FRAGMENTOS

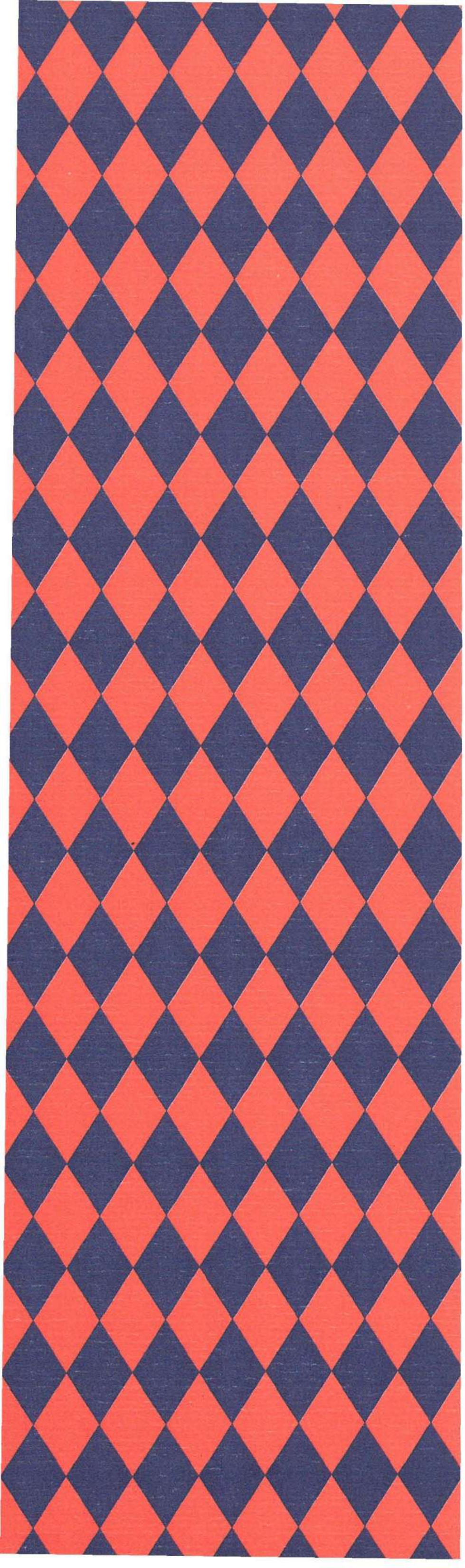
DE

NUMEROS

15 - 16

Z-327

SIGLO XIX



FRAGMENTOS

FRAGMENTOS

DIRECTOR: **VÍCTOR NIETO ALCAIDE** ■ DIRECTOR EJECUTIVO: **RAFAEL BLÁZQUEZ GODOY** ■ SECRETARIA DE REDACCIÓN: **MARÍA DOLORES ATERO** ■ DOCUMENTACIÓN: **MARÍA DEL CARMEN YAGÜE** ■ DISEÑO: **S.** ■ FOTOS: **ARCHIVO ORONOZ** ■ REDACCIÓN: TORREGALINDO, 10. 2816-MADRID. TELEFS. 259 00 36 Y 259 02 47 ■ EDITA: **MINISTERIO DE CULTURA. SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA.** PLAZA DEL REY, 1. 28071-MADRID ■ DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIONES: **SERVICIO DE PUBLICACIONES.** FERNANDO EL CATÓLICO, 77. 28025-MADRID ■ IMPRIME: **TÉCNICAS GRÁFICAS FORMA, S. A.** RUFINO GONZÁLEZ, 14. 28037-MADRID. ■ ISSN: 0213-1706. NIPO: 301-89-029-9. DEPÓSITO LEGAL: M-22.933-1984. P.V.P.: 1.000 PESETAS.

MINISTERIO DE CULTURA

FRAGMENTOS

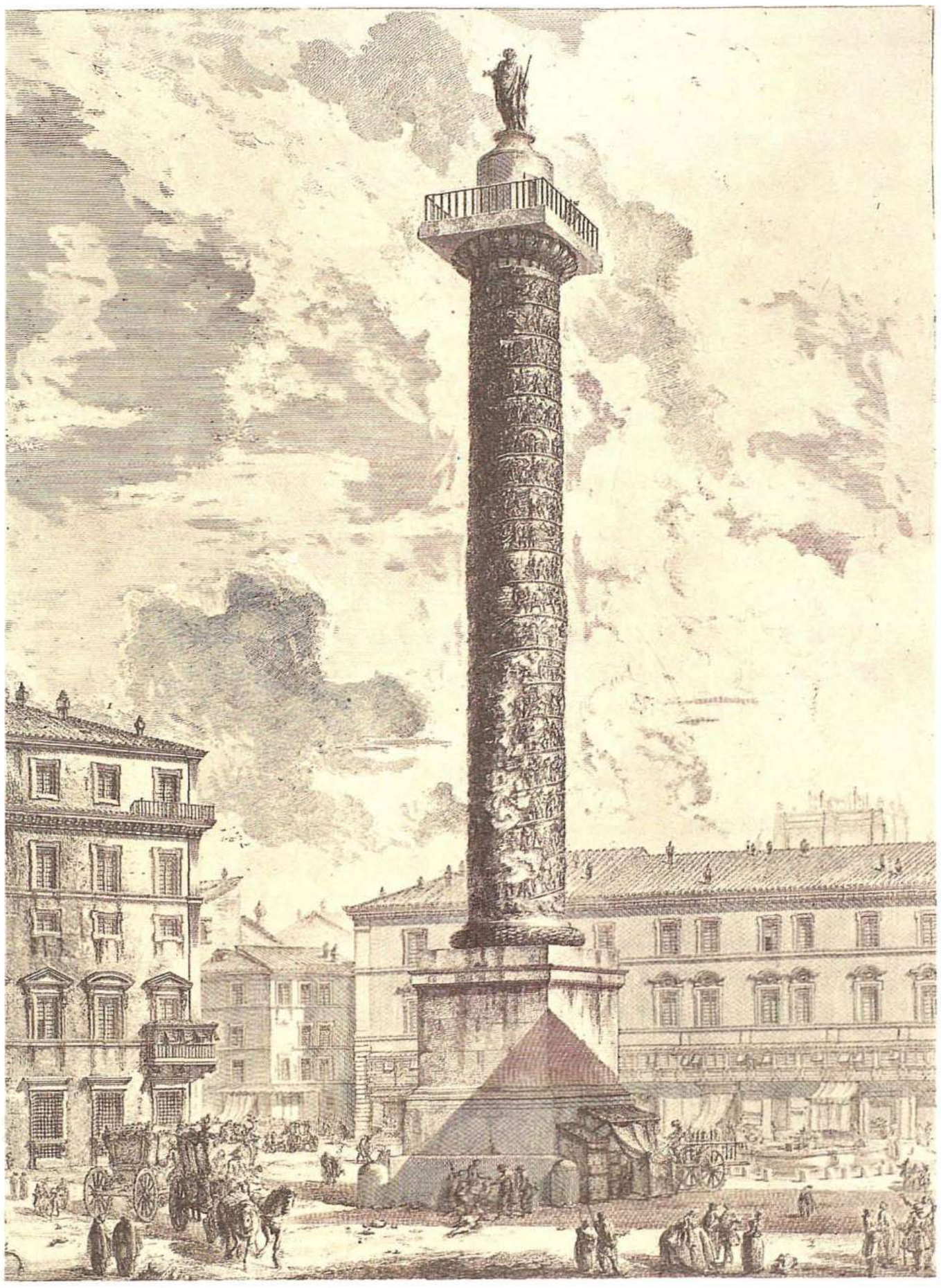
NÚMEROS 15-16

EL SIGLO XIX

CHAUTEAUBRIAND EN ROMA O EL ESPEJO EN LAS RUINAS. *Fernando Castro.* 5 ¶ LA REVALORIZACIÓN DEL ESMALTE EN EL SIGLO XIX. DOS TRÍPTICOS DE LA COLECCIÓN LÁZARO GALDIANO. *María Luisa Martín Ansón.* 26 ¶ ARTISTAS EXTRANJEROS EN LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES EN EL SIGLO XIX. *Jesús Gutiérrez Burón.* 36 ¶ ARQUITECTURA Y NACIONALISMO. LA IMAGEN DE ESPAÑA A TRAVÉS DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES. *María José Bueno.* 58 ¶ CENTENARIOS DE ARTISTAS EN EL FIN DE SIGLO. *María de los Santos Folguera.* 71 ¶ COMPOSICIÓN E HISTORIA EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DEL SIGLO XIX. *Julio Arrechea Miguel.* 84 ¶ FORMACIÓN DEL ESPACIO BURGUÉS. *Trinidad Simó.* 98 ¶ EL PARQUE DE MARÍA LUISA DE SEVILLA. *Víctor Pérez Escolano.* 106 ¶ EL TEATRO-MERCADO DEL PARK GÜELL DE GAUDÍ Y EL MITO DEL MEDITERRÁNEO EN EL ARTE CATALÁN DE 1900. *Geneviève Barbé Coquelin de Lisle.* 123 ¶ FRANCISCO DOMINGO Y EL MERCADO DE LA "HIGH CLASS PAINTING". *Carmen Gracia.* 130 ¶ LETRAS, ARTES Y PENSAMIENTO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX. *Francisco Abad.* 140 ¶ DARÍO DE REGOLLOS Y LA INTRODUCCIÓN DEL ARTE MODERNO EN ESPAÑA. *Javier Tusell.* 150.

MADRID

1989

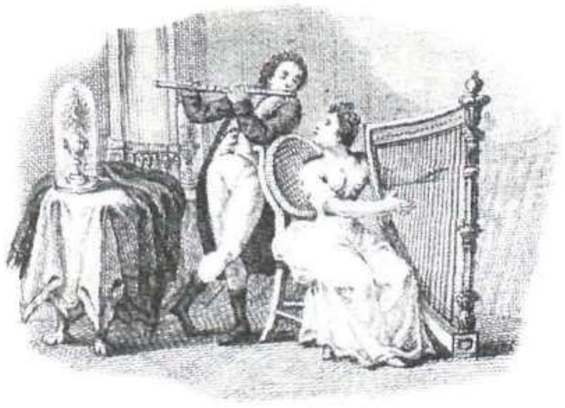


4

Piranesi. *Columna de Marco Aurelio.* 1761

CHATEAUBRIAND *en* ROMA *o el espejo en* LAS RVINAS

Fernando Castro



Baudelaire aseveraba que el verdadero progenitor de la melancolía moderna había sido Chateaubriand. Los síntomas de esta enfermedad del siglo revelaban inequívocamente la primera crisis interna de la idea del progreso, cuando los valores políticos y morales en los que se sustentaba dicha idea entraron en colisión con el anhelo de felicidad que ella misma había engendrado en el sujeto burgués. Como dichos valores, traducidos en normas y leyes, acabaron por prevalecer sobre el irrefrenable anhelo de felicidad y libertad que, tras la Revolución Francesa y la muerte de Dios, el hombre moderno sentía, éste, presa de un malestar existencial contra el que no valía remedio alguno, viose compelido a busccar en el arte y la literatura una forma de satisfacción simbólica que, al mismo tiempo constituía una forma simbólica —o "alegórica", según Baudelaire— de la melancolía moderna.

Chateaubriand estaba desgarrado interiormente por dos fuerzas antagónicas: de una parte, el deseo, romántico y fáustico, de libertad sin límites, lo que explica su obsesiva pasión por los viajes; de otra, la fidelidad al viejo orden aristocrático y teológico que acababa de ser barrido de Europa por los reciente sucesos revolucionarios, aunque gozaría aun de una restauración efímera (y nadie mejor que él sabía que lo era), en la que su actividad como diplomático tuvo algo que ver. El reconocimiento doloroso de que ambas fuerzas eran inconmensurables e inconciliables es lo que tiñó de melancolía su visión del mundo.

Melancolía romántica equivale a decir melancolía moderna. Y aunque Baudelaire sostuviera que "si hay una escuela de la melancolía, Chateaubriand es el fundador" (1), creemos, sin embargo, que el verdadero padre de la melancolía moderna no fue éste sino el mismo Baudelaire, quien no tuvo necesidad, de anclar su espíritu en el pasado, profesando de monárquico y de apologista del catolicismo, como hizo Chateaubriand, para darse cuenta de que la belleza sería imposible en la democracia.

Mientras que en Baudelaire, el poeta burgués que renegó de la burguesía, el *spleen* melancólica deviene un puro acto de lucidez intelectual; en Chateaubriand, el poeta aristócrata que nunca dejó de salir en defensa del trono y del altar, la melancolía no es más que el eco de la voz de la sangre, el eco de sus ancestros que lucharon en las cruzadas y yacen bajo las lápidas de los templos de su Bretaña natal.

Pero su interpretación melancólica del mundo proviene no sólo de esa voz de la sangre que resuena en su obra como un bajo continuo, sino también de una propensión natural de su carácter —mezcla de indiferencia ante el éxito, que tan pronto le sonreía como le era esquivo, escepticismo ante la reforma política de la sociedad y autocomplacencia narcisista en sus propias penas—, cuya plasmación poética más elevada no reside ni en sus novelas ni en su literatura de viajes, sino en las *Mémoires d'Outre-Tombe,* monumento del *ennui* metafísico que ostenta la estructura de una vasta ruina (en el tiempo: vivió ochenta años; y en el espacio: viajó por tres continentes), que es tambien una ruina parlante y sombría:

> "Cuando se ha viajado en su juventud y se han pasado muchos años fuera de su país, se está acostumbrado a situar en cualquier parte su tumba: cuando atravesaba los mares de Grecia, me parecía que todos esos monumentos que yo divisaba en lo alto de los acantilados eran hosterías donde alguien había preparado mi último lecho" (2).

El mundo funerario ejercía en Chateaubriand una poderosa atracción. La imagen de la muerte deviene una experiencia estética que, por su contenido escatológico, comporta también una reflexión moral. Esta *vanitas* romántica se distingue de la barroca en que su simbolismo no remite a un sistema colectivo de valores, el de la religión cristiana, sino que es subjetivo y exhibicionista. Simboliza otra vivencia de la muerte, más desesperada, más solitaria.

El amor de Chateaubriand por los cementerios era proverbial. Una de las emociones estéticas más intensas que experimentó en Berlín, cuando desempeñaba en la capital prusiana el cargo de embajador de Francia, fue la contemplación del mausoleo real que el arquitecto neoclásico Schinckel había erigido en el parque de Charlottenburg. Y en Venecia, luego de visitar SS. Giovanni e Paolo, suntuoso y siniestro panteón de los dogos de la Serenissima, se dirigió al cementerio popular, recién creado, de San Cristóbal, donde se vio asaltado por una melancólica meditación política sobre este nuevo tipo de enterramiento: "La sociedad al extenderse pierde altura: la democracia ha ganado a la muerte" (3). El vizconde compara la singularidad y verticalidad retóricas de las tumbas de los dogos con la uniformidad, reiterativa, horizontal y anónima de las de los ciudadanos de la república que descansan en el nuevo cementerio "democrático" (4).

Para Chateaubriand, el "rey de los egotistas", como lo definió Stendhal, la experiencia de la muerte era una experiencia estética porque constituía una afirmación especular y paroxística de su ego. Escatología y estética

no son categorías abstractas; determinan el sentido de su vida y de su obra. El vínculo entre ambas categorías se establece en el plano de la experiencia vital por medio de la política. La democracia trae consigo la abolición del ritual estético de la muerte; en tanto que la monarquía, denostada por todos, había convertido este ritual en la *mise en scène* del origen divino de su autoridad. La trivialización moderna del hecho de la muerte constituye una de las razones que determinan el repudio de Chateaubriand hacia el nuevo orden político y social surgido de la revolución. La sencilla lápida de un cementerio no puede compararse con el sepulcro en marmol y bronce de un par de Francia o de un cardenal romano, brillando en el ábside de una catedral. Tampoco apreciaba belleza alguna en el andamiaje austero de la guillotina o en la bañera de Marat.

