

EMILIO SALA FRANCÉS, ITINERARIO GRÁFICO

INOCENTE SOTO CALZADO

Universidad de Málaga
inocentesoto@uma.es

Resumen: Emilio Sala Francés fue un defensor a finales del siglo XIX de las nuevas formas artísticas y de los nuevos medios. Su obra se reproducirá en xilografía y fotograbado, creando escuela en sus trabajos de ilustración, enriquecidos por su colaboración con literatos de la talla de Galdós o Juan Ramón Jiménez. Una mirada a su obra gráfica descubre la variedad temática, colaboraciones poco conocidas y sus registros estéticos, que van desde las depuradas líneas a las elocuentes manchas tonales.

Palabras clave: Emilio Sala / ilustraciones / xilografía / fotograbado / Benito Pérez Galdós / Juan Ramón Jiménez.

Abstract: Emilio Sala Francés was a defender of the new artistic forms and new media at the end of the 19th century. His work is reproduced in woodcut and photoengraving, creating a school in its works of illustration, enriched by his collaboration with writers of the stature of Galdós or Juan Ramón Jiménez. A look at his graphic work reveals the variety of themes, relatively unknown collaborations and their aesthetics, ranging from refined lines to eloquent tonal spots.

Key words: Emilio Sala / illustrations / wood engraving / photogravure / Benito Pérez Galdós / Juan Ramón Jiménez.

Emilio Sala Francés (1850-1910) escribía en 1895, desde París, un conciso texto para el avanzado suplemento cultural de *La Correspondencia de España* sobre la situación del arte en el país, defendiendo entre otras cosas un arte fuera del cuadro de caballete, una práctica unida a los modernos medios de reproducción, dedicada al libro, la revista y el periódico, un arte productivo para una tierra pobre, sospechando que esos vehículos de comunicación podían ser los que marcaran un nuevo derrotero de la pintura, análogo a la forma en la que el periodismo estaba influyendo en la literatura, "mucho mejor que el de un arte que se sigue produciendo dentro de moldes viejos, convencionales y usados".¹ Una magnífica carrera artística, comenzada desde la oficialidad pictórica hasta llegar a la personalidad artística, le daba una total seguridad a sus palabras, pues su obra llevaba ya más de dos décadas convertida en ejemplo de su predicamento.

Nacido en Alcoy en 1850, de padre catalán, Emilio Sala se trasladó muy pronto a Valencia, donde vivirá y comenzará su aprendizaje artístico. Ingresó en 1866 en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, y uno de sus profesores será Plácido Francés Pascual (1834-1902), primo hermano y tutor, además de catedrático del dibujo antiguo y del natural en la Escuela. Será guía imprescindible a lo largo del devenir profesional de Emilio. Otro de sus profesores será Salustiano Asenjo Arozarena (1834-1897), pintor, caricaturista e ilustrador en revistas como *La Academia* (1878) y presente también en la primera época de *La Ilustración Catalana*.² El pintor Francisco Domingo Marqués (1842-1920), como profesor auxiliar de las cátedras de dibujo del natural y del antiguo y de paisaje, coincidió en su año de docencia con el alumno. En Valencia Sala obtiene sus primeros galardones, que lo refrendan en su primer curso como un estudiante con talento. Tanto el crítico Bernardino de Pantorba como poste-

* Fecha de recepción: 15 de junio de 2016 / Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2016.

¹ SALA FRANCÉS, Emilio, 27/1/1895, p. 3.

² PLA VIVAS, Vicente, 2010, pp. 337 a 368, habla de la obra inicial de Salustiano y de su importancia como artista y caricaturista.



Fig. 1. *Prisión del Príncipe de Viana*. Emilio Sala Francés (dibujo) y Arturo Carretero (grabado en madera). Xilografía en *La Ilustración de Madrid*, 15/12/1871, nº 47.

riormente el historiador Adrián Espí citan los escritos sobre arte de Benito Pérez Galdós (1843-1920) para subrayar la supremacía de la escuela valenciana sobre otras escuelas regionales o centros culturales y pictóricos en el arte español de finales de siglo,³ y para que esto fuera así pintores como Sala tuvieron que abandonar las periferias del arte y continuar sus estudios en la capital.

Emilio completará su formación en Madrid estudiando en el Museo del Prado a Diego de Silva y Velázquez (1599-1660), y su émulo coetáneo Eduardo Rosales Gallinas (1836-1873) le servirá para conectar tradición y contemporaneidad. Tempranamente, a la edad de 21 años, comienzan sus éxitos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en 1871, donde el joven pintor acabará obteniendo segunda medalla con un tema histórico, *Prisión del Príncipe de Viana*. Se trata de una composición escenográfica de las considerables medidas tan en boga por entonces, donde sin embargo se suele admirar el color y la sapiencia en el tratamiento de la luz sobre la docena larga de personajes que intervienen en la escena.

Junto a este primer éxito, el retrato y la decoración mural le permitirán establecerse en Madrid, simultaneando labores profesionales y docentes, comenzando a formar a otros artistas práctica-

mente de su misma generación, como es el caso del almeriense Manuel Luque Soria (1854-1924), con el que participará en algunos proyectos de decoración mural y más adelante de corte editorial. También José María Fenollera Ibáñez (1851-1918) colaborará junto a Emilio Sala, que tendrá al lado a Ramón Guerrero Vaquero (1835-1901), dueño de *La Cantina Americana*, padre y mentor de la intérprete María Guerrero López (1867-1928),⁴ ebanista decorador, anticuario y personaje clave en el ambiente artístico madrileño de la época, propietario además del edificio donde tenía su taller Emilio Sala y otros artistas.

