza morale e materiale esercitata allora da Fortuny e dai suoi seguaci. Quando nel 1870, questo grande virtuoso della tavolazza morì nel suo grande studio della Via Flaminia, fu un lutto nazionale e i corpi costituiti del municipio, della società e dell’arte romana gli decretarono tali funerali, quali nessun trionfatore aveva mai avuto fino allora. Morto il Fortuny, fu il Pradilla che col Villegas e coi fratelli Benlliure, ereditarono la signoria artistica di Roma.”⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ ANGELI, Diego: *Le cronache del Café Greco*. Fratelli Treves editori. 1930, pp.80-81.

⁴⁵⁹ ANGELI, Diego: *Le cronache del Café Greco*. pp.80-81.

Como observamos la presencia de los pintores españoles en Roma y su predominio continuó vigente incluso después de la muerte de Mariano Fortuny. Entre los artistas valencianos la ciudad eterna seguía constituyendo un destino predilecto y lo fue así durante muchos años más, debido no sólo a la influencia de Fortuny y su discípulo Agrasot, sino en las décadas siguientes por la presencia artística de los Benlliure en la ciudad. Pero la vigencia de Roma como destino formativo de los artistas no excluyó a París de la ruta de los artistas. Entre los pintores de la segunda mitad del siglo XIX se fue popularizando la tendencia de culminar la estancia romana en París. Hay que reseñar que el periplo romano-parisino de Fortuny tuvo una notable influencia entre los artistas españoles y particularmente entre los valencianos. Muchos fueron los artistas valencianos que visitaron Roma y se encaminaron posteriormente a la capital del Sena. Es por ello que se hace indispensable seguir el rastro de estos artistas en la capital italiana para así poder acompañarlos en sus diatribas y sus peripecias hasta París. Pero antes de París estaba Roma y la llegada de los mismos a la ciudad constituía el primer escollo a salvar por los artistas.

Viajar a Roma

Algunos artistas comenzaron su periplo formativo en Roma de manera autónoma, costeándose ellos mismos los viajes, otros, sin embargo, emprendieron el viaje gracias a la obtención de una pensión fuera esta de carácter provincial, como las otorgadas por la Diputación de Valencia a partir de 1863, o de carácter nacional, pudiendo residir desde 1873 en la Academia de España en Roma.

Las becas de las Diputaciones pretendían subsanar la situación de semi-abandono que sufrían los pensionados nacionales. Hasta 1873 los artistas españoles pensionados en Roma, habían tenido que enfrentarse a numerosas dificultades. Sin contar con una residencia de acogida, como la Villa Medici, donde acudían desde antaño los pensionados franceses, sin contar con un cuerpo de profesores, ni estudios donde trabajar, tan sólo tutelados por Preciado de la Vega durante el siglo XVIII y Antoni Sola durante parte del siglo XIX. Los pensionados españoles habían tenido que medrar de cualquier manera para poder sobrevivir en Roma. Esta situación había

potenciado que algunas instituciones locales se erigieran en garantes de la formación de sus artistas, instituyendo para ello partidas económicas extraordinarias dedicadas a ofrecer pensiones en el extranjero y promover así la completa formación de los artistas locales.

“Con el fin de paliar en cierto modo esta ineficacia en la protección a los artistas las diputaciones provinciales comienzan, hacia la segunda mitad de siglo a crear pensiones artísticas para estancias por tiempo variable en Roma. En Valencia nacen estas pensiones en 1863, al concederse, por nombramiento directo a Bernardo Ferrándiz dos mil reales anuales durante cuatro años, con el fin de realizar estudios en París. La segunda pensión concedida, en 1867 a Francisco Domingo, ya para ir a Roma, es otorgada mediante concurso, mientras que la tercera es ganada en oposición libre y pública por José María Fenollera en 1872. La cuarta, adjudicada a Ignacio Pinazo.”⁴⁶⁰

En Roma coincidían todos, los pensionados de la Academia, los pensionados de la Diputación y los artistas que llegaban por libre. Mientras los pensionados de la Academia tuvieron a partir de 1873 solventado el tema referente a su alojamiento y su enseñanza, que se realizaría en la Academia de España en Roma del Gianicolo, los pensionados de la Diputación provincial debieron procurarse residencia y avituallamiento con la escasa pensión que recibían. La mayor parte de los pensionados de las Diputaciones y de los artistas que viajaban por libre buscaban refugio en el centro de Roma, se instalaban en torno a la via Margutta y se matriculaba en la Academia Chigi donde coincidían con una nutrida selección de artistas españoles de todas las procedencias.

“la célebre Academia Chigi, Academia por donde han pasado casi todos los grandes artistas del mundo, durante la segunda mitad del siglo XIX (uno de los asistentes a tal Academia – añado yo- era Fortuny.”⁴⁶¹

⁴⁶⁰ GRACIA, Carmen: “El cuadro de Historia en el último tercio del siglo XIX. Un ejemplo: las oposiciones a pensionado de Roma convocadas por la Diputación de Valencia.” *Saitabi*. Nº XXIX. Valencia, 1979, p.2.

⁴⁶¹ “Nuestros Grandes Artistas Contemporáneos. José Villegas.” *LA Ilustración Española y Americana*. 1913. nº IV, p.55.



Fig.87-Entrada del Circolo Internazionale d'Arte de la Via Margutta.

En la via Margutta 33 se habían asentado numerosos artistas, el edificio se había convertido en refugio de pintores, escultores y demás cultivadores del arte. Un retrato de éste nos lo ofrece el excelente texto de 1887:

“Roma tiene también su calle propia la que sintetiza su vida y su idiosincrasia, en todas partes conocida, Via Marguta, semillero de estudios, pueblo de aristas [...] En la pared del patio ante la mirada una serie de lápidas con el nombre de los muchos pintores que tienen allí sus estudios [...] por regla general los treinta y seis estudios de la casa están constantemente ocupados, si bien en su mayor parte lo son por una población flotante de artistas que se renueva sin cesar, no dejando huella ni rastro de su paso por aquellos lugares, casi todas las naciones tienen representantes en tan abigarrado mundo artístico [...] Aun cuando no todos entre sí amigos ni siquiera conocidos, se forman núcleos entre los diversos artistas, debidos en su mayor parte a la afinidad de tendencias, a la nacionalidad y aún a veces a la simple vecindad de los estudios [...] La gente del Norte, los ingleses y alemanes de Via Margutta huyen sistemáticamente el trato de los artistas meridionales [...] Recuerdo, por ejemplo, un alemán, Loventhal creo

se llama, que tiene su estudio al lado de varios artistas españoles, a quines jamás ha dicho palabra, a no ser cuando se arma *ad hoc* diabólica cencerrada, que pone al alemán los pelos de punta. [...]

Entre los artistas españoles que trabajan en el número 33 de Via Margutta figuran los hermanos Benlliure, Serra, Gallegos, Peyró, Oliva y algunos otros. Pepe Benlliure es quien posee el mejor estudio de la casa, tal vez porque es en ella el más antiguo de nuestros artistas por lo menos, habiendo pues podido elegir el primero ¡Cuidado si es aprovechada la familia Benlliure! [...] Luna, de quien tanto hoy se habla, es el compañero inseparable de Mariano, el que ocupa parte de su estudio y es también su compañero de habitación [...] No muy apartado de este estudio está el de nuestro conocido paisano Enrique Serra, no hay catalán ni catalancito que al pasar por Roma, no se detenga al menos una tarde en el estudio de tan distinguido artistas [...] En la misma calle de Via Margutta tiene o tenía su estudio Gallegos, pintor ventajosamente conocido; Peyró aventajado discípulo de Domingo, viajante constante entre Roma y Valencia, vendiendo allá cerámica española e hispano-árabe, y acá muebles y objetos italianos del renacimiento, pintaba también en aquel mismo local Oliva [...] ⁴⁶²

Como observamos el ambiente de camaradería que se respiraba en Roma entre los artistas era una de las notas a destacar. La afinidad nacional era uno de los lazos que más unían a los artistas que se encontraban lejos de su tierra. Muchos llegaron juntos, vivieron juntos y se marcharon prácticamente al mismo tiempo. Aunque el viaje formativo fue una experiencia que se acometía en solitario, los artistas siempre buscaron apoyo, integrándose en comunidades más grandes en las que sentirse arropados. Pero veamos quienes y de qué manera emprendieron el camino a Roma.

Pensionados de la Diputación de Valencia y artistas autónomos

La primera pensión de la Diputación de Valencia fue una excepción pues no tuvo como destino Roma sino París. Fue concedida a Bernardo Ferrándiz en 1863 que por aquel entonces contaba 28 años y ya destacaba entre el resto de pintores. Desde 1859 residía en París trabajando en el estudio de Leon Cogniet y en 1860 ingresaba en *l'Ecole des Beaux Arts*. Gracias a la pensión, Ferrándiz, pudo continuar sus estudios en París, realizando durante su primer año de beca la premiada obra *El tribunal de las Aguas en Valencia 1800*, bajo la dirección del francés Duret. La elección de París,

⁴⁶² RAHOLA, Federico: Via Margutta, 33. *LA Ilustración Española y Americana* 1887. n.º 266, p.39.

como ciudad de destino de Ferrándiz estaba acorde con la personalidad artística del pensionado, ya que se trataba de un pintor formado y educado bajo los principios de la nueva pintura francesa que los maestros historicistas Leon Cogniet, Paul Delaroche o Charles Gleyre, entre otros, habían difundido desde *l'École des Beaux Arts*. Ferrándiz finalizó su pensión en diciembre de 1867, contando con una de sus obras entre las colecciones de los Museos de Francia y habiéndose labrado un nombre entre los expositores del *Salon des Artistes français*.

Roma, no obstante, volverá a ser el destino privilegiado por los artistas valencianos que serán recompensados con la pensión que otorgaba la Diputación de Valencia. No parece que los siguientes pensionados, Francisco Domingo Marqués en 1868 y José María Fenollera en 1872, se sintieran atraídos por visitar París durante el período en que residieron en Roma. Sí lo hizo unos años después Francisco Domingo que acabaría por instalarse en la capital gala en 1875, atraído por el gran éxito comercial que algunos compatriotas como Fortuny había logrado.

Lo cierto es que se hace difícil verificar la trayectoria de los pensionados de la Diputación de Valencia, durante su estancia romana, pues a diferencia de los pensionados de la Academia de España en Roma que a partir de 1873 tuvieron que solicitar y obtener permiso para cualquier traslado o incidencia, los pensionados de la Diputación no estuvieron obligados más que a informar trimestralmente a la Diputación del estado de su trabajo y a solicitar permisos para regresar a Valencia.

“ [...]cada trimestre dará noticia el alumno del punto donde se halla practicando los estudios y director o maestro donde lo practique.”⁴⁶³

No parece probable que se notificaran las visitas a París, no lo hizo así Sorolla que emprendió este destino durante el primer año de su pensión y del que no se tiene constancia en las misivas del pensionado archivadas en la Diputación. Si constan, sin embargo, numerosas peticiones de los pensionados para regresar a Valencia. Parece que el escueto reglamento de la Diputación sobre las pensiones hizo que en la mayoría de los casos los pensionados actuaran libremente violando el reglamento, sin que ello les

⁴⁶³ Actas del Consejo Provincial. Año 1863. Ref.: GRACIA, Carmen: *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Ed. Alfons el Magnànim. Valencia, 1987, p. 149.

conllevara más que alguna amonestación o en el peor de los casos el retiro de la pensión, normalmente al final de la misma.

Ignacio Pinazo es el cuarto pensionado de la Diputación, se traslada a Roma en 1873, allí permanece instalado durante bastante tiempo ya que coincide con José Benlliure y con Emilio Sala afincados en Roma hacia 1885. La vinculación con París de Ignacio Pinazo llegaría a través del *Salon des Artistes français*, donde participa en el certamen de 1886 y en cuyo catalogo consta que reside en casa de M.F. Raga situada en el 66 de la Rue de Bondy, probablemente dirección de su marchante. En 1880 Cecilio Pla viaja a Roma para el disfrute de su pensión como Pensionado por la Diputación de Valencia, desde aquí emprenderá camino a París. Como Ignacio Pinazo y Cecilio Pla muchos serán los pintores que gracias a estas bolsas de estudio viajaran a Roma, la mayoría, como apuntamos anteriormente, terminara su viaje por el extranjero en las calles de París.

La relación de artistas valencianos que visitaron Roma durante la segunda mitad del siglo XIX no se ceñía tan sólo al ejemplo de los pensionados, como reseñamos anteriormente. La atracción que la ciudad eterna ejercía sobre los artistas era notable no sólo por el elenco de artistas que concursaron a las oposiciones de pensiones convocadas por la Diputación entre cuyos nombres destacan José Benlliure, Juan Peiró, Luis Franco Salinas, Antonio Fillol, Julio Peris Brell o Enrique Cortina, entre otros, sino también y muy fundamentalmente por el numero de artistas que emprendían el viaje romano de manera autónoma a pesar del coste económico que ello conllevaba.

Sabemos que Vicente March fue uno de los artistas que viajó por sus medios a Roma pues en los catálogos del *Salon des Artistes français* de 1884 y de 1893 en los que March participa, se indica que reside en Roma. Allí nos consta se instaló junto a los pintores Vicente Poveda, Manuel Muñoz, Pedro Serrano y Gabriel Puig Roda en un estudio de la Via Marguta, acudiendo a las lecciones de la Academia Chigi, La Academia Cauva y el Círculo Internacional. Fueron muy apreciadas sus obras orientalistas y de casacón muy influidas por José Villegas, pintor que ejercía gran influencia entre los artistas que residían en Roma.

Otro ejemplo de artistas afincado en Roma que atraviesa los Alpes para visitar París será el de Vicente Paredes. Tenemos una referencia de prensa que nos da fe de su situación en la capital gala:

“Por un amigo recién llegado de París tenemos las mejores noticias acerca de un pintor valenciano, D. Vicente Paredes, que, después de hacer sus estudios en Roma, ha fijado su residencia en París, donde ha logrado captarse las simpatías de casi todos los aficionados con sus lindos cuadros de género que por encargo reproduce.”⁴⁶⁴

Pero si existe un ejemplo que es característico del interés de los artistas por acometer el viaje romano-parisino es el de Joaquín Sorolla. En 1885 llega a Roma gracias a una beca de la Diputación de Valencia que había obtenido por sus obras *Isaac bendiciendo a Jacob* y *el palleter declarando la guerra al Napoleón*. En Roma Sorolla visita los talleres de Francisco Pradilla, de José Villegas y de Emilio Sala. Recordemos que en ese mismo año coinciden en Roma: Sala, Sorolla, Pinazo y Benlliure. Esa misma primavera de 1885 viaja Sorolla a París, sin dar cuenta de su desplazamiento a la Diputación de Valencia. París rendía ese año un homenaje al pintor Bastien Lepage, fallecido en 1884, con una retrospectiva celebrada en *l'École de Beaux Arts*. Gran impacto debió causar esta retrospectiva del maestro del realismo social francés que Sorolla tuvo la suerte de poder contemplar, ya que a su regreso a Roma, Sorolla realizó dos obras *Un crucificado* y *Una mujer*, la última de las cuales le fue rechazada por la Diputación de Valencia al considerarla excesivamente realista y deshonesta.

“La opinión de los académicos fue negativa por considerar que el envío no se ajustaba a las exigencias del reglamento al haber sustituido las academias del antiguo por apuntes del natural. La ejecución fue igualmente censurada... *Una mujer desnuda* fue considerada como un trabajo poco honesto para ser exhibido.”⁴⁶⁵

Lo cierto es que la visita a París marca el devenir artístico de Sorolla, ya que no sólo toma contacto con las nuevas tendencias del realismo social francés y descubre a Adolf Menzel, autor que dejará gran huella en su formación, sino que gracias al influjo de Domingo y de Meissonier, conoce las ventajas comerciales del cuadro de género a

⁴⁶⁴ “Disposiciones Oficiales.” *El Mercantil Valenciano*. 20-3-1884.

⁴⁶⁵ GRACIA, Carmen: *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. pp. 442-443.

las que se consagra con gran éxito. Sorolla visitará nuevamente París en 1887 huyendo de una epidemia que se había declarado en Roma, en este tiempo se dedica a la producción de obra de pequeño formato, llamada *tableutin* y a la acuarela. Posteriormente Sorolla retorna a Italia donde permanecerá viajando hasta 1889 año en que su pensión romana finaliza, en uno de esos viajes coincidirá con los hermanos Benlliure en Asís. Como indica Beruete la impresión del arte moderno que había contemplado Sorolla en París contrastaba con el arte clásico que percibía en Roma:

“comenzó a desorientarse y a dudar entre el ambiente moderno que había podido apreciar en París y la pintura más anticuada que aún se vivía en Roma. Al fin optó por la primera. En 1890 expuso en París *Boulevard de Paris* y dos años después se reveló ya como artista de primer orden, con *otra margarita*, que era expresión fiel de un gran talento y encajaba por asunto y técnica con su temperamento de pintor moderno..... Comprendió Sorolla que París era la piedra de toque para todo pintor moderno y concurrió al Salon de 1893 con *el beso de la reliquia*”⁴⁶⁶

En Sorolla el camino de París se muestra como el inicio de su carrera artística como pintor moderno, a partir de entonces su presencia en la capital gala sólo le reportará triunfos y reconocimientos, un éxito que se verá colmado plenamente en la Exposición Universal de 1900 cuando se le conceda uno de los Diplomas del Gran Premio y consecuentemente se produzca su consagración como gran maestro del arte moderno internacional.

Pensionados valencianos de la Academia de España en Roma

Pero si existe un ejemplo en el que la visita romana sea la puerta de acceso hacia París, ese es el de los pensionados de la Academia de España en Roma, ya que el reglamento de la misma contemplaba entre sus diferentes obligaciones la realización de parte de la pensión en el extranjero, siendo París el destino predilecto de los pensionados del Gianicolo.

⁴⁶⁶ BERUETE MORET, Aureliano: *La pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Ed. Hermanos Ruiz. Madrid, 1926, 140-143.



Fig.90-Exposición de cuadros de pensionados en la Academia.1908.

Los artistas valencianos que obtuvieron beca de la Academia de San Fernando para cursar los años de pensión en Roma fueron:

- Antonio Muñoz Degraín pensionado de mérito por figura entre 1882-1885
- Emilio Sala Francés pensionado de mérito por figura entre 1885-1888
- José Benlliure Gil pensionado de mérito por figura en 1888
- José Garnelo Alda y Enrique Simonet pensionados por figura entre 1889-1992
- Manuel Benedito y Vives pensionado por figura entre 1900-1904
- Salvador Tuset y Tuset pensionado por figura entre 1911-1915
- Tomás Murillo y Rams pensionado por paisaje entre 1913-1917.

Es a través de la presencia de estos artistas en Roma y de su pertenencia a las instituciones oficiales que podemos rastrear su huella en París. El rastro de su paso por la capital del Sena se haya impresa de puño y letra en la correspondencia que estos artistas, obligados a remitir cuenta de su situación, realizaron durante sus estancias

parisinas. La constancia que tenemos de sus estancias en París queda por tanto ligada indisolublemente al destino romano.

1880-1900

El caso más notorio lo tenemos en el pintor Emilio Sala que obtiene en 1885 una beca de mérito para acudir a la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Allí reside durante todo el año realizando pequeños viajes a Nápoles, Florencia, Pisa y Milán. Se traslada a París para realizar el segundo año de su pensión, partiendo en noviembre de 1886, una estancia que debería finalizar en noviembre de 1887. El 24 de noviembre de 1887 Emilio Sala escribe todavía desde París al director de la Academia de España en Roma, el pintor Vicente Palmaroli, una carta en la que le informa de la prórroga que ha solicitado a Madrid para continuar su estancia en París. Sala se mostraba confiado cuando se refería a esta cuestión pues la amistad que le unía a ciertas personalidades del mundo artístico y político de Madrid le hacía presagiar que no debería existir ninguna oposición a sus peticiones:

“Yo creo que se obtendrá lo solicitado, pues la amistad que me une con Beruete primo y cuñado de Moret y los amigos de este último y míos que lo recomiendan cuanto lo insignificante y pequeño de la petición concedida por creces en otras ocasiones como Usted ya sabe se hacen no dude que se resolverá favorablemente.”⁴⁶⁷

El 16 de enero de 1888 recibía Emilio Sala el permiso desde el Ministerio de Estado por el que se le concedía la prórroga para residir en París y regresar más tarde a Roma donde debería haber cumplido su último año de pensión. Para ese mismo año Emilio Sala debía entregar su cuadro de obligación del segundo año como pensionado de mérito. Instalado en un pequeño ático en el 42 de la rue Rochechouart, en pleno corazón de París, se dedicaba a su cuadro sin lograr el resultado deseado, según así lo testimoniaba:

⁴⁶⁷ Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 1.Carpeta 13 Emilio Sala. Carta de Emilio Sala Vicente Palmaroli. París 20 de diciembre de 1887.

“...le ruego me dispense mi retraso en dar cuentas a usted de mis trabajos. Va bien relativamente y no debe usted inquietarse por ellos. Como convenimos (y así lo han hecho todos) que al final de mi pensión con el cuadro le entregaré el boceto y la memoria por eso nada está completamente terminado. El asunto del cuadro es (yo creía ya habérselo comunicado) el momento en que Torquemada se interpone ante los reyes católicos...”⁴⁶⁸

Las noticias sobre las actividades de Emilio Sala en París llegaban a conocimiento del director de la Academia de España en Roma de la mano de otro pintor residente en París que molesto por los ataques recibidos desde el Ministerio y por el trato de favor que se le concedía al alcoyano, denunciaba la poca dedicación con que Sala acometía su obligado trabajo de pensión; la carta llevaba fecha de 3 de mayo de 1888:

“Hace tiempo tuve noticias de las malas intenciones que tenían en el Ministerio de Estado de quitarme la pensión: excuso decirle que yo estuve muy tranquilo pues sabía que tenía completo derecho a estar en París, como si me hubiera dado la gana estar en Pekín..... El cuadro del Salon le he presentado porque a ello me han dado derecho mis compañeros con ejemplos análogos y porque siempre he creído que perteneciendo todos a una misma institución no creo que tengan unos derechos que no puedan tener otros. Para su conocimiento, el Sr. Sala está haciendo cosas con las cuales yo no transijo, una vez que Usted ya le hubiera leído la cartilla o por lo menos le hubiera hecho cumplir con el reglamento que a Usted le ha sido entregado al hacerle director de esa Academia.”⁴⁶⁹

Efectivamente, Ulpiano Checa mostraba su malestar, no sin cierto tono de impertinencia, ante las advertencias que había recibido desde la Academia de España en Roma por presentar sus obras al certamen de 1888 del *Salon des Artistes français* sin haberlo puesto en conocimiento del director de la Academia. Y todavía unos días más tarde volvía a la carga Ulpiano Checa dirigiéndose nuevamente al director Vicente Palmaroli:

⁴⁶⁸ Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 1.Carpeta 13 Emilio Sala. Carta de Emilio Sala Vicente Palmaroli. París 20 de diciembre de 1887.

⁴⁶⁹ REYERO, Carlos: “La disyuntiva Roma- París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa.”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Vol. II. Madrid, 1990, p. 226.

“ ..Veo que ha interpretado mal mi última carta, tratándola de inconveniente, lo siento porque no fue esa mi intención... Decía que mis compañeros me dieron derechos con ejemplos análogos pues el Sr. Querol presentó una estatua, no en París sino en el mismo Madrid, y no habiendo cumplido con los trabajos de reglamento sino faltándole por hacer el principal.... ¿o es que hay privilegios para uno que no hay para otro?.....Respecto al Sr. Sala comprendo que consiga todos los permisos que quiera, aunque sean injustos, y que le haya dado a usted trimestralmente cuenta de lo que se ocupa, según manda el reglamento es de su obligación.”⁴⁷⁰

Unos meses después de las misivas de Checa, concretamente el 28 de agosto de 1888, Sala todavía se justificaba desde París ante el director de la Academia por la ausencia de envíos que mostraran el estado de su ejercicio de pensionado:

“No se si le dije a U. que Pradilla dijo a Madrid que este asunto que hago lo copio o tomo de él en vista de esto no enseñe mi cuadro y me imposibilita de mandar croquis o fotografías de cómo está dispuesto o a los que por deber como U. debía hacerlo o a los que por amistad y respeto también quisiera saber su opinión, bastante lo siento”.⁴⁷¹

Puede que fuera cierto o simplemente que fuera una estratagema de Sala que no conseguía cumplir los plazos de entrega, algo por otro lado común entre los pensionados, pero es sintomático que esta misiva enviada desde París pusiera de manifiesto las rivalidades entre los propios pensionados de la Academia. Lo cierto es que Sala debió contar con el afecto de sus paisanos como lo prueba la afectuosa respuesta a una carta de José Benlliure que en ese periodo viajaba por Italia:

“He recibido carta de Pepe Benlliure de Porto Sto. Stephano en la que me consiente que me tome un mes y dos y todos los que hacen falta para la terminación de mi obra, dice que el 19 volverá a Roma y si antes no le ha escrito a Usted supongo como el me ofrece que se pondrá de acuerdo con Usted (Vicente Palmaroli. Director de la Academia de España en Roma)”⁴⁷²

⁴⁷⁰ REYERO, Carlos: “La disyuntiva Roma- París en el siglo XIX. p. 227.

⁴⁷¹ Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 1. Carpeta 13 Emilio Sala. Carta de Emilio Sala Vicente Palmaroli. París 28 de agosto de 1888.

⁴⁷² Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 1. Carpeta 13 Emilio Sala. Carta de Emilio Sala Vicente Palmaroli. París 4 de septiembre de 1888.

Sala cesó como pensionado el 1 de noviembre de 1888 sin entregar el ejercicio de pensión. El 23 de marzo de 1889 todavía admitía desde París que la obra no estaba terminada. Lo cierto es que la confianza y la espera mereció la pena, la obra *La expulsión de los Judíos* que Sala realizó en París, fue presentada en la Exposición Universal de París de 1889 gracias a una autorización de Vicente Palmaroli donde fue premiada, obtuvo la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1890 y medalla de oro en la Exposición de Berlín de 1891. Respecto a los años que Emilio Sala pasó en París, hemos de pensar que debieron ser bastante fructíferos ya que tras su triunfo en la Universal, Sala participó con sus obras en los certámenes de 1889,1890,1891, y 1892 y como indica Aureliano Beruete:

“fue a Roma y luego a París, donde hizo multitud de cuadros, algunos de género, *Luis XIV* y uno de historia *la expulsión de los judíos...*”⁴⁷³

Quizás fuera esa multitud de cuadros de género que Sala realizó durante su estancia en París dedicándose más a la venta del *taubletin* que a las obligaciones de pensionado, el motivo que denunciaba Ulpaino Checa, quizás su inmersión en el mundo de los clientes y los marchantes fuera una de las razones que motivaba los retrasos en las entregas y las peticiones de prórrogas. No era de ninguna manera un caso excepcional pues ya desde hacía varias décadas París atraía a los artistas por su protagonismo en el mercado internacional del arte:

“La tentación económica arrastró hacia París tanto a artistas famosos como noveles. Tanto unos como otros acabaron casi siempre más o menos implicados en las misma temática, aunque en principio tuvieran...otras inquietudes formativas.”⁴⁷⁴

Y no sabemos si conseguiría una gran fortuna económica pero lo cierto es que en su participación de 1896 en el *Salon des Artistes français*, Sala ya no residía en la rue Rochehouart, sino en una zona residencial como lo era Neuilly (Seine).

La plaza de Emilio Sala como pensionado de mérito por la pintura de historia de la Academia fue ocupada por otro insigne pintor José Benlliure Gil que tomó posesión

⁴⁷³ BERUETE MORET, Aureliano: *La pintura española en el siglo XIX*. p.122.

⁴⁷⁴ REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española 1799-1889*. p. 153.

el 13 de julio de 1888. Sin embargo, diferencias con la Dirección por la posibilidad de establecer su residencia en Roma fuera de la Academia, motivaron que José Benlliure dimitiera de su pensión el 6 de noviembre de 1889, por lo que su ejemplo sea particularmente distinto.

Otro de los pensionados por la Academia fue el pintor Enrique Simonet que realizaba la pertinente petición oficial para poder desplazarse y visitar París:

“El que suscribe pensionado de número para el estudio de la pintura en la Academia de su digna dirección a V.S. adjunto remite para que informe y de curso a una instancia dirigida al Excmo. Sr. Encargado de Negocios de España cerca de la Santa Sede en la que con arreglo al artículo 15 del reglamento pide le sean concedidos los medios que juzga necesarios para poder visitar la Exposición Universal de París...”⁴⁷⁵

Y continúa solicitando:

“ El que suscribe..... Solicita de V.E. se sirva concederle los meses de licencia para visitar los museos y Exposición de París según dispone el artículo 13 del Reglamento...”⁴⁷⁶

Tras esta estancia en París pintó Enrique Simonet el cuadro *¡Y tenía corazón!*. Esta obra le valió a Simonet un excelente reconocimiento de carácter nacional e internacional que debió de dejar impronta ya que unos años después hallaremos en el Salon de 1895 una pintura realizada por un pintor llamado Ph.Heyl, una obra casi idéntica a la de Simonet titulada *Avant la dissection*.⁴⁷⁷ Y aun después el también valenciano Cabrera y Cantó presentó a la Nacional de 1899 la obra *Mors in Vita* de sujeto muy similar a la de Simonet.

Con Garnelo Alda⁴⁷⁸ sucede un caso similar, toma posesión de su beca de pensionado el 13 de diciembre de 1888, por lo tanto coincide con José Benlliure como

⁴⁷⁵ Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 2. Carpeta 11 Enrique Simonet. Carta de Enrique Simonet a Vicente Palmaroli. Roma 27 de julio de 1889.

⁴⁷⁶ Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 2. Carpeta 11 Enrique Simonet. Carta de Enrique Simonet a Vicente Palmaroli. Roma 8 de agosto de 1889.

⁴⁷⁷ La obra aparece publicada en *L'Illustration*. Nº 2722. 27 de abril de 1895.

⁴⁷⁸ Aunque se trata de un pintor nacido en Enguera, su temprano traslado a Montilla en la provincia de Córdoba hace que su formación artística tenga más de andaluza que de valenciana, pero lo suscribimos

pensionado ese mismo año. El 16 de julio de 1889 José Garnelo solicita “dos meses de licencia para visitar los museos de Italia y Francia según dispone el Art.13..”⁴⁷⁹; que le son concedidos. Tan sólo un mes después solicita una ampliación de la misma:

“crellendo (sic) muy necesario para sus estudios el permanecer algún tiempo más en París le suplica le conceda un mes de prórroga además del tiempo que ya tiene concedido”.⁴⁸⁰

No será hasta algunos años después de haber finalizado su pensión en 1892 que Garnelo Alda comenzará a exponer con asiduidad en el *Salon des Artistes français*, unos envíos que se prolongarán desde 1896 hasta 1912.

El caso de Muñoz Degraín es relativamente distinto del modelo que estamos tratando pues Muñoz Degraín, que además pertenece a una generación un poco mayor que la de Sala o Simonet; con Sala se lleva diez años y con Simonet casi veinte y tres, realiza el proceso inverso al acudir primero a París y posteriormente obtener la beca como pensionado de mérito por la pintura de historia en 1881, ciudad que ya había visitado con anterioridad.

En 1881 Muñoz Degraín se haya en París compartiendo piso con Moreno Carbonero, pintor a quien probablemente habría conocido en Málaga. Ambos están alojados en la señorial Rue du Bac, en casa del Sr. Mesa y participan en diversos certámenes del *Salon des Artistes français* y curiosamente obtienen plaza de pensionados de la Academia de España en Roma el mismo año, donde nuevamente compartirán estancia. Su período de estancia en el extranjero no lo realizó Degraín en París, ciudad que ya bien conocía, sino en Tánger a donde acudió para culminar su obra *Los amantes de Teruel*.

igualmente en este párrafo para confirmar la tendencia al viaje parisino de los pensionados de la Academia de España en Roma.

⁴⁷⁹ Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 2. Carpeta 3 José Garnelo Alda. Carta de José Garnelo Alda a Vicente Palmaroli. Roma 16 de julio de 1889.

⁴⁸⁰ Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 2. Carpeta 3 José Garnelo Alda. Carta de José Garnelo Alda a Vicente Palmaroli. Roma 12 de agosto de 1889.

1900-1914

“En el filo de 1900 ningún pintor europeo miraba hacia Roma y emprendía el viaje artístico a Italia. Todos anhelaban ir a París.”⁴⁸¹

A pesar de que París se había configurado ya como destino prioritario a principios del siglo XX, algunos pintores prefirieron seguir optando a la pensión de la Academia de España en Roma, pues, por un lado, el prestigio de dicha beca todavía mantenía cierto valor para el mérito curricular y, por otro, la pensión ofrecía al pensionado la posibilidad de realizar estancias en la capital que desease.

Los pensionados valencianos de la Academia de España en Roma que obtienen su beca para cursar estudios durante el comienzo del siglo XX, comienzan a experimentar unas inquietudes diversas con respecto al arte antiguo debido a los cambios que el arte moderno acometía. Su posición frente a la copia clásica y el estudio académico se mezclaba con nociones surgidas de las nuevas teorías artísticas.

“los pintores pensionados en Roma durante estas primeras décadas del siglo XX están definitivamente más próximos a los nuevos problemas del arte de su tiempo que sus inmediatos antecesores quienes, aunque fuera bajo idénticos principios, habían ejecutado pinturas muy distintas. Ello viene a demostrar que las corrientes internacionales del gusto eran más fuertes que los organismos oficiales que aún aspiraban a regirlas.”⁴⁸²

⁴⁸¹ BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. p. 37.

⁴⁸² REYERO, Carlos: “La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España 1900-1915. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1993, p. 144.



Fig.91-Pensionados en el claustro de la Academia 1904. Manuel Benedito segundo por la izquierda.

Este es el caso de Manuel Benedito el primer pensionado valenciano del siglo XX que obtuvo su pensión para el período de 1900 a 1904. Benedito compañero de pensión de Eduardo Chicharro y de Alvarez Sotomayor busca su inspiración artística en los nuevos centros donde los artistas contemporáneos acuden a pintar. Nuevos focos se habían perfilado como destino de numerosos artistas, Bélgica y Holanda constituirán a partir de entonces un lugar privilegiado para muchos pintores que recrearon mediante la utilización de las nuevas técnicas pictóricas escenas de su vida cotidiana.

“Junto al tema trascendente que Roma imponía, Bélgica y Holanda se convertirán- como para muchos pintores españoles de su tiempo- en el destino moderno más importante de su formación en el extranjero.... Sotomayor en concreto, reproduciría obras exquisitas, como *el rincón de Brujas*”⁴⁸³

⁴⁸³ REYERO, Carlos: “La Academia de Roma y la tardía modernización. p. 146.



Fig.92-Manuel Benedito. *Bretonas*. 1905. Óleo/lienzo.

Quizás por ello en 1906 un par de años después de haber finalizado su pensión, Benedito presentaría al *Salon des Artistes français* de 1906 de París la obra *Le retour du travail, Bruges*.⁴⁸⁴ Mientras que en 1907 participaría con su trabajo de tercer año de pensionado, *VII chant de l'enfern de Dante*⁴⁸⁵ por la que obtendría una medalla de tercera clase. La predilección por los temas holandeses y belgas que tienen su origen en las estancias de sus años de pensionado serán una constante que no abandonará jamás la obra de Manuel Benedito. En 1910 se realizaba en Madrid una exposición particular del autor, el crítico de la Ilustración Española y Americana se refería así a su particular y moderna visión del universo holandés:

“Puede calificarse de verdadero acontecimiento artístico la exhibición que de sus últimas obras ha hecho el joven pintor Manuel Benedito [...] lo que constituye el *clou* de la Exposición son los trabajos realizados en su reciente viaje a Holanda. Era costumbre ya casi consagrada, el que los “asuntos” holandeses habían de ser pintados en un ambiente de luz suave y adormecida, habitual en aquel país. Pero Benedito, llevado por su temperamento artístico, ha vivificado con tonos cálidos sus figuras y paisajes y

⁴⁸⁴ Catalogue du Salon des Artistes français 1906. n° de obra 131, p.12.

⁴⁸⁵ Catalogue du Salon des Artistes français 1907. n° de obra 128, p.16.

ha dado la nota nueva de iluminarlos con la luz dorada de aquel sol, tamizado por húmeda neblina. Ha sabido además reflejar tan intensamente el espíritu de aquellos graves pescadores y de aquellas sanas y robustas aldeanas empleando una técnica tan personal y vigorosa....”⁴⁸⁶

Los pensionados que llegaron a Roma a partir de 1910 tuvieron que lidiar con un inconveniente de primera magnitud, la gran contienda de la Primera guerra mundial que hizo que éstos sufrieran durante su pensión numerosos trastornos; Salvador Tuset obtuvo su beca para el periodo comprendido entre 1911-1915, Tomas Murillo entre 1913-1917.

“Tomas Murillo Rams (1888-1934) sufre especialmente las vicisitudes de la Gran Guerra, debido a la cual alteró el orden de los envíos y no pudo viajar por Europa.”⁴⁸⁷

Sí viajó, sin embargo, el anterior pensionado Salvador Tuset a quien la guerra pilló en su último año de pensión habiendo podido realizar anteriormente su periplo formativo por el extranjero. Así, en 1913 Tuset se encuentra en París como así lo remite en la carta que este envía al secretario de la Academia de España en Roma:

“Mi muy estimado Sr. Me encuentro en París ya unos días después de haber pasado muy poco tiempo en Valencia dejándome a mi mujer como a la nena muy bien [.....] mi intención es estarme aquí solamente el tiempo necesario para conocer bien todo lo importante de esta capital y aprovechar el demás tiempo para ver algo más de mundo.”⁴⁸⁸

Parecía que Tuset seguía las recomendaciones de Sorolla que animaba al pintor a liberarse de la pintura y a practicar la observación:

⁴⁸⁶ *La Ilustración Española y Americana*. 1910, p. 184.

⁴⁸⁷ REYERO, Carlos: “La crisis de la formación Académica entre los pintores españoles pensionados en Roma (1915-1927).” *Boletín del Instituto Camón Aznar*. N°LVIII. Zaragoza, 1994, pp.82-83.

⁴⁸⁸ Archivo de la Academia de España en Roma. Archivador 4. Carpeta 16 Salvador Tuset. Carta de Salvador Tuset a Hermenegildo Estevan. París 20 de julio de 1913.

“hay que estar encerrado menos en el estudio hay que vivir un poco en el mundo y observar, observar mucho... pintando lo menos que te sea posible por ser cosa inútil para ti por el momento.”⁴⁸⁹

Así llegamos a la fecha en la que estalla la I Guerra Mundial, con una ciudad como París que ha experimentado su propia revolución artística, que se ha convertido en foco cultural y capital del Mercado del arte y sobretodo que ha substituido los viejos patrones clasicistas que tenían cuna en Roma, haciendo variar las inquietudes de los artistas que a partir de entonces comenzarán a primar la enseñanza autodidacta y la observación del espectáculo moderno y contemporáneo. El viaje formativo, por lo tanto, sufrirá las variaciones propias de este proceso de transformación que desembocará en las vanguardias, como culmen de un proceso de desestructuración de los viejos modelos clásicos, frente a los cuales se rebelarán los futuros artistas.

Durante muchos siglos la comunicación cultural entre unos espacios geográficos y otros estuvo determinada por la presencia de los pensionados, que con los envíos a sus lugares de origen, de la pertinente copia clásica contribuían a enriquecer la cultura de ese lugar que de esta manera entraba en contacto directo con las obras maestras del arte clásico. Fue entonces cuando la preeminencia de Roma en el viaje formativo y la importancia de los pensionados estuvieron del todo justificadas.

Pero a finales del siglo XIX la cultura pasaba por otros espacios que estaban más vinculados a la idea de progreso de la sociedad moderna que a la idea de la antigüedad clásica. Los modelos ya no se hallaban en las paredes de las iglesias, en las logias del Vaticano, los modelos se sucedían en las calles de París, de Londres y de otras grandes ciudades, allí es a donde se dirigieron los artistas que buscaron inspiración en lo moderno, así es como se consagró París como capital del mundo moderno.

“¿Te has fijado en los envíos de Roma? Esa Roma –lo estaba diciendo Ruiz Agudo, el de *La Península*- es el estragamiento de la poca espontaneidad que podían tener los muchachos. Allí se aprende a imitar....imitaciones. Ambiente europeo no ha vuelto a respirarse allí desde el siglo XVIII. Convencionalismo, la eterna *ciociara*, la cabeza de estudio melenuda, rehacer a Serra y sus paisajes melancólicos, de malaria, con paludismos verdes y un ara rota, como gran alarde del modernismo. Ruiz Agudo está

⁴⁸⁹ REYERO, Carlos: “El mundo clásico y la pintura en la Academia. p.390.

furioso: dice que en el periódico va a pegarles a todos: a la Academia, a su director, al Gobierno; para que se convenzan de que hoy la pintura debe estudiarse en Londres, y en París, y en Berlín... y dentro de poco en Chicago, sí, señor, en Chicago, entre tocineros.”⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Emilia PARDO BAZÁN: *La quimera*. Obras completas, Aguilar, Madrid, 1973, v.I, p.783. Ref.: REYERO, Carlos: “Pintura y pintores en la Academia española, 1900-1936.”, pp.19-39. En REYERO *et alii.*: *Roma: Mito, modernidad y vanguardia*. Catálogo de la Exposición en la Academia de Bellas Artes de Roma, Septiembre- octubre 1998.

CAPITULO XIII.-PARIS *LE CENTRE CULTUREL DU MONDE*



Fig.93-Claude Monet. *Le quai du Louvre*.1877. Óleo/lienzo. 65 x 93 cm.

“¡Ahí estaba París, eterno carácter de emociones, fuente que salpica chispas de novedad, cultura, moda, gusto refinado y pequeñas pero fuertes leyes a las que no podían sustraerse ni siquiera quienes las censuraban; encrucijada y feria de Europa, grandiosa exposición de todo lo que ha sido producido por maestría y el arte, y de todo talento nacido en los rincones más recónditos del continente europeo; anhelo y sueño acariciado por todo joven de veinte años!”⁴⁹¹

“No había mejor lugar que París. Por nada del mundo cambiaría aquella vida. ¡Qué divertido y agradable resultaba habitar en el corazón de Europa, donde cada uno

⁴⁹¹ GÓGOL, Nikolái: *Roma*. Ed. Minúscula. Barcelona, 2001, p.18-19.

caminaba, sentía que se elevaba cada vez más alto y comenzaba a formar parte de la gran colectividad universal!”⁴⁹²

A partir del siglo XIX París se erige como la capital cultural del mundo, centro de recepción de artistas y difusora de gran parte de las innovaciones culturales, principalmente artísticas, que se iban desarrollando en su seno.

“Cette hégémonie des modèles culturels parisiens et encore plus forte dans le champ artistique où l’obstacle linguistique n’existe pas et où l’autonomisation précoce des institutions et du marché français ouvrent la voie aux échanges cosmopolites, qu’ils relèvent de l’art académique ou de l’art moderne.”⁴⁹³

Evidentemente este proceso en el que París se erige como capital cultural no se produce de manera automática y arbitraria, París había ido tomando el relevo de Roma, antigua regente del arte, al tiempo que ésta había ido paulatinamente perdiendo su impulso como foco cultural. Esta transformación estaba obviamente relacionada con el desarrollo socio-político que las propias ciudades acometían y de la misma manera que París experimentaba un claro proceso de progresión hacia nuevos modelos de sociedad, la ciudad de Roma se estancaba en un proceso de restauración absolutista que no desaparecería hasta 1849, fecha en que Roma se liberó y se incorporó al movimiento del *Risorgimento*. Es cierto que Roma recobró gran parte de su esplendor como gran capital durante el siglo XIX, pero para entonces París ya se había alzado con el cetro de la capitalidad artística internacional, un cetro que tardaría muchos años en perder.

Si París pudo constituirse como capital artística fue tal y como reflejan algunos autores porque la ciudad experimentó una serie de procesos que propiciaron y fomentaron el desarrollo de esta urbe *comme le centre culturel du monde*. Que París era la ciudad que dominaba el panorama internacional del arte no lo dudaba nadie pues los signos de su hegemonía eran bien manifiestos:

“- Concentration des marchands travaillant pour une clientèle internationale.
- Recrutement international des étudiants d’art.

⁴⁹² GÓGOL, Nikolái: *Roma*. p.27.

⁴⁹³ CHARLE, Christophe : *Paris fin de siècle : culture et politique*. Ed. Seuil. Paris, 1998, p.46.

- Prix des peintures françaises contemporaines devenus les plus élevés du marché, supérieurs à ceux des autres pays.
- Prédominance de la France dans la formation du vocabulaire et des critères d'évaluation de la critique d'art. ⁴⁹⁴

Efectivamente en París se concentraban una gran proporción de marchantes que posibilitaban y fomentaba el desarrollo de la ciudad como centro de transacciones artísticas. Este fenómeno, sin embargo, tenía mucho que ver con el pasado histórico y el sistema institucional francés. Como vimos anteriormente, los estatutos de la Academia Real creada a finales del siglo XVII, estipulaban que tan sólo los marchantes podrían ejercer comercio con las obras de los artistas académicos, obviamente esta regulación fomento el desarrollo de este contingente que además debió jugar un papel determinante a finales del siglo XVIII, momento en el que muchas de las fortunas francesas cambiaron de manos a propósito de los episodios revolucionarios y de la fragmentación del sistema de Antiguo Régimen. Por diversos motivos los marchantes franceses llegaban al siglo XIX en una excelente situación que les haría aumentar su prestigio cuando el arte francés moderno se convirtiera en el arte de moda en el mundo entero, gozando de una excelente demanda en tierras inglesas y americanas.

Algunos autores se refieren al siglo XIX como el siglo donde Francia obtuvo su primer papel en la escena artística, título que antaño había ostentado principalmente Italia pero también Bélgica u Holanda.

“El materialismo [...] ha venido a dar la preferencia a la escuela francesa actual sobre todas las existentes [...] Nuestros jóvenes pintores, ávidos de fama la siguen con ceguedad...”⁴⁹⁵

Evidentemente esta facultad que convertía a París en foco difusor de las más grandes creaciones artísticas del siglo XIX potenciara el deseo de muchos artistas de acudir a sus instituciones para estudiar junto a los maestros que en esos momentos dictaban los rumbos de la producción artística. Este proceso se completaba, a su vez, gracias a la notoriedad que desde la creación de la Academia Real, a finales del siglo

⁴⁹⁴ WHITE, H. y C.: *La carrière des peintres au XIX siècle*. p.87.

⁴⁹⁵ GARNELO, José N.: “La pintura española”. *El Museo Literario*. 5 de marzo 1865, pp.78-79.

XVII, se había otorgado en Francia a las instituciones de Bellas Artes, producto de una preocupación constante entre los grupos de poder franceses por fomentar el desarrollo de la cultura y de las Bellas Artes, como símbolo del engrandecimiento de la propia Francia. Lo cierto es que Francia contó desde entonces con una excelente estructura de instituciones artísticas, no solo, tenía su Academia Real sino que existían Academias en las diferentes regiones de Francia, el sistema se complementaba con la Academia de Francia en Roma ubicada en la Villa Medici, que desde antaño gozó de gran prestigio.

El papel de París como centro de educación artística estará por tanto ligado a estos dos factores; por un lado, a su consagración como centro de creación del arte en boga en ese momento y, por otro, gracias a un excelente sistema de instituciones artísticas, que, sin embargo, no fue impedimento para que a finales de siglo las revoluciones en el campo artístico fueran incluso más poderosas que los viejos modelos del pasado y acabaran por provocar la degradación de las mismas.

“Paris domine le marché international de l’art depuis pratiquement le Second Empire, avec la fréquentation croissante des cours de l’Ecole des Beaux Arts pour les artistes étrangers et l’habitude consécutive d’un certain nombre d’exposer au Salon,”

496

L’École des Beaux Arts será el destino deseado por gran cantidad de artistas desde prácticamente la segunda mitad del siglo, este sistema educativo se completará con la aparición de las Academias privadas, donde los artistas acudirán en masa, dadas las restricciones de acceso de *l’École des Beaux Arts*. La posibilidad de participar en los certámenes expositivos del Salon será otra de las grandes metas de los artistas que observarán en este evento artístico el escaparate en el que promocionar sus obras ante posibles compradores y marchantes. El protagonismo ejercido por París gracias al poder de atracción de su *École des Beaux Arts* y a la consideración de los artistas modernos franceses como maestros del gusto moderno nos lleva a descubrir otro de los signos de hegemonía de París como centro cultural. A partir del siglo XIX la mayor parte del léxico y el vocabulario artístico será acuñado en francés, tal y como antiguamente había sido establecido en italiano, a los términos como *sfumatto*, *contraposto* o *all’antica*, se sucederán *grandes machines*, *tableutin* o *plein air*.

⁴⁹⁶ CHARLE, Christophe : *Paris fin de siècle : culture et politique*. p.41.

Evidentemente, este prestigio hizo que el arte y los artistas franceses adquirieran la consideración de maestros del arte moderno, elevándose su reputación y adquiriendo los precios más elevados en el mercado artístico internacional. Como se observa en el ejemplo de Rosa Bonheur, pintora que a pesar de ser una mujer pudo transgredir los prejuicios sociales y consiguió batir cifras económicas por sus piezas⁴⁹⁷.

Pero no será el único caso, los artistas extranjeros que acudirán a París lo harán atraídos por los ejemplos de maestros como Meissonier o Gérôme, que conseguían vender sus pequeños *tabletins* a precios exorbitantes. Artistas que amasaban fortunas y que vivían holgadamente gracias a la producción de la obra de pequeño formato y rápida ejecución. Los maestros oficiales como Leon Bonnat, Gervex, Bougureau y otros tantos, servían de estímulo a los jóvenes recién llegados que ansiaban vivir entre los altos círculos de la sociedad, con las mismas recompensas y consideraciones que gozaban los pintores de prestigio.

Esta hegemonía de la escuela francesa, esa atracción de París como capital artística, no fue observada por igual entre nuestros autores. El nacionalismo como concepción política e ideológica que toma carta de naturaleza durante el siglo XIX, forma parte de muchos de los discursos decimonónicos. Los espíritus más conservadores difundieron un credo basado en el elogio nacional y en el recelo hacia la otredad, estos argumentos impregnaron igualmente las Bellas Artes, que pasaron a ser entendidas como símbolos de manifestación patriótica. Es en este sentido que en 1865 José N. Garnelo se refería a la influencia extranjera que ejercía la escuela francesa como algo pernicioso para la preservación del carácter artístico autóctono:

“El artista, que es el genio, no necesita [...] sujetarse a los preceptos exclusivos de Mr. Cogniet, Picot o Meissonier o cualquier otro francés, porque es llevarle a crecer como una planta exótica que sino muere, vejeta por lo menos raquítica y enclenque[....] El conocimiento del dibujo y el manejo del colorido, no son obstáculos tan difíciles de vencer que les obliguen a expatriarse, cierto que aprenden a gastar buenos enseres, buenas lacas, buenos barnices pero sus cuadros cuando vienen al bienal concurso

⁴⁹⁷ La obra *La feria del caballo* fue vendida en 1853 por 40.000 francos a un galerista de Londres y más tarde a un coleccionista americano por 55.000 dólares.

palidecen, decaen, se afrentan, porque hablan diferente idioma: con tan torpe proceder, conspiran a afrancesar poco a poco nuestra pintura, a destruir nuestra nacionalidad artística. ¿ Y qué sucede? Que al volver al suelo de su patria los que estudiaron en el extranjero, se les ve torcerse, vacilar, retroceder: sin la voz viva del maestro, se quedan estáticos[...] Lo dicho no obsta para que encarezcamos la conveniencia de que nuestros artistas recorran los museos de Roma, de París, de Florencia lo que reprobamos es que se eduquen allá, porque el estilo en pintura, lo mismo que el acento del primer idioma que se habla no se abandona jamás.”⁴⁹⁸

Treinta y cinco años más tarde, en 1900, la certeza de la impronta extranjera, fundamentalmente francesa, en la pintura española seguía manifestándose en nuestra cultura artística:

“Es, además de curioso, instructivo el estudio de las evoluciones sufridas por la Pintura y la Escultura en España en estos últimos treinta años: no porque esas evoluciones hayan sido, ni mucho menos originales, antes por el contrario, han sido y siguen siendo influencias extranjeras.”⁴⁹⁹

Efectivamente, Francia y concretamente su capital París imponían los modelos artísticos no sólo desde el punto de vista estilístico sino también desde el punto de vista representacional. El modelo del artista reconocido y premiado cuyas obras cotizan muy alto en el Mercado del arte, será el ejemplo que nuestros artistas intentaran emular, tal y como observaremos más adelante al referirnos a la condición social del artista. Pero igualmente debemos hacer alusión a un factor que no debe escapar en esta argumentación, cuando los autores españoles se referían a la influencia del arte francés, a la atracción de París como centro cultural y artístico, no mencionaban un aspecto que se fue mostrando cada vez más palpable a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Poco a poco el carácter nacional y específico de las diferentes escuelas europeas fue perdiendo su esencia frente a un arte uniformador que no conocía nacionalidad alguna pero que bajo la batuta de los maestros franceses se consagraba en París como centro de creación y difusión. Es por ello que a continuación se nos haga necesario abordar cuál fue la esencia de París como capital cultural y artística y cuál es la naturaleza propia de un foco cultural.

⁴⁹⁸ GARNELO, José N.: “La pintura española”. pp.78-79.

⁴⁹⁹ Balsa de la Vega, Rafael: “De Arte. Nuevos puntos de vista”. *La Ilustración Española y Americana*. Nº XXIV.15 septiembre de 1900, p. 158.

CAPITULO XIV.- DIFUSIÓN-RECEPCIÓN

Paris la metrópolis

A este respecto es ineludible establecer cuál es el carácter de la relación entre el foco cultural y las ciudades receptoras. Para ello es muy interesante la visión de Kenneth Clark quien define en su artículo “Provincianism” las relaciones artísticas entre una metrópolis artística mundial, como era París y un centro artístico provincial cualquiera que fuera. Según Clark las novedades artísticas que se producen desde la metrópolis, en este caso París, no tienen más que un sentido direccional, el de la metrópolis a la provincia ya que las innovaciones artísticas que se produjeron en París, tales como, naturalismo, impresionismo, simbolismo etc.... fueron creadas independientemente de la nacionalidad de los artistas que allí vivían. Dichas innovaciones se difundieron de manera unilateral desde la metrópolis hacia la periferia a través de distintas vías de comunicación como las reproducciones de revistas, las exposiciones de Bellas Artes y sobre todo gracias a las estancias de aprendizaje en París de artistas extranjeros que a continuación importaron a sus ciudades de origen las ideas que habían aprendido.⁵⁰⁰

Esta afirmación no sería completa si no tuviéramos en consideración dos cuestiones matizables. En primer lugar debería tenerse en cuenta que quizás la llegada masiva de artistas extranjeros a París también pudo condicionar su particular enriquecimiento artístico. Ciertamente los pilares ya estaban asentados y que París por sí misma había desarrollado la estructura para erigirse en centro de innovación cultural. Pero en cualquier caso no podemos olvidar que si París pudo desarrollar una oferta cultural y artística tan rica fue gracias al efecto crisol de la ciudad, en la que convergieron y se dieron cita gran número de espíritus artísticos diversos, fue gracias a esa mezcla que París pudo desarrollarse como gran foco cultural.

“Es ciudadano de París, más que el que nació dentro de las fortificaciones, el que se ha conquistado el derecho de ciudadanía por la parte que ha tomado en el combate de la actividad humana que tan alto aquí llega. La carta de naturaleza se obtiene a veces después de muchos años de una vida oscura consagrada a incesante

⁵⁰⁰ LEAL, Brigitte y OCAÑA, Maria Teresa (dirs): *Paris Barcelona*. p.173.

trabajo, pero en cuanto la obra aparece a nadie se le niega el título de *parisien*, pues se le considera tal por el mero hecho de haber dado a conocer su actividad en este centro [...] Y es que en esta ciudad formada de pedazos de todos los países, se encuentra lo que difícilmente se encuentra en otra ciudad alguna.”⁵⁰¹

Un carácter cosmopolita que se mantendrá durante toda la III República, un carácter que definirá a la ciudad tanto al París finisecular como a la nueva París de las vanguardias de principios de siglo:

“Esa vanguardia es muy cosmopolita: un cierto número son franceses, es verdad, pero aquellos que residen por un año, dos, diez, veinte años o más en París no marcan menos con su personalidad el paisaje cultural.”⁵⁰²

Por tanto, efecto difusor pero también efecto receptor y condensador tuvieron lugar en la conformación de París como centro cultural. Quizás por ello desde la óptica de la teoría del arte la influencia francesa en la pintura española no fuera más que una influencia de ida y retorno. El arte que hallaron, en muchos sentidos, los pintores españoles de finales del siglo XIX en París, emanaba directamente de las fuentes del arte español cuyos modelos se extraían de las lecciones de Velazquez, Ribera, Zurbarán, Murillo o Goya. Recordemos que desde la fundación de la Sala española del Louvre en 1838 por Luis Felipe los artistas franceses comenzaron a desarrollar un interés que fue en aumento por la antigua pintura española:

“L’art espagnol n’était plus ce qu’il avait été à peine cent ans plutôt, une école estimée, mais isolée ; le goût français pour la peinture espagnole l’avait mué en un fondement de l’art moderne.”⁵⁰³

Efectivamente desde Courbet hasta Manet *la manière espagnole* se imponía entre los autores modernos, frente a las escuelas más clasicistas que buscaban su esencia en la obra de otros clásicos como Rafael. Este aspecto denotaba que la influencia de los

⁵⁰¹ GENER, Pompeyo: “Paris medio intelectual cosmopolita”. *La Ilustración Española y Americana*. 1883. n.º 53, p.3.

⁵⁰² FAUCHEREAU, Serge: “El París de las vanguardias”. p.10.

⁵⁰³ LACAMBRE, Geneviève y TINTEROW, Gary: *Manet-Velazquez, la manière espagnole au XIXe siècle*. Ed. Réunion des Musées Nationaux. Paris. 2002, p.82.

maestros españoles era cada vez más patente en la pintura francesa y con ella en la pintura internacional.



Fig.94- J.P. Laurens y Carolus Durand homenajando a Velázquez en su tercer centenario frente al Museo del Prado.

“L’hispanisme de Courbet [...] tenta d’adopter, dans ses représentations de la vie quotidienne, la sensibilité du naturalisme espagnol et la technique picturale de Velázquez [...] Tout au long des années 1860, Manet étudia amplement les modèles espagnols, de Murillo jusqu’au Goya en passant par Velazquez et Zurbaran [...] Mais on a moins remarqué que Degas était passé par une période d’hispanisme à la même époque. [...] Ce ne fut donc pas Manet, mais vraisemblablement le peintre Léon Bonnat, proche ami de Degas, qui encouragea l’artiste à étudier les modèles espagnols. Bonnat lui même se rappelait : - J’ai été élevé dans le culte de Velasquez.... -

[...] Une nouvelle génération de peintres étrangers commença à voir l’art espagnol à travers les yeux de Manet. James Wistler rencontra celui-ci au début des années 1860, par l’intermédiaire de ses amis Fantin Latour, Legros et Carolus Duran, et l’on peut dire que le peintre américain marqua autant la vision de l’art espagnol de son cercle d’amis que Manet influa sur la sienne. [...] quand les artistes comme Mary

Cassat, Thomas Eakins et John Singer Sargent arrivèrent à Paris, où ils étudièrent avec des maîtres aussi divers que Bonnat, Gérôme et Carolus-Duran, ils allèrent puiser leur inspiration directement chez les peintres espagnols. ”⁵⁰⁴

Si observamos este extracto podremos reconocer los nombres de muchos de los maestros del arte moderno, algunos de los cuales ejercieron una notable influencia entre los artistas españoles afincados en París, baste resaltar la influencia que Manet o Carolus Duran pudieron tener en la obra de Ramón Casas o la no hace mucho descubierta relación artística entre Joaquín Sorolla y John Singer Sargent.⁵⁰⁵

Así que en cierto sentido podría entenderse que aquello que recibieron algunos pintores españoles fue el arte de los antiguos maestros españoles, tamizado y procesado por la tradición artística francesa. Ya se apercibía de ello José N. Garnelo en su artículo temprano de 1865:

“Los extranjeros, aunque mal de su grado, tienen que descubrirse y bajar la frente ante nuestros clásicos: buscan, admiran, estudian nuestras obras, y nosotros, no obstante, vamos en pos de ellos para volvernos a traer, (si podemos) lo que se llevaron de nuestra casa.”⁵⁰⁶

El segundo de los aspectos matizables de la argumentación de Clark se refiere a las vías de conexión que se establecen entre la metrópolis y la ciudad receptora. Clark aludía a las reproducciones en revistas especializadas, a las Exposiciones de Bellas Artes y sobre todo a las estancias de aprendizaje de los artistas, como grandes nexos de comunicación. El proceso de difusión que ejerce una capital, no obstante, puede producirse no sólo de manera directa, mediante los contactos de artistas o mediante la difusión de las obras. Debemos igualmente considerar que en muchas ocasiones las constantes artísticas llegan casi de manera insospechada, por vías de contacto imperceptibles pero que se establecen como vías de conexión:

⁵⁰⁴ LACAMBRE, Geneviève y TINTEROW, Gary: *Manet-Velazquez, la manière espagnole au XIXe siècle*. pp.58-82.

⁵⁰⁵ Para más información sobre el tema véase. NAVASCUÉS Benlloch, Pilar: “Sorolla y Sargent. Una relación inédita”. *Goya*. Nº 189. 1985, pp. 142-151.

⁵⁰⁶ GARNELO, José N. : “La pintura española”. p.79.

“No debe verse más allá de un intento de seguir la moda, de tal manera que los ecos que apreciamos en nuestra pintura se transmiten muchas veces en el marco de un proceso internacionalizador al margen del conocimiento directo de las fuentes.”⁵⁰⁷

Efectivamente, existieron muchos y diversos canales de comunicación, aunque es del todo cierto que la comunicación directa de artistas que habían estudiado, expuesto y vivido en la capital artística del momento, fue una vía de comunicación mucho más profunda que cualquier otra, de ahí el interés de este trabajo.

Valencia la provincia

Si importancia tiene París como centro cultural en el proceso de difusión-recepción, no menos importancia tiene la naturaleza de la ciudad que se constituye como destino de recepción y como núcleo de donde emigran gran cantidad de artistas en busca de formación y proyección artística. Evidentemente no hablamos de la misma realidad artístico-histórica al referirnos a artistas formados en Madrid, en Barcelona o en Valencia. Aunque todos ellos compartan muchos aspectos en común, también difieren en muchos otros que son necesarios matizar para entender, los comportamientos, las reacciones, las actitudes y las maneras de obrar de nuestros artistas en otras tierras.

Valencia es una ciudad que contaba con Academia propia desde 1768, una ciudad que había vivido un pasado medieval rico, con una potente estructura gremial, una inquieta vida artesanal que, sin duda, había dejado una huella artística de innombrable valor. A este respecto la Valencia que comienza su nueva andadura institucional durante el siglo XVIII con la creación de la Academia no podrá obviar su pasado artístico, su futuro estará siempre condicionado por su “infancia medieval”.

La creación de la Academia de San Carlos respondía al espíritu ilustrado borbónico. Recordemos que con la llegada de Felipe V se institucionalizaba en España el sistema centralista borbónico de corte francés. España experimentó un proceso de afrancesamiento, ofreciendo un semblante que le hacía parecer en muchas cuestiones

⁵⁰⁷ REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española, 1799-1899*. p.42.

una especie de copia del país vecino⁵⁰⁸. Así, de la misma manera que París se erigió con su Academia Real como núcleo central artístico y creó a su imagen y semejanza academias satélites en las distintas provincias, España contó a partir del siglo XVIII con sistema artístico propio, con la Academia de San Fernando en Madrid y Academias satélites en el resto de España. No obstante, tal y como sucedía con París y el resto de provincias galas, la creación de diversas Academias provinciales no constituyó una descentralización artística. Era de todos sabido que para hacer carrera artística en España, como sucedía en Francia, los artistas debían marchar a la capital del reino. En las Academias de la capital se rendía tributo a la teoría artística casi más que a la práctica, era el centro de debate y de las querellas artísticas:

“Au début les académies provinciales eurent tendance à mettre l’accent sur le rôle artisanal et sur l’utilité pratique de la formation artistique, en opposition aux doctrines intellectuelles de l’institution parisien..... Les professeurs de dessin de province avaient souvent été formés à Paris, ils rapportaient donc dans les provinces les idées nouvelles sur le prestige que le savoir conférait à l’art. Les moulages en plâtre, les dessins « d’après l’antique » et les peintures données par les académiciens parisiens contribuèrent à consolider la doctrine officielle.”⁵⁰⁹

Por lo tanto hemos de situar a Valencia y su Academia en un espacio de ámbito provincial que recibe desde Madrid el influjo de las teorías académicas en esos momentos imperantes, pero que se mantiene muy ligada a la práctica local artesanal. La estructura artística de la Valencia del siglo XVIII ofrece, por lo tanto, bastantes similitudes con algunas ciudades francesas que experimentaban la misma posición frente a la todo poderosa Academia Real. Este es el caso de la ciudad de Lyon que además comparte con Valencia un semejante pasado artesanal y una potente industria sedera durante el siglo XVIII. Lyon como Valencia había desarrollado a lo largo del siglo XVIII toda una poderosa industria artesanal sedera que aglutinaba en torno a ella todo un conjunto de oficios y prácticas artístico-artesanales que fomentaban el desarrollo de una cierta especialización en la producción artística destinada a este fin. A principios del siglo XIX este aspecto se mostraba todavía de manera clara en los

⁵⁰⁸ La llegada de Carlos III al trono supondrá, no obstante, una italianización tanto en los gustos estilísticos como en la llegada de artistas italianos a la corte española, recordemos que este monarca había sido coronado como rey de Nápoles y allí había pasado parte de su vida. Pero aun en este supuesto la estructura artístico-organizativa seguirá respondiendo al modelo francés.

⁵⁰⁹ WHITE, H. y C.: *La carrière des peintres au XIX siècle.* p. 31.

ejercicios que los estudiantes desarrollaban en la Academia de San Carlos de Valencia. La preeminencia en los estudios de los modelos clásicos de la decoración *all'antica* eran síntoma de esa poderosa especialización. Hasta muy tardíamente Valencia mantuvo ese gusto dieciochesco por el grutesco y la decoración que tanto costaría de abandonarse. Hacia principios del siglo XIX el conjunto de artistas que trabajaban en Lyon respondía claramente a los criterios de una Academia muy ligada a esa concepción del arte con cierto carácter artesanal:

“L'étude des catalogues des salons lyonnais de la première moitié du XIX siècle montre que la plus part des exposants régionaux sont des dessinateurs de fabrique qui peignent des fleurs ou des natures mortes, des dessinateurs industriels, des décorateurs, des ouvriers d'art. Le nombre de ceux qu'on appelle encore , en 1830, des « peintres-artistes » est minime, et ceux-ci sont presque tous des portraitistes, des professeurs ou des amateurs que leur situation de fortune rend indépendants. On voit de même par les registres d'admission à l'école des Beaux Arts, que les élèves de cette école (fondée en 1756), à quelque classe sociale qu'appartiennent leurs parents, sont inscrits d'abord, sauf de rares exceptions, aux classes d'Ornement, de Mise en carte et de Fleur. Quelques-uns passent ensuite dans les écoles de peinture, après avoir d'abord appris un métier. ”⁵¹⁰

La Academia de San Carlos de Valencia respondía perfectamente a esta descripción hecha sobre la ciudad francesa, aunque en el caso de Valencia debamos incluir una figura que sobresale por encima de cualquier contingencia como lo fue Vicente López.

En cualquier caso es constatable como ese pasado artesanal dejó una huella profunda durante el siglo XIX en la profesionalización y en la manera de entender el arte casi como un oficio artesanal en muchos de nuestros artistas.

“Ainsi, les Beaux Arts et les arts appliqués sont plus étroitement liés à Lyon qu'à Paris. ”⁵¹¹

⁵¹⁰ WHITE, H. y C.: *La carrière des peintres au XIX siècle*. p. 69.

⁵¹¹ WHITE, H. y C.: *La carrière des peintres au XIX siècle*. p. 69.

La nómina de profesores que ejercieron la docencia en la Academia de San Carlos denotó siempre esa filiación valenciana por la técnica limpia y la precisión en el dibujo que hendía sus raíces en el pasado de la especialización sedera. Sólo unos años después cuando profesores como Emilio Sala comenzaran a dejar su impronta entre los jóvenes alumnos, el predominio del color irrumpiría de manera notable en la nueva concepción artística.

Los artistas formados en la Academia de San Carlos evidenciaron siempre esa dedicación en la perfección del dibujo, en la consideración de la labor del artista más como un oficio que se aprende y se desarrolla a lo largo de toda una vida que como una práctica en boga. Nunca dejaron de ejercer esa especie de paternalismo gremial característico de tiempos pasados de maestros y discípulos. Entre ellos se referían como a mi maestro o a mi alumno, fueron artesanos del pincel más que cosmopolitas maestros de gabinete, sin duda la ascendencia artesanal de muchos de ellos estuvo presente a lo largo de todas sus vidas. Muchos de ellos llegaron a ascender mucho socialmente y a adoptar unos hábitos de vida acomodados. Sin embargo, este rasgo de *menestralia* no les abandonó nunca, ni siquiera a Joaquín Sorolla, probablemente el pintor valenciano decimonónico que más reconocimiento social y artístico obtuviera.

CAPITULO XV. DESTINO PARIS

“En 1873 la hora de Roma había pasado y Paris exigía una apertura de espíritu excepcional”⁵¹²

Hacia 1880 Paris había desbancado a Roma, era el centro del mundo artístico y los artistas destinaban todos sus esfuerzos a viajar a la ciudad del Sena, todo sucedía en París y allí es donde dirigirán la mirada los pintores de finales de siglo. Esta gran urbe, sin embargo, ya no era como Roma una ciudad del siglo XVIII, París respiraba los nuevos aires de las urbes modernas, de las grandes metrópolis, su transformación urbana, económica y social corría paralela al nuevo advenimiento de la sociedad capitalista, al advenimiento del Estado Liberal y democrático. Una ciudad que rompía con los corsés que la comprimían y se expandía, se abría, se renovaba.

“Paris era una fiesta continua, una “maquina eléctrica” que infundía energía y nerviosismo; era una emancipación, un sueño, como aseguraban dos muchachas de Limoges que visitaron la capital; lo que más les agrado fue que “allí nadie espía a nadie”.”⁵¹³

La población de Paris⁵¹⁴

París era una ciudad que crecía y crecía sin cesar, en cincuenta años entre 1801 y 1850 y a pesar de las diversas epidemias de cólera que se sucedieron en la ciudad, el número de parisinos se dobló pasando de 547.756 habitantes en 1801 a más de 1 millón en el año 1850. Sólo diez años después, en 1860, la población pasaba de 1 millón de habitantes a 1.696.000 y así hasta los 2.500.000 de habitantes en 1899.⁵¹⁵ Esta secuencia de aumento de la población se prolongaría hasta la segunda mitad de la década de 1920, momento en el que las cifras ascendentes comenzarían a remitir. La población que atraía la ciudad desde principios del siglo XIX la conformaban

⁵¹² BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. p.37.

⁵¹³ WEBER, Eugen: *Francia fin de siglo*. p. 76.

⁵¹⁴ La mayoría de las fuentes documentales referentes a la población de París han sido extraídas del libro MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d'une ville. XIX e-XXe siècle*. Ed. Seuil, Paris 1993.

⁵¹⁵ En 1894 Paris era la segunda ciudad más poblada del mundo con 2.417.000 habitantes, sólo la superaba Londres con 4.211.000, a Paris seguían Pekín con 1.650.000, Berlín con 1.579.000, Tokio con 1.552.000, New-York con 1.515.000 y Viena con 1.364.000. Con menos de un millón de habitantes se situaban numerosas ciudades Madrid tan sólo contaba con 470.000 habitantes. “Les grandes cités du monde”. *L'Illustration*. 1894. n° 2662, p.262.

básicamente hombres de entre 15 y 39 años, si bien el número mayor lo formaba el corte de entre 30 y 39 años que entre 1817 y 1836 creció un 41%. Este hecho provocó que el número de viejos así como el de niños menores de quince años disminuyera. De igual modo mientras en 1817 existían 115 mujeres por cada 100 hombres, este valor se invirtió en 1836 ya que por cada 100 hombres encontramos tan sólo 90 mujeres.

“Paris était encore la ville française qui grandissait le plus rapidement, mais cette croissance restait faible et était due entièrement aux migrations. La capitale s’accrut de 66% en quarante ans (1872-1914).”⁵¹⁶

Al fenómeno del aumento de la población y de la juventud de la misma se venía a sumar otro factor que condicionaba igualmente la estructura de la ciudad y su representación social, nos referimos al fenómeno de la inmigración. En 1872 de los 1.986.972 personas que habitaban en París 642.718 eran originarios de París, mientras que 1.344.254 provenían de las provincias y el extranjero, más de dos tercios de la población. En 1886 poco más de un tercio de la población de París un 35’7% de sus habitantes habían nacido en la capital, más de la mitad 56’3% provenía de otras provincias y un 8% de la población eran originarios del extranjero. Las consecuencias xenófobas no tardaron en aparecer en 1871 Thiers se hacía eco de este fenómeno y acusaba con tintes racistas la invasión que en París se estaba produciendo “*il n’y pas de parisiens. Paris n’est qu’un campement de nomades*”.⁵¹⁷ Por tanto, la ciudad se nutría de jóvenes que emprendían el largo camino desde la provincia para acometer el asalto a la gran capital.

En 1848 Perrymond estimaba en 300.000 el número de indigentes que habitaban en París, lo que significaba que de cada 3 parisinos 1 no sabía como iba a subsistir ese mismo día. La realidad treinta años más tarde se perfilaba no mucho más halagüeña, en 1878 la población se repartía con un desfase abrumador un 27% de la población era considerada rica o compuesta por ciudadanos asentados, mientras que el 73% de la población lo representaban ciudadanos pobres o indigentes. El reparto se hacía igualmente por barrios o *arrondissements* mientras en el VIII *arrondissement* había 8

⁵¹⁶ MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d’une ville. XIX e-XXe siècle.* p. 144.

⁵¹⁷ MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d’une ville. XIX e-XXe siècle.* p. 67.

pobres por cada 10 ricos, en los *arrondissements* XIII, XIX o en el XX existían 7 u 8 pobres por un rico.⁵¹⁸

Todos estos aspectos conformaban el carácter y la estructura de la ciudad, una urbe en la que los componentes mayoritarios los formaban básicamente hombres jóvenes, la mayoría de los cuales venían de las provincias y cada vez en mayor medida del extranjero. Una sociedad marcada por grandes desigualdades sociales y un gran volumen de población pobre o sin capacidad adquisitiva, ni recursos económicos, que luchaba por subsistir.

París ciudad de artistas

Hemos de hacer una reflexión ya que al observar estas cifras bien podríamos estar refiriéndonos a cualquier otra capital europea del momento, como por ejemplo, Londres, este fue el perfil de otras muchas capitales del momento. Sin embargo, si había algo que hacía París especial, si existía algún elemento que la convertía en excepcional y la erigía como ciudad de destino, ese era sin duda el volumen de su población de artistas.

“On remarque à cette époque une croissance extrêmement rapide du nombre des peintres et des artistes en général ; de 1860 à 1900, leur nombre a augmenté de 190%, et cette croissance les a rapprochés en tant que groupe socioprofessionnel des nouvelles professions libérales et de celles de l’enseignement (qui augmentent dans le même temps de 100 %) : à la fin du XIX e siècle, les artistes constituent 12% des professions libérales, à côté des professions juridiques 1%).”⁵¹⁹

Entre todo ese gran caldo de cultivo que conformaba la ciudad moderna gravitaba todo este gran conjunto de individuos que acudían a París atraídos por otros motivos o razones que las meramente sociales o económicas, ese gran conglomerado lo conformaban los artistas.

⁵¹⁸ MARCHAND, Bernard: Paris, histoire d’une ville. XIX e-XXe siècle. p. 207.

⁵¹⁹ GENET-DELACROIX Marie-.Claude : “Le Statut social de l’artiste professionnel aux XIXe et XXe siècle ”, pp.87-104. En : LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*. Ed. Université de Saint Étienne. C.N.R.S. Saint-Étienne, 1985. p. 88.