* * *

En aquel tiempo turbulento, el espíritu del *ancien régime* había buscado refugio en Roma. Reinaba Napoleón en París y en gran parte de Europa, cuando el joven Chateaubriand recibió su primer nombramiento en la carrera diplomática: secretario de embajada en Roma.

La Ciudad Eterna se había sustraído al materialismo del siglo y a las consecuencias de la idea del progreso. Una ciudad habitada por la muerte es una ciudad eterna. Mientras Europa se convertía en una fosa común democrática, Roma seguía siendo un cenotafio inmenso y lujoso en donde el viajero legitimista reconoce los espacios vacíos de la historia. Roma es un cementerio expoliado: la arquitectura de sus ruinas proclama la jurisdicción de la muerte sobre la gloria terrenal. El infortunio la engrandece, y el aura funeraria de sus despojos le otorga el rango de ciudad eterna, de tal manera que su historia no es más que la historia de sus despojos, la historia de la muerte encarnada en sus ruinas. Nada sobrepuja el prestigio de las piedras en esta visión de ultratumba: "la muerte parece haber nacido en Roma" (5). En ninguna otra parte del orbe cristiano —Chateaubriand lo sabe— es tan intenso el fulgor de las postrimerías.

> "Hay en esta ciudad más tumbas que muertos. Me imagino que los fallecidos, cuando se sienten demasiado acalorados en sus lechos de mármol, se deslizan hacia otros que están vacíos, como se transmite una enfermedad de un lecho a otro. Se creería oír cómo pasan los esqueletos durante la noche de un sepulcro a otro" (6).

La emoción escatológica y estética que este paisaje de ruinas suscita en el alma romántica de quien se solaza en contemplar el mundo desde más allá de la tumba no es una emoción solitaria, pues cuenta con la compañía de las sombras que allí habitan y le hablan al oído de las glorias pretéritas y de la vanidad de todo aquello por lo que se afanaron en el curso de sus vidas. Estas son ruinas habitadas, ruinas animadas.

Chateaubriand vivió en Roma en dos momentos cruciales de su existencia: de 1803 (4 de mayo) a 1804 (21 de enero); y de 1828 (11 de octubre) a 1829 (16 de mayo). Así pues, median veinticinco años entre ambos viajes; también son diferentes las circunstancias profesionales de los mismos: en el primero, no era nada más que el secretario, díscolo e insatisfecho, de la embajada que presidía el cardenal de Fesch, tío carnal de Napoleón, su enemigo político, que, al concederle este pequeño cardo diplomático, intentaba mantener bajo control al paladín ideológico de la reacción borbónica; en el segundo, Chateaubriand vuelve a Roma como un personaje favorecido (aunque no tanto como él creía merecer) por la monarquía restaurada, y ostenta el cargo de embajador plenipotenciario. Si bien esta segunda estancia tiene mayor interés en cuanto a su carrera

diplomática, no es, sin embargo, tan productiva en cuanto a su carrera literaria. Por lo tanto, me referiré principalmente a la visión que Chateaubriand se forja de Roma cuando la visitó por primera vez. Tres son los documentos literarios en los que plasmó esta visión: *Voyage en Italie, Mémoires d'Outre-Tombe* y *Correspondance générale.*

C. Corot. *El Coliseo visto desde los jardines Farnese.* Museo del Louvre.

Roma sí está en Roma

Cuando Chateaubriand llegó a Roma le precedía la fama de haber publicado un año antes el *Genio del Cristianismo.* Y fue justamente su toma de posición ideológica en favor de la Iglesia lo que le impidió admitir la censura que contra la civilización crisitiana subyacía en el célebre adagio: *Roma ya no está en Roma.* El peregrino que busca Roma en Roma, sólo encontrará ruinas y campos desolados. Y quien se pregunte por la causa de tan deplorable pérdida deducirá que si la Roma de los césares, la capital del paganismo, ya no existe, es por culpa de la enconada lucha que contra ella libró la Roma de los papas, la capital del cristianismo. Una ciudad destruye a la otra. Así fue como Michel de Montaigne interpretó, en su viaje de 1581, la imagen de Roma: mapa laberíntico donde las ruinas desperdigadas constituyen los signos aislados que permiten descifrar el esplendor originario de su trazado urbano. Las partes claras de este plano ideal —como si se tratase de una imagen fotográfica en negativo— corresponden a la ciudad moderna y carecen de valor. No hay en este diario ninguna referencia notable a la capital del cristianismo; antes bien, cuando menciona la arquitectura de sus

templos, lo hace de un modo tan desdeñoso que provoca la indignación de Chateaubriand: "esta Roma bastarda" —dice Montaigne— recuerda "los nidos de gorriones y cornejas de las iglesias que los hugonetes acaban de demoler en Francia" (7). Igual que Montaigne, Gibbon parte de esta meditación preñada de amargura y de nostalgia para emprender su magna obra histórica sobre la ascensión y caída del imperio romano. Las ruinas son, en el juicio de la historia, el testimonio acusador de una destrucción imperdonable; lo que sobre ellas se ha edificado tiene la marca de lo espúreo, y no merece ser glosado. Frente a esta visión ilustrada y neoclásica de Roma (véase también el ejemplo de Winckelmann, que se convirtió al catolicismo por interés: para gozar mejor de la contemplación de las obras antiguas que se hallaban en las colecciones privadas de los cardenales romanos) opone Chateaubriand su visión apologética de la Roma cristiana y católica. Aunque es cierto que la ciudad medieval sólo subsite como ruina, el peregrino puede encontrar otra Roma en Roma: la capital del arte del Renacimiento que floreció bajo el mecenazgo de los papas y que dio lugar a una aportación esencial al arte de Occidente. Este legado —argumentaba Chateaubriand— no sólo no vino a menoscabar el valor del arte y la arquitectura clásicas (pese a que para construir los nuevos monumentos se utilizasen materiales de los antiguos), sino que, antes bien, inspirándose en sus ejemplos más admirables, revitalizó el espíritu formal, ya que no religioso, que había sido gestado por la estética de la Antigüedad clásica. De esta manera, Chateaubriand intentaba demostrar en el *Genio del Cristianismo* que entre la cultura artística pagana y la cristiana no había contradicción, sino continuidad y síntesis. De ahí que su primer viaje a Roma fuese tan importante para él: quería ver cómo entre las grietas de las ruinas antiguas de Roma habían brotado las flores de la ciudad cristiana y moderna.

En una carta a su amigo Mathieu Molé (1718-1855) —literato que frecuentó el salón de Mme. de Beaumont, y ocupó después distintos cargos administrativos bajo el Imperio y la Restauración— le dice que debe viajar a Roma, porque tres días en esta ciudad proporcionan más saber del que pueda adquirirse durante tres siglos consultando las bibliotecas: Y añade: "No os figuréis que Roma está despojada: no solamente existe la Roma de los césares, sino también la de Miguel Ángel y Rafael: sus estatuas, sus monumentos, sus frescos, e incluso sus cuadros se hallan por todas partes". Los signos de la muerte y de la gloria se ofrecen enlazados en esta alegoría de la civilización ante la mirada atónita del espectador romántico: "Desde la tumba de los Escipiones hasta la de Virgilio, todos los géneros de la gloria se encuentran aquí sepultados" (8). Sólo la gloria del cristianismo podía suceder a la gloria del imperio, le dice en la misma carta:

> "Si pudieras ver esta gran soledad de las campiñas romanas, el Tíber que corre casi desconocido entre sus riberas abandonadas, quedaríais conmocionado como yo por esta idea única que me persigue por todas partes, la nada de las cosas humanas (...) Veríais que la única grandeza que puede suceder al imperio romano es una grandeza puramente religiosa y en la que el absoluto moral gobierna sobre la vanidad del hombre y del mundo" (9).

La gloria de Roma es doble, pues "ha recibido dos veces la sucesión del mundo, como heredera de Saturno y de Jacob" (10). En Roma confluyen dos tradiciones: la helénica y la judaica; su mérito estriba no solo en haberlas conservado, sino también en haberlas transmitido.

Si hay un edificio romano en el que cada una de sus piedras proclama al mismo tiempo la gloria pagana y la cristiana, es el Coliseo. En esta obra *colosal* se afirma la grandeza de los romanos que la construyeron, pero también —pensaba Chateaubriand— la de los cristianos que en ella recibieron el martirio. Ante esta visión, Gibbon se sintió perturbado por el tañer de las campanas y el canto de los cenobitas que llegaba de los conventos cercanos, y fue entonces cuando se propuso escribir su magna obra vindicativa sobre los antiguos

señores del mundo (*Decline and Fall of the Rome Empire,* 1776-1778). En cambio, a la vista del Coliseo semiderruido, Chateaubriand no deplora la caída del imperio, sino las torturas inflingidas sobre su arena a las legiones de mártires cristianos por dar testimonio de su fe, y, al contrario que Gibbon, el canto de los monjes y el tañer de las campanas no le irrita sino que le inspira:

> "En una bella tarde del mes de julio, había ido a sentarme en el Coliseo, sobre el mármol de uno de los altares consagrados a los dolores de la Pasión. El sol del crepúsculo vertía ríos de oro sobre todas aquellas galerías por donde retumbó en el pasado el torrente de los pueblos; fuertes sombras proyectáronse a la vez desde las cavidades de los palcos y los corredores, cayendo sobre la arena en largas bandas negras. Desde lo alto de sus muros divisaba, entre las ruinas del costado derecho del edificio, el jardín del palacio de César, con una palmera que parecía haber sido colocada a propósito sobre aquellas ruinas por los pintores y los poetas. En lugar de los gritos de júbilo que antaño los espectadores feroces lanzaban en este anfiteatro, al ver cómo los cristianos eran desgarrados por los leones, sólo se oían, los ladridos del perro del eremita que custodia estas ruinas. Al tiempo que el sol se ocultaba en el horizonte, las campanas de la cúpula de San Pedro empezaron a repicar bajo los pórticos del Coliseo. Esta correspondencia entre los dos más grandes monumentos de la Roma pagana y de la Roma cristiana, establecida por medio de un sonido religioso, causaba en mí una viva emoción: soñaba que el edificio moderno caería como el edificio antiguo; y que los monumentos se suceden como los hombres que los han elevado; recordaba que estos mismos judíos que, en su primera cautividad, trabajaron en las pirámides de Egipto y en las murallas de Babilonia, habían construido en su última dispersión, este enorme anfiteatro. Las bóvedas que repetían el sonido de la campana cristiana eran obra de un emperador pagano marcado en las profecías por la destrucción de Jerusalén" (11).

Obviamente, Chateaubriand polemiza con Gibbon. Mientras éste, como buen ilustrado, sólo persigue la verdad histórica y considera que la religión obstaculiza dicha búsqueda, aquél, apoyándose en la experiencia religiosa (el recuerdo de los mártires y el tañido de las campanas), convierte, en su afán apologético, la reflexión histórica en una experiencia estética y la arena del Coliseo en el escenario de una ópera romántica.

Pese al pintoresquismo de la visión, los detalles son exactos (como habría afirmado Stendhal, quien, sea dicho de paso, sintió siempre por Chateaubriand una irreprimible aversión que tal vez ocultara una atracción secreta) (12). En efecto, el interior del Coliseo estaba decorado entonces con una serie de altares dedicados a cada una de las estaciones de la Pasión, los cuales fueron derruidos, con muy buen criterio, en 1874. Y también había un eremita capuchino encargado de custodiar el lugar, personaje típico del paisaje romano que figura en muchos libros de viajes y novelas sobre Italia, como *Corinne ou l'Italie,* de Mme. de Staël (libro X, 11).

Uno de los retratos más famosos que conservamos de Chateaubriand tiene por fondo las ruinas del Coliseo (13). Su autor, Anne Louis Girodet de Roucy, llamado Girodet-Trioson, pudo haber elegido, a sugerencia del poeta, cualquier otro escenario histórico visitado por éste y en el que las ruinas también estuvieran cargadas de historia (Atenas, Jerusalén, Cartago, etc.). Pero no había en el mundo antiguo un monumento o ruina que representara, como el Coliseo, la herencia de Saturno y de Jacob, y Chateaubriand no quería renunciar a una herencia por la otra.

En Roma se encontró tambien con uno de los pioneros de la historia del arte medieval, Seroux d'Agincourt. No es nada extraño que el autor del *Genio del Cristianismo* congeniara con este erudito que llevaba veinticinco años consagrado al estudio del arte cristiano de la Edad Media, y, que "promete a Francia tener también su Winckelmann" (14). Lo que él propugnaba en el terreno ideológico (la apología del cristianismo

recurriendo al argumento de la belleza) precisaba de una fundamentación histórica y científica. Por ello, Seroux d'Agincourt no era para Chateaubriand Winckelmann, sino su antítesis, igual que él mismo se veía como el anti-Voltaire. También Goethe, durante su estancia en Roma, tuvo ocasión de conocer a este eminente historiador, si bien el retrato que de él nos ha dejado no incluye ninguna comparación con Winckelmann, entre otras cosas

Piranesi. *Fontana di Trevi*. 1761.

porque, para Goethe, era éste un ser incomparable, y porque, además, el objeto de las investigaciones del sabio francés, el arte cristiano medieval, el que tanto interés había sentido en su etapa juvenil, cuando emprendió el estudio de la catedral de Estrasburgo, ya no le parecía que admitiera la comparación con el arte clásico, objeto de las indagaciones históricas y de las meditaciones estéticas de Winckelmann. Si Goethe había viajado a Italia con el fin de curarse de su "enfermedad" romántica y de su pasión medievalista, a Chateaubriand le guió el propósito contrario: reafirmarse en su romanticismo y en su medievalismo, verificando, por medio del conocimiento de las grandes creaciones artísticas de la Iglesia católica, cómo se había producido el sincretismo de los valores estéticos del arte clásico y de los valores morales y espirituales (escatológicos) del arte cristiano.

Pero Chateaubriand siempre tuvo conciencia de los límites de su experiencia vital y estética en Roma. En la carta, ya citada (vid nota 8), a Mathieu Molé, le confiesa a éste que en Roma sólo se puede vivir poco tiempo o mucho. Poco significa un año; mucho, veinte años o más. La primera opción es la del viajero (él mismo); la segunda, la del artista (Poussin o Claude Lorrain) y la del anticuario (Winckelmann o Seroux d'Agincourt) (15). "Un término medio —piensa Chateaubriand—, como vivir varios años sería mortal". ¿Por qué? Muy simple: Chateaubriand, a diferencia de Stendhal, no ama la sociedad italiana, no idealiza ni a sus cantantes ni a sus mujeres, menos aún, a su pueblo. Sólo le interesan de Italia los monumentos, las ruinas y ciertos paisajes. La vida social de Roma le aburre: "l'ennui est ici dans sa capitale". Y en la misma carta le dice a su amigo que tiene

pensado vivir un año en Roma. Ha elegido, así pues, la primera opción; el término medio lo descarta de antemano; y en cuanto a la posibilidad de vivir allí mucho tiempo, aunque tuviera la ventaja de poder acostumbrarse a esa vida social que tanto le repugnaba, limitaría su carrera política y literaria, al no encontrar en el ambiente romano los estímulos necesarios. Cumplida esta etapa de formación en Roma, piensa pedir la dimisión a sus superiores, para emprender un largo viaje a Grecia y a Tierra Santa, de seis a nueve meses, al cabo del cual regresaría a París. Y así lo hizo. La premeditación de Chateaubriand era asombrosa en su vida como en su obra.

La luz de la campiña romana

El documento esencial en el que Chateaubriand plasmó su experiencia estética romana es, sin duda, la "Lettre sur la campagne romaine", dirigida a su amigo y correligionario político, Fontanes. Él mismo era consciente del valor de este texto epistolar, hasta el punto de que, tras efectuar en él algunas alteraciones estilísticas, lo publicó en el *Mercure de France* (3 de marzo de 1804), incluyéndolo también en su *Viaje a Italia.* Asimismo fue reproducido íntegramente en el apéndice al tomo IV de la cuarta edición del *Genio del Cristianismo* (Lyon, 1804). Todas las citas textuales que aparecen en este capítulo pertenecen a dicha carta.