Volverá a obtener otro triunfo, la primera medalla, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878 con otro asunto histórico, *Guillén Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero*,⁵ también presentado a la Exposición Universal de París del mismo año. Había ejecutado el tema histórico en unas dimensiones inusualmente reducidas para lo acostumbrado (sus 0,60 x 1 m contrastan con los más de 3 x 4 m de su medalla de 1871), lo cual parece toda una declaración de principios a favor de la pintura y en detrimento de la escenografía. Sus dos éxitos en exposiciones nacionales fueron promocionados en revistas como *La Ilustración de Madrid*⁶ [Figura 1] y *La Ilustración Española y Americana*,⁷ con xilografías respectivas de Arturo Carretero Sánchez (1852-1903) y de Tomás Capuz Alonso (1834-1899), para las que Sala realizó expresamente el dibujo, pero a pesar de formar parte del proceso de reproducción el pintor es consciente de las limitaciones de ese arte, de la perfección y monotonía ejemplificadas internacionalmente en la labor industrial de François Pannemaker (1822-1900) y de su hijo Stéphane (1847-1930),⁸ carente de onomatopeyas y exuberancias, como define el propio Sala el trabajo del artista, recurriendo a la comparación de la mecánica fría frente a la interpretación siempre libre, imprevista y personal del genio artístico.⁹ De la misma manera verá aparecer en la revista *La Academia*, grabados por Vela, *El romántico* y *La Bacanal*, este último copia del cuadro presentado también a la Exposición de 1878.¹⁰

³ PÉREZ GALDÓS, Benito, 1923, pp. 9-36.

⁴ BLASCO SOLER, Eusebio, 1906, p. 84.

⁵ DÍEZ, José Luis, 1997, p. 165.

⁶ *La Ilustración de Madrid*, Madrid, 15/12/1871, nº 47.

⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 30/08/1878, nº 32, p. 124.

⁸ GUSMAN, Pierre, 1929, p. 168.

⁹ SALA FRANCÉS, Emilio, 1944, p. 118.

¹⁰ *La Academia*, 7/11/1878, tomo IV, nº 17, p. 261; 15/11/1878, nº 18, p. 281. Los mismos grabados serán reimpresos cuatro años más tarde por la revista *La Ilustración Catalana*, 1/1/1882, año III, tomo III, nº 54, p. 13; 1/3/1882, nº 58, p. 77.

Repetirá éxito pictórico con la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, y será ya en 1882 uno de los reputados pintores que ilustran el volumen de las *Odas de Horacio*, aparecido en la Biblioteca *Arte y Letras*.¹¹ Emilio Sala visualiza la historia de Europa, presentada en compañía de la única diosa capaz de entender el amor, centrándose por completo en los últimos versos: *Presente al lloro estabal Riendo falsa, al lado La Venus y su hijo desarmado*.¹² El fotograbado permitirá pasar al papel la labor que Sala realiza libremente con la pluma, sin pensar en ninguna traducción posterior a otro medio a cargo del artesano xilógrafo, respetando los blancos del papel y creando los grises adecuados a base de certeros tramados, consiguiendo una mayor cercanía con el original gracias al proceso fotográfico denominado de línea o pluma.¹³

En España la fotografía aplicada a la impresión comienza a ser posible con la creación en 1875 en la ciudad de Barcelona de la *Sociedad Heliográfica Española*, fundada por Heribert Mariezcurrena, Josep Thomas, Joan Serra i Pausas y Miguel Joaritzí.¹⁴ Un sexenio más tarde, a pesar de no estar perfectamente desarrollados los procedimientos en la península, Benito Pérez Galdós (1843-1920) se plantea realizar con esta técnica una edición ilustrada de sus *Episodios Nacionales* bajo el sello de *La Guirnalda*, explicando el porqué de su elección:

Creo haber acertado al preferir los facsímiles ejecutados sobre zinc a los antiguos procedimientos del boj, pues si la madera bien trabajada da finezas y matices, que en el clisé directo se obtienen pocas veces, en cambio este reproduce fielmente la creación del artista, y traslada el acento, el trazo, la personalidad. De aquí la seducción que ejerce en el observador entendido un relieve de zinc cuando es de manos bien ejercitadas en el lápiz o la pluma.¹⁵

En un principio las planchas para los primeros tomos recopilatorios de las novelas se graban en París, con la firma de un fotograbador como Charles Gillot (1853-1903), verdadero pionero mundial de la técnica tras su padre, pero en 1884 las reproducciones ya están a cargo de *Laporta Foto*, socie-

dad de los hermanos Enrique Laporta Valor (1842-1914) y Francisco (1850-1914), alcoyanos como Sala, el cual ilustra en 1884 la segunda narración del tomo VI, *Memorias de un cortesano de 1815*. La novela se presentará con el título plasmado visualmente por Arturo Mélida Alinari (1849-1902), autor del anagrama de la colección, y casi cuarenta dibujos de Emilio Sala acompañan al texto, con solo dos firmados por Cristóbal Férriz y Sicilia (1850-1912), dos vistas urbanas de situación que carecen de la personalidad de los retratos y escenas ejecutadas por el valenciano. Galdós utilizó la expresión TEXTO GRÁFICO, exactamente en mayúsculas,¹⁶ para definir lo que esperaba de la ilustración de sus narraciones, cuestión que explicaba personalmente o por carta a los autores, aportando documentación y resolviendo dudas, y Sala coincide con el canario y su concepto de narración visual, homenajeando con sendas ilustraciones a Goya y Velázquez y aportando su propia visión, plena de una penumbra salidas de la habilidad de su mano, distribuyendo sobre el papel figuras, espacios y ambientes, dibujando la luz por omisión, con la colaboración del papel en blanco y tomando prestado de Goya sus atmósferas grises [Figura 2].