“ Paris joua un rôle privilégié dans ce bouillonnement effarant et fascinant : rôle économique, social, scientifique, mais surtout artistique, en attirant des peintres et des poètes du monde entier.”⁵²⁰

En 1891 había sólo en París de cuatro mil a cinco mil artistas en activo. Pese al elevado volumen de artistas que residían en la ciudad algunos autores consideran que la tendencia de acometer el viaje a París por parte de los artistas fue decreciendo en la medida que el desarrollo de los mecanismos de comunicación permitieron mejores conexiones posibilitando a los artistas mantenerse ligados a la capital sin necesidad de establecerse físicamente en ella. Esta tendencia, sin embargo, es aplicable sólo a aquellos artistas cuya única vocación en la capital fue la de presentar sus obras a los certámenes del Salon.

“Baste indicar que, entre los 55 expositores españoles que concurrieron al Salon celebrado en el año 1890, sólo 28 residían en París.”⁵²¹

Efectivamente, es cierto que algunos artistas cuya única meta era el Salon y el comercio del arte optaron por mantener este tipo de vinculación a distancia, enviando sus obras a través del marchante o a través de conexiones personales. Pero lejos de reducirse la atracción por París, a finales de siglo, ésta continuaba creciendo entre los artistas, como evidencian muchas crónicas de la época que aluden a la existencia de la colonia española de artistas que se trasladaban a la capital por el placer de contemplar *in situ* las evoluciones del arte.

“La fisonomía de París ha cambiado por completo en tres semanas. Con las golondrinas han vuelto a sus cuarteles de invierno los forasteros, y los parisienses hemos, a nuestra vez, reintegrado nuestros domicilios. Apenas si aquí se oye ya hablar español: nuestros compatriotas, que a últimos de Septiembre habían invadido el boulevard, los teatros, el Bois, los Campos Elíseos, y cuyo lugar de cita favorita era, de dos a tres, en el patio del Gran Hotel, han desaparecido los unos después de los otros: sólo para recordarnos y honrar la madre patria quedan nuestros artistas, y aun entre estos, el más preclaro se dispone a ir a pasar unos días a Madrid o Barcelona.”⁵²²

⁵²⁰ MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d'une ville. XIX e-XXe siècle*. p.161

⁵²¹ GONZALEZ, C. y MARTI, M.: *Pintores españoles en París*. p.48.

⁵²² PRAT, Pedro de: “Quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. 1896. nº XLII, p. 283.

La experiencia de recorrer la calles, de vivir, por poco que fuera, en la capital del arte era suficiente excusa para cualquiera que sintiera alguna atracción por el arte.

Whether artist remained in the city for a few weeks or for many years, the experience always profoundly affected the, and their subsequent artistic careers.”⁵²³

Pues como indicaba la pintora americana Cecilia Beaux, la autentica riqueza de estudiar en Paris residía en el propio Paris:

“The immense value, to the student, in Paris, lies in the place itself.... Everything is there. It is his own fault if he does not perceive.”⁵²⁴

Paris era una ciudad que impactaba ante los ojos del visitante y en la que el ritmo de la vida moderna aturdía al recién llegado.

“Esas gentes que circulan ávidas por las calles como impulsadas por un vértigo, pasarán rozando con el recién llegado, sin advertir su tristeza, ni sospechar que tal vez mañana lo aplaudirán en un teatro, lo admirarán en un Salon de pinturas o seguirán con interés su estilo en un periódico, en una revista, en un libro y contribuirán a levantarle el pedestal de su gloria [...] En Paris nadie se para a mirar al desconocido, nadie le pregunta por la secreta causa de su melancolía [...] y al recién llegado le dan tentaciones de volverse a su país natal y acusa amargamente a Paris de ingratitud e indiferencia [...] En Paris nadie sabe como se llama el vecino del cuarto de enfrente ni si es rico o pobre. Hay quien vive en la misma casa que Daudet o Bastien Lépage o Berthelot y siendo admirador suyo ignora que los tiene por vecinos.”⁵²⁵

Un relato igualmente singular nos lo ofrece Santiago Rusiñol, artistas que experimentó en su propia piel las vicisitudes de la ciudad y las relató en unas páginas que llevan por título *Impresiones de llegada* y que reproducimos integro por su capacidad evocadora:

⁵²³ ADLER, Kathleen: “*We always have Paris: Paris as training Ground and Proving Ground*” pp. 11-56. En ADLER, Kathleen, HIRSHLER, Erica E. y WEINBERG, Barbara H.: *Americans in Paris 1860-1900*. National Gallery. Great Britain, 2006. p.12.

⁵²⁴ ADLER, Kathleen: “*We always have Paris: Paris as training Ground and Proving Ground*”. pp. 11-56. En ADLER, Kathleen, HIRSHLER, Erica E. y WEINBERG, Barbara H.: *Americans in Paris 1860-1900*.p. 14.

⁵²⁵ GÉNER, Pompeyo: “Paris medio intelectual cosmopolita”. *La Ilustración artística*. 1883. nº 53. p.2

“Por aquí (París) ¡Vive Dios! Se le quiere al pobre arte, se le discute, se habla de él con cariño, se le mima, se le cuida, se la cultiva, y por él y con él se trabaja, con ahínco, porque este pueblo, que tanto gusta de divertirse, ama el trabajo y el trabajo artístico sobre todo. La simpatía que inspira París ya a la llegada, y esta es la verdadera, no nace de su movimiento, que aturde, ni de su grandiosidad, con ser tanta, sino de la atmósfera saturada de arte que aquí respira todo y que en todo trasciende, así en la arquitectura como en el vestir de las mujeres, en las grandes obras y monumentos como en los pequeños cachivaches, hijos del capricho del momento. La vista bien educada raramente siente la molestia de una desafinación de mal gusto: la mirada recorre con sosiego la gran ciudad sin que los nervios de la estética se sobresalten; y a pesar del ruido de aquel de que hablábamos, que suena como un rumor eterno, se siente aquí su armonía, la armonía de una orquesta colosal bien acordada.

Y al escuchar la armonía de una civilización que lleva a tal refinamiento el gusto por las letras y las artes, espanta considerar el cúmulo de cerebros que han funcionado a toda máquina para llegar a tan espléndido resultado, la selección de ideas que en este centro ha tenido que operarse en el curso de los siglos, el extracto de pensamiento y la concentración de fuerzas que han sido y son necesarias para mantener el fuego sacro en este inmenso bullidero.

No hay más que ver en las librerías innumerables la inundación de obras que llueven como un diluvio de letras, pasan de mano en mano, recorren la ciudad de parte a parte hasta morir en la baranda del muelle del Instituto o vivir en algún rincón de biblioteca; los centenares de imprentas que hace mover la fuerza del pensamiento; los miles de cuadros que de los talleres se lanzan a las Exposiciones continuas, a los estantes de las tiendas y al mundo entero; las múltiples manifestaciones del arte aplicado a todo. No hay más que entrar un momento en cualquier tertulia, para oír las eternas discusiones del libro lanzado a la venta, del artista a la moda, de la comedia recientemente estrenada, del cuadro de sensación, de todo lo que sea fruto de la humana inteligencia, y oír el choque de la batalla defendiendo cada cual su escuela, detallista, independiente, simbolista, impresionista, decadente, o lo que sea, con el amor del que se siente arraigado a una idea y la defiende con un valiente entusiasmo.

Por todas estas impresiones y muchas más se va pasando a la llegada. Alegres unas y otras tristes, todas llevan al corazón algo de una emoción, algo que nos abrumba con el peso lo grande y que hace que nos sintamos pequeños y como perdidos en este mar de gente, que va y viene y pasa y vuelve a pasar sin reposo, en cuyo hormigueo ni una cara encuentra los ojos ni el alma una sonrisa conocida.”⁵²⁶

⁵²⁶ RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. pp. 111-112.

El precio que la gran capital hacía pagar a sus habitantes era la indiferencia y el anonimato, la sociedad de masas convertía al individuo en anónimo. Para los artistas este anonimato era todavía más doloroso, la mayoría luchó por adquirir reconocimiento y notoriedad, como se conocía en la época y recordaba Emilia Pardo Bazán para “*salir de la oscuridad*”:

“Hay una *enquête* que está por hacer y que acaso sería difícil en extremo: la referente a como viven los artistas, en los primeros tiempos de su lucha, y aun después de lo que se llama *salir de la oscuridad*.”⁵²⁷

Cómo era realmente la vida para esos artistas españoles que llegaban a París buscando *salir de la oscuridad*. Intentaremos dar algunas respuestas a las incógnitas de Emilia Pardo Bazán.

La vida en París

“La mayoría de los pintores que estudiaron en y trabajaron en París disponían de muy pocos medios y, a diferencia de lo que ocurría en Roma, carecían de una institución oficial a la que recurrir. Una pensión concedida por el Gobierno, por cualquiera de las Diputaciones provinciales de la península, por algún mecenas particular o bien la ayuda de la propia familia constituían los medios [...] En cualquier caso la preocupación primera del recién llegado a la capital consistía en buscar alojamiento en cualquiera de las numerosas casas de huéspedes disponibles, a menudo recomendadas por otros artistas amigos.”⁵²⁸

El problema del alojamiento constituía uno de los primeros obstáculos que el artista se encontraba a su llegada a París, pues a diferencia de Roma París no contaba con una institución que ofreciera a los alumnos residencia y magisterio. Es por ello, que ambas cuestiones, alojamiento y magisterio, fueran capitales para poder abrirse camino en la capital, un aspecto que afectaba indistintamente a todos los artistas extranjeros o de las provincias que acometían la conquista de la gran metrópolis. A pesar de que la generalidad nos evoca esta realidad marcada por la adversidad y la autosuficiencia, existieron algunas excepciones que marcan un claro contrapunto con las experiencias

⁵²⁷ PARDO BAZÁN, Emilia: “La vida contemporánea”. *La Ilustración Española y Americana*. 1904. nº 362, p. 1170.

⁵²⁸ GONZALEZ, C. y MARTI, M.: *Pintores españoles en París*. p.34.

vividas por la mayoría de artistas en París. Nos referimos al caso de artistas como Raimundo de Madrazo cuya posición social y artística le permitieron evitar los inciertos vaivenes de sus colegas durante su asentamiento en la capital.

“À Paris, Raimundo ne rencontrera aucune des difficultés auxquelles se heurtent ses jeunes compatriotes, peintres comme lui : difficultés financières, problèmes pour trouver à se loger, pour s’inscrire dans un atelier. En effet, il parle déjà bien français. Ses ressources sont plus abondantes que celles des autres jeunes peintres espagnols à Paris [...] il n’a même pas à se préoccuper de son logement : « j’allai –dit-il- chez mon oncle Eugenio de Ochoa qui habitait aux Ternes. »⁵²⁹

La mayoría de artistas, sin embargo, no gozaron de las facilidades de Madrazo y se vieron sometidos y apremiados por las dos grandes preocupaciones ya mencionadas, alojamiento y enseñanza. Un aspecto determinante en esta coyuntura que afectaba a los artistas la constituían las necesidades económicas, ya que París era una capital en la que el precio de la vida era caro y los bolsillos de los artistas con dificultades podían cubrir las necesidades diarias. Para ilustrar las dificultades a las que tuvieron que hacer frente los artistas en París introducimos un cuadro de la época concerniente al precio de la vida y su evolución en cien años.

⁵²⁹ MIALERET, Martine: “La vie artistique parisienne (1860-1870) vue par la peintre espagnol Raimundo de Madrazo d’après des documents inédits”. *Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art français*. 1976, pp. 306-313.

“ Dépense annuel moyenne d’un parisien :

| | en 1789 | en 1854 | en 1873 |
|--|---------|---------|---------|
| Produits en grains Pain, pâtes, etc. | 31.32 | 74.69 | 85.77 |
| Viandes | 66.40 | 77.42 | 119.31 |
| Boissons | 60.33 | 97.26 | 224.22 |
| Poissons | 9.50 | 11.26 | 15.40 |
| Produits ruraux Oeufs, beurre, lait, etc. | 29.12 | 81.94 | 92.74 |
| Produits coloniaux et condiments | 46.63 | 42.03 | 58.94 |
| Tabac | 46.63 | 46.87 | 20.69 |
| Eclairage | 42.20 | 3.91 | 20.69 |
| Combustible | 39.01 | 3.94 | 20.69 |
| Fruits et légumes | 20.83 | 86.71 | 73.69 |
| Eau | 20.83 | 2.78 | 4.68 |
| Fourrages | 32.02 | 2.78 | 4.68 |
| Total | 350.26 | 497.64 | 725.41 |

Ainsi ce tableaux, où les colonnes 1834 et 1873 ne donnent que le prix de la nourriture et négligent le combustible, montre que le coût de la vie à Paris a plus que doublé depuis un siècle.”⁵³⁰

Como se aprecia en la tabla los precios de manutención se habían doblado en cien años. Es comprensible que el gasto diario en manutención fuera considerable, sin embargo, el gasto más importante que destinaban los artistas y con ellos cualquier ciudadano de Paris se consignaba al alojamiento. Los precios de los alquileres habían, igualmente, ascendido mucho y el problema de la vivienda comenzaba a ser un mal acuciante en la ciudad⁵³¹. En 1880 los precios de alquiler de Paris variaban considerablemente según las zonas. Los precios más caros se pagaban en el IX *arrondissement* donde se cobraba más de 1000 francos por alquiler y sobretodo en el VIII donde se llegaban a pagar hasta 2000 francos por trimestre, una suma enorme si tenemos en cuenta que el sueldo medio anual de un obrero era de 1.300 francos. Estos

⁵³⁰ “Le coût de la vie à Paris”. *L’Illustration*. 16 mars 1895.n° 2716, p.222.

⁵³¹ A pesar de todas las reformas urbanas, a finales de siglo se hacía difícil poder ofrecer alojamiento a la enorme cantidad de población obrera que habitaba en París, un problema al que nadie había dado demasiada importancia pero que indudablemente contribuía a encarecer los precios de los alquileres.

barrios formaban parte de los nuevos *arrondissements* de la segunda corona incorporada a Paris en 1860. Buena muestra de ello es el testimonio de Raimundo de Madrazo quien llegado a Paris en 1860 y en proceso de búsqueda de atelier se refiere a la entonces en boga zona del IX *arrondissement*:

“ J’étais à la recherche d’un atelier [...] après en avoir visité plusieurs, dans le quartier de Notre-Dame-de-Lorette, endroit alors à la mode ”⁵³²

Mientras el nor-oeste era la zona por excelencia del lujo y la riqueza donde habitaba la burguesía parisina, el nor-este se convertía en el reducto de las gentes más desfavorecidas, barrios como Montmartre, Belleville, Menilmontan, la Glacière, la Chapelle o Montrouge en los que alquileres eran los más bajos de toda la ciudad entre los 600 y los 200 francos, en ocasiones menores a los 200 francos.

En el viejo Paris que agrupaba a los VII primeros *arrondissements*, los precios de alquiler oscilaban entre a los 1000 y los 600 francos. La media de los alquileres en 1880 se estipulaba en 485 francos por trimestre.⁵³³



Fig.95-Arrondissements de Paris.

⁵³² MIALERET, Martine: “La vie artistique parisienne (1860-1870) vue par la peintre espagnol Raimundo de Madrazo. p. 309.

⁵³³ MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d'une ville. XIX e-XXe siècle.* p.136.

Las colonias de artistas. La colonia española

En general los artistas tendieron a agruparse en torno a artistas del mismo origen, en torno a artistas de la misma Escuela de Bellas Artes o en torno a artistas con algún otro tipo de vinculación.



Fig.96-rue Boissonade (VIe arrondissement) , entre Boulevard Raspail y Boulevard Montparnasse

Los artistas españoles se reunieron según su lugar de origen, así los sevillanos y andaluces cerraban filas en torno a Luis Jiménez quien había establecido su cuartel general en la rue Boissonade, 6. Esta calle ubicada en el XIV *arrondissement* pero muy

cercana a Montparnasse permitía a los artistas gozar del ocio que ofrecían algunos locales de la *rive gauche* y así mismo disfrutar de precios de alquiler no tan elevados como en las zonas caras del VIII y IX *arrondissement*. Allí se establecieron Cabral Aguado, Manuel Bejarano, José Jiménez Aranda, Manuel Jiménez, Gonzalo Bilbao, Sánchez Perrier, Jiménez Prieto, Fernando Tirado. La rue Boissonade constituía por tanto una especie de albergue al que acudían los artistas Andaluces recién llegados. Incluso mucho después cuando Luis Jiménez, en la cima de su éxito, se mudó a una lujosa casa residencial en Pontoise (seine-et-Oise) la rue Boissonade continuó ejerciendo su papel aglutinador. El catalán Clement Pujol también se instala en el número 11 de la rue Boissonade, más tarde llegaría el también catalán Antonio Fabrés que lo haría en el número 15. Los artistas andaluces y los artistas catalanes fueron quizás los grupos que más vinculación establecieron entre ellos, formando grupos, prestándose ayuda mutua y compartiendo alojamientos y residencia.

Se dieron casos en los que algunos pintores se agrupaban por haber pertenecido a la misma institución artística o por amistades comunes. Este es el caso de Carlos Vázquez, artista formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, quien acoge en su casa al pintor madrileño Pedro Ribera y hace las veces de marchante del andaluz Gonzalo Bilbao y del leridano Jaime Morera. El valenciano Federico Olaria acoge en su casa a su discípulo Pablo Uranga.

Los artistas valencianos que establecen residencia circunstancial o temporal en la capital gala, se reparten entre distintas zonas de la ciudad. No existe un núcleo que los aglutine como sucede con los andaluces con su centro en la rue Boissonade, ni como algunos catalanes que siguen la estela montmartriana.

José Miralles se aloja primeramente en la rue Vaugirard, 126 en la residencial zona del VI *arrondissement*, detrás *des Invalides*. Posteriormente se instala en la butte de Montmartre en la rue Lepic, poco después se muda a una zona de mayor asueto, en las afueras de Paris, en Orgerus (Seine-et-Oise), su última residencia se halla en XIV *arrondissement* rue Bardinet.



Fig.97-Vincent Van Gogh. *Rue Lepic*.1887.Óleo/lienzo.

Federico Olaria discípulo de Francisco Domingo, a quien suponemos pediría ayuda a su llegada a la capital, reside en la lujosa Av. Hoche en el VIII *arrondissement*, el barrio más caro de todo París; las cosas debieron irle tan bien como a su maestro. En 1898 se traslada a la rue Caulaincourt, 58, cerca de Montmartre en el XVIII *arrondissement*.

Vicente Paredes que reside en París desde 1884 hasta su muerte, se establece en una zona residencial del sur de París en Arcueil. Enrique Miralles hermano de José se aloja en la rue Dulac, en torno a Montparnasse. Emilio Sala quien reside temporalmente en la ciudad, fija su estudio primeramente en la rue Rochechouart, en el lujoso IX *arrondissement* para después pasar a residir en la no menos lujosa zona de Neuilly y finalmente retornar al IX rue Bellefond. Joaquín Sorolla fija su alojamiento en torno al Parc Monceau, rue Messine, zona donde reside la alta burguesía parisina en el VIII

arrondissement. José Pinazo reside en 1907 en el Bd des Batignoles, 29 en el IX arrondissement.

Alberto Pla y Rubio vive en la rue d'Angoulême, 48, zona pobre ubicada en el barrio de Belleville XI *arrondissement*. Leopoldo García Ramón se instala primeramente en la rue Trousseau, 22 muy cerca de la Place de la Bastille, después se muda a a la residencial zona de Neully sur Seine y finalmente se aloja en la lujosa rue de Rivoli, 15 en el IV *arrondissement*.

Albert Viscai discípulo de Sorolla se establece en el Bd Victor, en el XV *arrondissement* cerca de la porte de Versailles, zona igualmente de residencias burguesas para luego ubicar su emplazamiento en la rue Laferriere en el IX *arrondissement*. Por ultimo Vicente Santa Olaria, suponemos familia de Federico, se aloja en la rue Dareau en el XIV *arrondissement*. Andrés Mujica reside en la rue Ernst-Cresson en el XIV *arrondissement*.



Fig.98-Vicente Paredes. Av de l'Opera. (En el VIIIe arrondissement)

Los pintores valencianos se establecen, por tanto, en varios distritos que nos dan una idea de los ambientes y espacios que frecuentaron en la ciudad y del tipo de artistas que pretendieron emular en la capital. Los barrios del IX y el VIII arrondissement que constituyen las zonas con los alquileres más caros de París son los lugares predilectos en los que establecen sus residencias temporales los pintores valencianos. Otro lugar de alojamiento eran el XI y el XVIII y en menor medida el VI y el IV. Hacia el cambio de siglo los pintores valencianos se decantan cada vez más por el XIV y el XV arrondissement, probablemente atraídos por la cercanía con el nuevo entorno artístico de Montparnasse y por la posibilidad de obtener estudios con precios asequibles.

Como apuntamos anteriormente era una práctica compartida por los artistas indicar en los catálogos del Salon la reseña de la dirección del marchante que comercializaba sus obras en la capital. De esta manera los futuros compradores que contemplaban las telas en los Salones podían dirigirse directamente a la casa del marchante para adquirir las obras. Esta técnica fue la que utilizó Rusiñol a partir de 1895, ya que en ocasiones era preferible ofrecer un marco más lujoso a los futuros compradores, pero también fue la táctica seguida por muchos artistas cuya vinculación con la capital gala se reducía a la participación en los certámenes de los Salones. Artistas como Joaquín Agrasot y Vicente Borrás, ambos anotan la misma dirección del marchante o el contacto que compartían en París y que promocionaba sus obras Chez M. Raymond, Pasaje des Petites Écuries, 15. Al poco tiempo Joaquín Agrasot establece contacto con la colonia de Jiménez Aranda quien suponemos debería promocionar sus obras en la capital gala ya que su dirección es rue Boissonade, 6. También fue el ejemplo seguido por Moreno Carbonero y Muñoz Degrain a quienes unía una relación artística en Málaga y que anotaban su residencia Parisina en casa del Señor Mesa, rue du Bac. Julio Vila Prades ofece siempre la dirección de sus marchantes primero M. Berheim, luego M. Soteras, finalmente M. Povo.

En cualquier caso las cuestiones referentes al alojamiento y la vida en la ciudad parecían ser temas que no despertaban demasiado interés entre las crónicas y corresponsalías periodísticas que se realizaban desde París. En realidad esta cuestión que concernía a las cuestiones materiales se obviaba en las páginas referentes a temas de la capital, era un asunto que estaba al margen de las preocupaciones del arte, era como

si la ortodoxia del ideal artístico impidiera a los artistas emplear excesivo tiempo en cuestiones superficiales.

Las relaciones de los artistas

En general los artistas fueran de la nacionalidad que fueran se abrieron paso en la ciudad gala gracias al conocimiento y los consejos de los artistas que ya llevaban más tiempo allí. Algo que también había sucedido en Roma donde, como recordamos, existía la costumbre de acudir a Preciado de la Vega que asesoraba y daba cobijo a los recién llegados, también Antonio Sola cumplía ese función de guía y mentor de los jóvenes artistas. La experiencia era un grado y entre los artistas se establecía esta especie de vínculo entre los más veteranos y los recién llegados. La manera de establecer contactos y fomentar las relaciones en la capital gala siguió desarrollándose tal y como se había producido en Roma, pues los pintores españoles en París, al menos los llegados en la década de 1880 y 1890, lejos de ser distintos de aquellos que habían habitado en tierras italianas compartieron un mismo ideal de representación. En Roma como en París la mayoría de los pintores españoles se definieron por constituir una colonia propia vinculada a la idea de un tipo determinado de artista, que aspiraba la fama artística y el éxito comercial

“questi artisti non sapessero troppo mischiarsi coi bohèmiens del Caffè Greco o quando lo facessero dovessero farlo con quelle dovute precauzioni che marcassero la distanza fra gli uni e gli altri. D'altra parte gli artisti spagnuoli organizzarono quasi subito un loro circolo di ritrovo che si chiamò il *Circolo de Don Chisciotte*, una ragione di più per appartarsi dalle Salle del Café Greco, troppo fuori delle regole per una raccolta di artisti così favoriti dalla fortuna.”⁵³⁴

En páginas sucesivas, al tratar la condición social del artista, trataremos de explicar en qué consistía esa premisa de los “artistas así favoriti dalla fortuna”.

Los espacios compartidos de los bailes, *soirées* y salones privados ejercían en la capital gala como espacios aglutinadores en los que determinados artistas establecían contactos, interactuaban y se relacionaban. A falta de una institución oficial que

⁵³⁴ ANGELI, Diego: *Le cronache del Café Greco*. pp.80-81

acogiera a los artistas, éstos empleaban los contactos personales como medio para abrirse paso en la ciudad.

“En un ambiente más íntimo, los artistas españoles organizaban sus propias reuniones y tertulias. Generalmente eran los más acomodados los que se encargaban de recibir en su casa a sus colegas. Tal es el caso por ejemplo, de Enrique Melida, anfitrión de importantes reuniones en las que sus amigos pintores coincidían con los músicos asistentes a los conciertos organizados por su esposa, Marie Bonnat, hermana de Leon Bonnat, e Isaac Albeniz. Más concurridas todavía eran las tertulias organizadas en su suntuoso piso del Faubourg Saint-Honoré por el escritor Eugenio Ochoa. También el pintor Martín Rico organizaba fiestas animadas reuniones, amenizadas por las canciones que él y su esposa interpretaban a la guitarra. Y Francisco Miralles, quien en su domicilio del Bd. Clichy congregaba a la mayoría de artistas catalanes instalados en la ciudad, del mismo modo que, con los valencianos lo hacía José Llaneces.”⁵³⁵

Los círculos artísticos como los círculos sociales conformaban espacios de relaciones estrechas, en los que miembros de una misma entidad social compartían hábitos e inquietudes. Es por ello necesario matizar que este tipo de espacios jugó un papel determinante entre un tipo determinado de artistas, aquellos que ambicionaban el reconocimiento artístico y el éxito económico, motivo por el que fueron muy comunes a la mayor parte de los pintores españoles y los valencianos en particular. Aquellos que viajaron a París en busca de nuevos aires artísticos transitaron otros espacios que intentaremos trazar en el capítulo referido a la bohemia.

Además de constituirse como una entidad heterogénea, integrada por miembros de distinta naturaleza, aunque compartiendo similares ambiciones artísticas, las colonias de artistas, actuaban y se establecían creando sus propios modelos de relación en el extranjero. Un ejemplo distinto al de los artistas españoles lo hallamos en la colonia de artistas americanos afincados en París; quizás por aquello del pragmatismo de la cultura protestante, los artistas americanos establecidos en la capital gala elaboraban descriptivas crónicas con las que ofrecían una guía para los futuros visitantes con indicaciones para moverse con facilidad tras la llegada a París.

⁵³⁵ GONZALEZ, C. y MARTI, M.: *Pintores españoles en París*. p.38.

“Some wrote letters home that were published in local newspapers, and books and articles tailored to the art students began to appear, including information about where and how to make a home in Paris. Among the earliest was May Alcott Nieriker’s *Studying Art Abroad and How to Do it Cheaply* published in 1879.”⁵³⁶

No era fácil para un artista extranjero moverse en una ciudad extraña, en la que habitaban al rededor de dos millones de personas, a todas estas cuestiones había que sumar el contratiempo del idioma que en muchas ocasiones constituía un factor que reducía en mucho las posibilidades de relacionarse. No en vano los artistas americanos que más destacaron en el París de finales de siglo fueron curiosamente aquellos que conocían el idioma como James McNeil Whistler, John Singer Sargent o Mary Cassat.

En cualquier caso las comunidades de artistas siempre tuvieron una tendencia a reunirse entre ellos fomentado grupos de nacionalidades que se reunían en determinados cafés, que creaban sus propias asociaciones, que producían sus propias publicaciones y que en definitiva establecían su pequeño micromundo en la capital. Los artistas americanos, al igual que otros muchos grupos de artistas que se integran por comunidades artísticas, se establecieron en barrios donde compartían estudios y residencias:

“Large communities of Americans developed along the rue Notre-Dame-des Champs, in the small streets near the *École des Beaux Arts* and in the neighbourhoods near the passage des Panoramas, where the Académie Julian held classes”⁵³⁷

En este caso los artista norteamericanos se ubicaban en la *rive gauche* en torno a la Escuela de Bellas Artes y a la Academia privada Julian. Estos artistas había establecido, a su vez, una publicación que permitía tanto a los recién llegados como a los ya residentes en la capital darse a conocer y estar en contacto con lo que acontecía en el panorama social de la comunidad americana en la ciudad, la publicación era semanal y lleva por título *American Register*.⁵³⁸ La amplia colonia de artistas americanos en París, tengamos en cuenta que sólo en 1880 viajaron alrededor de 1000

⁵³⁶ HIRSCHER, Erica E.: “At home in Paris”, pp.57-114. En ADLER, Kathleen, HIRSHLER, Erica E. y WEINBERG, Barbara H.: *Americans in Paris 1860-1900*. National Gallery. Great Britain, 2006. p.62.

⁵³⁷ HIRSCHER, Erica E.: “At home in Paris”. p.66

⁵³⁸ Aun hoy en la actualidad la comunidad americana cuenta con un revista que ofrece a los americanos recién llegados información sobre alquileres de pisos y residencias donde poder alojarse.

artistas, provocó que se fomentara toda una infraestructura perfectamente organizada gracias a la cual los artistas americanos pudieron desenvolverse con mayor facilidad, incluso aquellos que no conocían el idioma.



Fig.99-Colonia de artistas americanos en el American Arts Club

“The Americans who worked in Paris during the 1890s were no longer necessarily alone or isolated. They had access to a large expatriate community that could offer many of the comforts of home. The American Art Association of Paris, for example, allowed his members together in rooms [.....] Societies and organisations began to proliferate in the 1890s, among them the American women’s Art Association, The French Société des Américanistes de Paris, The Girl’s Art Club, The American Chamber of Commerce in France, The Franco-American Committee, The Paris Society of American Painters.”⁵³⁹

Todas estas asociaciones, sin duda, nacían producto del establecimiento de las comunidades en el extranjero, en definitiva su finalidad era la de ofrecer un mejor marco de desarrollo para la practica artística de aquellos que habían acometido el viaje

⁵³⁹ HIRSCHER, Erica E.: “At home in Paris”. pp.98-105.

formativo a París. Bajo este mismo auspicio se creaba a finales de siglo *la Sociedad de Artistas españoles de París* que surgía de la iniciativa de Mariano Obiols y que presidía Raimundo Madrazo, gracias a esta sociedad se celebraron en la Galería Simouson distintas muestras en las que los artistas españoles en París pudieron exponer sus obras.

La tendencia de los artistas a establecerse en colonias de artistas en las ciudades de acogida se repite desde tiempos inmemoriales. Recordemos el ejemplo de los artistas flamencos que se alojaban en el distrito de Saint Germain en el París del siglo XVI o sin ir más lejos tal y como vimos con *il Circolo de Don Chisciotte* de los artistas españoles en Roma.

La ciudad cosmopolita

Sin embargo, si París se caracterizó por algo fue por la mezcolanza y la variedad entre artistas de los más diversos orígenes y las más diversas procedencias. En París abundaban los espacios en los que la uniformidad nacional se rompía y los artistas podían relacionarse indistintamente, básicamente esos espacios pertenecían al mundo del arte: las academias privadas, los salones, las casas de los marchantes o los museos, constituían espacios donde los idiomas se difuminaban dando paso a un único lenguaje, pues el arte era, es y será un lenguaje universal. Los cafés a su modo ejercieron un importante papel en la interrelación de las comunidades de artistas que habitaban París, ya que aunque en principio la tendencia fuera la reunión de grupos de una nacionalidad, pronto los espacios dejaron de ser exclusivos. Una vez establecidos en la capital los artistas establecieron nuevos vínculos con artistas de otras nacionalidades, las afinidades artísticas tanto como la entidad social fueron los argumentos que más influyeron en los círculos artísticos de París:

“El desembre de 1890 Rusiñol, Casas, Canudas, i Utrillo van celebrar la nit de Nadal al Moulin de la Galette. Si el català, segons que diu la dita, es un animal que s’enyora, la celebració nadalenca va ser un aiguabarreig d’enyorament i de festa d’artistes. Hi van concórrer els pintors catalans Pau M. Bertran i Lluís Buxó, i els francesos Paul Vernet y Maximilien Luce. Utrillo portà un convidat d’excepció: un tal Eric Satie, músic i compositor i company seu de misèries i fatigues als espectacles de

l'Auberge de Clou. [...] Satie els obsequià amb una interpretació musical amb l'harmòniom que havien llogat.”⁵⁴⁰

En unos ambientes sociales radicalmente distintos y movidos por otros intereses sociales y artísticos, se escenificaban reuniones con similar carácter internacional:

“The wealthy collector William Hood Stewart, father of the painter Julius Stewart, also held popular receptions, mostly for artist, every Sunday morning at his elegant home at the avenue D'Iéna. The participants, linked together by style and taste rather than by nationality, included Spanish, Italian, American and French painters, among them Raimundo de Madrazo and Martin Rico, Giuseppe de Nittis and Giovanni Boldini Julius Stewart and Robert Wylie, Gérôme and Ernst Meissonier.”⁵⁴¹

El carácter nacional aunque importante jugó un papel secundario en la conformación de relaciones entre los artistas asentados en la capital, que se reunían por correlaciones y correspondencias de otro carácter. Los círculos sociales eran los auténticos cenáculos de París, más que cualquier otro condicionante social, los artistas se reunían con miembros de su misma entidad social. Esta relación fomentaba vínculos y parentescos y convenía todavía más a cerrar los espacios. Un ejemplo lo tenemos en el texto anterior, todos los personajes que aparecen retratados mantiene algún tipo de relación por pequeña que sea. Raimundo Madrazo, mantiene una sólida amistad con Martín Rico, Gérôme y Meissonier conocen a Raimundo de Madrazo por su padre Federico y evidentemente por su tío Mariano Fortuny. Boldini y De Nitis, son igualmente amigos, evidencia de ello es el excelente retrato que Giovanni Boldini realiza en 1882 a Cecilia de Madrazo y Fortuny, prima a su vez de Raimundo Madrazo.

El carácter cosmopolita otorgaba su encanto de París, una ciudad en la que, efectivamente, los artistas se reunían por colonias buscando apoyo mutuo, pero cuyas diferentes nacionalidades y culturas se diluían a un mismo tiempo. Entonces se desarrollaban otros factores que entraban en juego, los espacios sociales en los que los artistas se desenvolvían comportaban sus propios códigos de comportamiento, hábitos sociales que se mostraban como argumentos todavía más poderosos que las diferentes lenguas, culturas o nacionalidades. Los artistas vinculados a las clases más acomodadas

⁵⁴⁰ PLANYELLA, Vicent: *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. pp.118.

⁵⁴¹ HIRSCHER, Erica E.: “At home in Paris”. p.68.

establecían sus propios escenarios entre los que se interrelacionaba, de la misma manera que la bohemia se aferraba a los propios. Y es en este sentido que se hace necesario abordar con mayor profundidad este aspecto que caracterizó y definió a los artistas, a su propia condición y a lo que en Historia Social del Arte se conoce como la Condición social del artista.



Fig.100-Giovanni Boldini. *Retrato de Cecilia Madrazo de Fortuny*. 1882.Óleo/lienzo.115 x 69 cm. (Giovanni Boldini era un habitual de los círculos artísticos parisinos donde coincidían con artistas españoles como Fortuny y Madrazo y sus ámbitos sociales, muestra de ello es este retrato.)

CONCLUSIONES

Durante muchos siglos el viaje formativo de los artistas permitió la comunicación, la difusión del saber y la relación entre culturas de distintos pueblos. Los lugares que potenciaron el viaje formativo de sus artistas experimentaron un desarrollo artístico más rico. El avance en los medios de comunicación y la reducción de las distancias posibilitó una mayor popularización del viaje formativo. A esta coyuntura se vino a sumar la predilección que durante el siglo XVIII se desarrolló por el conocimiento de otros países y culturas y al placer del viaje como fin en sí mismo. Todo ello hizo que se produjera un aumento en el número de artistas que se decidían a emprender el viaje formativo.

Durante muchos siglos Roma fue el destino predilecto de los artistas, la estancia romana se convirtió en una obligación para éstos. Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII, París comenzaba a despertar el interés como foco cultural y artístico. Fue a partir de entonces que los artistas comenzaron a tener dudas en torno a visitar una ciudad u otra. Sin embargo, ambas ciudades no se excluyeron la una a la otra, pues mientras Roma representaba el ideal del arte clásico, París significaba el germen del arte moderno. Las dos ciudades, por tanto, no fueron rivales sino complementarias, cada ciudad no sólo se definió por el arte que las envolvía, sino también por consagrarse a determinadas prácticas artísticas: de manera que Roma representó el estudio y la formación y París la contemplación, la promoción y la comercialización. Es por ello que muchos artistas desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX, no se decantaron por ninguna de las dos ciudades en particular sino por ambas. Los artistas realizaron en primera lugar la estancia romana donde se imbuyeron de los preceptos clásicos y se dedicaron al estudio de los modelos y después se trasladaron a París donde visitaron los nuevos Museos, expusieron y comercializaron sus obras.

A principios de siglo XX la situación del arte cambió radicalmente, el rechazo a la doctrina clásica motivó que muchos artistas ya no contemplaran Roma como lugar de destino. París junto con otros nuevos focos como Holanda, Bélgica, Berlín, Viena, etc...Fueron lugar de acogida para los artistas contemporáneos. Podríamos concluir que mientras el arte moderno mantuvo un hilo de unión con los preceptos clásicos de

representación, Roma estuvo en el mapa de los artistas como destino para la formación. El arte contemporáneo rompió estos lazos por lo que Roma fue olvidada y sustituida por nuevos lugares.

Paris había acometido su propia evolución durante siglos hasta convertirse durante el siglo XIX en capital y centro cultural de Europa. Muchos factores habían posibilitado su advenimiento como foco cultural, la novedad de algunos de ellos radicaba en su transformación como nueva capital moderna. El papel de los marchantes y del comercio del arte, vinculado al desarrollo del Mercado del arte, será un rasgo que definirá la modernidad que se había producido en la ciudad. Las nuevas academias privadas, la formación autodidacta, la heterogeneidad de su población de artistas, serán aspectos que irán paralelos a la consagración de Paris como foco cultural. En definitiva, la capacidad contestataria de sus artistas hacia los pensamientos monolíticos serán un rasgo que se difundirá desde Paris al resto del mundo.

En todo este proceso de relación que establecían los focos culturales como lugar de difusión ejercía un notable papel el lugar de origen. El proceso de recepción estará, por ello, determinado tanto por el foco difusor como por el centro receptor. En este sentido una ciudad como Valencia, con su pasado artístico, deberá ser contemplada atendiendo a sus particularidades, pues éstas condicionaron el modo en que las ideas importadas por los artistas valencianos que viajaron a Paris tuvieron su aceptación y adecuación. De igual manera esos mismos artistas una vez establecidos en Paris, desarrollaron un tipo de premisas artísticas determinadas por la formación de la que habían sido participes en sus lugares de origen.

París será en sí misma un sujeto con vida propia conformada por la juventud de una población que acudía a buscar fortuna alentada por el reclamo de las nuevas expectativas que ofrecía la capital. Una ciudad caracterizada por albergar a una comunidad de artistas sin parangón en otras capitales europeas. Artistas que eran considerados como signo de identidad de la propia ciudad moderna. Conscientes de su protagonismo y reputación, los artistas tomaron parte en la vida pública y civil de la ciudad, su integración en la misma motivó que sus excentricidades, en ocasiones, fueran toleradas más que en ningún otro lugar.

Los artistas discurrían por sus propios espacios en la ciudad y establecían sus modos de comportamiento. Las colonias de artistas ejercieron un papel notable en la vida artística de la ciudad, cada grupo tenía sus espacios y sus practicas sociales, que los definían y los mantenían unidos a la cultura materna. La tendencia de la mayoría de artistas recién llegados fue la de incorporarse junto a los miembros de su propia colonia. Pero una vez integrados en la ciudad los artistas establecían vínculos y relaciones condicionadas ya no por la nacionalidad sino por la pertenencia a una clase social. La nacionalidad como factor de relación será un aspecto que quedará sustituido por el del círculo o esfera social, a las que igualmente definirán unos usos, unos hábitos y practicas sociales.

PARTE QUINTA: LA CONDICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA

PARTE QUINTA: LA CONDICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA

“ S’attacher à la condition “sociale de l’artiste”, c’est vouloir saisir le milieu, les circonstances matérielles, les facteurs économiques mais aussi personnels, par rapport auxquels un artiste a pu construire son identité sociale et produire des oeuvres réputées artistiques. ”⁵⁴²

Cuando nos referimos a la condición social del artista estamos haciendo alusión a un concepto que no debe confundirse con el estatus social del artista, pues mientras el primero de los aspectos se refiere al modelo de representación que el artista desempeñó en la sociedad, es decir, la consideración social e ideológica que desarrollaron los propios miembros de una sociedad determinada sobre la figura del artista; el segundo aspecto versaría sobre el ordenamiento práctico de la sociedad, esto es el ordenamiento jurídico administrativo de un período histórico determinado. En ocasiones, sin embargo, la relación entre ambos aspectos ha estado estrechamente imbricada.

“la condition sociale de l’artiste n’est pas le statut sociale de l’artiste. Le statut sociale est une expression de caractère juridique et corporatiste, signifiant généralement la place tenue dans le corps social en fonction de règles établies à tel moment de l’histoire, dans telle société, pour l’organisation hiérarchique d’une profession ou d’une catégorie de population.”⁵⁴³

El tema no es nuevo, constituye un *leit motif* de la historia social del arte que ha sido necesario abordar desde diversos planteamientos, fruto de los cuales se han obtenido análisis más completos del fenómeno artístico. Los historiadores del Arte han debido preguntarse sobre cuestiones tales como: ¿Por qué ha interesado la vida de los artistas en la historia ? o ¿Qué papel ha sido asignado a los artistas en el seno de cada sociedad?. Preguntas y respuestas que han abierto un nuevo escenario en la comprensión de la producción artística.

⁵⁴² LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*. p.9.

⁵⁴³ LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*. p.9.

INTRODUCCIÓN, EVOLUCIÓN HISTÓRICA

El Renacimiento

Desde la antigüedad la figura del artista fue vinculada al proceso creativo, fue éste quien atrajo la mirada y la admiración de los hombres:

“Las historias que se cuentan sobre los artistas en todos los tiempos y latitudes reflejan una respuesta humana y universal a la magia misteriosa de la creación de una imagen.”⁵⁴⁴

El hombre se ha sentido siempre atraído por la naturaleza de aquellos que aparecían dotados con la capacidad creadora, esta cuestión, sin embargo, ha estado supeditada a la concepción y valoración que cada sociedad desarrolló sobre la labor artística y sobre la obra de arte en sí misma. A lo largo de la historia los hombres experimentaron una concepción variable sobre la labor artística, durante muchos siglos la producción de una obra estuvo investida de un cierto halo de divinidad, el artista era portador de una capacidad innata que lo diferenciaba del resto de los hombres, mientras que en otros períodos el artista producía como un artesano, por tanto, su capacidad creadora se adquiría en función del conocimiento de un oficio, de una práctica que podía ser desempeñada por cualquier hombre. Este carácter más profano no impedía que se considerara que entre el grueso de artesanos existieran algunos más dotados o menos.

Gran parte de la historia del Arte se debate entre estos dos modelos, una especie de lógica bilateral que diferenciaba a los artistas, en nuestro caso a los pintores, en artistas o artesanos, entendiendo a los primeros como seres vocacionales particularmente dotados para la creación y a los segundos como trabajadores cuya destreza era producto de la experiencia y la práctica. La genialidad era la marca distintiva de los Artistas con mayúsculas. Sin embargo, estas consideraciones han estado sometidas a cambios a lo largo de la historia, como apuntamos anteriormente, quizás el más trascendental tuvo lugar durante el Renacimiento. Este periodo supondrá en la consideración social del Artista un nuevo horizonte que merece ser esbozado.

⁵⁴⁴ KRIS, Ernst y KURZ, Otto: *La leyenda del artista*. Ed. Ensayos arte Catedra. Madrid, 2002, p.13.

“La adulación al artista consagrado es una constante de las biografías a partir del *cinquecento*, y cristalizó definitivamente en una observación de Durero, el cual definió la actividad artística como “crear igual que Dios”, cuyo paralelismo italiano es la definición por Alberti del artista como “alter Deus”..... De acuerdo con esta idea somos testigos de que en el Renacimiento prevalece la opinión de que la actividad artística no está determinada por el aprendizaje o la práctica, sino por la cualidad especial.”⁵⁴⁵

Efectivamente, nos situamos en ese momento crucial en la historia social del Arte en el que el artesano pasa a ser considerado artista y en el que la práctica artística deja de ser considerada una técnica y comienza a ser entendida como un arte de carácter liberal. Pero si de alguna manera este cambio tuvo una importante repercusión en el modo en que los artistas se enfrentaron al desarrollo de la práctica artística, no menos considerable fue la variación que supuso para la consideración social del artista su nueva elevación a la categoría de creador. Aunque este proceso no fuera simultáneo en los diversos estados modernos, si es cierto que desde Italia se ejerció un potente poder de transmisión de ideas que contribuyó a la expansión y aceptación de estos cambios en diversos espacios geográficos. La aceptación tardía o posterior de las corrientes ideológico-filosóficas referidas a la condición del artista produjo un *décalage* al que algunos artistas fueron sensibles, quizás por ello Albert Dürer respondía así a las diversas realidades que caracterizaban a dos espacios tan distintos como los estados italianos y las tierras germanas:

“Combien je vais regretter le soleil, ici je suis un gentilhomme et chez moi un parasite.”⁵⁴⁶

A partir del *Quattrocento* y fundamentalmente durante el *Cinquecento* se desarrollará todo un cambio en la consideración social del artista, sin embargo, hay que mantener con matizaciones estas premisas pues debemos considerar que se trató de un proceso que tuvo su incidencia en determinado tipo de artistas, en un número igualmente reducido y en ámbitos sociales asimismo específicos:

“La Italia del Quattrocento, i àdhuc la del Cinquecento... És certament el primer i seriós pas cap a un canvi radical en la situació social de l’artista, però només en qualitat d’inici. No tenim xifres estadístiques a la mà, però estic convençut que, excepció feta

⁵⁴⁵ KRIS, Ernst y KURZ, Otto: *La leyenda del artista*. pp.55-56.

⁵⁴⁶ LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*. p.18.

dels grans mestres (els *alter deus*, segons Kris i Kurz) un 90% dels artistes italians dels segles XV i XVI van viure estrictament com a artesans.”⁵⁴⁷

Mas allá de las matizaciones, ese *primer pas* al que se refiere Company fue vital para que paulatinamente el artista fuera acometiendo un salto cualitativo en su consideración en el seno de la sociedad y en la proyección de un ideal de representación. Fuera como fuese lo cierto es que el cambio de concepción sobre la figura del artista sucedió y este proceso tuvo lugar durante el Renacimiento. Para abordar la difícil labor de reconstruir el modelo de representación social que pudo implicar este proceso de variación ideológica para la sociedad del *cinquecento*, una excelente fuente la constituyen por un lado la literatura artística y por otro los diálogos o tratados de pintura que tanto desarrollo tuvieron a partir de este siglo. Ello nos acerca nuevamente a la primera de las premisas básicas en la consideración social del Arte, nos estamos refiriendo a la consideración social de la práctica artística.

Una de las obras más ricas en testimonios sobre este aspecto la constituye *El Cortigiano* de Baldasare di Castiglione, obra en la que a modo de decálogo se establecían las virtudes que debía contemplar cualquier persona que deseara ser considerada cortesana, haciendo especial alusión al modelo de los artistas y a la práctica del arte como disciplina de ennoblecimiento.

“ cumple que nuestro cortesano la sepa, y es saber debuxar y trazar y tener conocimiento de la propia arte de pintar.”⁵⁴⁸

Si el arte y la pintura constituían un disciplina ennoblecedora a la que todo cortesano se debía entregar, los artistas, por ende, debían asimismo gozar de una nueva consideración que los aproximara a la condición de la nobleza de su disciplina. Por lo tanto, el artista comenzará a compartir los espacios sociales de los cortesanos y de la nobleza, adoptando el *modus vivendi* y los modelos de representación que caracterizaban al cortesano. Así mismo lo transmite Paolo Pino en su obra *Dialogo di pittura* publicada en 1548 donde establece un claro diseño de la imagen que debía adquirir el artista:

⁵⁴⁷ COMPANY, Ximo : *L'Art i els artistes al País valencià Modern(1440-1600)*. Ed. Curial. Barcelona, 1991, p.27.

⁵⁴⁸ CASTIGLIONE, Baldassare : *El cortesano*. Cátedra, Madrid, 1994, p.191.

“le peintre doit se présenter *sans affectation* mais avec *affabilité et courtoisie*, toujours suivi d’un serviteur, parfumé, se gardant d’avoir les mains et la chemise tachées et portant des vêtements de bonne coupe pleins de dignité, sachant user de facéties pour plaisanter et converser.”⁵⁴⁹

Se trataba de un modelo representacional que afectó al modelo que la sociedad proyectó en la figura del artista, esta concepción pudo tener sólo alguna incidencia en la posición social o el status de los artistas ya que la variación en la consideración social pudo permitir a los artistas exigir mejores condiciones de remuneración, pero en reglas generales esta variación no produjo un variación radical en el status social de los artistas que salvo las grandes excepciones de los maestros de renombre continuaron manteniendo su status social con economías similares. Como indica Burke:

“tretze artistes (dels quals onze eren italians) entraren en les files de la noblesa durant el segle XV, i cinquanta-nou (vint-i-nou dels quals eren italians) en el segle XVI, afegeix, però, que el “*status del artista en la corte era ambigu*”⁵⁵⁰

Hemos querido exponer este fenómeno que caracterizó al artista y su proximidad al ámbito social cortesano pues con ello nos encaminamos hacia otro aspecto primordial en la consideración social del Arte y de los artistas, esto es, las cuestiones materiales que afectaron a éstos; y lo hacemos a sabiendas que esta cuestión se convertirá en el caballo de batalla del Arte del siglo XIX.

Francisco de Holanda se refería a este aspecto en su *Dialogo de la Pintura* de 1548, cuyo capítulo VII llevaba por título “Que tal debe ser el pintor”:

“ [...] será entresacado y apartado del otro vulgo, y su andar el cabello arrevuelto y mal ceñido, tendrá por muy mayor perfección y pulideza que no la de los muy peinados y justos [...] de día y todas las noches (que es tiempo más para estudiar); y luego de suyo, buscará la lición de poesía y humanas letras, que fácilmente como señor le entregarán[.....] Está bien al raro debujador tener algunas libertades y condiciones, así

⁵⁴⁹ PINO, Paolo: *Dialogo di Pittura*. Milán, 1954, p.35. Ref.: DESWARTE, Sylvie: “Considérations sur l’artiste courtisan et le génie au XVIe.ssiècle”. pp. 13-28.En LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*. Ed. Université de Saint-Étienne.C.N.R.S. Saint-Étienne, 1985. p.16.

⁵⁵⁰ COMPANY, Ximo : *L’Art i els artistes al País valencià Modern*. p.26.

en el conversar sin cumplimento, como en otras cosas libres que le pide el cuidado y ocupación de su intento, las cuales cosas no son lícitas a otro hombre ocioso; más debe ser muy discreto y advertido, virtuoso y moderado, tanto en sus cosas todas y consejos como en la razón de sus obras[...] ha de ser liberal y enemigo capital de la avaricia y sin ningún género de envidia, cosa harto difícil entre los pintores”⁵⁵¹

Francisco de Holanda hacia hincapié en el alejamiento del artista de los ámbitos populares, en el cuidado del aspecto físico, en la naturaleza de las actividades nocturnas, en su discreción y en su carencia de avaricia y envidia. Con ello el pintor nos estaba dando las claves de todos aquellos rasgos distintivos que habían caracterizado y caracterizaban a gran parte de los pintores de la época. La cuestión de la avaricia concernía a una premisa capital en la transformación del artista al modelo cortesano o académico, los artistas debían rehuir toda intención económica pues el arte como práctica liberal se desprendía de toda su condición mercantilista, dejaba de ser un oficio para convertirse en una disciplina liberal, en un Arte. Paolo Pino opinaba con similares argumentos:

“Non sia il pittore dispettoso nell’essere premiato, ma si condanni, come quello che più apprezza l’onore che l’utile e aborrisca quel far mercato, caso veramente vilissima.”⁵⁵²

No obstante, hay que reseñar que al margen de la construcción del nuevo ideal del artista cortesano existieron otros ejemplos de artistas cuyo comportamiento y hábitos sociales diferían radicalmente del modelo cortesano. Aunque todos los artistas compartían las esferas de la actividad artística sus espacios de actuación eran distintos, si se trataba de un artista que operaba en el taller gremial, de un artista vinculado al ideal académico o de un artista que oscilaba entre estos dos mundos. Este aspecto también era observado por Castiglione:

“ Castiglione opère une sorte de télescope des trois étapes de la conscience sociale du peintre, tour à tour artisan, maître d’un art libéral et courtisan. Ces étapes, il faut le souligner, coexistaient au début du XVIe siècle et même pouvaient être vécues par un seul peintre.”⁵⁵³

⁵⁵¹ DE HOLANDA, Francisco : *De la Pintura Antigua y El dialogo de la Pintura*. pp.38-39.

⁵⁵² PINO, Paolo: *Dialogo di Pittura*. Milan, 1954, p.35. Ref : DESWARTE, Sylvie: “Considérations sur l’artiste courtisan et le génie au XVIe.siecle”. p.26.

La mayor parte de la literatura artística de la época ensalza el modelo del artista cortesano, un modelo al que no apremiaba la necesidad económica. Toda la literatura artística tuvo como principal vocación dirigir y reconducir a los artistas hacia el modelo de artista cortesano, una actitud que ennoblecía aún más la recién instaurada figura del artista académico. Pero en la práctica la actitud de muchos artistas se manifestó de manera bien distinta, configurando actitudes y hábitos sociales que conforman ese estereotipo latente en el ideario colectivo del artista como un ser extravagante y lunático.

“La nouvelle littérature artistique qui fleurit à partir du milieu du XVIe siècle, de Pino à Zuccari, s’est fait un devoir de dénoncer certains fléaux psychologiques dont les peintres sont fréquemment le jeu. La mélancolie, la solitude, la folie, l’excentricité, l’étrangeté sauvage et la vie de bohème ”⁵⁵⁴

Algunos artistas como Zuccari, quien fuera primer director de la Academia de San Lucas de Roma, en su discurso de ingreso en 1593, reprendía y exigía a los artistas decoro en sus comportamientos, consciente de la tendencia a la excentricidad y a la consideración que la sociedad hacía de sus artistas:

“exhorter les artistes à la courtoisie, à l’affabilité et aux bonnes manières et pour condamner sévèrement *l’extravagance des caprices effrénés* et la dissolution de la vie fantasque”⁵⁵⁵

Esta idea de la locura de los artistas, de sus extraños modos de comportamiento estaba relacionada con la concepción filosófico-ideológica de los humores que desde la Antigüedad hasta la edad Media se había constituido como sistema de ordenamiento y clasificación del universo y del mundo. Desde la antigüedad el humor flemático, esto es, aquel que estaba bajo la adscripción del planeta Saturno producía un carácter melancólico, éste comportamiento había distinguido a los artistas, dada su naturaleza somnolienta y meditativa. Dicho carácter melancólico había estado desde entonces investido de una cierta connotación negativa, pues en él se hallaba el origen y el germen de la locura. Los artistas, por tanto, habían sido considerados como seres meditativos con especial tendencia a la locura, su vinculación con Saturno los convertía en seres

⁵⁵³DESWARTE, Sylvie: “Considérations sur l’artiste courtisan et le génie au XVIe siècle”. p.14.

⁵⁵⁴DESWARTE, Sylvie: “Considérations sur l’artiste courtisan et le génie au XVIe siècle”. p.24.

extraños ante la sociedad. Sin embargo y aunque esta connotación peyorativa sobre el influjo de la melancolía en los artistas persistiera, la consideración sobre éstos iba a revestir un cambio radical. Paralelamente a la irrupción del sistema de Academias, al ennoblecimiento del artista y a su elevación a la categoría de cortesano había surgido una nueva visión de la melancolía que no se caracterizaba ya por su cercanía a la locura y la demencia sino al genio de la creación. Evidentemente era necesario desde el punto de vista ideológico hacer variar esa noción del artista excéntrico cuando desde diferentes frentes se acometía el ennoblecimiento y la elevación del artista a otro rango social.

“La idea de melancolía como condición del logro creador [...] se alcanzó cuando por primera vez la *mérenncolie mauvaise*, que la mayoría de los autores del siglo XV y muchos de sus sucesores habían entendido meramente como un mal, se reconoció como una fuerza intelectual positiva.”⁵⁵⁶

La transformación en la consideración del carácter de los artistas desde la *mérenncolie mauvaise* a la genialidad, fue otro mecanismo que acompañó al proceso de ennoblecimiento del artista. Marsilio Ficino contribuyó a dar forma a la idea del hombre genial melancólico, una concepción que el autor desarrolló enteramente en su obra *Libri de vita triplici*, donde abordaba la cuestión referida al genio melancólico desde diversas disciplinas como la filosófica y la médica. Para Ficino los artistas que quisieran liberarse de la enfermedad melancólica debían alejarse de ciertos hábitos que tan solo contribuían a empeorar el estado del melancólico:

“En correspondencia con las tres clases de causa que predisponían a los altamente dotados a la melancolía, los remedios contra la enfermedad que Ficino proponía son de tres categorías. En primer lugar, régimen, basado en las acreditadas prescripciones de los médicos árabes y salernitanos, que eran: evitar toda intemperancia, dividir razonablemente el día, vivienda y alimento adecuados, caminar, buena digestión, masaje de la cabeza y el cuerpo, y, sobre todo, música.”⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ DESWARTE, Sylvie: “Considérations sur l’artiste courtisan et le génie au XVIe. siècle”. p.24.

⁵⁵⁶ KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía*. p. 239.

⁵⁵⁷ KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía*. p. 260.

La nueva concepción del artista como cortesano nacía, por tanto, como antítesis al carácter melancólico del artista, un intento que pretendía ennoblecer de manera conjunta no sólo la labor artística sino también y muy fundamentalmente a los artífices de la misma, los propios artistas.

“On voit quel était l’acharnement sans répit des théoriciens à imposer de force le modèle de l’artiste courtisan. Cette insistance est révélatrice de l’existence d’un comportement anti-conformiste des peintres qui était même perçu du public comme l’un de leurs attributs caractéristiques. L’archétype de l’artiste courtisan correspond donc à un choix conscient et délibéré qui exclut *ipso facto* un aspect significatif de l’expérience collective et du mythe croissant du peintre . ”⁵⁵⁸

Dos modelos o tipos sociales de artistas se habían configurado, por un lado existía el artista cortesano de nobles maneras y actitud ejemplar que elevaba su posición a la élite social. Rafael fue el artista que mejor encarnó este modelo de artista cortesano, aquel al que la mayor parte de teóricos ofrecieron como referente a seguir. En el otro extremo se situaba el artista bohemio o el artista afectado por el carácter melancólico, artistas a los que Vasari definió como hombres que osaban *vivre en philosophe* una terminología que era sinónimo de asocial y bohemio. Vivir como filósofos tal y como había vivido Sócrates⁵⁵⁹ será una de las actitudes que desarrollará Miguel Ángel como arquetipo del artista melancólico. Aunque en el caso de Miguel Ángel, Vasari lo salvara de la quema debido a su innata capacidad creadora, motivo que fue suficiente excusa para que su modo de vida fuera tolerado aunque no recomendable.

Al observar el panorama del artista cientos de años más tarde de estas consideraciones, nos sorprende observar como muchos de los considerados vicios de los artistas persisten, de la misma manera que los modelos se prolongan en el tiempo adquiriendo casi un valor atemporal por encima de las contingencias propias de cada período histórico. Los modelos se mantendrán como arquetipos, el artista mercantil vinculado al oficio, el artista melancólico o bohemio, el artista cortesano, pero todos ellos experimentaran las variaciones propias de una época en la que las cortes habrán

⁵⁵⁸ DESWARTE, Sylvie: “Considérations sur l’artiste courtisan et le génie au XVIe.ssiècle”. p.24.

⁵⁵⁹ La idea del artista como ser asocial se relaciona en origen con la personalidad de Sócrates a quien muchos consideran el primer bohemio, no en vano siglos más tarde Rabelais se mofaba en sus obras de los malos modos de Sócrates y de su incapacidad para adecuarse a la vida profesional.

perdido su presencia, los humores habrán dejado de tener vigencia y la sociedad se organizará de manera diversa.

Francia 1789-1814

Desde muchos puntos de vista la Revolución francesa obró un cambio determinante en la condición social del artista y nuevamente constituye un punto de inflexión en la historia social del arte:

“ Pour les artistes, la revendication de la liberté est essentielle, car elle est le moyen d’accéder à une nouvelle reconnaissance sociale et, au-delà, à l’affirmation d’une autonomie dans le corps social, qui débouche sur la reconnaissance de la valeur d’échange des produits de l’art et sur la compétition économique. D’où, à partir du Directoire, les tentatives qui affirment l’indépendance économique de l’artiste (elles étaient prématurées) et qui délimitent un nouveau territoire institutionnel de l’art (elles devaient réussir), construit sur la base de l’alliance des intellectuels et des artistes.”⁵⁶⁰

Esta autonomía del arte y del artista será la responsable de la incorporación del artista a la nueva sociedad liberal como otro individuo más que se define por su posición social. Una definición social acometida en virtud de un status económico adquirido no ya como signo de una herencia de cuna, sino como producto de la ascensión económica propia del fenómeno de ascensión libre que provocará el advenimiento del capitalismo y que fracturará a la sociedad en función de los nuevos valores de posesión económica. Desde el punto de vista económico y social el trascendental cambio que se produce con la llegada del sistema de intercambio capitalista afectará directamente a la relación del arte y del artista con la sociedad.

“On ne perd pas de vue que la Révolution survient alors qu’est déjà en cours la transformation du produit artistique, alors que la valeur d’usage de l’œuvre d’art commence à être remplacée par sa valeur d’échange : au *mécène* et au *prince* succèdent les *clients*, les *amateurs* et les *collectionneurs*.”⁵⁶¹

Pero mientras este proceso de autonomización del arte y de emancipación de los antiguos sistemas de representación artísticos cambiaba, a su vez, se estaba

⁵⁶⁰ MONNIER, Gerard : *L’art et ses institutions en France*. p.22.

⁵⁶¹ MONNIER, Gerard : *L’art et ses institutions en France*. p.20.

produciendo, una nueva tipificación del artista como símbolo del propio sistema político. Por un lado el artista asumía las nuevas variaciones derivadas de la transformación económico-social y por otro se hacía acreedor también del proceso de cambio político acometido en Francia. Estos nuevos factores determinarán la naturaleza del artista del siglo XIX. Las variaciones de carácter político habían configurado ya desde la Revolución al artista como un ser implicado en el proceso de construcción política y social del Estado. A partir de entonces surgirá un tipo de artista que asumirá su compromiso con la sociedad y con el devenir de la misma, participando activamente y ejerciendo su poder como transmisor de ideas a través de su arte. El artista David fue quien mejor representó esa figura del artista vinculado a la causa política:

“ Dans une période où la transformation du rapport de l'artiste avec ses partenaires coïncide avec les intérêts philosophiques, avec la réflexion des théoriciens et avec la conjoncture politique, la Révolution est de ce point de vue un moment productif exceptionnel. ” ⁵⁶²

La Revolución configuró un modelo de artista que luchaba codo a codo con sus contemporáneos por defender el espíritu igualitario y libertario del nuevo Estado francés. Quizás por ello podemos reconocer durante este periodo diversos fenómenos que simbolizan claramente estos mismos preceptos como la abolición de la *Academie Royal*: ya que ningún artista goza de más privilegios que otro y por tanto todos tienen derecho a formar parte de las instituciones artísticas, o la apertura del Salon a todos los artistas que quisieran exponer en él, incluidos los extranjeros: pues los derechos de los hombres deben ser universales y no conocer fronteras.

Pero la celeridad con que se acometieron los cambios políticos entre el periodo comprendido entre 1789 y 1814, conllevaron consigo una variación de la condición que definió el ideal de artista que se transformó sustancialmente según el modelo político y el lapso cronológico en el que nos situemos del siglo XIX. Si la revolución puso el acento sobre la implicación política del artista, sobre su carácter como defensor de ciertos derechos inalienables y sobre su capacidad como modelador de la conciencia nacional a través de un arte comprometido con la educación y la ética de la razón. El período del Consulado y el Imperio aportará nuevos modelos que afectarán a la

⁵⁶² MONNIER, Gerard : *L'art et ses institutions en France*. p.20.

naturaleza del artista y a su consideración en el seno de la sociedad. El artista como sujeto que asciende en la carrera artística como se asciende en la carrera militar, que adquiere premios y recompensas por su servicio al arte de la Nación y que finalmente es recompensado por el Estado que le brinda encargos estatales y recompensas honoríficas será un modelo engendrado por la ambición triunfalista de Napoleón. La estructuración del sistema artístico como un modelo de ascensión meritatoria y curricular controlada y dirigida por aquellos que ya han adquirido los más altos niveles del escalafón contribuirá a determinar un sistema opaco donde los favoritismos y las decisiones arbitrarias estarán a la orden del día. Los artistas que accedan por tanto a los lugares de mérito en la carrera artística oficial no deberán ser forzosamente los más dotados desde el punto de vista artístico sino los más hábiles para sobrevivir en el asfixiante mundo de la competencia de los alumnos de las instituciones artísticas. El modelo del artista académico- oficial constituye en cierta medida una evolución del modelo de cortesano renacentista, se trata de una adecuación del modelo a la realidad histórico social propia de la sociedad francesa decimonónica.

A partir de entonces los modelos de representación que desarrollará el artista se sustentarán, bien en el modelo del artista comprometido con un ideal político, filosófico o artístico, bien en el del artista oficial del estado o bien en el del artista cuya vocación residirá en la optimización y mercantilización del arte.

Nuevamente nos hallamos frente a los arquetipos, aunque las mayores posibilidades que brindara el siglo XIX al artista provocaran una mayor movilidad entre los artistas que oscilarán entre los diferentes modelos, estableciendo posiciones intermedias, actitudes cambiantes y perfiles ambiguos.

CAPITULO XVI.- PARIS Y LOS ARTISTAS 1820-1914



Fig.101-Berthe Morisot. *Vista de Paris desde Trocadero*.1872. Óleo/lienzo. 45 x 81 cm.

- A nous deux maintenant !. El desafío a la ciudad

“Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s’attachèrent presque avidement entre le colonne de la Place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semble par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses :

- A nous deux maintenant ! ”⁵⁶³

Así daba fin Honoré Balzac a su célebre obra *Le Père Goriot*, comenzaba para el protagonista Eugene de Rastignac la verdadera conquista, la ascensión social de Paris. Alguna proposición similar debieron formularse los pintores que llegaban a esta gran ciudad ávidos de experiencias, que acometían su propia conquista y que lanzaban su propio desafío a la ciudad. Durante el siglo XIX París constituyó en sí mismo uno sujeto que interactuaba con los demás protagonistas que se relacionaban entre sus plazas, calles y bulevares, entre sus salones y galleries, entre sus salas de té, sus brasseries y sus

⁵⁶³ BALZAC, Honoré de: *Le père Goriot*. Ed. Le livre de poche. Paris, 1995.p.354.

café. En definitiva, París era esa masa social que ejercía la dirección sobre las tendencias y las modas, que desarrollaba los mecanismos de triunfo y fracaso, que construía los modelos de reconocimiento, que codificaba el ritmo y los tiempos de la sociedad más cosmopolita del siglo. El retrato social del joven Rastignac ejemplificaba a la perfección la morfología de una nueva sociedad configurada por jóvenes venidos de otras provincias o de otros estados que buscaban en la ciudad la promoción en el ascenso social, en el económico o en el artístico y en muchas ocasiones en los tres.

Morfología de los artistas

“Resulta evidente en efecto que, como siempre ocurre, los factores llamados morfológicos están a su vez subordinados a condiciones sociales como, en este caso particular, el enorme prestigio de las grandes carreras de pintor o de escritor”.⁵⁶⁴

Bourdieu definía el proceso de creación de los modelos sociales como el del productor intelectual que “bajo la apariencia de decir lo que es, aspira a hacer ver y hacer creer”⁵⁶⁵. En este sentido el productor intelectual como creador del modelo social, convierte en modelo de representación su propia obra de arte. Es por ello que muchos de los rasgos que identifican al artista del París del siglo XIX deben en gran parte su caracterización a autores como Balzac, Flaubert, Muguier, los hermanos Goncourt o Zola⁵⁶⁶, entre otros. Si la literatura del *Cinquecento* tuvo una gran incidencia en la conformación del ideal y el modelo del artista cortesano, no menos incidencia tuvo la literatura del siglo XIX en la configuración del artista moderno, convirtiéndolo en uno de sus personajes principales y más recurrentes. De sus páginas surgieron los mejores retratos de los artistas de la época, todos los estilos literarios: romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo hallaron un universo inagotable en el mundo del arte y los artistas de París y a los que rindieron extensas descripciones. Los escritores estuvieron atraídos por un entorno del que formaban parte, un mundo imaginado que nacía del imaginario de la realidad cotidiana.

⁵⁶⁴ BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 89-90.

⁵⁶⁵ BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*. p. 92.

⁵⁶⁶ *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, *las Escenas de la vida Bohemia* de Henry Muguier o *L'œuvre* de Émile Zola son buenos ejemplos de las caracterizaciones sobre la vida artística del París del siglo XIX.

A finales de siglo, en 1899 la Ilustración Artística publicaba la entrega de la crónica sobre los Salones de París de ese mismo año. El texto que conformaba la crónica constituye un documento de gran valor para aproximarnos a la consideración que la crítica artística realizaba sobre la figura del artista moderno en París.

“En Francia más que en ninguna otra nación, en virtud quizás de las ideas de independencia que allí predominan y de la organización social allí establecida, pueden señalarse diversas categorías perfectamente distintas entre los que se titulan artistas. [...]

Primer modelo:

“Hay en primer término los convencidos, los apasionados, aquellos que, sea cual fuere su especialidad se dedican a ella por entero con el ardor de la juventud o con la tenacidad de la edad madura, y viven por el arte tal como ellos lo comprenden, procurando unos formar escuela mediante la propaganda de sus ideas, encerrados otros dentro de sí mismos, trabajando asiduamente en silencio y nunca satisfechos del resultado obtenido en comparación del que quisieron alcanzar.

Segundo modelo:

“Siguen luego aquellos a quienes algunos triunfos más o menos fáciles logrados en los comienzos de su carrera han colocado en el número de los buenos artistas, y que fiando en sus dotes naturales y en la fama conquistada se entregan a un *dolce far niente*, satisfechos de haber seguido una carrera hacia la cual se sentían inclinados. Algunos de ellos tienen a veces extraños atrevimientos, y abusando de la posición que su pasado les crea, cometen extravagancias que asombran a los ignorantes, pero entristecen a los defensores serios del arte.”

Tercer modelo:

“Hay también los mercantiles, por decirlo así; aquellos para quienes el lienzo o el mármol no son sino cañamazos en los cuales están siempre dispuestos a bordar el asunto de encargo, el tema en boga, el pensamiento ajeno, sin más mira que la remuneración presente y el mayor precio en lo futuro.”

Cuarto modelo:

“Cuéntase también como artistas los que en la pintura sólo ven la mayor o menor habilidad en el manejo del pincel y en la mezcla de los colores y en la escultura la mano del práctico, y los cuales falta en absoluto la chispa del genio que constituye el verdadero artista y que hace que este trabaje a menudo más por la contemplación y por el ensueño que delante del lienzo o el mármol.”

Quinto modelo:

“Hábiles y no más que hábiles son asimismo aquellos a quienes algunos califican de intelectuales del arte y que, sin otro mérito que la satisfacción propia, tratan de suplir el talento con la audacia, producen fenómenos inclasificables y a veces acaban por imponerse a los *snoobs* haciendo proclamar por sus turiferarios que los que no se entregan a la admiración delante de sus obras son unos imbéciles.”⁵⁶⁷

Se hace difícil establecer generalidades, pero sin ellas sería imposible abordar el estudio de este capítulo. Aprovechando los perfiles que nos ofrece esta crónica que no son sino generalidades y estereotipos podríamos considerar que los artistas valencianos que viajaron a París y se imbuyeron del ambiente artístico de esta ciudad estuvieron fundamentalmente vinculados al segundo y tercer modelo más que a cualquiera de los otros. En cualquier caso nuestro propósito es el de dibujar el marco social en el que desarrollaron sus carreras artísticas y profesionales dichos artistas, los modelos que adoptaron y la consideración que la sociedad tuvo de ellos. Para ello se hace necesario abordar los modelos en su entera dimensión haciendo referencia a cada uno de ellos pues de la interacción de los mismos y de la existencia de éstos se desprende la completa visión de un mundo y una capital definida por la presencia y el protagonismo de los artistas.

⁵⁶⁷ X.: “Los Salon de París de 1899”. *La Ilustración Artística*. 1899. Nº 911, p.379.

Paris Bohème

Como observamos anteriormente la identificación del artista como un ser entregado a su arte, devoto a su vocación, encerrado en sí mismo e insatisfecho, no pertenece a la cosmovisión de la sociedad contemporánea. Este modelo para bien o para mal ha acompañado la figura del artista durante muchos siglos y constituye una morfología que es casi inherente a la propia definición del artista, aunque en la mayoría de los casos esta concepción responde más al mito que a la realidad. Efectivamente, el comportamiento bohemio de los artistas es prácticamente un sello de identidad de la actitud que caracterizó a estos sujetos desde mucho tiempo atrás. El carácter bohemio, como describimos páginas atrás, definió una serie de conductas extravagantes, fruto de una actitud delirante y excéntrica ante la vida. La vida en *philosophe* como decía Vasari convertía a los artistas en seres marginales, poco recomendables y peligrosos. El carácter que definía a los artistas melancólicos o bohemios se mantuvo a lo largo de los siglos como manifestación flexible a todos los climas y latitudes. Sin embargo, la sociedad contemporánea contribuyó a crear una serie de particularidades tan características en la vida bohemia, que en el imaginario popular se ha identificado este fenómeno como propio y exclusivo de la sociedad moderna, inseparable de la imagen y la geografía de los barrios parisinos del siglo XIX. Cuando la literatura del siglo XIX se refería a este modelo social de artista estaba trazando el perfil de lo que desde la década de 1830 a 1840 pasó a denominarse la bohemia.

El término bohemia es un concepto que conlleva en sí mismo bastante complejidad pues como cualquier otra tipificación social, exige de muchas matizaciones, excepciones y aclaraciones. Jerrold Seigel⁵⁶⁸ es desde nuestro punto de vista quien mejor se ha acercado a la dimensión del fenómeno estableciendo una premisa principal que es la que queremos que el lector retenga durante la lectura de este apartado. Esta premisa se basa en que muchos de los comportamientos asignados a los bohemios se pueden hallar también en círculos sociales fuera de la bohemia y a la inversa, por lo que algunos de los aspectos que apuntaremos posteriormente pueden ser observables como comportamientos propios de cualquier artista, actitudes más vinculadas al carácter vocacional que define a la propia profesión artística que a

⁵⁶⁸ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. Ed. Gallimard. Paris, 1991.

cualquier modelo social de artista. Aclarado este aspecto abordaremos el estudio del artista bohemio, en primer lugar debemos plantearnos una pregunta fundamental: ¿ qué era exactamente la bohemia y quienes formaban parte de ella?

Nuestra primera aproximación se haya en la literatura escénica; así definía un personaje de teatro de 1840 la bohemia.

“J’entends par bohémiens, cette classe d’individus, dont l’existence est un problème, la condition un mythe, la fortune une énigme, qui n’ont aucune demeure stable, aucun asile reconnu, qui ne se trouvent nulle part et que l’on rencontre partout! Qui n’ont pas une seul état, et qui exercent cinquante professions; dont la plupart se lèvent le matin sans savoir où ils dîneront le soir; riches aujourd’hui, affamés demain, prêts à vivre honnêtement, s’ils le peuvent, et autrement s’ils ne le peuvent pas.”⁵⁶⁹

Más reveladora es la definición que Hauser realizara posteriormente de la Bohemia. Al referirse a ella establecía tres períodos o momentos del siglo XIX, en los que, según él, la bohemia respondió a tres realidades distintas.