La agudeza perceptiva de Chateaubriand le permite ofrecernos una descripción del paisaje romano que sólo un pintor, sensible a las variaciones de la luz y a las relaciones volumétricas, podía haber captado. Aun cuando reconoce que el trazado urbano de Roma es similar al de otras capitales europeas, sostiene, sin embargo, que lo que la distingue de éstas es la forma peculiar en que los edificios, las ruinas y los jardines se imbrican en un espacio relativamente extenso y discontinuo. Es justamente el carácter discontinuo de estas relaciones lo que le confiere a la sintaxis urbanística romana el valor de un palimpsesto. Esto lo percibieron también muchos paisajistas del siglo XIX que intentaron reflejar la poesía de sus ruinas, desde Horace Vernet hasta Corot. Es sorprendente la forma en que todos ellos coinciden, no sólo en el terreno perceptivo sino también estético, con la descripción literaria de la campiña romana que Chateaubriand nos ha dejado:

> "Desde lo alto de las colinas encerradas por las murallas de la ciudad o desde la extremidad de muchas calles, la campiña se ofrece en perspectiva ante nuestra mirada; es esto lo que mezcla la ciudad y los campos de una manera pintoresca".

No cabe duda de que París o Londres —ciudad esta que también conocía por sus años de exilio— poseían un tejido urbano mucho más compacto. La diferencia entre campo y ciudad era más nítida allí donde el progreso industrial y comercial había sembrado sus semillas. Mientras que en Roma, ciudad arcaica, la presencia del campo proclamaba el retorno de los dioses, aunque tal vez éstos nunca abandonaron su campiña, tan grata a los pintores y a los poetas. El mito de la edad de oro reaparece en el tiempo fundacional de la capital del Lacio, en el espacio heroico de la Eneida; tiempo y espacio que a un civilizado habitante de París o de Londres pueden parecerles tan extraños y exóticos como los mitos primitivos de los indios americanos. Pero Chateaubriand, que había viajado al país de los Natchez, sabía que entre la civilización y la barbarie a menudo se levanta una barrera ficticia:

> "En invierno los techos de las casas están cubiertos de hierba, como los techos de las chozas de nuestros campesinos. Estas diversas circunstancias confieren a Roma un no sé qué de rústico, que va bien a su historia; sus primeros dictadores conducían el arado; ella debe el imperio del mundo a unos labradores, y el más grande de los poetas no desdeñaba enseñar el arte de Hesiodo a los hijos de Rómulo".

Chateaubriand esboza una *veduta* de la campiña romana en la que cada detalle es plenamente significativo. Su manera de "pintar" se asemeja más a la manera suelta y preimpresionista de Guardi que a la minuciosa y anecdótica de Canaletto o Battoni.

Los cuadros de ruinas del siglo XVIII ya nos ofrecían estas panorámicas melancólicas en las que los rebaños de cabras y los bueyes de enormes cuernos pastaban entre los capiteles cubiertos de maleza "al pie de los obeliscos egipcios, entre las ruinas de fórum, y bajo los arcos donde en otro tiempo pasaban las multitudes para conducir al triunfador a este Capitolio que Cicerón llamaba el *consejo público del universo*". El poeta contempla a la luz del crepúsculo los rebaños de bueyes blancos que los romanos antaño sacrificaban en sus altares, y "las manadas de caballos semisalvajes que descendían a las orillas del Tíber para abrevar en sus aguas". En este paisaje heroico, Chateaubriand se siente transportado a los orígenes de Roma "cuando el Tíber se llamaba *Albula,* y el piadoso Eneas remontaba sus ondas desconocidas".

Roma es un bosque de ruinas, bosque petrificado en el que las ruinas parecen ser la única vegetación:

> "Figuraos algo así como la desolación del Tiro y de Babilonia (...) Apenas descubriréis algunos árboles, mas por todas partes se elevan ruinas de acueductos y de tumbas, ruinas que parecen ser los bosques y las plantas indígenas de una tierra compuesta por el polvo de los muertos y por las ruinas de los imperios".

Sobre el humus de una civilización extinguida se extiende un bosque de silenciosas ruinas. La civilización, deviene una segunda naturaleza, y así sus despojos también se convierten en fósiles; las columnas y los obeliscos son árboles en estado fósil que pertenecen a lo que fue una frondosa selva arquitectónica, hoy sepultada bajo el polvo de los muertos:

> "A menudo, en medio de una gran planicie, he creído ver un campo de ricas mieses: al aproximarme me doy cuenta de que unas hierbas secas habían confundido mi visión. Otras veces, bajo estas mieses estériles, distinguiréis las trazas de una antigua cultura. Nada de pájaros, nada de movimiento en los campos, nada de mugidos de rebaños, nada de aldeas. Un pequeño número de granjas derruidas destacan sobre la desnudez de los campos; las ventanas y las puertas están cerradas; de ellas no sale ni humo, ni ruido, ni habitantes. Una especie de salvaje, casi desnudo, pálido y minado por la fiebre, guarda estas tristes cabañas, como esos espectros que, en nuestras historias góticas, defienden la entrada de los castillos abandonados. En fin, diríase que ninguna nación ha osado suceder a los dueños del mundo en su tierra natal, y que estos campos están como los dejó la reja de Cincinnato, o los últimos arados romanos".

La recreación literaria de este paisaje obtiene toda su fuerza del simbolismo escatológico de sus imágenes. En el clímax de su tono elegíaco, el bosque de las ruinas se pone en movimiento y el mundo inerte adquiere así una realidad fantasmagórica:

> "Me sería imposible explicaros qué es lo que se siente cuando Roma se os aparece de golpe en medio de sus reinos vacíos *inania regna,* y toma el aire de elevarse para nosotros de la tumba donde permanecía acostada".

Si bien es posible efectuar una lectura política y económica del significado de estos "reinos vacíos", Chateaubriand, en quien siempre prevalece lo estético, la elude conscientemente. No sucede así en Stendhal, cuyo discurso carbonario y anticlerical le lleva a afirmar que el estado de desolación y penuria en que se encuentra la otrora fértil campiña romana se debe al mal gobierno papal, a su despotismo, corrupción y desidia.

Parece que Chateaubriand quiere responder, anticipándose veinticinco años, al reproche que el liberal Stendahl formulará en sus *Promenades dans Rome,* y nos viene a decir que no hay que ver estos yermos "con ojos de economista, sino con ojos de artista, de poeta, e incluso de filósofo, así quizá no quisiérais que fuesen de otro modo". He aquí la visión esteticista del conservador: las consideraciones económicas o políticas nada cuentan

C. Corot. *Jardines de Boboli.* Museo del Louvre.

al lado de la belleza de este paisaje poblado por tan nobles ruinas. El campesino minado por la fiebre es un elemento decorativo más en medio de este escenario de desolación. Y todo ello existe como un espectáculo o representación cuyo único fin es provocar en él una experiencia estética irrepetible. El argumento estético fue también el principal argumento ideológico que esgrimió en el *Genio del Cristianismo:* ni el énfasis en las verdades bíblicas y el desprecio por los ritos y el boato, que constituyen las acusaciones más graves de los protestantes contra Roma, ni las apelaciones a la libertad y la justicia expresadas por los ilustrados son argumentos tan poderosos que nos hagan olvidar la aportación de inestimable valor, que, como productora de belleza literaria y artística, la Iglesia ha ofrecido siglo tras siglo a la cultura de Occidente.

"No hay que mirar con ojos de economista, sino con ojos de artista". Siguiendo esta divisa, que ostenta para él la categoría de un mandanto moral, Chateaubriand se entrega al éxtasis de la contemplación. La luz del crepúsculo baña un paisaje vacío y lleno al mismo tiempo; pobre, si se mira con ojos de economista; rico, si se

mira con ojos de artista, pues no valdrían más esos campos sembrados de mieses y frutales que sembrados de ruinas e inscripciones. La caída del sol sobre la campiña romana evoca la decadencia de todas las civilizaciones:

> "No dejaba de ir a ver desde la Villa Borghese cómo caía el sol sobre los cipreses de Monte Marius y sobre los pinos de Villa Pamphili, plantados por Le Nôtre. A menudo he remontado el Tíber en Ponte Mole, para gozar de esta gran escena del ocaso del día. Las cimas de las montañas sabinas aparecían entonces teñidas de un color lapislazuli y oro pálido, mientras que su base y sus flancos eran bañados por un vapor de tinte violeta o púrpura. Otras veces contemplaba nubes tan hermosas como carros ligeros, empujadas por el viento de la tarde".

El carro de la Aurora, que en unas villas cercanas (Ludovisi y Rospigliosi) pintaron Guido Reni y Guercino, rivalizando en sus respectivos estilos, se ha convertido en el carro del crepúsculo. La melancolía preside esta visión; la noche cae sobre la campiña romana igual que sobre los imperios. Y cuando parece que esta "rica decoración" se va a esfumar "en otro punto del horizonte se reanima; un crepúsculo sucede a otro, y la magia del ocaso se prolonga". La idea de un crepúsculo sin fin implica la negación del movimiento; los celajes y las sombras se detienen, y el cielo de Roma se convierte en un crepúsculo eterno. La luz de la campiña romana ilumina un escenario de ruinas donde se repite *ad aeternum,* el drama de la belleza heroica.

Sólo el genio francés de dos pintores que vivieron en Roma, Poussin y Lorrain, ha sabido captar en toda su dimensión simbólica la luz que tiñe de oro las ruinas en la campiña romana:

> "¿Habréis admirado, sin duda, en los paisajes de Claude Lorrain esta luz que parece ideal y más bella que la de la naturaleza? Pues bien. ¡Esta es la luz de Roma!"

La relación entre las visiones de estos paisajes y la descripción literaria que sobre los mismos motivos nos brinda Chateaubriand es demasiado estrecha como para no pensar que éste se inspirara en aquéllas. De cualquier modo, las obras de Poussin y de Lorrain, pero, sobre todo, las de éste, son interpretadas por Chateaubriand desde una perspectiva romántica: de tal manera que si se puede afirmar que, en cuanto a su visión de Roma, Chateaubriand recibe la influencia perceptiva y estética de Poussin y de Lorrain, de éstos, a su vez, en tanto son vistos bajo la óptica romántica, puede decirse que reciben la influencia de Chateaubriand. Y así como éste habla "de una luz ideal más bella que la de la naturaleza", y se acerca al paisaje romano provisto de las referencias ideales que había recibido de los pintores, nosotros ya no podemos acercarnos a sus cuadros sobre la campiña romana ignorando el hecho de que la sensibilidad romántica de Chateaubriand los convirtió, no sin que en épocas posteriores descubriésemos este fenómeno de mímesis retrospectiva, en cuadros románticos.

En su segunda estancia en Roma, Chateaubriand, aprovechando el prestigio de su cargo de embajador, quiso rendir un homenaje a Poussin y, a instancias de su amante, Mme. Recamier, le erigió un monumento en la iglesia de San Lorenzo in Lucina, en el cual hizo grabar la siguiente inscripción: "F. A. de Chateaubriand à Nicolas Poussin pour la gloire des arts et l'honneur de la France" (16).

El crítico Jean Pierre Richard nos descubre la delectación especial que Chateaubriand sentía al describir "todas las combinaciones posibles del vegetal y la ruina"; de tal manera que en estas descripciones arqueológico-literarias cabe hablar de una "reanimación vegetal de la ruina" (17). También en este caso la ruina medieval cristiana es más apta que la ruina clásica, toda vez que "el gótico —cito ahora a Chateaubriand—, estando compuesto de vanos, se decora más fácilmente de hierbas y de flores que la plenitud de los órdenes griegos" (18).

Antes de partir para Nápoles, Chateaubriand pasa varios días en Tívoli. Mientras visita la villa de Adriano, es sorprendido por una tormenta y ha de buscar refugio en la sala de las Termas. En la soledad de aquellas ruinas su imaginación empieza a descubrir las asociaciones insólitas que se producen entre el mundo vegetal y aquella arquitectura semiderruida. El catálogo de las combinaciones parecía no tener fin: "en el pequeño salón octogonal una viña perfora la bóveda del edificio, y su gruesa cepa lisa, roja y tortuosa, asciende a lo largo del muro como una serpiente. Alrededor mío, a través de las arcadas de las ruinas, se abren puntos de vista sobre salas desiertas, donde vienen a refugiarse algunos mirlos. Los fragmentos de mampostería aparecen tapizados de hojas de escalopendra, cuya satinada verdura se destaca como un trazado de mosaico sobre la blancura de los mármoles". La ruina va cobrando vida por la acción invasora de las plantas y los arbustos; es reanimada por la fuerza germinativa de la tierra que estuvo allí antes de que un emperador, que se aburría en Roma, construyese sobre ella una villa cuya magnificencia desafiaba al mundo, pero no a ella, que siempre ignoró tal ultraje infligido a su solar, y al cabo de los siglos este genio de la tierra se tomaba venganza a la vez que, caritativamente, daba *otra* vida a aquellas piedras erosionadas por el tiempo y maltratadas por los hombres. "Los altos cipreses reemplazaban a las columnas caídas en ese palacio de la muerte; el acanto salvaje trepaba por sus pies". De este modo, la naturaleza imita sin saberlo las formas del arte; extraña mímesis por la que los fragmentos mutilados, cuya forma decorativa originaria había sido producida por el hombre mediante la imitación de la naturaleza (v.g., la hoja de acanto), recibe ahora el ornamento de la misma naturaleza a la que había imitado. Lo que de ella surgió vuelve a ella. Es una manera de expresar la fe en una justicia universal que borra las diferencias entre naturaleza e historia. Las obras del hombre tienen el sello de la vanidad infinita; sólo si son reabsorbidas por la muerte, el hombre se libera de la culpa de haberlas realizado. Los bárbaros arrasaron aquella maravilla del mundo antiguo y tuvo que ser la religión cristiana —nos dice Chateaubriand— la que "de nuevo llevó la civilización a aquellos lugares devastados, plantando la viña y conduciendo el arado en el templo de los estoicos y en las salas de la Academia". Luego, los hombres del Renacimiento se afanaron inútilmente en buscar los vestigios de la genuina belleza clásica entre aquel montón de ruinas, pues si todas las obras de arte son hijas de la vanidad humana, la villa de Adriano, que sólo es la copia de otros monumentos famosos del mundo antiguo, sería una "doble vanidad"; signo de la infatuación de un hombre que quiso eregir el primer museo arquitectónico de la historia. El verdadero templo de Serapis —recuerda Chateaubriand— estaba en Alejandría; y la verdadera Academia, en Atenas. Ni uno ni otra existen. La villa de Adriano no es más que una ruina de una ruina. La tierra reabsorbe el esfuerzo desplegado por el hombre en la historia:

> "Debajo de las localidades que ocupaban los espectadores, y en un lugar donde se guardan los aperos de labranza, vi el tronco de Hércules, de colosales dimensiones, en medio de los beldos y rastrillos: los imperios nacen del arado, y bajo él perecen" (19).

En cambio, su sensibilidad melancólica no encuentra inspiración ante la famosa cascada de la Villa D'Este, en Tívoli. Después de haber contemplado las cataratas del Niágara, nos dice que este tipo de espectáculos de

la naturaleza le aburren profundamente. La contemplación de la naturaleza salvaje no le depara las mismas emociones estéticas que en su juventud, y duda incluso de que si estuviera de nuevo ante las cataratas del Niágara, experimentaría el mismo sentimiento de admiración que sintió al verlas por primera vez. Con los años, la sensibilidad estética de Chateaubriand se desplazó de los espectáculos de la naturaleza a los de la historia. El mundo seguía siendo para él un gran teatro:

Piranesi. *Arco de Constantino y Coliseo*. 1761.

> "Cuando se es joven, la naturaleza muda le habla sobreabundantemente al hombre; todo su porvenir está delante de él (...), espera comunicar sensaciones al mundo, y se alimenta de mil quimeras. Pero en una edad avanzada, cuando la perspectiva que teníamos delante nuestro queda detrás, cuando nos hemos desengañado de una multitud de ilusiones, la naturaleza solitaria se vuelve fría y menos elocuente, "les jardins parlent peu" (La Fontaine). Para que esta naturaleza nos interese aún, es preciso incorporarle recuerdos de la sociedad: nosotros nos bastamos a nosotros mismos; la soledad absoluta nos pesa, y tenemos necesidad de estas conversaciones que se entablan por la noche entre amigos" (20).