En ese año el pintor dará otro salto en su carrera con una pensión de mérito de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, e intuyendo el devenir del arte en Europa terminará al final de la pensión en París, en el momento embrionario de los movimientos impresionistas. La obra final de pensionado la realizará en Francia, pero eligiendo de nuevo un tema histórico español, *La expulsión de los judíos*, que en 1889 le valdrá una segunda medalla en la Exposición Universal de París y al año siguiente será medalla de oro en la Exposición Universal de Berlín, siendo en cambio acogido con reticencias en la Exposición Nacional de 1890, sin terminar de ser entendida su composición.¹⁷

La influencia francesa pesará en la valoración de la crítica coetánea nacional, no especialmente de acuerdo con la dedicación cromática de Sala, pero siempre indulgente con su talento.¹⁸ Otros, con el

¹¹ VÉLEZ, Pilar, 1984, pp. 202-207.

¹² HORACIO, 1882, p. 217.

¹³ ESTEVE BOTEY, Francisco, 1996, p. 248.

¹⁴ FONTBONA, Francesc, 1988, p. 434.

¹⁵ PÉREZ GALDÓS, Benito, 1885, pp. V-VI.

¹⁶ PÉREZ GALDÓS, Benito, 1882, p. 2.

¹⁷ PANTORBA, Bernardino de, 1948, p. 130.

¹⁸ COMAS Y BLANCO, Augusto, 1890, p. 65.



Fig. 2. *Memorias de un cortesano de 1815*. Emilio Sala Francés. Fotograbado de Laporta en Benito Pérez Galdós. *El equipaje del rey José; Memorias de un cortesano de 1815* (*Episodios Nacionales*, vol. VI), Madrid: La Guirnalda, 1884.

tiempo, le reconocieron su gran valor en la pintura española y sus esfuerzos por comprender los nuevos quehaceres pictóricos en un medio cultural poco propicio:

La vida española del siglo XIX no permite la plena floración de los talentos y empuja a la emigración a los más osados. En París vivió Sala, también por los años 80, y si a veces recuerda a Degas, luego se dejó ir hacia la pintura luminista y el modernismo.¹⁹

Artista a pesar de todo de éxito y prestigio, con residencia en el exterior, en 1888 firmará junto a José Luis Pellicer Fenyé (1842-1901) y Manuel Luque Soria (ausente de los créditos) las *Obras Completas de Ramón de Campoamor*. Una de las grandes casas editoriales barcelonesas, Montaner y Simón, confía junto a su director artístico Pellicer en Emilio Sala para ilustrar una obra que representa

la compilación del trabajo de uno de los escritores de más éxito del momento, monumental desde un principio debido a su volumen, con más de 600 páginas en gran formato. Todas las ilustraciones de Sala están realizadas *ex-profeso* para los textos que acompañan. En esa eterna tensión entre imagen y escritura, entre analogía y código,²⁰ los dibujos de Sala consiguen construir su propio espacio y detener el tiempo de la lectura, su ritmo, obligando al observador a pararse en esos potentes iconos. Serán todas reproducciones xilográficas, pero es evidente que la aplicación al proceso de la técnica fotográfica ha beneficiado el paso del original al bloque de madera, y aparece la sensación de espontaneidad y el respeto a los originales que no tenía el grabado a contrafibra de épocas preritas.

En contacto tan estrecho con la literatura, Sala se convertirá asimismo en tema literario, posiblemente incluso en fuente literaria. Benito Pérez Galdós lo recreará en su novela *Tristana*, publicada en 1892, en la figura del pintor Horacio Díaz, alicantino para más señas y de importancia clave en la narración, tomando prestada la biografía. Una quincallería, donde se expendían los útiles de pintor, era el lugar donde Emilio Sala, que perdió a su padre a los ocho años, comenzó a soñar con el arte:

Y, no es esto puro decir, más de una anécdota conocemos al respecto cuando los padres, que querían hacer del joven Emilio todo un interesado comerciante, tenían que reprenderle con frecuencia, sacándolo de su escondrijo de debajo del mostrador donde emborronaba papeles y cartones valiéndose de pastas, ceras y tubos de pintura.²¹

Galdós hará las variaciones mínimas y será un abuelo droguero el carcelero del joven artista Horacio Díaz.²² La biografía de Sala dispersa en la obra literaria de Galdós habla de una gran intimidad entre los dos artistas, comenzada posiblemente con el trabajo en estrecha colaboración y el intercambio de ideas para *Memorias de un cortesano de 1815*.

En 1893 José Echegaray Eizaguirre (1832-1916), sabio matemático pero sobre todo exitoso dramaturgo, estrena y publica *El poder de la impotencia*, donde el pintor Sala parece haberle servido al dramaturgo matemático para explorar el mundo

¹⁹ LAFUENTE FERRARI, Enrique, 1971, p. 86.

²⁰ MELOT, Michel, 2010, pp. 25-26.