“La bohemia romántica estaba compuesta por jóvenes artistas y estudiantes, que eran en su mayoría hijos de gente adinerada, y en los que la oposición a la sociedad predominante era por lo común simplemente producto de juvenil exhuberancia y espíritu de contradicción [...] Eran auténticos románticos que querían ser originales y extravagantes, porque por arte y poesía entendían algo original y extravagante. Emprendían su excursión por el mundo de los forajidos y los proscritos como se emprende un viaje a un país exótico; no sabían nada de la miseria de la bohemia posterior y eran libres para volver a la sociedad burguesa en cualquier momento.”⁵⁷⁰

En esta definición Hauser nos da la clave para enumerar algunos de los rasgos distintivos que iban a caracterizar el fenómeno de la bohemia del siglo XIX. El primer rasgo se refiere a su composición social, la bohemia se integraba mayoritariamente de jóvenes, en una ciudad cuya población estaba formada básicamente por individuos varones de entre 15 y 39 años es comprensible que el fenómeno de la bohemia tuviera muchos adeptos. Todos los autores se referían a este aspecto que establecía el binomio

⁵⁶⁹ SEIGEL, Jerrold: *Paris bohème.1830-1930.* p. 14

⁵⁷⁰ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte.* p.1214.

bohemia-juventud, en definitiva la bohemia constituía un ideal, un espíritu de utopía que hallaba su impulso en la juventud. Quizás por ello Balzac escribiera:

“ la bohème était plus simplement le pays de la jeunesse.”⁵⁷¹

En definitiva los jóvenes artistas pretendían vivir del arte y su finalidad máxima era la de “convertir el arte de vivir en una de las bellas artes”⁵⁷². Un arte de vivir que arrastraba a los bohemios a mantener una actitud amoral con los principios sociales establecidos de la sociedad burguesa. Pero no es menos cierto que esa misma actitud de oposición a la moral y la ética establecida de la sociedad burguesa contemporánea era llevada a cabo por individuos que pertenecían o habían pertenecido a la propia sociedad contra la que se revelaban. La clase media fue la fuente de donde surgieron la mayoría de los artistas e individuos que pasarían a engrosar las filas de la bohemia. “- Grattez le bohème, vous trouvez le bourgeois”⁵⁷³, se decía en la época.

“La bohème n’était un domaine étranger à la vie bourgeoise, mais l’expression d’un conflit surgit dans son sein même.”⁵⁷⁴

De este conflicto surgía la actitud contraria y contestaria de estos jóvenes que en definitiva representaban una actitud, un modo de comportamiento, un estilo de vida. Una codificación que surgía de la interacción entre la actuación de los protagonistas y la representación que la sociedad realizaba sobre ellos.

“La bohème surgit à l’intersection de l’action et de la signification, du geste et de la conscience. Elle était à la fois un genre de vie et une interprétation théâtrale, et d’elle-même et de la société contre laquelle elle réagissait”.⁵⁷⁵

Hauser definía la bohemia como un fenómeno no uniforme y definido, esa misma indeterminación fue la que caracterizó la consideración variable que la sociedad tuvo de ella a lo largo del siglo XIX. Durante la primera mitad del siglo la bohemia fue relacionada directamente con los sectores más marginales de la sociedad, con la delincuencia y los desclasados. Esta vinculación estaba directamente determinada por el

⁵⁷¹ SEIGEL, Jerrold: *Paris bohème.1830-1930*. p. 14.

⁵⁷² PYAT, Félix: “Les artistes”, *Nouveau tableau de Paris au XIX siècle*, pp. 1-21.

⁵⁷³ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. p. 15.

⁵⁷⁴ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. p. 22

sistema de ordenamiento jurídico que la propia sociedad francesa contaba en ese momento. El orden social se regulaba mediante un sistema que establecía la división social en base a los diferentes *états* o estados sociales de los individuos. Un rígido sistema que codificaba la población en virtud de sus ocupaciones legales: todas aquellas ocupaciones que no podían ser consideradas como *états* no eran legales y, por tanto, pasaban a formar parte de la ilegalidad y de la mendicidad. La característica que convertía una ocupación en legal venía determinada por la tradición tanto como por la utilidad de la misma. Frente a esta severa clasificación los bohemios sintiéndose ignorados manifestaban, que en tanto sus ocupaciones producían labores de provecho artístico se debían considerar trabajos reales y socialmente útiles. En ocasiones el sistema se veía obligado adaptarse a las nuevas realidades sociales, algunas ocupaciones que escapaban a las clasificaciones profesionales eran consideradas como “*metieres nouveaux o inconnues*”. Este sistema era del todo pernicioso para la vida errante y bohemia, ya que normalmente era bastante complicado probar una dedicación profesional a seres con domicilio itinerante y dedicaciones diversas. La imposibilidad de ser reconocidos por el desempeño de la profesión artística les colocaba en el límite de la legalidad, carentes de un estatuto civil reconocido.

“Ce pouvaient être des génies méconnus ou des escrocs: l'appellation de “bohèmes” les situait dans une zone crépusculaire entre l'ingéniosité et la criminalité”⁵⁷⁶

Como observamos en este aspecto de la bohemia la condición social del artista y su estatus social está directamente influenciado él uno con el otro.

Henry Murguer, uno de los autores que más contribuyó a configurar el modelo de vida bohemio, establecía dos tipos de bohemios separados por una clara frontera entre lo que él denominaba el bohemio amateur y el bohemio estoico o bohemio ignorado.

“Il existait là toute une classe de bohème amateurs: jeunes bourgeois qui tournaient le dos à la société respectable... La plus part d'entre eux retourneraient à la vie bourgeoise et, en province, au coin du feu, raconteraient leurs aventures en bohème,

⁵⁷⁵ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. p. 22

⁵⁷⁶ D'ENNERY, Adolphe et GRANGÉ, Eugène: *Les Bohémiens de Paris*. Paris, 1843, pp.8-9.

comme d'autres parlaient de leurs chasses au tigre. Cependant d'autres auraient moins de chance: rejetés par une fosse commune....Les amateurs représentaient le flanc opposé des stoïques et des martyrs de la bohème ignorée....Les amateurs n'étaient guère impliqués que d'une manière périphérique dans les questions esthétiques qui confrontent les peintres et les écrivains en herbe, mais ils étaient essentiels à une autre aspect de la bohème, ce que nous nommerons sa structure morale. Fondamental dans cette architecture était une paradoxe curieux: la répudiation de la fortune et des comforts de la vie bourgeoise par les bohèmes et, simultanément, la soif qu'ils en avaient."⁵⁷⁷

Para Murguer los bohemios amateurs no entendían la vida bohemia más que como una moratoria ya que tarde o temprano todos ellos retornaría a su medio de vida acomodado. Sin embargo, la bohemia ignorada a la que se refería Murguer constituía, sin duda, el sector más maltratado de la bohemia, sin *etat* que acreditar, sin recursos, sin estatus social, sus vidas, efectivamente, se confundían con la de los vagabundos y marginados, bohemios ignorados a los que la mayoría de las veces esperaba un triste destino con un desenlace trágico.

“ La Bohème ignorée, la plus nombreuse. Elle se compose de la grande famille des artistes pauvres, fatalement condamnés à la loi de l'incognito, parce qu'ils ne savent pas ou ne peuvent pas trouver un coin de publicité pour attester leur existence dans l'art, et, par ce qu'ils sont déjà, prouver ce qu'ils pourraient être un jour. Ceux-là, c'est la race des obstinés rêveurs pour qui l'art est demeuré une foi et non un métier [...] Ils vivent pour ainsi dire en marge de la société, dans l'isolement et dans l'inertie.”⁵⁷⁸

Todas estas contradicciones formaban parte del mismo fenómeno de la bohemia, lo definían y daban forma. Otra cuestión se refería a la relación que la propia sociedad establecía con el fenómeno de la bohemia. Pese al rechazo que desde muchos siglos atrás había despertado el modo de vida bohemio, durante el siglo XIX la relación entre la sociedad y la bohemia iba a establecer sus propias normas de conducta. Poco a poco París fue apropiándose de la bohemia como un fenómeno propio, generando un especie de empatía por un fenómeno que se había convertido casi en un signo de la propia capital. Murguer escribía en el prefacio de su *Scènes de la vie de bohème*:

“ La Bohème n'existe et n'est possible qu'à Paris.”⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. p. 57.

⁵⁷⁸ MURGUER, Henry: *Scènes de la vie de bohème*. Ed.Gallimard.1988, p.35.

⁵⁷⁹ MURGUER, Henry: *Scènes de la vie de bohème*. p.34.

París era la capital del arte y los artistas fueran de la categoría que fueran comenzaban a contar con el reconocimiento de la sociedad. Una sociedad que experimentaba al mismo tiempo una especie de atracción y rechazo por un fenómeno del que surgían sin cesar nuevos presupuestos artísticos, gracias a lo cual la consideración social de la bohemia fue variando. Quizás por ello el pintor alemán Max Nordan manifestara en 1878 en una publicación en la que recogía sus impresiones sobre París:

“D’autres villes avaient leur lot de déclassés, d’excentriques et d’irréguliers. Mais il n’y avait que Paris pour les traiter avec pareille considération”⁵⁸⁰

Hauser aporta una visión más política para explicar el viraje producido en la consideración social de la bohemia; la burguesía una vez sofocadas las tensiones de la revolución de 1848, tomaba una actitud de mayor consentimiento con la bohemia.

“La bohemia de la generación siguiente, la del naturalismo militante con su cuartel general en la cervecería, la generación a la que pertenecían Champfleury, Courbet, Nadar y Murguer era, por el contrario un bohemia real, esto es, un proletariado artístico, integrado por gente cuya existencia era totalmente insegura, gente que estaba fuera de las fronteras de la sociedad burguesa y cuya lucha contra la burguesía no era un juego de ingenio agudo sino una amarga necesidad[.....] ahora que la bohemia deja de ser romántica, la burguesía comienza a romantizarla y a idealizarla. En este proceso Murguer desempeña el papel de *maître de plaisir* y representa el Quartier Latin domesticado y limpio. Por este servicio se promueve a sí mismo, como merece, el rango de autor reconocido por la clase media.”⁵⁸¹

Esta actitud de dulcificar e idealizar la vida bohemia, según Hauser, tuvo como resultado que a los ojos del mundo burgués la bohemia se desprendiera de su “último aguijón”. Efectivamente, es un hecho sintomático que los funerales de Henry Murguer de 1861 se realizaran con toda la pompa y circunstancia de una de las grandes figuras de las letras francesas, que le fuera otorgada la Cruz de la Legión de Honor y que su sepultura fuera presenciada por miles de personas, cincuenta miembros destacados de la

⁵⁸⁰ SEIGEL, Jerrold: *Paris bohème. 1830-1930*. p. 231.

⁵⁸¹ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. pp.1215-1216.

alta sociedad, así como destacados hombres de letras, de las artes y del teatro. Como advertía el publicista católico Louis Veuillot:

“Rien d'étonnant, si les listes de souscription pour son monument étaient pleins de noms d'agents de change”.⁵⁸²

No obstante, hay que hacer una salvedad, aunque la sociedad hubiera acometido un ejercicio de reconocimiento de sus artistas bohemios más significativos y hubiera desarrollado una relativa aceptación del fenómeno de la bohemia, ello no significaba que el ejemplo de los artistas bohemios fuera del agrado ni de las instituciones de Bellas Artes, ni mucho menos de las instituciones oficiales para quienes los bohemios continuaban constituyendo un conjunto de individuos al margen de la sociedad, con hábitos y comportamientos perniciosos. La vida bohemia continuaba constituyendo una peligrosa práctica de vida, que podía ocasionar una existencia de miseria y decepción. La última generación de bohemios a la que Hauser define como la más virulenta, evidencia el sacrificio que comportó para muchos artistas que sin capacidad de elección y con la única certeza de la vocación artística se veían abocados a una vida de penuria y precariedad.

“En la época del naturalismo, sin embargo, no sólo la concepción de Murguer, sino también la vida real de la bohemia es todavía un idilio comparada con la vida de los poetas y artistas de la generación siguiente, que se enajenan por sí mismos de la sociedad burguesa. La bohemia se había convertido en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase en la que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, en un grupo de desesperados que no sólo rompen con la sociedad burguesa, sino con toda la civilización europea. Baudelaire, Verlaine y Toulouse Lautrec son tristes borrachos; Rimbaud, Gauguin y Van Gogh, aventureros y desarraigados vagabundos; Verlaine y Rimbaud mueren en el hospital; Van Gogh y Toulouse Lautrec están algún tiempo en un asilo para lunáticos, y la mayoría de ellos pasa su vida en los cafés, en los cabarets, en los burdeles, en los hospitales o en la calle. Destruyen en sí mismos todo lo que pueda ser útil para la sociedad, se enfurecen contra todo lo que da permanencia y continuidad a la vida y se enfurecen contra sí mismos como si estuvieran ansiosos de exterminar en su propia naturaleza todo lo que tienen en común con los demás.”⁵⁸³

⁵⁸² SEIGEL, Jerrold: *Paris bohème.1830-1930*. p. 148.

⁵⁸³ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. pp.1216-1217. Durante el siglo XIX era costumbre morir en casa. Sólo las personas pobres, sin residencia o sin familia morían en el hospital.

Evidentemente este texto no refleja más que una visión parcial de la bohemia de finales de siglo, continuaron existiendo artistas cuya vinculación con la vida bohemia fue temporal, no todos experimentaron las mismas torturas sociales y psicológicas que los autores a los que alude Hauser, ellos, sin duda, conforman el imaginario colectivo de la bohemia de finales de siglo y han contribuido a construir una imagen del artista bohemio que se corresponde solo a medias con la realidad. De esa doble realidad de finales de siglo es un buen ejemplo el testimonio de Émile Goudeau quien advertía a sus correligionarios artistas“- Frères! Il faut bifurquer à temps-” :

“Ils apparaissent d’abord jeunes et frais, deviennent ensuite des adolescents frénétiques, puis vieillissent sur la pente abrupte de leur existence. Toujours une verre à la main et une chanson aux lèvres, leur visage pâle n’en porte pas moins le deuil de leurs illusions. Ceux qui continuent tombent finalement dans une fosse- maladie, folie, suicide; ceux qui s’en détournent trouvent la voie du salut. C’était une scène triste, concluait Goudeau, et un avertissement aux poètes de cabaret, “aux bohèmes qui lèvent leurs verres et lancent leurs chansons: Frères! Il faut bifurquer à temps”⁵⁸⁴



Fig.102-Ramón Casas- “Un pintor puntillista de Montmartre”. Desde el Molino.1890-1892.Dibujo.

⁵⁸⁴ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. p. 222.

Quizás por ello podemos encontrar entre los artistas que frecuentaron los barrios de Montmartre y Batignoles dos ejemplos notablemente diferenciados de artistas, los que consiguieron saber bifurcar a tiempo, como preconizaba Goudeau y los que no. Saber bifurcar a tiempo era primordial para evitar un terrible destino, pero en ocasiones la capacidad de decisión de aquellos que abrazaban la vida bohemia estaba supeditada a la vocación, a veces incluso a la necesidad por encima de cualquier contingencia material o existencial. Quizás por ello Santiago Rusiñol recordaba a su malogrado amigo Canudas de la siguiente manera:

“el siempre fue bohemio a la fuerza”⁵⁸⁵

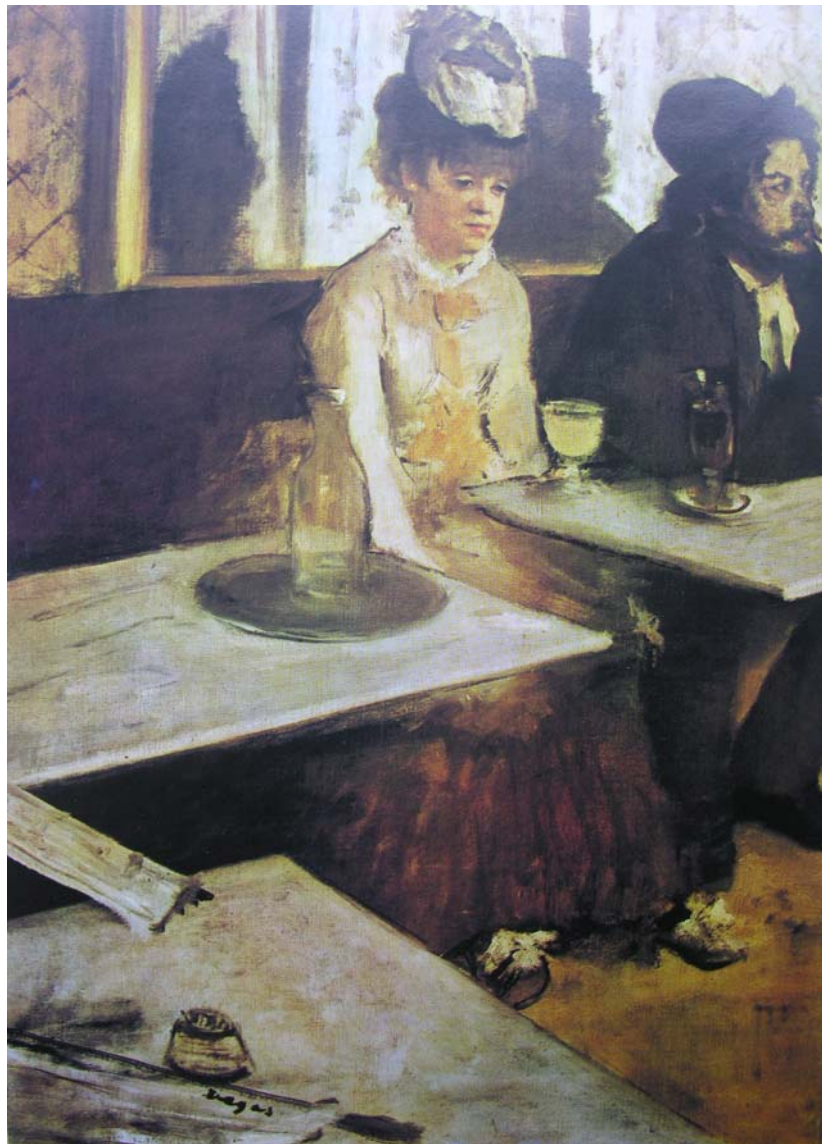


Fig.103- Edgar Degas. *La absenta*.1876.Óleo/lienzo.

⁵⁸⁵ RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. Ed. La Vanguardia, Barcelona, 1894, p.161.

El compromiso con el arte, con la obra podía derivar en el mejor de los casos en una vida de penurias si el reconocimiento no llegaba y el artista no conseguía medios con los que subsistir o en una asfixiante insatisfacción y una angustia continuada que podía, efectivamente, llevar a la locura y en muchos casos al suicidio. Ese fue el destino que corrieron muchos artistas de finales del siglo XIX. Recordamos al artista Marcel Desboutin que pasará a la historia inmortalizado como *L'artiste* del cuadro de Manet y en *L'absinthe* de Edgard Degas. Ellos como Canudas, al que llora Rusiñol en las paginas de *Desde el Molino*, fallecían como consecuencia de las penurias de una vida de miseria y enfermedad.

“¡Pobre víctima del arte! Amante fervoroso de tus galas, admirador de tu belleza, ¡cuan injusto fuiste con él! Porque Canudas fue otro de esos miles de obreros de pensamiento que viven en la sombra, que trabajaban con ahínco en la oscuridad más profunda, esperando que asome el alba de la gloria, un pequeño rayo de sol que alumbrase su nombre, perdido en la multitud anónima; un enamorado del arte y de él jamás correspondido, un hijo olvidado de la fortuna; otro soldado más del espíritu, en contra de las míseras exigencias de la vida; otro luchador por ese algo que quizás no exista y no haya existido nunca, muerto en mitad de la jornada, con todas las fatigas de la lucha sin el pobre laurel de la victoria.”⁵⁸⁶

La literatura ha dado rienda suelta a las angustias de los artistas que abrazaban la vida bohemia, *L'œuvre* de Émile Zola es, sin duda, la obra que mejor escenifica el proceso de creación, la relación de los artistas bohemios y sus peripecias existenciales. Como Claude Lantier, protagonista de la obra de Zola, muchos artistas sesgaban sus vidas incapaces de superar el desasosiego que producía la creación como un acto de expresión desesperado, como culminación de un ideal inalcanzable o sencillamente por el rechazo y la incompreensión artística de la sociedad. No en vano el personaje de Zola estaba inspirado en el pintor Jules Holtzapfel, quien se suicidó de un disparo de revolver al saber que sus pinturas habían sido rechazadas por el jurado del Salon de 1866. Después de un trágico final los compañeros de Claude Lantier abandonaban el cementerio donde su amigo descansaba ya eternamente con las siguientes palabras:

“Alons travailler”⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. pp.154-155.

⁵⁸⁷ ZOLA Émile: *L'œuvre*. Ed. Le livre de poche. 1996, p. 489.

Todas estas actitudes frente a la obra, frente a la existencia y la vocación artística constituyen los rasgos que mas han contribuido a definir la bohemia.

Retomamos esa frase con la que Émile Goudau marcaba la línea divisoria entre la prudencia y la obstinación: “Il faut bifurquer à temps”. No todos los individuos que formaron parte de la bohemia de finales de siglo adoptaron posiciones tan radicales, ni corrieron un destino tan trágico como el de Marcel Desboutin o Ramón Canudas. Muchos artistas experimentaron con la vida bohemia como producto de una elección personal. En ocasiones su vinculación con el fenómeno de la bohemia estuvo determinada sencillamente por la práctica de estilos arriesgados o innovadores que en el tradicional mundo artístico que caracterizaba los círculos oficiales e institucionales de la capital significaba automáticamente el epíteto de extravagante. Artistas a los que el compromiso con la obra y el arte no impidió tener una perspectiva más clara de las necesidades materiales de existencia, artistas que dejaron siempre la puerta abierta a la reinserción social o que sencillamente oscilaron desde el mundo de la bohemia a la comodidad del mundo de burgués según fuera el caso.

“Aquestes Escenes de la vida bohemia- sense les quals Murguer fóra a hores d’ara un perfecte desconegut- tenen un formidable do evocador i una gran força de suggestió: ho prova el que la majoria dels artistes han fet de joves la vida bohemia. Després han posat seny, tranquil·litat i tot el que s’ha de posar. Però el millor que hi ha en la vida de l’home és la seva joventut.”⁵⁸⁸

A medio camino entre la vida bohemia y el medio de vida acomodada de las clases medias se situaban todo una serie de artistas que compartían inquietudes y espacios con los bohemios y para quienes el compromiso con el arte adquiriría igualmente la mayor relevancia. Artistas que seguían la estela de Manet y practicaban el estilo del *Just Milieu* o artistas que investigaban en nuevas maneras pictóricas como el impresionismo o el neoimpresionismo. La mayoría de estos artistas provenían de familias asentadas para quienes el arte en la mayoría de los casos no significaba un medio de vida sino una forma de vida.

⁵⁸⁸ RUSIÑOL, Santiago: “Pròleg” a l’obra d’H.Murguer, *Escenes de la vida bohèmia*. Ref.:PLANYELLA, Vicent: *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Ed. 62. Barcelona, 2003, p.95.

“En el mundo del arte la posición económica importaba y mucho. Tal como lo explicaba Flaubert a un amigo, tener que procurarse un modo de vida sobrecargaba el cerebro con preocupaciones de baja estofa. Una renta privada significaba “libertad para no tener que ocuparse de los asuntos materiales.”⁵⁸⁹

La abnegación al trabajo, la vocación y la filiación a un estilo o práctica artística serán las notas que definirán a los artistas que como indicaba nuestro crítico: “viven por el arte tal como ellos lo comprenden” algunos desde la bohemia otros más alejados del precipicio.

Del quartier latin a Montmartre, de Montmartre a Montparnasse.

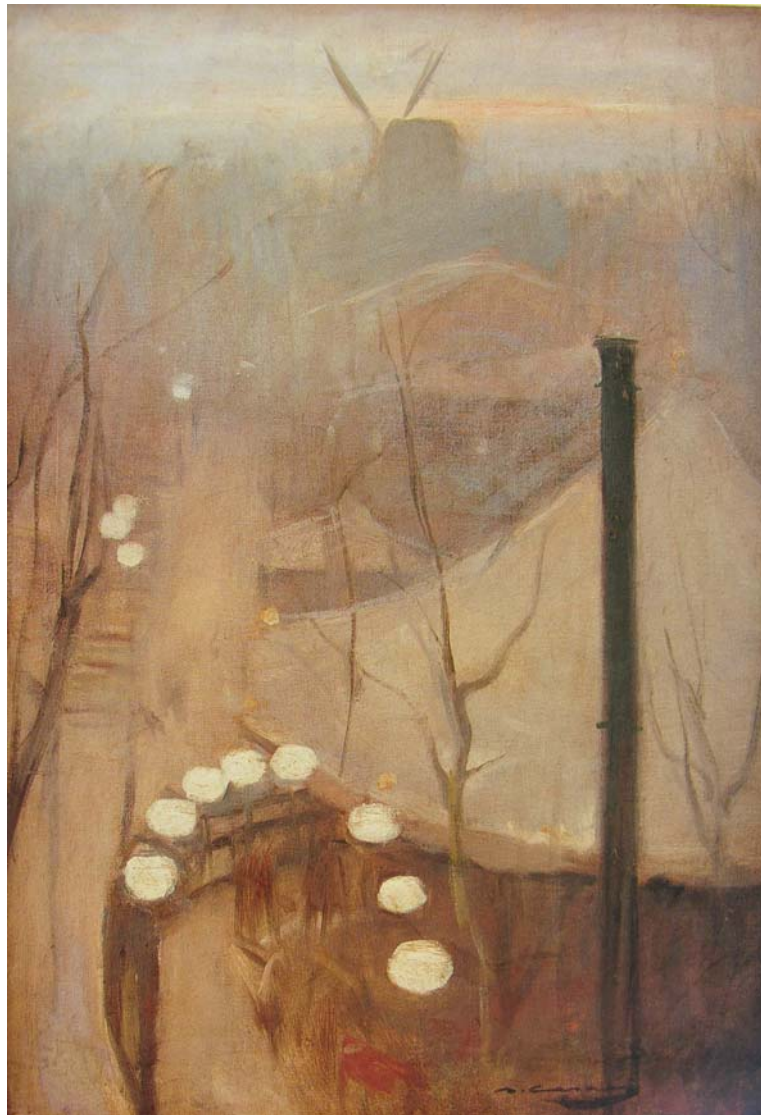


Fig.104-Ramón Casas. *Montmartre*. 1890.Óleo/lienzo. 64 x 45 cm.

⁵⁸⁹ WEBER, Eugène. *Francia fin de siglo*. p. 30.

Cada modelo social está representado en la ciudad, las ciudades conforman la esencia de sus habitantes de la misma manera que los habitantes contribuyen a dar forma y moldear la orografía de las ciudades. Es por ello que cada rincón, cada espacio urbano se corresponde con el carácter de sus moradores y a la inversa. Diversos márgenes urbanos de la ciudad representan la bohemia, son parte de su esencia, han sido cobijo, casa y madriguera de artistas, pintores, literatos, cantantes etc... Desde 1830 el *quartier latin* representaba la bohemia, un espacio donde los estudiantes y bohemios que abrazaban las profesiones artísticas se daban cita.

“La jeunesse et l’attachement à quartier Latin facilitaient les échanges et tous s’agitaient dans une atmosphère imprégnée des enthousiasmes et des déceptions suscités par la révolution de 1830.”⁵⁹⁰

Diez años más tarde en 1840, un informe sobre los *arrondissements* realizado por el tesorero de la cámara de comercio de París, nos daba una imagen del *quartier latin* distinta ya que curiosamente lo presentaba como un barrio “*peu animé*”:

“le quartier latin était peu animé, avec des allures provinciales, bien que beaucoup d’étudiants y habitassent (mais ceux étaient souvent désargentés) ; beaucoup de petits rentiers y menaient une vie calme. Les étudiants allaient faire leurs fredaines hors du quartier latin, vers Montparnasse et la rue de la Gaîté.”⁵⁹¹

Sin embargo y a pesar de este testimonio, el *quartier latin* fue el barrio que mejor representó los ideales de esa bohemia joven y romántica que describió Flaubert en su *Educación sentimental*, obra ambientada en el París de la revolución de 1848, que diseñó Muguer en su *Scènes de la vie de bohème*, publicada íntegramente en 1851. Un barrio latino en el que se entremezclaban un elevado componente de estudiantes y bohemios con sectores marginales de la sociedad, prostitutas y delincuentes, que circundaban entorno a los barrios y calles próximas como la rue de la Gaîté y el Jardín des Plantes.

⁵⁹⁰ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. p. 36.

⁵⁹¹ MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d’une ville. XIX e-XXe siècle*. p.51.

Pero todo en París estaba sometido al cambio y la transformación, diez años son una eternidad y lo que entonces era símbolo de modernidad e innovación, las calles que entonces hervían de tabernas, cafés y bares dejaban de serlo como por arte de magia y la población de artistas se desplazaba a nuevos ámbitos en que el desarrollo de las artes volvía a brillar bajo el aura de nuevos escenarios. El barrio latino pronto dejó de ser el centro del “*artistisme*” de París que buscó en las zonas de la *rive droite* mejores condiciones de alojamiento. Poco a poco los escenarios de la rue Saint Jacques, Saint Geneviève o Cujas cederán protagonismo a las plazas y rincones de los barrios de Batignoles y Montmartre.

“He alcanzado la época ya remota (¿cómo pasan los años) en que el barrio latino era por excelencia el emporio de la risa que estalla en chispeantes versos y alegres canciones. Era la última transformación de la Bohemia descrita por Murguer. Futuros académicos y hombres de Estado se reunían todas las noches en varias tabernas famosas de las cercanas a Luxemburgo [.....] emigrada la Nueva bohemia a Montmartre, sólo quedaron en el barrio latino algunos sótanos líricos que la prefectura de policía acaba de cerrar: los conciertos *Boyer* y del *Mónome*, situados en la calle del Champollion, el de la *Bohemia* en la calle de Sain Jacques, los sótanos del *Sol de oro* en la plaza de Saint Michel, de los *Alpes* (calle Gay Lussac) y de *Vallier*, plaza Maubert, establecimientos que habían degenerado en sentinas de prostitución y escándalo.”⁵⁹²

Le déplacement de París era un fenómeno que había comenzado en la década de 1840, la población se *déplaçait* desde la *rive gauche* a la *rive droite*, en un primer momento el movimiento de la población estuvo protagonizado por las clases asentadas que huían tanto de las insalubres y estrechas calles del centro como de los barrios de la margen izquierda en los que se habían instalado los sectores mas desfavorecidos de la población. A esta primera oleada siguió el movimiento de los artistas que abandonaban el *quartier latin* en busca de mejores condiciones de alquiler.

“En la misma casa del Molino encontramos un piso por alquilar, ¡que todo se alquila en este mundo!, y sin intervención de notario ni otras formalidades lo alquilamos, tomando posesión sin perdida de tiempo e instalándonos en el parte de la colaboración de la Vanguardia, representada humildemente. La casa no es muy grande, pero cabemos en ella, y aun caben los muebles que nos acompañan.”⁵⁹³

⁵⁹² ENSEÑAT, Juan B.: “Crónica parisiense. El chat Nori y su escuela.” *La Ilustración Artística*. 1895. Nº 706, pp.470-474.

⁵⁹³ RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. p.6.

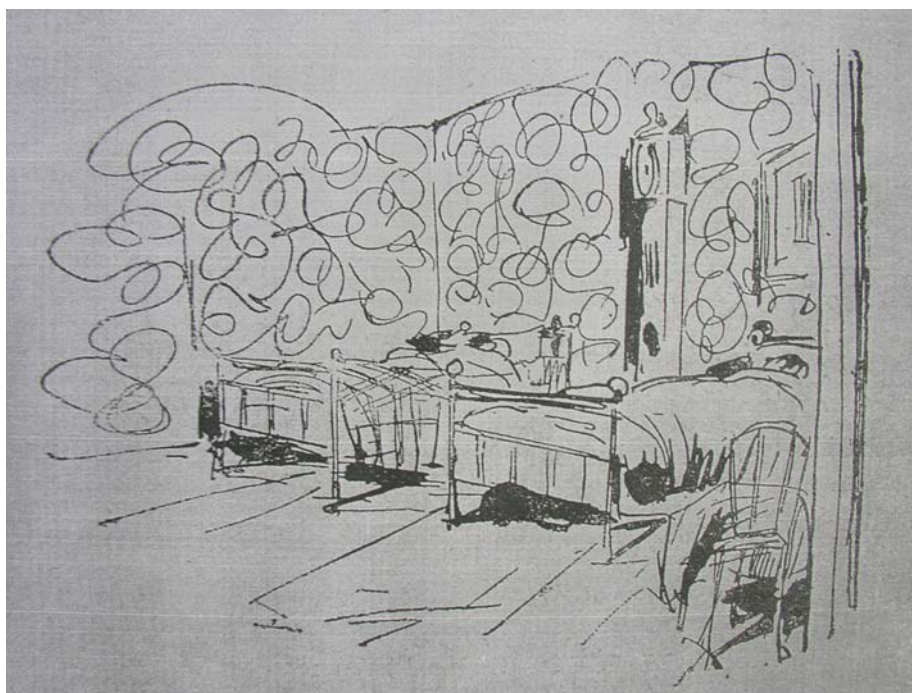


Fig.105-Ramón Casas. “Artistas catalanes en Paris”. Desde el Molino.1890-1892.Dibujo.

No sólo los precios de los alquileres estaban en la base de esta huida hacia la *rive droite*, la transformación de París que se había producido con las reformas del barón Haussmann habían contribuido a definir una nueva ciudad. Los grandes bulevares permitían una mejor comunicación y una mayor higiene pero también potenciaban el aislamiento de la sociedad que a partir de entonces se establecía en barrios claramente separados:

“Les nouveaux boulevards et avenues qu’avait fait ouvrir Haussmann, à la place des vieilles rues tortueuses de quartiers surpeuplés et inorganisés, firent de Paris un tout mieux agencé et rendirent plus accessibles ses zones périphériques. L’importance croissante de Montmartre était tributaire de ses améliorations [...] disparut aussi un peu de ce mélange traditionnel des classes qui avait si longtemps donné à Paris une aura romantique. Montmartre avec son caractère champêtre et ses petits cafés, conserva ces aspects plus longtemps que d’autres quartiers et demeura un lieu où l’on pouvait encore voir et vivre les formes marginales de la vie sociale.”⁵⁹⁴

Efectivamente, Montmartre se constituía como un espacio en el que todavía durante algunas décadas más la población encontró un oasis en el que interrelacionarse.

⁵⁹⁴ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. p. 216.

El ambiente que se respiraba en la colina nos ha llegado a través de las palabras de Santiago Rusiñol, quizás el artista español que mejor simboliza la vida bohemia de los artistas españoles del París de finales de siglo. Su pluma tan sagaz como su pincel supo retratar magistralmente el entorno en el que se movían los artistas, como si de un *flanneur* se tratase Rusiñol remitió sus escritos al diario *La Vanguardia* enviados a modo de crónicas desde diciembre de 1890 hasta mayo de 1892. Esta obra en la que Ramón Casas participaba con sus ilustraciones constituye un testimonio de primera mano sobre la vida bohemia de Montmartre, el *Moulin de la Galette*, los cafés, los Salones y los artistas oficiales, son las impresiones de un artista que vivió la bohemia en primera persona.

“Por todas las calles del barrio asoman grandes ventanales, y allí centenares de miles de obreros del arte trabajan sin descanso aprovechando hasta el último rayo de claridad de la tarde, y luego a la luz del quinqué continúan luchando, luchando sin descanso en la brega nerviosa de detener la silueta que se escapa, la luz que se va y el color que se transforma, vibra y cambia al instante.”⁵⁹⁵

Artistas que al caer la noche se convierten en cigarras que se dan cita en los café-théâtres de la zona. Porque si la vida bohemia se define por algo, si los artistas de finales de siglo tuvieron un lugar en el que reconocerse, ese fue, sin duda, el café. Y cafés, Montmartre albergaba unos cuantos. Al abandonar los artistas el *quartier latin* los cafés y tabernas allí instalados habían empezado a cerrar sus puertas, el nuevo espectáculo se daba cita entre las calles de la colina de Montmartre y en Batignoles.

“Montmartre no descansa. En este montón de talleres donde todo el día se trabaja con afán incansable; en esta 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 y bohemios, es el país de las canciones.”⁵⁹⁶

Los cafés conforman un espacio sin el que no podrían ser explicables muchos de los fenómenos que afectaron al arte de finales de siglo. Los artistas acudieron en masa, algunos lo hacían como lugar de inspiración, otros como lugar de reunión y todos, tanto

⁵⁹⁵ RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. p.12.

⁵⁹⁶ RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. p.74.

unos como otros, como lugar de esparcimiento. Pero la realidad de los cafés del París de final de siglo entraña una complejidad que nuevamente no puede ser entendida con una cortedad de miras. No se trataba sencillamente de lugares en los que se acudía a beber o a comer, aunque esa fuera su función originaria, en ellos se debatía y se daban a conocer las nuevas manifestaciones artísticas. De sobra conocido es el Café Guerbois ubicado en el 11 de la Grande rue des Batignoles (actualmente 9 Avenue de Clichy), que desde 1866 hasta 1874 desempeñó un importante papel como centro en el que se congregaron los pintores de la nueva escuela Bazille, Degas, Renoir, Pissarro, Monet, Sisley, literatos y críticos como Zola, Duranty o Duret y demás artistas como el fotógrafo Nadar o el grabador Braquemond entre otros. Zola, un asiduo del café, introducía en su novela *L'œuvre* el café Guerbois camuflado bajo el nombre de café Baudequin:

“Le café Baudequin était situé sur le boulevard des Batignoles à l’angle de la rue Darcet. Sans qu’on sût pourquoi, la bande l’avait choisi comme lieu de réunion, bien que Gagnière seul habitât le quartier [...] puis, le jeudi, vers cinq heures, ceux qui étaient libres avaient pris l’habitude d’y paraître un instant.”⁵⁹⁷



Fig.106-Edouard Manet. *Interior del café Guerbois*.1869. Pluma.29'5 x 39'4 cm

⁵⁹⁷ ZOLA Émile: *L'œuvre*. p.143.

Estos espacios, como los cafés o las *brasseries*, iban a desempeñar un importante papel en la historia del arte de la ciudad como centro de reunión en el que los artistas ponían en conocimiento sus ideas y sus impresiones sobre los más diversos asuntos.

“Vers le milieu des années 1870, pourtant ils allaient se retrouver dans un nouveau local, non loin du premier, le café de la Nouvelle Athènes [...] la brasserie Andler de Courbet avait joué le même rôle pour sa génération.”⁵⁹⁸

Sin embargo, una nueva realidad se perfilaba distinta en los cafés de finales de siglo, un aspecto que iba a aportar nuevos escenarios de interrelación social.

“ Sous la III République, pour beaucoup de français, mentionner la bohème aurait évoqué une image des cafés et des cabarets de Montmartre [...] Les nouveaux établissements témoignaient d’un nouveau type de symbiose entre la bohème et la bourgeoisie et de l’existence d’un large public qui avait envie de tâter de la bohème.”⁵⁹⁹

En 1878 Émile Goudeau abría un café-théâtre llamado *les Hydropathes* situado en la rue Cujas, curiosamente no en Montmartre sino en el *quartier latin*. Las actividades del café eran diversas; lecturas teatrales, de poesía, de prosa, conciertos y representaciones. Todo ello se veía acompañado por la publicación de una revista que llevaba el mismo nombre *Hydropathe*, que contenía artículos, poemas, ilustraciones, creaciones de artistas que pretendían darse a conocer en el mundo artístico de finales de siglo, la publicación se acompañaba de notas y reseñas que advertían de las novedades artísticas y literarias. La ironía, la broma, el sarcasmo, se constituían en el pan y la sal de la vida de estos café-théâtre, detrás de los cuales existía evidentemente una respuesta crítica a muchas de las constantes de la sociedad del momento. El pulso de la vida del París de final de siglo pasaba irremediamente por el veredicto de estos cenáculos de cabaret y café-théâtre. El mismo Goudeau llamaba a este carácter de mofa “*fumisme*” se trataba de “un refus de traiter avec sérieux et respect le monde ordinaire”.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. pp. 282-283.

⁵⁹⁹ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. p. 208.

⁶⁰⁰ SEIGEL, Jerrold: *Paris bohème.1830-1930*. p. 212.

En el espíritu de la creación de estos nuevos café-théâtre, existía además, la finalidad de ofrecer un marco de propaganda a las nuevas caras del panorama artístico. La nueva concepción de promoción pasaba por una potenciación de la publicidad que tenía en el público de los café-théâtre su mejor exponente. Esto era así ya que junto a la presencia de artistas en estos locales se reunía regularmente un gran número de jóvenes de las clases medias que acudían con la intención de desprenderse de los rígidos códigos de comportamiento que imponía la vida social decimonónica. Se trataba pues de espacios en los que se producía la interacción de diversos sectores de la población, lugares que actuaban a un tiempo como espacios de reflexión, creación, evasión y esparcimiento. Rusiñol describía el espectáculo humano que se vivía en algunos de estos espacios:

“Más arriba siguiendo el boulevard Clichy, dos fantásticas lámparas anuncian *el Diván japonés*. La especialidad en este concierto, lleno siempre de bote en bote, es la de no escuchar a nadie mientras canta; fumar hasta convertirse en un fondo sin líneas, donde todo se difumina entre los vapores de una niebla espesa como la gelatina, gritar en voz alta, lo más alta que resista la laringe, beber sin sed y no comer con hambre y dejar correr las horas amontonando platos de cerveza.”⁶⁰¹

Siguiendo el ejemplo *des Hydropathes* nacerán nuevos locales como el archi conocido *Le Chat Noir* fundado por el mismo Goudeau y por Rodolphe Salis en 1881. Con los mismos presupuestos se produjo la creación de una revista llamada *le Chat Noir* que emulaba a su antecesora *Hydropathe*, pero que en esta ocasión obtuvo un mayor reconocimiento. El café era conocido por realizar lecturas y representaciones y por su espectáculo de sombras chinas. El mismo local ejercía casi una función de galería de arte, pudiéndose adquirir estampas y grabados de artistas noveles. En 1885 el café *Le Chat Noir* cambió de ubicación situándose en la actual rue Victor Masse. Fue entonces cuando el cantante Aristide Bruant se hizo cargo del viejo emplazamiento, que pasó a llamarse *le Mirliton*. El *Chat Noir* de los barrios nobles cambiará un tanto su estilo anterior. En el originario *Le Chat Noir* el personal del café-théâtre iba vestido de verde como los académicos de *l'Academie française* y rendía pleitesía a los posibles marchantes tratándoles como si de aristócratas se tratara. Esta teatralización respondía perfectamente a ese concepto de *fumisme* al que se refería Goudeau.

⁶⁰¹ RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. pp.77-78.



Fig.106-S. Azpiazu. *Le chat Noir*. Dibujo

Fue, sin embargo, Aristide Bruant quien convertiría *Le Mirliton* en un templo del *fumisme*. Cuando los clientes entraban en su local eran severamente increpados por la gente del local, Bruant dedicaba insultos y provocaciones musicales a sus clientes, las mujeres eran uno de sus blancos predilectos. *Le Mirliton* como casi todos los café-théâtre análogos tenía como vínculo su revista con el mismo nombre.



Fig.107. Ramón Casas. *Aristide Bruant. Desde el Molino*.1890-1892. Dibujo

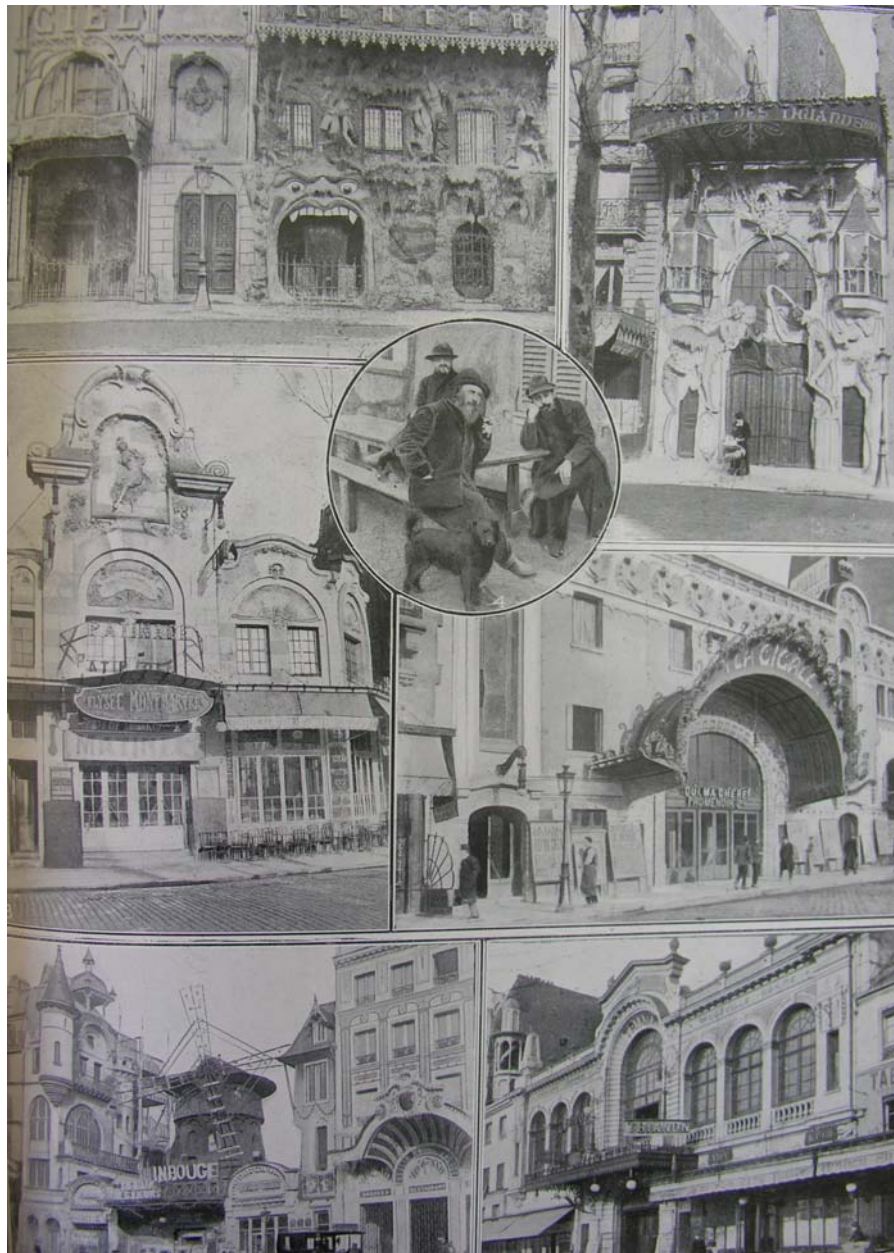


Fig.108-Cafés de Montmartre.1909.

“Y lo mismo que en casa de Bruant son innumerables los rincones, cervecerías, sótanos y cafés, donde la voz resuena hasta altas horas de la noche: en el *Clou*, con su público de bohemios, entre las escenas de Pierrot pintadas por el delicado y espiritual pincel de Villette; en el *Chat Noir* célebre por su decoración fantástica; en la *Cigale*, en el *Européen*. Por todas sus grietas y chimeneas, en todas sus puertas y

ventanas; Montmartre lanza sus notas como lluvia de arte; lluvia que al remontarse en vapor convida a respirar ese aroma misterioso que vaga por el gran barrio.”⁶⁰²

Pero lo que había conformado su encanto y su razón de ser iba convertirse en su propio verdugo. Poco a poco los café- théâtre fueron perdiendo su carácter originario, para convertirse en lugares de esparcimiento, una especie de válvula de escape en el que la sociedad parisina acudía para liberarse de los rígidos códigos morales de la sociedad burguesa. Nuevamente la bohemia volvía a perder su “aguijón”.

“Les cabarets de Montmartre qui procédaient du Chat Noir ont marqué une nouvelle orientation dans l’histoire de la bohème. Plutôt qu’une bohème authentique ou “amateur”, selon l’expression de Murguer, ce fut une bohème pour la bourgeoisie, un lieu où il était possible à ceux qui ne pouvaient y échapper plus longtemps, de laisser derrière soi, pour un soir, la vie de plus en plus organisée et réglementée de la cité moderne. Les non-bohèmes y avaient une chance de chercher à franchir les frontières sociales traditionnelles, d’avoir l’air de briser les conventions et de violes les tabous. C’est genre de relation de la bohème avec la vie bourgeoise qu’évoquait, en 1895, un journaliste, dans son commentaire sur l’inauguration du buste de Murguer dans les jardins du Luxembourg. Le bourgeois type a, disait-il, “au fond du cœur, une perverse attraction pour la Bohème. Il éprouve un vif désir d’y vivre subjectivement”, pourvu qu’il ait les moyens d’assurer son retour.”⁶⁰³

Quizás esa fuera una de las razones que evidenciaron el ocaso de Montmartre. Durante más de veinte años la colina reinó por encima de París, pero en 1900 su tiempo había pasado:

“Corren malos vientos para la sacra colina. Una tras otra, las tabernas artísticas, que continuaban la tradición del *Chat Noir* y de su famoso fundador Rodolfo Salis, vienen cerrando sus puertas de buen grado o por mandato judicial. Menudean las quiebras, y en la actualidad se anuncia la venta forzosa de uno de los pocos establecimientos de esa clase que aún quedan en el barrio. Montmartre *capital del mundo* va cayendo poco a poco en el abandono universal [...] De entonces acá, una plaga de industriales, plagiarios de Salis, establecieron en la vertiente de la colina innumerables tabernas que no tenían de artístico más que el nombre [...] los taberneros que osaron plagiar a Salis resultaron tan grotescos, que el espectáculo acabo por ahuyentar a los clientes [...] París asiste indiferente y aún tal vez con secreta

⁶⁰² RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. pp.81-82.

⁶⁰³ SEIGEL, Jerrold : *Paris bohème.1830-1930*. pp. 229-230.

satisfacción a esa ruina, porque en la época de su apogeo Montmartre humilló con soberano desdén el corazón de la gran ciudad [...]La historia literaria dirá cual fue la influencia de Montmartre en las artes y las letras de este fin de siglo .”⁶⁰⁴

Los artistas habían abandonado el *quartier latin* en busca de nuevos horizontes y mejores condiciones hallando en la colina de Montmartre un nuevo entorno que conquistar. A principios de siglo, sin embargo, Montmartre era un espacio donde sólo resonaban los ecos de las experiencias vividas, convertido en una especie de atracción de circo para turistas y burgueses ávidos de disensión. Los artistas habían hecho nuevamente las maletas y habían vuelto a la *rive gauche* en busca de un nuevos escenarios en los que una nueva generación de artistas comenzaba a despuntar.

“ les peintres commençaient à quitter Montmartre, un quartier devenu trop célèbre et que le tourisme défigurait. Le même mouvement qui avait conduit Courbet puis les impressionnistes sur la Butte, pour y chercher la campagne et des logements point trop chers, attira des peintres à Montparnasse : ils pouvaient trouver des logements médiocres mais très bon marché derrière la gare, dans le quartier de Plaisance, de Montsouris, de Vaugirard, qui devinrent ainsi des annexes un peu éloignées de Montparnasse. En 1905, un philanthrope acheta des terres à bas prix en bordure de la ville, rue de Dantzig, et y créa, en utilisant des restes de l’Exposition internationale, un centre pour les artistes : la ruche. Cent quarante ateliers loués à bas prix accueillirent toute une population des peintres qui convergeaient, le soir, vers Montparnasse ”⁶⁰⁵

A principios de siglo Montparnasse era un barrio no uniforme compuesto por espacios rurales en los que se extendían campos de trigo y zonas para ganadería en los que todavía pastaban los rebaños. Por su lado, la parte norte del VI *arrondissement* estaba habitado por familias de artesanos, por burgueses, por algunos pintores académicos “pompiers”, así como por profesores de la Sorbonne que residían en este barrio por la cercanía con el *quartier Latin*. La atracción que había despertado este barrio entre los artistas y los estudiantes se debía en primer lugar a la posibilidad que este ofrecía de alquilar estudios a bajo precio y en segundo lugar a la existencia de numerosos Music Halls y teatros que se extendían entre el Carrefour Vavin y la rue de

⁶⁰⁴ ENSEÑAT, Juan B. : “Crónica parisiense. Decadencia de Montmartre.” *La Ilustración Artística*. 1900. N° 986, p.751.

⁶⁰⁵ MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d’une ville. XIX e-XXe siècle*. p. 223.

la Gaîté. La proximidad del *Bal Bullier*, sala de baile que pasaría a convertirse en el auténtico centro de reunión de los artistas de principios de siglo, será otro reclamo más. A partir de entonces otros espacios comienzan a configurar el escenario de los artistas que como Picasso habían emigrado a Montparnasse, cafés como *Le Dôme* donde tenían su sede los artistas alemanes o *La Rotonde* darán forma a la nueva imagen de la bohemia y los artistas.

“ Les femmes, auteurs, peintres ou modèles, tenaient une place centrale, beaucoup plus importante, grâce à la libération des mœurs, que dans le cercle des impressionnistes montmartrois, quarante ans auparavant.”⁶⁰⁶

La actitud que caracterizó a los artistas de principios de siglo desplazados a Montparnasse, contrastaba con la bohemia de los amateurs, aunque no tanto con la de aquellos bohemios ignorados. Su descrédito ante la sociedad, la crisis del positivismo, el decadentismo y la ruptura total con los cánones clásicos de la Academia les confería un carácter mucho más anárquico y nihilista, cuyos comportamientos eran, si cabe, menos tolerable para la sociedad burguesa.

Los artistas españoles y la vida bohemia

“En 1889 son muchos los pintores españoles que llegan por primera vez a Paris, pero a partir de entonces el viaje empieza a tener unas consecuencias imprevistas. Los oropes de los Champ-Élysées o del Champs-de-Mars, de l'École des Beaux Arts o del Institut se sustituyen poco a poco entre los más inquietos por la bohemia de Montmartre. La fascinación mundana se quiebra. La vanguardia se abre paso.”⁶⁰⁷

¿Pero quienes son esos pintores inquietos? ¿Es la bohemia un polo de atracción para los artistas noveles españoles que viajan a Paris?

⁶⁰⁶ MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d'une ville. XIX e-XXe siècle.* p. 224.

⁶⁰⁷ REYERO, Carlos: *Paris y la crisis de la Pintura.* p.239.

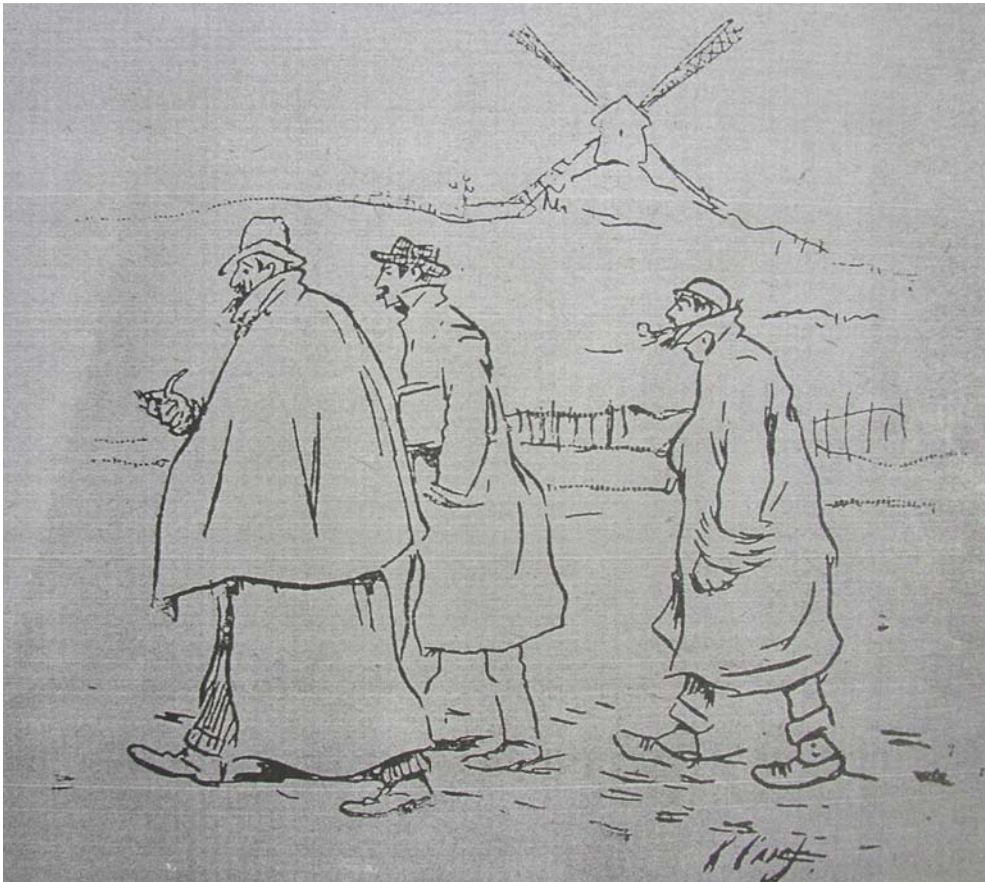


Fig.109-Ramón Casas. *Desde el molino*.1890-1892.Dibujo.

En general los artistas españoles que vivieron la bohemia se ubicaban entorno al grupo de artistas catalanes de Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Ramón Canudas, Miguel Utrillo o Enric Clarasó. La generación anterior de artistas catalanes eclipsados por la figura de Fortuny se había identificado con otros protagonistas de la sociedad parisina y sus aspiraciones se ubicaron lejos de lo que, por aquel entonces, representaban los artistas bohemios. Antonio Casanova el gran valuarte del género, vivía en la lujosa zona de la plaza de Trocadero y Francisco Miralles, valenciano de nacimiento pero catalán de adopción, lo hacía en el Bd.Clichy, aunque su ubicación en este Boulevard con tintes bohemios no tuviera más que un carácter casual ya que su obra transitaba por estilos diversos de los que practicaron los artistas bohemios. Sin embargo, la nueva generación a la cabeza de la cual se situaban los nombres de Rusiñol o Casas sentirá la llamada de la vida bohemia que había descrito Murguer en sus *Scènes de la vie de bohème*, obra traducida al catalán a finales de siglo y curiosamente, prologada por el propio Santiago Rusiñol:

“Els fulls que arrencàvem aquells dies, ja mig esborrats de la memòria, eren de vida bohèmia.”⁶⁰⁸

Eliseo Meifrén⁶⁰⁹ por ejemplo ubicó su residencia parisina en la calle Hégésippe-Moreau, en la *Villa des Arts*, alojamiento que debió acoger a un buen número de artistas de la *butte* de Montmartre. Con la llegada de Rusiñol los artistas catalanes se adentran en la vida bohemia, su instalación en la rue de l’Orient después de haber habitado en distintos espacios, inaugura un estilo de vida que será característico y conformará una corriente artística y pictórica eminentemente Montmartriana. Junto a él se instalan sus colegas catalanes Utrillo, Canudas y Andreu Solá, pagando un alquiler de *vint-i-cinc duros al mes* por:

“Una casa amb baixos, presó, cavalleries, cuina a baix, escalera i safareig. Dos pisos amb joc de tubos i ximeneies que si no tiren se’ns tiraran perquè el local es molt fred. Gran jardí amb arbres de tamanyo natural, claustres amb vidrieres i un invernadero que servia per fer tomàquets artificials i altres verdures a mes d’esbarjo per prendre el sol a l’estiu.”⁶¹⁰

Posteriormente vendrían los años del *Moulin de la Galette* con Ramón Casas de los que buena cuenta nos han dejado sus crónicas parisinas. En cualquier caso la vida bohemia parisina tuvo en estos pioneros catalanes algunos de sus miembros más representativos. El resto de los artistas españoles no vivió la bohemia más que de una manera tangencial. No sintieron la atracción de la bohemia ni como experiencia vital ni como fuente de inspiración. Sólo algún artista vasco como Adolfo Guiard que aunque no habitó entorno a la bohemia, pues se alojaba en un apartamento de la rue Vaugirard en el VI *arrondissement*, sintió la necesidad de representar escenas bohémias, probablemente condicionado por la admiración que sentía por la obra de Degas, prueba de ello es la obra que presentó al *Salon des Artistes français* de 1882 con el título *Étude de bohémien*.

⁶⁰⁸ RUSIÑOL, Santiago: *Fulls de vida*. 1898. Ref.: PLANYELLA, Vicent: *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. p.101.

⁶⁰⁹ El caso de Eliseo Meifrén es como el de muchos otros pintores españoles que llegados a París están vinculados al arte académico pero rápidamente se interesan por los nuevos presupuestos modernos, como en su caso por el impresionismo y en especial por Monet.

⁶¹⁰ PLANYELLA, Vicent: *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. p.102.

Los demás grupos de artistas españoles, hay que recalcar que habitualmente se reunían conformando grupos de la misma procedencia geográfica o de la misma Escuela de Bellas Artes, no tuvieron ninguna conexión con el mundo de la bohemia pues sus modelos artísticos se desarrollaban en otros ámbitos que nada tenían que ver con el mundo de la bohemia, los cafés y la vida nocturna de Montmartre. Sólo dos artistas valencianos José Miralles Darmanín que se ubicó circunstancialmente en la Rue Lepic, 46 y Vicente Gómez Plasent que habitó en 1888 un apartamento en la rue Veron, en pleno corazón de Montmartre se aproximaron a los espacios que definieron la vida bohemia. Gómez Plasent no volvió a concurrir a ningún Salon de Paris y su presencia en la ciudad se difumina, probablemente su estancia se redujera a ese año. Por su parte José Miralles hermano de Enrique con el que se habría abierto camino en la pintura comercial, acabará trasladándose a Orgerus en Seine-et Oise, una zona residencial de las afueras de París en torno a la cual se alojaban artistas de renombre como Luis Jiménez.

Tampoco siguieron los artistas españoles el posterior desplazamiento de la bohemia hacia Montparnasse, aunque bien es cierto que tal y como indicamos al referirnos al barrio, las cercanías de Montparnasse estuvieron habitadas durante la década de los años 80 y 90 entre otros, por artistas académicos o *pompier*s, motivo por el que podemos hallar una nutrida pléyade de artistas españoles que gravitaban en torno a esta esfera de artistas académicos en los barrios cercanos a Montparnasse.

¿Pero cuales eran esos modelos que condicionaban la experiencia de los artistas españoles en París a buscar en el aire de los Bulevares, en el de los salones, en el de los clubes privados y en los espacios del IX, el VIII y el VI *arrondissement* sus referentes sociales y artísticos?

El pintor “chic”



Fig.110-Auguste Giraudon. *John Singer Sargent en su estudio 41 boulevard Berthier de Paris*.ca. 1884.
Fotografía

“Así es que nos lanzamos a la calle a darle la bienvenida, con la chistera a cuestas, gabán (con levita debajo) y guantes de piel forrada formando los moldes de los cinco dedos, correspondientes a la mano completa. Ya se comprenderá que tales trapitos de cristianar no los llevábamos a honra y gloria tan sólo del buen tiempo.... sino que por algo habíamos entrado dentro de la levita, y que este algo era de sumo compromiso.

Realmente lo era. Íbamos, invitados, a visitar el estudio de un pintor muy en boga (que no siempre la fortuna debía llevarnos entre bohemios), *cuyo* artista todos los jueves recibía las visitas de compromiso; y como a nosotros se nos juzgaba de esta alta o baja categoría, llevábamos a cuestas lo mejor que se tiene en lo más hondo del baúl, durmiendo entre el alcanfor y pimienta.

Utrillo debía presentarnos, y a las diez ya estaba en casa. El corresponsal de La Vanguardia llegó con sus mejores galas.

Llegamos al *Boulevard de Courcelles*; entramos en un *chalet*, estilo renacimiento; subimos una escalera, seguida de una alfombra que se amoldaba a las exigencias de los peldaños, y llamamos a una puerta, que se abrió solemnemente.

Un criado nos condujo a una antesala, oscura como la de un panorama; en voz baja y aire de guardián de odaliscas nos dijo que aguardáramos un momento; así lo hicimos; entregamos una tarjeta, que recogió en una bandeja de plata; crujieron vestidos de seda, y grandes pieles deslizáronse por la alfombra; pasaron tres caballeros negros; otro criado pasó con un marco; se oyeron en el fondo exclamaciones de elogio; y, por fin, corrióse una cortina, por debajo de la cual también pasamos, buscando el agua bendita a fin de santiguarnos, y penetramos en aquel templo de la moda, con la duda de si debíamos doblar la rodilla o tenernos en pie firme, ante el cuadro de ostentación que teníamos delante.

Utrillo nos presentó al artista con palabra fácil y algo elocuente, al son de cuya voz hicimos una reverencia bastante mal ensayada, que el pintor contestó con una sonrisa decorativa, pasada la cual nos dijo:

- ¿Son Vds. Artistas?

Casas y yo nos miramos dudando; pero como había que decir algo, contestamos:

- ¡Vaya V. a saberlo!

- Pero ¿pintan Vds.?

- Esto sí,- contestamos los dos a la vez- y tanto como podemos.

- ¿A que género se dedican?

Otra duda

- Pintamos lo que se nos presenta delante. No tenemos contemplaciones, y procuramos copiar al natural de la naturaleza a nuestro modo.

- Pero ¿Vds. Tendrán alguna preferencia?

- Hasta el presente, preferimos lo que nos gusta, que es casi todo.

- En fin, bien: ya verán lo que hago yo. Siéntese Vds. Que dentro de un rato podrán contemplar el cuadro que preparo para el Salón venidero.

No deseábamos otra cosa, porque así desde un rincón podíamos observar al pintor, el estudio y la concurrencia que debía llegar por ser día de moda. [.....] creyendo oportuno el momento de enseñar su obra al público escogido, tocó una campanilla que hizo comparecer a dos criados con un gran cuadro oculto tras de un tapiz de Gobelinos. Corrióse aquella cortina con grandioso espectáculo y vimos, por fin, la obra deseada.

El asunto no era nuevo. ¡Y que había de ser! Otra Juana de Arco, con la misma armadura mujeril de siempre, con idéntico entusiasmo del lado de los franceses, y con el mismo pavor y sobresalto en las filas del ejército enemigo. La doncella de Orleans miraba al cielo; el ejército miraba a la doncella; el cielo miraba a la doncella y al ejército; y nosotros mirábamos ejército, doncella y cielo, buscando algo que poder alabar, sin encontrar ni un asomo de aquel genio que tan bien hubiéramos pagado para salir del paso y salvar el compromiso.

Pero el coro de alabanzas estalló débil primero, luego más nutrido y general por fin, y bajo aquellos bravos y exclamaciones de elogio pudimos pasar desapercibidos, sin ser consultado nuestro humilde pero firme parecer en aquel acto.

¡Triste hubiera sido, aunque no escuchado, a darlo con franqueza! El efecto que nos hizo aquella casa, aquellas obras, aquel público, aquel artista, fue frío como un invierno sin fuego; tan frío que tuvimos que salir y pisar la nieve por la calle y subir la nevera de Montmartre para hacer entrar en reacción nuestro espíritu, ya que más calor sentimos bajo un cielo que nos enviaba blanquísimos copos de nieve, que bajo aquel techo de fuego artificioso, donde el arte era fingido y la estufa, al dar calor en el cuerpo, dejaba el frío en el alma.”⁶¹¹



Fig.111-y 112-Ramón Casas. “El pintor chic”. Desde el Molino. 1890-1892. Dibujo

La cita es larga, pero nuevamente las palabras de Santiago Rusiñol merecen ser respetadas en su integridad. El pintor nos describía la experiencia que vivieron él y su inseparable Ramón Casas el día que visitaron el estudio de un pintor en boga o lo que en la época se conocía como un pintor “chic”. ¿En qué consistía ser un pintor “chic” en el Paris de la III República? ¿Cuál era su situación en el conjunto de la sociedad? ¿Qué modelo de representación desempeñaron estos artistas?

⁶¹¹ RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. pp.37-48.

“il s’agit de l’artiste d’élite, de celui qui est arrivé, qui a du succès, et qui est donc consacré ; mais cette image peut être tenue pour représentative de l’ensemble des artistes dans la mesure où son élite représente l’idéal d’une profession.”⁶¹²

Efectivamente, el modelo del artista “chic” conformaba un sujeto caracterizado por el éxito artístico y económico, un aspecto que implicaba automáticamente un ascenso en la escala social.

“Les revenus du travail et du capital artistiques: ce sont eux qui déterminent le niveau et la position sociale de l’artiste dans l’ensemble des autres catégories socioprofessionnelles [...] ceux-ci déterminent le rang sociale de l’artiste et définissent du même coup son identité sociale au sein des nouvelles élites de la bourgeoisie française moderne du XIXe et XXe siècle.”⁶¹³

Este modelo social sinónimo del éxito artístico, económico y social era, por tanto, la meta que la mayoría de los artistas que viajaban a París, al menos durante las décadas de finales del siglo XIX, intentaban acometer. Es por ello difícil abordar las características del pintor “chic” sin referirnos de forma obligada a las cuestiones económicas. Para ello hemos seguido el análisis de Marie Claude Genet⁶¹⁴ realizado sobre los registros de sucesión o lo que es lo mismo, las herencias o protocolos notariales, que legan los artistas del *Conseil Supérieur des Beaux Arts*.⁶¹⁵ Al analizar algunas de estas cifras se observa una abismal diferencia entre unos artistas y otros.

“le plus pauvre d’entre eux, Maximilien Luce, qui déclare moins de 10.000 francs de succession, et le plus riche d’entre eux, Bouguereau, qui déclare plus de 6 millions de francs-or de succession.”⁶¹⁶

Evidentemente es difícil establecer categorías o niveles de las economías de los pintores que consiguieron su parcela de éxito y reconocimiento artístico en la época. Pues como sucede en muchas otras categorías profesionales, la extracción social y por tanto las herencias o las rentas que les son legadas al pintor son igualmente

⁶¹² GENET-DELACROIX Marie-.Claude : « Le Statut social de l’artiste professionnel. p. 87.

⁶¹³ GENET-DELACROIX Marie-.Claude : « Le Statut social de l’artiste professionnel. p. 87.

⁶¹⁴ GENET-DELACROIX Marie-.Claude : « Le Statut social de l’artiste professionnel. pp. 87-104.

⁶¹⁵ Órgano consultivo creado en 1875 por el Ministro de Instrucción pública para resolver cuestiones relativas a la gestión artística que estaba conformado por los miembros más eminentes y consagrados del mundo artístico.

⁶¹⁶ GENET-DELACROIX Marie-.Claude : « Le Statut social de l’artiste professionnel. p. 89.

determinantes para contemplar su ascensión social o en su defecto el mantenimiento de un determinado estatus social. Solo un apunte anecdótico, recordaremos a Maximilien Luce por ser uno de los invitados de Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Ramón Canudas y Miquel Utrillo en la noche de navidad de 1890 que estos celebraron en el *Moulin de la Galette*. Se trata por tanto de un artista relacionado con otros ámbitos sociales y artísticos. Por su lado Bougereau representa el ejemplo de ascensión social acometido por muchas familias francesas. Sus orígenes eran rurales, pero el ascenso social se había producido como consecuencia de la promoción de las generaciones precedentes a Bougereau en las carreras liberales, hecho que les reportó éxitos económicos y sociales. No en vano fue el artista francés más solicitado por los compradores del mercado de arte norteamericano. En cualquier caso la media de la economía de un pintor de éxito podía situarse al nivel de otras profesiones liberales y de la burguesía:

“ Ainsi, par leur niveau de fortune, ils appartiennent au 22 % des français qui constituent ce qu’on appelle la bourgeoisie français et qui déclarent plus de 50.000 francs de succession [...] mais leur fortune est relativement moindre que celle des Français plus riches, c’est-à-dire les hommes d’affaires, les négociants et les hautes fonctionnaires [...] en revanche, ils se rapprochent, par leur niveau de fortune, des rentiers, des professions libérales, et des écrivains célèbres qui comptent dans leurs rangs autant de millionnaires que les artistes du Conseil Supérieur de Beaux Arts.”⁶¹⁷

Los rasgos socio-culturales del pintor “chic” están totalmente determinados por el proceso de ascensión económica experimentado por estos artistas en el campo de las Bellas Artes, estos rasgos a su vez condicionaron la consideración social y la proyección que la sociedad hizo de ellos, asimilándolos a las clases medias y fundamentalmente a la alta burguesía. Pero en qué medida los pintores valencianos van a experimentar el proceso de ascensión económica y social que caracterizó a los artistas franceses. Según Marie Claude Genet :

“Les artistes, en effet, et en particulier les peintres sur qui nous avons centré cette étude, sont en majorité issus de la petite bourgeoisie au XIXe siècle : 71’4% des peintres nés avant 1856 ont une père ayant exercé dans la petite bourgeoisie artisanale, commerciale et intellectuelle.”⁶¹⁸

⁶¹⁷ GENET-DELACROIX Marie-.Claude : « Le Statut social de l’artiste professionnel. p. 89.

⁶¹⁸ GENET-DELACROIX Marie-.Claude : « Le Statut social de l’artiste professionnel. p. 88.

El caso de los pintores valencianos que viajan a París y en su gran mayoría la de los pintores valencianos en general responde al mismo perfil social, aunque esta estimación se hace prolongable a los artistas nacidos incluso a finales del siglo XIX, ya que los pintores valencianos siguen surgiendo de familias humildes eminentemente artesanales o comerciales. Los padres de Ignacio Pinazo, por ejemplo, tienen un origen modesto, poseen una pequeña tienda en la que se vende todo tipo de productos hasta pan que ellos mismos realizaban. Los padres de Francisco Domingo poseían un pequeño local heredado de un familiar del padre en el que desempeñaba su labor como corredor o intermediario comercial, profesión que llevó a la familia a situaciones de riesgo económico. La familia Benlliure trabaja como caseros de la casa de verano que la familia Bertrán de Lys poseía en el Cabañal, el padre provenía del Grao y había sido marinero antes de ello. Cecilio Pla descende de un profesor de música madrileño que se ve obligado a emigrar a Valencia para hacerse cargo de una banda de música, aunque debe compaginar este empleo con otros, como el de administrador del establecimiento de Baños “La Florida”. Los padres de Emilio Sala pertenecen a la rama del comercio. Ricardo Verde nace en el barrio del Carmen y es conocido en los documentos parroquiales como hijo de Hojalatero. De sobra es conocido el origen humilde de Joaquín Sorolla, quizás por eso él mismo argumentara en una entrevista ¿Quién no sabe por ejemplo, sobretodo en Valencia, que antes de pintor, en mis mocedades fui cerrajero?⁶¹⁹.

Estos son a buen seguro los nombres de los pintores más eminentes de la pintura valenciana, muchos de ellos condicionaran el modelo a seguir para muchos artistas jóvenes. A excepción de Ricardo verde que pasó mayores penalidades económicas a lo largo de su vida, la ascensión económica para muchos de estos artistas estuvo ligada a su presencia en París o en Roma donde acometieron el éxito tal y como sus homólogos extranjeros lo habían hecho.