Después de haber explorado los bosques de América y atravesado los desiertos de Africa, reconoce que el único paisaje que todavía le habla a su espíritu es el que está cargado de referencias históricas y morales:

> "La piedra que él pisará (se refiere a un viajero genérico al que intenta explicarle la magia de Roma) le hablará, el polvo que el viento elevará tras sus pasos encierra alguna grandeza humana. Si es desgraciado, si ha mezclado las cenizas de aquellos a los que ama con las de tantas cenizas ilustres, ¡con qué gracia no pasará del sepulcro de los Escipiones al último asilo de un amigo virtuoso; de la elegante tumba de Cecilia Metella al modesto sepulcro de una mujer infortunada! Podrá creer que sus manes queridos se complacen en errar alrededor de estos monumentos junto a la sombra de Cicerón, que todavía llora a su querida Tulia, o a la de Agripina, aún ocupada en la urna de Germánico" (21).

Así como hemos hablado de una "reanimación vegetal de las ruinas", también cabe referirse al efecto análogo que le atribuye a la iluminación lunar de los monumentos romanos. Son dos formas distintas de reanimación del mundo inerte: lírica la primera, teatral y dramática la segunda:

> "Me habían recomendado que paseara a la luz de la luna: desde lo alto de la Trinitá dei Monti los edificios lejanos parecían como los esbozos de un pintor o como las costas difuminadas vistas desde el mar a bordo de un barco. El astro de la noche (...) paseaba sus pálidos desiertos sobre los desiertos de Roma" (22).

Este fragmento, en el que Chateaubriand contempla desde una de las colinas de Roma la panorámica de la ciudad a la luz de la luna llena, recuerda la descripción que Goethe nos ha dejado de su último paseo nocturno, también en plenilunio, por los monumentos y ruinas romanos, poco antes de que emprendiera su viaje de vuelta a Weimar:

> "Pero debía prepararse, sin embargo, de modo particularmente solemne mi partida de Roma; tres noches antes brilló la luna llena en un cielo clarísimo, y ese sortilegio que sobre toda la inmensa ciudad difundía el astro, tantas veces sentido, hízose entonces todavía más penetrante. Las grandes masas de luz, claras, como la claridad de un día benigno, con sus contrastes de profundas sombras, más de una vez esclarecidas por algún que otro reflejo que permitía columbrar el detalle, nos ponía en un estado de ánimo cual si nos hallásemos en otro mundo más sencillo y más grande" (23).

El carácter escenográfico de ambas descripciones no nos impide advertir hasta qué punto difieren una de la otra en el modo de "pintar" el efecto de la luz sobre los monumentos: la visión de Goethe es clásica, y procura destacar "las grandes masas", "con sus contrastes de profundas sombras"; mientras que la de Chateaubriand, siendo romántica, elude la definición de los volúmenes arquitectónicos, que, en vez de destacarse nítidamente bajo la luz de la luna, se ofrecen a la vista como "esbozos de un pintor" o como "costas difuminadas vistas desde el mar".

Goethe reconoce que su descripción nocturna de Roma está inspirada en el poema que Ovidio escribió para despedirse de Roma, antes de partir para el exilio ("Cum subit illius tristissima noctis imago"), poema que cita al final de su texto. Chateaubriand, en cambio, no hace referencia a esta fuente clásica, si bien la vastedad de su cultura latina, nos inclina a suponer que también lo tuvo presente al escribir su descripción noctura de Roma.

La muerte en Roma

En una carta a su amigo Joubert (24), Chateaubriand confiesa que Italia ha conseguido rejuvenecerle: "amo todo lo que me es querido con la misma fuerza que en los primeros años". Pero, ¿qué es lo que ama con tanta fuerza? No la vida, sino la muerte. Gran paradoja romántica: la búsqueda del placer en el dolor —*voluptas dolendi*— tiene la virtud de hacerle rejuvenecer. Evito, sin embargo, la tentación de explicar esta manera de gozar como una simple manifestación patológica de masoquismo. Cuando afirma que "la desgracia es mi elemento: yo no me encuentro nada más que cuando soy desgraciado" (25), es preciso remitirse de nuevo a la trascendencia que siempre ostentó en su vida la dimensión estética, la interiorización de la desgracia era una forma de asumirla. La presencia constante de la muerte en las ruinas de Roma le sumía en un estado de ensoñación melancólica, y para él no había sueño más placentero que el de la vida eterna. Las piedras antiguas que coleccionaba de un modo fetichista eran signos de esa vida de ultratumba en la que el tiempo no tiene ningún poder (26).

Pero las ruinas de Roma fueron también el escenario glorioso y fúnebre donde tuvo lugar la representación de su infortunio: la muerte de Pauline Beaumont (27). Chateaubriand recibe la noticia de que esta mujer, que fue tan importante en su vida, se halla mortalmente enferma de tuberculosis, y viaja a Italia para reunirse con él. ¿Cómo olvidar que cuando él volvió totalmente arruinado de su exilio londinense, ella le alquiló una pequeña villa campestre para que pudiera culminar la redacción del *Genio del Cristianismo?*

Chateaubriand sale a su encuentro en Florencia, y queda consternado al ver su expresión exangüe; apenas podía sonreír. En Roma alquila para ella una villa en los jardines del Pincio, hermoso rincón de la ciudad napoleónica donde, por una paradoja del destino, viviría sus últimos días una de las grandes damas del *ancien régime.* Allí disfrutaría del aire puro que necesitaban sus pulmones enfermos y del retiro social que demandaba su relación íntima con el vizconde.

La llegada de Pauline de Beaumont no provocó en la corte pontificia ningún escándalo, como temía Chateaubriand —no olvidemos que ella era la hija de un ministro guillotinado de Luis XVI (vid. nota 27)—; sino que, antes bien, desencadenó una reacción inesperada de simpatía hacia la desdicha de estos amantes, hasta el punto de que el mismo embajador, el cardenal de Fesch, con el que Chateaubriand siempre había tenido unas relaciones tensas y difíciles, cambió su actitud hacia él.

Chateaubriand pasea a la enferma por los monumentos de Roma. Una ruina se mira en la otra, y en ambas, como si se tratara de un espejo, el poeta encuentra reflejada su propia imagen, su propia muerte:

> "Un día la llevé a pasear al Coliseo (...) Ella consigue descender las gradas y va a sentarse sobre una piedra, enfrente de uno de los altares que están situados a lo largo del edificio. Levanta los ojos y los pasea lentamente por estos pórticos, que también están muertos, después de haber visto morir a tanta gente" (28).

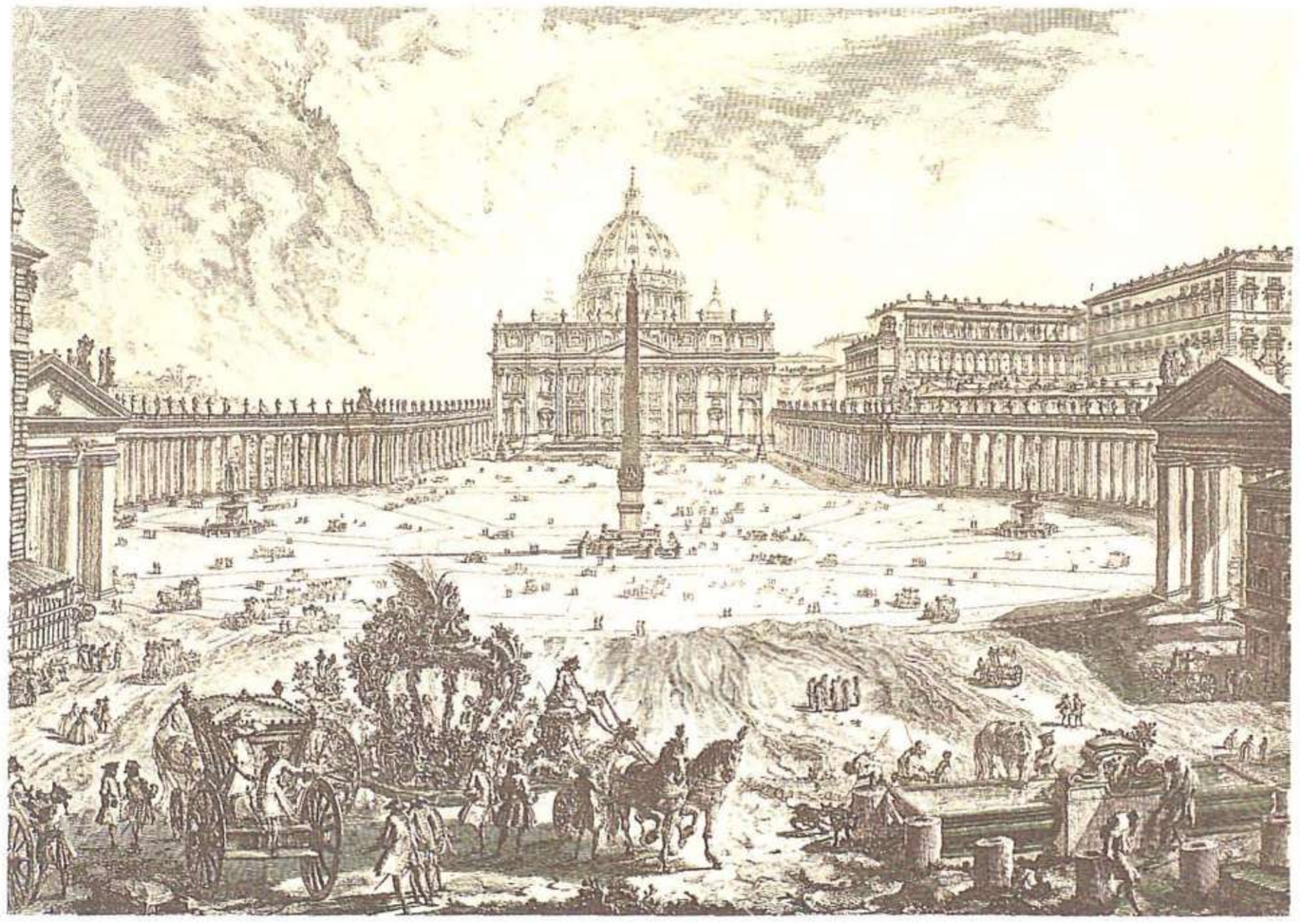
El reflejo es recíproco y múltiple: como en una sala de espejos, una muerte ilumina a la otra y todas a la del poeta. Las ruinas de Roma son una galería de espejos deformantes que, por una extraña paradoja, devuelven la verdadera imagen del sujeto, pues si la vida es una ilusión, las imágenes de ésta, y no las de la muerte, son las que deforman y engañan. Paradójico, pero no menos cierto, es que las piedras del Coliseo estén vivas a fuerza de ver morir; muchos siglos después de que cayeran en su arena los últimos mártires cristianos, verán morir a Mme. de Beaumont, y sobrevivirán a Chateaubriand, que tantas veces soñó en su propia muerte en medio de aquellas ruinas. El fulgor de las postrimerías que ve brillar en los ojos de ella proyecta sobre su conciencia de escritor todas las señales de la muerte encarnada. En este diálogo, las ruinas ofician de mediadoras; son algo más que el decorado de la tragedia; no son cosas, sino proyecciones de la emoción escatológica del sujeto, y esta misión las animiza. A la reanimación vegetal y lunática de las ruinas únese la reanimación, dialéctica y suprema, que a éstas les infunde la idea de la muerte (29).

El día 4 de noviembre de 1803, a los quince días de haber llegado a Roma, muere Mme. de Beaumont. A las siete de la tarde del día siguiente, su féretro es transportado, en una procesión iluminada por antorchas, desde la villa Margherita, en las alturas de la Trinitá del Monti —donde Chateaubriand había contemplado la ciudad bañada por la luz de la luna— hasta la iglesia de San Luigi dei Francesi. La ceremonia se desarrolló de un modo operístico: la princesa Borghese prestó su carroza fúnebre, que sólo servía a los enterramientos de los cardenales y de los príncipes; y el cardenal-embajador puso a disposición sus carruajes más lujosos, con todos sus servidores y cocheros de librea.

Como homenaje póstumo a esta mujer que tanto significó en su vida, Chateaubriand erigió en la iglesia de San Luigi dei Francesi, en la capilla del cardenal Bernis, un monumento funerario en su memoria, obra del escultor Marin (30).

Viéndose en el espejo de estas ruinas objetivas (la de Mme. de Beaumont, la de los monumentos antiguos de Roma) llega a conocer sus propias ruinas: "je sais mes ruines" (31). También podía haber dicho: "je suis mes ruines". La identidad es un grado más del conocimiento místico. La imagen del espejo se convierte en su verdadera imagen; ya nunca le abandonó.

Pero el simbolismo de las ruinas de Chateaubriand implica siempre una connotación política. Su discrepancia con los valores imperantes en el mundo moderno le impulsa a consolarse con el recuerdo de lo que, al final de sus *Memorias* llama "el viejo orden europeo que expira" (32). Roma se encuentra al abrigo de las nuevas ideas revolucionarias; es un refugio para alguien que, como él, no está de acuerdo con el tiempo que le ha tocado vivir:



Piranesi. *Plaza de San Pedro*. 1761.

> "Roma en decadencia ofrece un asilo a los poderes caídos: sus ruinas son un lugar de franquicia para la gloria perseguida y los talentos desgraciados" (33).

La desgracia atrae la desgracia, la ruina provoca la ruina. Hermosa solidaridad: los restos del mundo antiguo acogen a los últimos supervivientes del antiguo régimen aristocrático que en toda Europa se batía en retirada ante el acoso de los nuevos ideales revolucionarios. Roma es un hogar para quien ha caído en desgracia, pues ella es el verdadero reino de la desgracia, el único asilo donde el genio melancólico puede soñar a sus anchas.

Sus enemigos políticos creían que la pasión de Chateaubriand por las ruinas no era nada más que una comedia con la que éste pretendía disimular su ambición de restaurar el viejo orden monárquico. Para estos jacobinos, Stendhal entre ellos, el vizconde era una ruina, en el peor sentido de la palabra. En 1819 se editó una litografía anónima en la que Chateaubriand figuraba vestido de peregrino a Tierra Santa y rodeado de ruinas arquitectónicas sobre las que aparecían escritos los siguientes rótulos: "Regime féodal", "Privilèges", "Dîmes", "Droits seigneuriaux", etc. Y al pie de la estampa rezaba el siguiente título: "Le conservateur des ruines". Se

trata de una alusión satírica al periódico *(Le Conservateur),* que Chateaubriand acababa de fundar en París para defender sus ideas monárquicas. A juicio de sus adversarios, el vizconde cuando estaba en medio de la arena del Coliseo, seguía estando en medio de la arena política.

El recuerdo de Roma

En 1805, mientras su amiga Mme. de Staël viajaba por Italia, Chateaubriand desde París le confesó en una carta que la lección más importante que él había extraído de su estancia en Roma fue el haber cobrado conciencia de la inanidad del presente, y en sentido inverso, del valor absoluto que el pasado ejerce en nuestras vidas: "Todos los siglos están apiñados en Roma, si hoy están mudos, en otro tiempo fueron tan ruidosos como el nuestro. No tiene sentido fijar la atención en las cosas presentes, pues éstas se vienen repitiendo desde los tiempos antiguos. Salvo el honor y la religión —adviértase que no hace excepción con la política— los acontecimientos del mundo no merecen que uno se ocupe de ellos ni un solo momento. Os confieso que yo he sentido esta vieja verdad en Roma". Y pone al historiador d'Agincourt como ejemplo máximo de este tipo de sabiduría que, haciendo de la historia una fuente de enseñanzas morales, cifra en el pasado el sentido del presente. Como no podía ser menos, en la misma carta añade una referencia melancólica a la tumba que había mandado erigir en honor de su amiga. Poder estar en aquellos lugares (el Coliseo, los jardines del Pincio) donde sintió tan cerca la emoción de la muerte reflejada en el espejo de las ruinas, es lo que le hace envidiar la suerte de Mme. de Staël:

> "Estáis en medio de esas ruinas en las que yo tanto he sufrido. Habéis visitado las cenizas de nuestra amiga. Habéis tenido ante vuestros ojos el monumento que yo he hecho elevar a su memoria. Lamento no poder estar allí con vos" (34).