²¹ ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1975, p. 50.

²² PÉREZ GALDÓS, Benito, 2002, p. 83.

del arte en España al final de siglo,²³ pues como se indica en las acotaciones de la edición de la obra se trata de una *escena contemporánea*. En el drama en prosa Echegaray presenta a Rafael, joven de 23 años impetuoso y con gran talento, con una afición inquebrantable a la pintura, a pesar de pasar sus días entre balances económicos y explotado por su tío anticuario, el cual lo definirá de una forma pragmática:

Además, él come poco: estos seres fantásticos y poéticos afortunadamente comen poco.²⁴

El ser fantástico y poético tiene su oposición en Don Miguel, pintor de profesión de 54 años, historicista confeso y enrevesado, siempre escoltado por Don Liño, el crítico de arte, personajes y estéticas de los que estaba ya muy lejos el pintor valenciano en una época de su vida lejana de la teatralidad histórica y más cercana a la naturalidad de las flores, como refería años más tarde, en tortuosa redacción, uno de sus más directos discípulos, Cecilio Pla (1860-1934), en un libro especialmente dedicado *al glorioso pintor español Emilio Sala*, que había sido su maestro y mentor:

Por si esto no fuera bastante para colocar en la cúspide del arte a tan poderoso pintor, le bastaría haber sido el primer artista español que en pleno período de apasionamiento por los asuntos históricos dramáticos de su tiempo cuando el hecho sólo de atreverse a elegir como asunto un motivo de la vida que nos rodea, constituía un delito artístico.

Emilio Sala trasladaba a los lienzos las escenas y tipos populares que los artistas de su tiempo desdeñaban pintarlos.²⁵

Las grandes revistas ilustradas, entre lo divino y lo humano, mostrarán con asiduidad esas escenas novedosas aportadas por el trabajo de Sala, a veces especialmente concebidas para esas páginas y otras reproduciendo cuadros como *Flor de estufa*,²⁶ portada de *La Ilustración Española y Americana* en su versión grabada en madera.²⁷ Gracias al espléndido tamaño de la ilustración se puede observar detenidamente su estructura compositiva sobre la diagonal del rectángulo vertical, captando el grácil quiebro de cadera de la mujer subrayado por el gesto de su muñeca izquierda y por las esquinas



Fig. 3. *Flor de estufa*. Emilio Sala Francés (pintura) y Bernardo Rico (grabado en madera). Xilografía en *La Ilustración Española y Americana*, 8/9/1893, n° 33, portada.

de su capa, todo lo cual crea un nuevo espacio en penumbra en el que especialmente resalta una flor sostenida sobre su sexo, centro que compite en interés con el bello rostro [Figura 3]. Ahí muestra el autor su manera de entender la pintura de caballete, sin desmesuradas medidas, con una sutil disposición que vehicula un mensaje directo y al mismo tiempo matizado por su sensibilidad plástica, como elogió Galdós en la novela *Lo prohibido*, escrita en 1884, cuando habla de esas mujeres que sólo él sabe plasmar, utilizando un cuadro de Sala para su narración:

No era una ficción, era la vida misma. Sin duda iba a dirigirnos la palabra. Nos sonreíamos con su sonrisa; nos sentíamos mirados por ella, la conocíamos y la

²³ ÁVILA ARELLANO, Julián; MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, 1987, p. 243, nota 201.

²⁴ ECHEGARAY, José, 1893, p. 19.

²⁵ PLA, Cecilio, 1928, p. 87.

²⁶ También denominado *Una bella de antaño* en *La Ilustración Artística*, 4/9/1893, n° 610, p. 571, e *Invierno* en *Almanaque Album de La Ilustración para 1897*, 1896, p. 48.

²⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 8/9/1893, n° 33, portada; el 22/4/1910, año LIV, n° XV, en homenaje al pintor recién fallecido, volverá a publicarlo también como portada. *Alrededor del Mundo*, 8/8/1901, n° 114 también lo utiliza como portada, añadiéndole una cenefa modernista como marco y cercenando una parte de la composición.



Fig. 4. ¡¡Nuevo Mundo de hoy!! Emilio Sala Francés. Fotograbado de Laporta en *Nuevo Mundo*, 2/3/1898, año V, nº 217, portada.

tratábamos. ¡Que una superficie cubierta de colores viva y aliente así!... Eloísa no cesaba de decir, gozando en nuestra admiración: "¡Qué alma tiene!"²⁸

Aunque está claro que la traducción lineal del grabador y su monocromía suplanta la mancha y el cromatismo de Sala, no es menos cierto que el xilógrafo Bernardo Rico consigue hacer sentir la pincelada del alicantino y su gesto, reflejar su particular verismo, otra de las piedras angulares de su estilo.