Sea como fuere lo cierto es que la máxima aspiración de los pintores noveles y los no tan noveles, fueran del origen que fueran, fue la de convertirse en uno de ellos. Los pintores a la moda o pintores “chic” eran reverenciados por los artistas jóvenes que

⁶¹⁹ GARIN, Felipe y TOMÁS, Facundo: *Sorolla*. Ed.Tf .Madrid, 2006, p.55.

ansiaban emularles, baste recordar la impresión que causaba el pintor Gérôme al joven pintor americano Julien Adler Weir:

“We had our banquet last night and Gérôme was in all his glory. At the end of the dinner each of the students rung glasses with him and champagne flowed freely...Imagine over fifty assembled with him with eager desire to drink to the everlasting health of our more than loved patron. From here we went to the reception room where we had cigars and café and there it was that I had the pleasure of speaking to him.”⁶²⁰

No sólo la posición económica inspiraba el deseo de los jóvenes artistas por convertirse a toda costa en un artista a la moda, la fama y el éxito constituían uno de los factores más determinantes:

“Los pintores de moda eran importantes personajes públicos (Bonnat y Bougereau pintaban vestidos de chaqué), y los cuadros más famosos recibían mucha publicidad. Se exhibían en exposiciones especiales y en giras por provincias, se escenificaban en los teatros en forma de *tableaux vivants*, se reproducían en revistas ilustradas y en grabados que se vendían a millares. El estilo y los temas del Salon se infiltraban en la vida cotidiana por medio de bomboneras, calendarios, tarjetas postales y portadas de suplementos ilustrados.”⁶²¹

Estas palabras nos sirven de excelente argumento para advertir algunos de los rasgos que definieron el ideal de ese pintor “chic” o a la moda. En primer lugar su condición de personaje público, en segundo lugar la teatralización de ciertos hábitos sociales, en tercero la publicidad que recibían las obras y en cuarto lugar el reconocimiento del artista a la moda en el espacio del Salon. De los dos últimos aspectos ya hemos dado cuenta en los capítulos precedentes, tanto sobre la evolución en la multiplicación de la edición de imágenes, como sobre la importancia del Salon en la carrera y promoción artística. El carácter público del pintor a la moda es uno de los aspectos más determinantes en su definición como sujeto de la sociedad parisina de finales de siglo. Estos artistas conformaban una ramificación más de la elite social, que integraban los hombres de la política, de la economía, el Instituto y ciertos reductos de la aristocracia. El retrato social sobre los funerales del monarca español en París, son

⁶²⁰ ADLER, Kathleen: “*We always have Paris: Paris as training Ground and Proving Ground*”. p. 16.

⁶²¹ WEBER, Eugène: *Francia fin de siglo*. pp.200-201.

un fiel reflejo de esa sociedad a la que nos estamos refiriendo y a la que indisolublemente pertenecían los pintores a la moda o pintores “chic”.

“Durante mi estancia en esta coronada villa, esta colonia española celebró en la Iglesia de la Magdalena [.....] solemnes funerales por el eterno descanso del malogrado rey Alfonso XII [...] Representantes del Presidente de la República, de todos los ministros, del cuerpo diplomático, en pleno, las más altas personalidades del gran mundo parisiense, congregáronse [...] Fue el iniciador de ella el acaudalado Marqués de Casa Riera [...] en la lista de suscripción aparecen 97 nombres: el marqués Casa Riera la encabeza con 2000 francos [...] Entre los artistas debe citarse a la señora viuda de Fortuny, a Don Raimundo de Madrazo, a Francisco Domingo, a Enrique Mélida, a Don Santiago Arcos, a Don Mario Calado [...]”.⁶²²

Artistas que brillaron con luz propia en las altas esferas sociales de París y a los que su holgada situación económica situaba entre las más destacadas personalidades de la capital. Cada uno por motivos propios había penetrado en el mundo de la alta sociedad tanto de la colonia española como de la francesa: Fortuny y Francisco Domingo por haberse procurado gracias al arte comercial una situación acomodada económicamente, Enrique Mélida, cuñado de Leon Bonnat, casado con una hermana suya, por haberse introducido gracias a estos lazos familiares entre los círculos de mayor competencia artística, Santiago Arcos por sus triunfos en el Salon y finalmente Raimundo de Madrazo por constituir entre nuestros artistas el mejor ejemplo del artista “chic”.

Efectivamente, Raimundo de Madrazo es el artista español que mejor encarna el prototipo de pintor “chic” en París. Madrazo compartía con artistas de diversas nacionalidades los mismos rasgos, los mismos escenarios, los mismos usos y modos sociales. Artistas franceses como Leon Bonnat, Bouguereau, Carolus Durand, Jean Paul Laurens, italianos como Boldini o De Nitis, americanos como Julius Stewart, James McNeil Whistler o John Singer Sargent, evidenciaban que la nacionalidad no era un rasgo tan distintivo, en el momento en que los factores de carácter sociológico entraban a formar parte en la identidad del artista. En definitiva, se trataba de artistas cuyas esferas de actuación social se enmarcaban entre los altos círculos de la sociedad, que adoptaban unos hábitos y unas prácticas sociales que los identificaban como miembros

⁶²² PRAT Pedro de: “Quincena Parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. 1896. Nº 11, p.310.

de dicha entidad social. Una de las practicas que más caracterizó a la buena sociedad parisina, fueron los salones privados o *soirées* que celebraban personajes reputados. Se trataba de reuniones en las que esta sociedad “distinguida” se interrelacionaba. Uno de los más famosos salones desde el punto de vista social lo celebraba la princesa Matilde Bonaparte, descendiente de los Bonaparte y divorciada del príncipe ruso Anatol Demidoff.



Fig.113-Giuseppe De Nittis. *Il salotto de la principessa Matilde*.1883.Óleo/lienzo.73 x 91 cm

“Tipica espressione di aggregazione di questa società fu il salotto, tenuto dalle personalità più in vista, che in giorni alterni prestabiliti aprivano le loro case ai personaggi illustri o emergenti della cultura francese ed europea. Giuseppe e Léontine De Nittis, noti per la loro generosa ospitalità, ricevevano di sabato. I *carnets d'invitations* di Léontine ci informano sui loro ospiti, molti dei quali abituali, come Edmond de Goncourt, Alexandre Dumas figlio, Alphonse Daudet , Emile Zola, Edouard Manet, Edgard Degas, Gustave Doré, la principessa Matilde Bonaparte, musicisti,

compositori e gli amici pittori italiani in visita a Parigi, tra i cui Eduardo Dalbono, Telémaco Signorini, Diego Martelli.”⁶²³

Estos espacios jugaban un doble papel: uno social y otro artístico. Por un lado, eran decorados en los que se escenificaban los hábitos sociales propios de esa clase, por otro, servían como espacio en los que artistas vinculados a una misma concepción establecían contacto, se promocionaban y se prestaban ayuda mutua. Recordamos como en el capítulo anterior se mencionaron las reuniones que realizaba Enrique Melida a la que acudían artistas como su cuñado Leon Bonnat y músicos como Isaac Albeniz. También el escritor Rafael Ochoa, tío de Raimundo de Madrazo organizaba este tipo de eventos, el pintor Martín Rico era también anfitrión de conocidas y populares tertulias.

El padre del pintor americano Julius Stewart hacía lo propio en su salón particular reuniendo a artistas franceses, españoles, italianos y americanos. Todas las colonias de artistas tenían representadas sus diversas naciones en reuniones que conseguían servir de nexo de unión. Estos actos definieron y caracterizaron la sociedad parisina, muchas de las relaciones de carácter artístico, literario, político o económico se fraguaban en estos círculos y en estos escenarios. Esta práctica de los salones privados no era, sin embargo, propia del siglo XIX, sino que se remontaba al siglo XVIII. La sociedad ilustrada había desarrollado estos espacios como centros en los que las conversaciones y el buen tono debían estar por encima de cualquier contingencia. Existieron durante el siglo XVIII, salones más ilustrados y otros menos, un aspecto que se repitió igualmente durante el siglo XIX.

Desde el punto de vista artístico estos pintores se caracterizaron por desarrollar un tipo de arte vinculado a la academia, a las grandes composiciones históricas y a la pintura *pompier*. Pero entre sus obras se encontraban además escenas que representaban a esas misma sociedad a la que pertenecían y con la que compartían hábitos. Gracias a estas composiciones podemos recrear los espacios que frecuentaron. Espacios como el Salon, cita ineludible para todo artistas de renombre, el restaurante Ledoyen, al que

⁶²³ FARESE, Christine: “Modernità e mondanità nell’opera di Giuseppe De Nittis.”, pp.47-53. En: BELLI, Gabriella (dir): *Boldini, De Nittis, Zandomenighi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*. Ed. Skira. Milano, 2001, p.49.

acudían los asistentes de los vernissages de los Salones, la Hípica, la Opera o el Longchamps, etc...Fueron estas escenas de salones y lugares de moda los argumentos que sirvieron de inspiración para la mayoría de pintores “chic”. Quién mejor que ellos podía representar unas practicas y unos espacios que conocían bien.



Fig.114-Giuseppe De Nittis. *Le corse de Longchamps*. 1883.Óleo/lienzo. 80 x 117 cm.

“L’inserimento del pittore barlettano nella società parigina che conta viene evidenziato, a prescindere dal suo frequentatissimo salotto, dalla scelta di alcuni argomenti emblematici. Mi riferisco alle scene ambientate al Bois de Boulogne, alla figura dell’Amazzone e alle cose ippiche a Longchamp ed Auteuil, queste ultime rievocate con una tale ricchezza di particolari e conoscenza del fatti da convincerci che De Nittis fosse un abituale frequentatore di queste manifestazioni.”⁶²⁴

⁶²⁴ FARESE, Christine: “Modernità e mondanità nell’opera di Giuseppe De Nittis.”. p.52.



Fig.115- S. Azpiazu. *Restaurante Ledoyen*. 1895. Dibujo.(A este restaurante acudía la alta sociedad el día del vernissage después de visitar el Salon.)

Buena parte de la obra de los artistas “elegantes” transita por los mismos escenarios y los mismos encuadres.

El retrato será otro de los géneros pictóricos que definirán al pintor “chic”. Las clases medias siempre observaron en el retrato un elemento que denotaba un estatus y un nivel social. El retrato individualizaba al sujeto representado otorgándole un carácter excepcional, convirtiéndolo en un individuo que merecía ser representado o bien en un individuo que gozaba de los recursos materiales para ser representado. En los siglos precedentes la aristocracia había desarrollado una devoción similar por el género del retrato como un signo de distinción, puede que fuera esta misma ostentación de clase la que impulsaba a las clases medias decimonónicas a observar en el retrato un género

predilecto. Independientemente de los criterios que determinaran el éxito del género del retrato, lo cierto es que los artistas “chic” fueron los responsables de acometer estas obras. Sólo ellos fueron consentidos para penetrar en la fisonomía de una sociedad cerrada y exclusivista, de la que, recordemos, formaban parte. La sociedad parisina encargaba a estos pintores de prestigio, con los que compartía veladas, la elaboración de retratos. Esta devoción por la retratística que caracterizó a las clases medias y a la alta burguesía se extendió por todo el mundo teniendo gran incidencia en Nueva York. Muchos artistas europeos viajaron a New York aprovechando la excelente demanda y la reputación que los pintores “chic” europeos gozaban en tierras americanas. Un artista europeo considerado “chic” era sinónimo de artista a la moda, adecuarse a la moda y los gustos europeos era la ambición por excelencia de las nuevas fortunas americanas.

El papel de retratista será otra de las características que en buena parte definirá al pintor “chic”. Entre muchos de los retratos de estos autores se observan increíbles similitudes. Los parecidos entre los retratos de Boldini, de Madrazo, de Sorolla o de John Singer Sargent, son asombrosos. El artista “chic” fue aquel que desde su posición social contribuyó a difundir la imagen de esa sociedad a la que pertenecía. Fue al mismo tiempo parte integrante y difusor de la clase social por la que se definía y a la que definió.

“Ambos artistas (Sargent y Sorolla) podían alardear de que entre sus modelos se contaban no sólo los miembros más destacados de la aristocracia, desde el duque de Alba hasta Lady Agnew, sino también algunos de sus más ilustres contemporáneos, como premios Nobel y millonarios [...] Sargent y Sorolla nos ofrecen con sus retratos una especie de compendio del “Quién es quién” de principios del siglo XX.”⁶²⁵

Pero el pintor chic no sólo se identificaba por la práctica de un tipo de géneros y un tipo de escenas, su manera de practicar el arte y sus espacios vitales serán otros rasgos que definirán a estos artistas.

“In 1883 Sargent returned to American colony for his subjects and completed portraits two American women. Mrs. Henry White and Mme. Pierre Gatreau, each a well-know figure in Parisian upper class circles. It is perhaps not coincidental that during this same

⁶²⁵ROSENBLUM, Robert: “Sargent/Sorolla Caprichos de la fortuna”, pp.9-11. En LLORENS, Tomas *et alii* : *Sargent/ Sorolla*. Ed. Turner. London, 2007, p.10.

year Sargent moved from his crowded studio lodgings along the rue Notre-Dame- des-Champs to a choice address on the Boulevard Berthier, a few blocks from the Gatreaus in a fashionable and wealthy new neighbourhood. Here, as the writer Jules Claretie described it, lived “the artist in white tie, painting in tails, the businessmen who makes as much commerce in the salons of fashion he attends as in the Salon of art where he exhibits.”⁶²⁶

No es por casualidad que al tiempo que Sargent se convertía en el pintor de la *upper class* de americanos en París y de parte de la *haute bourgeoisie* parisina, se mudara desde un pequeño y modesto estudio en el VI *arrondissement* a una lujosa casa en el XVII *arrondissement*, el mismo entorno de aquellos personajes que aparecían ilustrados en sus cuadros. Tampoco es casualidad que a partir de entonces se caracterizara por adoptar un nuevo modelo de representación *the artist in white tie*, o el artista que ha abandonado el blusón, el *cinquecento* como se llamaba en Roma y que pinta *con chaqué*. Artistas que como Sargent parecían nadar mejor entre las aguas de los salones a la moda de la clase media que en los salones artísticos donde se entregaban los premios y las medallas. (Ver Fig.110)

Ese fue el ideal que ambicionaron muchos artistas españoles y que emigraron a París con la atención puesta en ellos, intentando emularlos en la carrera del éxito. Los modelos sociales que caracterizaron a los artistas se importaron a los lugares de origen, su implantación en otros espacios geográficos no es más que el reflejo de la moda internacional que imperantemente pasaba por los criterios sociales, culturales y artísticos de París.

Podríamos concluir que se pueden establecer muchas relaciones entre el pintor “chic” y el pintor cortesano, entre el pintor bohemio y el pintor melancólico, pues algunos de los rasgos que definen estas tipologías coinciden y se repiten con el tiempo. No obstante, como ya indicamos, las distintas realidades históricas en las que se desarrolló cada modelo dotan a cada uno de ellos de un carácter único y particular. Un fenómeno similar se produce con el modelo del pintor comercial pues aunque a lo largo de la historia del Arte la comercialización del arte ha sido una cuestión intrínseca a la propia práctica artística, las distintas estructuras sociales, económicas y profesionales

⁶²⁶ HIRSCHER, Erica E.: “At home in Paris”. p.76.

hacen del pintor comercial contemporáneo un caso específico que debe ser analizado individualmente.

El pintor comercial

Entendemos por pintor comercial aquel pintor cuya producción pictórica está casi fundamentalmente destinada y determinada a la venta en el Mercado del arte. Un paralelismo de la vocación comercial que caracterizó a estos artistas lo realizaba Teige con la práctica de la escritura:

“Naturalmente lo scrittore debe guadagnare per poter vivere e scrivere, ma non deve assolutamente vivere e scrivere al solo scopo di guadagnare.”⁶²⁷

Para el pintor comercial la finalidad en sí de la obra es la de reproducir escenas vendibles, escenas que tengan entre la clientela una demanda. Su producción, por tanto, estaba condicionada de antemano a la demanda del cliente. Esta actitud del pintor frente a la producción artística no era una cuestión novedosa del siglo XIX, como bien observamos en anteriores capítulos. Durante el siglo XVIII la saga de los pintores franceses de los Vernet ejemplificó a la perfección esta disposición artística. A lo largo de su carrera desarrollaron toda una fortuna en torno a la práctica comercial de la pintura. Como indicaba Crow sobre la obra de Claude –Josph Vernet:

“sus imágenes de puertos y costas tormentosas también eran objeto de gran demanda. Su autor obtuvo cerca de un millón de libras en el transcurso de su vida artística y sus cuadros generalmente estaban ya apalabrados. Si Vernet hubiera prestado oídos a sus admiradores de entre los críticos no oficiales y dedicado su talento a la pintura narrativa de grandes dimensiones, la cola de compradores hubiera desaparecido.”⁶²⁸

Años más tarde el hijo de Claude, Horace Vernet⁶²⁹ resumía a su manera su idea del arte, un fiel retrato del ideario de un pintor comercial:

⁶²⁷ TEIGE, Karel: *Il mercato dell' arte*. p.52

⁶²⁸ CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. p.24.

⁶²⁹ Horace Vernet (Paris 1789- Paris 1863)

“Non ho idee né alcun sistema, riproduco nel modo piú preciso ciò che vedo, non perdo tempo in problemi inutili e mi adatto agli avvenimenti. In questo modo ho guadagnato milioni e ho avuto la vita piu facile.”⁶³⁰

Con estos antecedentes durante el siglo XIX el pintor comercial adoptará su propia fisonomía. La aproximación a este modelo de artista no podría realizarse sin aludir un nombre que será sujeto y objeto al mismo tiempo, ejemplo y paradigma del pintor comercial del siglo XIX, nos referimos a Ernest Meissonier. Meissonier representa para la Historia del Arte el artista comercial por excelencia, denostado por los pintores modernos, asediado por los coleccionistas, ensalzado por sus admiradores, copiado por sus discípulos y a pesar de todo, omnipresente en las colecciones artísticas de las gentes adineradas y de la burguesía internacional. Pero adentrémonos en la anatomía de este tipo de pintor y definamos los rasgos que les eran propios:

“ils travaillent pour vendre; ils ont pour idéal de plaire, et ils estiment avoir réussi quand les marchands viennent chez eux se disputer leurs précieuses toiles avant même qu’elles soient terminées. C’est Meissonier, c’est Gérôme, qui nous ont fait ces mœurs dans leurs élèves profitent aujourd’hui.”⁶³¹

El pintor comercial se caracterizaba por ser un artista cuya producción tenía como finalidad la venta, como consecuencia sus obras reproducían las exigencias artísticas del gusto imperante en el mercado, se trataba de artistas a quienes la idea del éxito estaba indisolublemente unida al éxito comercial y a la carrera de los marchantes por hacerse con sus obras.

En este sentido es la obra y no el artista quien se convierte en protagonista de la escena. Los coleccionistas se disputaban sus obras y los precios de las mismas no dejaban de crecer, la presencia de un Meissonier en una colección privada era un signo de riqueza, una manera de representar un estatus social, quizás por ello como indica

⁶³⁰ RAPHAEL, Max: *Proudhon, Marx, Picasso. Tre studi sulla sociologia dell’arte*. Ref.: TEIGE, Karel: *Il mercato dell’ arte*. p.52

⁶³¹ CAIN HUNGERFORD, Constance: “Le Géant des nains”, pp. 24-32. En : DUREY, Philipe y CAIN, Constance (dir): *Ernest Meissonier. Rétrospective*. Musée des Beaux Arts de Lyon. 25 Mars-27 juin 1993, p.60.

Constance Cain Hungerford⁶³², hasta el Nautilus del Capitán Nemo albergaba entre sus salas, un Meissonier como pieza fundamental de la colección:

“En ese momento el Capitán Nemo abrió una puerta situada frente a la que me había abierto paso a la biblioteca y por ella entré a un salón inmenso y espléndidamente iluminado [...] Una treintena de cuadros de grandes maestros, en marcos uniformes, separados por resplandecientes panoplias, ornamentaban las paredes con dibujos severos. Pude ver allí telas valiosísimas, que en su mayor parte había admirado en las colecciones particulares de Europa y en las exposiciones. Las diferentes escuelas de los maestros antiguos estaban representadas por una Madona de Rafael, una Virgen de Leonardo da Vinci, una ninfa de Correggio, una mujer de Tiziano, una adoración de Veronese, una asunción de Murillo, un retrato de Holbein, un fraile de Velásquez, un mártir de Ribera, una fiesta de Rubens, dos paisajes flamencos de Teniers, tres pequeños cuadros de género de Gerard Dow, de Metsu y de Paul Potter, dos telas de Gericault y de Proud'hon, algunas marinas de Backhuysen y de Vernet. Entre las obras de pintura moderna, había cuadros firmados por Delacroix, Ingres, Decamps, Troyon, Meissonier, Daubigny, etc...”⁶³³

Es indudable que en la esencia del pintor comercial, la obra como pieza de valor en el mercado asume un protagonismo que hasta cierto punto eclipsa al de su autor. Pero al mismo tiempo que la obra supera la figura de su autor, incrementa e impulsa la carrera del pintor y es en este sentido que obra y carrera están íntimamente ligadas a la idea del éxito y a fama.

“Durant sa longue carrière, la réputation de Meissonier bénéficie de l'appui capital des grands collectionneurs qui se disputaient ses œuvres. Achetant ses toiles à des prix de plus en plus élevés, et encourageant les autres à en faire autant, ils lui assurèrent un soutien plus qu'officiel et jouèrent un rôle clé dans la progression de sa carrière.”⁶³⁴

Una vez acometido el éxito en el Mercado del arte el pintor comercial se manifiesta compartiendo espacios y características con el pintor “chic”, al que también define el éxito y el triunfo artístico. Muchos artistas comenzaron con la obra de género hasta que adquirieron un mercado y una holgada situación social fruto de la cual

⁶³² CAIN HUNGERFORD, Constance: “Le Géant des nains”. p.28.

⁶³³ VERNE, Jules: *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Ed. Alianza. Madrid, 2003, pp.123-124.

⁶³⁴ CAIN, Constance : “Les amateurs de l'art ”, pp.48-63. En : DUREY, Philippe y CAIN, Constance (dir): *Ernst Meissonier. Rétrospective*. Catalogo de exposición. Musée des Beaux Arts de Lyon 25 de marzo-27 de junio de 1993. Ed.Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1993. p.48.

podieron ascender en la escala social. Entre los pintores comerciales se dieron dos estilos de vida mayoritarios. Por un lado, se encontraba el modelo del pintor refugiado en su villa en las afueras de París, alejado de las diatribas de las galerías en las que sus obras se vendían a precios elevadísimos y protegido por su cohorte de discípulos y aduladores. Esta imagen contó con bastantes ejemplos en la época, en ella nuevamente la figura de Meissonier tuvo mucho que ver. Por otro, estuvieron aquellos pintores que se introdujeron en los círculos artísticos y sociales del París mundano y ejercieron de maestros de ceremonias y se relacionaron con las gentes de su mismo nivel social.

“Cuando fueron a París el tío Mariano trabajó en el estudio del tío Raymundo. Además de a numerosas fiestas asistieron a la boda de Martín Rico, e iban a ver las principales exposiciones artísticas, comentándolas después en tertulias que se organizaban en los estudios.”⁶³⁵

Mariano Fortuny y Raymundo de Madrazo eran dos de esos artistas a los que el éxito, la fama y la reputación les habían sido otorgados. Sus hábitos sociales resumen a la perfección los escenarios por los que transitaron sus vidas en la capital francesa, cenas, recepciones, exposiciones, eventos y como no, también tertulias artísticas.

La relación de estos artistas con los marchantes es otro de los rasgos diferenciales del pintor comercial y del pintor “chic”. No podemos olvidar que la ascensión social de estos artistas se fraguó paralelamente a la ascensión económico-social de los marchantes. En cierta manera marchante y artista compartían los mismos espacios y hábitos sociales. Así lo refería Emile Zola en su libro *L'œuvre* al acercarse al perfil social del marchante:

“le fameux Naudet avait des allures de gentilhomme, jaquette de fantaisie, brillant à la cravate, pommadé, astiqué, verni ; grand train d'ailleurs, voiture au mois, fauteuil à l'Opéra, table réservée chez Bignon, fréquentant partout où il était décent de se montrer.”⁶³⁶

⁶³⁵ MADRAZO, Mariano: “Recuerdos de familia”. pp.13-22. En.: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Catálogo Exposición. Madrid 4 de abril-14 de mayo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación de la caja de Pensiones. Madrid. Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989, p.17.

⁶³⁶ ZOLA, Emile: *L'Oeuvre*. p.278

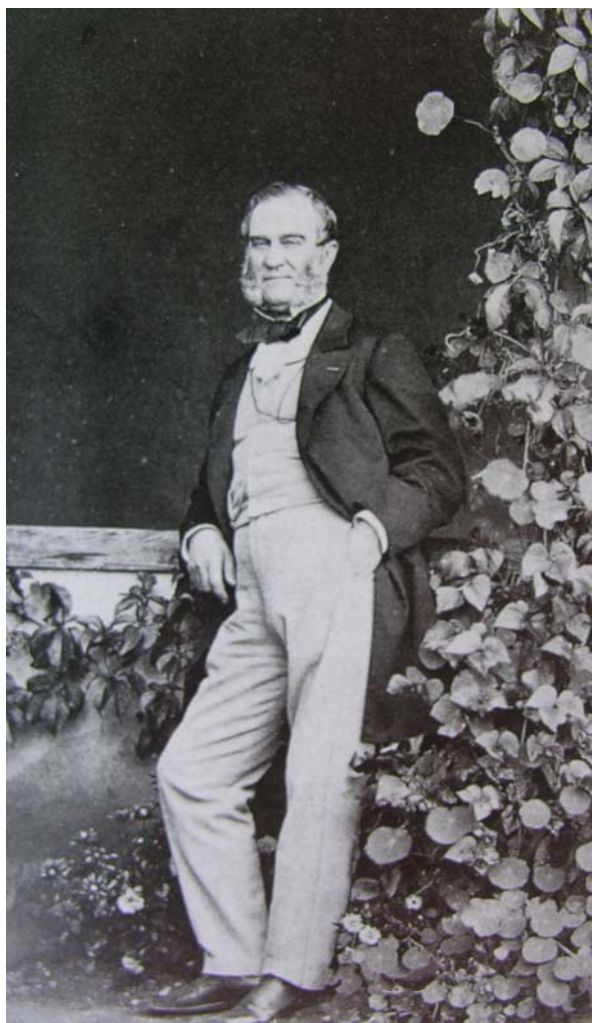


Fig.116-Atelier Goupil. *Adolphe Goupil*. Fotografía

El marchante es un nuevo hombre de sociedad que posee butaca en la Opera, coche propio, que dispone de mesa reservada en el restaurante de moda parisino y se deja ver en sociedad. Adolphe Goupil será uno de esos marchantes que definirán los hábitos del nuevo escenario social en el que el arte discurría. Quizás por ello el baile de disfraces que éste marchante celebraba en su casa se constituyó como uno de los grandes eventos sociales de Paris. Un baile que congregaba a quinientas personas entre los que destacaban la mayor parte de artistas a los que representaba la Casa Goupil, *la scuderia del mercante Goupil*⁶³⁷, y prácticamente toda la flor y nata de la sociedad parisina e internacional. Mariano Madrazo, hijo de Federico Madrazo y sobrino de Mariano Fortuny, recordaba cómo su padre, le había revivido aquellos bailes de mascarar en la Casa Goupil que tanto rememoraba:

⁶³⁷ BORGOGELLI, Alexandra: “Boldini a caballo di due secoli”. p.37.

“Fortuny se disfrazó de guajiro, con un traje regalado por Mr. Stewart; Cecilia (Madrado) de valenciana, cubierta con un pañuelo divino de raso bordado de colores, agujas de oro en el pelo que le había prestado Jules Worm y camelias en el pelo regaladas por el propio Goupil; mi padre fue con una casaca imperio, mi tío Raimundo de egipcio y Martín Rico de catalán.”⁶³⁸

Los escenarios se alternan pero los nombres se repiten. Así debió ser la sociedad parisina en la que se relacionaron estos artistas. Los mismos personajes se encontraban en uno y otro evento, acudir a estos espacios era cita obligada, excluirse de ellos era borrarse del panorama social de París y eso podía significar borrarse de la escena artística de la ciudad. Las relaciones y las influencias jugaban un enorme papel entre los artistas que ambicionaban una posición social y un reconocimiento artístico. Ambas eran cuestiones complementarias para la identidad de los artistas en París, de la misma manera que una posibilitaba a la otra, la una convenía a hacer realidad la otra.

Estos fueron los modelos que condicionaron las ambiciones de los pintores jóvenes de las nuevas generaciones que desde cualquier punto de Europa ansiaban convertirse en artistas de su talla. Gran admiración despertaba entre los pintores españoles los dos baluartes de la pintura comercial Mariano Fortuny y Ernst Meissonier. Meissonier representaba el ideal del triunfo de la pintura comercial de género, Fortuny el ideal del triunfo de la pintura española en París:

“Allá por 1869 renacía en Valencia entre la joven generación el amor por todo lo que fuera estudio, deseo de investigar y de saber [...] Reúnanse los artistas en el Ateneo Científico y Literario, que en aquella época estaba en momentos de verdadero florecimiento [...] Con ellos hacían la tertulia por la noche muchos de los pintores, interesándose en las conversaciones sobre el movimiento literario y de todas las producciones del arte. Se hablaba de las obras de Meissonier, de los medios que se había valido para pintar su famosa *Retirada de Rusia* [...] Era el maestro que más se admiraba en aquellos tiempos.

También se hablaba mucho y con grandísimo entusiasmo del triunfo obtenido por Fortuny en París con su cuadro *La Vicaría*, a que habían recibido los franceses con increíbles demostraciones de simpatía por su originalidad y maestría.”⁶³⁹

⁶³⁸ MADRAZO, Mariano: “Recuerdos de familia”. p.17.

⁶³⁹ BENLLIURE, José: “Recuerdos de Arte. Francisco Domingo.” pp. 16-18. *Archivo de Arte Valenciano*. 1916. Año II. N°1, p.16.

Entre los artistas valencianos la admiración a estos maestros fue particularmente reseñable, su estela impulsó a muchos artistas jóvenes a emprender el camino a París. Una vez llegados a la meca del arte en la que Meissonier y Fortuny habían conocido la más alta fortuna, los artistas se rendían sin distinción a la práctica de la pintura comercial, produciendo escenas que pudieran suscitar el interés de los marchantes de moda. Pero esta vocación artística por la pintura comercial que caracterizó a los pintores valencianos en París estuvo sazonada, a su vez, por la influencia de un tercer nombre que había emprendido el camino de París desde Roma atraído por la experiencia de los maestros de la generación precedente como Fortuny, Agrasot o Zamacois. Nos estamos refiriendo a Francisco Domingo Marqués. Domingo juega un papel determinante en la dirección que muchos artistas valencianos van a adoptar en sus carreras artísticas, será el artífice de reclamar la atención de los jóvenes artistas valencianos por el Mercado del arte de París, de despertar en ellos el ansia del triunfo económico.

Un ejemplo de menor renombre pero igual de ilustrativo del pintor comercial es el de Vicente Paredes. Artista que consagró su carrera a la práctica de la pintura comercial, el hecho de que sea un autor un tanto desconocido, no es más que un reflejo de ese aspecto que caracterizó a algunos artistas adscritos a la pintura comercial en la que las obras asumieron el protagonismo y mientras que el artista se mantuvo en un segundo plano.

Paredes no fue un hombre que ambicionara la fama, sin embargo, sus composiciones cotizaban muy alto en el Mercado del arte. Vivió muchos años en París fruto de su plena integración en la vida de la capital, donde residió hasta su muerte. Su hijo Marcel también fue pintor y nació en París. A lo largo de su carrera desarrolló la práctica de la pintura comercial y de género y aunque participó en algunos Salones en los que se dio a conocer, su producción estuvo destinada casi exclusivamente a la venta en el Mercado del arte. Gracias a la comercialización de sus obras Paredes pudo llevar una vida holgada en Arcueil una zona residencial a las afueras de París. Paredes fue un hombre discreto consagrado a la práctica comercial, alejado de las pompas de los salones y de la frivolidad de los Bulevares.

Los pintores comerciales respondieron en mayor o en menor medida al estereotipo que hemos esbozado. No obstante, debemos ser conscientes que la pintura comercial fue un recurso muy utilizado por los artistas que pretendían abrirse camino u

obtener ganancias gracias a esta. Es por ello que no todos los artistas que en algún momento de su vida elaboraron obras de carácter comercial, se corresponden con el perfil trazado.

El pintor de la “*prochade*”

“Le père Malgras avait déjà fait son choix, une petite esquisse, un coin de la campagne de Plassans, violente et délicate, qu’il affectait de ne pas voir. Enfin, il s’approcha, il dit négligemment :

-Qu’est-ce que c’est ça? Ah, oui une de vos affaires du Midi.... C’est trop cru, j’ai encore les deux que je vous ai achetées [...] Enfin, je ne serai pas venu pour rien... Qu’est-ce que vous demandez de cette *prochade*.”⁶⁴⁰

Esta escena en la que el marchante de arte le Père Malgras intenta comprar un pequeño esbozo al pintor Claude Lantier de *L’œuvre* de Emile Zola, nos introduce en el universo pictórico de los estudios y la pintura de esas trascendentales décadas que discurren finales de siglo. *La prochade* que menciona Zola era un tipo de producción artística que durante estas fechas comenzó a gozar de gran aceptación. Se trataba de un boceto, un esbozo en el que el pintor reproducía una escena mediante unos pocos trazos. Los pintores trataban de imprimir todas las cualidades de su genio como artistas en la sola plasmación de unos cuantos brochazos de color, era la plasmación de una idea.

“El eclecticismo triunfante permitía, más bien exigía nuevas pinceladas y nuevos gustos.”⁶⁴¹

Evidentemente, este aspecto constituía un duro revés a los principios academicista y al triunfo del dibujo frente al color. Pero la revolución estaba produciéndose y la asimilación de estos nuevos modelos artísticos se había hecho común entre los artistas más transgresores. Nuevamente se abrazaba el credo del *arte por el arte*, los artistas se imbuían de miles teorías artísticas con las que justificaban sus principios teóricos y defendían sus procedimientos técnicos. Toda esta revolución había gestado un nuevo tipo social entre los artistas que formaba parte de esa nueva filosofía artística de la creación libre y sin barreras. No queremos decir con ello que todos

⁶⁴⁰ ZOLA Émile: *L’œuvre*. pp.116-117.

⁶⁴¹ WEBER, Eugen. *Francia fin de siglo*. p.204.

aquellos artistas que fueron proclives a las innovaciones artísticas se convirtieron en auténticos profetas de la estética moderna y contemporánea, pero sí que la fractura de muchos de los principios artísticos establecidos provocó la aparición de una serie de artistas que se rindieron a las más extrañas prácticas aduciendo como defensa la idealidad y la universalidad del arte. Si recordamos el crítico de la ilustración los definía como:

“Intelectuales del arte que [...] producen fenómenos inclasificables y a veces acaban por imponerse a los *snoobs* haciendo proclamar sus turiferarios que los que nos se entregan a la admiración delante de sus obras son unos imbéciles.”

Evidentemente la Ilustración Artística no era una publicación muy proclive a los cambios artísticos que se estaban produciendo y hemos de tener en cuenta su carácter conservador respecto a algunos fenómenos artísticos, como por ejemplo su rechazo hacia el Salon de los Independientes; pero aún así es un hecho consumado que el arte avanzaba a un ritmo frenético y que en todo ese proceso habían surgido nuevos modelos sociales de artista.

“La esencia del arte moderno ya no radicaba en un estilo particular, sino en el cambio mismo, en la búsqueda de la novedad inesperada que sorprende y asombra. Un buen estudio del arte moderno debe indicar las soluciones descubiertas cada cinco años al problema de cómo sorprender.”⁶⁴²

¿Cómo sorprender? he ahí una de las cuestiones fundamentales del arte del siglo XX. Un episodio ocurrido en 1910 en el *Salon des Indépendants* nos sirve para ilustrar mejor el fenómeno artístico al que nos referimos y al tipo social de artista al que estamos aludiendo queremos. El protagonista del suceso era un artista desconocido llamado Aliboron y tuvo lugar en el despacho de un notario donde se redactó un documento de fé:

“En mi estudio y ante mí, Paul Henrion Brionne, notario del Tribunal civil del Sena, domiciliado en Paris, calle Faubourg Monmartre, num. 23, compareció Mr... del periódico *Fantasio*, con domicilio en Paris Bd. Poissonière, num.14, el cual me ha expuesto:

⁶⁴² WEBER, Eugen. *Francia fin de siglo*. p.204.

-Que con objeto de demostrar la facilidad con que cualquier obra es admitida en esta Exposición (de los Independientes), con prejuicio evidente de las demás obras, se propone enviar a dicho Salon, en nombre del periódico *Fantasio*, un lienzo pintado por un asno; que este lienzo se inscribirá en el Catalogo bajo el título de *Y el sol se dormeció sobre el Adriático...* y llevará la firma de J.R. Boronali, anagrama de Aliboron.

Defiriendo a este requerimiento y asistido de Mr... y de Mr... redactores de *Fantasio*, nos trasladamos y constituimos en la taberna del *Lapin Agile*, en Paris, calle de Saules, en cuyo establecimiento dispusieron Mrs... sobre una silla, haciendo oficio de caballete, un lienzo de pintor, completamente limpio y nuevo. En mi presencia se prepararon unos cacharros con color azul, verde, amarillo y rojo en cada uno de ellos, y se ató fuertemente un pincel a la cola de un asno perteneciente al dueño de la taberna del *Lapin Agile*, facilitado para utilizarlo en este acto.

El asno fue vuelto de grupa al lienzo así dispuesto, y entonces Mr... colocando convenientemente el pincel atado a la cola del animal, dejó que éste, con sus movimientos, manchara *espontáneamente* el lienzo en todos los sentidos, limitando su intervención a mojar el pincel cada vez que carecía del color que exigía y a cuidar que aquel no se desprendiera de la cola a la que estaba sujeto.”⁶⁴³

El cuadro de Aliboron fue admitido y expuesto en el Salon de los Independientes de 1910, acompañado de un manifiesto artístico que él mismo había escrito:

“El exceso en todo es una fuerza, la sola fuerza. Nunca es el sol demasiado ardiente, el cielo demasiado verde, el lejano mar demasiado rojo, la oscuridad demasiado negra.... Destruyamos los museos absurdos, pisoteemos las infames rutinas.... ¡No más líneas, no más fluctuaciones! ¡Viva la escarlata, la púrpura, las gamas relumbrantes, todos esos tonos que, arremolinándose y sobreponiéndose constituyen el reflejo verdadero del sublime prisma solar.”⁶⁴⁴

Y aun concederemos un espacio más a este trascendental episodio de la Historia del Arte, la respuesta del ultra-conservador crítico de La Ilustración Española y Americana:

“¡Bravo Aliboron!- digo yo, retirándome por el foro- si con su notable cuadro ha de tener tan simpático asno el pernicioso y ridículo avance de esas novísimas escuelas inventadas por *arrivistas* y fracasados farsantes con insanos propósitos y evidente daño

⁶⁴³ A.G.: “La Exposición de los Independientes”. *La Ilustración Española y Americana*. 1910. nº XIV, p.239.

⁶⁴⁴ A.G.: “La Exposición de los Independientes”. p.239.

de la juventud, que, seducida por la extravagancia y alentada por la extraordinaria facilidad que ofrece el procedimiento, reniega de los verdaderos maestros, convirtiéndose en servil imitadora de las obras *Aliboronescas*.⁶⁴⁵

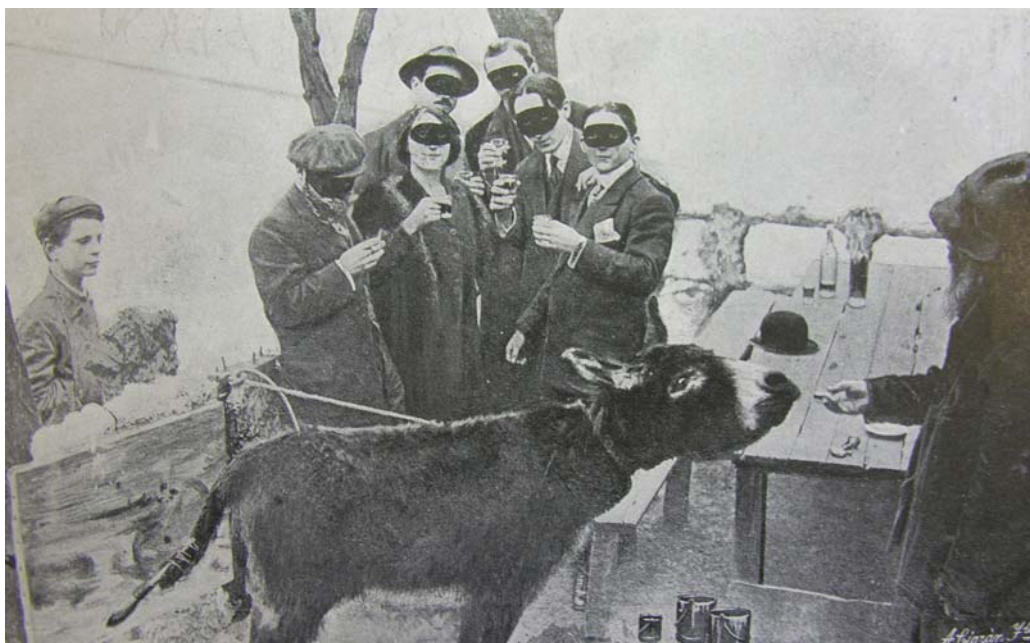


Fig.117-El burro Aliboron el día de la creación de su obra y los redactores de la revista Fantasio, descubridores de Aliboron. 1910

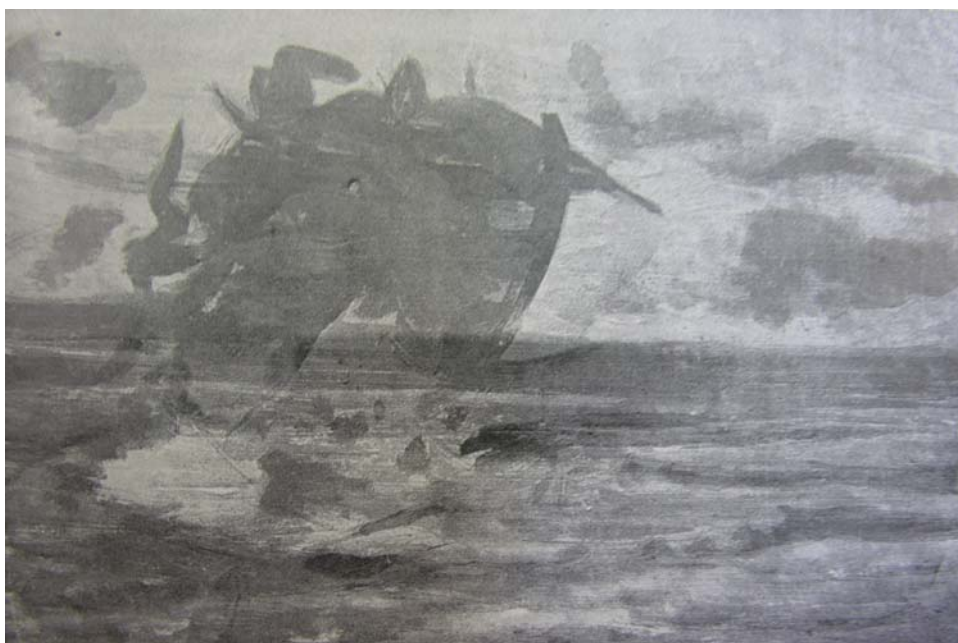


Fig.118-El burro Aliboron. *Y el sol se adormeció sobre el Adriático*. 1910. Óleo/lienzo.

Creemos que con el episodio de Aliboron queda suficientemente esbozado el perfil del artista y el fenómeno al que nos referíamos.

⁶⁴⁵ A.G.: “La Exposición de los Independientes”. p.239.

“La cocina” o el estudio del artista



Fig.119-Fédéric Bazille. *Taller de la rue Condomine*. 1870.Óleo/lienzo. 98 x 128 cm

“Pero mucho más significativo que sus residencias son los talleres en que trabajaban los pintores y cuya situación y evolución nos dicen acerca de su espíritu y de su obra. Basta para comprobarlo con medir la enorme distancia que media entre los austeros talleres de los pintores realistas o de los impresionistas con los suntuosos y abigarrados estudios de los *pompier*s, especialmente los de aquellos que se dedicaban a la pintura de género, repletos de antigüedades y de todo tipo de objetos decorativos. Evidentemente muy poco había de tener en común el taller de un paisajista que trabajaba al *plein air* con el de un neogoyista ocupado en reproducir minuciosamente el ambiente interior dieciochesco. Como tampoco podían tener mucho que ver los talleres de un artista de éxito, y por lo tanto adinerado, con el de otro que apenas sacaba de su pintura lo justo para vivir. La afinidad de cada artista con una u otra tendencias en boga, tanto como sus aptitudes, condicionaba, pues, de antemano, sus métodos de trabajo y por lo tanto, los lugares en que éste se desarrollaba.”⁶⁴⁶

⁶⁴⁶ GONZALEZ, C. y MARTI, M.: *Pintores españoles en París*. p.34.

En los propios estudios de los artistas se puede atisbar también el carácter del pintor que lo ocupa sea este un artista de un tipo o de otro. Baste recordar la fotografía de Emilio Sala en su estudio parisino del Bd Rochechouart. Un estudio que debía ser el ático de algún edificio del IX *arrondissement* con la presencia del pintor en actitud del artista “chic”, pero con muchos menos medios económicos que el pintor de éxito. Los cuadros que colgaban de las paredes del estudio de Sala representaban escenas de lo que en la época se conocía como los *temas del día*.

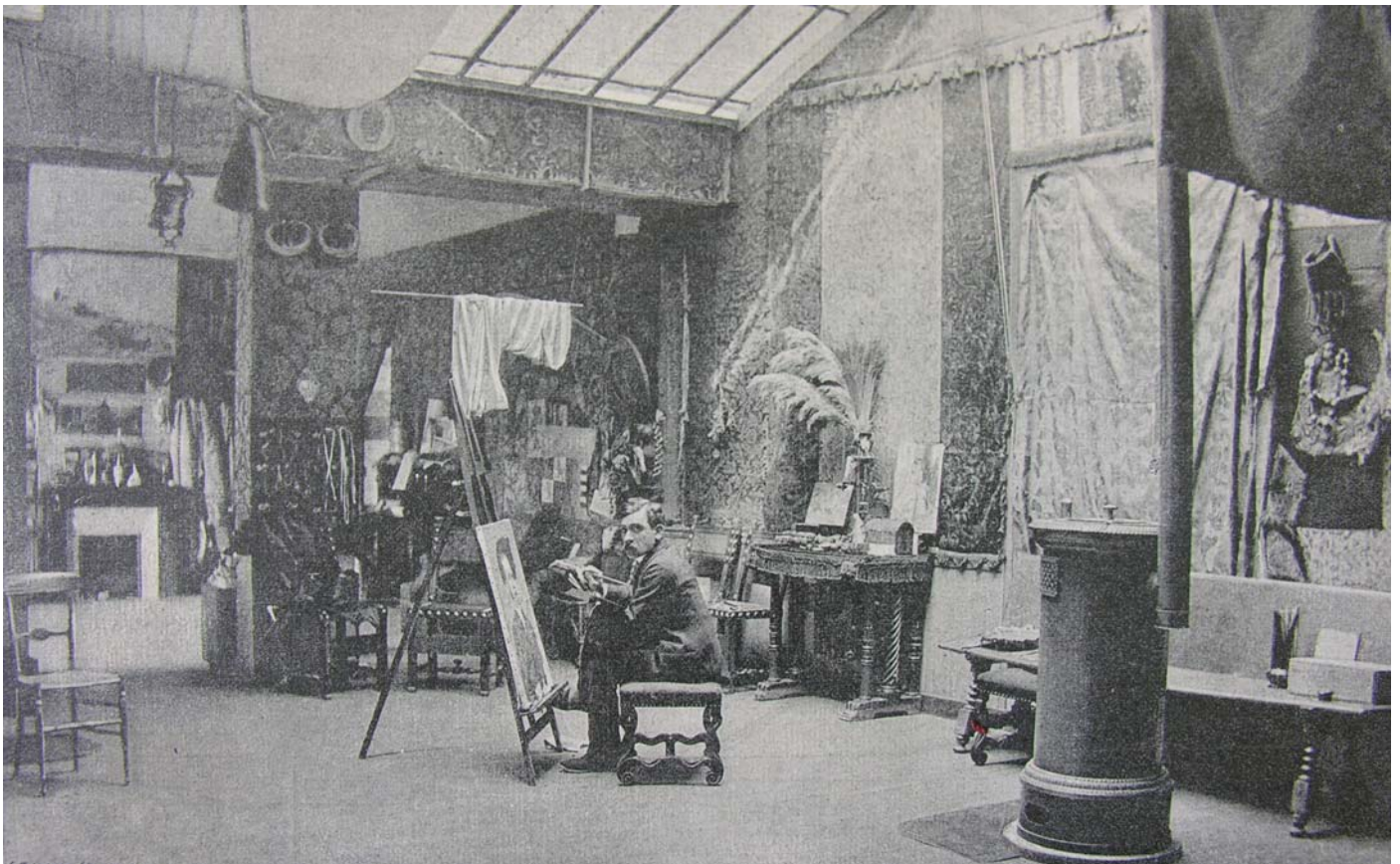


Fig.120-Emilio Sala. Estudio en Paris del Bd Rochechouart. Fotografía

En la misma línea se sitúa el cuadro de Eliseo Meifrén *Estudio del pintor en París con su primera esposa* y también *Retrato de Dolores Pajarín, la primera esposa del pintor* los dos realizados en 1883. Ambas escenas nos permiten asomarnos a los espacios en los que los artistas desarrollaban su vida cotidiana. El estudio de Meifrén como el de Sala, ambos artistas de iniciación clásica pero profundamente atraídos por la nueva utilización del color, nos muestran a artistas que viven en espacios reducidos en cuyas paredes cuelgan las obras de reciente creación, así como telas y mantillas con las que vestir y ornamentar a sus modelos. Los dos artistas utilizan sus cuadros como

ventanas de exposición, ninguno renuncia a la propaganda que este tipo de retratos de estudio ofrecía. Quizás por ello, observamos en el retrato de Meifrén y en segundo plano una de sus recientes escenas de playa, como emblema de su producción pictórica. Por último, cabe reseñar que el carácter artístico que caracterizó a este tipo de artistas se observa en algunos aspectos de la obra; El interés despertado por las nuevas tendencias del Arte Moderno y su predilección por el japonismo se hace visible en la referencia explícita de la sombrilla japonesa que se deja ver en el margen del cuadro, este objeto nos descubre las inquietudes modernas de Meifrén.



Fig.121-Eliseo Meifrén. *Retrato de su primera esposa Dolores Pajarín*. 1883. Óleo/lienzo. 98 x 53 cm

Sargent el epitoma del artista “chic”, nos ofrece un singular ejemplo para apreciar como debieron ser aquellos lujosos escenarios de los apartamentos y residencias parisinas del pintor de moda.

“En 1883 dejó el estudio que compartía con otros artistas en el número 73 de la rue Notre-Dame-des-Champs, en la Rive Gauche parisina, y se trasladó a una vivienda mejor, menos bohemia, sita en el número 41 del Boulevard Berthier, frente a las

murallas, cerca de Batignolles. Su amiga Vernon Lee escribió: “ Ha alquilado una casita muy bonita, sumamente estética e inglesa, con un magnífico estudio de grandes dimensiones y un lindo jardín con rosas y todo ello decorado con felpudos y alfombras y papel pintado Morris.”⁶⁴⁷

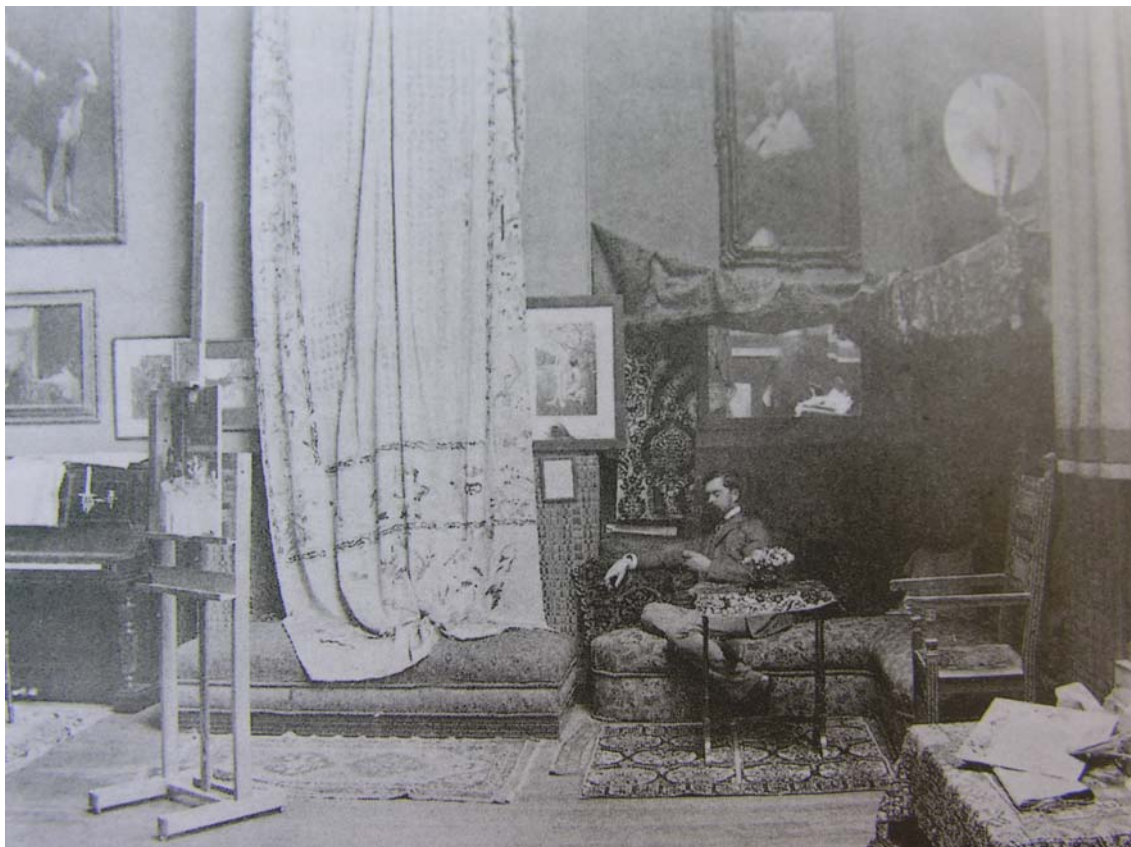


Fig.122- Auguste Giraudon. *John Singer Sargent en su estudio 41 boulevard Berthier de Paris*.ca. 1884. Fotografía

En sintomático que el pintor se decantara por una casita de estilo ingles con papel pintado Morris, en clara referencia a su origen anglosajón, de la misma manera que Sorolla reproducirá en su casa de Madrid, patios con naranjos al estilo mediterráneo. El hogar del artista reproduce la personalidad y refleja el universo al que pertenece.

Como reseñamos anteriormente las colonias de artistas optaron asimismo por establecerse en unos lugares de Paris u en otros. Es paradigmático que la colonia americana escogiera establecerse a su llegada a París en la rue Notre-Dame-des Champs

⁶⁴⁷ KILMURRAY, Elaine: “Pintar en un mundo moderno. Retratos informales de Sargent”, pp. 15-28. En LLORENS, Tomas *et alii* : *Sargent/ Sorolla*. Ed. Turner. London, 2007. p. 17.

por la proximidad de esta calle con *l'École des Beaux Arts* y con la *Académie Julian*, espacio en el que se aprecia una vocación formativa. Por su parte una nutrida representación española se asentaba en la rue Boissonade, una calle del XIV *arrondissement* cercana a Montparnasse, zona que recordemos había sido la predilecta de los pintores *pompier*s. Se asentaba allí por la posibilidad de hallar estudios de grandes dimensiones en los que almacenar las antigüedades y cachivaches con los que ilustrar sus obras. Las pretensiones artísticas de unos y otros navegaban por mares bien distintos. Mientras la colonia de artistas americana se dejaba seducir por los encantos de la nueva pintura impresionista y la pintura de los pintores “chic” como Bougureau, Lehmann, Gérôme, Cabanel o Carolus Durrand, los españoles exprimían el éxito de la pintura comercial y la herencia del Fortunismo. Es en esa esfera en la que se inscribe la residencia parisina del pintor Antonio Fabrés, artista vinculado a la pintura de género. Su estudio está plagado de objetos de anticuario, alfombras orientales y demás artículos que reproducir en sus obras.

“trabaja en la rue Boissonade en un taller compartido con su gran amigo Pujol de Gustavino. En un lujoso estudio de la misma calle en el que se instala posteriormente Fabrés almacena una nutrida colección de cerámicas y armas antiguas que le sirven para ambientar sus cuadros de género.”⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ GONZALEZ, C. y MARTI, M.: *Pintores españoles en París*. p.104.



Fig.123-Antonio Fabrés en su estudio de Paris. 1901. Fotografía.

La villa armoire

El estudio del artista simboliza una prolongación del artista que lo habita, su carácter como artista queda plasmado en el tipo de estudio que alberga, tanto desde el punto de vista de las dimensiones como de su contenido. En este sentido el estudio juega un papel de representación del propio artista. Durante la segunda mitad del siglo XIX cada vez más artistas optan por vivir en lujosos *Hôtels* urbanos o en residenciales villas en las afueras de Paris. Evidentemente esta opción tan sólo podían acometerla aquellos artistas cuyas rentas fueran lo suficientemente holgadas. Recordaremos la crónica de Santiago Rusiñol el día de su visita al pintor de “chic” que habitaba en el Bd. Courcelles en un “*chalet*, estilo renacimiento”. Este tipo de residencias daban fe del

estatus social del artista y simbolizaban el éxito acometido, proyectaban un ideal de éxito:

“La maison a été l’image de la réussite du peintre avec un aspect un peu ostentatoire.”⁶⁴⁹



Fig.124- Grande Maison de Poissy de Ernest Meissonier.

Pero el chalet, el Hotel o la villa simbolizaban algo más que la mera ostentación del artista, constituían el escenario en el que se elaboraban las obras del artista, *la cocina* del artista como se definía en el jerga. Se considera a Ernest Meissonier como el epitoma del artista comercial de éxito otro tanto sucede con su casa-estudio, conocida como *La grande Maison*.

“Le 16 d’avril 1846, Ernest Meissonier, qui demeurait alors à Paris, 15 quai Bourbon, dans l’île de Saint Louis, acheta un propriété à Poissy [...] se composant d’une maison d’habitation « élevée au-dessus d’un rez-de-chaussée d’un étage carré et d’un vaste grenier sous le rampant du comble » du deux appentis autour d’une petite basse-cour, « d’une grand terrain planté en partie de potager et en arbres fruitiers et d’agrément,

⁶⁴⁹ PASQUIER-GUIGNANRD, Agnès du: “La *grande Maison* de Poissy”, pp.64-71. En : DUREY, Philipe y CAIN, Constance (dir): *Ernest Meissonier. Rétrospective*. Musée des Beaux Arts de Lyon. 25 Mars-27 juin 1993. p.70

« d'un jardin à l'anglaise avec pelouse plantée de grands arbres et d'arbustes », le tout représentant 38 ares 45 centiares.”⁶⁵⁰



Fig.125- Charles Meissonier. *L'Atelier*. 1865. Óleo/lienzo. 80 x 100 cm

Se trataba de una gran casa residencial construida en el siglo XVIII, que no tenía ninguna particularidad más que la propia de su antigüedad. Sin embargo, la llegada del nuevo propietario le iba a conferir sus rasgos y su carácter personal. Desde su adquisición Meissonier puso todo su empeño en hacer la casa a su imagen y semejanza: instalando ventanas al estilo gótico, reutilizando materiales antiguos y empleando enormes sumas de dinero en adquirir candelabros y objetos de anticuario para decorar su interior. Interiores que reproducían diferentes ambientes, una habitación a lo Luis XIV, otra neogótica, otra a lo Luis XIII. Como indicaba Théophile Gautier:

“La Maison de Poissy, qu’il peut signer comme une de ses toiles.”⁶⁵¹

La casa se convertía asimismo en residencia y escenario artístico del que saldrían los universos pictóricos de Meissonier y como tal escenario jugó un papel

⁶⁵⁰ PASQUIER-GUIGNANRD, Agnés du: “La grande Maison de Poissy”. p. 64.

⁶⁵¹ PASQUIER-GUIGNANRD, Agnés du: “La grande Maison de Poissy”. p. 65.

determinante en la creación y en la formación de discípulos que acudieron a la casa atraídos por el universo que éste había construido en lo real y en lo irreal.

“La propriété de Poissy ne fut donc pas seulement une habitation pour le peintre, elle fut son œuvre, et une œuvre conçue non seulement pour abriter son travail de peinture, mais pour y participer, plus que comme une cadre, comme un décor [...] La maison est donc indissolublement associée à l’œuvre picturale et en même temps l’œuvre du peintre a été au centre de la vie quotidienne de la maisonnée. Chacun, à son niveau, a participé à la fièvre créative. La famille a été appelée à poser, où s’est mise à peindre. Les élèves du maître sont devenues les habitués de la maison. Les artistes, les amateurs de peinture ont été nombreux parmi les visiteurs [...] même les animaux domestiques y ont participé à leur insu, les chiens, les chevaux (et les poules !).”⁶⁵²

Al visualizar la imagen de la *Grande Maison* con el bullicio de los discípulos, en la que familiares, sirvientes y amigos se convertían en los personajes de las telas del pintor, nos estamos, a su vez imaginando, la escena que pudo ofrecer la Villa Laumière de José Llaneces, la casa de Saint-Cloud de Francisco Domingo y trasladándonos a otras latitudes, la Casa del Paseo de la Alambra de Madrid o la Casa Benlliure de Blanquerías.

Evidentemente, el carácter más o menos sociable de los artistas pudo influir en la vida cotidiana de los estudios, sin embargo, el sabor del estudio del pintor de éxito vinculado a la pintura de género con las paredes inundadas de armaduras, trajes Luis XIII, vasijas del norte de África y trajes morunos, será una imagen que quedara impresa en la memoria artística.

“Francisco Domingo es un solitario que se contenta con enviar, cual faro potente, los destellos de su genio por todo el mundo. Nadie lo ve, a nadie visita; engolfado ante el lienzo donde fija en pinceladas magistrales los efluvios de su inspiración, ni piensa en la exhibición personal, ni se preocupa de lo que pasa allende la verja que rodea el parque, en cuyo centro se levanta el hotel que habita.”⁶⁵³

⁶⁵² PASQUIER-GUIGNANRD, Agnès du: “La *grande Maison* de Poissy”. p. 70.

⁶⁵³ MAR, A.: “Notas de Arte”. *La Ilustración Española y Americana*. 1904. nº V, p.75



Fig.126-Villa de Francisco Domingo en París

Esta crónica de 1904 se refiere a la casa que Domingo habitó en París en el 14 de la rue de Mont Valerien, en el adinerado barrio de Saint Clouid, zona en la que se extendía las grandes residencias de la alta burguesía parisina y las clases acomodadas. Gracias a la pluma de Gustave Flaubert podemos recrear el estilo que debieron tener estas edificaciones ubicadas en un barrio residencial con excelentes vistas al Sena. En su novela *la Educación sentimental* Flaubert nos remite al espacio de las grandes casas y las lujosas villas de Saint- Clouid a través de uno de los personajes que habita en una residencia de similares características. Aunque ambientada algunas décadas antes a la época en que Domingo habitó la zona, la esencia permanece como signo de identidad con el paso del tiempo.

“Cuarenta minutos después él llegaba a Saitn-Clouid . La casa cien pasos más allá del puente, se encontraba en la mitad de la colina. Los muros del jardín estaban ocultos por dos filas de tilos, y un amplio prado se extendía hasta la orilla del río. [...]le mostró todo, la caballeriza, la cochera, la cocina. El salón estaba a la derecha y, del lado de París, daba a un mirador cargado con una clemátide [.....]Nada era más agradable que el comedor, pintado de un color verde agua. En uno de los extremos, una ninfa de

mármol mojaba la punta de su pie en un estanque en forma de concha. Por las ventanas abiertas se veía todo el jardín con el largo césped flanqueado por un viejo pino de Escocia casi sin hojas; macizos de flores la combaban de manera desigual; y más allá del río, se extendían en círculo, el bosque de Bolonia, Neuilly, Sèvres, Meudon.”⁶⁵⁴

La casa de Mont- Valerien de Francisco Domingo debería de contar con nuevos estilos decorativos, se trataba de un palacete de tres plantas y la ornamentación suponemos estaría más en la línea del gusto *fin de siècle* que de las, ya caducas, ninfas y los estanques en forma de concha. Pero en esencia la arquitectura no hacía más que reflejar el espíritu de las personas que habitaban este espacio urbano. Un espacio en el que gustaba vivir los artistas de éxito ya consagrados, afincados en grandes casas que servían de estudio y de refugio, en las que rodeados de un ambiente familiar creaba sus propios universos. Grandes residencias por las que deambulaban los artistas noveles en busca de consejos y recomendaciones, personajes que conformaban un universo pictórico.

“vivió siempre rodeado de sus cuatro hijos , todos nacidos en París: Fernando, Marcelo, Roberto (1883) y Elvira [...] Con una esposa de cierta sensibilidad, muy aficionada a tocar el piano, el ambiente familiar tuvo todos los ingredientes para que los hijos contrajeran gustos exquisitos. Al tiempo Domingo y Marqués acabó rodeándose de objetos artísticos de gran valor y también numerosos amigos que transitaban por aquella casa, al parecer con al desenvoltura y familiaridad que permitía el carácter acogedor de Domingo [...] Bajo un ambiente tan placentero y burgués puede entenderse mejor por qué Domingo prefirió su familia y sus amigos a todo lo demás.”⁶⁵⁵

Domingo constituía a la perfección el perfil del artista de éxito, un triunfo que había estado fraguado en torno a la pintura de género y al éxito comercial. Respondía, por tanto, a la imagen de un Meissonier a la española, artista, por otro lado, con el que guarda muchos aspectos en común tanto desde el punto de vista artístico-social como desde el artístico-formal. Muchos debieron de ansiar lograr el prestigio y la fama de ambos artistas y vivir en grandes mansiones al estilo de la *Grande Maison de Poissy* o del palacete que Domingo habitaba en Saint-Clöud.

⁶⁵⁴ FLAUBERT, Gustave: *La educación sentimental*.p.147.

⁶⁵⁵ FERNANDEZ PARDO, Francisco: “Francisco Domingo Marqués, maestro de pintores”. pp.8-73. En: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco et alii: *Francisco Domingo*. Catalogo de Exposición. Valencia, Fundación Bancaja, 1998. Ed.Bancaja. Valencia 1998, p. 31.

CONCLUSIONES

Al establecer tipos y cuadros en los que se circunscriben las generalidades, no estamos cerrando el campo de análisis, sino trazando las coordenadas de lo que pudo ser la identidad social y los modelos de representación que desempeñaron los artistas durante el siglo XIX. Gracias a estos modelos podemos trazar los comportamientos para contemplar los mecanismos de respuesta o adecuación. Como opina Foucault este proceso de generalización es complicado ya que la multitud de hechos, la multiplicidad de intenciones y el enmarañamiento de acciones no pueden remitir a ningún sistema de determinaciones. Sólo gracias a la construcción de series homogéneas y claras pueden descubrirse las discontinuidades y situarse las rupturas.

La condición social del artista no es más que la expresión en el plano de lo social de una manera de entender el arte, de una concepción artística. La plasmación de unos hábitos sociales o la relación con unos entornos o círculos sociales no son más que la traslación de una identidad artística. Los paradigmas de los tipos de artistas se repiten a lo largo de los siglos, pero sus comportamientos y sus características difieren determinados por las distintas coyunturas en las que los artistas vivieron. Es por ello que los estereotipos deben ser explicados y relacionados con su tiempo.

Los artistas al representar lo que ven están representando lo que son, y esa identificación solo es posible porque entienden por arte una manera determinada de representar. Cada pintor representa el espacio social en el que se inscribe y con el que se define. El Eric Satie de Ramón Casas o Santiago Rusiñol contrasta con los retratos de la alta sociedad parisina de Sargent o Madrazo, pero tanto los unos como los otros son síntomas de una reafirmación y de una identificación social. Los perfiles sociales están definidos en la ciudad por espacios que los significan y les dan su carácter particular. Los cafés o las carreras de la hípica son prolongaciones de unos hábitos y unas prácticas sociales. Éstas son aprehendidas por los artistas que se vinculan a unos ámbitos o esferas sociales en función de unas aspiraciones a las que consagran unas prácticas artísticas y a la inversa.

Si los espacios urbanos entrañan una identidad y se relacionan con los sujetos que los frecuentan, a los que definen y por los que se definen, otro tanto sucede con los estudios. Estos espacios absorben la personalidad del artista, se manifiestan como prolongaciones de su propio carácter y de su identificación con un tipo de artistas u otro, un aspecto que, en definitiva, está determinado por la concepción artística y por el compromiso con un tipo de arte.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V.: *Reflets. 50 años de pintura española (1880-1930)*. Ed. Fundación Banco Hispano Americano. Madrid, 1991.

ADLER, Kathleen: "We always have Paris: Paris as training Ground and Proving Ground", pp. 11-56. En ADLER, Kathleen, HIRSHLER, Erica E. y WEINBERG, Barbara H.: *Americans in Paris 1860-1900*. National Gallery. Great Britain, 2006.

A.G.: "La Exposición de los Independientes". *La Ilustración Española y Americana*. nº XIV, 1910.

AINAUD DE LASARTE, José: "La fortuna de Fortuny". En: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Ed. Fundación La Caixa. Barcelona. 1989.

ALFONSO, Luis: "El arte al final del siglo". En *La Ilustración Española y Americana*. Nº XXXI. 1890.

ALFONSO, Luis: "El arte al final del siglo. La pintura." *La Ilustración Española y Americana*. Nº XXXXXVIII. 1890,

ALPERS, Svetlana: *El arte de describir*. Ed. Hermann Blume. Madrid, 1987.

ALPERS, Svetlana: *El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero*. Ed. Mondadori. Madrid, 1996.

AMAURY-DUVAL: *L'Atelier d'Ingres*. Ed. E.Faure. Paris, 1924,

ANGELI, Diego: *Le cronache del Café Greco*. Fratelli Treves editori. 1930.

ANTAL, Frederick: *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV- XV*. Ed. Alianza. Madrid, 1989.

A.Q.: "Los artistas valencianos en Madrid". En *Revista de Valencia*. Tomo II. Mayo, 1882. Num-6.

ARÍSTIDES: "El Salon del Campo de Marte en París 1895". *La Ilustración Artística y Española*. 1895. NºXVII.

ARÍSTIDES: "El Salon de los Campos Elíseos en París. 1895." *La Ilustración Española y Americana*. 1895. nº XVIII, pp.301-302.

BALSA DE LA VEGA, R.: "Crónica de Arte". En *La Ilustración Artística*. Nº543. 1892,

BALSA de la Vega, Rafael: "De Arte. Nuevos puntos de vista." *La Ilustración Española y Americana*. Nº XXIV.15 septiembre de 1900.

- BALZAC, Honoré de: *Le père Goriot*. Ed. Le livre de poche. Paris, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Ed. Visor. Madrid, 1999.
- BAXANDAL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- BELLI, Gabriella (dir): *Boldini, De Nittis, Zandomeneghi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*. Ed. Skira. Milano, 2001.
- BENEDITE, Léonce. “ Les Arts à l’exposition universelle de 1900, exposition décennale: la peinture étrangère”. En *Gazette des Beaux Arts*, 1900.
- BENJAMIN, Walter: *L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica*. Ed.62. Barcelona, 1993.
- BENLLIURE, José: “Recuerdos de Arte. Francisco Domingo.” pp. 16-18. *Archivo de Arte Valenciano*. Año II, nº 1, 1916.
- BERLIN, Isaías: *Las raíces del romanticismo*. Ed. Taurus. Madrid, 2000.
- BERUETE MORET, Aureliano: *La pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Ed. Hermanos Ruiz. Madrid, 1926.
- BIETOLETTI, Silvestra , DANTINI, Michele: *L’Ottocento Italiano*. Giunti. Firenze, 2001.
- BIGORNE, Régine : “Le goût de l’Histoire moderne”. pp. 139-148. LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir): *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*. Catalogue de l’Exposition. Bordeaux, Musée Goupil, 12 octobre 2000- 14 janvier 2001. Ed. Réunion des musées de nationaux, Paris 2000.
- BLASCO, Ricardo: “Los Salones de París. Los artistas Españoles.” *La Ilustración Española y Americana*. nº XXVIII, 1910.
- BLASCO, Ricardo: “Los Salones de París. Société des Artistes français”. *La Ilustración Española y Americana*. nº XXI, 1910.
- BONET, Antonio: “El viaje artístico en el siglo XIX”. En REYERO *et alli.:: Roma y el ideal artístico. La pintura de la Academia española en Roma 1873-1903*. Ed. Academia de San Fernando. Madrid, 1992.
- BONET SOLBES, Victoria E.: *José Benlliure. El oficio de pintor*. Ed. Ajuntament de València. Valencia, 1998.
- BORGOGELLI, Alexandra: “Boldini a caballo di due secoli”, pp.31-45. En :BELLI, Gabriella (dir): *Boldini, De Nittis, Zandomeneghi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*. Ed. Skira. Milano, 2001.

BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.

CAIN, Constance : “Les amateurs de l’art ”, pp.48-63. En : DUREY, Philippe y CAIN, Constance (dir): *Ernst Meissonier. Rétrospective*. Catalogo de exposición . Musée des Beaux Arts de Lyon 25 de marzo-27 de junio de 1993. Ed.Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1993.

CAIN HUNGERFORD, Constance: “Le Géant des nains”, pp. 24-32. En : DUREY, Philippe y CAIN, Constance (dir): *Ernest Meissonier. Rétrospective*. Catalogo de exposición . Musée des Beaux Arts de Lyon 25 de marzo-27 de junio de 1993. Ed.Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1993.

CALVO SERRALLER, Francisco: “El Salon”, pp.165.-178. En BOZAL, Valeriano (Ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Visor. Madrid, 1996.

CARRETERO, Manuel: “Los maestros en la intimidad Joaquín Sorolla”. *La Ilustración Artística*. nº 1284, 1906.

CASTIGLIONE, Baldassare : *El cortesano*. Cátedra, Madrid, 1994.

CATALÁ GORGEZ, Miguel Ángel *et alii*: *Julio Peris Brell*. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 2003,

COMPANY, Ximo: *Art i artistes al País Valencià Modern. 1440-1600*. Ed. Curial. Barcelona, 1991.

CHARLE, Christophe : *Paris fin de siècle : culture et politique*. Ed. Seuil. Paris, 1998.

CHASTEL , André: *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Ed. Cátedra. Madrid, 1991.

CHILVERS, Ian y OSBORNE, Harold (dir): *Diccionari d’Art d’Oxford*. Ed. 62. Barcelona, 1996.

CROW, Thomas E.: *Pintura y Sociedad en el Paris del siglo XVIII*. Ed. Nerea. Madrid, 1989

DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Ed. Arte Cátedra. Madrid, 2002.

DANVILA JALDERO, A.: “Los aficionados a la crítica artística”. *La Ilustración Española y Americana*. 1891. nº XXXIV.

DE CASTRO, José: “París en 1889 por José de Castro y Serrano”. En *La Ilustración Artística*. Nº XXXVII. 1998

DE HOLANDA, Francisco: *De la Pintura Antigua y El dialogo de la Pintura*. Ed. Visor Libros. Madrid, 2003.

DE LA BANDA, Antonio : “ Cartas de Sorolla y Benlliure al pintor Fernando Viscaí”. En *Boletín de Bellas Artes*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. 2ª época. Nº XI. Sevilla, 1983.

DE PRAT, Pedro: “La quincena parisiense”. En *La Ilustración Española*. NºXX. 1883,

DELABORDE, H. : *Lettres et pensées d’Hippolyte Flandrin*. Ed.Plon. Paris, 1865.

DESJARDINS, Paul: “Les Salons de 1899”. En *Gazette des Beaux Arts*. 1899.

DESWARTE, Sylvie: “Considérations sur l’artiste courtisan et le génie au XVIe.síècle”. pp. 13-28. En LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*. Ed. Université de Saint-Étienne.C.N.R.S. Saint-Étienne, 1985.

DUREY, Philipe y CAIN, Constance (dir): *Meissonier*. Catalogo de exposición . Musée des Beaux Arts de Lyon 25 de marzo-27 de junio de 1993. Ed.Réunion des Musées Nationaux. Paris, 1993.

DUMAS, Alejandro: *Teatro de Alejandro Dumas*. Ed. Imprenta de Don Juan Oliveres. Barcelona, 1844.

ENSEÑAT B: Juan: “Crónicas de la Exposición de París”. En *La Ilustración Artística*. nº 970, 1900.

ENSEÑAT, Juan B.: “Crónica parisiense. El chat Nori y su escuela.” *La Ilustración Artística*. nº 706, 1895.