Pasaron muchos años hasta que Chateaubriand volviera a Roma. Lo hizo el 11 de octubre de 1828; tenía, pues, sesenta años. Pero la magia de aquel primer encuentro con la Ciudad Eterna no se repitió; ni siquiera su arquitectura le pareció tan admirable. Es comprensible: en su viaje a Jerusalén había hecho escala en Atenas:

> "Sus monumentos, después de los de Atenas, como yo me temía, me han parecido menos perfectos. Mi memoria por los lugares, asombrosa y cruel a la vez, no me ha dejado olvidar ni una sola piedra". (35).

Aunque seguían ahí el Coliseo y San Pedro, y la tumba de Tasso en San Onofre y la de Mme. Beaumont en San Luigi del Francesi, no obstante, Roma se había vuelto una ciudad insoportable: en ella, cada rincón, cada ruina evocaban en su ánimo el recuerdo de viviencias tan placenteras como dolorosas, pero que, en realidad, sólo eran dolorosas porque eran irrepetibles. He aquí la triste confidencia que le hace a François Villemain:

> "Se habla mucho de monumentos que se desploman; se los apuntala, se los libera de sus plantas y flores; las mujeres que yo he dejado jóvenes se han convertido en viejas, y las ruinas han rejuvenecido; ¿qué queréis que haga aquí? (36).

La simetría entre la ruina arquitectónica y la humana no es exacta; funciona solamente como una metáfora literaria. La ruina de sus recuerdos no admite restauración como la de los monumentos romanos; la solidez y persistencia de éstos, si se los compara con la fragilidad y caducidad de aquéllos es lo que hace de las ruinas "la escala para medir el tiempo" (37). El abismo que separa el mundo físico del mundo moral —la ruina como cosa de la ruina como espejo— es insondable.

Pero la gran experiencia estética de su segunda estancia en Roma fue, sin duda, la fiesta que, en honor de la Gran Duquesa Elena, cuñada del zar (38), celebró en la villa Médicis. Como embajador, ya había organizado bailes y *soirées* en Londres y en Berlín, pero tenía curiosidad por saber cómo sería una gran fiesta en Roma. El lugar elegido —La villa había sido comprada por el Gobierno francés, en tiempo de Napoleón (1801), con el fin de instalar en ella la Academia de Francia en Roma— reunía las condiciones ideales para satisfacer las exigencias estéticas de Chateaubriand, exigencias que cada vez eran mayores, pues todo le aburría. Desde allí se goza de una vista admirable en Roma. Esta distancia es equivalente a la que en el terreno moral le separa del espectáculo que él mismo ha organizado. Está dispuesto a gozar, pero no a ilusionarse:

> "(...) el marco de la escena es magnífico: a un lado, la villa Borghese con la casa de Rafael; al otro, la villa de Monte Mario y las lomas que bordean el Tíber; y debajo del espectador, Roma entera como un nido de águila abandonado" (39).

La belleza del nido no se discute; pero, ¿dónde están las águilas que en otro tiempo lo habitaron?, ¿dónde los emperadores romanos?, ¿dónde los sumos pontífices que, como grandes soberanos terrenales, empuñaban la lanza al frente de sus tropas para combatir a los infieles en las cruzadas? El nido está vacío. Melancólica meditación sobre el poder de las monarquías: las últimas águilas que volaron sobre Europa no fueron las de los reyes, sino las del odiado Napoleón; y no llevaban en sus picos la divisa del trono y el altar, sino la de la libertad.

Entretanto, el viento que descendía con fuerza de las montañas Sabinas desgarró el toldo de la terraza donde iba a servirse el festín: "La embajada estaba consternada; y yo sentía cierta alegría irónica de ver cómo un soplo de cielo se llevaba mi oro de un día y mis gozos de una hora". La música que sonaba en el interior del palacio —"armonía de trompas y de oboes"—, al ser dispersada por las rachas de viento, le traía el murmullo de sus bosques americanos. "¿Esta melodía (de Rossini) no es el suspiro de la brisa que yo oía en las sabanas de Florida, los gemidos que escuchaba en el templo del Erecteion de Atenas? ¿No es el lamento lejano de los aquilones que me mecían sobre el océano?

La fiesta discurre ahora en el interior de la villa. Las jóvenes herederas de la aristocracia de Roma, Nápoles, Florencia y Milán, como "flotas de diamantes, de flores y de plumas giran al son de la música de Rossini". Y aquel gran amador, que ha "pedido ilusiones al mundo y a las tempestades", observa, con una delectación distante y nostálgica, cómo danzan ante él, ingenuas y gozozas, las más hermosas mujeres de Italia. Sólo son —se dice— "mujeres de primavera que se hunden entre las flores, los conciertos y los lustros de mis galerías sucesivas: cisnes que nadan hacia climas radiantes". No son dueñas de sí; la turbulencia del deseo, que las hace tan deseables, guía sus movimientos ciegos: "unas buscan lo que han amado —habla aquí el hombre que se precia de conocer por dentro el corazón de las mujeres—; otras, lo que ahún no aman. Al final del camino, caerán sobre estos sepulcros —¿cómo iba a faltar en su discurso la meditación escatológica?— que siempre están abiertos aquí, en estos antiguos sarcófagos que sirven de estanques a las fuentes suspendidas de los pórticos". Por un momento se pregunta si entre estas bellas italianas se esconderá su sílfide. Pero no: "ella ha quedado unida al sauce llorón de las praderas, adonde yo le hablaba desde el oquedal de Combourg". Las imágenes de sus sueños pertenecen al pasado. Soñar y recordar eran para él un mismo acto. El único valor de las ilusiones y fantasías del presente es acrecentar, por contraste, el valor de los sueños del pasado.

Todas estas luces que intentan atraerlo, deslumbrándolo, componen un fuego fatuo que le es indiferente. Podemos imaginarnos cómo en medio del bullicio de la fiesta se retira discretamente a un rincón de la sala poco concurrido, y nos dice: "me siento extraño a estas diversiones de sociedad que, al final de mi carrera, me persiguen". Igual que el príncipe de Salina, inolvidable protagonista de *Il Gatopardo,* cuando en la fiesta del palacio de Palermo, al final de la novela de Lampedusa, se ve asaltado por un tropel de imágenes melancólicas

que representaban la felicidad perdida (40), así, Chateaubriand, en quien aquél pudo haberse inspirado para escribir dicho capítulo de su novela, desengañado de su imagen de hombre de mundo, siente la necesidad de apartarse a meditar sobre aquello que aún le seguía importando: "(...) hay en este espectáculo una suerte de embriaguez que se me sube a la cabeza: no me desembarazo de ella nada más que yendo a refrescar mi frente

C. Corot. *Jardines de la Villa d'Este.* Museo del Louvre.

a la plaza solitaria de San Pedro o al Coliseo desierto. Entonces los pequeños espectáculos de la tierra se abisman". Al mirarse al espejo, se disipan las ilusiones del presente y retornan los sueños del pasado: "las antiguas tristezas de los primeros días". Así, la vanitas romántica se revela, *velut in speculo,* en el corazón solitario del poeta.

N O T A S * * * * * *

(1) Charles Baudelaire: *Theophile Gautier,* en *Curiosités esthetiques. L'Art romantique,* Garnier, Paris, 1962: "... Theophile Gautier a continué d'un coté la gran école de la melancolie crée para Chateaubriand". p. 684.

(2) Chateaubriand: *Mémoires d'Outre-Tombe, II,* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1951, p. 371. También es aceptable la hipótesis de que Chateaubriand pudiera haber forjado su concepción de la melancoloía, en tanto en cuanto tiene una plasmación literaria, a partir de la lectura de los poetas Joung y Gray, cuyas obras pudo conocer durante sus años de exilio en Londres.

(3) Ibíd., p. 784.

(4) El gondolero que le llevó al cementerio "democrático" de la isla de San Cristóbal, le dijo que cuando ya no haya sitio en éste,

se empezará a enterrar a los muertos en la vecina isla de S. Michele, en Murano. Acaso si Chateaubriand hubiera llegado a conocer este cementerio, el aura melancólica que esta verdadera *insel tod* posee le habría cautivado (Ibíd., p. 786).

(5) Ibíd., p. 365.

(6) Ibíd.

(7) Ibíd., p. 244. Hay una traducción reciente al castellano de este viaje de Montaigne: *Diario de viaje a Italia, por Suiza y Alemania,* Ed. Península, col. Nexos, Barcelona, 1986.

(8) Chateaubriand: *Correspondance générale,* Gallimard, París, p. 287. "Lettre a Mathieu Molé" (núm. 186, Roma, 16 de julio de 1803). Hay un error en esta carta: si bien la tumba de los Escipiones había sido descubierta hacia 1780 en la actual vía de Porta S. Sebastiano, sin embargo, la tumba de Virgilio no se hallaba en Roma, sino, como después se supo, en Nápoles, en las laderas del Posillipo.

(9) Ibíd.

(10) "Lettre a Fontane", conocida también como "Lettre sur la campagne romaine", *Correspondance générale,* op. cit., p. 156.

(11) Ibíd., pp. 162-163. Reproducida en *Voyage en Italie,* op. cit., p. 1483.

(12) Sobre lo que Valery llamaba "el combate implícito entre Stendhal y Chateaubriand, véase el libro de Philippe Berthier, *Stendhal et Chateaubriand. Essai sur les ambiguités d'une antipathie,* Droz, Genéve, 1987.

(13) Óleo sobre tela, 1,20 x 0,96 metros, Museo de Saint-Maló. Se trata del único retrato que permitió que le hicieran en vida. Girodet aprovechó el regreso del vizconde de su viaje a Tierra Santa (1806-1807) para ejecutarlo. El cuadro fue presentado por el mismo pintor en el Salón de 1810 (ct. núm. 373), y llevaba por título "Un homme meditant sur les ruines de Rome" El nombre del modelo no podía ser mencionado porque en aquella época Chateaubriand era un enemigo del régimen napoleónico y se encontraba exiliado en Londres. De cualquier manera, este engaño no pasó desapercibido para Napoleón, quien al visitar la exposición reconoció inmediatamente al personaje retratado, exclamando con sorna: "Il a l'air d'un conspirateur qui descend par la cheminée". Este comentario viene a decir que incluso cuando sueña entre las ruinas, Chateaubriand conspira. O al menos eso pensaba de él Napoleón.

(14) "Lettre sur la campagne romaine", op. cit., p. 159. A lo largo de su vida, Chateaubriand siempre manifestó una profunda admiración por Seroux d'Agincourt, tanto por su persona como por su obra historiográfica. Así, en una carta que desde París le escribio, en 1805, al escultor Marin, leemos lo siguiente: "Dites aussi à Monsieur d'Agincourt, que ma vénération pour lui va toujours croissant, que je ne passe guerès de jour sans penser à sa petite maison, à ses travaux, à son noble caràctère; que je ne mourrais pas contente si je ne puis l'embrasser encore une fois dans ma vie" ("Lettre au sculpteur Marin". París, 25 de marzo de 1805, en *Correspondance générale,* op. cit., pp. 209 y 210). El recuerdo afectuoso de la figura del erudito francés también se encuentra en una carta que le dirigió a Mme. Staël, cuando ésta efectuaba un viaje por Italia, donde le pedía que saludara de su parte al "patriarche des français" que viven en Roma. Asimismo, en el *Itinerario* hay dos referencias sobre este historiador que vale la pena destacar: "Je n'ai pu, en examinant ces peintres (se trata de unas pinturas murales que se hallan en la iglesia de Belén), m'empecher de penser au respetable M. d'Agincourt, qui fait à Rome *l'Histoire des arts du dessin dans le moyen âge,* et qui trouverait à Bethléem des grans secours". Y un poco después saluda la aparición de los primeros tomos de dicha obra: "Nous pouissons enfin des premières livraisons de cet excelente ouvrage, fruit de trente années et de recherches les plus curieuses".

(15) "Au reste il faut passer ici en voyageur, et n'y demeurer qu'un temps très court, ou bien y vivre vingt années en artiste ou en antiquaire: un parti moyen, comme d'y demeurer quelques années, serait mortel" *(Correspondance générale,* op. cit., p. 238).

(16) La obra fue confiada por Chateaubriand a tres artistas franceses, pensionistas de la Academia de Francia en Roma: la arquitectura es de Jean Vaudoyer; el busto de Poussin, esculpido en un bloque de marmol de la cantera de Torre Vergata, se debe a la mano de Lemoyne; y el bajorrelieve pertenece a Duprez, y representa, según una famosa composición de Poussin. los pastores de la Arcadia. De esta manera, Chateaubriand se encarga de ofrecernos una interpretación romántica, del orbe poético de Poussin, como lo prueba la organización iconográfica de su tumba en la que él intervino directamente. He aquí un buen ejemplo de la recepción de la pintura de Poussin entre los románticos.

(17) Jean-Pierre Ricard, *Paysage de Chateaubriand,* Éditions du Seuil, París, 1967, pp. 67-71.

(18) Uno de los textos de Chateaubriand donde mejor se verifica este efecto que Richard denomina la "reanimación vegetal de las ruinas" se encuentra en el *Itinerario,* y es una descripción de las ruinas de Cartago: "Du sommet de Byrsa l'oeil embrasse les ruines de Carttage (...) Je les vis au mois de février, les figuiers, les oliviers, et les caroubiers donnaient déjà leurs premières feuilles, des grandes angéliques et des acanthes formaient des touffes de verdure parmi les débris de marbre de toutes couleurs" *(Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris,* en *Oeuvres romanesques, et voyages II,* Gallimard, Bibliotèque de la Pléiade, París, 1969, p. 1203. Se conserva un grabado que representa a Chateaubriand meditando ante las ruinas de Cartago; está apoyado sobre un plinto de mármol y a sus espaldas se abre una extensa panorámica de ruinas semicubiertas de una vegetación frondosa y salvaje, en la que destacan las siluetas esbeltas de las palmeras (Staal del. Ferd. Delanooy sc., Biblioteca Nacional de París).

(19) Todas las citas textuales sobre la villa de Adriano en Tívoli pertenecen al *Voyage en Italie,* en *Oeuvres romanesques et voyages II,* Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, París, 1969, pp. 1443-1451.

(20) "Lettre sur la campagne romaine", en *Correspondance générale,* op. cit., pp. 166 y 167.

(21) Ibíd., pp. 159 y 160.

(22) *Mémoires d'Outre-Tombe.* I. p. 500. En el *Voyage en Italie* describe esta visión nocturna de Roma, en la que la anterior se basa del siguiente modo: "Du haut de la Trinité du Mont, les clochers et les édifices lointains paraissent comme les ébauches effacées d'un peintre, ou comme des côtes inégales vues de la mer, du bord d'un vaisseau à l'ancre" (Op. cit., p. 1457).

(23) Goehte, *Viajes Italianos (Italianische Reisen),* en *Obras Completas,* t. III (traducción de Cansinos Assen), Aguilar, Madrid, pp. 384 y 385. No puede decirse que la sensibilidad de Chateaubriand estuviese cerca de la de Goethe, salvo en la ambición fáustica que les dominaba a ambos. "Tengo poca simpatía por el poeta de la materia; siento a Schiller, entiendo a Goethe". Goethe busca a Júpiter en Roma; Chateaubriand, por el contrario, "prefiere al Dios de la Cruz que al dios del Olimpo", y sólo se identifica con el Goethe romántico, el autor de Werther y del estudio sobre la catedral de Estrasburgo; pero sabemos que

Goethe viajó a Italia para encontrar en las obras clásicas el antídoto que le curase de su enfermedad romántica de juventud. "Busco en vano al autor de Werther por las riberas del Tíber —dice Chateaubriand, revelando que leyó atentamente los *Viajes Italianos* del poeta de Weimar— y sólo lo encuentro en esta frase: "Mi vida actual es como un sueño de juventud; veremos si estoy destinado a disfrutarlo o a reconocer que es vano como lo han sido otros" *(Mémoires d'Outre-Tombe II,* pp. 250 y 251).