De igual modo que colabora literariamente para *La Correspondencia de España*, su obra será portada de la misma,²⁹ y su trabajo se verá en proyectos como la revista *Apuntes*,³⁰ donde colaboran

los primeros artistas del momento, entre ellos muchos de sus compañeros romanos. Comenzará también a estar presente en la revista *Blanco y Negro* desde 1896, siendo uno de los ilustradores más frecuentes a partir de 1899, prorrogándose su trabajo toda una década.³¹ Para la revista *Nuevo Mundo* realizará varias portadas en 1898, centradas todas en la temática costumbrista madrileña, con tipos populares que si ya había explorado casi desde la etnografía en lugares agrestes,³² aquí se mostrarán con una visión muy próxima, llena de comprensión y conocimiento. El fotograbado de *Nuevo Mundo* permite ver una técnica de pincel suelta y veraz, de signo amplio, con la que deja magníficas escenas de la vida en la capital, donde no pocas veces las propias revistas serán las protagonistas. Muchos otros pintores ilustradores, incluido el ya nombrado y próximo Plácido Francés o su hijo (sobrino segundo de Sala) Juan Francés Mexía (1873-1954), trabajarán en ocasiones la misma temática, pero ninguno llegará a la belleza y a la espontaneidad de la mirada de Sala sobre Madrid, donde mezcla siempre la complicidad con una cierta, a veces, comicidad, sumando su entendimiento del espacio pictórico y su capacidad de plasmar el dinamismo, el instante [Figura 4]. No sólo en el centro editorial matritense se reclamarán los trabajos de Sala, sino que se podrán ver desde temprano en revistas barcelonesas como *La Esquella de la Torratxa*³³ o en cuidadas publicaciones de fin de siglo como *Hispania*³⁴ o *Album Salón*, gozando de los adelantos técnicos del color y participando de otras nuevas formas artísticas y de comunicación que prefiguran los usos de la modernidad, como el cartel,³⁵ la tarjeta postal,³⁶ la ilustración para el calendario de MAXAM de 1902, el telón de boca del teatro Romea de Murcia en 1901, los carteles de mano para la corrida patriótica de Madrid en 1898...

Ejemplo de la solvencia y vastedad de conocimientos alcanzados en la práctica del oficio es su preo-

²⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito, 2001, p. 257.

²⁹ *La Correspondencia de España*, 16/6/1896, nº 54. Reproduce su cuadro de 1878 *El geógrafo*.

³⁰ *Apuntes*, 29/3/1896, nº 2, p. 12. Dos años más tarde *La Revista Moderna*, 17/9/1898, nº 81, p. 657 publicará el mismo dibujo, *Un alto en el ojeo*, con un texto de acompañamiento también muy similar al anterior.

³¹ CASADO CIMIANO, Pedro, 2006, p. 185.

³² *La Ilustración Española y Americana*, 22/12/1898, año XLII, nº XLVII, p. 356.

³³ *Almanach de la Esquella de la Torratxa pera 1894*, 1893, año VI, p. 168.

³⁴ *Retozos primaverales* es una pintura de género, el denominado *casacón*, con temática galante aparecida en *Hispania*, 30/9/1899, nº 15, p. 180. *La coqueta precoz* es un dibujo más cercano al género del retrato en *Hispania*, 15/12/1902, nº 92, p. 514.

³⁵ PÉREZ ROJAS, Fº Javier; ALCAIDE, José Luis, 2009, p. 409.

³⁶ *Album Salón*, 1902, Serie 1ª, nº 2. Una imagen suya promociona la publicación en forma de tarjeta postal.

cupación por el dibujo y su impresión, su estudio concienzudo a partir de la fisiología, que le lleva a comprender y a crear en blanco y negro con la misma soltura que con el color, manejando la línea con la misma decisión que la mancha, con la capacidad añadida de explicar el proceso:

Los grabadores en madera usan buriles de "rayar", los cuales dan un tono determinado cada uno, según su hechura: si la línea negra que se deja a la superficie para que tome la tinta no es todo lo perfecta que se desearía, el poder de la irradiación la regulariza de aspecto, pues la línea blanca y precisa que graba el buril es la que constituye la igualdad de tono.³⁷

En 1901 participará en uno de los proyectos más bellos de la edición española, *Las Leyendas de Zorrilla*, ilustrando *Para verdades, el tiempo y para justicias, Dios*. Capitulares, encabezados y orlas saldrán de la mano de Arturo Mérida, con el que ya se encontrara en la obra de Galdós, y junto a él, compartiendo los dos tomos, tendrá a José Jiménez Aranda (1837-1903), Enrique Simonet (1866-1927) y Marcelino de Unceta (1835-1905) en el primer tomo y Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904), Cecilio Pla, Alejandro Ferrant (1843-1917) y Joaquín Sorolla (1863-1923) en el segundo tomo en el cual participa Sala, que terminará siendo editado en 1902. Triunfan en este proyecto las nuevas técnicas de reproducción de imágenes aplicadas a la edición del libro de lujo, concebido como obra de arte,³⁸ y certifica la defunción de la xilografía como medio noble de reproducción artística. Sala crea imágenes con una gran preocupación por el movimiento y con una estética a medio camino entre la pintura historicista y la denominada de casacón, recreando con delectación la época. Ejecuta dos espléndidos dibujos a pluma, llenos de luz y de sensibles tramados de líneas breves y sabias para los grises, impresos los dos sobre un uniforme fondo tipográfico de color crema, y junto a estos muestra la labor del pincel en otras nueve escenas, cinco de ellas impresas en un tono (variando las tintas frías o cálidas), una en la que podíamos denominar todo color y las otras tres jugando con la impresión bitonal, mostrando en una de ellas el efecto nocturno gracias a un fondo tipográfico azul sobre el que se superpone el tramado de grises, y las otras dos (una con orla



Fig. 5. *Por eso llora Juan Ruiz*. Emilio Sala Francés. Fotograbado de Laporta en *Leyendas de Zorrilla*, vol. 2, Madrid: Manuel Pedro Delgado, editor 1901, encarte pp. 64-65.

de Mérida) juegan con un tono amarillento denso en partes muy escogidas de la imagen, sacando el máximo partido a las posibilidades reproductivas de la época, sin utilizar todavía la separación de color³⁹ [Figura 5].