ENSEÑAT, Juan B.: “Crónica parisiense. Decadencia de Montmartre.” *La Ilustración Artística*. nº 986, 1900.

FALOMIR, Miguel: *La pintura y los pintores valencianos del Renacimiento (1472-1620)*. Ed. Generalitat Valenciana. Consell Valenciá de Cultura. Serie Minor. Valencia, 1994.

FARESE, Christine: “Modernità e mondanità nell’opera di Giuseppe De Nittis.”, pp.47-53. En :BELLI, Gabriella (dir): *Boldini, De Nittis, Zandomenghi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*. Ed. Skira. Milano, 2001,

FAUCHEREAU, Serge: “El Paris de las vanguardias”. En *Las cultura y ciudad*. Nº4. 2006, pp. 9-13.

FERNANDEZ DE LOS RÍOS, A.: “La quincena parisiense”. En *La Ilustración Española y Americana*. 1880. NºXII.

FERNANDEZ FLOREZ, Isidoro: “Exposición de Bellas Artes. Artículo IV.” *La Ilustración Española y Americana*. NºXXV. 1884.

FERNANDEZ PARDO, Francisco: "Francisco Domingo Marqués, maestro de pintores". pp.8-73. En :FERNÁNDEZ PARDO, Francisco et alii: *Francisco Domingo*. Catalogo de Exposición. Valencia, Fundación Bancaja, 1998. Ed.Bancaja. Valencia 1998,

FLAUBERT, Gustave: *La educación sentimental*. Ed. Cátedra. Madrid, 2002.

FOUCART, Bruno : "Salons ". En *Encyclopedia Universalis*. T. XIV, 1968,

GALLEGO, Julián : "Artistas españoles en más de medio siglo de Exposiciones Universales de París". En *Revista de Ideas Estéticas*. Tomo XXII. 1964,

GALLEGO, Julián: "Nostalgias de Roma". En REYERO *et alii*: *Roma y el ideal artístico. La pintura de la Academia Española en Roma 1873-1903*. Ed. Academia de San Fernando, Madrid, 1992.

GALLEGO, Julián: *El pintor de artesano a artista*. Ed. Diputación Povincial de Granada. Granada, 1995.

GARIN, Eugenio *et alii*: *El hombre del Renacimiento*. Ed. Alianza. Madrid, 1993.

GARIN, Felipe y TOMÁS, Facundo: *Sorolla*. Ed.Tf .Madrid, 2006.

GARNELO, José N. : "La pintura española". En *El Museo Literario*. 5 de marzo 1865.

GAUTIER, Théophile: *Critique d'Art*. Ed. Séguier. Paris, 1994.

GENER, Pompeyo: "Paris medio intelectual cosmopolita". *La Ilustración artística*. 1883. nº 53. pp.2-3.

GENER, Pompeyo: "París artístico y literario". *La Ilustración Española y Americana*.1883. Nº79.

GENET-DELACROIX Marie-.Claude : " Le Statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècle", pp.87-104. En A.A.V.V.: *La condition sociale de l'artiste*. Ed. Université de Saint Étienne. C.N.R.S. Saint-Étienne, 1985.

GIL SALINAS, Rafael: "Arte y coleccionismo privado en la Valencia contemporánea. El triunfo del arte entre el público". pp.181-197. En BARRULL, Jaume y BOTARGUES, Meritxell (dir): *Història de la cultura. Producció cultural i consum social*. Ed. Institut d'Estudis llerdencs. Lleida, 2000.

GIL SALINAS, Rafael: " Sorolla, Sargent y la pintura Americana." En *Goya*. 1993, nº 235-236, pp. 81-87.

GÓGOL, Nikolái: *Roma*. Ed. Minúscula. Barcelona, 2001.

GONZALEZ, C. y MARTÍ, M.: *Los pintores españoles en Paris (1850-1900)*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1989.

GONZALEZ, C. y MARTI, M.: *Pintores españoles en Roma*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1989.

GONZÁLEZ, Carlos : “Mariano Fortuny i Marsal. Anotaciones biográficas ”. pp.31-52. En: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Catálogo Exposición. Madrid 4 de abril-14 de mayo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación de la caja de Pensiones. Madrid. Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989.

GOUZIEN, Armand: “ Exposición de Bellas Artes de París. I.”. En *La Ilustración Española y Americana*. N° XIX, 1881.

GOUZIEN, Armand: “Exposición Universal de París. España y América”. En *La Ilustración Española y Americana*. 1889.n° XXXII,

GOUZIEN , Armand: “ Exposición de Bellas Artes de París. Campos Elíseos.” En *La Ilustración Española y Americana*. N ° XXI. 1891, p.350.

GOUZIEN, Armand: “Exposición de Bellas Artes de París. Campos Elíseos”. *La Ilustración Española y Americana*. N° XX. 1892,

GOUZIEN, Armand: “Las exposiciones de Bellas Artes de París. Campo de Marte. I.” En *La Ilustración Española y Americana*. N ° XXII. 1891.

GOUZIEN, Armand: “Exposición de Bellas Artes de París. Campo de Marte”. *La Ilustración Española y Americana*. N° XXII. 1892.

GRACIA, Carmen : “ El cuadro de Historia en el último tercio del siglo XIX. Un ejemplo: las oposiciones a pensionado de Roma convocadas por la Diputación de Valencia.” En *Saitabi*. N° XXIX. Valencia, 1979

GRACIA, Carmen: “Francisco Domingo y el mercado de la High Class painting”, pp.132-139. En *Fragmentos*. Madrid, 1989.

GRACIA, Carmen: “Francisco Domingo y la pintura de género”. pp. 86-99. En : FERNÁNDEZ PARDO, Francisco et alii: *Francisco Domingo*. Catálogo de Exposición. Valencia, Fundación Bancaja, 1998. Ed.Bancaja. Valencia 1998.

GRACIA, Carmen: *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Ed. Alfons el Magnànim. Valencia,1987.

GREEN, Julien: *Paris*. Ed. Pretextos. Valencia, 2005.

HASKELL, Francis: *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Ed. Alianza. Madrid, 1994-1993.

HAUSSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1985.

- HAUSER, Arnold: *Sociología del arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1975.
- HAUSER, Arnold: *Introducción a la historia del arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1973.
- HAUSER, Arnold: *Fundamentos de la sociología del arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1975.
- HIRSCHER, Erica E.: “At home in Paris”, pp.57-114. En ADLER, Kathleen, HIRSHLER, Erica E. y WEINBERG, Barbara H.: *Americans in Paris 1860-1900*. National Gallery. Great Britain, 2006.
- HOUSSAYE, Henri: “ Le ministère des Arts”. En *Revue de deux Mondes*. 1882, pp.613-628.
- HUYSANS, J.K. : *Contra Natura*. Ed.Tusquets. Barcelona, 1980,
- HUYSMANS, J.K.: *El arte moderno. Algunos*. Ed. Tecnos Alianza. Madrid, 2002.
- IOB : “Crónicas de la Exposición de París”. En *La Ilustración Española y Americana*. N°XX. 1889,
- IOB : “Crónicas de la Exposición de París”. En *La Ilustración Española y Americana*. N°XXV. 1889.
- IOB : “Crónicas de la Exposición de París”. En *La Ilustración Española y Americana*. N°XXIX. 1889,
- KILMURRAY, Elaine: “Pintar en un mundo moderno. Retratos informales de Sargent”, pp. 15-28. En LLORENS, Tomas *et alii* : *Sargent/ Sorolla*. Ed. Turner. London, 2007.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía*. Ed. Alianza. Madrid, 1991.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto: *La leyenda del artista*. Ed. Ensayos arte Catedra. Madrid, 2002.
- L.A.: “Pintores valencianos en Madrid”. *Las Provincias*. 16-9-1884.
- (s.a.) *L’Artiste*, “Lettre à Monsieur le directeur de L’Artiste”.. 1832, IV.
- (s.a.) *L’Artiste*, “Lettre à Monsieur le directeur de L’Artiste”. 1832, IV.
- L’Illustration*. “Le coût de la vie à Paris”. n° 2716, 16 mars 1895.
- La Ilustración Artística* : “Miscelánea”. N° 590. 1893.
- La Ilustración Artística*: “Miscelánea”. N° 646, 1894.

La Ilustración Artística: “Los Salones de París en 1895. El Salón de los campos Elíseos”. N° 699, 1895.

La Ilustración Artística: “Los Salones de París en 1895. II. El Salón del Campo de Marte”. N° 700, 1895.

La Ilustración Artística: “El Salón de Paris de 1898”. n° 864, 1898.

La Ilustración Artística: “Los Salones de París 1899”. N° 911, 1899.

La Ilustración Artística: “EL Salón de París de 1900.” n° 962. 1900.

La Ilustración Artística: “Los Salones de Paris 1901”, n° 1014, 1901.

La Ilustración Artística: “Los Salones de París”. 1905. [OJO FALTA N°]

La Ilustración Artística: “Miscelánea”. n° 1278, 1906

La Ilustración Artística: “Ignacio Zuloaga en el Salón de París de 1908”. n° 1378, 1908.

La Ilustración Artística: “Fernando Viscaí”. n° 1666, 1913.

La Ilustración Española y Americana: “Exposición de Bellas Artes de París” N° XXVII. 1890.

La Ilustración Española y Americana: “Exposición de Bellas Artes de París. Salon de los Campos Elíseos.” N° XX. 1890.

La Ilustración Española y Americana: “Exposición de Bellas Artes de París. Salon de Marte ”. N° XXVI. 1890

La Ilustración Española y Americana: “Exposición de Bellas Artes de París. Salón de los Campos Elíseos”. N° XX. 1890.

La Ilustración Española y Americana: “Nuestros Grandes Artistas Contemporáneos. José Villegas.” n° IV, 1913.

LACAMBRE, Geneviève y TINTEROW, Gary (dirs): *Manet-Velazquez, la manière espagnole au XIXe siècle*. Ed. Réunion des Musées Nationaux. Paris. 2002.

LACAN, Ernest: “Exposition Photographique, 3e article ”. *Moniteur de la Photographie*, 15 juillet 1861, pp.65-66. En LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir): *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*. Catalogue de l'Exposition. Bordeaux, Musée Goupil, 12 octobre 2000-14 janvier 2001. Ed. Réunion des musées de nationaux, Paris 2000.

LACLOTTE, Michel y CUZIN, Jean Pierre: *El Louvre. La pintura europea*. Ed. Scala. Réunion des Musées nationaux. Paris, 1993.

LAFONT-COUTURIER, Hélène : “M.Gérôme travail pour la maison Goupil ”, pp.13-30. En : LAFONT-COUTURIER, Hélène (dir): *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*. Catalogue de l’Exposition. Bordeaux, Musée Goupil, 12 octobre 2000- 14 janvier 2001. Ed. Réunion des musées de nationaux, Paris 2000.

LA GORCE de, Jérôme (dir): *La condition sociale de l’artiste*. Ed. Université de Saint-Étienne.C.N.R.S. Saint-Étienne, 1985.

LEAL, Brigitte y OCAÑA, Maria Teresa (dirs): *Paris Barcelona*. Catalogo de la Exposición París- Barcelona. Museu Picasso, 28 febrero 2002-26 mayo 2002.Ed. Réunion des Musées Nationaux, Ajuntament de Barcelona y Museo Picasso. Tours,2002,

LEFORT, Paul : “*Les écoles étrangères de peinture*”. En Gazette des Beaux Arts. Octubre, 1878, pp. 470-485.

LLORENS, Vicente: *Liberales y románticos. Una emigración española a Inglaterra (1823-1834)*. Ed. Biblioteca Valenciana. Valencia, 2006.

MADRAZO, Pedro: “Pintura. Cuarta exposición del Círculo de Bellas Artes”. En *La Ilustración Española*. N°XXI. 1894, pp.343-346.

MADRAZO, Mariano: “Recuerdos de familia”. pp.13-22. En.: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Catálogo Exposición. Madrid 4 de abril-14 de mayo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación de la caja de Pensiones. Madrid. Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989.

MAR, A.: “Crónica parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. 1898. N°XIX.

MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d’une ville. XIX e-XXe siècle*. Ed. Seuil, Paris 1993.

MARET- LERICHE, Jules : *Les Expositions d’art au XIX siècle*. Paris, 1866.

MARQUIS DE CHENNEVIERES.: “Le Salon de 1880”. *Gazette des Beaux Arts*.1880, pp.41-71.

MARTÍ, Montse: “ Etapas pictóricas a través de su obra”. pp. 53-64. En.: GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (dir): *Fortuny. 1838-1874*. Catálogo Exposición. Madrid 4 de abril-14 de mayo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación de la caja de Pensiones. Madrid. Ed. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989.

MARTÍNEZ GONZALEZ, Juan José: *Presente de la historia del arte*. (discurso de apertura del curso 1976-1977. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1976.

MARTÍNEZ GONZALEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Ed. Cátedra. Madrid, 1984.

- MATEO: “Crónica artística. Emilio Sala en Valencia”. *Las Provincias*. 29 septiembre, 1897.
- MELIDA, José Ramón: “La Exposición Nacional de Bellas Artes”. *La Ilustración Española y Americana*. 1899.nº XIX
- MIALERET, Martine: “La vie artistique parisienne (1860-1870) vue par la peintre espagnol Raimundo de Madrazo d’après des documents inédits”. En *Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art français*. 1976, pp. 306-313.
- MOULIN, Raymonde: *Le marché de la peinture en France*. Ed. De Minuit. Paris, 1967.
- MONTHIAS, John M.: *Le marché de l’Art aux Pays-Bas XV-XVIIe siècles*. Ed. Flamation. Paris, 1996.
- MONNIER, Gérard : *L’art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. Ed. Gallimard. Paris, 1995,
- MURET, Théodore: “Un artiste au Moyen Âge”. *L’Artiste*. 1831, II.
- MURGUER, Henry: *Scènes de la vie de bohème*. Ed. Gallimard. 1988.
- NAVASCUÉS BENLLOCH, Pilar: “ Sorolla y Sargent. Una relación inédita”. En *Goya*. Nº 189. 1985.
- NAVARRO, F-B.: “Correspondance d’Espagne: L’Exposition Nationale des Beaux Arts à Madrid” En *Gazette des Beaux Arts*. 1884
- NICHOLL, Charles: *Leonardo. El vuelo de la mente*. Taurus, 2005.
- NOËL, Bernard: *Dictionnaire de la Commune*. Ed. Flammarion. Paris, 1978.
- OLLENDORFF, Gustave. “L’Exposition Nationale de 1883”. *Revue de deux mondes*. 1883.
- PARDO BAZÁN, Emilia: “La vida contemporánea”. *La Ilustración Española y Americana*. nº 362, 1904.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *La quimera*. Obras completas, Aguilar, Madrid, 1973, V. I,
- PASQUIER-GUIGNANRD, Agnès du: “La grande Maison de Poissy”, pp.64-71. En : DUREY, Philippe y CAIN, Constance (dir): *Ernst Meissonier. Rétrospective*. Musée des Beaux Arts de Lyon. 25 Mars-27 juin 1993.
- PEREZ ROJAS, Javier (dir): *Tipos y paisajes*. Catalogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia, 3 diciembre de 1998-17 enero 1999. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 1998.

- PERIGNON, Alexis-Joseph: Deux expositions de beaux Arts. París, 1866.
- PICON, Jacinto Octavio: “París. El Salon de 1880”. En *La Ilustración Española y Americana*. 1880. N°XXII,
- PICON, Jacinto Octavio: “Crónica artística. El Salon de París.” En *La Ilustración Española y Americana*. N° XXI. 1880,
- PLANYELLA, Vinyet: *Epistolari del Cau Ferrat 1889-1930*. Grup d’Estudis Sitgetans. Sitges, 1981.
- PLANYELLA, Vinyet: *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Ed. 62. Barcelona, 2003.
- POLANYI, Karl: *La Gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Ed. La Piqueta. Madrid, 1981.
- POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- PRAT, Pedro de.: “La Quincena parisiense”. *La Ilustración Española y Americana*. N° XII. 1884,
- PYAT, Félix: “les artistes”. En *Nouveau tableau de Paris au XIX siècle*. Paris, 1834,
- RAHOLA, Federico: “Via Margutta, 33”. *LA Ilustración Española y Americana*. n° 266, 1887.
- RÈGLAMENT. Catalogue du Salon des Artistes Indépendants 1884.
- REICHARDT, Rolf E.: *La revolución francesa y la cultura democrática. La sangre de la libertad*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2002.
- REYERO, Carlos: “El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma 1900-1936. En *Actas de las VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velazquez. CSIC.* La Visión del mundo clásico en el Arte Español. Madrid, 15-18 diciembre 1992. Actas, Madrid, 1993.
- REYERO, Carlos : “La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España 1900-1915. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1993.
- REYERO, Carlos : “La crisis de la formación Académica entre los pintores españoles pensionados en Roma (1915-1927)”. En *Boletín del Instituto Camón Aznar*. N°LVIII. Zaragoza, 1994.
- REYERO, Carlos: “La disyuntiva Roma- París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa.”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. Vol. II. Madrid, 1990.

REYERO, Carlos : *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del museo del Louvre a la Torre Eiffel*. Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1993,

REYERO, Carlos: “Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París. Entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular”. En *Academia*. Nº 72. 1991, pp.379-395.

REYERO, Carlos: “Pintura y pintores en la Academia española, 1900-1936.”, pp.19-39. En REYERO *et alii*: *Roma: Mito, modernidad y vanguardia*. Catálogo de la Exposición en la Academia de Bellas Artes de Roma, Septiembre- octubre 1998.

REWALD, John: *Historia del Impresionismo*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1981.

RAPHAEL, Max: Proudhon, Marx, Picasso. Tre studi sulla sociologia dell'arte.[OJO COMPLETAR FICHA]

ROCH, León: “Arte y Artistas”. En *La Ilustración Artística*. Nº 966.

ROSENBLUM, Robert: “Sargent/Sorolla Caprichos de la fortuna”, pp.9-11. En LLORENS, Tomas *et alii* : *Sargent/ Sorolla*. Ed. Turner. London, 2007.

RUDÉ, George: *La Europa revolucionaria. 1783-1815*. Ed. Siglo Veintiuno. Madrid, 1994,

RUSIÑOL, Santiago: *Desde el molino*. Ed. La Vanguardia, Barcelona, 1894.

RUSIÑOL, Santiago: “Pròleg” a l'obra d'H.Murguer, *Escenes de la vida bohèmia*.

SAID, Edward W.: *Orientalisme*. Ed.Eumo. Vic, 1991.

SAURET, María Teresa: “Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchantes franceses”, pp.187-205. En *Boletín de Arte*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. 1981, nº2. pp. 187-205.

SEIGEL, Jerrold. *Paris bohème.1830-1930*. Ed. Gallimard. Paris, 1991.

STENDHAL: *Mélanges d'Art*. Ed. Le divan. Paris. 1832.

TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas*. Ed. Alianza. Madrid, 2002.

TEIGE, Karel : *Il mercato dell' arte. L'arte tra capitalismo e rivoluzione*. Ed. Einaudi. Torino, 1973.

TODOROV, Tzevetan: *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*. Ed.Seuil. Paris, 1997

VAISSE, Pierre: *La troisième République et les peintres*. Ed. Flammarion. Paris, 1995.

VEBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*. Ed. Alianza. Madrid, 2004.

- VERNE, Jules: *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Ed. Alianza. Madrid, 2003.
- VITET, L.: *L'Académie Royale*. Ed. Levy. Paris, 1861.
- WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ed. Orbis. Barcelona, 1985.
- WEBER, Eugen : *Francia, fin de siglo* .Ed. Debate. Madrid, 1989.
- WHITE, H.y C.: *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Ed. Flammarion. Paris, 1991.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot : *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Ed. Cátedra. Madrid, 1985.
- ZOLA, Émile: *Écrits sur l'Art*. Ed. Gallimard. Paris, 1991.
- ZOLA, Emile: *L'Oeuvre*. Ed. Livre de Poche. Paris, 1996.

ANEXOS

SALON DES ARTISTES FRANCAIS

SALON DES ARTISTES FRANCAIS

LISTE DES ARTISTES RÉCOMPENSÉS.

2 SECTION. PEINTRES ÉTRANGERS

Les lettres H.C indiquent les artistes hors de concours, c'est-à-dire ceux qui, décorés pour œuvres d'art, ou ayant obtenu soit une première médaille, soit, suivant l'arrêté ministériel en date de 3 avril 1879, une médaille de deuxième classe seulement, ne peuvent plus être proposés pour de médailles autres que la médaille d'honneur. Les artistes auxquels ont été décernés deux médailles uniques, ou une troisième médaille et un rappel, sont également considérés comme hors concours.

DOMINGUEZ, Manuel. Espagne, méd. 2e cl. 1878. Exposition Universelle. H.C

GISBERT, Antonio. Né à Alcoy, Espagne. méd. 1865 3e cl. 1867 Exposition Universelle. Officier de l'Ordre de la Légion d'honneur 1870. H.C.

GONZÁLEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, Espagne. Méd 3e cl 1876.

GONZALVO, Pablo. Né à Espagne, méd. 3e cl 1867. Exp. Universelle

MADRAZO, Federico. Né à Madrid, méd. 3e cl 1838, 2e cl. 1839, 1er cl. 1845, Chevalier de l'Ordre de la Légion d'honneur 1846, méd 1er cl 1855 E.U, Officier de l'Ordre de la Légion d'honneur 1860, Rappel de médaille 1er cl. 1878 E.U, Commandeur de l'Ordre de la Légion d'honneur 1878, H.C.

MADRAZO, Raimundo de. Né à Rome de parents espagnoles, méd 1er cl 1878 E.U, Chevalier de l'Ordre de la Légion d'honneur 1878. H.C

MERCADÉ, Benito. Né à Barcelone, Espagne, méd 1866.

PALMAROLI, Vicente, Espagne. Méd 2e cl. 1876 E.U.H.C

PLASENCIA, Casto. Né à Cañizar, Espagne, méd 3e cl 1878 E.U

PRADILLA, Francisco. Né à Saragosse, Espagne, méd. D'honneur 1878 E.U., Chevalier de l'Ordre de la Légion d'honneur 1878. H.C

RICO, Martín. Né à Madrid, méd 3e cl. 1878 E.U, Chevalier de l'Ordre de la Légion d'honneur 1878. H.C

RODRIGUEZ, Ramón. Né à Cadix, Espagne, méd 1867

ZULOAGA, Plácido. Né à Espagne. Chevalier de l'Ordre de la Légion d'honneur 1878. H.C

1880

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées. Le 1er mai de 1880.

Ministère de l'Instruction Publique et de Beaux Arts. Sous Secréariat des Beaux Arts.

97e Exposition Officielle depuis l'année 1673.

Jury d'admission et de récompenses. Section de Peinture.

15 jurés à élire. Nombre de votants, 979. Ont été élus:

Peintures d'Histoire et de figure.

MM. Bonnat, 769 voix; Puvis de Chavannes, 670; Henner 655; Jules Lefebvre 646; Baudry 435; Ribot 433; Bouguereau 430; J.P. Laurens 416; Jules Breton 381; Delaunay 375.

Ont été nommés jurés supplémentaires:

MM. Cabanel, 372 voix; Feytaud 355; Boulanger 317; Bastien Lepage 271.

Peintures de Paysages, de Nature morte, d'animaux, de fleurs.

Ont été élus:

MM. Volon 676 voix; Busson 428; Van Marcke 388; Bennier 372; Harpignies 289.

Ont été nommés jurés supplémentaires:

MM. Français 235; Lavielle 226; Vuillefroy, 224; Guillemet 210; Rapin 173.

AGRASOT, Joaquin. Né à Orihuela Espagne, élève de l'école des Beaux Arts de Valence. A Valence, Rue Corona, 19, et à Paris chez M. Raymond, passage des Petites-Écuries, 15. P.3

N°21 Chez l'armurier. H 0'75-L 0'46

AMADO, Raymond. Né à Barcelone Espagne. Chez M. Boussaton, rue de la Victoire, 39.P.6

N°46 Sub judice. H 0'50-L 0'65

ANSELMA, Mme. Marie- Lacroix. Née à Cadix, élève de M. Chaplin, Av. de Messine, 25. P.7
 N°60 Les relevailles au Maroc. H 1'65- L 1'85 (Voir ouvrages d' art monumetal)

ARCOS, Santiago. Né en Espagne, élève de MM. Bonnat et Madrazo. Rue Nitot, 14.P.8
 N°76 Portrait de M.M... H. 0'3-L. 0'50

BEAURY-SAUREL, Mlle. Amélie. Née à Barcelone, des parent francais, élève de M.T. Robert Fleury.
 Quai Bourbon, 19. P.21.
 N°205 Portrait de M. Léon Say. H. 1'94- L.1'74

BORRAS Y MOMPO, Vicente. Né à Ollevia (sic) . Élève de M. Martinez. A Valence, Calle del Pitar, 26;
 et, à Paris, Chez M. Raymond, passage des Petites-Écuries,15. P.42
 N°418 Gros enjeu. H 0'51-L. 0'63

BUXO, Louis. Né à Barcelone, élève de MM. Cabat et Gérôme. Rue d' Assas, 5. P.
 N°565 La noce. H. 0'32-L 0'72

CABRAL AGUADO Y BEJARANO, Manuel. Né à Séville, élève de son père. Chez M.L. Ximenez, rue
 Boissonade, 6. P.57.
 N°572 La Tirana récitant un rôle dans un salon. H. 0'56- L 0'84

CALA de MOYA, José. Né à Jerez de la Frontera, élève de Rosales, Rue Dautancourt, 26. P. 58
 N°584 Camille Desmoulins au Palais Royal (12 julliet 1789)
 N°585 Portrait de Mme. José Cala de Moya. H.1'00-L 1'68

CANELA, A. Né à Barcelone, élève de M. Cabanel. Rue Cortot, 16 (Montmartre). P. 60.
 N°605 Diane Chasserresse. H 2'15- L. 1'25

CASANOVA, Antonio. Né à Tortose, élève de MM. C Lorenzale et F. Madrazo. P. 63.
 N°632 Le héros de la fête. H 0'88- L 1'13

CORCHON Y DIAQUÉ, Federico. Né à Madrid, élève de l'Academie de Madrid. Rue Pasquier, 17. P.
 86.
 N°871 Sous les pommiers. H. 1'90- L 1'30
 N°872 Le choix du costume. H. 0'93- L 0'64 App. À M. Borniche

DAUNAS, Hermenegildo. Né à Barcelone, élève de M Cabanel. Rue de Laval, 43. P. 98.
 N°995 Portrait de M le Dr.C.M... H. 1'17-L 0'90

DIAQUE, Ricardo. Né à Madrid. Élève de l'École des Beaux-Arts de Madrid. Rue Dancourt, 2. P.116.
 N°1180 Nature morte. H 1'46- L 0'90
 N°1181 Croquis parisiens. H. 1'20- L 1'20 App. À M. Borniche

FALERO, Luis Ricardo. Né à Grenade, Rue d'Orsel, 47, Montmartre. P.136.
 N°1380 Vision de Faust. H 1'52- L 0'81

GARCÍA MENCIA, Antonio. Né à Madrid, élève de M Lehmann, Rue du Petit Pont, 14. P.152.
 N°1536 Mort de Pyrrhus. H 0'72-L 0'46

GARRIDO,Edouard León. Né à Madrid, élève de M. Palmaroli et de l'École des Beaux-arts de Madrid.
 Rue Duperré, 9. P.153.
 N°1546 A quinze ans. H. 0'56- L 0'46
 N°1547 Sous le charme d'une douce pensée. H 0'80- L 1'00

GESSA, Sebastián. Né à Chiclana, élève de MM. Cabanel et Portais. P. 159.
 N°1602 Un bouquet. H 0'60- L- 0'60

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et de M. Rodriguez. Ex. Rue Brunel, 18
 (Ternes). P.164.
 N°1657 La romance. H 0'93- L.0'66

JIMENEZ, Luis. Né à Seville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Seville. Rue Boissonade, 6. P194.
 N°1958 L'antichambre d'un ministre. H 0'75-L 1'20

JIMENEZ ARANDA, José. Né à Seville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Seville. Chez Mr. Luis
 Jimenez, Rue Boissonade, 6. P.194.
 N°1959 Un accident pendant la course de taureaux (Séville). H 1'70- L 1'45
 N°1960 Les bibliophiles. H 0'37- L 0'51

LOS RIOS,Ricardo. Né à Valladolid, élève de Pils. A Nanterre (Seine), Bd, du Nord, 60. P.235.
 N°1367 Objets d'art. H 0'65-L 0'55

MACAYA, Hermengildo. Né à Reus, élève de Mr. Cava et Martin. A Auteuil, rue Lafontaine, 42. P.238.
 N°2404 Paysage. H 0'95- L 1'20
 N°2405 Paysage. H 0'95- L 1'20

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de Mr. Bonnat. Rue Fontaine-Saint-Georges, 38 bis. P.249
 N°2511 Etudiant du temps de Philippe VI, roi d'Espagne. H 2'15-L 1'60
 N°2512 Enterrement d'une femme pauvre à Sitges (Catalogne). H 1'60- L 2'15

MIRALLES, François. Né à Valence (Espagne), élève de Mr....[sic] Zichy. Bd de Clichy, 75. P.263.
 N°2659 Portrait de le Docteur C.R.... H 0'73- L 0'59

MIRALLES DARMANÍN, José. Né à Castellón de la Plana, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. Bd. De Vaugirard, 126. P.263.

N°2660 Contrebandier chez un armurier de village. H 0'79- L 1'57.

MORENO, Matias. Né à Madrid, élève de Mr. F de Madrazo à Toledo; et à Paris, chez Mr Houssain, rue de Sevres, 37. P.270.

N°2726 Portrait de Mlle M... H 1'92- L 1'00

N°2727 La répétition de l'orgue. H 1'05- L 2'09

MORENO CARBONERO, José. Né à Malaga, élève de Mr Ferrandiz. Rue du Bac, 36 . P270.

N°2728 Une aventure de Don Quichotte. H 0'90- L 1'40

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio. Né à Valence (Espagne) de parents francais, élève de l'Ecole de Beaux Arts- A Malaga Hacienda de Barcenilla; et à Paris, Chez Mr. Mesa, rue du Bac,36. P.275.

N°2767 Un fanfarrón. H 0'94-L 1'22 “ Calo el chapes, requirió la espada, Miró al soslayo, fuese y no hubo nada” (Cervantes)

N°2768 Othello et Desdémone. H 2'70- L. 3'65. Je dois pleurer, mais ce sont des pleurs cruels; cette douleur est céleste, elle frappe là où elle aime. (Shakespear. Othello ou la Maure de Venise)”

PALMAROLI, Vicente. Né à Madrid, élève de son père, de M. F. De Madrazo et de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Ex (La mention Ex, exmpt, placée dans le livret, ou sur des ouvrages exposés, s'applique aux artistes dont les oeuvres , au terme de l'article 22 du régleme, sont reçues sans examen). Rue de la Rochefoucauld, 64. P 284.

N°2865 Blanche de Navarre. H 2'50- L 1'50

PELLICER, José Luis. Né à Barcelone, Rue de Four-Sanit-Germain, 56. P.289.

N°2923 Les moissonneurs dans la haute Espagne. H 1'35- L 1'20.

PESCADOR Y SALDAÑA, Félix. Né à Saragosse, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid et de M. Bonnat. Rue de Faubourg- Saint-Honoré, 64. P.293.

N°2960 La mère Mahot, paysanne du bas Main. H 1'30- L 1'00

N°2961 Portrait de Mme. L.P... H 0'60- L 1'40

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Barcelone et de Mr. Cabat. Rue Carnot, 2. P.308.

N°3114 Un timide incroyable. H 0'40- L 0'60

N°3115 Le bolero. H 0'75-L 0'65

SÁNCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Séville, élève de M Eduard Cano. Chez M Jimenez, Rue Boissonade, 6. P.337.

N°3417 L'hiver; Andalousie. H 0'45- L 0'32.

SISTERE, Antonio. Né à Barcelone, élève de MM.L. Cogniet et de F. Madrazo. A Nice; et à Sevres, chez Mr Garnier, villa Blancas, 4. P.349.

N°3541 Jeune mère. H 1'00- L 0'65

VAYREDA, Joaquín. Né en Espagne, élève de M.Marti Aina. A Auteuil, rue de la Fontaine, 42. P.371.

N°3762 La messe de l'aube. H 1'10- L 1'70

VAYREDA VILA, Mariano Né en Espagne, élève de M Gérôme. A Auteuil, rue de la Fontaine, 42. P.371.

N°3763 La dernière rose. H 1'05- L 0'90

VICO, Miguel Hernandez. Né à Grenade, élève de l'Ecole de beaux Arts de Madrid, rue de faubourg-Poissonnière, 53. P.374.

N°3800 Souvenir de Grenade. H 0'60- L 0'45

N°3801 Cour arabe. H 0'60- L 0'45

1881

Jury

Le Dépouillement du scrutin a donné les resultats suivants:

MM.Bonnat 1430 voix; Lefevre 1392; Laurens 1384; Henner 1374; Vollon 1359; J. Breton 1325; Carolus Duran 1297; Harpignies 1276; Bouguereau 1271; Detaille 1257; De Vuillefroy 1237; Français 1234; Busson 1234; Luminais 1191; Cabanel 1154; Guillemet 1143; Guillaumet 1143; Jules Dupré 1120; Gervex.....

AGRASOT, Joaquín. Né à Orihuela, élève de L'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Valence rue Pintor López, 3. Et à Paris, chez M. Raymond, passage de Petites –Écuries, 15. P.2.

N°10 Un dimanche à la campagne espagnole, à Valence

ARCOS, Santiago. Né en Espagne, élève de MM. Bonnat et Madrazo. Rue Nitot, 14. P.3.

N°37 Protrait de Mme R.B.M...

N°38 Portrait de Mme A. De G...

BORRAS Y MOMPO. Né à Ollevia, élève de M.Martinez. A Valence Calle del Pilar, 26; et à Paris, chez M.Raymond, , passage de Petites –Écuries, 15. P.25.
 N°248 “ In fraganti”

BUSHELL, François Frédéric. Né à Alicante, élève de M.Carolus Durand et Lazerges. Chez MM. Moussanto, rue d’Assas, 116. P.33.
 N°340 Tête d’enfant

CASANOVA, Antonio. Né à Tortose, élève de MM C. Lorenzale et F de Madrazo- Rue Greuze, 22, (Passy). P.37.
 N°386 Au coin d’un jardin
 N°387 Fin gourmet . Appartient à M.W. schaus

CORCHON Y DIAQUE, Federico. Né à Madrid, élève de l’Ecole des Beaux Arts de Madrid, Rue Pasquier, 17. P. 51.
 N°529 Apres la neige
 N°530 Les gorges d’apremont, vieille futaie;- foret de Fontenebleau. Appartient à M. Borniche

DEHODENQ, Edmond. Né à Cadix, élève de son père. Rue d’Assas, 90. P.60.
 N°368 Départ pour le labour (Bourbonnais)

DIAQUE, Ricardo. Né à Madrid, élève de l’Ecole de Beaux Arts de Madrid. Rue de Rome, 83. P.69.
 N°733 Par la pluie
 N°734 Femme au perroquet. Appartient à M. Borniche

FALERO, Luis, Né à Grenade. Rue d’Orsel, 47 et chez MM.Goupil et Ce, rue Chaptal, 9. P.80.
 N°860 L’Etoile double

GARRIDO, Edouard Leon. Né à Madrid, élève de M. Palamaroli. Rue de Rome, 83.
 N°945 Composition d’un bouquet. Appartient à M. Borniche
 N°946 Portrait de M.L...

JIMENEZ, Luis. Né à Séville , élève de l’Academie de Beaux Arts de Seville. Rue Boissonade, 6. P.112.
 N°1220 Las jeunes filles à marier. Appartient à M. Zooth

JIMENEZ ARANDA, José. Né à Seville, élève de l’Academie de Beaux Arts de Seville. Chez Mr. Luis Jimenez, Rue Boissonade, 6. P.112.
 N°1221 Una après-midi à Séville. Appartient à M. Tooth

MADRAZO, Ricardo de . Né à Madrid, élève de Frotuny. A Madrid, rue de Greda, 22, P.138.
 N°1497 Maure de sus (Maroc)

MENDEZ, Manuel G. Né à Palma (îles Canaries). Élève de MM. Zo et Bonnat. Rue Pigalle, 22. P.146.
 N°1584 Portrait de Mlle B.L....

MORENO CARBONERO, José. Né à Malaga, élève de M. Ferrandiz. Rue du Bac, 36, chez M, Mesa. P.154.
 N°1669 Un coin des environs de Malaga.

MUÑOZ DEGRAIN, Antonio. Né à Valence, de parents français, élève de l’Ecole des Beaux Arts. À Malaga Hacienda de Barcenilla; et à Paris, chez M. Mesa, Rue du Bac, 36. P.157.
 N°1708 Château féodal

PESCADOR y SALADANA, Félix. Né à Saragosse, élève de l’Ecole des Beaux Arts de Madrid, et de M.Bonnat. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 64. P.169.
 N°1828 Pie IX dans le voyage qu’il fait à travers ses Etats, bénit une pauvre femme malade qui s’était fait porter près de lui avec ses deux petits enfants.
 N°1829 Portrait de Mme de G....

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l’Ecole de Beaux Arts de Barcelone et de M.Cabat. Rue Boissonade, 11. P.179.
 N°1941 Pour le bon motif

SÁNCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Séville, élève de l’Ecole de Beaux Arts de Séville. Chez m. Jimenez, rue Boissonade, 6. P.195.
 N°2103 Le potager de l’Alcazar á Séville. Appartient à M.S.P.Avery

SISTERÉ, Antonio de. Né à Barcelone, élève de L.Cogniet et de M.F de Madrazo. Chez M.Eliot, avenue Trudaine, 16. P.202.
 N°2185 Amour filial

TIRADO, Fernando. Né à Séville, élève de M.Gérôme. Rue Oudinot, 23. P.209.
 N°2254 L’embuscade
 N°2255 Les Blés

VAYREDA, Joaquín. Né en Espagne, élève de Marti. P.214.
 N°2313 Fleurs d’automne
 N°2314 Fleurs de printemps

VAYREDA-VILA, Mariano. Né en Espagne, élève de M.Gérôme. av. Vavin, 2. P.214.

N°2315 Guerre civile de Catalogne, Espagne, chef carliste et son état-major recevant les autorités d'un petit village.

1882

Mentions Honorables de 1881

ARCOS, Santiago.

Explications des ouvrages.

AGRASOT, Joaquín. Né à Orihuela, élève de L'École de Beaux Arts de Valence. A Valence rue Pintor López, 3. Et à Paris, chez M. Raymond, passage de Petites –Écuries, 15. P.2.

N°11 Sortie de la procession, Cathédrale de Leon.

ARCOS, Santiago. Né en Espagne, élève de M.Bonnat et Madrazo, Rue Ninot, 14. P.5.

N°39 Portrait de Mme la marquise de G,

N°40 Portrait de M.A. de G...

ATALAYA, Henri. Né à Murcie, Rue Bellini, 20. P.7.

N°59 Étude d'après nature

N°60 Étude d'après nature

BORRAS y MOMPO, Vicente. Né à Olleria, élève de M.Martinez, à Valence Calle de la Creueta, 10. Et à Paris, Chez M Raymond, passage de Petites –Écuries, 15. P.28.

N°322 ah! La bonne orange!

BROCOS, Modesto. Né à Santiago, élève de M de Lehmann et de M.F.Madrazo. Rue de Mont-Parnasse, 13. P.35.

N°399 Mon portrait

CANELA, Arthur. Né à Barcelone, élève de M.Cabanel. Rue Cortot, 16. P.41.

N°470 Portrait de Mme C....

CASANOVA y ESTORACH, Antonio. Né à Tortosa, élève de M.Lorenzale et F.Madrazo. Rue Greuze, 22. P.43.

N°495 Le froc et l'épée- siege de Paris, 14 de mai 1590.

CORCHON Y DIAQUE, Federico. Né à Madrid, élève de l'École de Beaux Arts de Madrid. Rue Enghien,1. P.56.

N°645 La jetée à Saint Valery-en-Caux. Appartient à M.Borniche.

ESCOSURA, Leon. Né à Oviedo. Rue Chaptal, 7. P.86.

N°991 L'abdication

FALERO, Luis. Né à Grenade. Impasse Hélène,15. P.87.

N°1004 La planète Vénus

GALOFRE, Eugenio. Né à Reus. A la librairie de l'Art, avenue de l'Opera, 33.

N°1108 Près de Naples

N°1109 Baie de Naples.

GARRIDO, Edouard Leon. Né à Madrid, élève de M.Palmaroli. Rue de Rome, 83. P.98.

N°1126 Une femme aux courses

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et de M.Rodriguez. EX. RUE Brunel, 18. P105.

N°1208 Visites des grands parents

GUIARD, Ezequiel Adolfo. Né à Bilbao, élève de M. Leon Glaize. Rue de Vaugirard, 95. P.109.

N°1255 Étude de bohémienne

JIMENEZ BRIETO, Manuel. Né à Séville, élève de son frère. Rue Boissonade, 6. P.123.

N°1428 Les érudits

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de Lehmann et de MM. Bin et Aime Millet. Av de Tilleuls, 11. P. 156.

N°1795 Le retour

MEGIA, Nicolás. Né à Badajoz, élève de l'École de Beaux Arts de Madrid. Rue de Rennes, 71. P.159.

N°1824 Portrait

MENDEZ, Manuel G. Né à Palma, élève de M Gérôme et A. Millet. Rue Delambre, 35. P.160.

N°1836 Le conseil du vieux maître.

MIRALLES DARMANIN, Joseph. Né à Valence, élève de l'École de Beaux Arts de Valence. Rue Lepic, 46. P.164.

N°1897 Les images

MORENO, Matias. Né à Madrid. À Toleda et à Paris, chez M. Houssin, rue de Sèvres. P.169.

N°1938 Les deux sommeils

N°1939 La petenera
 PESCADOR Y SALDANA, Félix. Né à Saragosse, élève de l'École des Beaux Arts de Madrid, et de M.Bonnat. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 64. P.182.
 N°2101 Portrait de M le docteur Teillais.
 PUJOL, Clemente. Né à Barcelone, élève de l'École de Beaux Arts de Barcelone et de M.Cabat. Rue Boissonnade, 11. P.193.
 N°2222 Une répétition d'amateurs
 SÁNCHEZ PERRIER, E. Né à Séville, élève de M.Eduardo Casso. Chez M.Jimenez, rue Boissonnade, 6. P.208.
 N°2394 Les dernières feuilles
 TIRADO, Fernando. Né à Séville, élève d'Eduardo Cano et de M. Madrazo. Rue du Bac, 36. P.220.
 N°2539 Portrait de M.J.M.Y.L....

1883

Médailles de 3° classe en 1882
 JIMENEZ ARANDA, José.

Explication des ouvrages
 AGRASOT, Joaquín. Né à Orihuela, élève de L'École de Beaux Arts de Valence. A Valence rue Pintor López, 3. Et à Paris, chez M. Raymond, passage de Petites -Écuries, 15. P.2.
 N°15 Les deux amis
 BARLÉS, Ildefonso Nadalmay. Né à Barcelone, élève de M. Cabanel. Rue de Seine, 41. P.11.
 N°113 Salomé
 BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Cot. Rue Washington, 26. P.15.
 N°150 Portrait de ma mère
 BROCOS, Modesto. Né à Santiago, élève de M de Lehmann et de M.F.Madrazo. Rue de Vaugirard, 95. P.35.
 N°381 Portrait de M.R.B....
 CALA DE MOYA, Jose de. Né à Xeres.P.40.
 N°435 Portrait de M.A....
 CANELA, Arthur. Né à Barcelone, élève de M.Cabanel. Rue Labruyère, 7. P.41.
 N°445 Prière
 CASANOVA Y ESTORACH, Antonio. Né à Tortosa, élève de MM.Lorenzale et F. Madrazo. Rue Greuze, 22, à Passy. P.42.
 N°446 Toujours le roi
 CASAS, Ramón. Né à Barcelone, élève de M.Carolus Durand. Rue de Lourcine, 36. P.43.
 N°464 Portrait de M.Y...
 DEHODENCO, Edmond. Né à Cadix, de parents français, élève de son père. Rue d'Assas, 90. P.64.
 N°703 Le halage
 DIAQUE, Federico. Né à Madrid, élève de son père. Rue d'Enghien, 1. P.71.
 N°784 Clohé
 DIAQUE, Ricardo de. Né à Madrid, élève de l'École des Beaux Arts de Madrid et de M.Bonnat. Rue Stevens, 9. P.71.
 N°785 Rêverie
 FALERO, Luis. Né à Grenade. Impasse Hélène, 15. P.82.
 N°905 Prière à Isis
 FERRANDIZ, Bernardo. Né à Valence, élève de Duret. À Malaga. P.84.
 N°918 En Teruel
 FERRER, Isidoro. Né à Palma, élève de l'École des Beaux Arts de Barcelone. Rue de Rennes, 71. P.84.
 N°920 Portrait
 JIMENEZ, Luis. Né à Séville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Séville. Rue Bissonnade, 6. P.116.
 N°1271 Un concours de violon. Appartient à M del Valle
 JIMENEZ BRIETO, Manuel. Né à Séville, élève de M.Jimenez Aranda. Rue Boissonnade, 6.
 N°1272 Le thé
 MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de M. Bonnat. Rue Fontaine, 38, bis. P.148
 N°1631 Sous la Grosse-Horloge, à Rouen.
 MENDEZ, Felix Jules. Né à Palma, élève de M. Gérôme. Av. de Ternes, 58. P.151.
 N°1662 Une rixe sous Louis XIII

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'École de Beaux Arts de Valence. Rue Lepic, 46. P.157.

N°1724 La prière

PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'École des Beaux Arts de Madrid, et de M.Bonnat. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 64. P.172.

N°1884 Portrait de M.E....

N°1885 Pincés!...

PUJOL, Clemente. Né à Barcelone, élève de l'École de Beaux Arts de Barcelone et de M.Cabat. Rue Boissonnade, 11. P.180.

N°1989 L'amateur de faïence

TEIXIDOR, Maderto. Né à Barcelone, élève de son père. À Barcelone, Regomir 3, et à Paris, chez M. Delaure, rue Jean Jacques Rousseau, 68. P.206.

N°2279 Coeur blessé

N°2280 Tête d'étude

TIRADO, Fernando. Né à Séville, élève d'Eduardo Cano et M. Madrazo. Rue Boissonnade, 11. P.209.

N°2303 La lune de miel

N°2304 Portrait d'enfant

1884

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville, élève de l'École de Beaux Arts de Séville. EX. Rue Nicole, 7. P.4.

N°35 Le capitaine arrive. Appartient à Mr.W. Chans

N°36 Préliminaires d'un mariage. Appartient à Mr.W. Chans

ARCOS, Santiago. Né à Santiago, élève de M.Bonnat et Madrazo. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 233. P.4.

N°37 Portrait de Mme A...

BARRAU, Laureano. Né à Barcelone, élève de M.Gérôme. Rue de Lourcine, 36. P.10.

N°109 Une foire à Grenade

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Giacomotti. Rue Washington, 26. P.14.

N°147 Portrait de Mme. B.J....

CASANOVA Y ESTORACH, Antonio. Né à Tortosa, élève de MM.Lorenzale et F. Madrazo. Rue Greuze, 22, à Passy. P.42.

N°460 Un théologien

DIAQUE, Ricardo. Né à Madrid, élève de de l'École de Beaux Arts de Madrid. Rue Lemercier, 3. P.71.

N°776 La leçon de bébé

DOMINGO MUÑOZ, D. Né à Madrid, élève de l'École de Beaux Arts de Madrid. Rue Campagne-première, 15 et chez M. Simouson, 20, rue de la Paix. P.73.

N°800 Manœuvres près de Madrid.

GANDARA, Antonio. Né à Paris, de parents espagnols, élève de MM Boulard et Gérôme. Rue d'Orchamp, 10. P.91.

N°997 Saint-Sébastien

GUIAR, Adolphe. Né à Begogna (Espagne), élève M. Glaize. Rue de l'Arrivée, 6. P.103.

N°1133 Nord-est.

JIMENEZ, Luis. Né à Séville, élève de l'Académie de Beaux Arts de Séville. Rue Bissonnade, 6. P.116.

N°1286 La répétition d'un chœur. Appartient à MM. Arthur Tooth et fils

JIMENEZ PRIETO, Manuel. Né à Séville, élève de M.Jimenez Aranda. Rue Bossinnade, 6. P.116.

N°1267 Monsieur le ministre

MARCH, Vicente. Né à Valence, élève de l'École de Beaux Arts de Valence. A Rome. P.145.

N°1618 Les saltimbanquis. Appartient à M. Otto Goldsmidt.

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de M. Bonnat. Rue Fontaine, 38 bis. P. 148.

N°1649 La fête patronale à Sitger, le jour de la Saint Barthélemy.

MELIDA, Enrique. Né à Madrid. Rue de Bassano, 48. P.150.

N°1680 Sous bois, à Saint-Jean de Luz

N°1681 Mardi-gras, devant le Théâtre de Marcellus de Rome.

MIRALLES, Enrique. Né à Valence, élève de son frère. Passage Dulac, 4. P.155.

N°1738 La toilette

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrazo. Rue Lapérouse, 26. P.163.

N°1825 Portrait de Mlle. M...

SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Séville, élève de MM. Dano et Atcala. Chez M. Jimenez, rue Boissonnade, 6. P.191.

N°2148 Les bords du Gudaïra. Espagne

TIRADO, Fernando. Né à Séville, élève d'Eduardo Cano et M. Madrazo. Rue Boissonnade, 11. P.204.

N°2296 Portrait de MM J. Prieto

1885

Mentions honorables de 1884

GANDARA, Antonio,

MELIDA, Enrique

Explication des ouvrages

AGRASOT, Joaquín. Né à Orihuela, élève de L'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Valence rue Pintor López, 3. Rue Boissonnade, 6. P.3.

N°23 A la foire de Valence.

ANSELMA, Mme. Marie- Lacroix. Née à Cadix, élève de M. Chaplin, Av. de Messine, 25. P.5.

N°49 Junon; panneau décoratif

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville, élève de l'École de Beaux Arts de Séville. EX. Rue Nicole, 7. P.5.

N°56 La partie de cartes

ARAUJO, Joaquín. Né à Ciudad Real, élève de l'Académie de Madrid et de M. Bonnat. À Madrid Calle Reyes, 11, et à Paris chez M. Berville, rue de la Chaussée d'Antin, 23. P. 6.

N°57 Un mauvais achat- marché dans un village de la province de Salamanque

ARCOS, Santiago. Né à Santiago, élève de M. Bonnat et Madrazo. Rue de Juigné, 9. P.6.

N°60 Portrait de M.N

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM. Tony Robert Fleury et Giacomotti. Av. de Villiers, 122. P.16.

N°174 Portrait de Mlle. M.S...

CASANOVA Y ESTORACH, Antonio. Né à Tortosa, élève de MM. Lorenzale et F. Madrazo. Rue Greuze, 22, à Passy. P.42.

N°477 Les derniers moments de Philippe II. Palais de l'Escorial (1598). (Va accompagné de un texto histórico de Modesto Lafuente)

FALERO, Luis. Né à Grenade. Impasse Hélène, 15 et chez MM. Boussod, Valadon et Cie, Rue Chaptal, 9. P.83.

N°947 La chevelure de Bérénice

N°948 Le palais du sommeil (Ovide Metamorphose). Appartient à M. Lighborou

JIMENEZ, Luis. Né à Séville, élève de l'Académie de Beaux Arts de Séville. Rue Boissonnade, 6. P.118.

N°1345 Un vieux célibataire

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de M. Bonnat. Rue Fontaine, 38 bis. P. 147.

N°1687 Le zapateado

MELIDA, Enrique. Né à Madrid, élève de M. Mendez. Rue de Bassano, 48. P.151.

N°1724 Une "maja"

N°1725 Portrait de Mme. L...

MIRALLES, Enrique. Né en Espagne, élève de son frère, Passage Dulac, 5. P. 157.

N°1787 Bouderie

MIRALLES, François. Né à Valence, Boulevard de Clichy, 75. P.157.

N°1788 Palge à Badalona

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrazo. Rue Juliette Lambert, 1. P.165.

N°1876 Portrait de Mlle. H.G..

N°1877 Coco

OLARIA, Frederic. Né en Espagne, élève de M. Domingo. Avenue Hoche, 34. P.166.

N°1881 Portraits de M. et de mme Domingo.

PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'Ecole des Beaux Arts de Madrid, et de M. Bonnat. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 64. P.172.

N°1956 Portrait de Mlle. R....

N°1957 Portrait de Mme la Vicomtesse de C....

RIVA, María Luisa de la. Née à Saragosse, élève de M. Perez Rubio. Chez M. Simonson, rue de la Paix, 20. P.184.

N°2094 La marchande de fleurs, à Madrid

1886

Liste des récompenses décernées par le jury.Salon de 1885

Section de peinture. Médailles de troisième classe.

BEAURY-SAUREL, Mlle. Amélie

Mentions honorables

CASANOVA Y ESTORACH, Antonio.

Explication des ouvrages

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville ,élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. EX. Rue Bara, 2. P.5.

N°44 La dernière épave

BAIXERAS VERDAGUER, Dionisco. Né à Barcelone, élève de l'Academie de Barcelone et de M.A.Rigalt. A Barcelone rue Ronda de San Pedro, 47. P.9

N°96 Bateliers- Port de Barcelone.

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Giacomotti. Av. de Villiers, 122. P.13.

N°147 Portrait de Mme. la rpicesse G.... en payssanne roumaine

N°148 Portrait de Mlle Jeanne G....

CASANOVA ESTORACH, Antonio. Né à Tortosa, élève de MM. Lorenzale et F. De Madrazo, rue Greuze, 22 à Passy. P.38.

N°453 Saint Ferdinand, roi d'Espagne

ESPEGO, Mlle. Marie Lucie d'. Née en Espagne, élève de MM.Colin et Dagnan. Avenue Wagram, 56. P.74.

N°898 Portrait de Mme P....

FALERO, Luis. Né à Grenade, chez M. Boussod, Valadon et Cie, rue Chaptal, 9. P.75.

N°909 La Vierge du Zodiaque

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève dePils et M. Rodriguez. EX. Rue Brunel, 18. P.89.

N°1079 La bonne aventure

JIMENEZ, Luis. Né à Séville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Séville. Rue Bissonnade, 6. P.104.

N°1261 Dans l'Eglise;- souvenir de Bretagne

N°1262 La leçon de guitare

JIMENEZ PRIETO, Manuel. Né à Séville, élève de M.Jimenez Aranda. Rue Bossinnade, 6. P.104.

N°1263 La dictée d'une lettre pastorale

LEON Y ESCOSURA, Ignace de. Né à Oviedo, élève de M. Gérôme. Rue Taitbout, 13. P.120.

N°1459 Sans invitation

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de M. Bonnat. Rue du Faubourg Saint Honoré, 185. P. 131.

N°1588 Les hereux; souvenir de Sitges

MELIDA, Enrique. Né à Madrid. Rue de Bassano, 48.P.134

N°1620 Carmen

N°1621 Sous l'orme

MIRALLES, Enrique. Né à Valence, élève de son frère. Passage Dulac, 4. P.139.

N°1677 La paye

MIRALLES, François. Né à Valence, Bd de Clychi, 75. P.139.

N°1678 La viatique en Catalogne

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrazo. Rue Juliette Lambert, 1. P.147.

N°1766 Portrait de Mlle. H.G...

OLARIA, Frederic. Né en Espagne, élève de M. Domingo. Avenue Hoche, 34. P.146.

N°1768 Sujet de chasse

N°1769 Chrysanthèmes

PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'Ecole des Beaux Arts de Madrid, et de M.Bonnat. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 64. P.153.

N°1844 Un gymnaste

PINAZO, Ignace de. Né à Valence, élève de l'Ecole de Valence. A Paris chez M. F. Raga, rue de Bondy, 66.P. 156.

N°1893 Loisirs d'enfants

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Barcelone. Rue Boissonnade, 11. P.161

N°1942 En attendant le jugement

SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Séville, élève de M. Cano. rue Boissonnade, 11. P.176.

N°2125 Le calvaire d'Alcala.

1887

Liste des récompenses décernées par le jury. Salon de 1885

Section de peinture. Médailles de troisième classe.

MELIDA, Enrique.

BAIXERAS VERDAGUER, Dionisco; SANCHEZ PERRIER, Emilio;

Explication des ouvrages

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. EX. Bd. Port Royal, 31. P.5.

N°44 Une arrestation. ; Ouvrez, au nom du Roy ;

BAIXERAS VERDAGUER, Dionisco. Né à Barcelone, élève de l'Académie de Barcelone. A Barcelone rue Ronda de San Pedro, 47. P.9.

N°94 Bonheur

BEAURY SAREL, Mlle Amélie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM. Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lefebvre et Boulanger. Ex. (la mention exempt s'applique aux artistes hors concours ou ayant déjà obtenu la médaille, et dont les œuvres sont admises sans examen du jury). Av. de Villiers, 122, et Galerie Monmartre, 27. P.13.

N°146 Portrait de M. Barthélemy Saint-Hilaire

N°147 Portrait de Mme L.B....

BRULL, Juan. Né à Barcelone, élève de M. Collin. Rue de la Grande Chaumière, 15. P. 31.

N°371 Christophe Colomb à Salamanque

BUXO Y TRESANGELS, Louis. Né à Barcelone, élève de MM. Cabat et Gêrôme, rue de la Grande Chaumière, 8. P.34.

N°402 Côtes de la Catalogne

CASANOVA ESTORACH, Antonio. Né à Tortosa, élève de MM. Lorenzale et F. De Madrazo, rue Greuze, 22 à Passy. P.38.

N°460 Christophe Colomb

CASAS, Ramón. Né à Barcelone, élève de M. Carolus Durand. Rue Joubert, 22. P.39.

N°461 "A los toros".- départ pour les courses de taureaux.

CORTES, André. Né en Espagne, élève de M.A. Cortes. A Lagny (Seine-et-Marne), rue des Étuves, 3. P.51.

N°601 L'approche de l'orage

DEHODENCO, Edmond. Né à Cadix, de parents français, élève de son père. Rue Denfert Rochereau, 37. P.59.

N°699 Portrait de Mme D.B....

N°700 Guignol

GARRIDO, Eduardo León. Né à Madrid, élève de Mr. Palmaroliet de l'Ecole de Madrid. Rue Duperré, 13. P.84.

N°996 Mon ami Bréauté

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et M. Rodriguez. EX. Rue Brunel, 18. P.89.

N°1063 Convalescence et anniversaire d'un prince (appartient à M. Bacon)

JIMENEZ, Luis. Né à Séville, élève de l'Académie de Beaux Arts de Séville. Rue Bissonnade, 6. P.107.

N°1291 Paysanne picarde

LLIMONA BRUGUERA, Juan. Né à Barcelone, élève de l'Académie de Barcelone. A Barcelone Puerta Ferrisa, 8. P.127.

N°1531 Les émigrants

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de M. Bonnat. Rue du Faubourg Saint Honoré, 185. P. 135.

N°1617 Portrait de Mme. M. de B....

N°1618 Portrait de M.M. Ruiz Zorrilla.

MELIDA, Enrique. Né à Madrid. EX. Rue de Bassano, 48. P.136.

N°1650 Lecture

MIRALLES, Enrique. Né à Valence, élève de son frère. Passage Dulac, 4. P.140.

N°1702 Le berceau d'une étoile

MIRALLES, François. Né à Valence, Bd de Clychi, 75. P.141.

N°1703 Pecheurs catalans.

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gêrôme et Madrazo. Rue Juliette Lambert, 1. P.149.

N°1806 Après l'averse; pont de Solferino.

OLARIA, Frederic. Né en Espagne, élève de M. Domingo. Avenue Hoche, 34. P.149.
 N°1808 Petits chiens
 PLANELLA RODRIGUEZ, Juan. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Barcelone, chez M.H de Fuentes, rue de Richelieu, 18. P.158.
 N°1918 La petite ouvrière
 REBOLLAR, Gabriel. Né à Madrid, élève de MM. Boulanger, J.Lefbvre et Gérôme, Avenue Kléber, 70. P.165.
 N°1993 Portrait M.L.J...

1888

Liste des récompenses décernées par le jury.Salon de 1885
 Section de peinture. Médailles de troisième classe.
 JIMENEZ, Luis.

Explication des ouvrages

AGUERO, Pablo Emiliano. Né en Espagne, élève de MM. Gérôme et Bonnat. Chez M. Chercuitte, rue de Douai, 48. P.2.
 N°17 Poissons
 ANTONIO, Cristobal. Né à Puycerda, élève de M.Cormon. Place saint-Perre, 19. P.4.
 N°37 A oiry;-Champagne
 ARANDA, José Jimenez. Né à Séville ,élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. EX. Bd. Port Royal, 31.P.5.
 N°43 "Consummatum est" (Capítulo de San Mateo)
 ARCOS, Santiago. Né à Santiago, élève de M.Bonnat et Madrazo. Place des Etats Unis, 15.P.5.
 N°46 Le trouvère du douar.
 ATALAYA, Henri. Né à Murcie, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Rue Bellini,20. P.6.
 N°65 Étude
 BAIXERAS VERDAGUEZ, Dionisio. Né à Barcelone, élève de l'Academie de Barcelone. Chez M.Bulla, rue des Petits-Écuries, 46. P.11.
 N°109 En haute Catalogne.
 N°110 En été- portraits de famille.
 BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Boulanger.EX. Av. de Villiers, 122, et Galerie Monmartre, 27. P.15.
 N°162 Portrait de M.Félix Voisin
 N°163 Portrait de mme.m.S...
 BROCOS, Santiago. Né à Santiago, élève de Lehmann, de Mm. Hérbert et de F. De Madrazo. Rue Odinot, 23. P.33.
 N°394 Defense de Lugo- épisode de la guerre des Maures (IV siècle).
 BRULL, Juan. Né à Barcelone, élève de M. Gomez-Collin. A Barcelone, Kiereta, 24. P. 34.
 N°407 Hiver
 CASANOVA ESTORACH, Antonio. Né à Tortosa, élève de MM. Lorenzale et F. De Madrazo, rue Greuze, 22 à Passy. P.42.
 N°511 Le cardinal de Richelieu au siège de la Rochelle
 CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Acaddemie de Madrid. Rue de Douai, 69. P.46.
 N°563 L'enlèvement de Proserpine
 CORTES, André. Né en Espagne, élève de M.A. Cortes. A Lagny (Seine-et-Marne), rue des Étuves, 3. P.52.
 N°640 La plega à marée basse; Normandie
 N°641 l'abreuvoir
 GOMEZ-PLASENT, Vicent. Né à Valence, élève de l'Academie de Beaux Arts de Madrid. Rue Veron, 35.P.93.
 N°1156 Portrait de Mme R...
 GUSTAVINO, C. P. Miguel. Né à Olesa, Espagne, élève de M. Caba, Rue Boissonnade, 11. P.98.
 N°1211 Prière à la mosquée
 JIMENEZ, Luis. Né à Séville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Séville. Rue Bissonnade, 6. P.111.
 N°1374 La collation
 N°1375 La jeune mère
 JIMENEZ PRIETO, Manuel. Né à Séville, élève de M.Jimenez Aranda. Rue Bossinnade, 6. P.111.
 N°1376 Un conseil

LLIMONA, Juan. Né à Barcelone, élève de l'Académie de Beaux Arts de Barcelone. A Barcelone Puerta Ferrisa, 8. P.135.
 N°1661 La première dent

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de M. Bonnat. Rue du Faubourg Saint Honoré, 185. P. 143.
 N°1754 Portrait de Mlle. A...

MELIDA, Enrique. Né à Madrid.EX. Rue de Bassano, 48.P.145.
 N°1788 Après le bolero
 N°1789 Premières feuilles d'automne

MENDEZ, Felix Jules. Né aux îles Canaries, élève de M. Gérôme et A. Millet. Rue Delambre, 35. P.146.
 N°1794 Un vieux charron breton

MIRALLES, Enrique. Né à Valence, élève de son frère. Passage Dulac, 4. P.150.
 N°1840 "Remplacé"

MIRALLES, François. Né à Valence, Bd de Clichy, 75. P.150.
 N°1841 Le dimanche des Rameaux , en Espagne (appartient à M. Delaporte)

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrazo. Rue Juliette Lambert, 1. P.157.
 N°1929 Portrait de M.F.P...

PAREDES, Vicente de . Né à Valence, élève de l'École de Madrid. A Arcueil, rue des Écoles, 2. P.159.
 N°1953 En l'absence du cardinal

PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'École des Beaux Arts de Madrid, et de M.Bonnat. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 64. P.162.
 N°1997 Portraits de Mlle. De la R...

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'École de Beaux Arts de Barcelone. Rue Boissonnade, 11. P.169.
 N°1085 Danse mauresque

RUSIÑOL, Santiago. Né à Barcelone, élève de M. Tornas Moragas. A Barcelone, rue Princeps, 37.P.179.
 N°2215 L'accord

SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Séville, élève de M. Cano. rue Boissonnade, 11. P.180.
 N°2235 La rivière Guadaira á Alcalá

1889

Composition des Bureaux

Président: M.Bouguereau; Vice-président: MM.Bonnat et Busson et J.Breton; Secrétaires: MM. Humbert et T.Robert-Fleury, Guillemet et de Vuillefroy

ALARCON, félix. Né à Séville, élève de son père. Bd. Monmartre, 5. P.2.

N°14 Vue prise en Catalogne

ANTONIO, Cristobal. Né à Barcelone, élève de M.Cormon. Rue Fontaine, 23. P.4.

N°40 "Rogar por los que existieron, que a Dios rogarán por vos"

N°41 Vueve

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville ,élève de l'École de Beaux Arts de Séville. EX. Bd. Port Royal, 31.P.5.

N°44 Un café-Hôtellerie; 1880

N°45 portrait de Mlle.A....

BAIXERAS VERDAGUEZ, Dionisio. Né à Barcelone, élève de l'Académie de Barcelone. A Barcelone. P.8.

N°97 Derniers rayons; vallée de Camprodon (Haute Catalogne)

BARRAU, Laureano. Né à Barcelone, élève de MM.Cormon et Gérôme. Bd. De Clichy, 75. P.10.

N°121 La fuite en Egypte

N°122 Printemps;- étude

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfevre et Boulanger.EX. Av. de Villiers, 122. P.14.

N°164 Portrait de Mme S. Carnot

BRULL, Juan. Né à Barcelone, élève de M.Collin. A Barcelone, Calle Riereta, 24. P. 32.

N°397 l'oncle Jean

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Académie de Madrid. Rue du Fauborg de Saint-Honoré, 235 et Galerie des Artistes modernes, rue de la Paix,5. P.44.

N°558 Place de la République

CORTES, André. Né en Espagne, élève de M.A. Cortes. A Lagny (Seine-et-Marne), rue des Étuves, 3. P.50.
 N°637 Un abreuvoir; pré Léveillé, à Lagny

ESTEVA, Hermenegildo: Né à Madrid, élève de l'Académie de Beaux Arts de Madrid, A Rome, et à Paris, Galerie des Artistes modernes, Rue de la Paix, 5. P.75.
 N°973 Venise; riva degli Schiavoni

JIMENEZ, Luis. Né à Séville, élève de l'Académie de Beaux Arts de Séville. EX.Rue Bissonnade, 6. P.108.
 N°1420 Premier mot d'amour
 N°1421 Le fumier

JIMENEZ PRIETO, Manuel. Né à Séville, élève de M.Jimenez Aranda. Rue Bissonnade, 6. P.108.
 N°1422 Dans la ferme

LLANECES, José. Né à Madrid, élève de l'École de Beaux Arts de Madrid. Rue Saint-Pétersbourg, 32. P.131.
 N°1717 Portrait de Mme S.....
 N°1718 "Partida de dados"

MELIDA, Enrique. Né à Madrid.EX. Rue de Bassano, 48.P.141.
 N°1849 Propagande électorale
 N°1850 A L'ombre

MENDEZ, Felix Jules. Né aux îles Canaries, élève de M. Gérôme et A. Millet. Bd. Clichy, 75, et chez MCahn, rue Laffitte, 6. P.141.
 N°1860 Ex voto, Bretagne
 N°1861 Intérieur de tissierand, Bretagne

MIRALLES, Enrique. Né à Valence, élève de son frère. Passage Dulac, 4. P.146.
 N°1912 Dans l'embarras

MIRALLES, François. Né à Valence, Bd de Clichy, 75. P.146.
 N°1913 "Paysannes"

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrazo. Rue Juliette Lambert, 1. P.154.
 N°2027 Portrait de Miss B...
 N°2028 Portrait de Mlle. V...

OLARIA, Frederic. Né en Espagne, élève de M. Domingo. Avenue Hoche, 34. P.155.
 N°2032 Les enfants de m.Francis Planté
 N°2033 Roses Trémières

PANDO, José. Né à Séville, élève de M.Aranda, Rue Bissonnade, 6.P.156.
 N°2051 Moines au réfectoire

PAREDES, Vicente de . Né à Valence, élève de l'École de Madrid. A Arcueil, rue des Écoles, 2. P.156.
 N°Jeune mère. (pertenece al artista)

PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'École des Beaux Arts de Madrid, et de M.Bonnat. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 64. P.161.
 N°2114 Le songe du soldat

RUSIÑOL, Santiago. Né à Barcelone, élève de M. Tornas Moragas. A Barcelone, rue Princepsa, 37.P.180.
 N°2373 Un vélocipédiste

SAENZ, Pedro. Né à Malaga, chez MM. Rondeau, Nos et Stetten, rue des Petites-Ecuries, 28.P.181.
 N°2379 Tentation de Saint-Antoine

SALA, Emilio. Né à Valence, élève de l'École de Madrid. Rue Rochechouart, 42. P.182.
 N°2396 Flairant une affaire

SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Séville, élève de M. Cano. rue Bissonnade, 11. P.183.
 N°2405 Les bords de Guadaira; Espagne

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes, A Saint-Leu (Seine-et-Oise), Hotel de la Croix-Blanche.P.187.
 N°2458 Déception (Pertenece al artista)
 N°2459 Poussins (Pertenece al artista)

1890

Composition des Bureaux

Président: M Gérôme; Vice-Président: MM.Busson et J.P.Laurens. Secrétaires: MM.Robert Fleury, Humbert, François Flameng et Dawant.

BAIXERAS VERDAGUER, Dionisio. Né à Barcelone, élève de l'Académie de Barcelone. A Barcelone, Rue San Pedro et à Paris chez M.Antonio Blanch, Bd. Sebastopol, 135.P.8.

N°82 Pêcheur de coquillages (Pertenece al artista)

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfevre et Benjamin Constant. EX. Av. de Villiers, 122, et Galerie de Montmartre, 27. P.12.

N°132 Portrait de Mme. Carolin cahen..

N°133 Portrait de Mme. B.S...

BROCOS, Santiago. Né à Santiago, élève de Lehmann, de Mm. Hérbert et de F. De Madrazo. Rue Odinot, 23. P.30.

N°364 Portrait de M.F...

BUXO Y TRESANGELS. Né à Barcelone, élève de MM.Cabat et Gérôme, Rue de la Grande Chaumière, 8. P.33.

N°408 Etude d'hiver; vallée d'Hyères

N°409 Etude d'hiver; Méditerranée

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Académie de Madrid. Rue du Fauborg de sanit-Honoré, 235. P.42.

N°517 Course de chairs romains

CORTES, André. Né en Espagne, élève de M.A. Cortes. A Lagny (Seine-et-Marne), rue des Étuves, 3. P.49.

N°613 L'abreuvoir

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de M Pils et de M.Rodriguez. Chez M. Bambez, passage Doisy, 8. P.84.

N°1076 ontrat de mariage au commencement du XVIIIe siècle

N°1077 Un saint; étude

(Appartient à M. Eusebio Lillo)

LOUBERE, Jean. Né à Malaga, de parents français, élève de M Bouguereau, Tony Robert-Fleury et L.Jimenez. Rue Boissonade, 6. P.120.

N°1540 Dans la ferme

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de M. Bonnat. Chez M.MassonRue d'Armaille, 9. P. 127.

N°1626 Portrait de Gaston D..

MELIDA, Enrique. Né à Madrid.EX. Rue de Bassano, 48.P.130.

N°1660 Une procession de pénitents en Espagne au XVIIe siècle

N°1661 "Il n'arrive pas"

MIRALLES, François. Né à Valence, Bd de Clychi, 75. P.134.

N°1706 Une plage en Catalogne (appartient à M.J. de Mendeville)

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrazo. Rue Juliette Lambert, 1. P.141.

N°1801 Portrait de M.A.K...

PAREDES, Vicente de . Né à Valence, élève de l'Ecole de Madrid. A Arcueil, rue des Écoles, 2. P.143.

N°1832 Chez André Chénier (pertenece al artista)

PARYS, Alonso de . Né à Madrid, Rue de l'Abbaye, 3. P.144.

N°1847 Dans l'atelier

PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'Ecole des Beaux Arts de Madrid, et de M.Bonnat. Rue de Faubourg Saint-Honoré, 64. P.148.

N°1893 Les rochers de la source, à Préfailles

SALA, Emilio. Né à Valence, élève de l'Ecole de Madrid. Rue Rochechouart, 42. P.167.

N°2133 Une cigale

N°2134 Ecole buissonnière

SALINAS TERUEL, Agustín. Né à Saragosse, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Rome, via Margutta, 51 et à Paris, chez MM. Roger et Cia., rue Lafayette, 56. P.167.

N°2137 Dante et Virgile rencontrent Matilda au Purgatoire

SALINAS TERUEL, Juan. Né à Saragosse, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Rome, via Margutta, 51 et à Paris, chez MM. Roger et Cia., rue Lafayette, 56. P.167.

N°2138 Le printemps (pertenece al autor)

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes, Rue du Faubourg Saint-Honoré, 235.P.172.

N°2188 Polissons!

N°2189 Hors de jeu

ZULOAGA, Ignacio. Né à Eibar, élève de M.Humbert, Gervex et Chartran. Bd de Clichy, 75. P.194.

N°2479 A la forge

1891

Liste des récompenses décernées par le jury.Salon de 1890

Section de peinture. Médailles de troisième classe.

CHECA, Checa.

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Bonnat; Vice-président:MM. T.Robert-Fleury et Bernier;Secrétaires: MM.Humbert, Guillemet, R.Collin et de Richemont

ARCOS, Santiago. Né en Espagne, élève de MM.Bonnat et Madrazo. Place des Etats Unis,15. P.3.

N°24 Portrait de M. le comte Le F. Des C.

BAIXERAS VERDAGUER, Dionisio. Né à Barcelone, élève de l'Academie de Barcelone. A Barcelone, Rue San Pedro, 37 .P.6.

N°56 Fatiguée

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfevre et Benjamin Constant. EX. Av. Niel, 93, et Galerie de Montmartre, 27. P.9.

N°89 Travail

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Acaddemie de Madrid. Rue du Fauborg de sanit-Honoré, 235. P.30.

N°343 Les Huns; Attila

MEIFREN, Eliseo. Né à Barcelone de parents français. Rue Hégésippe-Moreau, 14 (villa des Arts). P.99.

N°1153 Feu à bord.

N°1154 Calme

MELIDA, Enrique. Né à Madrid.EX. Rue de Bassano, 48.P.99.

N°1155 Une communion de religieuses

N°1156 Sortie furtive

MIRALLES, François. Né à Valence, Bd de Clychi, 75. P.102.

N°1188 "Au revoir"

N°1189 Commérages

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrazo. Rue Lapérouse, 26. P.107.

N°1249 Portrait de Mlle. M.N...

PARYS, Alonso de . Né à Madrid, Rue de l'Abbaye, 3. P.110.

N°1275 Les dernières séances

SALA, Emilio. Né à Valence, élève de l'Ecole de Madrid. Rue Rochechouart, 42. P.127.

N°1475 Un moderniste d'autrefois

SALIS, José. Né à Santona, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid et de M.Van Hammée. A Irun.

N°1478 Hiver (pertenece al artista)

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes, Rue du Faubourg Saint-Honoré, 235.P.130.

N°1519 Ecole de natation

N°1520 Panier de chats

1892

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M. Jean Paul Lurens; Vice-président: M. Lenepveu et Jules Lefebvre : MM. Dawant, Doucet, Renard et Schommer.