(24) "Lettre à Joubert" (Roma, septiembre de 1803), en *Correspondance générale,* op. cit., p. 88. Joseph Joubert (1754-1824), hombre de letras y filósofo, conoce a Chateaubriand por medio de Fontanes. En los años del Terror dio asilo en su residencia rural de Villeneuve-sur-Yonne a Mme. de Beaumont, motivo por el cual aquél siempre le guardó agradecimiento.

(25) "Lettre à Joubert", op. cit. Reprod. en *Mémoires d'Outre-Tombe I,* p. 510.

(26) En la exposición dedicada a Chateaubriand que organizó la Biblioteca Nacional de París se exhibió un fragmento de mármol de Paros, procedente del templo de Minerva, que era propiedad de Chateaubriand (núm. 215 del catálogo). Él mismo habla en el *Itinerario* de su afición fetichista por estas piedras; sabemos que en su colección había reunido trozos de ruinas de Esparta, Atenas, Argos, Cartago, e incluso poseía un molde en yeso de la Alhambra.

(27) Pauline de Montmorin (1768-1803), condesa de Beaumont por casamiento, era hija del conde de Montmorin, último ministro de Asuntos Extranjeros de Luis XVI. Había contraído matrimonio muy joven con el conde de Beaumont, unión que fracasó al poco tiempo, por lo que volvió a vivir con sus padres, quienes gozaban de una posición encumbrada en la corte. En 1792, su padre y casi toda su familia fueron ejecutados por los tribunales revolucionarios, salvando ella la vida de forma milagrosa. Después de haber pasado unos años escondida en casa de unos amigos en el campo (vid. nota 24), regresó en 1799 a París, donde abrió, dos años más tarde, un pequeño salón literario, que frecuentaban jóvenes escritores legitimistas; Chateaubriand, que acababa de volver del exilio, la conoció allí. Fue entonces cuando ella, comprometiendo los restos de su fortuna, alquiló en Savigny-sur-Orgue una pequeña casa de campo, refugio en el que halló la paz necesaria para terminar la redacción del *Genio del Cristianismo.*

(28) *Mémoires d'Outre-Tombe I,* p. 514. En el Museo de Artes Decorativas de Bordeaux se conserva una acuarela anónima que representa a Chateaubriand y Pauline de Beaumont ante las ruinas del Coliseo (95 x 85 centímetros). Grabada por Philippoteaux, sirvió para ilustrar la primera edición de las Mémoires (vid. *Exposición Chateaubriand,* Biblioteca Nacional de París, cat. núm. 184).

(29) Valiéndose de la metáfora auditiva del eco, Chateaubriand expresó también el efecto de la imagen reflejada en el espejo. Sobre la agonía de Mme. de Beaumont en Roma dice lo siguiente: "La voix du cygne que s'appretait à mourir fut transmise par moi au cygne mourant: ¡j'etais l'echo de ces ineffables et derniers concerts!" *Mémoires d'Outre-Tombe I,* p. 512.

(30) En una carta al conde de Luzerne, cuñado de Mme. de Beaumont, fechada el 8 de noviembre de 1803 *(Correspondance générale,* op. cit.) le explica cómo ha de ser el sepulcro que ha mandado erigir en memoria de su amiga: "Il y aura deux marbres: un sur la tombe avec un verset que votre belle-soeur repetair souvent (...), parce qu'il semblait convenir a ses propres malheurs (...): "Pourquoi la lumière a-t-elle été donnée au misérable et la vie a ceux dont le coeur est dans l'amertume?" L'autre marbre sera debout à la tête du cercueil (...) M. Bertin a fourni l'idée d'un bas-relief fort touchant: une jeune femme couchée sur un lit montrera d'une main les portraits de sa famille; elle aura l'air d'exaler elle-même son dernier soupir; et on lira sous les médaillons le mot de Rachel: ¡Quia non sunt!" No es fácil distinguir en este programa iconográfico lo que es romántico de lo que es neoclásico. Quizás haya que revisar los criterios en los que se fundamenta, al menos en cuanto a la escultura conmemorativa, la diferenciación de ambos estilos. No obstante, hay que señalar que, tanto las preferencias estéticas de Chateaubriand como las de Stendhal, cuando enjuiciaban obras de arte, inclinábanse más por los modelos neoclásicos definidos en las últimas décadas del siglo XVIII que por los de sus contemporáneos románticos. Este es uno de los pocos aspectos en que coincidían ambos escritores.

(31) *Mémoires d'Outre-Tombe II,* p. 1033.

(32) Ibíd., p. 916 y ss.

(33) Notas autógrafas. Roma, marzo-abril de 1829 (Fol. I. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cit. en el catálogo de la *Exposición Chateaubriand,* núm. 502, p. 154).

(34) "Lettre à Mme. de Staël", París, 25 de marzo de 1805, *Correspondance générale,* op. cit.

(35) *Mémoires d'Outre-Tombe II,* p. 235.

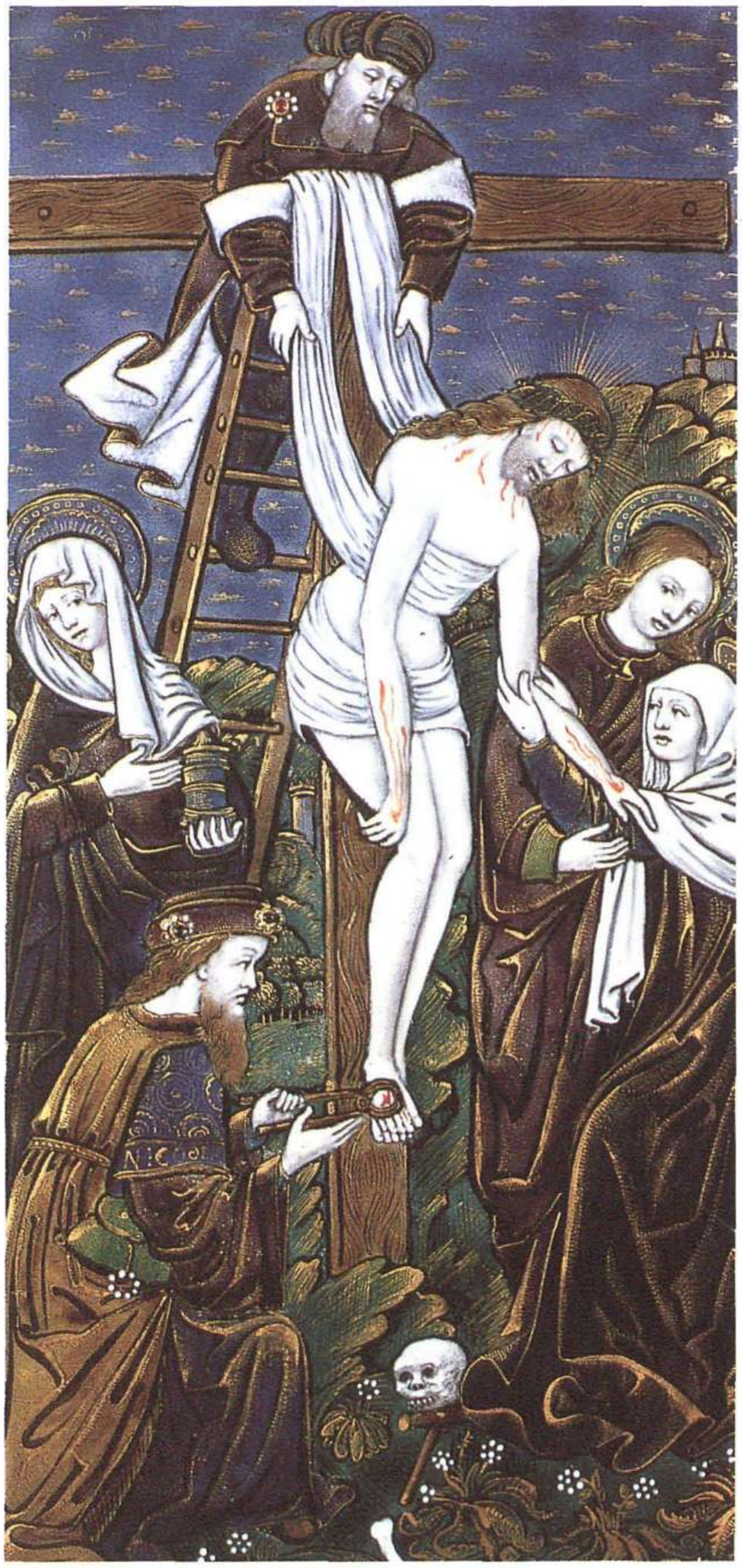
(36) Ibíd., p. 257.

(37) Ibíd.

(38) Ibíd., pp. 346 y 347.

(39) En la Academia de Francia en Roma hay un cuadro pintado por Louis Dupré y por Sébastian-Louis Norblin, y fechado en 1830 (745 x 985 mm.), que representa la fiesta que Chateaubriand organizó en la villa Médicis en honor de la Gran Duquesa Elena.

(40) Es posible que Giuseppe Tomasi de Lampedusa, siendo gran conocedor de la literatura francesa, se inspirase para escribir el cap. 5 de *Il Gatopardo* en este cap. 7 del libro XXXI de las *Mémoires d'Outre-Tombe,* donde Chateaubriand describe la fiesta de la villa Médicis. Compárese la actitud displicente y melancólica de éste ante el brillo mundano del acontecimiento con la del príncipe de Salina, cuando, en medic de la fiesta que en honor del coronel Pallavicino, el vencedor de Garibaldi, dábase en el palacio Monteleone de Palermo, se para a contemplar en la solitaria biblioteca del palacio la copia de un cuadro de Greuze, cuyo tema, *La muerte del justo,* le hacía pensar en la proximidad de su propia muerte. El contraste entre el carácter ilusorio del baile y el sentido trascendente de la represetnación pictórica reproduce el mismo estado de ánimo que embargaba a Chateaubriand, cuando al observar la belleza del espectáculo que tenía lugar ante sus ojos, sensibles todavía, pero cansados de haber visto otros espectáculos parecidos, descubre que son más placenteros sus recuerdos que las ilusiones que aún podía depararle la existencia.



Tríptico denominado Morgan. Detalle.

La REVALORIZACIÓN DEL *esmalte* EN EL Siglo XIX

María Luisa Martín Ansón

Son sobradamente notorios los movimientos que a lo largo del siglo XIX se encaminan a revalorizar las artes de períodos anteriores. De algún modo, el hombre del siglo XIX descubre civilizaciones mal conocidas e incluso absolutamente ignoradas por él. Se crean Museos de Antigüedades, se asiste al triunfo de la arqueología y la pasión por la historia, a menudo mezclada con la leyenda. En Francia, el Primer Cónsul crea veintidós museos departamentales. Destaca especialmente el Louvre, donde hasta 1815

A 2 TRÍPTICOS DE LA COLECCIÓN Lázaro Galdiano

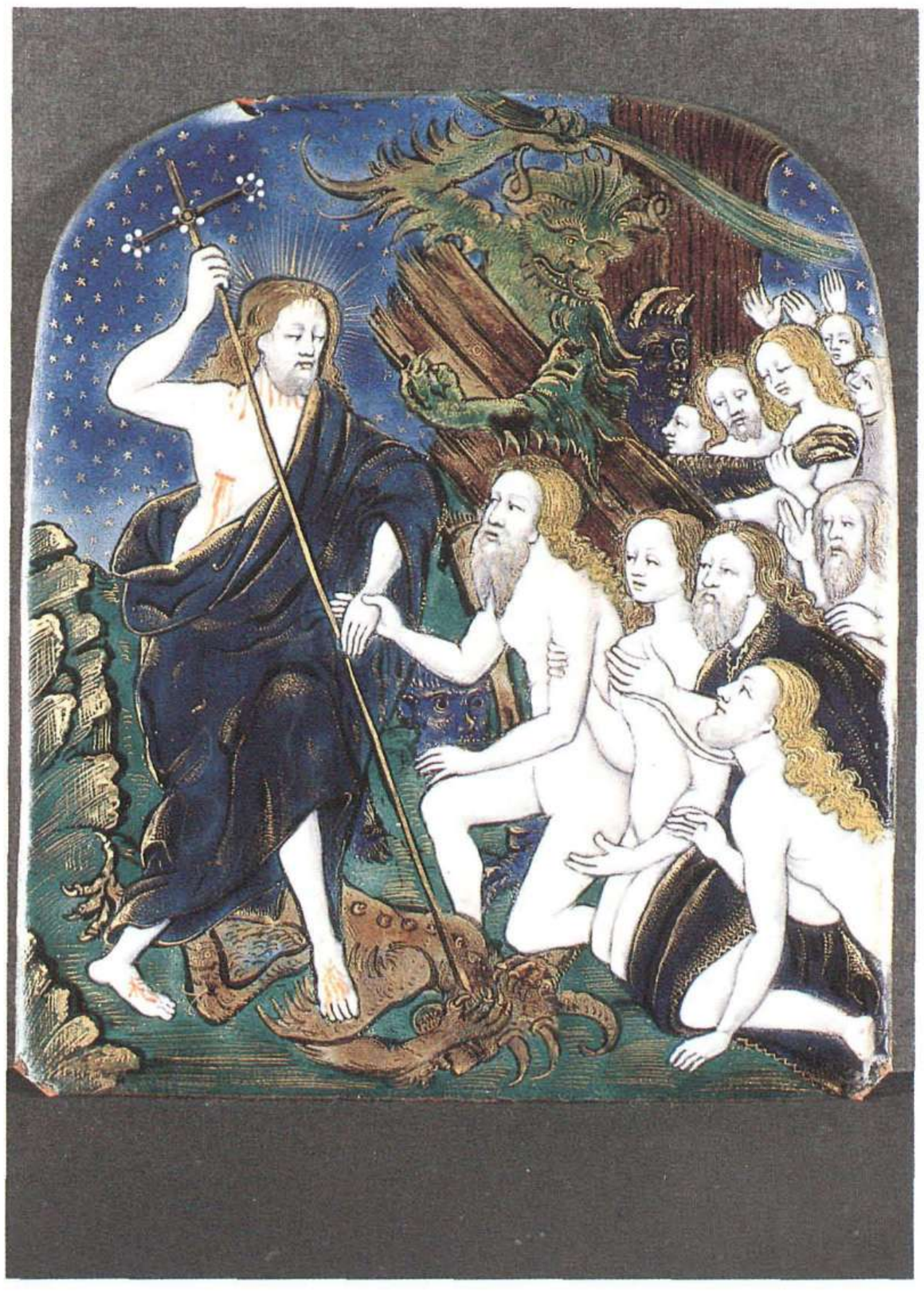
Tríptico denominado Morgan. Detalle.

se acumulan los tesoros tomados por Napoleón en sus conquistas. Devueltas las obras después del Congreso de Viena, se enriquece el museo con las colecciones españolas de Luis Felipe que el rey recupera en 1848. Lenoir, en el Museo de los Monumentos Franceses (1796-1816), salva aquello que no había sido destruido por el vandalismo revolucionario. La creación de un Museo de Artes Decorativas es algo más tardía, y L. Falize se lamenta, en 1893, expresando cómo después de treinta años de esfuerzos individuales "el Estado duda todavía

en fundar un museo, en conceder un terreno. Exige primero que se recaude dinero con suscripciones públicas y, en cambio, se prodigan millones para las exposiciones efímeras, que son una vanidad nacional y una manifestación política" (1). Sin embargo, aquí debemos recordar que la preferencia por el gótico continuó su evolución en las exposiciones industriales de 1834, 1839, 1844 y 1849. *La Union Centrale des Beaux Arts appliqués à l'industrie,* modesta sociedad fundada por Guichard, cumplió con sus exposiciones un papel importantísimo en la valoración de las artes decorativas. La primera exposición, celebrada en Les Champs Elysées en 1863, sólo presentaba productos modernos, pero la segunda muestra, abierta dos años después, contó con la aportación de 270 esmaltes antiguos, procedentes de coleccionistas privados y amigos de las artes, lo que supuso una revelación y un conocimiento de obras maestras. Esto favoreció la visita a Cluny y al Louvre de personas que sólo habían prestado una mediocre atención a los esmaltes allí expuestos. Así pues la finalidad de la Union Centrale será poner el taller al lado del museo y dar al obrero y al industrial lecciones de gusto. Su divisa "lo bello es útil" es suficientemente elocuente. De este modo, las artes industriales se convierten en artes decorativas. Los pintores esmaltadores al igual que los pintores vidrieros tendrán su sitio en el *Salon Annuel des Beaux Arts,* donde incluso obtienen medallas, ya en 1842 Sturm, y Mme. Apoil en 1846. A la *Exposition des Beaux Arts* de 1864 acuden ocho pintores esmaltadores: Claudius Popelin, Charles Lepec, Alfred Meyer, Mme. Apoil, Mlle. Lescuyot, Sturm, Grisée y Topart. La crítica se muestra imparcial y al lado de elogios a los esmaltes de Meyer, se censuran las innovaciones de Lepec y el empleo de los blancos en Claudius Popelin.