Amando esos libros y la pintura en la que Sala era ya un maestro creció un joven llamado Juan Ramón Jiménez (1881-1958), pintor aficionado a su vez y estudiante de pintura en Sevilla, en el taller de Salvador Clemente Pérez (1859-1909),⁴⁰ pintor de *Volverán las oscuras golondrinas...*, sobre la famosa poesía de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), reproducido en *La Ilustración Española y Americana* en 1883 con medios tonos gracias a la firma alemana Meisenbach y su patente de la autotipia, una trama mecánica que permitía descomponer la imagen en partes pequeñísimas sin necesidad de usar la línea. Era el fotograbado directo,⁴¹ golpe definitivo al antiguo grabado a con-

³⁷ SALA, Emilio, 1944, pp. 19-20.

³⁸ SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, 2003, p. 72.

³⁹ PÉREZ CUADRADO, Pedro, 2010, párrafo 123.

⁴⁰ CRESPO, Ángel, 1999, p. 32.

⁴¹ MARTÍN, Euniciano, 1988, p. 160.

trafibra. Doce años más tarde Bécquer, director literario de *La Ilustración de Madrid*,⁴² donde Sala fue homenajeado en sus comienzos, seguía siendo un poeta añorado, que cautivó el alma sensible de Juan Ramón, y Salvador Clemente un pintor de grandes cualidades jamás desarrolladas, estancado en el costumbrismo y la pintura fácil de encargo, un artista fracasado a los ojos del joven de Moguer, a pesar de haber participado con su obra en uno de los hitos de la gráfica española.

Pocos años después, ya con la pluma en lugar del pincel y siguiendo el camino del papel impreso, publicará Juan Ramón alguna muestra de su sensibilidad en variopintas revistas de diversas ciudades, y al alborear del siglo XX se encontrará en Madrid con el pintor Sala, personaje de Galdós, de Echegaray y maestro ignorado y generoso. Juan Ramón va a contar su amistad en unas páginas de prosa poética, escritas en primera persona a modo de diario, donde el poeta valora al pintor valenciano mencionando su apertura, tolerancia y comprensión,⁴³ dando pistas de la influencia directa que un pintor sensible podía ejercer sobre la poesía sensitiva que deseaba escribir el joven onubense.⁴⁴

Juan Ramón habla del amigo en común, el doctor Luis Simarro Lacabra (1851-1921) y del Sanatorio del Rosario, dirigido por las Hermanas de la Caridad, donde el poeta entra en 1901 para recuperarse de una neurastenia aguda por la muerte de su padre; en 1903 será expulsado del sanatorio tras los escarceos amorosos con las novicias, lo que indica claramente el restablecimiento del artista. El doctor Simarro pretendía facilitar la comunicación del hipocondríaco con la gente, incitándole a salir de su mundo interior,⁴⁵ y entre los nombres de sus tertulianos destacan los de Emilio Sala Francés y Joaquín Sorolla Bastida, pintores unidos por sensibilidad, amistad y respeto mutuo.⁴⁶

Juan Ramón escribió sobre la obra de Sala en *Las Horas*, y allí mencionó el idealismo y un *romanticismo de color*.⁴⁷ Si Juan Ramón se desarrolló como poeta al lado de Sala, el pintor escribió junto al poeta. Cuando comienza a editarse la revista *Helios*, en abril de 1903, modernismo en Madrid con las firmas de Gregorio Martínez Sierra en la dirección y colaboraciones como las de Juan Ramón, Antonio y Manuel Machado, Azorín, Alejandro Sawa y algunas reconocidas firmas más, Sala estará en nueve de sus trece entregas, pero lo hará fundamentalmente como escritor, pues sólo se encuentra un dibujo firmado por él.⁴⁸ Los nueve artículos publicados serán la base de su libro *Gramática del color*, aparecido en 1906, su aportación teórica al mundo de la pintura y materia de su Cátedra de Teoría y Estética del Color en la Academia de San Fernando desde 1906.

Será en la revista ilustrada más popular, *Blanco y Negro*, cuando los dos artistas se miren uno a otro, primero con un artículo de Juan Ramón sobre los apuntes y bocetos del pintor, explicación de la conexión poética entre intelecto y mano, verdadera glosa del trabajo espontáneo y fresco del creador, donde admira el onubense las mujeres de los papeles de Sala, *las mujeres que se convierten en rosas*,⁴⁹ y por ello le dio el título, en una dedicatoria, de maestro de rosas,⁵⁰ unas rosas también de papel. Sala será el ilustrador de varios poemas de Juan Ramón publicados en la revista, donde se volverá a plasmar un nuevo romanticismo asistido por los colores de un pintor en el dominio completo de su arte, acompañando los ritmos del pincel con una armonía atrevida de azules y violetas, siguiendo al pie, hasta la luz de la luna, los versos de su amigo, con esa mezcla de modernismo y simbolismo al servicio de un poema destinado en principio al libro inédito *Besos de oro*⁵¹ [Figura 6]. No hay que olvidar, para intentar desentrañar la singular y elaborada estética de Sala, que su memoria final de pensionado versó sobre los prerrafaelistas.⁵²

⁴² SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, 2008, p. 56.

⁴³ JIMÉNEZ, Juan Ramón, 2001, p. 118.