ANTONIO, Cristobal. Né à Barcelone, élève de M. Cormon. Rue Durantin, 45. P.3.

N°17 Le jardin de la mère Picard

BAIXERAS VERDAGUER, Dionisio. Né à Barcelone, élève de l'Académie de Barcelone. A Barcelone, Rue San Pedro, 37. P.6.

N°54 Après midi d'été au sommet des Pyrénées; Catalogne. (pertenece al autor)

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM. Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lefebvre et Benjamin Constant. EX. Av. Niel, 93, et Galerie de Montmartre, 27. P.10.

N°97 Deux vaincues

N°98 Une doctoresse

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenar de Oreja, élève de l'Académie de Madrid. Rue du Faubourg de Saint-Honoré, 235. P.36.

N°387 Bacchanale

N°388 A la bonne franquette

GUINEA, Anselmo. Né à Bilbao, élève de M. Carrière. Impasse Hélène, 15. P.77.

N°830 Avenue Clichy. (pertenece al autor)

MEIFREN, Eliseo. Né à Barcelone de parents français. Rue Hégésippe-Moreau, 14 (villa des Arts). P.110.

N°1186 Bateaux de pêche; Espagne

N°1187 La plage des Litges; Espagne

MELIDA, Enrique. Né à Madrid. EX. Rue de Bassano, 48. P.110.

N°1188 Enfant perdu

N°1189 Première au rendez-vous

MIRALLES, François. Né à Valence, Bd de Clichy, 75. P.113.

N°1219 Un coin de Paris

PARYS, Alonso de. Né à Madrid, Rue de l'Abbaye, 3. P.123.

N°1319 L'indiscret

PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'Ecole des Beaux Arts de Madrid, et de M. Bonnat. Rue des Ecuries-d'Artois, 22. P.125.

N°1340 Intérieur breton (appartient à M. G. Gendron)

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née à Saragosse. A Paris, rue de Courcelles, 181. P.134.

N°1440 Raisins d'Espagne (pertenece a la autora)

SALA, Emilio. Né à Valence, élève de l'Ecole de Madrid. Rue Rochechouart, 42. P.139.

N°1499 Portrait de S.A. la princesse Eulalie

N°1500 Un temps d'attente

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M. C. de Haes, Rue du Faubourg Saint-Honoré, 235. P.143.

N°1532 "Sauve qui peut" (Appartient à M. S. Elizalde)

N°1533 "L'appel au plus fort"; poussins.

1893

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M. Jules Lefebvre ; Vice-président: MM. Busson et Gustave Moreau; Secrétaires: MM. Guillemet; Dawant; Renard et Doucet.

AMELL JORDA, Manuel. Né à Barcelone, élève de M. Joseph Sena. A Barcelone, Calle de Valencia, 357. P.2.

N°17 La cuisson; Catalogne (pertenece al autor)

ANTONIO, Cristobal. Né à Barcelone, élève de M. Cormon. Bd. Clichy, 128 ter. P.3.

N°25 La plaine d'enfer; Cayeux-sur-Mer (Appartient à M. Hermet)

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. HC (hors concours). A Madrid calle de Alcalá, 85, et à Paris chez MM. Chaine et Simonson, rue de la Paix, 5. P.4.

N°28 La partie de cartes

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Benjamin Constant. EX. Av. Niel, 93, et Galerie de Montmartre, 27. P.10.
 N°101 Portrait de Mme.Séverine
 N°102 A la campagne

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et M. Rodriguez. Rue du Faubourg Saint-Honoré, 147. P.74.
 N°817 Carnaval

MARCH, Vicente. Né à Valence, élève de l'Ecole de Valence. A Rome. P.108.
 N°1192 "l'Ave Maria"

MEIFREN, Eliseo. Né à Barcelone de parents français. Rue Hégésippe-Moreau, 14 (villa des Arts). P.111.
 N°1231 Emigrant; Barcelone

MIRALLES, François. Né à Valence, A Barcelone, calle del Rosellón, 77; et à Paris chez M.Klemberger, rue de l'Echelle, 9. P.115.
 N°1272 Le retour (pertenece al autor)

PEREZ, Mariano Alonso. Né à Saragosse, Av de l'Opéra, 33. P.126.
 N°1390 Voyage de noce

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11. P.132.
 N°1462 Le rebouteux
 N°1463 l'empailleur d'oiseaux

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, rue de Courcelles, 181. P.137.
 N°1513 Raisins d'Espagne

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes, Rue du Faubourg Saint-Honoré, 235. P.146.
 N°1612 Au marais; canards
 N°1613 Chacun pour soi; poussins

SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève del'Ecole de Valence. Square de Messine, 11. P.148.
 N°1637 Le baiser

VARQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de M.Bonnat, Rue de Vaugirard, 203. P.158.
 N°1751 La fille prodigue

1894

Liste des récompenses décernées par le jury. Salon de 1893
 Section de peinture. Médailles de troisième classe.
 SOROLLA-BASTIDA, Joaquín

Composition des bureaux. Section de peinture
 Président: M. Tony Robert-Fleury; Vice-président: M. Jules Lefebvre et J.P. Laurens;
 Secrétaires: MM. Chartran; Dameron; Martin et Richemont.

ALONSO PEREZ, Mariano. Né à Saragosse, Rue Lemercier, 49. P.2.
 N°15 Arrivée des pèlerins à Lourdes
 N°16 La louée des servantes

BARBUDO, Salvador Sánchez. Né à séville, élève de Villegas. A Rome et à Paris, rue Pigalle, 57. P.9.
 N°90 Sortie de soirée (pertenece al artista)

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Benjamin Constant. EX. Av. Niel, 93, et Galerie de Montmartre, 27. P.11.
 N°117 Portrait de l'auteur
 N°118 Portrait de Mlle. B-B.

BILBAO, Gonzalo. Né à Séville, élève de MM.P.Vegas et J.Villegas. Chez Manuel Jimenez, rue Boissonade, 11. P.17.
 N°188 La moisson en Andalousie

DORDA, Enrique. Né en Espagne, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Rue de Constantinople, 3. p.54.
 N°634 Portrait de Mme. D.S...

GARCIA RODRIGUES, Manuel. Né à Séville. A Paris chez m.Urrabieta, rue Saint-Lazare, 69. P.67.
 N°785 Novembre à Séville

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et M. Rodriguez. Rue du Faubourg Saint-Honoré, 147 . P.72.

N°843 Au cabaret Appartient à M.Jules Welter

JIMENEZ PRIETO, Manuel. Né à Séville, élève de M.Jimenez Aranda. Rue Boissonade, 11. P.83.

N°983 La leçon de violon

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue de la Paix, 5. P.83.

N°984 "Donne-m'en".

N°985 Réveuse

MIRALLES, François. Né à Valence, A Barcelone,calle del Rosellón, 77; et à Paris chez M.Klemberger, rue de l'Echelle,9. P.111.

N°1318 Le soir (pertenece al autor)

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Orgerus (Seine-et-Oise). P.111.

N°1319 Leçon de chant

PABLO , Pena Porrero. Né à Asturias, Passage Colbert,1.P.118.

N°1404 Vêpres à Saint François d' Assises

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11.P.126.

N°1506 La géographe

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, rue de Courcelles, 181. P.127.

N°1562 Fruits d'été (pertenece a la autora)

SALA, Emilio. Né à Valence, élève de l'Ecole de Madrid. Rue Rochechouart, 42. P.137.

N°1630 portrait de Mlle..

N°1631 retour du moulin

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes, Rue du Faubourg Saint-Honoré, 235.P.139.

N°1661 "Pince"; poussins

VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de M.Bonnat, Rue de Vaugirard,203. P.150.

N°1798 La bièvre à Gentilly (pertenece al autor)

N°1799 Vains propos

1895

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M. Jules Lefebvre Vice-président: Robert-Felury et Cormon Secrétaires: MM.Barillot, Guillemet, H.Martin, Petitjean.

ALONSO PEREZ, Mariano. Né à Saragosse, Av. de l'Opera, 33.P.3.

N°26 Les droits du Seigneur

N°27 En avant

ALPERIZ, Nicolás. Né à Séville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Séville. A Paris Galerie des Artistes Modernes, rue de la Paix, 5.P.3.

N°28 Expulsée (pertenece al autor)

AMELL JORDA, Manuel. Né à Barcelone, élève de M. Joseph Serra et Porson. A Barcelone, Calle de Fontanella, 12 et 14, et à Paris, chez M.D Pedro de Rigalt, rue de Florence,10. P.4.

N°32 Musique de carême (pertenece al autor)

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville ,élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. HC (hors concours). A Madrid calle de Alcala,85, et à Paris chez MM.Chaine et Simonson, rue de la Paix, 5.P.5.

N°45 A la recherche de la fortune

ASARTA, Inocente. Né à Pampelune, élève de MM.Lefebvre et Robert-Fleury. A Charenton (Seine), Rue Ramón, 7. P.6.

N°55 Le repos des bergers

BILBAO, Gonzalo.Né à Séville, élève de MM.P.Vegas, J.Villegas et V.Palmaroli.A Séville, Rioja,16, et à Paris Chez M.Molina, rue Vivienne,47. P.17.

N°195 La récolte en Andalousie

BUXO Y TRESANGELS. Né à Barcelone, élève de MM.Cabat et Gêrôme, Rue de la Grande Chaumière, 8. P.29.

N°341 Cathédrale de Barcelone; bassin du cloître (pertenece al autor)

FABRÉS, Antonio. Né à Barcelone, Rue Boissonade, 11. P.59.

N°704 Offrande à la vierge
 N°705 Une sentinelle arabe
 GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. Chez M. Gérard et fils, rue Laffitte, 7 bis.P.67.
 N°801 Leçon de danse
 GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et M. Rodriguez. Rue du Faubourg Saint-Honoré, 147 . P.71.
 N°853 Tentation (appartient à M.Dreux)
 GUINEA, Anselmo. Né à Bilbao, élève de M.Carrière. Rue de Clichy, 85. P.75.
 N°903 printemps
 N°904 Après la messe (pertenece al autor)
 JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue de la Paix, 5. P.84.
 N°1009 Le débarcadère
 N°1010 Octobre
 MIRALLES, François. Né à Valence, A Barcelone,calle del Rosellón, 77; et à Paris chez M.Klemberger, rue de l'Echelle,9. P.114.
 N°1371 La Banqueta- Quai des pêcheurs à Barcelona (pertenece al autor)
 MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Orgerus (Seine-et-Oise). P.114.
 N°1372 La mariée qui passe!
 PARYS, Alonso. Né à Madrid.Bd. Raspail,216. P.123.
 N°1483 Mi-Carême
 PATERMINA, Henri. Né à Haro, élève de M.Bonnat. Chez M. Blanchet. Rue Saint- Benoît, 20.
 N°1485 La visite de la mère
 PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'Ecole des Beaux Arts de Madrid, et de M.Bonnat. Rue des Ecuries-d'Artois, 22. P.126.
 N°1514 Portrait de Mme. P....
 PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11.P.130.
 N°1570 La grand mère
 RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, rue de Courcelles, 181. P.136.
 N°1637 Raisins et grenades (pertenece al autor)
 SALA, Emilio. Né à Valence, élève de l'Ecole de Madrid. Rue Rochechouart, 42. P.141.
 N°1698 Prologue de Gil Blas
 N°1699 Le Sphinx
 SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes, à Paris chez M.Galés, Faubourg-Poissonnière, 54.P.145.
 N°1737 Poussins, l'équilibriste (pertenece al autor)
 SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève del'Ecole de Valence.H.C. A Madrid, Passage de la Alhambra. P.146.
 N°1760 Retour de la Pêche, halague de la barque
 N°1761 La traite des blancs
 VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, Rue de Vivienne,47.
 N°1878 Velazquez peignant les études de son tableau "les forges de Vulcain"
 N°1879 Une idylle

1896

Liste des récompenses décernées par le jury.Salon de 1893

Section de peinture. Médailles de deuxième classe.

SOROLLA-BASTIDA, Joaquín

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Gérôme Vice-président: Jules Lefebvre et Busson Secrétaires: M.Baschet, Raphael Collin, Dantan et Gagliardini

ALONSO PEREZ, Mariano. Né à Saragosse, Av. de l'Opera, 33.P.3.

N°23 Pincée

ALPERIZ, Nicolás. Né à Séville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Séville. A Paris Galerie des Artistes Modernes, rue de la Paix, 5. P.3.

N°24 Présent et passé (pertenece al autor)

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville ,élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. HC (hors concours). A Séville et à Paris chez MM.Chaine et Simonson, rue de la Paix, 5.P.5.
 N°44 "où iront-elles"
 N°45 Le bon gardie

ASARTA, Inocente. Né à Pamplone, élève de MM.Jules Lefebvre et Robert Fleury et Baschet. Rue du Four, 56. P.6.
 N°53 Paysanne des Pyrénées

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.12.
 N°139 "echech et mal"
 N°140 Portrait de Mme.B.S...

BRUGADA, Ricardo. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Rome. A Barcelone et à Paris chez M. Ferrer, rue Baudin, 20. P.29.
 N°324 Méditation (pertenece al autor)

BUXO Y TRESANGELS. Né à Barcelone, élève de MM.Cabat et Gérôme, Rue de la Grande Chaumière, 8. P.32.
 N°362 moulin de Villeneuve-Saint-Georges- paysage

CASANOVA y ESTORACH, Antonio. Né à Tortosa, élève de M.Lorenzale et F.Madrado. Passage des Favorites, 28. P.36.
 N°406 Un passage difficile

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. Rue du Fauborg de sanit-Honoré, 235. P.40.
 N°448 La carrière

CUSACHS Y CUSACHS, José. Né à Montpellier, de parents espagnols, élève de M. Edouard Detaille. A Barcelone et à Paris, ches M.E. Ferrer, rue Baudin, 20. P.47.
 N°35 Pensée lointaine

FABRÉS, Antonio. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Barcelone. Rue Boissonade, 15. P.69.
 N°776 Les buveurs
 N°777 Le liseur

GARCÍA, Gumersindo. Né à Malaga, élève de MM. Ferrándiz et Fraipont. Rue de Rennes, 149. P.76.
 N°870 Sous le pont des Arts

GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. Chez ;. Gérard, rue Laffitte, 7 bis .P.77.
 N°879 Le menuet. (appartient à M. Félix Gerard fils.)

GARNELO ALDA, José. Né à Enquera, province de Valence. Élève de l'ECole Sévillane. A Barcelone Plaza de la Universidad, 5, Estudio, et à Paris chez M.Zorrilla de San Martín, rue de Lubeck, 30. P.78.
 N°884 Retour de Montecarlo (pertenece al autor)

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et M. Rodriguez. Rue Rennequin, 13 . P.81.
 N°929 Portrait de Mme X...

HERNÁNDEZ, Daniel. Né en Espagne. Faubourg de Saint Honoré, 235. P.90.
 N°1028 Vallée de Engelberg (Suisse)

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue de la Paix, 5. P.95.
 N°1083 Les cancans du village
 N°1084 Bottelage de radis

MIRALLES, François. Né à Valence, A Barcelone,calle del Rosellón, 77; et à Paris chez M.Klemberger, rue de l'Echelle,9. P.125.
 N°1428 Le grand tombeau (pertenece al autor)

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Orgerus (Seine-et-Oise). P.125.
 N°1429 Une visite

MORERA, Jaime. Né à Leridam élève de M.Carlos de Haes. Chez M. Vazquez, rue Vivienne, 47. P.127.
 N°1452 Temps gris à Guadarrama. (pertenece al autor)
 N°1453 Le sommet de la Guadarrama. (pertenece al autor)

OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrado. Rue Bayen, 41. P.133.
 N° Colin maillard (pertenece al autor)

PARERA, Francisco. Né à Barcelone, Faubourg de Saint Honoré, 235.
 N°1536 Paris- Sport

PENA, Pablo. Né en Espagne. Rue d'Orsel, 44.P.136.

N°1555 Au chœur (pertenece al autor)
 PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11.P.143.
 N°1640 bis Laveuse. (pertenece al autor)
 N°1641 Pouparlers de mariage (pretenece al autor)
 RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233.
 P.148.
 N°1706 Raissins (pertenece a la autora)
 SALA, Emilio. Né à Valence, élève de l'Ecole de Madrid. A Neuilly (Seine) Bd. Inkermann, 1.P.155.
 N°1776 Portrait de Mme...
 N°1777 Un duel
 SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes,chez M.Gales. Faubourg-Poissonnière ,
 54.P.158.
 N°1816 Situation critique
 SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève del'Ecole de Valence.H.C. A Madrid, Passage de la
 Alhambra. P.161.
 N°1850 Le meilleur berceau
 N°1851 Bénédiction de la barque
 VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, Rue de Vivienne,47.
 P.173.
 N°1992 Le mois de Marie
 N°1993Portrait de M. Daniel Vierge

1897

Liste des récompenses décernées par le jury.Salon de 1896.

Section de peinture.Mentions honorables

M. GARNELO ALDA

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Cormon Vice-Président: MM.Busson et Humbert Secrétaires: MM.Collin, Guillemet,
 Renard et Richemont.

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury
 et Bouguereau, J. Lfevre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.11.

N°103 La reine Juana

BERRUETA, Vicente. Né à Irun, élève de l'Academie de Beaux Arts de Madrid. A Paris chez M.Victor
 Pichon, rue de la Sainte Chapelle,7. P.14.

N°145 Retour de la pêche. (pertenece al autor)

BILBAO, Gonzalo. Né à Séville, élève de MM.Villegas et Vega. A Paris chez M.Vazquez, rue
 Vivienne,47. P.16

N°167 "Triste antesala"

BIILLET, Mme Luc. Né à Madrid, élève de Doucet, de MM.Baschet, Buguereau et G.Ferrier.n Rue
 Magellan,12. P.16.

N°170 Chez l'écrivain public

CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelone, Rue Mallebranche, 2. P.31.

N°331 Seville (pertenece al autor)

CHATROUSSE, Mme. Just, née Luisa LÉCHELLE). Née à Madrid de parents français, élève de
 M.geoffroy et de Mme. Thoret. Bd Saint-Germain, 117. P. 35.

N°372 Portrait d'Emile Chatrousse, satatauire

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Acaddemie de Madrid.H.C. Rue du Fauborg de
 sanit-Honoré, 235. P.35.

N°374 Le rapt. (pertenece al autor)

FABRÉS, Antonio. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Barcelone. Rue Boissonade, 15.
 P.59.

N°620 Un escaramouche

GARNELO ALDA, José. Né à Enquera, province de Valence. Élève de l'ECole Sévillane. A Barcelone
 Plaza de la Universidad, 5. P.67.

N°704 Duel interrompu (pertence al autor)

N°705 Baiser paternel. (pertenece al autor)

GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. Chez ;. Gérard, rue Laffitte, 7 bis .P.67.

N°707 La farandole (pertence al autor)
 N°708 guitariste (pertence al autor)
 JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.83.
 N°888 Une caquette
 N°889 Il ne pleut plus
 MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Orgerus (Seine-et-Oise). P.112.
 N°1190 dévideuse
 MORERA, Jaime. Né à Leridam élève de M.Carlos de Haes. Chez M. Vazquez, rue Vivienne,47. P.115.
 N°1217 El Guadarrama (peretenece al autor)
 N°1218 El Guadarrama (pertenece al autor)
 OCHOA, Rafael. Né à Madrid, élève de M. Gérôme et Madrazo. Rue Bayen, 41. P.119.
 N°1272 Concert dans le parc (pertenece al autor)
 PENA, Pablo. Né en Espagne. Rue d'Orsel, 44.P.122.
 N°1304 Le Saint-Sacrament
 PESCADOR Y SALDANA, Felix. Né à Saragosse, élève de l'Ecole des Beaux Arts de Madrid, chez M.Moirinat, rue du Faubourg Saint-Honoré, 184. P.123.
 N°1316 Extase (pertenece al autor)
 PINELO-LLUL, José. Né à Cadix, élève de M.Eduardo Cano et D José Villegas. A Séville, Espejo, 34.P.126.
 N°1347 Moutons au pâturage. Alcala de Guadaira
 PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11.P.130.
 N°1380 Chez l'expert. (pertenece al autor)
 N°1381 Pris au piege. (pertenece al autor)
 RIBERA, Pierre. Né à Madrid, élève de M.Bonnat, Rue Vivienne, 47. P.134.
 N°1424 Etude
 RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.135.
 N°1439 Raisins, grenades et oranges. (pertenece al autor)
 SALA, Emilio. Né à Valence, élève de l'Ecole de Madrid. Rue Bellefond, 14.P.141.
 N°1503 Toute à la joie
 N°1504 Le pain quotidien
 SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes, chez M.Gales. Faubourg-Poissonnière, 54.P.145.
 N°1547 Le retour du labeur
 SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève de l'Ecole de Valence.H.C. A Madrid, Passage de la Alhambra,3. P.148.
 N°1579 Cousant la voile

1898

Liste des récompenses décernées par le jury. Salon de 1897
 Section de peinture. Médailles de deuxième classe.
 BILBAO, Gonzalo
 Composition des bureaux. Section de peinture
 Président: M.Bonnat Vice-président: MM.Busson et Henner
 Secrétaires: MM.Adan, G.Ferrier, Gagliardini et Renard.

ALONSO PEREZ, Mariano. Né à Saragosse, Rue Copernic, 130. P.3.
 N°26 En voiture!
 ALPERIZ, Nicolás. Né à Séville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Séville. A Paris Rue Caumartin, 19. P.4.
 N°27 Déshonorée
 BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfevre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.13.
 N°126 Marseille racontant ses luttes
 N°127 Portrait de la comtesse D'A...

BROCOS, Santiago. Né à Santiago, élève de Lehmann, et de l'Ecole de Madrid. Chez M.Crespin, rue de Cherche Midi , 5. P.30.
 N°310 Préparation du manioc. Brésil (pertenece al autor)

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Rue du Fauborg de sanit-Honoré, 235. P.44.
 N°459 Départ pour la fantasia
 N°460 A la foire de Séville

DIEZ PENADES, José. Né en Espagne, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence et de Madrid. A Madrid Calle de Zaragoza, 6. P.67.
 N°689 Nourrice indispensable (pertenece al autor)

GARNELO ALDA, José. Né à Enquera, province de Valence. Élève de l'ECole Sévillane. A Barcelone Plaza de la Universidad, 5. P.86.
 N°879 Lourdes (pertenece al autor)
 N°880 Charité (pertenece al autor)

GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. Chez ;. Gérard, rue Laffitte, 7 bis .P.86.
 N°883 Le pas de quatre
 N°884 Etude

GIMENEZ, Martin. Né à Madrid, Rue Clignancourt,46.P.89.
 N°915 Dans le jardin. (pertenece al autor)

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.105.
 N°1091 Un rayon de soleil
 N°1092 pauvre petite

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Orgerus (Seine-et-Oise). P.139.
 N°1469 Ohe!ohe!le passeur!

PAREDES, De. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Arcueil (Seine) Rue de Chemin-de-fer, 8. P.149.
 N°1567 Mozart chez Mme. Pompadour

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11.P.158.
 N°1662 Double choiz (pertenece al autor)

REBOLLAR, Gabriel. Né à Madrid, élève de M.Boulangier et de MM. J.Lefebvre et L.Gérôme. Rue Saint-Ferdinand, 22. P. 161.
 N°1696 Portrait de M.Roger Périac

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.164.
 N°1730 Fruits (pertenece al autor)

SANTA MARIA, Marcelino. Né à Burgos, élève de M.Manuel Dominguez. A Madrid Carrera de San Jerónimo, 53. P.172.
 N°1804 La tonte (pertenece al autor)

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes,chez M.Gales. Faubourg-Poissonnière , 54.P.175.
 N°1842 Les deux campères (pertenece al autor)
 N°1843 Banquet inattendu (pertenece al autor)

SORIANO, FORT. Né à Valence, élève de M. Alejandro Ferrant. A Madrid. Calle de Jacometrezo, 8 (2e étage). P.179.
 N°1877 Malhereuse!

SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève del'Ecole de Valence.H.C. A Madrid, Passage de la Alhambra,3. P.179.
 N°1878 Plage de Valence
 N°1879 Mes fils

VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, Rue de Vivienne,47. P.191.
 N°2012 Portrait
 N°2013 Son Quichotte

VINIEGRA, J.Lasso Salvador. Né à Cadix, élève de M. Hemandy et José Villegas. Chez MM. Tedesco frères, Av. de l'Opera, 33. P.193.
 N°2026 La récolte du sel
 N°2027 La vendange

1899

Liste des récompenses décernées par le jury.Salon de 1898

Section de peinture. Médailles de troisième classe.

SORIANO, FORT

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Jules Lefebvre; Vice-président: Benjamin Constant et Albert Maignan;

Secrétaires:MM.Adan, Baschet, Dameron, Raphaël Collin.

ANTONIO, Cristobal. Né à Barcelone, élève de M.Cormon. Chez M.Mick Rue de Rome, 65. P.5.

N°40 Le retour d'une mission

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lefebvre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.13.

N°124 Portrait de Mme. Daniel Lesuer

N°125 Portrait de M.Ballot-Beaupré

BILLET, Mme. Luc. Née à Madrid, élève de MM.Checa, Bouguereau, et G.Ferrier. Rue Magellan, 12. P.19.

N°192 Portrait de Mlle. S...

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Rue du Fauborg de sanit-Honoré, 235. P.42.

N°438 Don Quichotte de la Manche, dans sa bataille avec les moutons

DAPOUSA Y BENGOCHE, Niceto. Né à Bilbao, élève de MM.Carlos de Haes et S.Gessa. Av.Victoria, 17. P.52.

N°545 Corbeille de fleurs (pertenece al autor)

GARNELO ALDA, José. Né à Enquera, province de Valence. Élève de l'Ecole Sévillane. Chez M.Dupré,144, et Chez M.Rodriguez Leurat, rue Charras, 4. P.80.

N°837 Magasin en plein air. Andalousie (pertenece al autor)

N°838 Doux pensers (pertence al autor)

GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. Chez ;. Gérard, rue Laffitte, 7 bis .P.80.

N°840 Gavotte interrompue

N°841 l'Hiver

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.100.

N°1044 Pastorale

N°1045 La famille

MENDEZ, Felix Jules. Né aux iles Canaries, élève de M. Gérôme et A. Millet. H.C. Bd. Clichy, 75. P.133.

N°380 Intérieur de trisserand breton

N°381 POrrait de M.P.G. (pertenece al autor)

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Orgerus (Seine-et-Oise). P.136.

N°1415 "Un accident"

PELLICER, Carlos. Né à Barcelone, élève de MM. Bouguereau et de G.Ferrier. Rue Notre-Dame-des-Champs, 75. P.147.

N°1521 Portrait de Nena

N°1522 Été

PLA y RUBIO, Alberto. Né à Villanueva de Castellón. Élève de M.Ferran. Rue d'Angoulême,48. P.152.

N°1572 "la guerre"

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11.P.155.

N°1602 la sortie du Sultan, l'obole des pauvres

RAURICH, Nicolás. Né à Barcelone. A Barcelone Rue Valencia, 369-2°. P.157.

N°1624 "Terra molla"

RICO, Martin. Né à Madrid. H.C. Av de l'Opera 33. P.161.

N°1669 Le pont du Canal des mendiants à Venise

N°1670 Palais Dario , Grand Canal à Venise

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.162.

N°1680 Fruits d'été

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes,chez M.Gales. Faubourg-Poissonnière , 54.P.173.

N°794 Je suis bien la!
N°795 Duex étonnés
SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève de l'Ecole de Valence.H.C. A Madrid, Passage de la Alhambra,3. P.177.
N°1831 Les misères de la pêche
N°1832 Renassant les filets
SOUVIRON, Jean. Né à Barcelone, élève de M.Bonnat et Albert Maignan. Rue Leverrier, 9.P.177.
N°1833 Bouvier

1900

Liste des récompenses décernées par le jury.Salon de 1898
Section de peinture. Médailles de deuxième classe.
PLA y RUBIO
Composition des bureaux. Section de peinture
Président: M.Bouguereau; Vice-président: MM. Busson et Henner; Secrétaires:MM.Adan, Bavillot, Gagliardini, Thirion.

ALSINA, José. Né à Figueras, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Barcelone. A Epinay-sur-Seine, villa Louise,4.P.4.
N°20 Le premier feu de l'année (pertenece al autor)
AMELL JORDA, Manuel. Né à Barcelone, élève de M. Joseph Serra et Porson. A Barcelone, Calle de Valencia, 357 et à Paris Bd. Clichy, 34 . P.4.
N°23 Étudiants (pertenece al autor)
ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.¿?
N°39 Napoleón
BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.12.
N°82 Portrait de Mlle A.H..
BRULL, José. Né à Barcelone. A Neuilly-sur-Seine, Av.Neuilly,158. P.28.
N°205 Jeanne
BRULL y VIÑOLAS, Juan. Né à Barcelone, élève de M.Raphaël Collin. Av.Neuilly,158. P.28.
N°206 Noël à Barcelone
CABALLERO, Máximo. Né en Espagne. Av de Clichy, 58. P.31.
N°226 Partie de cartes
CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelone, Bd. Vaugirard, 65. P.35.
N°259 Fleurs à Luxembourg (pertenece al autor)
CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Rue du Fauborg de sanit-Honoré, 235. P.40.
N°296 Mazeppa (pertence al autor)
DAPOUSA Y BENGOCHE, Niceto. Né à Bilbao, élève de MM.Carlos de Haes et S.Gessa. Rue Sanval, 9. P.48.
N°362 Le nid (pertenece al autor)
FABRÉS, Antonio. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Barcelone. Rue Boissonade, 15. P.65.
N°493 La chanson scène orientale
GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. Chez ;. Gérard, rue Laffitte, 7 bis .P.74.
N°566 Fin de cotillon (appartient à M.Gerard Felix et fils)
GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et M. Rodriguez.Chez M.Sraus, rue de Paradis, 39 . P.78.
N°591 Portrait de Mme. H... (appartient à Mme H.)
JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.93.
N°705 Les bois morts
LLANSAS, Mme.Juliette F de . Née à Barcelone, élève de M.Fabrés. Rue Boissonade,15. P.111.
N°844 Conches (Normandie), paysage
MENDEZ, Felix Jules. Né aux iles Canaies, élève de M. Gérôme et A. Millet. H.C. Chez M.Van Aelst, rue Servan, 40. P.122.
N°928 la petite boudeuse

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. A Orgerus (Seine-et-Oise). P.125.

N°951 "Bonne recete"

NAJERA, Migeul Hernández. Né à Madrid, élève de MM. Alexandre Ferrant et Emilio Sala. A Madrid, Príncipe, 17.P.129

N°983 Foire à Andalousie (Santipouce) (pertenece al autor)

PAREDES, De. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Arcueil (Seine) Rue de Chemin-de-fer, 8. P.134.

N°1020 Un mariage à Valence. (pertenece al autor)

PEGOT, Jean Alexis. Né à Salamanque de parents français. Élève de M.Deyrolle. Chez M.Oulié, rue de Sevres,29. P.136.

N°1035 Propos de buveurs, l'éloge du cidre

PELLICER, Carlos. Né à Barcelone, élève de MM. Bouguereau et de G.Ferrier. Rue Notre-Dame-des-Champs, 75. P.136.

N°1037 Attente

RAURICH, Nicolás. Né à Barcelone. A Barcelone Rue Valencia, 369-2°. P.144.

N°1100 "Costas de Levante" Catalogne (pertenece al autor)

RIBERA, Pierre. Né à Madrid, élève de M.Bonnat, Rue d'Amsterdam, 77. P.147.

N°1119 Fandango à Saint-Jean-de-Luz

SALA, Tomás. Né à Guisnone . Bd. Saint Marcel,9. P.154.

N°1177 Indécision

SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève del'Ecole de Valence.H.C. A Madrid, Pasage de la Alhambra,3. P.161.

N°1231 Retour de la pêche

YSERN Y ALIE, Pierre. Né en Espagne. Rue Bonaparte,22. P.179.

N°1372 journée triste (pertenece al autor)

1901

Mentions honorables de 1900

NAJERA, Miguel

RIBERA, Pierre

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Henner; Vice-président: MM. Benjamin Constant et Humbert; Secrétaires:MM.Barillot, Baschet, Ferrier et Luigi-loir.

AMELL JORDA, Manuel. Né à Barcelone, élève de M. Joseph Serra et Porson. A Barcelone, Calle de Valencia, 357 et à Paris Bd. Clichy, 34 . P.5.

N°41 Chien de chasse (pertenece al autor)

N°42 Oh! Ma mère! (pertenece al autor)

ARANDA, José Jimenez. Né à Séville ,élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. HC (hors concours). A Séville et à Paris chez MM.Chaine et Simonson, rue de la Paix, 5.P.6.

N°52 Les cancanières

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.9.

N°64 A l'île Saint Germain

N°65 La berge de la Seine à Sevres

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfevre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.14.

N°128 Portrait de Mme G.CH..

N°129 Eve

BILLET, Mme. Luc. Née à Madrid, élève de MM.Checa, Bouguereau, et G.Ferrier. Rue Magellan, 12. P.20.

N°194 Portrait de M.S..

CABALLERO, Máximo. Né en Espagne. Av de Clichy, 58. P.36.

N°356 La gitana

CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelone, Bd. Vaugirard, 65. P.41.

N°407 la bailadora

N°408 Jour d'automne paysage

CHATROUSSE, Mme Luisa. Née à Madrid de parents français, élève de M.Jean Geoffroy. Bd. Saint-Germain, 117. P.45.
 N°451 Portrait de Mme. J.D..

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenar de Oreja, élève de l'Académie de Madrid. H.C. Rue du Faubourg de Saint-Honoré, 235. P.46.
 N°457 Vinicius courant vers Rome en feu (d'après Quo Vadis?)
 N°458 Portrait de M.H..

CUESTA RAMOS. Né à Puerto de Santa María (Cadix), élève de M.Jean Paul Laurens. Rue de Four, 50. P.55.
 N°550 Portrait de M.Lesieur

FABRÉS, Antonio. Né à Barcelone, élève de l'École de Beaux Arts de Barcelone. Rue Boissonade, 15. P.75.
 N°754 un philosophe
 N°755 Les deux bergers

GARCIA RAMON, Leopoldo. Né à Valencia. A Sevres (Seine-et-Oise), rue Troyon, 1. P.85.
 N°849 la moisson à Valencia (pertenece al autor)

GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. Chez ; Gérard, rue Laffitte, 7 bis .P.85.
 N°856 Point d'orgue prolongé (appartient à M Felix Gerard et fils)

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'École de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.108.
 N°1088 attendant le passeur
 N°1089 L'été- bords de l'Oise

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'École de Beaux Arts de Valence. A Orgerus (Seine-et-Oise). P.148.
 N°1465 Saint Antoine de Padoue

MORENO, Luis. Né à Madrid, Rue d'Alesia, 81. P.151.
 N°1495 Le retour de la cueillette des fraises, dans la vallée de Chevreuse

MORERA, Jaime. Né à Leridam élève de M.Carlos de Haes. Chez M. Ribera, Rue d'Amsterdam, 77. P.154.
 N°1524 premier labour (pertenece al autor)

PALLARES, Joaquín. Né à Saragosse, élève de V.Palamaroli et de l'école de Beaux Arts de Madrid. Rue Drovot, 18. P.157.
 N°1555 Une vieille cigale (pertenece al autor)

PEGOT, Jean Alexis. Né à Salamanque de parents français. Élève de M.Deyrolle. A Bellevue-Hennebont (Morbihan). P.159.
 N°1573 La cidre répandus

PELLICER, Carlos. Né à Barcelone, élève de MM. Bouguereau et de G.Ferrier. Rue Notre-Dame-des-Champs, 75. P.159.
 N°1575 Fleur préférée

PEREZ Alonso. Né à Saragosse. Chez M. Duval, rue du Faubourg Saint-Martin, 78 et cité Hitorff, 7. P.161.
 N°1582 Bonne force (appartient à M.Duval)

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'École de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11. P.167.
 N°1653 La rédaction du Firman

RIBERA, Pierre. Né à Madrid, élève de M.Bonnat, Rue d'Amsterdam, 77. P.172.
 N°1697 Marchande de grenades à Grenade (pertenece al autor)

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes, chez M.Gales. Bd. De Courcelles, 108. P.185.
 N°1832 Panier et chats

SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève de l'École de Valence. H.C. A Madrid, Passage de la Alhambra, 3. P.189.
 N°1865 Préparation des raisins secs
 N°1866 Fin d'une journée

1902

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Laurens; Vice-président: MM. Lefebvre et Humbert; Secrétaires:MM.Petitjean, Collin, Rochegrosse et Boutigny.

ALCALA GALIANO, Alvares. Né à Madrid.élève de M.Sorolla. Chez M.Blanchet, rue Saint-Benoît, 20. P.3.

N°19 Dans le port (pertenece al autor)

N°20 Mauvais temps (pertenece al autor)

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.5.

N°41 Esquisse pour un panneau décoratif

N°42 Esquisse pour un panneau décoratif

BACARISAS, Gustave. Né à Gibraltar, élève de M.Madrado. Chez M.Madrado, rue Beaujon, 32. P.7.

N°57 Sanson et Dalila

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lefebvre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.11.

N°87 Portrait de M.P.H..

N°88 Hamlet

BILBAO, Gonzalo. Né à Séville, élève de MM.Villegas et Vega. A Séville Rue Rioja, 14. P.15.

N°146 Petite mère (pertenece al autor)

N°147 Les cigarières (pertenece al autor)

CABALLERO, Máximo. Né en Espagne. Élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Av de Clichy, 58. P.27.

N°273 Chez le peintre

CABRERA Y CANTO,Claudio. Né à Alcoy, élève de M. Casto Palsencia. A Alcoy, Rue Saint Nicolas, 45. P.27.

N°279 Vous faui-il un modèle? (pertenece al autor)

CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelone, Bd. Vaugirard, 65. P.30.

N°310 Toros à Séville

N°311 La salle de dos Hermanas à Grenade

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Galerie des Artistes Modernes, rue Caumartin, 19. P.¿?

N°362 La era. Battage du blé en Espagne

N°363 Portrait deM.Pinedo

FABRÉS, Antonio. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Barcelone. Rue Boissonade, 15. P.61.

N°615 Un domestique

GARCIA RAMON, Leopoldo. Né à Valencia.élève de M.Mariano García y Mas. Passage d'Angoulême,4.P.69

N°683 Premier bain (pertenece al autor)

GARNELO ALDA, José. Né à Enquera, province de Valence. Élève de M.Plasencia.Av de la Grande-Armée, 16. P.69.

N°689 Course de taureaux à la Campagne

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.90.

N°894 Le jardin du presbytère-une madeleine

N°895 Après-midi d'automne-bord de l'Oise

LLANSAS, Mme.Juliette F de . Née à Barcelone, élève de M.Fabrés. Rue Boissonade,15. P.108.

N°1061 Italie, lac d'Albano

NAJERA, Migeul Hernández. Né à Madrid, élève de MM. Alexandre Ferrant et Emilio Sala. A Madrid, Príncipe, 17.P.126.

N°1230 la veielle du 2 mai

PAREDES, De. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Arcueil (Seine) Rue de Chemin-de-fer, 8. P.129.

N°1261 La première fiancée du roi

PARLADE, Andrés. Né à Séville. A Séville. Maese Rodrigo, 22. P.130.

N°1266 Souvenir (pertenece al autor)

PELLICER, Carlos. Né à Barcelone, élève de MM. Bouguereau et de G.Ferrier. Rue Notre-Dame-des-Champs, 75. P.131.

N°1277 Prisonnier
 N°1278 Portrait
 RAURICH, Nicolás. Né à Barcelone. A Barcelone Rue Valencia, 369-2°. P.138.
 N°1348 Feuilles mortes (pertenece al autor)
 RIBERA, Pierre. Né à Madrid, élève de M.Bonnat, Rue d'Amsterdam, 77. P.141.
 N°1371 portrait de Mme Beannish de Foras.
 RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.142.
 N°1388 Fruits d'Espagne
 SAENZ, Pedro. Né à Malaga, élève de M.Ferrandiz. A Madrid, Barbieri, 5. P. 148.
 N°1440 La tombe du poète (pertenece al autor)
 SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes,chez M.Gales. Bd. De Courcelles, 108.P.152.
 N°1488 Aux bords du présipice.... (pertenece al autor)
 SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève del'Ecole de Valence.H.C. A Madrid, Passage de la Alhambra,3. P.155.
 N°1515 Plage de Valence, effet du matin
 N°1516 Plage de Valence, soleil couchant
 VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, Rue de Vivienne,47. P.164.
 N°1608 En excursion (pertenece al autor)

1903

Mentions honorables 1902
 ALCALA Galiano
 CABRERA CANTO.

Composition des bureaux. Section de peinture
 Président: M.Robert Fleury; Vice-président: MM.Cormon et Henner; Secrétaires:MM.P.Chabas , H.Royer, G.Laugée et Zwiller.

ALCALA GALIANO, Alvaro. Né à Madrid, élève de MM. Sorolla et Jimenez Aranda. Chez M.Blanchet, rue Saint Benoît, 20. P.3.
 N°23 Bénédiction de la mer (Bretagne)
 ALONSO PEREZ, Mariano. Né à Saragosse. Rue du Faubourgh-Saint-Honoré, 78. Cité Hittorf, 7. P.4.
 N°31 Départ (Appartient à M.Dural)
 ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.7.
 N°52 Don Quichotte attaquant les moulins
 N°53 Le pêtre du village
 BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfevre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.13.
 N°1111 Dans l'train
 BILBAO, Gonzalo. Né à Séville, élève de MM.Villegas et Vega. A Séville Rue Rioja, 14. P.18.
 N°160 Portrait
 N°161 Portrait
 CABALLERO, Máximo. Né en Espagne. Élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Av de Clichy, 58. P.31.
 N°302 La politique
 CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Galerie des Artistes Modernes, rue Caumartin, 19. P.40.
 N°387 Chevaux à l'abreuvoir
 N°388 Portrait ded la comtesse de E....
 GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. Chez ;, Gérard, rue Laffitte, 7 bis .P.79.
 N°755 Avant le bal (appartient à Gérard)
 GONZALEZ AGREDA, Manuel. Né à Jerez de la Frontera, élève de Benjamin Constant et de MM.Laurens et Jimenez Aranda. Rue Bara, 31.P.84.
 N°807 Materenité
 JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.102.
 N°975 Les paysannes- bords de l'Oisenà Pontoise

N°976 Confidence-bords de l'Oise à Chaponval
 MENDEZ, Felix Jules. Né aux îles Canaries, élève de M. Gérôme et A. Millet. H.C.Bd. des Batignoies,29. P.131.
 N°1245 Malice
 MEZQUITA LOPEZ. Né à Grenade. Bd. Bethier,19. P.133.
 N°1264 Portrait de Mlles.de V...
 N°1265 Le repos (pertence al autor)
 NAJERA, Migeul Hernández. Né à Madrid, élève de MM. Alexandre Ferrant et Emilio Sala. A Madrid, Príncipe, 17.P.¿?.
 N°1330 Une sevillane (p. A.a)
 N°1331 Enfants dans la montagne (p.A.A)
 PARLADE HEREDIA, Andrés. Né à Séville. A Séville. Maese Rodrigo, 22. P.143.
 N°1368 Estudio (p.a.a)
 PELLICER, Carlos. Né à Barcelone, élève de MM. Bouguereau et de G.Ferrier. Rue Notre-Dame-des-Champs, 75. P.145.
 N°1382 Portrait de mme. de L..
 PRADES, Julio Vila. Né à Valence, élève de M. Sorolla. A Madrid, Moreto 7, Estudio. P. 151.
 N°1438 Intérieur de femme Espagne (p.a.a)
 N°1349 Lavandières (p.a.a)
 RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.158.
 N°1502 Prunes (p.a.a)
 SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève del'Ecole de Valence.H.C. A Madrid, Pasage de la Alhambra,3. P.170.
 N°1616 Fabrication de raisins secs (étude)
 N°1617 Après le bain
 VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, Rue de Vivienne,47. P.181.
 N°Dans les cactus à Grenade (p.a.a)

1904

Médailles de troisième classe de 1903
 MEZQUITA LOPEZ

Composition des bureaux. Section de peinture
 Président: M.Humbert; Vice-président: MM.Bonnat et Detaille; Secrétaires:MM.Baschet, Gervais, Gosselin et Schommer.

ALCALA GALIANO, Alvaro. Né à Madrid, élève de MM. Sorolla et Jimenez Aranda. Chez M.Blanchet, rue Saint Benoît, 20. P.3.

N°18 Gitanes

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.6. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°46 A Saint- Cloud

N°47 Atelier à plein air (p.a.a)

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.12. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°105 Nos filles

N°106 Portrait de Mme. de ..

CABALLERO, Máximo. Né en Espagne. Élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Av de Clichy, 58. P.33.

N°314 Partie d'échecs

CARRERA, Agusntín. Né à Madrid, de parents français, élève de MM. Aplhonse Moutte et Bonnat. Rue Malebranche, 13. P.¿?

N°353 Débarquement de poutres à Marseille (p.a.a)

CHATROUSSE, Mme Luisa. Née à Madrid de partens français, élève de M.Jean Geoffroy.Rue de l'Ancienne Comédie,13 . P.42. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°400 Coquette!...étude de nu

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Galerie des Artistes Modernes, rue Caumartin, 19. P.42.
 N°407 Jour de marché, Espagne
 N°408 Portrait d'enfants

CUGNERELLA, Antonio. Né à Gandía, élève de M Ramón Martínez. Rue Jacob, 25. P. 50.
 N° 483 Tête de femme espagnole

GÓMEZ GIL, Guillaume. Né à Malaga, élève de Antonio Muños Degrain. A Madrid Calle Fuencarral, 7. P.86.
 N°823 Effet de lune (p.a.a)

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.101.
 N°967 "Elle passera, elle ne passera pas!"
 N°968 Le repos de travailleuses

MEZQUITA LOPEZ. Né à Grenade. Bd. Bethier,19. P.134.
 N°1271 Etude de soleil
 N°1272 Portrait de Mme M..

MIGUEL NIETO, Anselmo. Né à Valladolid, élève de l'Academie royale de Beaux Arts de Madrid. Rue du faubourg-Montmartre, 41. P.135.
 N°1285 Au café (p.a.a)

MORERA, A. Né à Madrid ,Calle de Atocha, 65. P.157
 N°1313 Fontaines à Miraflores de la Sierra, Guadarrama
 N°1314 Hutte, dans le Guadarrama

NAJERA, Migeul Hernández. Né à Madrid, élève de MM. Alexandre Ferrant et Emilio Sala. A Madrid, Príncipe, 17.P.141.
 N°1344 Jeune mère

PAREDES, De. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Arcueil (Seine) Rue de Chemin-de-fer, 8. P.145.
 N°1382 Hayden

PELLICER, Carlos. Né à Barcelone, élève de MM. Bouguereau et de G.Ferrier. Rue Notre-Dame-des-Champs, 75. P.147.
 N°1402 "Nénuphars"

RAURICH, Nicolás. Né à Barcelone. A Barcelone Rue Valencia, 369-2°. P.156.
 N°1510 Lettre d'amour (p.a.a)
 N°1511 Parisienne (p.a.a)

SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève del'Ecole de Valence.H.C. A Madrid Miguel Angel, 9. P.173.
 N°1659 Au bord de la mer
 N°1660 Famille de pêcheurs

VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, Rue de Vivienne,47. P.186.
 N°1790 "libera nos, domine"

1905

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Lefebvre; Vice-président: MM. J.P. Laurens et Cormon; Secrétaires:MM.Gosselin, Baschet, Boutigny et Barillot.

ALCALA GALIANO, Alvaro. Né à Madrid, élève de MM. Sorolla et Jimenez Aranda. Chez M.Blanchet, rue Bonaparte, 38. P.2.

N°16 La feu de joie (Bretagne) (p.a.a)

ANTONIO, Cristobal. Né à Barcelone, élève de M.Cormon. Chez M.Mick Rue de Rome, 65. P.4.

N°33 Histoire de jeunesse

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.5. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°40 Bravo taureau

BALANDE, Gastón. Né à Madrid, de parents français, élève de l'Ecole national des Arts décoratifs. Rue Littré, 5.P.7.

N°67 Au quai d'Orsay, en hiver (p.a.a)

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfévre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.11. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°110 Au déclin

N°111 Portrait de la princesse Lucien Murat

BILBAO, Gonzalo. Né à Séville, élève de MM.Villegas et Vega. A Séville Rue Rioja, 14. P.16.

N°169 Vieux berger (p.a.a)

N°170 sévillanes, 1849 (p.a.a)

BRULL y VIÑOLAS, Juan. Né à Barcelone, élève de M.Raphaël CollinA Barcelone, Blasco de Garay. P.26.

N°286 Romeria (p.a.a)

CARRERA, Agusntín. Né à Madrid, de parents français, élève de MM. Aplhonse Moutte et Bonnat. RueMouffetard, 122. P.31

N°361 Sous la treille (provence) (p.a.a)

CHATROUSSE, Mme Luisa. Née à Madrid de partens français, élève de M.Jean Geoffroy.Rue de l'Ancienne Comédie,13 . P.36. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°427 Portrait de Mlle. A.D.

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Galerie des Artistes Modernes, rue Caumartin, 19. P.37.

N°432 Portrait de M.P.R

N°433 En route pour la feria

GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. A la Varenne-Saint-Hilaire (Seine). Rue Balzac, 19. P. 65.

N°793 Protrait de m. Legastelois, statutaire (appartient à M. Legastelois)

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et M. Rodriguez.Chez M.Sraus, rue de Paradis, 39 . P.69.

N°842 Tête d'etude (appartient à M. Sommaruga)

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.83.

N°1006 Les blanchisseuses, quai du Pothuis; Pontoise

N°1007 Attendant le passuer, à l'île Saint-Martin, Pontoise

LUQUE ROSELLO, Joaquín. Né à Malaga, rue de la caussée d'Antin, 47. P. 102.

N°1233 Fête andalouse (appartient à M.G.Berly)

MEZQUITA LOPEZ. Né à Grenade. Chez M. le Comte de Parceut, rue d'Artois, 39. P.110.

N°1336 La petite danseuse, scène espagnole

N°1337 Patio de Estanque- Alhambra (p.a.a)

MIGUEL NIETO, Anselmo. Né à Valladolid, élève de l'Academie royale de Beaux Arts de Madrid. Rue du faubourg-Montmartre, 41. P.111.

N°1349 Harmonie nocturne

PAREDES, Vicente. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Arcueil (Seine) Rue de Chemin-de-fer, 8. P.120.

N°1447 La duchesse de Châteauroux

PARLADE HEREDIA, Andrés. Né à Séville. A Séville. Maese Rodrigo, 22. P.120.

N°1452 Etude (p.a.a)

PELLICER, Carlos. Né à Barcelone, élève de MM. Bouguereau et de G.Ferrier. Rue Notre-Dame-des-Champs, 75. P.122.

N°1477 Portrait de Mlle Raphaella de Vigo.

PUJOL, Clement. Né à Barcelone, élève de l'Ecole de Beaux Arts, Rue Boissonade, 11.P.129.

N°1552 " L'ave Maria"

RIBERA, Pierre. Né à Madrid, élève de M.Bonnat, Rue d'Amsterdam, 77. P.132.

N°1594 Portrait de Mlle. C.H. Dufan

N°1595 Etude

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.133.

N°1611 Raisins (p.a.a)

ROY, Felicien. Né à Madrid, de parents français, élève de Mm. Bouguereau, Gabriel Ferrier et Al bert Maignan. A Châteauneuf (Charente). P.¿?

N°1656 Vieille femme devant l'âtre

SOROLLA-BASTIDA, Joaquín. Né à Valence, élève de l'Ecole de Valence.H.C. A Madrid Miguel Angel, 9. P.144.

N°1741 Soleil du soir

N°1742 Été

VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, A Barcelone, Calle Alsina San Gervasio, 11.P.155.

N°1877 Mariage dans le haut Aragon (p.a.a)

N°1878 Maison blanche (p.a.a)

1906

Encouragements Spéciaux (1000 Fr.)

CARRERA, Agustin

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Dawant; Vice-président: MM. Albert Maignan et Raphaël Collin; Secrétaires:MM.Paul Chabas, Chartran, E. Renard et Schommmer.

ALCALA GALIANO, Alvaro. Né à Madrid, élève de MM. Sorolla et Jimenez Aranda. Chez M.Blanchet, rue Bonaparte, 38. P.3.

N°18 Transport du foin. Hollande (p.a.a)

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.6. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°54 L'étudiant à Salamanca

N°55 Procession interrompu

AUITABILE, Joseph. Né à Pontevedra, élève de MM.Cormon et T. Robert.Fleury. Rue de la Pompe, 187. P.7.

N°63 Rêveuse

BALANDE, Gastón. Né à Madrid, de parents français, élève de l'Ecole national des Arts décoratifs. Rue Littré, 5.P.9.

N°75 Le sable au pont Marie

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfévre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.11. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°113 Sur le plateau en Octobre-Berry

N°114 Dans la vallée-novembre

BENEDITO, Manuel. Né à Valence. Élève de M.Sorolla. A Madrid, 16 d. Barbara de Braganza. P.12.

N°131 Le retour de travail, Bruges

BILBAO, Gonzalo. Né à Séville, élève de MM.Villegas et Vega. A Séville Rue Rioja, 14. P.15.

N°165 L'aumône

N°166 Le châle de Manille

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Galerie des Artistes Modernes, rue Caumartin, 19. P.34.

N°372 Bavardage (p.a.a)

N°373 Portrait du pianiste V.Llorca

DELIGNY, Hubert. Né à Huelva, de parents français, élève de M. Pierre Vanthier. Rue du Faubourg-Saint-honoré, 168. P.44.

N°488 Les bords de l'Arno en été- l'enlèvement des sables, Florence.

GARNELO, José. Né à Valence. Élève de l'Ecole Nationale de Beaux Arts de Madrid. A Madrid rue Olozaga,12. Et à Paris Av. Wagram, 43. P.60.

N°676 Le cros de Saint François d'Assise veillé par un ange.

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.76.

N°867 La cueillette des pommes

N°868 Le goûter, bords de l'Oise

MEZQUITA LOPEZ. Né à Grenade. A Grenade et à Paris, chez M.Roche, rue Victor- Masse,4. P.104.

N°1181 Un bal en Espagne (p.a.a)

PAREDES, De. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Arcueil (Seine) Rue de Chemin-de-fer, 8. P.112.

N°1275 Le prodige

RIBERA, Pierre. Né à Madrid, élève de M.Bonnat, Rue d'Amsterdam, 77. P.124.
 N°1406 Jour de marché dans un village mexicain
 RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.125.
 N° 1420 Raisins et grenades (p.a.a)
 ROY, Felicien. Né à Madrid, de parents français, élève de Mm. Bouguereau, Gabriel Ferrier et Al bert Maignan. A Châteauneuf (Charente). P.130.
 N°1471 portrait
 SALIS, José. Né à Santona, élève de l'école de Beaux Arts de Madrid. A Irun. P.132.
 N°1493 Mer par gros temps- côte basque (p.a.a)
 ZUBIAURRE, Valentin. Né à Madrid, élève de MM. Baschet et Toudouze. Rue Campagne-Première, 10. P.152.
 N°1732 Idylle d'amour (p.a.a)

1907

Composition des bureaux. Section de peinture
 Président: M.F.Flameng; Vice-président: MM.Dawan et Guillemet; Secrétaires:MM.Maxence, H.Roger, Saint- Germier et Zwiler.

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.6. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.
 N°51 Don Quichotte (Chapitre IX)
 N°52 Intérieur de cabaret espagnol au XVIIe siècle
 BALANDE, Gastón. Né à Madrid, de parents français, élève de l'Ecole national des Arts décoratifs. Rue Littré, 5.P.8. SOCIETAIRE
 N°81 Le départ pour la pêche; Etapes. (p.a.a)
 BENEDITO, Manuel. Né à Valence. Élève de M.Sorolla. A Madrid, 16 d. Barbara de Braganza. P.16.
 N°128 VII chant de l'Enfer de Dante
 BORRAS ABELLA, Vicente. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. A BARcelone, Calle Valencia, 318. P.19.
 N°211 Portrait de M.P.C.A....
 CARRERA, Agusntín. Né à Madrid, de parents français, élève de MM. Aplhonse Moutte et Bonnat. Rue Méchain, 2 . P.30.
 N°323 Au jardin. (p.a.a)
 CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C. Galerie des Artistes Modernes, rue Caumartin, 19. P.35.
 N°380 La halte
 N°381 En côte
 GARCIA MENCIA, Antonio. Né à Madrid, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Rue Caulaincourt, 73. P.60.
 N°665 Sorcellerie
 GARNELO, José. Né à Valence. Élève de l'Ecole Nationale de Beaux Arts de Madrid. Chez MM.Pasquin et Cie, Av. Wagram, 43. P.61.
 N°671 Portrait de Mme X...
 GARRIDO, Eduardo Leon. Né à Madrid, élève de M.Palamaroli. A la Varenne-Saint-Hilaire (Seine). Rue Balzac, 19. P. 61.
 N°674 Bal et masques
 JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.77.
 N°854 Les moissonneuses
 N°855 Les sarcleuses
 LEON, Vicente. Né à Grenade. A Grenade, Calle Alhondiga. P.89.
 N°988 Lecture intéressante (p.a.a)
 MEZQUITA LOPEZ. Né à Grenade. A Grenade et à Paris, chez le comte de Parent, rue d'Artois, 39. P.105.
 N°1141 Mes amis; portraits
 MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. Rue Bardinet, 4. P.105.

N°1156 “et le spectacle continue..”
 NAJERA, Migeul Hernández. Né à Madrid, élève de MM. Alexandre Ferrant et Emilio Sala. A Madrid, Príncipe, 17.P.109.
 N°1195 Don Alvaro o la fuerza del sino
 RIBERA, Pierre. Né à Madrid, élève de M.Bonnat, Rue d’Amsterdam, 77. P.121.
 N°1331 Andalousie, triptyque
 RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.122.
 N°1351 Raisins (p.a.a)
 RODRIGUEZ ACOSTA, José. Né à Grenade, A Madrid Rue de Alcalá, 17. P. 123.
 N°1362 A l’hermitage (p.a.a)
 N°1363 Gitanillos (p.a.a)
 TORRES, Julio Romero de. Né à Cordoue, rue de la Rochefoucauld, 56. P.140.
 N°1563 Gitanes de Cordoue (p.a.a)
 VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l’Ecole de Beaux Arts de Madrid, A Barcelone, Calle Alsina San Gervasio, 11.P.143.
 N°1390 Mozos de escuadras (p.a.a)
 VILA PRADES, Julio. Né à Valence, élève de M. Sorolla. Chez M.G. Berheim, rue Lafitte, 9. P.144.
 N°1599 Le dernier camarade, triptyque. (p.a.a)

1908

Bourses de voyage
 CARRERA, Agustín
 Médailles de troisième classe
 VAZQUEZ, Carlos
 BENEDITO, Manuel
 RODRIGUEZ ACOSTA, José
 RIBERA, Pierre
 Mentions honorables
 BALANDE, Gaston
 CARRERA, Agustin

Composition des bureaux. Section de peinture
 Président: M.Laurens; Vice-président: MM.Humbert et Guillemet; Secrétaires:MM.Maxence, H.Roger, Saint- Germier, Gosselin et Baschet.

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.6. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°46 Marché en Espagne au XVIIe siècle

N°47 Qui est la?

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.11. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°106 Portrait de Mlle. André Corthis

BENEDITO, Manuel. Né à Valence. Élève de M.Sorolla. A Madrid, 16 d. Barbara de Braganza. P.12.

N°119 Au sermon

BERMEJO SOBERA, José. Né à Espagne, élève de M. Sorolla. Rue Lamarck, 37. P.13.

N°133 La revanche

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l’Academie de Madrid. H.C. Galerie des Artistes Modernes, rue Caumartin, 19. P.34.

N°377 “ Le temps”

CHRISTOPHERSEN, Alejandro. Né à Cadix, élève de M.Jules Lefebvre et T. Robert Fleury. Rue Fontaine, 42, et rue de l’Echelle, 11. P.36.

N°393 “Une facture” (p.a.a)

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l’Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.84.

N°917 Fillette cueillant de l’herve, bords de l’Oise à Auvers

N°918 Causette

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. Rue Bardinnet, 4. P.120.

N°1304 Amour filial

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.145.

N°1556 "Automne" (p.a.a)

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes,chez M.Gales. Bd. De Courcelles, 108.P.153.

N°1665 Retour de labeur; Murcie (p.a.a)

TAÏBO, Germain. Né à La Corogne, élève de MM. Schomer et Gervais. Rue de Saint Jacques, 269. P.160.

N°1744 Falaises basques (p.a.a)

VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, A Barcelone, I et 3 Puerta del Angel. P.¿?

N°1849 La belle mère (p.a.a)

1911

Mentions honorables

CARRERA, François ¿? Ver si es Español

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M.Febrier; Vice-président: M. Guillemet; Secrétaires: M.Renard

ALCALA GALIANO, Alvaro. Né à Madrid, élève de MM. Sorolla et Jimenez Aranda. Chez M.Blanchet, rue Bonaparte, 38. P.3.

N°15 Grand messe au Pays basque (p.a.a)

ARRUE, Alberto. Né à Bilbao, Rue Bonaparte, 22 et Bilbao Sombrereria, 12. P. 5.

N°40 Portrait d'un petit basque espagnol

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.5. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°44 Une petite causerie

N°45 La marchande de figues de Barbarie

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfèbre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.11. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°110 Portrait de M.J.D....

CABALLERO, Máximo. Né en Espagne. Élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid.A la Roche Villebon, par Pailaseau (seine-et-Oise). P.27.

N°303 La carte discutée (p.a.a)

CARRERA, Agusntín. Né à Madrid, de parents français, élève de MM. Aplhonse Moutte et Bonnat. Rue Méchain, 2 . P.30. SOCIETAIRE.

N°347 Portrait de Mme A.S..

N°348 Devant la mer (p.a.a)

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenaar de Oreja, élève de l'Academie de Madrid. H.C.Rue Bayen,33. P.34.

N°397 Entre deux oasis

COVARSI, Abelardo. Né à Badajoz. Élève de L'Ecole de Beaux Arts de Madrid, A Badajoz, Calatrava, 3, atelier. P.42.

N°473 Les fusiliers, types du peuple (p.a.a)

N°474 Le prieur, religieux chartreux (p.a.a)

FELIX, Vicente. Né à Valladolid, élève de M. Anglada. Rue de Montparnasse, 42. P.61.

N°700 Une bretonne (p.a.a)

GARCIA RAMON, Leopoldo. Né à Valencia. élève de M.Mariano García y Mas.Rue Trousseau, 22 .P.69.

N°786 l'homme aux cruches (p.a.a)

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.87.

N°1000 Les fleurs jaunes

MEZQUITA LOPEZ. Né à Grenade. A Grenade et à Paris, chez le comte de Parent, rue d'Artois, 39. P.104.

N°1192 "El velatorio" (p.a.a)

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de Mr. Bonnat. Bd. Berthier, 31. P.112
 N°1277 Le bureau des constatations médicales à Lourdes.

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. Rue Bardinnet, 4. P.118.
 N°1342 Argument décisif
 N°1343 étude

NAJERA, Miguel Hernández. Né à Madrid, élève de MM. Alexandre Ferrant et Emilio Sala. A Madrid, Príncipe, 17. P.123.
 N°1401 Le dimanche (p.a.a)

PEGOT OGIER, Jean. Né en Espagne, de parents français, élève de MM. Deyrolle et Guillou. Grand Montrouge (Seine), Grande Rue, 69. SOCIETAIRE. P.129.
 N°1472 La vigne vierge (p.a.a)
 N°1473 Procession à Rervignac (Morbihan). (p.a.a)

RIBERA, Pierre. Né à Madrid, élève de M. Bonnat, Rue d'Amsterdam, 77. P.139.
 N°1579 Nuits d'Espagne. (p.a.a)

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.140.
 N°1600 Fruits

ROY, Felicien. Né à Madrid, de parents français, élève de Mm. Bouguereau, Gabriel Ferrier et Albert Maignan. A Châteauneuf (Charente). P.145.
 N°1646 Portrait
 N°1647 l'usage du bord de l'eau

VAZQUEZ, Carlos. Né à Ciudad Real, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid, A Barcelone, I et 3 Puerta del Angel. P.163.
 N°1867 La fille prodigue (p.a.a)
 N°1868 "les roses ont des épines"

VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Né à Nerva, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Rue Chabrol, 18. P.163.
 N°1869 Retour de la fête "del Cristo de la Vega" à Tolède.

VILA PRADES, Julio. Né à Valence, élève de M. Sorolla. A Buenos Aires et à Paris chez M. Soteras, rue du Faubourg-Poissonnière, 63. P.164.
 N°1879 Vendeuses de poteries à Séville (p.a.a)

1912

Composition des bureaux. Section de peinture

Président: M. Cormon; Vice-président: M. Gagliardini; Secrétaires: M. Renard

ATALAYA, Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.5. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.
 N°46 La sérénade
 N°47 Ecoutant la sérénade

CABALLERO, Máximo. Né en Espagne. Élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A la Roche Villebon, par Pailaseau (seine-et-Oise). P.28.
 N°310 Les relevailles (p.a.a)
 N°311 Entre critiques (p.a.a)

CARRERA, Agustín. Né à Madrid, de parents français, élève de MM. Alphonse Moutte et Bonnat. Rue Méchain, 2. P.32. SOCIETAIRE.
 N°349 Dans le jardin, au printemps. (p.a.a)

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenar de Oreja, élève de l'Académie de Madrid. H.C. Rue Bayen, 33. P.37.
 N°406 "Le crépuscule"

GARCIA RAMON, Leopoldo. Né à Valencia. élève de M. Mariano García y Mas. A Neuilly sur Seine, rue Borghèse, 53. P.67.
 N°746 "Raccommodant la voile"

GARNELO, José. Né à Valence. Élève de l'Ecole Nationale de Beaux Arts de Madrid. Rue de la Ville l'Éveque, 27, et chez M. Guichardaz, rue du Dragon, 29 et 31. P.67.
 N°751 Violette (p.a.a)

GONZALEZ, Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et de M. Rodriguez. Ex. Chez M. Emile Waltz, rue de Prony, 54. P.71.
 N°794 Portrait de M.P. (app. À M.P.)

IRURETA ARTOLA, Alejandrino. Né à Tolosa. P.82.
 N°917 Portrait de Sarasate

JIMENEZ, Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.85.
 N°952 Les cerises
 N°953 Le vieux jardin

MASO, Felipe. Né à Barcelone, élève de Mr. Bonnat.A Cannes (Alpes maritimes) cercle nautique, et à Paris chez M. G. Mary, rue Chaptal, 26. P.112.
 N°1262 Le mégotier de Cannes

MIRALLES DARMANIN, José. Né à Valence, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Valence. Rue Bardinnet, 4. P.118.
 N°1328 Un ouvrier
 N°1329 Bonne chasse

PAREDES, Marcel de. Né à Paris, élève de M. Cormon. A Arcueil (Seine) rue du Chemin de fer, 8. P.12
 N°1434 "Heure d'après-midi" (Valencia) (p.a.a)

PEGOT OGIER, Jean. Né en Espagne, de parents français, élève de MM. Deyrolle et Guillou.Rue Hombold, 25. SOCIETAIRE. P.130.
 N°1459 La moisson en Bretagne (p.a.a)

RIBERA, Perico. Né à Madrid, élève de Albert Maignan et de M.Bonnat. Bd. De Clichy, 65. P.139.
 N°1573 "Cigales"

RIVA MUÑOZ, Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.141.
 N°1591 Fruits

SEIQUER, Alejandro. Né à Murcie, élève de M.C.de Haes,chez M.Gales. Bd. De Courcelles, 108.P.150.
 N°1684 Chiens (p.a.a)

TAÏBO, Germain. Né à La Corogne, élève de MM. Schomer et Gervais. RueLepic, 65. P.156.
 N°1754 Portrait de femme (p.a.a)
 N°1755 Portrait de Femme (p.a.a)

VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Né à Nerva, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Rue Chabrol, 18. P.163.
 N°1838 La pie voleuse. (p.a.a)
 N°1839 Présent de noces (p.a.a)

1913

Bourse de voyage: BALANDE, Gaston.
 Mentions honorables: TAÏBO

Pre: M. Gagliardini; Vice.pre: M.Adan; Secre: M.Renad.

ALCALA GALIANO, Alvaro. Né à Madrid, élève de MM. Sorolla et Jimenez Aranda. Chez M.Blanchet, rue Bonaparte, 38. P.3.
 N°16 A quoi rêvent del jeunes filles (p.a.a)

ALPERIZ Nicolás. Né à Séville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Séville. A Paris Rue Caumartin, 19. P.4.
 N°28 Conte de sorcières (p.a.a)

ATALAYA Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Raynouard, 92. P.5. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.
 N°45 La dimanche des rameaux en Espagne
 N°46 Le retour de Don Quichotte à son village

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.11. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.
 N°107 Portrait de Mme G.C...

BENEDITO, Manuel. Rue Serrano, Madrid, 51. P.12.
 N°129 Le butin de la grande chasse

CHECA, Ulpiano. Rue Bayen, 33. P.37.
 N°403 Départ pour la fantasia

GONZÁLEZ Juan Antonio. Né à Chiclana, élève de Pils et de M. Rodriguez. Ex.Chez M.Emile Waltz, rue de Prony, 54. P.72.

N°811 Portrait de Mlle. Yvonne G. (P.à. M.H.G)
 JIMENEZ Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.86.
 N°965 Au piano
 N°966 Salon du château de Marconville à Pontoise
 MASO Felipe. Né à Barcelone, élève de Mr. Bonnat. À Cannes (Alpes Maritimes) Villa Hante-Rive, et à Paris, chez M.G. Mary, rue Chaptal, 26. P.109.
 N°1221 La prière devant la grotte, à Lourdes
 NAJERA, Miguel Hernández. Né à Madrid, élève de MM. Alexandre Ferrant et Emilio Sala. A Madrid, Príncipe, 17.P.118.
 N°1329 Jardin du generalife, Grenade. (p.a.a)
 PANERA, Francisco. Né à Barcelone, Faubourg de Saint Honoré, 235.P.122.
 N°1375 Jeune paysanne
 PEGOT OGIER, Jean. Né en Espagne, de parents français, élève de MM. Deyrolle et Guillou.Rue Hombold, 25. SOCIETAIRE. P.125.
 N°1404 Les choux (p.a.a)
 RIBERA, Perico. Né à Madrid, élève de Albert Maignan et de M.Bonnat. Bd. De Clichy, 65. P.135.
 N°1521 Tentation (p.a.a)
 N°1522 Anita (p.a.a)
 RIVA-MUÑOZ Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.137.
 N°1544 Envoi d'Espagne
 RODRIGUEZ ACOSTA. À Madrid, Alcala, 17. P.138.
 N°1553 Le doute
 TAÏBO. Rue Etienne-Jodelle,3. P.152.
 N°1708 Pastorale; tirée de Daphnis et Chloé.
 VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Né à Nerva, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. Rue Chabrol, 18. P.160.
 N°1798 Buveurs de vin
 N°1799 Lune de miel dans la vallée d'Ando
 VISCAI, Alberto Fernando. Né à Valence. Bd. Victor,55. P.162.
 N°1817 Leçons de danse (Valence) (p.a.a)

1914

Medailles d'argent: TAÏBO
 Mentions honorables: ALPERIZ, Nicolás

Pre: Gagliardini; Vice.Pre: Adan; Secre: Renard

ALCALA GALIANO, Alvaro. Né à Madrid, élève de MM. Sorolla et Jimenez Aranda. Chez M.Blanchet, rue Bonaparte, 38. P.3.

N°21 Unis par le pensée. (Triptyque) (p.a.a)

ALIÉ, Pere. Né à Barcelone. Bd. Cichy, 130 ter. P.3.

N°24 L'ancienne ville de Tosa (p.a.a)

ALPERIZ Nicolás. Né à Séville, élève de l'Academie de Beaux Arts de Séville. A Paris Rue Caumartin, 19. P.5.

N°37 Intérieur d'un moulin (p.a.a)

ATALAYA Joseph dit Henri. Né à Murcie, naturalisé français. H.C. Rue Vital,16. P.7.

N°57 La marchande d'oranges (app. À M.Nicolas Atalaya)

BEAURY SAREL, Mlle Amelie. Née à Barcelone de parents français, élève de MM.Tony Robert Fleury et Bouguereau, J. Lfebvre et Benjamin Constant.H.C. Galerie de Montmartre, 27. P.14. MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ.

N°134 Nos éclaireuses

BENEDITO, Manuel. Rue Serrano, Madrid, 51. P.16.

N°148 Portrait de Mlle. J.G de la L...

CARRERA, Agustín. Passage Stanislas, G. SOCIETAIRE. P.38.

N°394 Portrait de M.A Sarrant, gouverneur générale de l'Indo-Chine

N°395 Dans le Bayo (Angkor) (p.a.a)

CHECA, Ulpiano. Plce de Pantheon, 5, bis. P.44.
 N°455 Halte à la fontaine

CIGA ECHAUDI, Xavier. Né à Pampléune, élève de MM.Jean Paul Laurens et Garnelo. Rue de Norvins, 26. P.46.
 N°472 paysans basques

GARCIA RAMÓN, Leopoldo. Né à Valence. À Neuilly-sur-Seine, rue Borghèse, 53. P.82.
 N°859 Vendeur de poissons à Valence (p.a.a)

GONZALEZ, Juan Antonio. Rue Brunel, 18. P.87.
 N°915 Portrait de Mme F.M y S.... (pp. À M.M.)

JIMENEZ Louis. Né à Séville, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Séville. H.C. A Pontoise (Seine-et-Oise) et à Paris, chez MM.Chaine et Simmonson, rue Caumartin, 19. P.103.
 N°1084 Les couturières
 N°1085 Le prè fleuri

PARERA, Francisco. Né à Barcelone, Faubourg de Saint Honoré, 235.P.148.SOCIETAIRE.
 N°1545 paysage (p.a.a)

PEGOT OGIER, Jean. Né en Espagne, de parents français, élève de MM. Deyrolle et Guillou.Rue Hombold, 25. SOCIETAIRE. P.150. SOCIETAIRE.
 N°1569 Fleurs sur la terrasse (p.a.a)

RIVA MOÑOZ Mlle Maria Luisa de la. Née a Saragosse. A Paris, Faubourg de Saint Honoré, 233. P.164.
 N°1713 Envoi d'Espagne

SANTA OLARIA, Vicente. Né à Cabañal. Rue Daureau, 6. P.171
 N°1793 Jeune homme en noir (p.a.a)

SERNALI, Pedro. Né à Seville. Bd. Clichy, 130, ter. P.¿?
 N°1829 Le tango español (p.a.a)

TAÏBO. Rue Etienne-Jodelle, 3. P.181.
 N°1891 Adam et Eve retrouvant le corps d'Abel (p.a.a)
 N°1892 Portrait de femme (p.a.a)

VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Né à Nerva, élève de l'Ecole de Beaux Arts de Madrid. A Barcelone Puerta del Angel, 1. P. 188.
 N°1980 Offrande des membres des confréries en Extremadura (p.a.a)
 N°1981 Avant la course de taureaux (p.a.a)

VISCAI. Élève de M.Sorolla. Rue Laferrière, 10. P.190.
 N°1999 Portrait de la Fornarina (p.a.a)

ZARAGOZA, Jose Ramón. Né à Espagne. Rue Lauriston, 40. P. 197.
 N°2066 Maréchal et sa femme (p.a.a)

SALON DES ARTISTES INDEPENDANTS

SALON DES ARTISTES INDEPENDANTS

Règlement

D'après les résolutions prises par les artistes indépendants de Paris, réunis dans les séances des 11-16 et 19 avril 1884. Une exposition des œuvres de ces artistes aura lieu à Paris, Baraquement B, Cour des Tuilleries. L'ouverture de l'exposition aura lieu le 15 mai, et elle sera terminée le 1er juillet.

Les ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, devront être déposés du 1er au 8 mai[.....].

Les artistes ne pourront envoyer que deux œuvres de chaque genre [.....]

-De l'admission

En principe, tous les ouvrages des adhérents seront admis, les adhérents devront verser entre les mains du trésorier la somme de dix francs à titre de cotisation de laquelle il leur sera délivré un reçu extrait d'un livre à souche et portant un numéro d'ordre.

La présentation de ce reçu est nécessaire pour la réception des ouvrages à exposer.