Una de las fuentes de inspiración y de investigación básicas para estos esmaltadores serán los esmaltes *limosines del siglo XVI. Obras de Penicaud, Leonard Limosin, P. Reymond, etc., son objeto de copia y estudio* intentando descubrir los secretos de una técnica perdida. De este modo, al gusto por la Edad Media sucede, a partir de 1835, el gusto por el Renacimiento. El interés por los esmaltes renacentistas de Limoges surge en Francia como consecuencia del movimiento romántico y en particular de la predilección de escritores como Balzac, Teophile Gautier y P. Merimée por evocar el drama de la vida en la corte de los Valois, en la Isla de Francia y el valle del Loire durante el siglo XVI. La pintura en esmalte de Limoges fascinó a la generación de poetas románticos franceses de 1830. De este mismo entusiasmo se contagió Inglaterra. El anticuariado y el *coleccionismo hicieron el resto. Desde* 1830 a 1840 no había coleccionista en el ámbito de las artes europeas que considerase su colección completa sin incluir obras de los esmaltadores de Limoges. Esto favorecerá la consiguiente realización de copias y falsificaciones, en ocasiones de tal cali-

Tríptico denominado Morgan. Detalle.



dad que la dificultad para delimitar las réplicas de época y taller de estas obras es considerable. La picaresca se agudizó cuando empezaron a producirse las ventas de notables coleccionistas como Bernal (1858), el príncipe Soltykoff (1861), Magniac (1892), Spitzer (1893) o Morgan (1916). Numerosos museos se vieron afectados por estos acontecimientos y al lado de piezas originales de gran calidad, adquirieron cierto número "de esmaltes falsos en estilo medieval como si fueran auténticos" (2). Según G. Isnard, el Museo de Limoges posee en sus fondos de documentación una placa en esmalte moderno, que reproduce en esmalte antiguo, una Virgen de pie, cuyo original se encuentra en el British Museum (3). El mismo autor refiere cómo en febrero-marzo de 1954 abrió sus puertas una galería parisina, bajo la forma del primer "Museo de los Falsos Artísticos". Dado su éxito, los organizadores quisieron renovarla a escala internacional en el marco del Grand Palais, del 17 de junio al 16 de julio de 1955 (4).

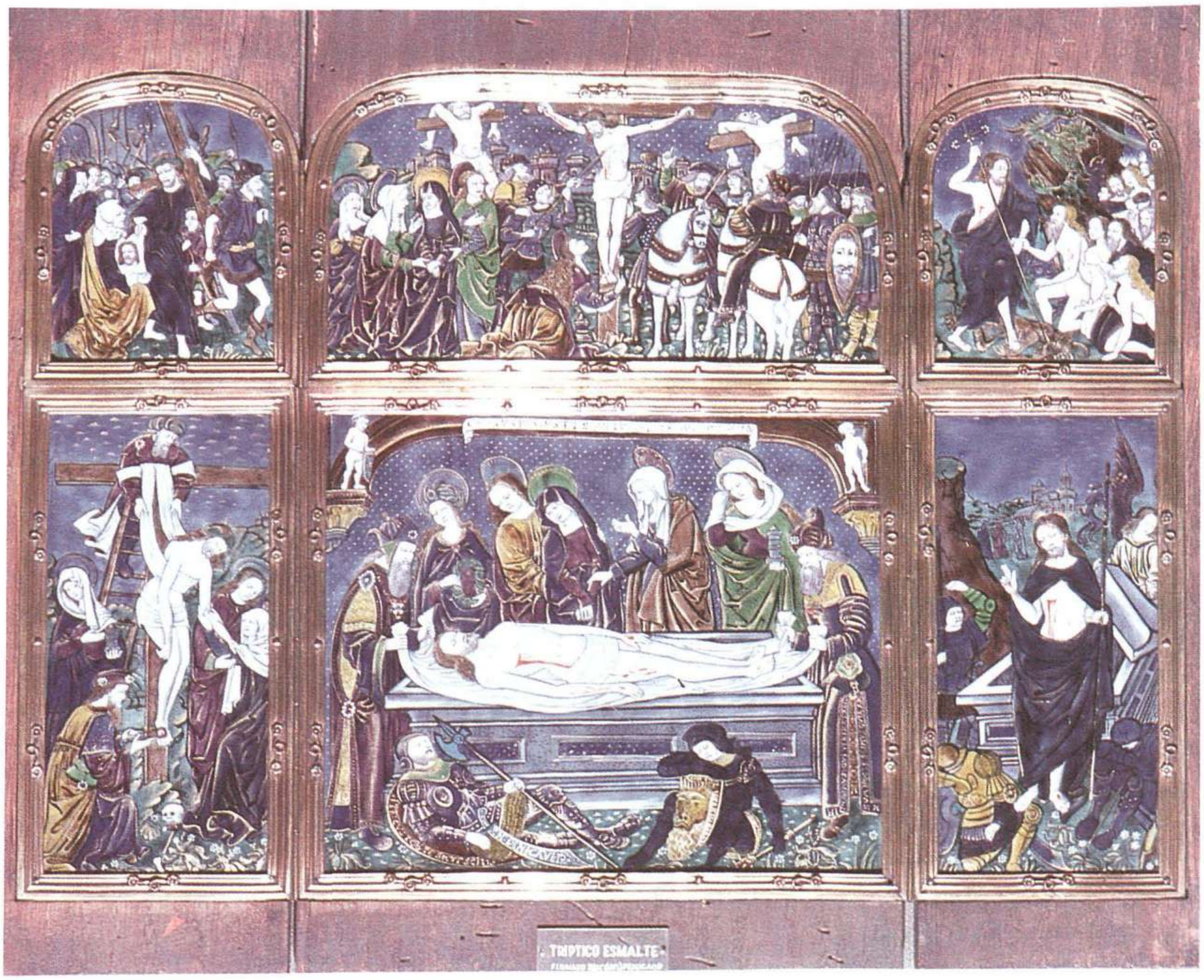
Para los esmaltistas se hace imprescindible recuperar el conocimiento de los procedimientos técnicos antiguos de la esmaltería. Si al conocimiento y difusión de este arte contribuyen poderosamente, como hemos dicho, las reagrupaciones y fundaciones de museos, así como las exposiciones; a la recuperación de las técnicas lo harán, además de la investigación, las restauraciones, en primera instancia de piezas medievales. Uno de los primeros esmaltes excavados que se ejecutó fue la placa que sirvió para restaurar el trono de una de las vírgenes de la colección Soltykoff. La placa, que representaba un ángel grabado en reserva sobre fondo de esmalte azul, fue dibujada por Steinheil y realizada por Dugué. La dificultad consistía en obtener esmaltes de colores tenues, imitando los que se trataba de completar. Otras restauraciones hechas con pleno éxito para el príncipe Soltikoff por Carrand, después por Legost, probaron que se podía tratar de fabricar piezas originales. Es lo que hizo Lassus en 1853, cuando confió a Legost la realización de la arqueta de Santa Radegunda (5). El propio Legost, bajo la dirección de Viollet le Duc, restauró la tumba de los hijos de San Luis en la abadía de Saint Denis.

El esmalte limosin, tan importante durante el siglo XVI, se paralizó durante más de una centuria, perdiéndose los procedimientos de ejecución. Su renacimiento suele atribuirse a los ensayos realizados por orfebres y joyeros como Charles Wagner y Francois Desire Froment-Meurice. Estos intentos obtienen resultados positivos cuando se crea en la manufactura de Sevres, en 1845, un taller de esmalte sobre metal bajo la dirección de Meyer-Heine. No obstante, es Alfred Meyer quien, ayudado por los consejos del sabio alquimista Salvetat, llega a reconstruir la paleta de los antiguos esmaltadores de Limoges y a reencontrar sus procedimientos de ejecución. Destacan obras de Mme. Apoil, Paul Avisse y, sobre todo, Gobert y Popelin, cuyo tratado *"L'Email des Peintres et les Vieux Arts du Feu"*, gozó de gran estima entre sus contemporáneos (6).

Tríptico denominado Morgan. Detalle.

El propio Meyer en el prólogo de su obra, *"l'Art de L'Email de Limoges Ancien et Moderne. Traité Pratique et Scientifique"*, publicada en París en 1895, le considera como su primer alumno cuando dice: "En 1862, con el asentimiento de la Administración, formaba mi primer alumno, Claudius Popelin".

La búsqueda de esmaltes originales, cuyos precios eran fabulosos (7), llevó a los esmaltadores de Sevres a realizar abundantes copias de esmaltes limosines a petición, especialmente, de anticuarios. Fuera de su actividad oficial, los esmaltadores de la manufactura realizan piezas para ellos. Grisée, empleado por Froment-Meurice, copia obras de Petitot para un vendedor de Londres, mientras que Meyer-Heine, Julien Robillard, Apoil y su



Tríptico denominado Morgan.

mujer y, más tarde, Alfred Meyer, todos pintores o esmaltadores en Sevres, ejecutan falsos esmaltes limosines. Carlos Alejo Apoil (1809-1864) y su esposa, Susana Estela Beranger, conocida especialmente por sus copias de Rafael en esmalte, hacían verdaderos esmaltes limosines para el comercio de joyería y, sobre todo, para la "curiosidad". Un anticuario llamado Pierrat, los vendía como objetos antiguos, no sin haberlos previamente rayado, esmerilado, ensuciado y mutilado con habilidad. Esto se puede afirmar sin temor, pues este Pierrat ha

sufrido condena por haber engañado a M. de Montville con esmaltes que éste había comprado por viejos y auténticos y que han tenido su sitio en una gran colección (8).

En este ambiente, era relativamente frecuente ver advertencias sobre las falsificaciones, cada día más audaces, en escritos de finales del siglo XIX: "Estos esmaltes de Limoges, que imitan tan bien a los de P. Reymond y a los Penicaud, han sido hechos en casa de Robillard, un hombre honesto; los ha vendido a gentes poco escrupulosas que les han dado una pátina y los han revendido como antiguos". Sin embargo, "los esmaltes falsos en un año habrán perdido toda su limpieza..." "... levantad el polvo de estos saleros esmaltados Enrique II con un poco de cuidado y haréis desaparecer una materia grasienta, el esmalte nuevo aparecerá en su brillo moderno". Se aconseja, además, a los compradores asesorarse de expertos como Alfred André para la adquisición de esmaltes (9). Sin duda, parece que las copias más perfectas ejecutadas por Robillard, eran las obras de los Penicaud. Con motivo de la *Exposition des Beaux Arts appliqués à l'industrie*, A. Darcel se congratula de poder ver la producción de Robillard diciendo: "Hemos reconocido en su vitrina buen número de piezas que han pasado a menudo ante nuestros ojos como esmaltes antiguos... Debemos confesar que cuando se trata de Leonard Penicaud, la imitación es más perfecta y el fraude de los marchantes más difícil de reconocer, por poco que la falsificación se ocupe de ello" (10).

Esta oleada de imitaciones y falsificaciones alcanza, practicamente, a todas las modalidades artísticas: vidrio, esmalte, marfil, madera esculpida, damasquinado, etc. Garmier afirma haber visto en las reservas del Museo de Cluny un cierto número de marfiles falsos (11). En el caso de la pintura, por ejemplo, sabemos que en Roma se siguen haciendo prerrafaelitas; en Bélgica, Memling o Van Dyck; en París "conozco una fábrica de Boucher que ha producido numerosas víctimas" (12). La química ayuda al avejentamiento y obtención de pátina de los objetos; el sulfato de potasio envejece el oro, y el óxido, la plata; el cloruro de amoniaco colorea el bronce, mientras que el vitriolo decolora las telas. Incluso se realizan a propósito desperfectos y consiguientes restauraciones con el fin de obtener mejores resultados.

El hecho de que estas imitaciones se quieran hacer pasar por originales, en muchas ocasiones, no es imputable al artista que las ejecuta, sino a la persona (anticuario, marchante, etc.) que va a comerciar con ellas. Nadie ha estado libre de cometer el error y adquirir piezas falsas como verdaderas, desde el coleccionisa particular hasta los mejores museos mundiales, como es de todos conocido. Cuando los compradores empezaron a ser conscientes de este engaño, los objetos cuya autenticidad podía ser garantizada alcanzaron una mayor cotización. Se pagaría el doble por un cuadro cuya procedencia está garantizada por la autoridad del poseedor o por una transmisión hereditaria, antes que arriesgarse pagando la mitad a un marchante.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la imitación sólo es perjudicial cuando alcanza el grado de falsificación, es decir, cuando implica la adulteración para provocar el engaño. La copia, que procura reproducir la obra original con entera igualdad, ha servido, en muchas ocasiones, para recuperar técnicas perdidas. Los artistas aprenden su oficio observando las obras antiguas y experimentando sus procesos de ejecución, tal es el caso, entre otros, de la esmaltería, como ya he apuntado anteriormente. Además, como señala Fay-Halle y Mundt, nuestra época mantiene la idea de que sólo vale la obra de arte original, pero el siglo XIX no era tan purista al respecto. En Inglaterra, en particular, una élite intelectual quiso encontrar medios para poner la belleza al alcance de todos. La ambición de un Henry Cole, proporcionando a los industriales bellos modelos para que puedan ser fabricados a bajo precio, es más realista. Este espíritu permitió el auge de verdaderas empresas que producían pastiches reconocidos e incluso "falsos". Entre ellas, destaca la de Coalport en Inglaterra y la de Samson en París, con una calidad muy notable en sus piezas. Otras fábricas fueron, evidentemente, mucho más mediocres y hoy sólo se conocen por sus tristes obras (13).

La fábrica de Samson en París será objeto primordial de nuestra atención por ser el lugar donde, a mi juicio, se ejecutaron dos bellísimos trípticos del Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Dicha fábrica se instaló en el 7 de la Rue Beranger, fundada por Edme. Samson (1810-1891) a partir de 1845, quien cuidó mucho su producción vendiéndola a altos precios. Su hijo Emile (1837-1913) trabajó para coleccionistas y museos produciendo restauraciones y copias exactas de piezas que eran muy buenas y similares a las originales. El éxito fue tal que terminó por acaparar toda la actividad de la manufactura, instalándose una fábrica en Montreuil. Leon Samson (1864-1928) desarrolló el negocio que empleaba a finales del siglo XIX hasta ciento veinticinco obreros y artistas. M. Pierre Samson tomó la sucesión en 1928, siendo director de la manufactura Samson en 1956, fecha en que se publicó una entrevista con él (14) de gran interés, donde, según se dice, se dan a conocer por primera vez las marcas empleadas por dicha manufactura. La sucesión parecía garantizada en el hijo de Pierre, François. Aquí se hicieron copias de porcelanas y cerámicas de Sevres; China y Japón; Capodimonte; Buen Retiro; St. Cloud; Mennecy; Chantilly; porcelana italiana y de Palissy; esmaltes sobre cobre, desde reproducciones de antiguos champlevés del siglo XIII hasta esmaltes pintados de los siglos XVI y XVII, según los Penicaud y Laudin, y del siglo XVIII, principalmente de esmaltes ingleses. La mayoría de sus piezas están marcadas con monogramas propios donde figura una S adaptada de maneras diversas, más o menos estilizada, a veces añadida a la marca de la factoría que produjo el original (15). Esto nos indica que sus reproducciones, probablemente, no iban destinadas al engaño y al fraude. Sus principales clientes eran marchantes, decoradores y particulares que hacían encargos directos, sobre todo desde Estados Unidos.