⁴⁴ CARRERA PASCUAL, María, 1989, pp. 267 y 271.

⁴⁵ GULLÓN FERNÁNDEZ, Ricardo, 1990, pp. 16-17.

⁴⁶ SANTA-ANA, Florencio de, 2010, sin paginar.

⁴⁷ JIMÉNEZ, Juan Ramón, 15/11/1902, p. 287.

⁴⁸ *Helios*, mayo 1903, nº 2. Dibuja *Retrato de Agustín Querol*. El escultor había sido compañero en el pensionado romano, y junto a él y Santiago Rusiñol se encargará de la parte artística de la revista.

⁴⁹ JIMÉNEZ, Juan Ramón, 1904, p. 14.

⁵⁰ JIMÉNEZ, Juan Ramón, 2009, p. 13.

⁵¹ MARTÍN, Antonio, 2005, p. 492, nota 28.

⁵² FERNÁNDEZ MERINO, A., 4/9/1893, p. 573.

Continuando con los libros, los ocho volúmenes de *El Quijote* editado con motivo del Centenario por Ricardo López Cabrera (1864-1950) llevan fechas que van desde 1905 en el primer tomo hasta 1908 en el último. Son cuatro tomos de texto y cuatro tomos de láminas, conteniendo estos últimos 800 reproducciones en fotograbado. Denominado *el Quijote de Jiménez Aranda*, la obra contiene 689 láminas de Aranda y 111 de otros autores. Será en el tomo IV editado en 1908 cuando otros artistas completen el trabajo inconcluso de Aranda tras su muerte, y en especial tendrá un papel preponderante su hermano Luis Jiménez Aranda (1865-1928), junto a Nicolás Jiménez Caballero Alpérez (1865-1928), Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1938), el propio editor Cabrera, José García Ramos (1852-1912) y José Villegas Cordero (1844-1921), todos pertenecientes a la escuela sevillana y en mayor o menor medida discípulos de Aranda y de Eduardo Cano de la Peña (1823-1897). Junto a los sevillanos aparecen Emilio Sala y Joaquín Sorolla, junto a Juan Francés Mexía y Manuel Benedito Vives (1875-1963). Emilio Sala trabajará los capítulos LIII, LIV, LV y LVI de la Segunda Parte en 1908. En las cuatro ilustraciones se aprecia una gran diversidad técnica, tanto en un trabajo acuarelado, de suaves veladuras superpuestas de gran belleza, vibrante en su concepción lumínica y de movimientos, con un trato adecuado y diferente de las superficies, como en un magistral dibujo a plumilla de líneas certeramente trazadas estampado a varias tintas, acompañando la escena con los toques blancos que enfatizan las luces y completan un conjunto admirable, en una pintura opaca y con una pincelada constructiva, medida y ajustada, siempre con sentido artístico. En el último de los tomos, Villegas con un trabajo dispar y García Ramos con oficio representan algo del esplendor de la escuela sevillana, pero se puede decir sin temor a equivocarse que los únicos trabajos de la edición a la altura de Sala son las tres magníficas obras de Sorolla, y eso es decirlo todo.

Cuando Emilio Sala muera en 1910, mientras está realizando unos murales para el Casino de Madrid, los mismos críticos que se asombran de su incipiente olvido como pintor hablan de sus trabajos destinados a diferentes publicaciones como *obras ligeras*,⁵³ por supuesto no en el poético sentido de Juan Ramón. Un dato claro sobre la fortuna crítica del artista es que su libro de 1906 será reimpresso en 1944, acogiéndose a la Ley de Pro-



Fig. 6. *Hora de ensueño*. Emilio Sala Francés. Fotograbado en *Blanco y Negro*, 23/1/1904, nº 664.

piedad Intelectual para declararlo de dominio público, ya que nadie se había interesado en una nueva edición, a pesar de ser una obra única en la pintura española moderna y a gran distancia de intentos relacionados, como la *Cartilla de Arte Pictórico* de Cecilio Pla. Si se une a esto el ostracismo natural al que los anaqueles suelen condenar a la obra impresa en revistas y libros, se explica el abandono total de una obra sobresaliente y abundante, de un pintor e ilustrador personal y original, *al mismo tiempo que colorista, perfecto dibujante*,⁵⁴ con fuertes preocupaciones intelectuales, parte de una cultura artística española todavía por rescatar, mal entendida y peor interpretada. De esa cultura forman parte revistas como *La Ilustración Española y Americana*, *La Academia*, *La Ilustración de Madrid*, *La Ilustración Catalana*, *La Ilustración Artística*, *La Correspondencia de España*, *La Esquilla de la Torratxa*, *Apuntes*, *Blanco y Negro*, *La Revista Moderna*, *Nuevo Mundo*, *Hispania*, *Album Salón*, *Helios* o proyectos editoriales como la *Biblioteca Arte y Letras*, los *Episodios Nacionales Ilustrados*, las ediciones de Montaner y Si-

⁵³ BERUETE Y MORET, Aureliano de, 1911, p. 74.