Tous les adhérents participeront aux bénéfices, s'il y en a. L'estimation des frais sera légèrement afin de faciliter l'établissement des comptes et éviter un déficit

La Société des Artistes indépendants, basée sur la suppression des jurys d'admission, a pour but de permettre aux Artistes de presser librement leurs œuvres au jugement du public.

1884

Composition du Comité: - Président: Stupfler; - Vice-Président: Noro

N°-5 MARTINEZ, Fernando. Espagnol, 11 rue de Pomme, Paris

Peinture-Les bords de la Marne

Dessins-d'après Raphaël

-d'après Fragonard

N° 310 GUIAR, Adolphe Marie. Espagnol, 6 rue de l'arrivée à Paris

Peinture-Procession en Biscaya

N°11 SARACHAGA, Angel de. Espagnol, 39 rue de Châteaudure à Paris

Peinture-Sujet tiré d'une chansonnette "La beau Sergent"

-Mon ami Coffing

N°312 ORTELLS, Charles, Espagnol, 76 rue Miromesnil à Paris

Peinture-Trickographique. Portrait de S.M. la Reine d'Espagne Isabelle II

N°365 FALERO, Luis. Espagnol, Impasse Hélène à Paris.

Peinture- La socière (Tambourin)

1886

2e Exposition. Rue des Tuilleries-Bâtiment B-près du Pavillon de Flore.

Du 21 août au 21 septembre

ALVAREZ Dumont, Cesar. Né à Madrid, chez M. Lalamne, 9 rue du Battoir.

N°9 Les Heros inconnus

N°10 Divertissement de toreadors

1888

4e Exposition Pavillon de la Ville de Paris , Champs –Elysées

ESCOSURA, Leon, né en Espagne. Rue de la Faisanderie, 21

N°254 Un cavalier

N°255 Dans la caserne

N°256 Le drapeau de l'enemi

N°257 Le tir à la cible

N°258 Le depart des hôtes

N°259 Les jours hereux de Marie Stuart

N°260 François I et la duhesse d'Etampes

N°261 Portrait de M.L.E.

N°262 Portrait de Mme L.E.

1889

1892

8me Exposition .Pavillon de la ville ,Champs Elysées

Du 19 mars au 27 avril.

Comité: -Président:Valton; -Vice-Président:Davigni / Tessier

CASAS, Ramón. Né à Barcelone.3, rue Girardon à Paris

N°229 Una corrida

N°230 Au moulin de la Galette

N°231 San Pere de Rindebilles

N°232 Route de Barcelone

N°233 Vallearca

N°234 Toilette

N°235 Etude

GUINEA, Anselmo. Né à Bilbao. 15, rue Pierre-Ginier, Impasse Hélène à Paris

N°594 Repos

N°595 Olaveaga.Port de Bilbao

N°596 A la place Blanche

N°597 Fancheuses

MEIFREN, Eliseo. Né à Barcelone. 15 rue Hégésippe-Moreau

N°766 Golfe,Naples

N°767 Senahuga

REGOYOS,Dario. Né à San Sebastian. 1 Hernani, San Sebastian.

N°992 Danse lourde (Asturies)

N°993 Dessins

N°994 Zortzica, air de flute (Biscaya)

N°995 Croyante

N°996 Porteur d'étendard

N°997 Cercueil en gare

N°998 A la porte d'une eglise

RUSIÑOL,Santiago. Né à Barcelona. Moulin de la Galette (Monmartre)

N°1036 Une malade

N°1037 Cour de Sitges

N°1038 Interieur en Sitges

N°1039 La cimetiére de Consuegre (Espagne)

N°1040 Le tir
N°1041 La plaine de Saint-Ouen
N°1042 En plein air
N°1043 Etude

ZULOAGA, Ignacio. Né à Eibar. 15 Impasse Hélène. Paris
N°1228 Portrait de M. Louis Pericault dessinateur de sport
N°1229 Peau de chance
N°1230 Un vagabond
N°1231 Les fortifications de Saint-Ouen
N°1232 Boulevards extérieurs

1895

11me Exposition. Palais des Arts Libéraux, Champs-de-Mars.
Du 9 avril au 26 mai
Comité:- Président:Valton;-Vice-Président:Davigni / Travers

ARBOLEYA,Manuel. Né aux Asturies. 9 rue Campagne –Première
N°48 Etude de femme
N°49 Portrait de M. Chauvenel
N°50 Portrait de X

BERTRAN, Pablo M^a.Né à Barcelone. Mendizabal 19 Principal, et chez M. Blanch, 135 Bd.
Sebastopol.

N°101 Calsigadoras, lavandières de Sineu dans l'île de Majorque
N°102 Soledad

GUINEA, Anselmo. Né à Bilbao. 85 rue de Clichy
N°698 Portrait d'un paysan basque
N°699 La petite ouvrière
N°670 Charenton
N°671 Une femme basque
N°672 Entrée d'hiver
N°673 Après –midi

José TRIADO MAYOL. Né à Barcelone. 84 Rambla de Cataluña, et Chez M. Blanch, 135 Bd.
Sebastopol

N°773 Consolatrix afflictorum

LOSADA, Manuel. Né à Bilbao. 44 rue de Clichy
N°933 Procession ddu vendredi- Saint en Espagne
N°934 Payssans basques
N°935 Brouillard .Côte basque
N°936 un quai à Bilbao
GRANER ARRUFÍ, Luis. Né à Barcelone. Calle Baja San Pedro n°44
N°948 Vision rouge
N°949 Vision verte
N°950 Vision bleue
N°951 Vision orangée
N°952 Après-midi
N°953 Mamman et bébé
Ramón PICHOT Girones.Né à Barcelone
N°1230 Paysage Romantique
N°1231 Soleil d'Espagne
N° Arrangeant son lit
N° Environs de Barcelone

REGOYOS, Dario. Né à Ribadasella (Asturies). Calle Hernani n°1, San Sebastian
N°1258 Visite de condoléance. Appartient à M.Z.

N°1259 Poitrinaire en costume d' ex-voto
N°1260 Chartreux sous la crypte
N°1261 Lueur des cierges
N°1262 Servantes de Marie
N°1263 Curé
N°1264 Clair de lune
ROIG-SOLER, Juan. Né à Barcelone. Calle Ausias March n°9 (Barcelona) et Chez M. Blanch ,
135 Bd sebastopol.
N°1295 Rue Bellaire
N°1294 Plage à Blanes
N°1295 Plage à Sitges
N°1296 Rue o Majeur,Sitges
UTRILLO,Miguel. Né à barcelone. 53 quai Bourbon
N°1507 Etude
N°1508 Etude
N°1509 Etude
N°1510 Etude

1896

12me Exsposition . Palais des Arts Libéraux. Champs-de-Mars.
Du 1 avril au 31 mai
Comité:Président:Valton;-Vice-Président:Davigni / Pozier

PICHOTi Girones ,Ramón. Calle Moncada n°21 (Barcelona)
N°904 Chapelle baroque
N°905 Monastère (Coucheur du soleil)
N°906 Shymphonie en rose
N°907 Jardin du monastère

1897

13me Exposition.Idem

1898

14me Exposition.Idem

1899

15me Exposition. 5 Rue du Colisée, (Champs Elysés)
Comité:Président:Valton; -Vice-président:Davigni / Signac

1901

17me Exposition.Grandes Serres de L'Exposition Universelle (Cours- la-Reine)
Du 20 avril au 20 mai
Comité: -Président:Valton;-Vice-président:Davigny/Gautery. Comission de placement. Président
Signac
REGOYOS, Dario.Irun (Buenavista)
Impresions d'Espagne
N°842 Le mais-vent du nord
N°843 Le mais –vent La rosée.Appartient à M.Durand –Ruel.
N°844 Hendaye
N°845 Bords de la Bidasoa

N°846 Pont à Tolossa.Appartient à M.A
N°847 Le tunel de Pancorbo. (Vieille Castille appartient à M.Durand-Ruel)
N°848 Les greves (Extremadure)
N°849 Village au Extremadure. Appartient à M.Durand-Ruel
N°850 La vent du Sud
N°851 Concert à Bruxelles

1903

19me Exposition.Grandes Serres de la ville de Paris (Cous-la-Reine)
Du 20 mars au 25 avril
Comité :Président:Valton;-Vice-Président:Sugnac /Davigny
Comissio de placement:Président:Signac

FLORES, Ricardo. 6 rue Vercingetorix(Ver si es español)

N°847 Portrait
N°848 Chaumières à Ploaré (Finisterre)
N°849 Chaumières à Dovarnerez (Finisterre)
N°850 Chaumières à Cléey (Finisterre)
N°851 Rue à Alençon
N°852 Petite église de Moëlan (Finisterre)
N°853 La port de Dovarnerez (Finisterre)
N°854 La noyer ,Clecy (Calvados)
GOMEZ de Junco, Cesar.15 rue Solferino , Vanves
N°1031 Portrait de Mlle F.....
N°1032 Portrait de Mlle F.....
N°1033 Portrait de M.L....
N°1034 Portrait de M.A....
LOSADA,Manuel. Arbolancha .6 2°,Bilbao

N°1556 Julian et sa mère
N°1557 La buenaventura
LOZANO Garcia. 64 rue de la Rochefoucauld
N°1558 Affiche pour la foire de Séville
N°1559 Portrait de l'auteur
NONELL Monturiol, Isidre. Calle Baja de San Pedro n°50 (Barcelona)
N°1861 Seure-gitanes
N°1862 Gitane
N°1863 Carmen
N°1864 Dolores
N°1865 Consuelo
N°1866 Esmeralda
N°1867 Pepita
N°1868 Lola
REGOYOS,Dario. San Sebastian.Mugicaenea
Impressions du soir,Espagne
N°2087 Les moines
N°2088 L'impasse des amoureux
N°2089 Lumière électrique à Tolède
N°2090 Ancienne mosquée
N°2091 Pluie d'Automne
N°2092 Lumière électrique (Castille)
N°2093 Effet de soir à passages
TORRENT,Evelio. 8 rue Blanche ,Paris.
N°2329 Etude portrait d'homme
N°2330 Marin irlandais
N°2331 Paysage (Bretagne)
N°2332 La vitrail (église d'Espagne)
N°2333 A los toros (Espagne (pastel)
N°2334 Environs de Madrid (Pastel)

N°2335 Marché à Valencia (pastel)

1904

20me Exposition. Idem

Comité: Idem

CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelone. 22 rue Boissonade

N°437 Laboureur catalan

N°438 en écoutant

DIANA, Antonio Castelucho. Né à Barcelone, 8 rue Charles Divry

N°766 Fleurs

N°767 Retour

N°768 Le pont Neuf

N°769 Soleil couchant

N°770 Etude

N°771 Le public intelligent

DELIGNY, Humberto

NONELL, Isidre. Idem

N°1775 Vieille gitane

N°1776 Etude

N°1777 Gitano

N°1778 Consuelo

N°1779 Etude de gitano

N°1780 Femme gitane

Salvador, FLORENSA. Né en Espagne. 6 rue Bara, Paris

N°2062 Etude

N°2063 Etude

N°2064 Etude

N°2065 Etude

TORRENT, Evelio. Né à Badalone. 83, rue de l'Assomption, Paris

N°2211 L'adoration du Christ (Espagne)

N°2212 Eglise Saint-Fernando (Espagne)

N°2213 Coin de marché (Espagne), pastel

N°2214 Environs de Guadarrama, pastel

N°2215 Une loge aux courses de toros, pastel

N°2216 Portrait de M. Laurent Tailhade (fusain)

YSERN, Pere. Né à Barcelone, 3 rue Champollion. Paris

N°2366 La vente de la pêche

N°2367 Départ pour la pêche

N°2368 Racommandant un filet

N°2369 La corde (plages catalanes)

1905

21me Exposition. Idem

BARTOLOZZI, Salvador. Né à Madrid. Chez M. Clovis Sagot. 46, rue Laffitte

N°192 las busconas

N°193 Au café

N°194 Les esthètes

N°195 La gamelle

N°196 En famille

N°197 Les forains

CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelone, 22 rue Boissonade

N°754 Danseuse

N°755 Marché en Bretagne

N°756 Enfants polonais

N°757 Femme et enfant

N°758 Baigneuse

N°759 Marché à Seville
 N°760 Danseurs
 NONELL, Isidro.Idem
 N°3081 Repos
 N°3082 Deux gitanes
 N°3083 Gitane en deuil
 N°3084 "La Chata"
 N°3085 Dormeuse
 N°3086 Dolores
 N°3087 "La Chicharra"
 N°3088 Juana
 PADILLA, Claudio. Né à Grenade. Chez M. Al. Urbain, 22 Quai Bourbon, Paris.
 N°3148 Paysage
 N°3149 Paysage
 N°3150 Paysage
 N°3151 Paysage
 N°3152 Paysage
 N°3153 Paysage
 TORRENT, Evelio. 20 rue des Martyrs
 N°3957 En la plaza (Espagne)
 N°3958 Fleurs et fruits (Espagne)
 N°3959 Fleurs des champs (Espagne)
 N°3960 Rosace des ruines
 N°3961 Avant la messe Bretagne
 N°3962 Sur la plage (Bretagne)
 N°3963 Coin de rue (Bretagne)
 N°3964 Portrait de M. Alfred Maquet (Fusain)

1907

23me Exposition. Serres des Invalides

CARRERA, Agustín. Né à Madrid. 2 rue Mechain, Paris
 N°893 Cour du vieux Post (Marseille)
 N°894 Dans le jardin
 N°895 Jeune fille et lauriers roses
 N°896 Reflets
 N°897 Torpilleurs pavoisés
 N°898 Au soleil
 CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelone. 22 rue Boissonade
 N°912 La toilette
 N°913 Etude
 N°314 Mere et enfant
 N°315 Femme riant
 N°316 Deux enfants
 GIMENO, Andrés. Né à La Granja de San Ildefonso (Segovia). 60 rue Blanche
 N°2037 Portrait de Mlle. L. De Sainte -C. . (pastel)
 N°2038 Portrait de Mme. B. (pastel)
 N°2039 Le joueur de flûte

Supplément. Serres des Invalides (A à J)

GONZALEZ, Juli .Né à Barcelone. 22, rue du Maine
 N°5232 Sur les fortifs
 N°5233 Le même au capuchon
 N°5234 Le petit frère
 N°5235 Femme au fichier blanc
 N°5236 Maternité
 N°5237 Portrait de Mlle. X.
 Designation (K à Z)

NONELL Monturiol, Isidre. Né à Barcelone. Calle Baja de San Pedro n°50, Barcelona.
 N°3665 Etude
 N°3666 Etude
 N°3667 Etude
 N°3668 Etude
 N°3669 Etude
 N°3670 Etude
 PADILLA, Claudio. Né à Grenade. Chez M. Frédéric Lauth, 36, rue d'Assas
 N°3718 Grenade
 N°3719 Juerga (fête)
 N°3720 Café (flamenco)
 N°3721 Salida (départ)
 N°3722 Paysage de Castilla
 N°3723 Calle, (rue)
 PICHOT, Ramón. Né à Barcelone. 142, Avenue de Versailles. Paris
 N°3876 Marchande de fruits, Grenade.
 N°3878 Foire à Grenade
 N°3879 Pont sur le Daro
 N°3880 Clair de lune
 N°3881 Etude de un
 ROIG, Pablo. Né à Barcelone. 96 rue Lamark
 N°4209 Femmes aux umbrelles (appartient à M.D)
 N°4210 Nimie 8 (appartient à M.B)
 N°4211 Au cirque (acrobates), appartient à M.B
 N°4212 Au cirque (L'écuyer) (Appartient à M.L.H)
 N°4213 Femme se coiffant (Appartient à Mme.V.)
 N°4214 Profil. (Appartient à Mme.L.H)
 TORRENT, Evelio. Né à Badalone. 20 rue des Martyrs
 N°4788 A la fête
 N°4789 Mon soleil (pastel)
 N°4790 Les cartes (pastel)
 N°4791 Scène de rue (fussain)
 N°4792 La gitanilla
 N°4793 Bal au soir
 SALVADOR DE UGARTE. Né en Espagne. Bd Saint Michel
 N°4823 Generalilife (Grenade)
 N°4824 Patio
 N°4825 Terrasse du jardin
 N°4826 Petite cour d'entrée
 N°4827 Les jets d'eau
 N°4828 Jardin des Adarves
 GUARRO VILARNAU. Né à Barcelone. 72, rue d'Assas
 N°4946 Paysage
 N°4947 Paysage
 N°4948 Paysage
 N°4949 Paysage
 N°4950 Paysage
 N°4951 Paysage
 YSERN, Pere. Né en Catalogne. 130, Bd Clichy
 N°5113 Après la marché
 N°5114 En attendant les barques
 N°5115 Une paysanne en Catalogne
 N°5116 La pêche dans la Méditerranée

1908

24me Exposition. Serres du Cours-la-Reine
Comité: Président:E.Valton,-vice-président: Signac / Paviot

ASCENSIO MARTIARENA, (error Ascensio es nombre). Né à San Sebastian

N°175 Point Saint-Martin (Toledo)

N°176 Un jour de neige à Saint Sebastian

N°177 Une rue à Zumaya

N°178 Jardins du Luxembourg

N°179 Etudes

CASTELUCHO,Claudio. 22 rue Boissonade

N°1131 L'homme un

N°1132 Danse

N°1133 Le vent

N°1134 Dimanche soir

N°1135 Rayan du soleil

N°1136 Courses de taureaux

DELIGNY, Hubert. Né à Huelva. 1687, Faubourg Saint-Honoré.

N°1701 Bateliers de l'Arno (Florence)

N°1702 Fin de journée, sur l'Arno (Florence)

N°1703 La via dei Neri (Florence)

N°1704 Nuit Tombant dans le Casentin (Toscane)

N°1705 Route sous Bois , près de Fiésole

GIMENO, Andrés. 60 rue Blanche

N°2528 Palette encadrée 83 têtes)

N°2529 Femme lisant

N°2530 Palette encadrée (le picador)

N°2531 Tête de bohémienne (Pastel)

N°2532 Femme á l'orange (pastel)

N°2533 Femme á la cigarette (pastel)

GONZALEZ (Joan), (hermano de Juli).Né à Barcelone.282, rue Saint Jaques, chez M. Gonzalez

N°2583 Paysage (peinture)

N°2584 Dessin

N°2585 Paysage (2 gouaches)

N°2586 Paysage (gouache)

N°2587 Paysage (gouache)

GONZALEZ (Juli).282, rue Saint Jaques

N°3214 Lecture

N°3215 Paysage

N°3216 Etude

N°3217 Etude

N°3218 Paysage

N°3219 Le p'tit

Designation K à Z

MASSOT, Michel .Né à Barcelone.9 rue Campagne –Première

N°4113 Etude

N°4114 Etude

N°4115 Nature morte

N°4116 Portrait

NONELL, Isidre. Idem

N°4480 Etude

N°4481 Etude

N°4482 Etude

N°4483 Etude

N°4484 Etude

N°4485 Etude

PADILLA, Claudio.Idem

N°4556 La Petenera danse

N°4557 La Pentera se meurt
 N°4558 Café à Seville
 N°4559 La Posada (L'auberge)
 N°4560 La Mulhacen (Sierra Nevada)
 N°4561 Las Delicias
PICHOT, Ramón.Idem
 N°4660 Anémones (Fleurs)
 N°4661 La Sardana (danse espagnole)
 N°4662 Lever le soleil (Espagne)
 N°4663 Marché en Espagne
 N°4664 Nature morte (piments,raisins)
 N°4665 Nature morte (congre)
REGOYOS, Dario. Né à Ribadesella.Calle Espartero 22, Bilbao
 N°5042 A l'aube (côte basque)
 N°5043 Tourelles gothiques
 N°5044 Rarin de Ronda (Andalousie)
ROIG, Pablo. Idem
 N°5184 Au cirque (Singe et Poneys)
 N°5185 Nature morte
 N°5186 Au cirque (dessin)
TORRENT, Evelio.Idem
 N°5910 Rina (fusain)
 N°5911 Etude (fusain)
 N°5912 Femme à la Mantille
 N°5913 Jabadaon et Falaises
 N°5914 Eglise d'Emerande
 N°5915 Vidita
VAZQUEZ DIAZ, Daniel.Né à Nerva.106, rue Caulaincourt
 N°6071 Famille à Zamora
 N°6072 Le balcon
 N°6073 Le Sémiramis
 N°6074 Une vue à Seville
 N°6075 Vendeuse d'oranges
 N°6076 Parc à Versailles
XIRO (José Maria).Né à Barcelone.7 rue de Navarin. Paris et Pasaje del Mercader 10
 ,Barcelona.
 N°6308 "Fiat Vita"
YSERN et ALIE, Pere.Idem
 N°6322 L'Election du modèle

1909

25me Exposition.Jardin des Tuileries
 Comité:Président honraire:E. Valton; -Président:Signac; -vice-président:Paviot / Luce

ASCENSIO, Martiarena (error por M de Martiarena).9,Rivera Zumaya
 N°56 Costa del Cantábrico
 N°57 Una serrana
CARRERA, Agustín.Né à Madrid.2, rue Méchain
 N°268 Les voiles
 N°269 jeune fille à la cruche
CASTELUCHO, Claudio.Idem
 N°274 Chanteuse
 N°275 Etude
GIMENO, Andrés.Idem.
 N°693 Tête de femme (pastel)
 N°694 Tête de femme (pastel)
NONELL, Isidre.Idem
 N°1184 Soledad
 N°1185 Etude

PICHOT,Ramon.Idem
 N°1263 Les poteries (peinture)
 N°1264 Retour de la foire (pastel)
 ROIG, Pablo.Idem.
 N°1359 Ecuyère (vue de dos)
 N°1360 Ecuyère saluant
 TORRENT,Evelio.Idem
 N°1534 Le chaleur du soleil
 N°1535 Maison de Pepe. Grenade
 XIRO,José.13 bis.rue henri-monnier, Point et Pasaje del Mercader 10, Barcelona.
 N°1626 Nocturne egyptien
 YSERN,Pere.Idem
 N°1631 Le quadrille

1910

26me Exposition.Cours –la-Reine.(Pont des Invalides).
 Comité: Idem 1909

AGERO,Agusto.Né à Madrid.13 rue Ravignan
 N°31 Le Dante (bas-relief en cuivre martelé)
 ARREGUI, Romana. Né à Bilbao.67, rue de Clichy
 N°173 Un mosquetaire (peinture)
 N°174 Mosquetaire à la pipe (peinture)
 N°175 Mosquetaire buvant (peinture)
 N°176 L'ane et la Femme (peinture)
 N°177 Un coin du parc Monceau (peinture)
 N°178 Tête de femme (pastel)
 CASTELUCHO,Claudio. 84 rue d' Assas
 N°909 La petite anglaise
 N°910 Le théâtre
 N°911 Le pianiste
 N°912 Etude du un
 N°913 La toilette
 N°914 La petite Néne
 CIZALETTI ,Humbert:Né à Barcelone. 129 Faubourg Saint-Martin
 N°1076 Oranges dans un compotier (effet de soleil)
 N°1077 Cavaliers montan des chevaux blancs
 N°1078 Silhouette de peintre à son cheval
 N°1079 Tête de femme au chapeau vert
 N°1080 Tête de femme au bandeau bleu
 N°1081 Tête de femme à l'accroche-coeurs
 FELIU,Vicente.Né à Valladolid .31 Bd Saint-Michel
 N°1774 Etude
 N°1775 Etude
 GIMENO, Andrés.Né à La Granja.5, cité Fénelon Paris
 N°2124 Têtes de fumeurs (pastel)
 N°2125 Tête de vieillard (appartient à M. de Chaudesaignes de Tarrieux)
 N°2126 Vieille femme pelant une orange
 N°2127 Femme boutonant ses botines
 N°2128 Tête d'Espagnol
 N°2129 Femme à la lanterne (pastel)
 MASRIERA, Louis.Né à Barcelone.Calle Bailen 72, Barcelona
 N°3548 Petit monstre mangeant la soupe
 N°3549 Marché espagnol
 MIRO, Gaspar.Né à Villanueva y la Geltru (Espagne), 15 rue de l'Echiquier.
 N°3852 Lola
 N°3853 Coralito
 N°3854 La chavala
 N°3855 Juana

N°3856 Julia
 N°3857 Etude
 PÉLISARD, Etienne. Né à Barcelone. 6 rue Abesses
 N°3971 Pont-d'Ouilly (Calvados)
 RUIZ, Cristobal. Né à Villacarrillo. 7 rue Bellani
 N°4519 Portrait
 N°4520 Portrait
 N°4521 Paysage
 N°4522 Paysage
 N°4523 Paysage
 TORRENT, Evelio. Idem
 N°4971 Guinguette en Espagne
 N°4972 Guitariste gitane
 N°4973 Le bolero (fusain)
 N°4974 Une danse dans la prairie
 N°4975 Famille Sevillane
 N°4976 Rosarito (pastel)
 VALLE, Evaristo. Né à Gijón. 7 rue Belloni.
 N°5073 Portrait de Doña Marciana Fernandez de Quirós
 N°5074 Garcia
 N°5075 Lucas
 N°5076 Teresa
 VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Idem
 N°5133 Type de toreador
 N°5134 Toreador (toilette)
 N°5135 Carmencita
 N°5136 Les fils du paysan
 N°5137 Danseuse (Paris)
 N°5138 La nuit à Paris (place de l'Opera)
 YSERN, Pere. Idem
 N°5303 Mlle. Mascotte (danseuse de quadrille)
 N°5304 Revée (nu)
 N°5305 Blanc et lumière (quadrille)
 Supplement
 CARRERA, Agustín. Idem
 N°5365 Coin de verger
 N°5366 Les petits pins
 N°5367 Portraits de M.A.E....
 N°5368 Les drapeaux
 N°5369 Les cyprès
 N°5370 La maison
 MASSOT, Miguel. Idem
 N°5502 Nature morte
 N°5503 Nature morte
 N°5504 Nature morte
 N°5505 Panneau decoratif

1911

27me Exposition. Quai d'Orsay (Pont de l'Alma)
 Comité: Idem

AGERO, Agustín. Idem
 N°38 Femme à la cruche. (statue bois sculpté)
 N°39 Danseur (statue bois sculpté)
 N°40 Femme (statue bois sculpté)
 N°41 Homme (statue bois sculpté)
 ARREGUI, M^a Romana. 67, rue de Clichy
 N°214 La tête de Velazquez (pastel)
 N°215 Mousquetaire à L'echarpe rose (peinture)

N°216 Types du temps de Goya. (peinture)
 N°217 Gentilhomme au manteau rouge (peinture)
 N°218 Tête de mousquetaire (peinture)
 N°219 Jeune homme joyeux (peinture)
 ASCENSIO MARTIARENA. Villa Atalaya, Zumaya.
 N°220 A la messe
 N°221 Dans l'église
 N°222 Barques de pêcheurs a Ondarroa
 N°223 Bateaux de pêcheurs a Ondarroa
 N°224 Eglise a Guetaria (eau-forte)
 N°225 Une rue de pasages (eau-forte)
 CARRERA, Agustín. Idem
 N°1161 Femme au tub
 N°1162 Le mont Redon
 N°1163 Nu
 N°1164 Nu et mer
 CASTELUCHO, Claudio. Idem
 N°1186 Etude de nu
 N°1187 Tristesse
 N°1188 Danse "le galant et la coquette"
 N°1189 Femme riant
 N°1190 Danse
 N°1191 Avenue de l'Opera
 CIZALETTI, Humbert. Idem
 N°1420 Les pasteurs
 FELIU, Vicente. 42 rue de Montparnasse
 N°2190 La tricotouse
 N°2191 La père Yvon et la mère Jeannic
 N°2192 Le petit Carhaix
 N°2193 Un jour de femme
 N°2194 Le bretagne grise
 GIMENO, Andrés. Idem
 N°2592 Palette encadrée: un picador
 N°2593 Trop chaud
 N°2594 Bohémienne à l'orange
 GUTIERREZ, Ernesto. Né à Grenade. 64, rue de la Rochefoucauld
 N°2826 Embarcadère sur la Seine
 N°2827 Parc Monceau
 N°2828 Les Tuilleries
 N°2829 Le pont-neuf
 N°2830 La Seine au Louvre
 MASRIERA, Louis. Idem
 N°4140 Le cauchemar
 MIRO, Gaspar. Villanova y la Geltru. Idem
 N°4335 Pot pourri
 PADILLA, Claudio. 36, rue d'Assas
 N°4582 Danse gitane
 N°4583 Danse
 PALMAROLA, Romén-Ramón. Né à Barcelone. 19, rue Clauzel
 N°4599 Mardi gras
 N°4600 Carmen
 N°4601 Serranas
 N°4602 Femme au manchar
 N°4603 Portrait de Mademoiselle de L...
 N°4604 Portrait de M. la Marquis de A.
 PASCUAL, Monturiol. Né à Barcelone. Chez M. Castelucho, 16 rue de la Grande-Chaumière
 N°4642 Après le travail (dessin)
 N°4643 Etude (dessin)
 N°4644 Oranges (dessin)
 N°4645 Pêcheur catalan

PICHOT, Ramón . 8 rue Durantin
 N°4799 En Espagne
 N°4800 En Espagne
 N°4801 En Espagne
 N°4802 En Espagne
 N°4803 Nature morte
 N°4804 Fleurs

ROIG, Pablo. 11, rue d'Orchampt
 N°4577 Fleurs ambépine et glycine
 N°4578 Fleurs, tulipes et pivoines
 N°4579 Fleurs, fond bleu
 N°4580 Fleurs et fruits
 N°4581 Fleurs, anémones

RUIZ ,Cristobal. 2 rue Belloni
 N°5385 Portrait de Mlle D.M...
 N°5386 Portrait
 N°5387 Etude
 N°5388 Etude
 N°5389 Gitane
 N°5390 Etude

VAZQUEZ DIAZ, Daniel.
 N°6228 L'esclave
 N°6229 Le diseur de bonne aventure
 N°6230 Près du berceau
 N°6231 Le picador
 N°6233 Jeunesse

XIRO, Jose Mª. Idem et Rambla de Cataluña
 N°6412 Le prière des flots
 N°6413 Hero et Leandre

YSERN, Pere. Idem.
 N°6426 Devant le miroir (nu)
 N°6427 Le blonde en blanc (quadrille)
 N°6428 L'etoile (quadrille)
 N°6429 Papillons à travers la lumière (quadrille)
 N°6430 Reflecteurs et dentelles (quadrille)
 N°6431 Autour des rayans (quadrille)
 Suppléments

REGOYOS, Dario de. Las Arenas. Bilbao.
 N°6681 Cateau d'Isabelle la catholique à Medina del Castilla

1912

28me Exposition. Quai d'Orsay (Pont de L'alma)

Comité: idem

Designation

AGERO, Auguste. Né à Madrid .13 rue Ravignan
 N°15 Buste en plâtre
 N°16 Une vitrine contenant quatre statuettes bois et bronze
 N°17 Un cadre contenant douze dessins

ARREGUI ROMANA, Mme. Idem
 N°109 Cavalier du temps de Goya
 N°110 Types du temps de Goya (femmes)
 N°111 Types du temps de Goya (hommes)

CARRERA, Agustín. 2, rue Mechain 14°
 N°609 La robe bleue
 N°610 Au soleil
 N°611 Figure en plein air

CASTELUCHO, Claudio. Idem
 N°619 Etude
 N°620 Sur la plage

N°621 Danseuse
CIZALETTI, Humberto. 129, rue du faubourg Saint-Martin X
N°724 Homme nu conduisant quatre chevaux blancs
EGOZCUE, Eduardo. Né à Barcelone (Espagne).95 rue de Vangirard, VI.
N°1084 Rosita
N°1085 Sevillanas
N°1086 Juerga española
GIMENO,Andrés. Né à La Granja, 67 rue de Clichy,IX.
N°1330 Tête de espagnol
N°1331 Corrida de toros
N°1332 Corrida de toros
GRAU, Vicente. Né à Barbastro. 43, rue des Abesses, XVIII
N°1411 Bois de Boulogne (étude)
N°1412 Bois de Boluogne (même deux mois après)
N°1413 Le lac du bois (étude)
GRIS, Juan.Né à Madrid. 13 rue Ravignan, XVIII
N°1426 Figure
N°1427 Paysage
N°1428 Nature morte
LLENSA ,François. Né à Blanes. 32, Avenue Gambeta,XX.
N°2046 Marée basse à Larmor-badeu
N°2047 La mediterrannée en Espagne (midi)
N°2048 La mediterrannée en Espagne (mardi)
MIRO, Gaspar. 15 rue de L'Echiquier,XX
OTERO, Jaime. Né en Espagne.2, passage de Dantzig,XV
N°2432 Statue décorative
N°2433 Buste décorative
N°2434 Satatnette décorative (marbre)
PADILLA,Claudio. Idem.Chez M.F. Lauth 36, rue d' Assas.
N°2450 Panneau (divers sujets)
N°2451 Panneau (types espagnols)
PICHOT, Ramón.Avenue Junot. XVIII
N°2576La foire à Navarra
N°2577 L'Après midi
N°2578 Rayons du soleil
TORRENT, Evelio. Né à Badalona. 1 rue Gaillard, IX.
N°3160 Dans la fontaine
N°3161 Fleurs d'une terrasse à Seville
N°3162 Calvaire St. Gordon (côtes-du-nord)
XIRO, José M^a. Idem
N°3337 La fête des flots
N°3338 Le reveil
N°3339 Etude
YSERN, Pere. Idem
N°3358 La mascotte de Tabarin
N°3359 Le grand écart (quadrille)
N°3360 Danseuses de quadrille au bar
VAZQUEZ DIAZ, Daniel.Idem
N°3548 Les vaques (panneau décoratif)
N°3550 La nourrice
VILADRICH VILA, Miguel. Né à Torrelameo . Pl. San José 1°, Lérida.
N°3551 Las herméticas (deux têtes de femmes)
N°3552 Principe del pensamiento (buste de jeune homme)
N°3553 Testa de catalán (Tête d'homme)

1913

29me Exposition. Idem.

Comité: Idem

AGERO, Augusto. Idem. 13 Place Emile-Goudeau

N°13 Groupe en pierre

N°14 Cadre avec dessin

N°15 Cadre avec deux dessins

ARREGUI ROMANA, Idem.

N°104 Les experts (peinture)

N°105 Types d'espagnols, (temps de Goya)

N°106 Types d'espagnols (temps de Goya)

CARRERA, Agustín. Né à Madrid. Idem

N°531 Nu en plein air

N°532 Pont transbordeur (Marseille)

N°533 Coin du vieux port (Marseille)

CASTELUCHO, Claudio. Idem.

N°540 Marché aux fleurs à Barcelone

N°541 Femme assise

N°542 Femme se cofiant

EGOZCUE, Edouard. Idem.

N°991 La femme blue

N°992 Nature morte

N°994 Tête de femme espagnole

DE MAETZU, Gustavo. (hermano de Ramiro de Maetzu). Né en Espagne. Hôtel des étrangers, 2 rue Racine, XI.

N°1392 Les flogellants de la Rioja

LLENSA, François. Idem

N°1909 Le pont Marie

N°1910 Le poterne à Moret

N°1911 Les remparts à Moret

MIRO, Gaspar. Idem

N°2127 Venice (riba degli Schiavoni)

N°2128 Venise ((Porte di Rialto)

OTERO, Jaime. Né en Espagne. 2 Passage Dantzig, XV

N°2250 L'Annontiation (Bas-relief)

N°2251 Portrait de l'artiste peintre (Alma Dolores Moucha)

N°2252 Portrait de Mme. P.

PADILLA, Claudio. Né à Grenade. Chez M. Lauth. Idem

N°2271 Panneau paysage

N°2272 Panneau figures

PALMAROLA, Ramón. 11 bis, rue Madgebourg, XVI

N°2279 Charmeuse

N°2280 Chansonnier

N°2281 Satyre

PENA, José G. de la. Né à Madrid. 9 rue Falguière, XV.

N°2335 Jeune fille espagnole

N°2336 Nature morte

N°2337 Nature morte

PICHOT, Ramón. 3 Avenue Junot. XVIII

N°2416 Sardana (danse)

N°2417 La foire

N°2418 Retour de la foire

RIERA, Rosa. Née à Barcelone. 70, Bd Edgar Quintet, XIV.

N°2599 Manolita

N°2600 Projets de carrelages

N°2601 Tête de femme

SMITH, Ismael. Né en Catalogne. Villa Méquillet, 5. Neuilly

N°2841 Portrait de M. J.M. Junoy
 N°2842 Ana au Kirsch
 N°2843 Madame Banane
 TORRENT, Evelio. Né à Badalona. 1 rue Gaillard, IX
 N°2957 Femme à l'hermine
 N°2958 La madrileña
 N°2959 La Isidra
 VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Né à Nerva. Idem.
 N°3055 Côte basque
 N°3056 Les belles sœurs (Portrait)
 N°3057 Rosario
 XIRO, Mme José. (Possible error puede ser José M^a.) Née à Barcelone. 13 bis, rue Henri Mounier, IX.
 N°3151 Le gage
 N°3152 Marine (Espagne)
 N°3153 Paysage (Parc Monceau)
 YSERN, Pere.
 N°3160 Danseuse
 N°3161 Danseuses de quadrille (émail-fresque)
 N°3162 Le quadrille à Tabarin (émail-fresque)
 YSERN, Henri. Né à Barcelone. 130 ter. Bd. De Clichy, XVIII
 N°3163 La Méditerranée catalane, Tryptique (émail-fresque)
 N°3164 Fleurs (panneau décoratif), (émail-fresque)
 N°3165 Femmes nues sous l'eau, (émail-fresque)
 Supplements
 VILADRICH VILA, Miguel. Idem. 26 rue du Depart, XIV, chez M. Rivera.
 N°3285 Mes funeraillles
 N°3286 Año Rocio (Niño sevillano)
 N°3287 Cuco Ton (el catalán)

1914

30e Exposition. Champs de Mars. Avenue La Bourdonnais, près l'Ecole Militaire
 Comité: Idem

ARREGUI, Mme R. Née en Espagne. 10 rue de l'Orient, XVIII
 N°92 Vieux et Vieille
 N°93 Types du temps de Goya
 N°94 Trois têtes de vieux
 CARLES, Dominique. Né en Catalogne. Calle Lauria n° 21, Barcelona
 N°572 Roses 1913
 N°573 Etude 1914
 N°574 Paysage 1914
 CARRERA, Agustín. Né à Madrid. 6 Passage Stanislas, VI.
 N°584 Portrait (appartient à l'auteur)
 N°585 Le clocher
 CASTELUCHO, Claudio. Idem
 N°589 La cigale
 N°590 Promenoir à l'Olympia
 N°591 Etude
 CIZALETTI, Umberto. Idem.
 N°706 Le Harde
 EGOZCUE, Eduardo. Idem
 N°1082 Portrait
 N°1083 Printemps
 N°1084 Dans la montagne
 GARCIA RAMON, Leopold. Né à Valencie (Espagne). 15 rue de Rivoli, IV
 N°1305 Concert intime
 N°1306 Cueillette des oranges

N°1307 Jeunes vendangeuses
 GIMENO, Andrés . Idem.
 N°1371 Fumeur de cigarettes
 N°1372 Un homme content
 N°1373 Femme versant de l'eau
 GOZALEZ, Julio. 1 rue Leclerc, XIV
 N°1404 Vitrine contenant des bijoux
 N°1405 Masque repoussé
 N°1406 Sur la plage (Peintures)
 LLENSA, Francisco. Idem.
 N°2070 La plage de Blanes
 N°2071 coin de plage
 N°2072 La côte brave
 MUJICA, Andrés. Né à Valencia . 20 rue Ernest Cresson, XIV
 N°2411 Etude (pastel)
 N°2412 Paysage de Bretagne
 N°2413 Paysage de Bretagne
 PENA, José G. De la. Idem
 N°2558 Portrait
 N°2559 Portrait
 N°2560 Portrait
 PICHOT, Ramón. Idem
 N°2631 En Espagne
 N°2632 En Espagne
 N°2633 Foire (en Espagne)
 RIERA, Mme Rosa. Idem
 N°2870 Projets de carrelages
 N°2871 Romantisme
 N°2872 Un cadre contenant trois peintures
 I- Salome
 II- Après le bain
 III- Printemps
 ROGER, Antonio. Né à Barcelone. 40 rue Lauriston (villa Dulac), XVI
 N°2897 Première surprise
 N°2898 La nuit d'Andeany
 N°2899 Il ne m'a pas payé
 SANTA OLARIA, Vicente. Né à Valencia. 6 rue Dareau, XIV
 N°2989 La toilette
 N°2990 Soirée d'été
 SMITH, Ismael. Idem
 N°3117 Portrait de M.E. Rafols Martí
 N°3118 Portrait de Mme de Rafols
 N°3119 Lucienne
 VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Idem
 N°3374 Au paysage basque (panneau décoratif)
 N°3375 Paysage basque
 N°3376 Dessins
 WINTHUYSEN, Javier. Né à Seville. 63 rue Caulaincourt.
 N°3467 Ancien jardin
 N°3468 La cour des religieuses
 N°3469 Mosquée de Cordoue
 XIRO, José M^a. Idem
 N°3487 Pavillon de la musique (Versailles)
 N°3488 Sur le lac
 N°3489 Sur le lac (le matin)
 YSERN ALIE, P. Né à Barcelone. 130 ter Bd. De Clichy, XVIII
 N°3491 Danseuses de quadrille
 N°3492 L'aube (quadrille)
 N°3493 Le tango
 YSERN, Henri. Né à Barcelone. 130 ter, Bd de Clichy, XVIII

N°3494 Fêtes des fleurs au Bois de Boulogne (panneau décoratif) (appartient à la
banque V. Deu Pensas)

Supplement

MASSOT, Miquel. 8 Impasse Ronsin , XVIII

N°3593 Etude

N°3594 Paysage

SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONAL DES BEAUX-ARTS

SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONAL DES BEAUX-ARTS

Président : Ernest MEISSONIER ; Vice-Président : Puvis DE CHAVANES ; Président de la section de peinture: Carolus DURAND.

Commissions d'Examens des œuvres exposées en 1890. Section Peinture: Président: Carolus DURAND ; Vice-Président: GALLAND. (Lhermitte, Harrison, Meissonier, Dubufe, Le Camus, Verstraete, Guignard, Delance, Perraudau, Guétal, Lerolle, Colin, Gros, Duez.

1890

- ANTONIO, Cristobal de, Né à Barcelone. 14 , rue de la Villa-des-Arts (Clichy)
N°12 Une veuve (En Espagne)
- CALA, José de, Né à Xeres. 143, Av de Villiers
N°174 Charmeur de Serpents
N°175 Portrait
- CASAS, Ramón. Né à Barcelone. 5 rue de Messageries
N°190 Portrait
- EGUSQUIZA, Ramón de .Né à ESpagne. 32 rue Copernic.
N340 Floramine
N°341 Interieur Louis XV
- JIMENEZ, Louis. Né à Seville. 6 rue Boissonade
N°517 Le carreau du temple
N°518 Lavoir au bord de la Seine à Champs-Rose
N°519 Une parisienne en 1889
- JIMENEZ Prieto, Manuel. (hermano de Luis y José Jimenez Aranda).Né à Seville. 11 rue Boissonade.
N°520 Ecrivain public (En Espagne)
- LEON Y ESCOSURA, Ignacio. Né à Oviedo. 21 rue de la Faisanderie.
N°566 La discurscion du plan
- MUÑOZ Y CUESTA, Domingo. (Discipulo de Francisco Domingo i Marqués). Né à Madrid .
31 Bd Port Royal
N°668 Conseil de guerre en Espagne en 1809
- PANDO, José. Né à Seville. 11 rue Boissonade.
N°678 Attendant le beau temps
- PUJOL, Clément. Né à Barcelone. 11 rue Boissonade
N°717 L'heure de la Popote
- RUSINYOL, Santiago. Né à Barcelone. 16 rue de l'Orient
N°791 Portrait de M.M.U.....journaliste
N°792 Cour (Ile de la Cité)
- Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faiences.
- ATALAYA, Enrique. Né à Murcie. Rue Bellini.
N°917 Rinconete et Cortadillo
N°918 Rinconete et Cortadillo (suite)
N°919 Iie, IIIe et IVe Chapitre. Don Quichotte
- CALA, José. Né à Xeres. 143 Av de Villiers.
N°975 Portrait de M.J.

1891

Président: Puvis de CHAVANES ; Vice-président: Carolus DURAND, DALOU, BRACQUEMOND
Commissions d'Examen des œuvres exposées en 1891. Section peinture. Président : Carolus DURAND ;
Vice-Président: DAGNAN- BOUVERET. (Firmin-Girard, Ribot, Brabdon, Baran, Couturier, Cazin,
Daunat, Derlot, Tournés, Rivey, Martens, Durst, Courtois, Renouard. (Spplémentaires: Zorn,
Pranischnikoff, Dumoulin, Girardot, Rohmann, Moutte, Mathey, Montenard, Sargent, Burnand, Rœlufs,
Israels.)

- BARRAU, Laureano. Né à Barcelone. 3 rue Girardon
N°40 Sortie de la Messe
- CASAS, Ramón. Né à Barcelone. 3 rue Girardon.
N°167 "Erick Satie" (Portrait)
N°168 Sur la butte
- EGUSQIZA, Roger de. Né à Santander. 32 rue Copernic
N°347 Titania
- FELIU, Manuel. Né à Barcelone. Calle San Pablo en Barcelona n°66
N°354 Désert
- JIMENEZ, Louis. Né à Seville. 6 rue Boissonade.
N°518 Autour de brasero
N°519 Les deux sœurs
N°520 Une fille de ferme
N°521 Sus bois
- JIMENEZ PRIETO, Manuel. Né à Seville. 11 rue Boissonade
N°522 Une consultation
N°523 Le Grand-père
- MUÑOZ Y CUESTA, Domingo. Né à Madrid. 85 rue Ampère
N°701 Le cabaret de la Paix
- RUSINYOL, Santiago. Né à Barcelone. 3 rue Girardon.
N°827 Michel
N°828 Cimetière Monmartre
N°829 Jardin d'hiver
N°830 Une cour à Monmartre
- SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Seville. 6 rue Boissonade.
N°849 Janvier
- URANGA, Pablo. Né à Vitoria, 36 Av Hoche
N°914 Famille Olaria
- Dessins, aquarelles, Pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faiences.
- ATALAYA, Enrique. Né à Murcie. 20 rue Bellini.
N°956 Don Quichotte, (Aquarelle), Ve, VIe, et VIIe chap.

1892

Président: Puvis de CHAVANES; Vice-président :Carolus DURAND, DALOU, BRACQUEMOND
Comission d' Examen des œuvres exposées en 1892. Section de Peinture: Président: A. STEVENS
(Deschamps, Goeneutte, Marius-Michel, Boutet de Monniel, Besnard, Damoye, Binet, Billote, Henry
moore, Puvis de Chavanes, Smith, Lobre, Larson, Friant, Prinnet, Walhberg, Ary, Renan, Gervex, Carolus
Durand.) (Supplémentaires: Rixens, Frédéric, Mesdag, Wisthler, Muenier, Blanc, Carrière, Agache, G.
Picard, Ribarz)

ALARCON, Félix. Né à Seville. 50 rue Saint- Georges.

N°3 Portrait de Mme. H. D.

N°4 Tête d'étude

BARRAU, Laureano, Né à Barcelone, 23 rue Fontaine

N°48 Le train qui passe

N°49 Tête de jeune fille

N°50 Rêverie

N°51 Jour d'été

N°52 Sarcleuses

CASAS, Ramón. Né à Barcelone. Rue Lépic (Chez Pignol)

N°210 Bibliophile

N°211 Femme au piano (étude)

FELIU d'Elemus, Manuel. Nè á Barcelone. Calle San Pablo n°66 Barcelona.

N°401 Manjine

GRANER, Luis. Né à Barcelone. Calle Baja San Pedro, n°44 Barcelona.

N°489 Repos

N°490 Prenant le soleil

N°491 Tête (étude)

JIMENEZ, Louis, Né à Seville. 4 faubourg Montmartre

N°596 Portraits

N°597 Lavoires sur la Viole, `a Pontoise

MUÑOZ Y CUESTA, Domingo. Né à Madrid. 181 rue de Courcelles

N°773 Conduite de prisonniers en Espagne, en 1809

RUSINYOL, Santiago. Né à Barcelone. 3 Rue Girardon

N°899 Un aquarium

N°900 Convalescent

N°901 Jardin de Montmartre

N°902 Une cour à Sitges (Espagne)

N°903 Une coeur à Consuegra

N°904 Novembre

N°905 Une salle à menger à Sitges

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faiences

VIERGE, Daniel. Né à Madrid. 29 rue Guttemberg.

N°1431 Noël à Salamanque

N°1432 Bal dans la rue Avenue d'Orléans, Montrouge, à l'ocasion du 14 Juillet

N°1433 Marché de Dindons à Madrid, fêtes de Noël.

WORKMANN DE CHICO, Mme. Pepita. Née à Espagne, 4 rue Lefort, Gêneve

N°1435 Portrait du baron Jacques de Reinach (émail)

N°1436 Portrait de la comtesse Laetitia (émail)

1893

Président: Puvis de CHAVANES, Vice-Président: Carolus DURAND, RODIN, BRACQUEMOND.

Section de peinture Président: ROLL, Vice-président: Jean BERAUD, Secrétaires ; Breslau, Fourié, Courteus, Stetten, Courant, Sisley, Claude, Duiet, Janaud ¿?, Salmsen, Liebermann, Sain, Vierge (V), Boudin, Edelfelt, Blanche, Zakarian, Weers. (Supplémentaires: La Touche, Lambert, Boldini, Raffaele, Jacob Maris, Roger Jourdain, Lemaire (Mlle. Madeleine), Rosset Granger, Picard, Insill.)

BAIXERAS- VERDAGUER, Dionisio. Né à Barcelone, Ronda San Pedro n°37 Barcelona.

N°40 Soir d'août (Haute Catalogne)

N°41 Novembre (Côte de Catalogne)

BARRAU, Laureano. Né à Barcelone. 23 rue Fontaine

N°48 La messe matinale

N°49 "Arrêtez!"

N°50 Tricoteuse

N°51 Tête de jeune fille

CASAS, Ramón. Né à Barcelone, 17 rue Lepic (Chez Pignel-Dupont)

N°194 Après midi

N°195 Lecture suggestive

N°196 Chez elle

N°197 Portrait de M.X....

CHECA, Ulpiano. Né à Colmenar de Oreja. 235 Faubourg Saint Honoré.

N°212 Les Peaux-rouges

N°213 Le fardier

EGUSQUIZA, Roger de. Né en Espagne. 32 rue Copernic.

N°380 Fleur des champs

FELIU d'Elemus, Manuel. Né à Barcelone. 14 rue de l'Abbé -de- l'Epée.

N°400 La femme aux Soujoux

N°401 Un usurier

GRANER, Luis. Né à Barcelone. Calle Baja San Pedro n°44, Barcelona

N°498 Une partie de cartes (soir)

N°499 Toneur ¿? (étude)

N°500 La sœur aimée

N°501 Pinceur de guitare

N°502 Anarchiste

N°503 Une rue à Saint Feliu

JIMENEZ, Luis. Né à Seville. 4 faubourg Montmartre

N°608 Les pommes

N°609 Idylle

JUAN Pinos y Pala, (Error debe estar en la P de Pinos). Né à Barcelone, 321- 10, calle Consejo de Ciento, Barcelona

N°617 Sarcleuses

MUNOZ Y CUESTA, Domingo. Né à Madrid, 181 rue de Courcelles

N°795 Les dernières réserves de Saragosse (1808-1809)

PLANELLS, Ricardo. Né à Barcelone. 35 rue Notre-Dame-de-Lorette

N°838 Etude

RUSINYOL, Santiago. Né à Barcelone. Chez M. Pignel-Dupont, 17 rue Lepic.

N°919 Intérieur bleu (Espagne)

N°920 Intérieur rose (Espagne)

N°921 Cour d'hôpital (Espagne)

N°922 Une rue de village (Espagne)

N°923 Portrait (Espagne)

N°924 Dernière ordonnance (Espagne)

N°925 Etude de jeune fille

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faiences

ARCOS, Santiago. Né en Espagne, 15 Place des Etats-Unis.

N°1098 Un passage amusant (aquarelle)

BARRAU, Laureano. Né à Barcelone. 23 rue Fontaine.

N°1104 Dos (pastel)

FELIU d'Elemus, Manuel. Né à Barcelone, 14 rue de l'Abbé-de-l'Epée
N°1212 Une cadre de dix dessins à la plume
VIERGE, Daniel. Né à Madrid. 29 Rue Guttemberg, à Bologne -sur- Seine (Parc des Princes)
N°1448 40 illustrations à la plume des derniers chapitres de Pablo de Segovia.
N°1449 Porteurs de chaises au grand lac de bois de Boulogne, patinage de 1893.
N°1450 Portrait
N°1451 Fantaisie

1894

Président: Puvis de CHAVANES, vice-président: Carolus DURAND, RODIN, WALTNER.
Comission d'Examen des œuvres esposés en 1894. Section peinture: Président: Puvis de CHAVANES,
vice- président: Jean BERAUD; Secrétaires: CARRIER-BELLEUSE, BASTIEN LEPAGE. (Jeannot,
Griveau, Aublet, Ménard, Davis, Baudouin, Berton, Lebourg, Kuelh, Aman (Jean), Rondel, Frappa,
Hellen, Burne Jones, Hagborg, Gandara, Tissot (James), Elliot.)(Suplementaires: Prouvé, Uhde ,
Thaulow, Binet (A), Brandon, Raffaelli, Girardot, Boutet de Mouvel, Guignard.)

ALARCON, Félix. Né à Seville. Villa Michel-Ange 7
N°7 Dificulté
BAIXERAS Verdaguer, Dionisio. Né à Barcelone. Ronda San Pedro Baja, Barcelona.
N°61 Matin d'hiver
N°62 Matin de printemps
N°63 Soir de printemps
N°64 Petit pêcheur
N°65 Petits bateaux
BARRAU, Laureano, Né à Barcelone. 23 rue Fontaine.
N°72 Le chemin de la croix en Catalogne
N°73 Jeune fille
N°74 Commères
N°75 Portrait de M^a.M. B.
N°76 Lever de lune
CARRERAS DE COMPTE, Jaime. Né à Barcelone. Paseo de Gracia n°164, Barcelona, et rue
lepïc , chez M. Sahut à Paris.
N°207 Veuve
N°208 Mon atelier
CASAS, Ramón. Paseo de Gracia n°6 , Barcelona.
N°209 Garrote vil (exécution capitale à Barcelone)
N°210 Veillant le bébé
N°211 Dans sa chambre
CHECA, Ulpiano. Né à Colmenar de Oreja, 235 faubourg Saint-Honoré
N°233 La Naumachie (combat naval chez les romains)
N°234 Mauvaise rencontre
N°235 Matinée d'été (Pyrénées)
FELIU, Manuel. Né à Barcelone. Crécy en Brie-sur-Morin (Seine et Marne)
N°440 Jeannette
N°441 Etude
N°442 Etude
GRANER, Luis . Né à Barcelone. Calle Baja San Pedro n°44.
N°545 Pinçant la guitare
N°546 Le forgueron
N°547 La lecture quotidienne
MUÑOZ Y CUESTA, Domingo. Né à Madrid. 181 rue de Courcelles.
N°863 Dans les environs de Madrid (Fragment d'une décoration de salle à manger).
OLARIA, Federico. Né à Valencia. 36 Av. Hoche.
N°868 Opération de la greffe, par le Dr. Muguier
PLANELLIS, Ricardo. Né à Barcelone. 5 rue Hégésippe-Moreau
N°903 Etude en Espagne
N°904 Etude à Paris
N°905 Etude
RUSINYOL, Santiago. Né à Barcelone., 53 Quai Bourbon

N°1011 Fleurs
 N°1012 La réveil
 N°1013 Laurier
 N°1014 Portique
 N°1015 Cour bleue
 SALA, Juan. Né à Barcelone. 9 Bd. Saint Marcel
 N°1031 En train de plaisir
 N°1032 Effets de printemps
 SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Seville. 11 rue Boissonade, chez M. Manuel Jimenez.
 N°1035 Matin d'hiver
 ZULOAGA, Ignacio. Né à Eibar. 53 Quai Bourbon.
 N°1200 Le main d'Eibar
 N°1201 Ma grand mère

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faiences

SALA, Juan. Né à Barcelone. 9 Bd. Saint-Marcel
 N°1603 Fleurs d'hiver (dessin à la plume)
 N°1604 La rosée (pastel)
 VIERGE, Daniel. Né à Madrid. 29 rue Guttemberg, à Boulogne-sur-Seine, (Parc des Princes)
 N°1680 Le peuple jouant avec un taureau, dans un fête d'un village près de Salamanque.
 N°1681 Menu (dessin à la plume)
 N°1682 Cavalcade (dessin à la plume)
 N°1683 Dessin à la plume pour l'illustration de "Pablo de Segovie"
 N°1684 Dessin à la plume pour l'illustration de "Pablo de Segovie"

1895

Président: Puvis de CHAVANES, vice-président: Carolus DURAND, RODIN, WALTNER, CAZIN.
 Comission d'examen des œuvres exposées en 1895. Section peinture, Président: Lhermite, vice-président: DUEZ, GERVEX. Secrétaires: BLANCHE, DAUPHIN. (Stetten, Saintin, Delance, Jarrand, Weerts, Picard (L), Friant, Jurill, Whistler, Boldini.

ALARCON, Félix. Né à Seville. 2 villa Michel-Ange Auteuil.
 N°6 Portrait M.E.S.....
 BAIXERAS Verdaguer, Dionisio. Ronda de San Pedro n°37 (Barcelona)
 N°71 Etude de pêcheur
 BARRAU, Laureano. Né à Barcelone. 40 rue de la Barre
 N°78 Don Quichotte, Ite Partie, Chap. XXXII.
 CASAS, Ramón. Paseo de Gracia n°6, Barcelona.
 N°238 Portrait
 N°239 Le bain
 N°240 Intérieur
 CHECA, Ulpiano. 235 faubourg Saint-Honoré.
 N°259 Le ravin de Waterloo
 N°260 A l'abreuvoir
 N°261 Au bord de l'Adour
 FELIU, Manuel. Crecy en Brie-sur-Morin (Seine et Marne)
 N°493 Indiscrétion
 N°494 Blonde à corsage rouge
 N°495 Un coin ignoré
 GRANER, Luis. Né à Barcelone. Calle Baja de San Pedro n°44, Barcelona.
 N°579 Des ivrognes
 N°580 Cachotterie
 LARROQUE y Thavarria, Angel. Né à Bilbao, 7 rue du Conservatoire.
 N°740 Portrait de ma sœur
 OLARIA, Federico. Né à Valencia. 36 Av. Hoche.
 N°956 Panier renversé –jeunes chiens
 PLANELLS, Ricardo. 5 rue Hégéssipe-Moreau.
 N°999 Préliminaires de Paix

RUSINYOL, Santiago. 53 Quai Bourbon
N°1093 Poésie
N°1094 Peinture
N°1095 Ville morte
N°1096 Portrait
N°1097 Rieuse
SALA, Juan. 9 Bd. Saint-Marcel
N°1114 Bouquineurs
N°1115 Jeune femme à la balançoire
TEIXIDOR, Modesto. Né à Barcelone. Calle Regomir n°3 Barcelona
N°1190 Paysan Catalan

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures,émaux,porcelaines, faïences.

VIERGE, Daniel. 29 rue Guttemberg, à Boulogne- sur –Seine (Parc des Princes)

N°1730 Dix cadres, -suite de 43 dessins à la plume pour l'illustration de "Pablo de Segovie"

1896

Président: Puvis de CHAVANES, vice-président: Carolus DURAND, RODIN (O), WALTNER, CAZIN (O).

Comission d'Examen des œuvres exposées en 1896. Section de peinture, Président: ROLL, vice-président: RIXENS, Secrétaire: DUMOULIN; CARRIER BELLEUSE. (Jeannot, Couturier, Eliot, Renan, Rivey ; Mlle Breslau, Courtois, La Touche, Boutet de Mouvel, Perrandeu, Fourié, A. Bivet, Harrison, Walhberg, Aman-Jean, Ménard.

BARRAU, Laureano. Né à Barcelone. Calle Baja de San Pedro n°44, Barcelona
N°67 La fête Dieu en Catalogne "Le rendez -vous"
N°68 Au soleil couchant
N°69 Retour du pardon
N°70 Jeune fille (effet de soleil)
N°71 Lavandières

FELIU, Manuel. Né à Barcelone. Calle de la Paz Caldetas 8Espagne)
N°509 Bateau-lavoir sur le Morin (paysage)

GRANER ARRUFÍ, Luis, Né à Barcelone. Paseo de Gracia n° 163, Barcelona.
N°606 Avant l'ivresse

MESTRES Borrell, Félix. Né à Barcelone. Calle Claris n°110, 2° 1ª, Barcelona.
N°902 Un coin d'atelier

PLANELLS, Ricardo. Né à Barcelone.5 rue Hégéssipe Moreau.
N°1018 Un accident

RUSINYOL, Santiago. Né à Barcelone. 53 rue Fontaine chez M. Vivien.
N°1103 Jardins arabes de Grenade
N°1104 Jardins arabes de Grenade
N°1105 Jardins arabes de Grenade
N°1106 Jardins arabes de Grenade
N°1107 Jardins arabes de Grenade
N°1108 Jardins arabes de Grenade
N°1109 Jardins arabes de l'Alcazaba (Cordoba)
N°1110 L'alberca (Alhambra)
N°1111 jardins du pirate

SALA, Juan. Né à Barcelone. 9 Bd. Saint-Marcel.
N°1129 Un Philsophe
N°1130 Seule!
N°1131 Marche aux fleurs (Notre- Dame)

SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Seville. Seville et à Paris. Galerie des Artistes Modernes, 5 rue de la Paix.

N°1132 Triana (faubourg de Seville)
N°1133 Paysage à Alcalá, près de Seville

TEIXIDOR, Modesto. Né à Barcelone. Calle Regomir n°3, Barcelona.

N°1184 Le guitariste
UTRILLO, Miguel. Né à Barcelona. 33 rue Fontaine, chez M. Vivien.
N°1202 Cau Ferrat (Catalogne)

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures....

OLARIA, Federico. Né à Valencia, 36 Av. Hoche
N°1536 Portrait de M.T Moillianson

URANGA, Pablo. Né à Vitoria. 45 rue Durantin
N°1636 Famille Olaria (Cuadro expuesto ya en 1891)

1897

Président: Puvis de Chavanes, vice-président: Carolus- DURAND, RODIN (O), WALTNER, CAZIN (O).
Comission d'examen des œuvres exposées en 1897. Section de Peinture: Président Jean BERAUD, vice-
président: BILLOTTE; Secrétaires; BARAU, PROUVE, BERTON, DAUMAT, Roger Jourdain, Gros,
Alexander, Courant, Guignard, Drust, Simon, Guiveau, Firmin Girard, Meissonier, Agache, Bastien
Lepage.

ALARCON, Félix. Né à Seville . Villa Michel-Ange (Auteuil)
N°2 Portrait de Mme. La marquise Ch de B....
N°3 D'après ma concierge

BAIXERAS Verdaguer, Dionisio. Né à Barcelone, Ronda San Pedro n°37, barcelona.
N°39 Brume grise
N°40 Brume dorée

BARRAU, Laureano. Né à Barcelona, 40 rue de la Basse
N°47 Danaé
N°48 Portrait de Mme.L..
N°49 Tête

CANALS i LLambi, Ricardo. Né à Barcelona. 85 rue de Clichy
N°237 Une course de taureaux en Espagne

GIMENEZ Martin, Juan. (Error ortográfico es con J). Né à Adanero (Avila). Calle de la Lealtad
n°6 Madrid, et chez M. de Calvader 46 rue de Clignamourt.
N°521 Dans le jardin

GRANER Arrufi, Luis. Né à Barcelone. Paseo de Gracia n°153, Barcelone
N°558 Ihognes¿?¿¿
N°559 Joueurs

MATILLA, Segundo. Né à Madrid, Calle de Balmes n°31, Barcelona.
N°879 Etudes d'Italie (8 panneaux)
N°880 plaza de Galicia (Espagne)

PICHOT, Raimundo. Né à Barcelone, 21 rue Moncada
N°1003 Environs du convent

RUSINYOL, Santiago. Chez M. Vivien, 33 rue Fontaine.
N°1104 Portrait de M. Morera, directeur du chœur ouvrier (Catalogne Nova)
N°1105 La vallée du Llobregat (Montserrat)
N°1106 Tête d'étude

SALA, Juan. Né à barcelona. 9 Bd. Saint. Marcel.
N°1124 Daphnis et Clhoé
N°1125 Eté
N°1126 Eté
N°1127 Mimosa

SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Seville. À Seville et à Paris. Galerie des artistes modernes,
19 rue Caumartin
N°1130 Paysage à Guillena (Espagne)

TEIXIDOR, Modesto. Né à Barcelone. Calle Regomir n°3, Barcelona et chez Pilet aimé, 51
faubourg Poissonnière
N°1179 Prélude
N°1180 Rêverie

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures

- CANALS, Ricard. Né à Barcelona, 85 rue de Clichy
N°1347 Café-concert en Espagne
N°1348 Le joueur
- NONELL Monturiol, Isidre. Né à Barcelone. 85 rue de Clichy.
N°1649 Crétins à la sortie des cèpres
N°1650 Les femmes de joie chez les crétins
N°1651 Couple amoureux
N°1652 Chapelle ardente d'un crétin
N°1653 Allant à la fontaine
N°1654 Berger crétin
- VIERGE, Daniel. Né à Madrid. 29 rue de Guttemberg (Boulogne-sur-Seine)
N°1771 Paysan Salamanque (aquarelle)
N°1772 Paysan Segovie (Aquarelle)
N°1773 Réparation de costumes pour modèles (aquarelle)
N°1774 Paysage de Gallicie (Aquarelle)

1898

Président: Puvis de CHAVANES, vice-président: Carolus DURAND, RODIN (O), WALTNER, CAZIN.
Section de peinture: Président: Puvis de CHAVANES, vice-président: BESNARD, Secrétaires:
DAUCHEZ, J.J. Rousseau, Baudouin, Latenay de, Bodard, Smith, Cottet, Claus, G. Picard, Rachon,
Counies, Sain, David, Millet, Callot, Hellen, Montenard, Laffaelli.

- ALARCON, Félix. Né à Seville (Espagne). 2, villa Michel-Ange (Auteuil)
N°7 Portrait de M.Ch.Ch..
N°8 Souvenir d'un portrait
- ANGLADA, Hermenegildo. Né à Barcelone. 77 rue des Saint-Pères
N°34 Effet de campe
- ARCOS, Santiago. Né en Espagne. Saint-Jean-de-Luz
N°40 Portrait de sa majesté la Reine Nathalie de Serbie
- BARRAU, Laureano. Né à Barcelone, 40 rue de la Basse
N°83 La moisson (soleil couchant)
N°84 ¿?¿?¿ crochant l'irraie
N°85 Gaditana
N°86 La jeune fille
N°87 Graziella
N°88 L'appel
N°89 Etude
- CASAS, Ramón. Né à Barcelone. Paseo de Gracia n°6
N°245 Femme au piano
- CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelone, 5 Impasse Nicole
N°254 Les Lys (Paysage)
N°255 Après la pluie (paysage)
- FELIU, Manuel. Né à Barcelone. 10 Passage de la Paz (Espagne)
N°469 Mathé
- OLARIA, Federico. Né à Valencia. 58 rue Caulaincourt
N°945 Sanglier, hallali
- PICHOT, Gironés, Ramón. Né à Barcelone. Calle Moncada n°21, Barcelone.
N°986 Liseuse
- RUSINYOL, Santiago. Né à Barcelone. Chez M. Vivien. 32 rue Fontaine.
N°1083 Cloître de la Cathédrale (Tarragone)
N°1084 Cloître de la Cathédrale (Tarragone)
N°1085 Portrait de M. S. O.
N°1086 Extase
N°1087 Novice
- SALA, Juan. 9 Bd. Saint-Marcel
N°1109 Les miséreux
N°1110 Au bord de l'eau
N°1111 Portrait d'enfant

SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Seville. Seville et à la Galerie des Artistes Modernes, 19 rue Caumartin

N°1114 Fin de jour à Guillena (Espagne)

TEIXIDOR i Torres, Modesto. Né à Barcelone. Calle regomir n°3 , Barcelona

N°1191 La nietecita

ZULOAGA, Ignacio. Né à Eibar, Guipuzcoa chez M. Maxime Dethomas, 50 Av. de Terres

N°1285 Mon portrait

N°1286 Les mines de Soç?ç?ç?

Dessins,aquarelles, pastels,miniatures.

BARRAU, Laureano. 40 rue de la Barre (Associé)

N°1230 Jeune fille catalane au pardon (aquarelle)

N°1231 La Guitariste (aquarelle). App à M. Viet.

N°1232 Le Moulin rouge (aquarelle) App.à M. Viet

NONELL Monturiol, Isidro. Né en Catalogne. 85 rue de Clichy

N°1724 Jeune gitane (dessin)

N°1725 Jeune filles gitanes (dessin)

N°1726 Gitane fumant (dessin)

N°1727 Suicide d'un gitano (dessin)

N°1728 Gitano fou (dessin)

N°1729 Gitanos voleurs

N°1730 Gitano assassin (dessin)

N°1731 Ménage gitano

SUNYER, Joaquín. Né en Catalogne. 30 Rue Ravignan

N°1857 Sur le Boulevard

1899

Président: Carolus DURAND ; vice-président: ROLL, RODIN (O), CAZIN (O), WALTNER.

Commission d'Examen des œuvres exposées en 1899. Section peinture . Président : Ch. CAZIN, vice-président: CARRIERE (E), Secrétaires: Alaux, Moreau-Nelaton, (Richon-Brunet, Guignet, Lebourg, Burnard, Dubufe, Darnoy, Melhchers, Lerolle, Rosset-Graner, Colin (Gustave), Karbowsky, Dauphin, James-Tissot, Gandara, Jourdain (Roger), Prinnet

ALARCON, Félix. 2 villa Michel Ange (Auteuil)

N°4 A la porte d'une église

ANGLADA, Hermenegildo. Né à Barcelone. 10 rue de Bucí

N°27 Lever le soleil en Orient

ARCOS, Santiago. 60 Av. d'Iéna

N°34 Portrait

BAIXERAS Verdaguer, Dionisio. Ronda Baja de San pedro n°37, Barcelona.

N°83 Pêcheurs

BARRAU, Laureano. 40 rue de la Barre. Associé

N°94 Aux courses de taureaux: Une pique

N°95 Fiérence à Seville, atelier de décor.

N°96 Marchande de figures de barbarie

N°97 La chartreuse de Grenade

BRULL, Juan. Né à Barcelone. 185 avenue de Neuilly

N°274 Idylle

CANALS, Ricardo. Né à Barcelone. 130ter. Bd. De Clichy.

N°295 Cigarières

N°296 Pobres en Espagne

CASAS, Ramón. Paseo de Gracia n°6, Barcelona

N°310 Au bain

FORTUNY, Mariano. Né à Grenade. Chez M. Stewart. 36 rue Copernic.

N°583 Filles Fleurs (parsifal)

N°584 Sana nom

N°585 Le révieil

MASRIERAS Roses, Luis. Né à Barcelone. Calle San Fernando n°35.

N°1000 Chercheurs d'antiquités
SALA, Jean. 9 Bd. Saint-Marcel
N°1307 Mater amorosa
N°1308 Soir d'automne
N°1309 Paysage

SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Seville. 19 rue Caumartin, à la Galerie des Artistes modernes. Associé.

N°1311 Bords de rivière à Guillena

TEIXIDOR i Torres, Modesto. Né à Barcelone. Calle Regomir n°3 , Barcelona.

N°1375 Etude

N°1376 Etude

ZULOAGA, Ignacio. Né à Eibar. 29 rue de Londres

N°1492 Portraits

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures.

ARCOS, Santiago. 60 Av. d'Iéna (Problema de comprensión a veces aparece como nacido en Santiago de Chile otras en Santiago de Compostela España)

N°1502 Le chemineau

BARRAU, Laureano. 40 rue de la Barre (Montmartre). Associé

N°1524 La femme aux castagnettes (aquarelle)

N°1525 Tête de jeune fille (aquarelle)

PICHOT, Ramón. Né à barcelone. 21 Rue Moncada

N°2010

SUNYER, Joaquin. Né à Catalogne. 30 rue Ravignan.

N°2076 Portrait d'acteur comique (dessin)

N°2077 Miséreux (App. À M. Ed. Kleinemann)

VIERGE Urralieta, Daniel. Né à Madrid. 29 rue Guttemberg, Boulogne-sur-Seine.

N°2094 Coin de Mendon (aquarelle)

N°2095 Paysage Gelafé (Espagne) (Aquarelle)

N°2096 Ruine d'une église .Salamanque (aquarelle)

N°2097 Paysage (environs de Meudon) (aquarelle)

1901

Président: Carolus DURAND, vice-Président: ROLL, C; RODIN, O; WALTNER, O.

Commissions d'examen des œuvres exposées en 1901. Section peinture Président: BESNARD; vice-président: BERAND, Jean. Secrétaires: BOUVET, Henry; Rousseau, J.J; Membres: Binet, Imill, Costeau, Grasset, Meslé, Simon, Biessy, Lagarde, Dagnaux, Lobre, Delance, Girardot....

ANGLADA, Hermenegildo. 18 rue Vavin 6e.

N°18 Quadrille parisien.

ARCOS. Né à Santiago. 11 rue Chateaubriand 8e. et Saint Jean-de-Luz (Basses Pyrénées) (Finalmente es Chileno)

N°26 Pepe Toto

N°27 Portrait de M. le comte de M....

N°28 Sacré-Coeur

BAIXERAS Verdaguer, Dionisio. Calle Ronda Baja de San Pedro n°37 , Barcelona.

N°49 Le Radoub du bateau

BARRAU, Laureano. Caldetas (Barcelona) et chez M. Trauss 39 rue de Paradis 10e.

N°56 Dentellières

N°57 Sur la plage

FELIU, Manuel. 7 Av. Potin. (Sevres). Associé.

N°339 Vieux ours

GRANER Arrufi, Louis. Né à Barcelone. Plaza Mayor n°1 , Sarria, Barcelona.

N°409 Pinceur de guitare

N°410 Une partie de cartes

MUÑOZ, Domingo. Né à Madrid. 232 faubourg Saint-Honoré, 17e.

N°695 Paysage a Guadarrama

PLANELLS, Ricardo. Né à Barcelone. 10 rue St.Ferdinand. 17e.

N°744 Les Marmousets
 N°745 Bassin de flore
 N°746 Salon de la Paix
 SALA, Juan. Né à Barcelone. 22 rue Cambon, 1er. Associé.
 N°816 Juillet
 SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Seville. 19 rue Caumartin. 9e. chez M.M. Chaîne et Simanson.
 N°818 Matinée de Fevrier ,Séville.
 TEIXIDOR i Torres, Modesto. Né à Barcelone. Calle Regomir n°3 , Barcelona.
 N°856 Carmen
 VIERGE Urralieta, Daniel. 29 rue Guttemberg, Boulogne-sur-Seine (Sociétaire)
 N°895 Sujet de la guerra Franco-allemande (1870-1871)
 YTURRINO, Francisco. Né à Bilbao. 128 Bd. De Clichy, 18e.
 N°928 Mendiant
 ZULOAGA, Igancio. Né à Eibar. 130 faubourg Saint-Honoré . (Associé)
 N°931 Promenade après la course de taureaux

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures.
 FELIU, Manuel. 7 Av Potin, Sevres.
 N°1107 Les bonnes de chez mon Oncle (fussain)
 N°1108 Etude pour un menu (fussain)
 VIERGE Urralieta, Daniel. 29 Rue Guttemberg, Boulogne-sur-Seine.
 N°1414 Les ours au jardin des Plantes (gouache)

1902

Président: Carolus DURAND; vice-président: ROLL, C; RODIN, O; WALTNER, O; BESNARD, O.
 Commission d'examen des œuvres exposées en 1902. Section peinture. Président: Lhermitte, vice-président: Courtois. Secrétaires: Bastien Lepage/ G. Alaux. Membres: Courant, Blanche, Gandara, James Tissot, Damoye, Colin, Firmin-Girard, Madeleine Lemaire, Griveau, Durst, Picard, La Touche.