⁵⁴ MARTÍNEZ SIERRA, G., 1906, p. 197.

món, *Las Leyendas de Zorrilla, El Quijote...* que ofrecen un caudal enorme de arte e información sobre arte, fuente primaria para el estudio de la materia. Es el lugar donde mejor se observa la pluralidad de la mirada de Sala, desde los cuadros históricos y la pintura galante hasta los apuntes glosados por Juan Ramón. Solo las propias publicaciones que gozaron del talento de Sala supieron reconocer tempranamente la riqueza aportada entre los números de sus páginas:

No hubo publicación que no se honrase con su firma. En libros y revistas dejó una cantidad extraordinaria de dibujos que demuestran claramente lo mucho que valía el maestro.⁵⁵

Bibliografía utilizada

- ÁVILA ARELLANO, Julián; MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen. *El neorromanticismo español y su época: epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid: CSIC, 1987.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de. "Emilio Sala". *Museum*, 1911, vol. 1, nº 2, pp. 69-75.
- BLASCO SOLER, Eusebio. *Obras completas. Tomo XXII. Españoles y Franceses. Semblanzas*. Madrid: Librería editorial de Leopoldo Martínez, 1906.
- CARRERA PASCUAL, María. *Pintura y Estética de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Caja Provincial de Ahorros, 1989.
- CASADO CIMIANO, Pedro. *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*. Madrid: Ollero y Ramos, 2006.
- COMAS Y BLANCO, Augusto. *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1890.
- CRESPO, Ángel. *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1999.
- DÍEZ, José Luis. "Emilio Sala Francés". En *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Prado, 1997, p. 165.
- ECHEGARAY, José. *El poder de la impotencia*. Madrid: Florencio Fiscowich editor, 1893.
- ESPI VALDÉS, Adrián. *El pintor Emilio Sala y su obra*. Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1975.
- ESTEVE BOTEY, Francisco. *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. Madrid: Closas-Orcoyen, 1996.
- FERNÁNDEZ MERINO, A. "Emilio Sala Francés". *La Ilustración Artística*, 4/9/1893, año XII, nº 610, pp. 570-574.
- FONTBONA, Francisc. "La Ilustración Gráfica. Las técnicas fotomecánicas". En *El Grabado en España siglos XIX-XX*. Madrid: Espasa Calpe, 1988, pp. 427-607.
- GULLÓN FERNÁNDEZ, Ricardo. *Juan Ramón Jiménez: año de gracia de 1903*. Madrid: Real Academia Española, 1990.
- GUSMAN, Pierre. *La gravure sur bois en France au XIXe siècle*. París: Ed. Albert Morancé, 1929.
- HORACIO, *Odas de Horacio*. Barcelona: Domenech y C^a, 1882.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. "Las Horas, de Emilio Sala". *La Ilustración Española y Americana*, 15/11/1902, año XLVI, nº XLII, pp. 287-290.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. "Sobre unos apuntes de Emilio Sala". *Blanco y Negro*, 4/6/1904, nº 683, p. 14.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Libros de Madrid*. Madrid: Hijos de Muley-Rubio, 2001.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Las hojas verdes (Olvidanzas)*. Madrid: Visor, 2009.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Historia de la pintura española*. Navarra: Salvat, 1971.
- MARTÍN, Antonio. "Bruma y Luz, un poema desconocido del primer Juan Ramón Jiménez: modernismo y simbolismo para un nuevo siglo". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, julio-diciembre 2005, vol. LIII, nº 2, pp. 481-502.
- MARTÍN, Euniciano. *Artes Gráficas. Introducción general*. Barcelona: Edebé, 1988.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. "Emilio Sala. El artista, su carácter y sus obras más principales". *Hojas Selectas*, febrero 1906, año V, nº 50, pp. 195-199.
- MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Si-ruela, 2010.
- MIGUEL, Mariano. "La obra de Emilio Sala". *Por esos mundos*, 1/6/1910, año XI, nº 185, pp. 809-819.
- PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid: Alcor, 1948.
- PÉREZ CUADRADO, Pedro. "Periodismo y tecnología en la conformación del código cromático de la prensa española del siglo XIX". En <https://argonauta.revues.org/479> (12-06-2016).
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Trafalgar; La Corte de Carlos IV (Episodios Nacionales, vol. I)*. Madrid: La Guirnalda, 1882.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Los apostólicos; Un faccioso más y algunos frailes menos (Episodios Nacionales, vol. X)*. Madrid: La Guirnalda, 1885.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Las Bellas Artes en España: la pintura (Obras inéditas, vol. II)*. Madrid: Ed. Alberto Ghirardo, 1923.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Lo prohibido*. Madrid: Cátedra, 2001.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Tristana*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- PÉREZ ROJAS, F^o Javier; ALCAIDE, José Luis. "La ilustración gráfica de época modernista". En *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte*. Vol. 2. Valencia: Universidad, 2009, pp. 408-416.
- PLA, Cecilio. *Cartilla de Arte Pictórico*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1928.
- PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universidad, 2010.
- SALA FRANCÉS, Emilio. "Más mano izquierda". *La Correspondencia de España*, 27/1/1895, nº 24.
- SALA FRANCÉS, Emilio. *Gramática del color*. Zaragoza: Librería General, 1944.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. "Las leyendas de Zorrilla en una edición de lujo (1901)". *Pliegos de Bibliofilia*, 2003, nº 24, pp. 55-72.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Gijón: Trea, 2008.
- SANTA-ANA, Florencio de. "El doctor Simarro y su relación con cuatro artistas de principios del siglo XX". En *Fundación General UCM, Fondos artísticos*. Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- VÉLEZ, Pilar. "Les bibliothèques illustrées: una nova visió de l'esteticisme". *D'Art*, 1984, nº 10, pp. 201-211.

⁵⁵ MIGUEL, Mariano, 1/6/1910, p. 818.