ANGLADA, Harmenegildo. 18 rue Vavin . 6e. Associé.
 N°18 Danse gitana
 N°19 Démarche gitana
 N°20 Les héritiers et les déshérités.
 N°21 Chevaux après la pluie
 ARCOS, Né à Santiago. 11 rue Chateaubriand et Saint Jean-de-Luz (Basées Pyrénées)
 N°27 Portrait de M. le Marquis d'A.P.....
 N°28 Portrait de Mme B....
 BARRAU, Laureano. à Caldetas et chez M. Pitet, 51 faubourg Poissonnière (Associé).
 N°64 Les rapatriés de Cuba
 FELIU, Manuel. 7 Av Potin (Sevres). Associé.
 N°414 Portrait de M. le sénateur questeur A. Dusolier
 FORTUNY, Mariano. Né à Grenade. 32 Rue Beaujon 8e
 N°432 Portrait de Mlle Odile de Richelieu
 GRANER Arrufi, Luis. Plaza Mayor 1, Sarria, Barcelona. Associé
 N°532 Retour du travail
 N°533 Dernière heure
 N°534 La lumière et les papillons
 MADRAZO, Federico. Carlos de. Né à Paris, 32 rue beaujon 8e.
 N°794 Portrait de Mme. S...
 NONELL Monturiol, Isidro. 3 rue de Petritxol, Barcelona.
 N°891 Gitano
 M°892 Gitanilla
 PLANELLS, Ricardo. 10 rue St. Ferdinand, 17e.
 N°945 Crépuscule (Versailles)
 N°946 Matinée d' Automne (Versailles)
 SALA, Juan. 22 rue Cambon , 1er. Associé.
 N°1038 La main chaude
 N°1039 Carmen

N°1040 Etude
VIERGE Urralieta, Daniel. Né à Madrid. 29 rue Guttembre, Boulogne-sur-Seine
N°1160 Scène de la guerre franco allemande 1870-1871.
YTURRINO, francisco. Né à Bilbao. 24 rue Pigalle 9e
N°1198 Femme à la mantille

1903

Président: Carolus DURAND; vice-président: ROLL, C; RODIN,O ;WALTNER,O; BESNARD,O.
Comission d'examen des œuvres exposées en 1903. Section peinture, Président: Besnard,; vice-président: Dubufe; Secrétaires: Gillot/Veber; Membres:Rachou, Carrier-Belleuse, Latenay, Prinnet, Smith, Roger Jourdain, Boulard, Le Sidaner, Rou, Dinet , Weerts, Dumont Montenard.

AMERICA y Medina,Fernando. Né à Vitoria.Calle Estacion n°38 , Vitoria.
N°22 Soir de Septembre aux bords de la Zadova (Tres Puentes , Alava)
ANGLADA, Hermenegildo. 18 rue Vavin
N°25 Marché en Espagne
N°26 Entre loge et pormenoir (Théâtre) (App. À M.C.P.)
N°27 Fleurs de Paris
ARCOS, Santiago. Né à Santiago de Chile. 11 rue Chateaubriand, 8e.
N°37 Un miracle à Lourdes
BARRAU, Laureano. Idem direcc. Associé.
N°73 Portrait
CASAS, Ramón. Paseo de Gracia n°96 .Barcelona.Associé
N°257 Barcelone 1902!
CASTELUCHO, Claudio.22 rue Boissonade,14e.
N°264 Interieur de Chapelle (Espagne)
N°Portrait de Mme. M.F.H....
CORTEZ Perez, Daniel. Né à Valencia. Espagne.3 rue Arago, à Oran.
N°307 Groupe de Jaouleds (ou cireurs arabes) jouant aux cartes sur plateau de Santa-Cruz à Oran.
FELIU,Manuel. 27 rue Damrémont 18e. Associé
N°503 Départ
GILI i Roig,Baldomero. Né à Lerida. Calle de las Cortes n°233, Barcelona.
N°580 Natura
GOSÉ, Javier. Né à Madrid. 9 rue Campagne-Première, 14e
N°611 Femme et hortensias
GRANER ARRUFI,Luis. Idem direcc.
N°615 Club
N°616 Le homme de la Mante
N°617 Joueurs
N°618 Une partie de cartes
N°619 Etude
PICHOT, Ramon.Né à Barcelona. 67 rue Caulaincourt, 18e.
N°1036 Retour de la pêche
N°1037 Soir d'orage au bord de la mer
N°1038 La "Sardana", danse espagnole
RUSINYOL, Santiago. Plaza de Catalunya n°2, Barcelona. Associé
N°1141 Jardins de Majorque (bassin de faune)
N°1142 Jardins de Majorque (jardin seigneurial)
N°1143 Jardins de Majorque (jardin de pirate)
N°1144 Jardins de Majorque (labyrinthe)
N°1145 Jardins de Majorque (portique vivant)
N°1146 L'heure fervente
SALA, Juan. 22 rue Cambon.1er.
N°1161 Junon
N°1162 Tête d'etude
N°1163 Portrait de Mme.P....
ZULOAGA, Ignacio. Né à Eibar. 130 faubourg Saint-Honoré, 8e.
N°1352 Préparatifs pour la course de taureaux

N°1353 Gitane et andalouse
N°1354 Un mot piquant

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures.

FELIU, Manuel. 27 rue Damrémont, 18e
N°202 Profil de femme (sanguine)
N°203 Frileuse (sanguine)
PICHOT, Ramón. Né à Barcelone. 67 rue Caulaincourt, 18e
N°467 Femmes espagnoles
ROIG, Pablo. Né à Barcelone. Rue Campagne-première, 14e.
N°507 Danseuses de bolero, Seville. (aquarelle)
TORRENT, Evelio. Né à Badalone, Barcelona. 8 rue Blanche 9e.
N°567 Femmes aux pieds du Christ (Espagne) (dessin)

1904

Président: Carolus DURAND, vice-président: ROLL, C; RODIN, C; WALTNER, O; BESNARD, C.
Comission d'examen des œuvres exposées en 1904. Section de peinture, Président: Besnard, Vice-président: Ménard. Secrétaires: A. Moullé/ F.H. Morisset. Membres: G. Roger, Moreau, Nelaton, V. Joos, E. Barau, H. Duhem, Flandrin, Berg, Eliot, Gros, Delachaux, F. Auburtin, Lucien Griveau.

ANGLADA Camarasa, Hermen. 9 rue Hégésippe- Moreau. Sociétaire.

N°27 Mur ceramique
N°28 Restaurant de nuit (Paris)
N°29 Champs Elysées (Paris)
N°30 Ver luisant (Paris)
N°31 Jardin concert (Paris)
N°32 La vieille gitane aux grenades (foire Espagne)

ARCOS, Santiago. Né à Santiago, 11 rue Chateaubriand, 13e. et Arcosence Saint-Jean-de-Luz. Associé.

N°37 Portrait de M.T. de O...
N°38 Portrait de M.H...
N°39 Elle alla crier famine

BARRAU, Laureano. Caldetas et chez M. Pichet 51 faubourg Poissonnière, Paris. Associé.

N°83 Fabrique de bouchons: Le triage

CASTELUCHO, Claudio. 22 rue Boissonade, 14e.

N°257 Coup de vent
N°258 Portrait de M.H....

FELIU, Manuel. 27 rue Damremont, 18e.

N°460 Cimetière de Santas Creus
N°461 Etude

FLORENSA Y ARNUS, Salvador. Né à Barcelona chez M. Blanchet, 20 rue Saint Benoît, 6e.

N°473 Quai à Venise

GRANER ARRUFÍ. Plaza Mayor n°1, Sarria, Barcelona. Associé.

N°547 L'enterrement du carnaval à Barcelona

N°548 Les trois compagnons

N°549 Etude du port du Barcelone

LARROQUE ECHEVERIA, Angel. Né à Bilbao, Vizcaya, 7 rue du Depart, 6e.

N°702 bis Le chanteur populaire

MADRAZO, Federico Carlos. Né à Paris. 4 rue Aumont-Thie ville, 17e

N°823 Portrait de M. Arthur Chaplin

NONELL, Isidre. Calle Baja de San Pedro n°50, Barcelona.

N°958 Dolores

RUSINYOL, Santiago. 19 rue Barbet de Jouy, 12e. Associé.

N°1105 Vallée de Soler à Midi

N°1106 Cour d'orangers

N°1107 Cirque fleuri

N°1108 Amandiers en fleurs

N°1109 Bateau blancs

N°1110 Vallée de Soler, le soir.

SALA, Jean. 22 rue Cambon 1er. Associé
 N°1125 Printemps
 N°1126 Salome
 N°1127 Diane
 N°1128 Printemps
 SANCHEZ PERRIER. 19 rue Caumartin, chez M.M.Chaine et Simonson, 9e. Associé
 N°1129 La rivière de Cala
 TELLEZ, Juan. Né à Seville, 20 et 22, Calle Hortaleza, Madrid
 N°1199 Un viejo (Un vieux)
 TEIXIDOR y TORRES, Modesto. Né à Barcelona. Calle Regomir, Barcelona.
 N°1200 Tête de femme
 VIERGE, Daniel. 29 rue Guttemberg, `a Boulogne-Sur-Seine.Sociétaire.
 N°1260 Judith d'atelier

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures.

FELIU, Manuel. Né à Barcelone, 27 rue Damrémont, 18e. Associé.
 N°1490 Le baiser (sanguine)
 N°1491 Hirondelles (fusain)
 N°1492 Etude (fusain)
 SALA, Juan. 22 rue Cambon, 1er. Associé
 N°1764 Après le bal (pastel)
 TEIXIDOR y TORRES, Mlle. Pepita. Née à Barcelone. Claris, 69, Barcelone.
 N°1793 Fleurs d'automne (aquarelle)
 TORRENT, Evelio. Né à Badalona. 83 rue de l'Assomption, 16e.
 N°1794 Portrait de M.M. Bedez (pastel)

1905

Président: Carolus DURAND, vice-président: ROLL, O; RODIN, O; WALTNER, O; BESNARD, C.
 Commission d'examen des œuvres exposées en 1905. Section de peinture. Président: Agache, vice-président: Mathey ; Secrétaires : Dumoulin, Louis, Chevalier. Membres: Mlle. Marie Gautier, Rosset-Granger, Eng Moraud, Mme. Marie Duhem, Albert Fourie, Lebourg, H. Bouvet, G. Picard, Couturier, Prunier, Muenier.

AMERICA y MEDINA, Fernando. Né à Vitoria. Calle de la Estación, n°38, Vitoria.
 N°24 Derrière l'église, triste coin ensoleillé (Espagne)
 ANGLADA CAMARASA, Hermen. 9 rue Hégésippe-Moreau, 18e. Sociétaire
 N°29 Marché aux coqs (foire de nuit Espagne)
 ARCOS, Santiago. Né à Santiago. 11 rue Chateaubriand, 7e. Associé
 N°37 L' Aumône et la charité (dyptique)
 N°38 Portrait de M.A.D
 BARRAU, Laureano. Né à Barcelone, chez M. Straus, 39 rue de Paradis, 9e Associé.
 N°71 Sur la plage
 N°72 Les filets
 N°73 Intérieur de fabrique
 CANALS, Ricardo. Né à Barcelone, 14 rue Girardon, 18e.
 N°245 Une loge à la course de taureaux
 CASAS, Ramón. Paseo de Gracia n°96. Sociétaire.
 N°267 Portrait équestre de Sa Majesté le Roi d'Espagne, Alphonse XIII
 CASTELUCHO, Claudio. 22 rue Boissonnade, 14e
 N°272 Trois femmes riant
 N°273 Portrait de miss A.B...
 FELIU, Manuel. 27 rue Damremont, 18e. Associé
 N°484 Nana
 N°485 Les rochers roses (Ile de Bréhat)
 MASRIERA, Luis. Né à Barcelone, Calle Bailen n°72, Barcelone.
 N°859 "Mœurs de gitanos"
 RUSINYOL, Santiago. Plaza de Catalunya n°12. Associé
 N°1072 La mare verte
 N°1073 Jardin d'automne
 N°1074 Les lauriers roses

N°1075 Jardin romanesque
 SALA, Jean. 23 rue des Martyrs 9e. Associé
 N°1090 Portrait d'Odette et Jacques (App. À M. Cahen)
 N°1091 Portrait du Dr. Reicht
 SANCHEZ PERRIER, Emilio. Né à Seville, chez M.M. Chaîne et Simonson, 19 rue Caumartin, 9e Associé.
 N°1092 Crépuscule
 N°1093 Ruisseau aux environs de Séville
 VALLE, Evaristo. Né à Gijon. Chez M. Blanchet, 38 rue Bonaparte, 6e.
 N°1175 Le goûter (Asturies)
 ZULOAGA, Ignacio. Né à Eibar, Guipuzcoa, 130 faubourg Saint-Honoré, 9e. Sociétaire.
 N°1234 Mes cousines
 N°1235 Le maire de Torquemada
 N°1236 Le toreador "el buñolero" (App. À M. Sparkulhe de Brême)

Dessina, aquarelles, pastels, miniatures.

FELIU, Manuel. Né à Barcelona. 27 rue Damrémont. Sociétaire
 N°1378 Portrait de M.E.C....
 N°1379 Déshérités
 SALA, Juan. 23 rue des Martyrs, 9e. Associé
 N°1624 jeune fille aux fleurs
 N°1625 Bacchante

1906

Président: ROLL, C; vice-président: Besnard, C; Rodin; o; Waltner, O; Lhermitte, O.
 Commission d'examen des œuvres exposées en 1906. Section peinture. Président: Rixens; vice-président: Guignard; Secrétaires: Caro-Delville ; Dauchez. Membres: Tournés, Berton, Hawkins, Hourban, Baudouin, Jeannot, Biessy, Rossert (Mme), Dauphin, Desvallières.

ANGLADA Camarassa, Hermen. Né à Barcelona. 9 rue Hégésippe Moreau ,18e.
 N°19 la fiancée de Benimamet (Valencia)
 N°20 Jeunes filles d'Alcira, Valencia.
 BARRAU, Laureano. Caldetas et à Paris chez M. Strauss, 39 rue Paradis , 18e .Associé
 N°60 Baigneuse catalane
 N°61 Plage Méditerranéenne
 CANALS, Ricardo. 14 rue Girardon, Paris 18e.
 N°219 café-concert (Séville)
 CARDONA, Juan. Né à Barcelone. 17 rue de Maistre, 18e.
 N°220 Soledad
 CASTELUCHO, Claudio. 22 rue Boissonnade, 14e
 N°245 Portrait de Miss M. C....
 N°246 Le tango
 FELIU, Manuel. 27 rue Damrémont, 18e. Associé
 N°470 La femme à l'orange
 N°471 Amparo
 FLORENSA y Arnus, Salvador. Né à Barcelona, chez M. Blanchet, 38 rue Bonaparte, 6e.
 N°482 Terrasse Frascati

GUARRO Vilarneau, José. Né à Barcelone, 10 de Jean-de-Beauvais, 5e.
 N°597 Paysage
 LARROQUE Echeverria, Angel. Né à Bilbao. 3 Place Constantin-Pecqueur, 18e
 N°727 Repas champêtre
 PLANELLS, Ricardo. 7 rue André-Gille 18e.
 N°987 Le levant espagnol
 SALA, Juan. 23 rue des Martyrs, 9e.
 N°1082 Portrait d'Arlette Borgère
 N°1083 Femme au chien
 TORNESSQUIUS, Pierre. Né à Barcelone. 3 rue Champollion, 5e.

N°1156 Amour (Scène catalane)
VALLE, Evaristo. Calle de Munuza n°3, Gijón.
N°1183 Mme. la baronne (Asturies)

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures

FELIU, Manuel. 27 rue Damrémont, 18e. Associé
N°1397 Toilette du matin (sanguine)
N°1398 la femme aux lampions (sanguine)
N°1399 Portrait de Mlle. De B... (sanguine)
N°1400 Etude (sanguine)
SALA, Juan. 23 rue des Martyrs, 9e. Associé
N°1650 Portrait d'Esther Lekain (pastel)
N°1651 Portrait d'Henri Rochefort (dessin)

1907

Président: ROLL, C; vice-président: BESNARD, C; RODIN, O; WALTNER, O; LHERMITTE, O.
Comission d'examen des œuvres exposées en 1907. Section peinture Président: GERVEX; Vice-président: AMAN-JEAN/ COTTET. Secrétaires: Bellery-Desfontaines./ Hochard. Membres: Waidmann, Renouard, Le Gout-Gérard, Raffaelli, Guignet, Willette, Rondel, Firmin-Girard.

ARANGO, Fermín. Né à Asturies. 35 rue Caprón, 18e
N°29 Tête au soleil

BARRAU, Laureano. 39 rue Paradis, chez M. Strauss. Associé.
N°59 La cueilletr des oranges
N°60 Pêcheur

N°61 Retour de la pêche
BORRAS Abella, Vicente. Né à Valencia. Calle Valencia n°318. Barcelona.
N°141 Roses et pensées
N°142 Les deux amis
N°143 Paysage

CARDONA, Juan. Né à Barcelone, 17 rue Maistre, 18e.
N°228 Marchand de glace en Espagne

CASTELUCHO, Claudio. 22 rue Boissonade.
N°252 Dame en blanc
N°253 Le boile de la mariée

EGUSQUIZA, Rogelio de. Né à Santander. 52 rue Copernic, 16e
N°430 Alberich et les filles de Rhin (d'après Richard Wagner)

FELIU, Manuel. 27 rue Damrémont, 18e.
N°443 La visite du modèle
N°444 Suzanne

PINAZO Martinez, José. Né à Valencia. 29 Bd. Des Batignoles, 9e.
N°979 Dans l'église
N°980 La prière du vendredi

RUSINYOL, Santiago. Chez M. Sert, 19 rue Barbet-de-Jouy, 12e
N°1045 Terrasses à Majorque

SALA, Juan. 25 rue des Martyrs, 9e. Associé
N°1055 L'inspiration

TELLEZ, Juan. Né à Seville. 73 rue Caulaincourt
N°1130 La lavor

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures et cartons.

ARCOS, Santiago. 11 rue Chateaubriand, 7e. Associé.
N°1241 L'attente aquarelle

BARRAU, Laureano, 39 rue Paradis. Associé
N°1250 Andalouse (aquarelle)

FELIU, Manuel. 27 rue Damrémont
N°1566 Portrait de Mme. B... (dessin au crayon noir)
N°1367 La femme aux fleurs (dessin sanguine)
N°1368 Portrait de M.L... (dessin crayon bistre)

N°1369 Lucette (dessin sanguine et crayon noir)
SALA, Juan. 25 rue des Martyrs. Associé.
N°1610 Au coin du feu
N°1611 Coquetterie

1908

Président:ROLL,C; Vice-président:BESNARD,C; RODIN,O; WALTNER,O; BAUDOT,de O;
LHERMITTE,O.

Comission d'examen des œuvres exposées en 1908. Section peinture: Président:AGACHE; vice-
président: PICARD Georges, BLANCHE. Secrétaires: A. MOULE/ DENIS, Maurice. Membres: Sain,
Duhem, Mme. Lemaire, Berg, durst, Tournés, Louis Picard, Roger-jourdain, Eliot.

AMERICA y Medina. Calle de l estación n°38 , Vitoria.

N°18 Solitude mélancolique

BARRAU, Laureano.chez M.Strauss 39 rue Paradis. Associé.

N°60 La laitière

N°61 Rentrant la voile

N°62 Petite marchande de fruits

N°63 Attendant les barques

CASTELUCHO, Claudio. 27 rue Boissonade.

N°220 Portrait d'Helen Kullmann

N°221 La fée

EGUSQUIZA, Rogelio de. 32 Rue Copernic

N°396 "Kundry"

MASRIERA, Louis. Calle Bailen n°72, Barcelona.

N°784 la fille pauvre

RUSINYOL, Santiago. 19 rue Barbet-de-jouy. Associé

N°1017 Allé dans un jardin

N°1018 Clairière

N°1019 Ruisseau aux îles Noyerques

SALA, Juan. 23 rue des Martyrs.Associé

N°1031 Frisson

N°1032 Portrait de Coquelin aîné

N°1033 Reveil

ZULOAGA, Ignacio. 54 rue Caulaincourt. Sociétaire

N°1192 Mademoiselle Lucienne Bréval dans le second acte de Carmen

N°1193 Le main: Gregorio el Botero (vendeur d'outres9

N°1194 Les sorcières de San-Millan (Segovia)

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures et cartons

FELIU, Manuel.27 rue Damrémont. Associé

N°1368 portrait de M.R.... (sanguine)

N°1369 Portrait de M.G.L.. (sanguine)

N°1370 Clairette (sanguine)

N°1371 Effet de lumière (gouache)

GIMENO, Andrés. Né à San Ildefonso, Segovia. 60 rue Blanche, 9e.

N°1403 Un homme joyeux (pastel)

SALA, Juan. 23 rue des martyrs. Associé

N°1676 Avant le bain

N°1677 Femme au griffon

TORRENT, Evelio. Né à Badalone. 29 rue des Martyrs, 9e.

N°1721 Paysage

1909

Président:ROLL,C; vice-président:BESNARD,C; RODIN,O; WALTNER,O; BAUDOT, de O; LHERMITE,O.

Comission d'examen des œuvres exposées en 1909. Section de peinture. Président: Mathey; vice-président:Lobre/Girardot. Secrétaire LeSidaner/Hochard. Membres: Waidmann, Delachaux, Bouvet (Henry),Chevalier, Couturier, Gumory, Grasset, David-Nillet, Rixens, Griveau.

BARRAU, Laureano Idem. Associé

N°56 retour de la pêche

N°57 Le bain

N°58 Salaison

CASTELUCHO, Claudio. Idem

N°222 Chair et étoffes

EGUSQUIZA, Roger de. Idem.

N°410 Le Graal "Par ses hautes vertus chevaleresques les héros Tituel reçoit le Graal et la lance sacrée. Pour garder le précieux dépôt, il construit le château du Montsalvat et fonde l'ordre des chevaliers du Graal.-Parsifal- (Panneau faisant partie d'un ensemble de quatre tableaux)

FELIU, Manuel. 12 rue Laferrière, 9e. Associé.

N°420 Profil de femme

FLORENSA y Arnus, Salvador. Barcelona. Chez M. Blanchet, 38 rue Bonaparte,6e.

N°438 Pins au soleil

RUSINYOL,Santiago. Plaza de Cataluña, 2 Barcelona.Sociétaire.

N°1026 Fontaine d'Apollon (Aranjuez)

N°1027 La Glorista (Aranjuez)

N°1028 Le valée d'orangers

N°1029 Bouquet

N°1030 L'escalier du jardin

N°1031 Jardin du Majorque

SALA, Juan. Né à Barcelone.23 rue des Martyrs. Associé

N°1039 Carmen

N°1040 Portrait de Mme.D.....

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures et cartons

FELIU, Manuel. 12 rue Laferrière.Associé.

N°1345 Sérénité (dessin sanguine)

N°1346 Trottin (dessin sanguine)

PALMAROLA Romeu, Ramón. Né à Barcelona. 19 rue Clauzel, 9e.

N°1561 Portrait à la sanguine de Mlle.G.P....

N°1562 Portrait à la sanguine de M. J. De C....

SALA, Juan. Idem.Associé

N°1601 Portrait de Mme. T....

N°1602 Frileuse

1910

Président: ROLL,C; vice-président:BESNARD,C; RODIN,C; WALTNER,O; BAUDOT, de O; LHERMITTE.

Comission d'examen des œuvres exposées en 1910. Section peinture, président: BERAUD,Jean; vice-président:AMAN-JEAN /COURTOIS; Secrétaires: Luigini/ Guillaume, Roger. Membres: Berton, Guignard, Griveau (Georges), Berteaux, Renouard, Rachou, Le Gout-Gerard, Bastien-Lepage, Veber, Rosset-Granger,Delance, Smith, Boulard, Cottet, Barau (Emile), Picard (Georges), La Touche,Montenard.

BARRAU,Laureano. Idem. Associé

N°54 Mimosas

N°55 Danseuse de Tange

CASTELUCHO, Claudio. 84 rue d'Assas

N°234 La dispute

N°235 Portrait

EGUSQUIZA,Rogelio de.Idem.

N°438 Parsifal.
 FELIU, Manuel. Idem. Associé
 N°462 Portrait de M. A. S.... (App. à M.C.S...)
 N°463 Pendant la séance (App. À M.P.L...)
 FLORENSA y Arnus, Salvador. Idem
 N°481 Effet dans une glace
 MASRIERA, Luis. Calle Bailen n°72, Barcelona.
 N°862 choix de pommes de terre
 PARERA, Francisco. Né à Barcelona. 33 rue du Champe-de-Mars, 7e
 N°987 Jeune musicieb (portrait de mon fils)
 SALA, Juan. Idem .Associé
 N°1093 Portrait de Mme Polaire
 N°1094 Portrait de Max et Alex, Fischer

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures et cartons

FELIU, Manuel. Idem. Associé.
 N°1403 Rieuse (sanguine) (App à M.P.L.)
 SALA, Juan. Idem. Associé
 N°1663 Jeune femme au chapeau
 N°1664 Jeune fille Louis XV.

1911

Président:ROLL,C; vice-président:Idem

Comission d'examen des œuvres exposées en 1911. Section peinture; Président:RAFFAËLLI; vice-président: SIMON, Lucien; MÉNARD, René. Secrétaires: J.PINCHON/ A. GUILLAUME. Membres:Morisset, Dumont, Braquaval, Biessy, Baudouin, Muenier, Prinnet, Desvallières, la Touche, mme. Duhén, Carrier, Belleuse, Flandrin, Dinét, Courtois, Rixen.

BARRAU, Laureano. Idem .Associé.
 N°74 Pêcheur catalan
 N°75 Paysans de Llavaneros (Barcelone)
 N°76 Saleuses d'auchois
 CARDONA, Juan. Né à Barcelone. 17 rue Maistre, 18e.
 N°233 Manège espagnol
 CASTELUCHO, Claudio. Idem. 84 rue d'Assas
 N°253 Danse espagnole (le peur)
 N°254 Georgette
 EGUSQUIZA, Rogelio de. Idem
 N°480 Mort d'Isolde
 FELIU, Manuel. 90 rue Lepic, 18e. Associé
 N°505 Buveur (App. À M.P.L..)
 N°506 La sieste (App à Mme. H. De G. M....)
 FLORENSA y Arnus, Salvador. Idem
 N°521 Parterre de fleurs
 LOPEZ de AYALA, Emmanuel. Né à Toledo. 13 rue General Avando. Madrid.
 N°880 Symphonie
 RUSINYOL, Santiago. Piazza de Cataluña n°2 et chez M. Blanchet, 38 rue Bonaparte. Sociétaire.
 N°1136 Cloître de Majorque
 N°1137 Canal du Generalife
 N°1138 Glorieta
 N°1139 Jardin du Generalife
 SALA, Juan. Idem. Associé
 N°1140 Au pays des gitanes (texto)
 N° 1141 Flirt andalous

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures et cartons

FELIU, Manuel .Idem. Associé
 N°1462 Étude de portrait (App à M.M.J.)
 N°1463 Hub (App à M. de G.M...)
 SALA, Juan. Idem . Associé

N°1693 Jeune mère
N°1694 Étude

1912

Président:Idem. Vice-président:Idem

Comission d'examen des œuvres exposées en 1912. Section de peinture Président: Gervex; Vice-président:Prinet/Willette. Secrétaires: Guirand de Scévola/ B. Boutet de Mowuiel. Membres: Aman-Jean, Amburtini, Caro-Delvaile, Cottet, Courant, Dagnaux, Dinet, Dufresne, Fourié, Georges-Bertrand, Guignet, Karbowski, Madeleine, Mathey, Monetnard, Point, Prouvé, Weerts.

BARRAU, Laureano. Idem

N°75 Au soleil couchant

N°76 Baignant un cheval

CARDONA, Juan. 17 rue de Maistre, 18e.

N°249 La buenaventura

CASAS, Ramón. Paseo de Gracia n°96. Sociétaire.

N°272 Portraits des enfants de M. et Mme. Sanchez

CASTELUCHO, Claudio. Idem

N°275 Soir, mer, calme.

EGUSQUIZA, Rogelio de. Idem

N°486 Tristan et Isolda

FELIU, Manuel. 55 bis, rue Gazan, 14e. Associé

N°511 Le moulin de la Galette (App. À M.E.B...)

N°512 Brunette (App. À Mme. G...)

FLORENSA y Arnus. Idem.

N°525 jet d'eau

GIMENO, Andrés. Né à La Granja. 67 rue de Clichy, 18e.

N°593 trop chaud

RUSINYOL, Santiago. Idem. Sociétaire

N°1142 Cloître

N°1143 Jardin

N°1144 Calvaire

SALA, Juan. Idem. Associé

N°1149 Printemps

N°1150 Fiancés andalous

VILA Prades, Julio. Né à Valencia. Buenos Aires et chez M. Povo. 37 bis Bd Rochechouart, 18e

N°1244 Cante jondo

ZULOAGA, Ignacio. Idem. Sociétaire.

N°1290 La victime de la fête

N°1291 Le Christ du sang

N°1292 Mon oncle Daniel et sa famille

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures et cartons

SALA, Juan. Idem

N° 1712 Portrait de Mme. B...

N°1713 Arlette Dorgère

1913

Président: Idem, vice-président: Idem.

Comission d'examen des œuvres exposées en 1913. Section peinture: Président: La Touche; Vice-président: De la Gandara / Jeannot. Secrétaires: Hugues-de-Beaumont /Henry Baudot. Membres: Abel-Truchet, Aman-Jean, Barau, Mme. Crespel, Dauchez, Dauphin, Mme. Galtier-Boissière, Guignard, Montenard, Migonney, Raoul-Ulmann, Raynard-Voog, J.J. Rousseau, Victor Koos, Zakarian.

BARRAU, Laureano. Idem. Associé

N°69 Plein été

N°70 En promenade

BEA, Luis. Né à Madrid. 69 rue de la Boétie

N°82 Portrait de Mlle.Mercedes

CASTELUCHO, Claudio. Idem

N°214 La dame en blanc (Mme D.F.)

EGUSQUIZA, Rogelio de. Idem.

N°433 Souvenirs (buste de femme)

FELIU, Manuel. 16 rue Olivier-de-Serres, 15e. Associé

N°450 Midinette (App à M.E.B...)

FLORENSA Y Arnus, Salvador. Idem

N°463 Vallée d'orangers

GUARRO, José. Espagnol. Né à Barcelona. Calle Chacabuco n°1293 Buenos Aires et chez M. Francisco Coll n°62, faubourg Saint-Denis, 10e

N° ¿? Une nuit d'été

LARROQUE Echevarria, Angel. Né à Bilbao. Calle Colón de Larreategui n°27.

N°724 Paysannes au marché (Vizcaya)

LOPEZ de AYALA, Manuel. Toledo. General Arrando n°13 , Madrid.

N°821 Une dame espagnole

MARTi Garcés, José de. Calle Case de Basea, Barcelona et chez M.Balnchet, 38 rue Bonaparte, 7e.

N°861 Nature morte

RUSINYOL, Santiago. Idem .Sociétaire.

N°1113 Saules Pleureurs

N°1114 Jardin d'Aranjuez

N°1115 Le soir

N°1116 la fleuve

SALA, Juan. Idem. Associé

N°1118 La chula

N°1119 Extase

VAZQUEZ Diaz, Daniel. Né à Nerva, 15 rue Hégéssippe-Moreau, 18e

N°1221 ESpagne torera (mort du toreador)

ZUBIAURRE, Valentín de. Né à Garay (Vizcaya). Calle Nicolás M° Rivero n°1, Madrid.

N°1267 Noces d'ou

ZUBIAURRE, Ramón de. Né à Madrid. Calle Nicolás M° Rivero n°1 , Madrid.

N°1268 Caciques et mendiants

Dessins, aquarelles, pastels, miniatures et cartons

FELIU, Manuel. Né à Barcelone. Idem.Associé

N°1452 L'ecolier (App à M.E. B...)

SALA ,Juan. Idem.Associé

N°1731 Les fiancés andalous (aquarelle)

N°1732 Étude (Pastel)

VAZQUEZ DIAZ. Idem.

N°1776 Portrait de M.Rodin

1914

Président: ROLL,O; vice-président: Bartholomé.A /Jean Beraud.

Comission d'examen des œuvres exposées en 1914. Section peinture. Présidetn: Gervex/Weerts.
Secrétaires: Lépine /Guillaume-Roger. Membres: Mathey, Rixens, Willette, Ménard, Roger-Jourdain,
Griveau (Georges), Fourié (Albert), Lemaire (Mme. Madeleine), Jouve, Iwill, Grasset, Courant., Carrier-
Belleuse, Boulard, Dumont, Durst, Prunier, Boldini, Guignard de Scévola.

ANDREU,Mariano. Né à Barcelone. Calle Lauria n°53, Barcelona

N°21 Portrait de Mlle M.A....

N°22 Portrait de M.J. Smith

CASTELUCHO, Claudio. Idem. Asso.

N°216 Vacances

N°217 Future étoile

N°218 Le coussin Bleu

ECHEVERRIA-LARROQUE, Angel.Idem.

N°399 Regrets

LOPEZ de AYALA, Manuel. Idem

N°794 Ventura

RUSINYOL, Santiago. Calle de las Cortes n°639, Barcelona. Sociétaire.

N°1062 Cour bleue

N°1063 Coucheur du soleil

N°1064 Jardin d'Aranjuez

N°1065 Platanes

SALA, Juan. Idem. Associé.

N°1071 Portrait de M.Porel

VAZQUEZ Diaz. Idem 40 Av. Duquesne. 18e.

N°1163 Les idoles (panneau central de la trilogie "Espagne torera").

N°1164 Portrait de l'ecrivan Graça Aranha

ZULOAGA, Ignacio. Idem. Sociétaire.

N°1211 Portarit de Maurice Barrés

N°1212 Un cardin

N°1213 Toreadors de villages

N°1214 La femme au perroquet

SALON D'AUTOMNE

SALON D'AUTOMNE

*El subrayado indica que no es pintura. Sino escultura o Artes decorativas.

Cour Louis XIV: Chaque deux ans, tableaux et pièces de sculpture des membres de L'Académie; dès les successeurs du Grand Roi s'ouvre à l'ère des expositions dissidentes: de L'Académie de Saint Luc, Exp. Du Colisée, Exposition de la jeunesse

XIX e siècle: manifestations protestataires, celle que se produit en 1863, sous le concert de l'Etat. Plus tard, en 1890 s'instituera, en face du Salon bi-séculaire, la Salon de la Société Nationale et voici que depuis 1903 les doubles assises de mai trouvent, dans le Salon d'Automne, une suite inattendue bientôt jugée logique et normale.

Ses libres allures le rapprochent du Salon des Indépendants ou encore des Expositions impressionnistes, mais le programme paraît plus vaste et les éléments constitutifs sont plus variés à raison de l'ambition évidente de faire la somme des initiatives d'où quelles viennent, en quelque sens qu'elles soient dirigées; c'est un lieu d'entente et de combat, un asile ouvert à l'originalité où, sous le contraste des recherches, chacun pressent un art qui évalue et qui saura ajouter au legs ancestral.

On y peut suivre l'error des derniers venus dont le labeur n'apparaît, au cour de l'au, que disséminé, morcelé, fragmenté; on y goûte le talent inédit dans la verdeur parfois un peu dire de ces prémices: on s'y édifie au long sur ce que Duranty appelait naguère les tendances de la "nouvelle Peinture".

Ces inventeurs, si arbitrairement taxés de révolutionnaires ne croient en aucun façon à la génération spontanée; loin de se proclamer autodidactes, ils se réclament de maîtres auxquelles ils aiment à rendre hommage. De là le principe d'expositions rétrospectives, réparatrices, qui induisent l'opinion à de précieuses retours et contiennent en soi le texte des plus salutaires avertissements.

Le Salon d'Automne satisfait les aspirations d'une société plus consciente de son effort, il marque la transition voulue entre l'aristocratie des expos fermées et le Salon unique, de libre accès. Car des temps meilleurs sauront soustraire les ouvrages de l'art et de l'esprit au dangereux et humiliant contrôle d'une censure préalable. Toute création possède le droit à la Cumière et au jugement public, du moment où une individualité s'y exprime dans la plénitude du libre arbitre et de l'originalité foncière. Se garder de toute partialité, et ne verser dans aucun exclusivisme, c'est pour le Salon d'Automne, la loi de vie essentielle, celle même que lui fasse le maître et le penseur sous les auspices insignes de qui il s'est fondé.

Les associations de l'intérêt restreint appartiennent ou passé, écrivait ou président Jourdain notre cher grand Camière, elles sont les débris de l'organisation du privilège et de l'exploitation. Il ne vivra réellement que les groupes d'appel à tous.

Le libéralisme progressif de son accueil lui confère son plus sûr titre de credif, sa meilleure drame d'avenir. Il aura rempli sa mission et tenu son rôle dans l'Histoire si le tourment de l'âme moderne s'y reflète s'il amities forces vives des novateurs et si les maîtres assurés de suivre ycrennent enortere la jeunesse généreuse qui se transmet d'âge en âge les destinées de l'art.

1904

- Grand Palais des Champs Elyses. Du 15 octobre au 15 novembre 1904
ALCALA GALIANO, Alvaro. Né à Madrid. Espagne. Chez M. Blanchet, rue Saint-Benoît 20.
N°24 Moulin en Hollande
N°25 Fileuse (Bretagne)
N°26 Marine
ANSELOMO Vieto, Miguel . Né à Valladolid. Rue du faubourg Montmartre 41.
N° La taverne
CARDONA, Juan. Né à Barcelone. Rue du Maistre, 17
N°193 Jeune espagnole
N°194 Avant la fête
GONZALEZ, Joan. Né à Barcelone. Avenue du Maine, 22
N°549 Paysage (souvenir de mon pays)
N°550 Paysage (souvenir de mon pays)
ITURRINO, Francisco. Né à Bilbao. Rue de la Rochefoucault, 64. (Sociétaire)
N°645 Charras
N°646 Chevaliers regardant una course de taureaux
N°647 Coin de foiren à Salamanque
PICHOT, Ramón. Né à Barcelone. A Auteuil, villa de la Reunión, 19
N°985 Fête chez les gitanes
N°986 Lever le soleil
N°987 Jardin d'Espagne
N°988 Coin de plage
TORRENT, Evelio. Né à Badalona. Rue Berzelius, 48.
N°1216 Portrait de Mme. X....
N°1217 Le Christ de la mer
N°1218 Le Christ de la mort
-Dessins, aquarelles, pastels, miniatures.
GONZALEZ, Joan. Né à Barcelone. Avenue du Maine, 22
N°1453 Paysage (souvenir de mon pays) (gouache)
N°1454 Paysage (souvenir de mon pays) (gouache)
N°1455 Paysage (souvenir de mon pays) (gouache)
N°1456 Paysage (souvenir de mon pays) (gouache)
SUNYER, ¿?. Rue Notre-Dame-de-Lorette 35.
N°1660 Trois pastels
TORRENT, Evelio. Né à Badalona. Rue Berzelius, 48.
N°1682 Deux sœurs (Espagne) (pastel)
N°1683 En promenade (pastel)
N°1684 Un bal en plein air (pastel)

1905

Du 15 octobre 1905 au 25 novembre 1905.

Président: Frantz Jourdain

Vice-président: Desvallières/ Camille Lefèvre

- CARDONA, Juan. Né à Barcelone. 17 rue Maistre
N°289 Espagnole
N°290 La toilette
N°291 Gitane
CARDONA, José. Né à Barcelone. 3 rue Palloy, Clichy (Seine)
N°292 Vitrine contenant ; Chiffonier
ITURRINO, Francisco. Rue de la Rochefoucault, 64. (Sociétaire)
N°772 Herradero, p.
LOZANO García, Antonio. Né à Seville. 4 Almirante Hoyos à Seville, et Bd. Raspail.
N°993 Promenade de nuit à Seville, 1905 p.
N°994 Nu de gitane, 1905
NONELL Monturiol, Isidro. Né à Barcelone. 50 calle Baja de San Pedro (Barcelona)

N°1168 Consuelito
 N°1169 "La Mona"
 N°1170 Carmela
 N°1171 Gitane
 N°1172 Étude
 PICHOT, Ramón. Né à Barcelone. A Auteuil, villa de la Reunión, 19
 N°1242 Procession en Espagne
 N°1243 Sardana
 N°1244 Clair de lune
 N°1245 Coin de plage
 N°1246 Soleil couchant à Cadaques
 REGOYOS, Dario de. San Sebastian calle de Irueta 7 et 3 place Constantin-Pecqueur
 N°1317 Dégel à Hendaye (Basses Pyrénées)
 N°1318 Lumière électrique
 N°1319 Tour arabe
 N°1320 Premières feuilles
 SUNYER, Joaquín. Espagnol. 35 rue Notre-Dame-de-Lorette (Sociétaire)
 N°1465 La marché
 N°1466 la rue Lepic
 N°1467 Vue de Rouen
 N°1468 La Couseuse (appartient au D. Landau)
 N°1469 La belle marchande, pastel
 TORRENT, Evelio. Né à Badalona. 20 rue des Martyrs
 N°1502 En la sierra (retour de fête)
 N°1503 Flamencos

1906

Grand Palais des Champs Elysées
 Du 6 d'octobre au 15 novembre 1906
 Président: Frantz Jourdain
 Vice-président: George Desvallières/ Camille Lefevre/ Charles Plumet

 ANGLADA Camarassa, Hermen. Né à Barcelona, 9 rue Hégéssipe-Moreau
 N°63 Opales
 N°64 Jeunes filles d'Alcira
 ARANGO, Fermín. Né à Asturias. 35 rue Capron
 N°65 Portrait de M.E.L
 BARRUETA ASTEINSA, Benito. Né à Bermeo (Vizcaya). 13 rue Ravignan
 N°96 Portrait
 N°97 Paysage de Montmartre
 N°98 Paysage de Montmartre
 BONSONS, A ¿Jaume Andreu?. Né à Barcelona. 21 rue Berthe
 N°195 Dessin
 N°196 Dessin
 N°197 14 Croquis
 N°198 13 Croquis
 CANALS, Ricardo. Né à Barcelona. 73, rue Caulaincourt.
 N°276 Paysage
 N°277 Jour de fête
 N°278 Cirque
CARDONA, José. Né à Barcelone. 3 rue Palloy , Clichy (Seine)
 N°279 Une vitrine contenant
 Moissonneuse (Statuette plâtre) Sculpture
 Vieux chemineaux (Statuette plâtre)
 Au bain (Statuette plâtre)
 Vieux bohème (Statuette plâtre)
 Étude (Statuette plâtre)
 CARDONA, Juan. 17 rue Maistre
 N°280 espagnole à l'Eventail

N°281 Carmen
 FLORENSA y Arnus, Salvador. Né à Barcelona. Chez M. Blanchet, 38 rue Bonaparte
 N°584 Campagne romaine
 GIMENO, Andrés. Né à La Granja.60 rue Blanche
 N°654 Étude de Bœufs (crayon mine bleue), dessin
 N°655 Assemblage de trois études, crayon, dessin

GUARRO VILARNAU, José. Né à Barcelona. 72 rue d'Assas
 N°690 Le Louvre
 N°691 Impressions, études
 ITURRINO, Francisco. Né à Bilbao. Rue de la Rochefoucault, 64. (Sociétaire)
 N°794 Arrizafa de Cordoba
 N°795 Vervena, le soir
 N°796 Sous le bois

LÓPEZ DE AYALA. Né à Toledo. Calle del General Arrando, Madrid.
 N°74 Una mocita

PICHOT, Ramón. 142, Av. Versailles.
 N°1347 Ventas del Espíritu Santo
 N°1348 Jardín au pied de la Sierra
 N°1349 Un marché en Espagne

PLANELLAS, Ricardo. Né à Barcelona. 15 rue Verón
 N°1403 Tête de Valenciennne
 N°1404 Vendeuse d'oranges

TELLER, Juan. Né à Seville. Mexicano, 73 rue Caulaincourt
 N°1648 Village d'Espagne
 N°1649 Portrait de Mlle. D.T
 N°1650 Les Spirites
 N°1651 Matilde

TORRENT, Evelio. Né à Badalona. Rue Berzelius, 48.
 N°1673 Portrait de Mme. A.M. (Pastel)
 N°1674 Portrait de Mme. Dr E.L (Pastel)
 N°1675 Carmencita y Dolores (Espagne)

1907

Du 1er au 22 octobre 1907

BARRUETA Asteinza, Benito. Né à Bermeo (Vizcaya). 13 rue Ravignan.
 N°82 Nature morte (Appartenant à M. Pacquement)
 N°83 Monmartre (Paysage) (Appartenant à M. Pacquement)
 N°84 Nature morte. (Appartenant à M. Pacquement)

CARDONA, Juan. Né à Barcelone.17 rue Maistre
 N°255 Espagnole à la mantille

CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelona, 22 rue Boissonade
 N°278 La princesse et la Singe
 N°279 Danse
 N°280 Repos
 N°281 Dame au jardin
 N°282 Homme et deux femmes

DURIO, Francisco. 3 Place Constantin Pecqueur (Sociétaire)
 N°538 Une vitrine contenant : trente ving pièces de céramique grand feu. Sculpture

FLORENSA I Arnus, Salvador. Né à Barcelona. Chez M. Blanchet, 38 rue Bonaparte
 N°597 Paysage d' Aragón

GONZALEZ, Julio. Né à Barcelone. 282, rue Saint-Jacques
 N°904 Impressions de Bourgogne
 N°905 Tête de jeune fille
 N°906 Tête de jeune fille
 N°907 Liseuse
 N°908 Dessin

PICHOT, Ramón. Né à Barcelone. A Auteuil, villa de la Reunión, 19

N°1402 Dentul et poterie (nature morte)
N°1403 Rougets de la Méditerranée
N°1404 Assiette de sardines
SUNYER, Joaquín. 84 rue de Dunkerque
N°1586 Femme à table
N°1587 Portrait de Mme.W.
VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Né à Nerva. 96 rue Lamarck
N°1677 Le figurant
N°1678 Tête d'enfant
N°1679 Tête. (Dessin)

1908

GRand Palais de Champs Elysées
Du 1er octobre au 8 novembre
Section peinture. Président: M.Lebasque
Vice-président: M.M. Morrice et Marquet
ARANGO, Fermín. Né à Asturias. 35 rue Caprón
N°54 Jeune fille au boa
CASTELUCHO, Claudio. Né à Barcelona, 22 rue Boissonade
N°366 Portrait de M.K. Eng. Sch...
N°367 Portrait de Mlle. D.
N°368 Sur la plage
MASSOT, Miquel. Né à Barcelona. 9 rue Campagne Première
N°1382 Projet de tapisserie (les sciences musicales s'unissent à l'inspiration pour la production complète de l'oeuvre)
PICHOT, Ramón. Né à Barcelone. A Auteuil, villa de la Reunión, 19
N°1657 Jeunes filles de Grenade (Espagne), graveur
N°1658 Le Dano à de Grenade (Espagne), graveur
N°1659 Chez le marèchal-ferrant (Espagne), graveur
N°1660 Marché en Espagne. Peinture
N°1661 "La sardana"
N°1662 Fête champêtre en Espagne (Pastel)
PUIG Perucho, Buenaventura. Né à Barcelona. 83 Bd. Montparnasse
N°1696 Étude
SANTA OLARIA, Vicente. Né à Cabñal, Valence. 32 rue de la Santé.
N°1814 Valencian (pastel)
N°1815 Portrait d'une jeune homme grec (Fusain)
N°1816 Un puyazo
En ese año se organiza una exposición retrospectiva en el Salón, de el Greco organizada por M.Maxime Dethomas

1909

Grand Palais de Champs Elysées
Du 1er octobre au 8 novembre 1909
Section peinture: président: Bernard Naudin

AGERO, Augusto. Né à Madrid. 13 rue Ravignan.

N°13 Le taureau, relief en toïle, acier repoussé, arts decoratifs
N°14 La toilette, plat en toïle, acier repoussé, arts decoratifs
N°15 Plaquette de ciuvre repoussé en toïle, acier repoussé, arts decoratifs
N°16 Plaquette de ciuvre repoussé en toïle, acier repoussé, arts decoratifs

BARRUETA Asteinza, Benito. 13 rue Ravignan

N°73 L'enfant et l'orange
N°74 Effet de neige à Montmartre (appartient à M.Ch. Pacquement)
N°75 Café à Monmartre

CASANOVAS Roy, Enrique. Né Barcelona. 146 calle Nacional (Santa Eulalia-Guinando) Barcelona
N°265 Femme qui boit (relief en plâtre) Sculpture

N°266 Femme qui se coiffe (relief en plâtre) Sculpture
DURIO, Francisco. 4 Impasse Girardon (Sociétaire)
 N°474 Bas relief (argent repousse) Arts decoratifs
 N°475 Vase (argent repousse) Arts decoratifs
 N°476 Veilleuse (argent repousse) Arts decoratifs
 N°477 Benitier (argent repousse) Arts decoratifs
 N°478 Jardinière (argent repousse) Arts decoratifs
GONZALEZ, Julio. 320 rue Saint-Jacques
 N°664 Maternité
 N°665 Dans la banlieue
 N°666 Portrait de Laxine (appartient à Mme. Laxine)
 N°667 Tina
 N°678 Étude (appartient à M. Appert)
MASSOT, Miquel. Né à Barcelona. 9 rue Campagne Première
 N°1182 Projet pour papier peint, Arts decoratifs
 N°1183 Projet pour papier peint, Arts decoratifs
 N°1184 Projet pour papier peint, Arts decoratifs
PICHOT, Ramón. Né à Barcelone. A Auteuil, villa de la Reunión, 19
 N°1403 Tasse aux géraniums
 N°1404 Les Grenades
 N°1405 Les pommes
 N°1406 Marché aux dindons
 N°1407 Village en Espagne
 N°1408 Types espagnols
PUIG I PERUCHO, Buenaventura. Né à Barcelona. 83 Bd. Montparnasse
 N°1439 Dessin
 N°1440 Dessin
 N°1441 Catalogne (dessin)
 N°1442 Village à Catalogne (dessin)
 N°1443 Village à Catalogne (dessin)
 N°1444 Eglise d'Étaples (dessin)
SAENZ, Federico. Né à Bilbao. 4 Impasse Girardon
 N°1533 Intérieur d'atelier
SANTA OLARIA, Vicente. 6 rue Dareau
 N°1544 La farruca
VAZQUEZ DIAZ, Daniel. 85 rue Lamark
 N°1696 Triptyque (sang et table)
 A) Ave César
 B) Morituris
 C) Spoliarum

1910

Grand Palais de Champs Elysées
 Du 1er octobre au 8 novembre 1910
 Section peinture Président: M. Frantz Jourdain
 Président del comité: M. Frantz Jourdain
 Vice-président: M.M. Jules Cheret et Rouché

ARANGO, Fermín. Né à Asturias. 35 rue Capron
 N°28 Femme habillé en mauve
 N°29 Saint-Germain-des-Prés
 N°30 Paysage de neige
BARRUETA Asteinza, Benito. Né à Bermeo (Vizcaya). 13 rue Ravignan
 N°44 Rue Ravignan. (appartient à M.Ch. Pacquement)
CARDONA, Juan. Né à Barcelone. Rue du Maistre, 17
 N°197 Gitana
CIZALETTI, Humberto. Né à Barcelona. 129 Faubourg Saint- Martin
 N°242 Les cavaliers
DURIO, Francisco. 3 Place Constantin Pecqueur (Sociétaire). Sculpture

N°372 Une vitrine contenant huit grès
 N°373 Un grès
 N°374 Une bas-relief. Plaque de cheminée
 N°375 Une bénitier argent repoussé. (appartient à M.Olivier Sainsère)
 HERNANDEZ Pereira, Mateo. Né à Bejar (Salamanca). 23 rue Vaneau
 N°539 Étude (groupe de plâtre)
 SERT, José M^a. Né à Barcelona. 19 rue Barbet-de-Jouy (Sociétaire)
 N°1080 La danse de l'amour, decoration du péristyle de la salle de bal du marquis de Atella, à
 Barcelona
 Petites côtes de la piece
 1. L'amour et le centaure
 2. L'amour et le siléne
 3. L'amour et le Philosophe
 4. L'amour et la Poete
 5. L'amour et le guerrier
 6. L'amour et la jeunesse
 7. L'amour et le vieillard
 8. L'amour et la mort (Orphée pleure Eurydice)
 Plafond: l'amour plus fort que la mort (Orphée retrouve Eurydice)
 Grand côté de la pièce: la fête de l'Amour
 VAZQUQEZ DIAZ, Daniel. Né à Nerva. 96 rue Lamarck
 N°1174 La fille du marin
 N°1175 Dans mon pays
 N°1776 Les toreros, le matador Pepet et son banderillero Bazán
 N°1177 Eva (dessin)
 N°1178 Eva (dessin)
 N°1179 jeune mère (dessin)

1911

Du 1er octobre au 8 novembre 1911
 Président:Ch. Guérin

ARANGO, Fermín. Né à Asturias. 35 rue Capron
 N°33 Jour d'été
 CIZALETTI, Humberto. Né à Barcelona. 129 Faubourg Saint- Martin
 N°304 La joie
 ECHEVARRIA, Juan de . Né à Bilbao. 123 rue Caulaincourt.
 N°442 Pampliega (paysage)
 N°443 Nature morte (plat, citrons et oranges)
 N°444 Portrait de M.Plan, littérateur.
 N°445 Portrait de M. Echevarria (peint par lui-même)
 N°446 Portrait de Mme. X...
 Exposition d'œuvres de Francisco Iturrino organisée par M.m. Baignères, Desvallières et Elie Faure.
 1. En attendant le barque (Seville)
 2. Le passage de cigarières (Seville)
 3. La chanteuse gitane (Seville)
 4. La promenade (Cordoue)
 5. Le bain (Cordoue)
 6. Dans la sierra (Cordoue)
 7. Femmes nues a l'Alberca (Cordoue)
 8. Jeune fille sevillane
 9. Les quatre gitanes
 10. La rencontre
 11. Dans le patio (Seville)
 12. Baigneuse dans la mer
 13. Le déjeuner des gitanes
 14. Femme à l'éventail
 15. Reunion de femmes
 16. Dimanche à Seville

17. Gitanes à Seville
 18. Dans le jardins de Cordoue
 19. Dans le jardins de Cordoue
 20. Fête champetre à Cordoue
 21. Le bain (Seville)
 22. L'escarpolette, maison de Pilate à Seville
 23. Le déjeuner sur l'herbe (Bilbao)
 24. La promenade (Seville)
 25. La danseuse (Seville)
 26. Petite course de taureaux (Seville)
 27. L'escarpolette à La Cartuja (Seville)
 28. Causserie de femmes (Bilbao)
- MERENCIANO Pujol, Francisco. 42 bis, Rue Guersant
N°1092 Jeune fille de Liria
- PICHOT, Ramón. 3, Av. Junot (Sociétaire)
N°1264 Repos
N°1265 Maissons à Cadaques
N°1266 Café-Concert en Espagne
- ZARRAGA, Angel. Né à Durango. 4 rue Goëtlogan
N°1729 Le Don
N°1730 Ex-voto

1912

Du 1er octobre au 8 novembre 1912
Président: Ch. Guérin

ALSINA, Hermenegildo. Né à Barcelona. 2 passage de Dantzig.

N°25 Une vitrine contenant un petit coffre en cuir pyrogravé et incrusté (Arts decoratifs)

ARANGO, Fermín. Né à Asturias. 35 rue Capron

N°44 Interieur de café

N°45 Rouge et bleu

CARDONA, Juan. 17 rue Maistre (Sociétaire)

N°287 Porteurs de fruits en Espagne

N°288 Danse gitane

N°289 Espagnol à l'éventail

CORREDOIRA, Jesús. Puerto Obispo Aguirre (Lugo)

N°387 La devote

N°388 Conte macabre

EHEVARRIA, Juan. Né à Bilbao. 123 rue Caulaincourt

N°527 Portrait de Don Cayetano Cervirez

N°528 Portrait de Leopoldo Gutierrez

N°529 Nature morte

GIMÉNEZ, Antonio. Né à Madrid. Plaza de toros de las Ventas, Madrid

N°683 Nature morte

N°684 Gosse assis

OTERO, Jaime. Espagnol. Passage Dantzig. Sculpture

N°1292 Portrait de femme, buste plâtre

N°1293 "Virgo veneranda", tête en marbre

PICHOT, Ramón. Né à Barcelone. A Auteuil, villa de la Reunión, 19

N°1359 Le pont à Ceret

N°1360 Pêcheurs au repos

N°1361 Bal en plein air, Espagne

N°1362 Foire à Figueras

N°1363 Marché à Grenade

RIERA, Rosa. Né à Barcelona. 70 Bd. Edgar- Quintet. Arts decoratifs

N°1438 Six projets de carrelages

N°1349 Six projets de carrelages

SMITH, Ismael. Né à Barcelona. 33 rue Bayen. Sculpture

N°1562 "Milagros" femme dansant (Plâtre)

N°1563 Encarnación (plâtre)
N°1564 Adan (plâtre)
N°1565 Salammbô (bronze)
SOLANA, José. Espagnol. Paseo Menendez Pelayo, 10.
N°1568 Los autómatas
N°1569 l'enterrement de la sardine
N°1570 Après la procession
TORNESQUIUS, Pedro. Né à Barcelona. 7 Impasse Roger- Collard
N°1646 Au Luxembourg
VAZQUEZ DIAZ, Daniel. Né à Nerva. 96 rue Lamarck
N°1684 Maternité (triptyque)
VILADRICH, Miguel. Né à Lerida. Casa de Misericordia (Lerida)
N°1708 Gitanos à Triana. Seville
ZARRAGA, Angel. Né à Durango. 4 rue Goëtlogan (Sociétaire)
N°1750 Le rois mages
N°1751 Pèlerinage
ZUBIAURRE, Ramón. Né à Garay . Calle Nicolás ile. Rivero 1, Madrid.
N°1760 Les autorités de mon petit village
N°1761 Dans l'intimité
ZUBIAURRE, Valentín. Né à Madrid. Calle Nicolás Ile. Rivero 1 Madrid.
N°1762 La prière du soir
N°1763 Midi

CREDITOS ILUSTRACIONES

- Fig.0-Fernando Viscaí Albert en su estudio de Paris. Fotografía. *La Ilustración Española y Americana*. 1913, nº XLII, p.297.
- Fig.1- David Vinckbooms. *La feria*. 1608. Braunschweig,Herzog-Anton-Ulrich Museum.
- Fig.2- Octave Tassaert. *Coin d 'atelier*. 1845. Óleo/lienzo.46 x 38 cm. Musée du Louvre.
- Fig.3-José Ferrer. *Exposición pública de un cuadro*.1888. Óleo/lienzo.61x 86 cm.Museu d'Art Modern, Barcelona.
- Fig.4- Tarjeta de la firma Goupil escrita a mano por Vincent Van Gogh.
- Fig. 5- J.L. Gérôme. *Le marchand de chevaux*. 1867. Óleo/lienzo.57x 45'7 cm..Tha Haggin Museum.
- Fig. 6-- J.L. Gérôme. *Le marchand de chevaux*. 1868.Fotgliptio.11'5x 9'5 cm. Musée Goupil, Bourdeaux.
- Fig. 7- Honoré Daumier. *Coleccionista*.
- Fig. 8-Mariano Fortuny. *Café de las Golondrinas*.1868. Acuarela sobre papel. 49'4 x 39'5 cm. The Walters Art Gallery Baltimore.
- Fig. 9-Vicente March Marco. *El anticuario árabe*. 1881.Óleo/ lienzo. 45'6 x 37'7 cm.
- Fig.10-Bernardo Ferrándiz. *El tribunal de las aguas en Valencia en 1800*. 1863.Óleo/lienzo. Palau de la Generalitat Valenciana.
- Fig.11- Joaquín Agrasot. *En el patio de una alquería*. Óleo/lienzo. 31 x 42 cm. Colección particular.
- Fig. 12-Mariano Fortuny. *La vicaria*. ca.1868. óleo/tabla. 53 x 71 cm. Colección particular.
- Fig. 13. Le Nain. *Cuerpo de guardia*.1648.Óleo/lienzo. 1'17 x 1'37 cm. Musée du Louvre.
- Fig. 14- François Boucher. *El desayuno*. 1739. Óleo/lienzo. 81 x 65 cm. Musée du Louvre.
- Fig. 15. Antoine Watteau. *Recréation galante*.Óleo/lienzo. 111 x 163 cm. Berlin-Dahlem staatliche Museen. Preussischer kulturbesitz gemälde galerie.
- Fig.16- Ramón Martí Alsina. *La siesta*. ca. 1880. Óleo/lienzo. Museu d'Art Modern, Barcelona.
- Fig. 17-Francisco Domingo. *Descanso en la montería*.1905. Óleo/lienzo. 56 x 45 cm. Colección particular.
- Fig. 18- Ernest Meissonier. *Le rieur*. 1865. Óleo/lienzo. 20'5 x 12'5 cm. Musée National du Château.
- Fig.19-Anónimo. *La feria de Saint-Germain*. Grabado.
- Fig. 20- *École des Beaux Arts de Paris*. Bibliothèque Nationale de France.
- Fig. 21- Artistas oficiales. Planchas de la colección Félix Potin. Cliche X. 1890.
- Fig 22-Jefferson David Chafant. *Bouguereau's atelier at the Académie Julian*.1891. Óleo/lienzo.28'6 x 36'8 cm. Fine Arts Museum of San Francisco. California.
- Fig. 23- Gaspard Duché de Vancy. *Exposición de la juventud*. 1783. Lápiz. Musée Carnavalet.
- Fig. 24-Pietro Antonio Martín. *El Salon de 1787*.Grabado.
- Fig. 25- *El día del barnizado del Vernissage del Salon*. 1895. dibujo. *La Ilustración Artística*. 1895. nº 697, pp. 326-327.
- Fig. 26-*Exposición anual, el día del vernissage del Salon*. 1895.Dibujo. . *La Ilustración Artística*. 1895. nº 697, pp. 326-327.
- Fig. 27- Honoré Daumier. *Le public du Salon*. 1852. Grabado.
- Fig. 28-Gustave Courbet. *Autorretrato con perro Negro*. 1842. Óleo/lienzo. Petit Palais, Paris.

- Fig.29- Honoré Daumier. *Le charivari*. 20 avril 1859. Litografía.
- Fig.30- Myrebach. *Le cimetière des refusées*.
- Fig.31-Honoré Daumier. *Refusées*.
- Fig.32-Elmer Boyd Smith. *Meissonier, Bonnat y Carolus Durand en conversación en la exposición de obras del Salon para el prix de Rome*. Dibujo a pluma. Colección Particular.
- Fig.33-Narciso Martí. *La hora de los croquis en la Grande Chaumière*.1914. Dibujo. *La Ilustración Artística*. 1914, p.324.
- Fig. 34-Henri Gervex. *Une séance du jury du Salon de 1885*. 1885. Óleo/ lienzo. Musée d'Orsay.
- Fig.35-Henri fantin-Latour.*Taller de Batignolles*. 1870. Óleo/lienzo.204 x 273'5 cm. Musée d'Orsay.
- Fig.36- Antonio Muñoz Degrain. *Otelo y Desdemona*.1880. Óleo/lienzo.270 x 366 cm. Museo de Chiado, Lisboa.
- Fig.37- Joaquín Agrasot. *Les deux amis*. 1867. Óleo/lienzo. Museo del Prado.
- Fig.38-Federico Olarúa. *Petits chiens*. Óleo/lienzo.
- Fig.39-Mariano Fortuny.El coleccionista de estampas.1866.Óleo/lienzo.66'5 x 92 cm. Museu d'Art Modern, Barcelona.
- Fig.40-Francisco Domingo. *El coleccionista de estampas*. Óleo/lienzo.
- Fig.41-Mariano Fortuny.*Niño en la playa de Portici*.1874.Óleo/leinzo. Museo del Prado.
- Fig.42-Jules Bastien Lepage. *La siega del heno*.1877. Óleo/lienzo.180 x 195 cm. Musée d'Orsay.
- Fig.43-Santiago Rusiñol. *Une velocipediste*.1889.Óleo/lienzo. 165 x 96 cm. Colección Banco Sabadell.
- Fig.44-Tour Eiffel. Exposición Universal de Paris 1889. Dibujo. *La Ilustración Española y Americana*. n° XV, pp.235-244.
- Fig.45-Sala de Maquinas de la Exposición Universal de Paris 1889. *La Ilustración Española y Americana*. n° XV, pp.235-244.
- Fig.46-Luis Jiménez Aranda. *Una sala de hospital durante la visita del médico*.1889. Óleo/lienzo. Museo del Prado.
- Fig.47-José Moreno Carbonero. La conversión del duque de Gandía. 1884.Óleo/lienzo. Museo del Prado.
- Fig.48-Gustave Moreau. *La aparición*.ca.1876. Óleo/lienzo. Musée Gustave Moreau, Paris.
- Fig.49-Vincent Van Gogh.*Los comedores de patatas*. 1885.Óleo/lienzo. Ámsterdam, Museo Van Gogh.
- Fig.50-Santiago Rusiñol. Erik Satie.1891.Óleo/lienzo.85 x 67 cm. Colección Particular.
- Fig.51-Emilio Sala. *Temps d'atente*. 1892. Óleo/lienzo. *La Ilustración Artística*. 1893, N° 610, p.571.
- Fig.52-Joaquín Sorolla. *Le baiser*.1892.Óleo/lienzo. Colección Parituclar.
- Fig.53-Joaquín Sorolla. *Le retour de la pêche*.1894. Óleo/lienzo. 265 x 325 cm. Musée d'Orsay.
- Fig.54-Joaquín Sorolla. *Cousant la voile*.1896.Óleo/lienzo.220 x 302 cm. Musei Civici Veneziani, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro. Venezia.
- Fig.55-Vicente Paredes. *Mozart chez Mme. Pompadour*. 1898. Acuarela.

- Fig.56-Alberto Pla y Rubio. *La guerre*.1897.Óleo/lienzo. Museo del Prado.
- Fig.57-Vicente Paredes.*Un baptême en Espagne*.
- Fig.58-Dionisio Baixeras. *Pêcheurs*. 1899. Óleo/lienzo. *La Ilustración Artística*.1901, nº 1015, p. 383.
- Fig.59-Ricardo Verde. Vista del Sena. Óleo/lienzo. Colección Particular.
- Fig.60-Paul Cezanne. *La montaña de Sainte-Victoire*. 1904-1905.Óleo/lienzo. Filadelfia Museum of Art.
- Fig.61-Puerta principal de la Exposición Universal de Paris de 1900. *La Ilustración Artística*. 1900nº 968, pp.457-461.
- Fig.62-Gran y pequeño Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Universal de Paris 1900. *La Ilustración Artística*. 1900nº 968, pp.457-461.
- Fig.63-Puente de Aljandro III de la exposición Universal de Paris de 1900. *La Ilustración Artística*. 1900nº 968, pp.457-461.
- Fig.64-Enrique Simonet. *Flevit Super Illam*.Óleo/lienzo. *La Ilustración Artística*. 1893, nº587, p.203.
- Fig.65-Fernando Cabrera Cantó. *Mors in vita*.oleo/lienzo. *La Ilustración Artística*. 1899.nº 915.p.441.
- Fig.66-Joaquín Sorolla. *Triste herencia*.1899. Óleo/lienzo. Fundación Bancaja.
- Fig.67-Antonio Fillol.*La bestia humana*.1897.Óleo/lienzo. Museo del Prado.
- Fig.68-Portada de La Ilustración Española y Americana. 1900. nºXXXIII
- Fig.69-José Miralles Darmanin.*Saltimbanquis*.Óleo/lienzo. *La Ilustración Artística*. 1900, nº962, p.364.
- Fig.70-José Miralles Darmanin. *Equilibrista*. Óleo/lienzo.
- Fig.71-Vernissage del Salon de 1902.Dibujo. *La Ilustración Artística*.1902, nº 1070, p. 438.
- Fig.72-Andre Derain. *Sechage des voiles*.1905.Óleo/lienzo. 82 x 101 cm. Pouchkin Museum, Moscu.
- Fig.72-Isidre Nonell.*Gitana con pañolón*.1907.Óleo/lienzo.
- Fig.74- Portadas del catálogo del Salon d' automne de 1906
- Fig. 75-Portadas del catálogo del Salon Indépendants de 1906
- Fig.76-Carlos Vazquez. *Mozos de escuadras*. Óleo/lienzo. *La Ilustración Artística*. 1907, nº1327, p.365.
- Fig.77-Pedro Ribera. Andalucía. Tríptico. (detalle).Óleo/lienzo.200 x 165 cm.
- Fig.79-Ignacio Zuloaga.*Las brujas de San Millan*.Óleo/lienzo. *La Ilustración Artística*. 1908, nº1378, p.347.
- Fig.78-Vicente Santa Olarúa. *Señora de la peineta*. Óleo/lienzo.
- Fig.80-Juan Sala. *Mme Pollaire*. Óleo/ lienzo. *La Ilustración Española y Americana*. 1910, nº XXVI.
- Fig.81-Ulpiano checa. *Mujer cabila*. Óleo/lienzo. *La Ilustración Española y Americana*. 1910, nº XXVI.

- Fig.83-Manuel Benedito. *Sabado en Volendam*. Óleo/lienzo. *La Ilustración Española y Americana*. 1910, nº XXVI, p.22.
- Fig.84 y -Fernando Viscaí Albert. *Labradora valenciana* . Óleo/lienzo. *La Ilustración Artística*. 1913, nº 1666, p. 781.
- Fig.85- Fernando Viscaí Albert. *Las primas*. Óleo/lienzo. *La Ilustración Artística*. 1913, nº 1666, p. 781.
- Fig.86-Manuel Benedito. *Vista de Roma desde el Gianicolo y la Academia*.1903. Óleo/lienzo.
- Fig.87-Camille Pizarro. *Boulevard de Montmartre: noche*. 1897. Óleo/lienzo. National Gallery, Londres.
- Fig.86-Giacinto Gigante.*Il Coloseo visto da Sant’Onofrio*. 1835.Óleo/lienzo. 75 x 120 cm.
- Fig.87-Entrada del Circolo Internazionale d’Arte de la Via Margutta.
- Fig.90-Exposición de cuadros de pensionados en la Academia.1908.
- Fig.91-Pensionados en el claustro de la Academia 1904. Manuel Benedito segundo por la izquierda.
- Fig.92-Manuel Benedito. *Bretonas*. 1905. Óleo/lienzo.
- Fig.93-Claude Monet. *Le quai du Louvre*.1877. Óleo/lienzo. 65 x 93 cm. La Haya Gemeentemuseum.
- Fig.94- J.P. Laurens y Carolus Durand homenajeando a Velázquez en su tercer centenario frente al Museo del Prado. *La Ilustración Española y Americana*.1899, nº XXIII.
- Fig.95-*Arrondissements* de Paris.
- Fig.96-rue Boissonade (VIe arrondissement)
- Fig.97-Vincent Van Gogh. *Rue Lepic*.1887.Óleo/lienzo. Ámsterdam, Rijksmuseum.
- Fig.98-Vicente Paredes. *Av de l’Opera*. (en el VIIIe arrondissement)
- Fig.99-Colonia de artistas americanos en el American Arts Club
- Fig.100-Giovani Boldini. *Retrato de Cecilia Madrazo de Fortuny*. 1882.Óleo/lienzo.115 x 69 cm. Musée des Beaux Arts, Bordeaux.
- Fig.101-Berthe Morissot. *Vista de Paris desde Trocadero*.1872. Óleo/lienzo. 45 x 81 cm. The Santa Barbara Museum of Art, California.
- Fig.102-Ramón Casas- “*Un pintor puntillista de Montmartre*”. *Desde el Molino*.1890-1892.Dibujo. p.35.
- Fig.103- Edgar Degas. *La absenta*.1876.Óleo/lienzo. Musée d’Orsay.
- Fig.104-Ramón Casas. *Montmartre*. 1890.Óleo/lienzo. 64 x 45 cm. Biblioteca Museu Victor Balaguer.
- Fig.105-Ramón Casas. “*Artistas catalanes en Paris*”. *Desde el Molino*.1890-1892.Dibujo.
- Fig.106-Edouard Manet. *Interior del café Guerbois*.1869. Pluma.29’5 x 39’4 cm. Cambridge, Mass. The Fogg Art Museum. Harvard university.
- Fig.106-S. Azpiazu. *Le chat Noir*. Dibujo. *La Ilustración Artística*. 1895, nº 706, p. 471.
- Fig.107. Ramón Casas. *Aristide Bruant*. *Desde el Molino*.1890-1892. Dibujo. p.80.
- Fig.108-Cafés de Montmartre.1909. *La Ilustración Artística*. 1909, nº 1422, p. 221.
- Fig.109-Ramón Casas. *Desde el molino*.1890-1892.Dibujo. p.26.
- Fig.110-Auguste Giraudon. *John Singer Sargent en su estudio 41 boulevard Berthier de Paris*.ca. 1884. Fotografía. Colección Particular.
- Fig.111- Ramón Casas. “*El pintor chic*”. *Desde el Molino*. 1890-1892. Dibujo. p.43
- Fig.112-Ramón Casas. “*El pintor chic*”. *Desde el Molino*. 1890-1892. Dibujo. p. 47.

- Fig.113-Giuseppe De Nittis. *Il salotto de la principessa Matilde*.1883.Óleo/lienzo.73 x 91 cm. Barletta, Pinacoteca Comunale.
- Fig.114-Giuseppe De Nittis. *Le corse de Longchamps*. 1883.Óleo/lienzo. 80 x 117 cm. Barletta, Pinacoteca Comunale.
- Fig.115- S. Azpiazu. *Restaurante Ledoyen*. 1895. Dibujo. *La Ilustración Artística*. 1895, nº697, p.327.
- Fig.116-Atelier Goupil. *Adolphe Goupil*. Fotografía. Colección Particular.
- Fig.117-El burro Aliboron el día de la creación de su obra y los redactores de la revista Fantasio, descubridores de Aliboron. 1910. *La Ilustración Española y Americana*. 1910, nº XIV, p.239.
- Fig.118-El burro Aliboron. *Y el sol se adormeció sobre el Adriático*. 1910. Óleo/lienzo. *La Ilustración Española y Americana*. 1910, nº XIV, p.239.
- Fig.119-Fédéric Bazille. *Taller de la rue Condomine*. 1870.Óleo/lienzo. 98 x 128 cm. Musée d'Orsay.
- Fig.120-Emilio Sala. Estudio en Paris del Bd Rochechouart. Fotografía. *La Ilustración Artística*.1893, nº 610, p.584.
- Fig.121-Eliseo Meifrén. Retrato de su primera esposa Dolores Pajarín. 1883. Óleo/lienzo. 98 x 53 cm. Colección Isaac Meifrén.
- Fig.122- Auguste Giraudon. *John Singer Sargent en su estudio 41 boulevard Berthier de Paris*.ca. 1884. Fotografía. Colección Particular.
- Fig.123-Antonio Fabrés en su estudio de Paris. 1901. Fotografía. *La Ilustración Española y Americana*. 1901, nº XXII, p.357.
- Fig.124- Grande Maison de Poissy de Ernest Meissoier.
- Fig.125- Charles Meissonier. *L'Atelier*.1865.Óleo/lienzo.80 x 100 cm.
- Fig.126-Villa de Francisco Domingo en Paris

CENTROS DE INVESTIGACIÓN

Centros de Investigación en Paris

Bibliothèque Nationale de France
Bibliothèque d'Art et Archéologie Jacques Doucet
Bibliothèque d'Art et Archéologie Forney
Bibliothèque Margueritte Durand
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Centros de Investigación en Roma

Archivo de la Academia de Bellas Artes de España en Roma
Archivo de la Embajada de España en Roma
Archivo de la Embajada de España en la Santa Sede
Biblioteca del Centro Superior de Investigaciones Científicas en Roma

Centros de Investigación en España

Biblioteca Nacional
Biblioteca y Archivo del Circulo de Bellas Artes de Madrid
Archivo del Centro Superior de Investigaciones Científicas. (Departamento de Arte Diego Velázquez)
Biblioteca del Museo Reina Sofia.
Archivo de la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona
Archivo Mas de Barcelona
Biblioteca Valenciana
Biblioteca de Humanitats Joan Rogla de la Universitat de Valencia.
Hemeroteca Municipal de Valencia
Biblioteca del Insitituto Valenciano de Arte Moderno