Samson guardó celosamente su "Musée Secret" de modelos conservados desde el siglo XIX con el fin de poder servir de referencia, tanto al comprador visitante como al ceramista moldeador o al pintor decorador, que podían así tomar un ejemplar cuyo molde estaba igualmente conservado en la manufactura. En el catálogo de la venta celebrada en el Hotel Drouot, el lunes 18 de diciembre de 1978, se dice con justicia: "No se sabe qué se debe admirar más en este conjunto, la fidelidad al modelo antiguo, la perfección del oficio y quizá sobre todo, esta humildad de los artesanos de otros tiempos cuyo saber hacer adquirido por un largo aprendizaje está bien cerca de ver su fin con nuestra época de rentabilidad" (16).

Espléndidas y excepcionales entre las colecciones españolas, son las copias pertenecientes a este taller, de las que vamos a hablar a continuación, hoy en el Museo Lázaro Galdiano. Ambas aparecen marcadas de igual modo y son dos trípticos de esmalte pintado copiando obras de los Penicaud, de finales del siglo XV y primera mitad del XVI. El primero de ellos tradicionalmente denominado de Morgan, se suponía adquirido a la citada colección. Es una copia del verdadero Morgan, atribuido a Nardon Penicaud, ya que la firma, al parecer y como se dice, es moderna y que desde 1916 forma parte de la Frick Collection (17). La confusión tal vez estuvo en su pertenencia durante el siglo XVIII a un antepasado del marqués de Ferraz, de Barcelona. Adquirido posteriormente por P. Morgan, seguramente se intentó recuperar para España y fue cuando se produjo el trueque. Se trata de un tríptico doble con escenas relativas a la Pasión: Camino del Calvario, Crucifixión, Descenso al Limbo, Descendimiento, Entierro de Cristo y Resurrección. En la placa del Entierro de Cristo y al pie de Nicodemo se encuentra situada la marca. Las placas, de esmalte pintado sobre lámina de cobre de poco grosor, muestran el dibujo muy marcado y las expresiones suaves en los rostros de los personajes, como corresponde a la interpretación del siglo XIX. Están recubiertas de un contraesmalte negro opaco, distribuido irregularmente.

El segundo tríptico en cuestión se viene atribuyendo a Jean Penicaud y es, asimismo, una copia del que, procedente de la venta de la colección Spitzer, guarda la Frick Collection (18). Del mismo modo se dedica a escenas de la Pasión de Cristo: el Prendimiento, la Coronación de Espinas y la Flagelación. En la escena central,

la Coronación de Espinas, aparece la marca perfectamente visible sobre una de las losetas del suelo. Las placas son de lámina de cobre de escaso grosor y el contraesmalte negro opaco, similar al de las anteriores. Se trata de esmaltes pintados de caracteres análogos al otro tríptico.

El análisis hecho mediante el sistema espectrográfico por don Salvador Rovira en el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte de Madrid, que a continuación se expone, nos da a conocer los componentes de los colores por un método en absoluto destructivo. Se ha realizado con ayuda de un espectrómetro Kevex mod. 7.000.

Tríptico demonimado Morgan

— Color azul del cielo: Pico discriminador de cobalto. Se trata de un azul de cobalto. Probablemente lleva mezcla de blanco de estaño.

— Color azul oscuro de las vestiduras: Pico discriminador de cobalto. Se trata de un azul de cobalto. Probablemente lleva mezcla de blanco de estaño.

— Color verde del manto: Pico discriminador de cobre. Se trata de verde de cobre. Probablemente lleva mezcla de blanco de estaño.

— Color ocre del escudo: Pico discriminador de *uranio* y antimonio. Se trata de un color obtenido mezclando compuestos de uranio y antimonio.

— Color ocre de las armaduras: Pico discriminador de *uranio* y antimonio. Color como el anterior.

— Color blanco más carnaciones del Cristo: Picos discriminadores de estaño y plomo. Se trata de un blanco de estaño con algo de plomo. La tonalidad de las carnaciones se logra con mezcla ligera de compuesto de hierro.

— Color rojo de la sangre de Cristo: Pico discriminador dudoso de mercurio. Probablemente se trata de un bermellón.

— Color negro de los trazos del dibujo: Pico discriminador de manganeso. Se trata de un negro de manganeso.

— Cubierta: Picos discriminadores de plomo y estaño. Se trata de un vidriado característico a base de minio de plomo con algo de estaño.

Tríptico de la Coronación de Espinas

— Color azul claro moteado de blanco: Pico discriminador de cobre. Se trata de un azul de cobre, aclarado con blanco de estaño. El moteado es de blanco de estaño.

— Color azul oscuro del manto: Pico discriminador de cobalto. Se trata de un azul de cobalto con mezcla de azul de cobre.

Tríptico de la Coronación de espinas, denominado Spitzer.

— Color azul oscuro del cielo: Pico discriminador de cobalto. Se trata de un azul de cobalto con mezcla de azul de cobre.

— Color violeta oscuto de la túnica: Pico discriminador de manganeso. Se trata de un violeta de manganeso.

— Color verde del suelo: Pico discriminador de cobre. Se trata de un verde de cobre.

— Color amarillo melado de la túnica: Picos discriminadores de hierro y antimonio. Se trata de un color en el que intervienen mezclados el antimonio y el hierro en forma de compuestos oxidados. En el espectro parece un pico de manganeso que atribuyo a los trazos oscuros del dibujo.

— Color amarillo melado de la coraza: La misma composición que el anterior.

— Color amarillo de la pierna: Picos discriminadores de *uranio* y antimonio. Se trata de un color en el que intervienen mezclados compuestos de uranio y antimonio.

— Color amarillo de la pierna con fractura y pérdidas de la cubierta: *La misma composición que el anterior*. No se aprecia ningún tipo de retoque de los colores.

— Color ocre de la arquitectura: Picos discriminadores de hierro y antimonio. Es un color a base de mezcla de compuestos de hierro y antimonio, del mismo tipo que el visto en el amarillo melado de la túnica.

— Color blanco del paño de pureza: Pico discriminador de estaño. Es un blanco de estaño, quizá con mezcla de blanco de plomo.

— Color de las carnaciones de Cristo: Pico discriminador de estaño. Se trata de blanco de estaño, coloreado con un poco de hierro y manganeso.

Tras un estudio detenido de estos resultados, podemos decir que la presencia de uranio en el amarillo y ocre, en ambos trípticos, es el dato más importante a tener en cuenta. Como afirma Pamela England, la

Tríptico de la Coronación de espinas, denominado Spitzer. Detalle.

presencia de uranio en el amarillo y, en su caso, de cromo en el verde, debe ser considerada como sospechosa, ya que ambos fueron usados como vidrios colorantes en los esmaltes del siglo XIX (19).

Ambos trípticos fueron expuestos en Lisboa como integrantes de la colección Lázaro procedente de New York, con los números156 y 157, formada por obras, según se dice, adquiridas al deshacer varias colecciones particulares. Si nos atenemos a lo expuesto en el catálogo, donde se lee: "la parte descriptiva ha sido elaborada de acuerdo con las informaciones prestadas por el propietario de la colección, perteneciéndole, asimismo, la responsabilidad de las atribuciones", (20), hemos de pensar que las piezas, perfectamente marcadas, cayeron en manos de algún marchante que no dudó en hacerlas pasar por verdaderas. Esto no supone un demérito en la labor de don José Lázaro, pues, como dice Garmier (21), a propósito de algunas piezas del también gran coleccionista Didier-Petit: "Aunque experto conocedor, Monsieur Didier-Petit había sido víctima de hábiles falsificadores".

N O T A S

(1) L. Falize: Claudius Popelin et la Reinassance des emaux peints. *G.B.A.*, t. 10, 1893, p. 427.

(2) M. Campbell: *Medieval Enamels*. Victoria and Albert Museum. England 1983, p. 46.

(3) G. Isnard: *Faux et Imitations dans l'Art*. París, 1959, p. 315.

(4) G. Isnard: Les Faux dans l'Art et dans l'Histoire. *Le Jardin des Arts,* núm. 9, Juillet 1955, p. 539.

(5) A. Didron: La Chasse de Sainte Radegonde. *Annales Archeologiques,* 1854, t. XIV, pp. 58-62. J. M. Leniaud: *Jean Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathedrales*. París, 1980, p. 163.

(6) D. Alcouffe: La Reinassance des differentes techniques de l'email sous le Second Empire. *Metiers d'art*. L'email, núm. 4-5, 1978, pp. 42-43.

(7) A. Texier se expresa del siguiente modo al respecto: "un plato de J. Courtoys que quince años atrás servía para cocer patatas de un comerciante de la Rue Fontaine des Barres, en Limoges, se adjudicaba en 3.600 francos". Les emaux, *Annales Archeologiques* 1854, t. XIV, p. 379.

(8) L. Falize: Claudius Popelin et la Renaissance des Emaux Peints. *G.B.A.*, 1893, t. 9, p. 430.

(9) P. Eudel: *L'Hotel Drouot et la curiosité*. Table de noms cités. París, 1891, t. 1, p. 285.

(10) A. Darcel: Exposition des Beaux Arts appliqués à l'industrie. *G.B.A., t.* 15, 1863, pp. 481-486.

(11) J. F. Garmier: Le goût du moyen âge chez les collectionneurs lyonnais du XIXe. siècle. *Revue de l'Art,* núm. 47, 1980, p. 61.

(12) E. Bonnafee: La Contrefaçon. *G. B. A.*, t. 9, 1874, pp. 326-331.

(13) Fay-Halle y Mundt: *La porcelaine europeene au XIXe siècle*. Friburgo, 1983, p. 8.

(14) Une fabrique de "reproductions d'ancien" possède à Paris un musée de vingt mille objets oú l'on peut choisir les modèles que l'on veut acheter. *Connaissance des Arts,* núm. 48, Fevrier, 1956, pp. 30-32.

(15) Para ver las marcas, además del artículo citado anteriormente, donde se dan a conocer por primera vez, se pueden consultar, entre otros: A. Lesur et Tardy: *Les Porcelaines Francaises*. París, 1967, pp. 267-268; J.P. Cushion: *Handbook of Pottery and Porcelain Marks*. London 1961, p. 94; L. Danckert: *Directory of European Porcelain*. London, 1981, p. 351; P. Cushion: *Manuel de la ceramique europeene*. Friburgo, 1987, p. 426.

(16) *"Le Musée Secret" de la Maison Samson. Faiences ayant constitué ses modeles temoins principalement du XIXe siècle.* Agradezco esta información a Mme. Sophie Baratte, Conservateur au Departement des Objets d'Art, Musée du Louvre.

(17) Ph. Verdier: Limoges Painted Enamels, en *Enamels Rugs and Silver in the Frick Collection.* New York, 1977, pp. 24-35.

(18) Ídem, pp. 59-62.

(19) P. England: A technical Investigation of Medieval Enamels, *Catalogue of Medieval Objets. Enamels and Glass*. Museum of Fine Arts. Boston, 1986.

(20) *Catalogo de Exposiçao. Coleccao Lazaro de Nova Iorque*. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa, junho de 1945.

(21) Garmier, Ob. cit. p. 63.

Este artículo se inscribe dentro del estudio de la colección de esmaltes que la autora está realizando en el Museo Lázaro Galdiano.

ARTISTAS EXTRANJEROS EN LAS EXPOSICIONES

C. de Haes. *Un país, un recuerdo de Andalucía, costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos.*

NACIONALES DE BELLAS ARTES EN EL SIGLO XIX

jesús gutiérrez burón

El arte en la España del siglo XIX, aunque en principio coincide con uno de los momentos más esplendorosos de toda su historia gracias a la fructífera actividad de un genio como Goya, va a conocer un proceso de acentuada decadencia, derivada de su situación económica poco propicia para que el nuevo mercado artístico supliera con garantías la desaparición del tradicional sistema del mecenazgo —Iglesia, Corona y Nobleza, soporte fundamental del añorado siglo de oro (1)—, y del aislamiento cultural, no inferior al de otros campos, que la mantiene bajo la rígida y anquilosada férula de la Academia sin la posibilidad del mínimo contraste con el exterior, con el agravante de la supresión de los pensionados desde 1831 a 1847. Situación que cambia en la segunda mitad del siglo por la suma de una serie de factores favorables como la activación del mercado artístico, la periódica celebración de las Exposiciones Nacionales —identificadas en su tiempo con el renacimiento de la pintura española (2)—, y la relación cada vez más frecuente con el extranjero gracias a la reanudación del sistema de pensionados, la concurrencia a las exposiciones internacionales o, simplemente, por los adelantos experimentados en el campo de las comunicaciones. Relación que se completa con la que se podía tener sin salir de España, a través de las revistas especializadas y de difusión, y la presencia directa de obras extranjeras en las referidas Exposiciones Nacionales, lo que constituye el asunto del presente estudio.

Reglamentación de la participación extranjera

La participación de los artistas extranjeros que, adelantamos ya, ni fue tan numerosa ni tan contrastada como requería la situación del arte español, queda claramente regulada desde el momento mismo de la creación de las Exposiciones Nacionales, ya que el artículo 2º del Real Decreto de su constitución dice expresamente: "Serán admitidas a la exposición pública las obras de todos los artistas, así nacionales como extranjeros, siempre que la de estos últimos hubiera sido ejecutada en España" (3). Esta precisión, fruto de la política académica de proteger más al artista que al arte, no exenta de un incipiente nacionalismo, limita considerablemente las posibilidades de participación extranjera —no era presumible que artistas foráneos fijaran su residencia en un país que ni ofrecía un mercado con garantía ni la contrapartida de aumentar la fama y cotización personal— y, en consecuencia, también su calidad y beneficiosa influencia. Por ello no es extraño que Galofre, el más decidido defensor de las exposiciones como fórmula ideal para adecuar el arte español a la espléndida situación que vivía en otros países vecinos, se apresurase a destacar la incongruencia y estrechez de miras de este artículo, uno de los pocos que merecen su desaprobación: "Una de dos, escribe, o haber abierto las puertas de los concursos a nacionales y extranjeros en igualdad de circunstancias, como se practica en otros países, o haber dejado los premios para los españoles. Lo primero es la aplicación del gran principio de libertad, que aunque no sin inconvenientes para este caso, al fin produce buenas consecuencias... Lo segundo no defiende a los españoles de la concurrencia extranjera, porque *una obra por ser hecha en España, no es precisamente española*" (4).

Si bien parece lógica la universalidad del arte y hasta de obligada correspondencia como alega Galofre, la realidad del arte español con su sonada ausencia de la Exposición de Bellas Artes de Bruselas de 1851 y su exigua representación en la Universal de París de 1855 puede explicar este "proteccionismo" del artista español. Por ello, cuando después de seis exposiciones, las de 1856, 1858, 1860, 1862, 1864 y 1866, llega la confirmación de la calidad de la pintura española con el triunfo de Rosales en la Universal de París de 1867 y la cotización cada vez mayor de Fortuny, es la propia Administración, en la persona de Escudero, jefe del Negociado de Bellas Artes en el Ministerio de Fomento, la que se apresura a introducir cambios decisivos en el Reglamento de las Exposiciones Nacionales dirigidos a proteger no ya al artista sino al arte, evitando el proteccionismo pernicioso,

ya que, se explica en el preámbulo: "Ni ya pueden temer nuestros artistas la concurrencia extranjera, ni pueden cerrarse nuestras Exposiciones a los hijos de aquellos países, que dan generosa hospitalidad y honran con sus premios a los nuestros, ni semejante monopolio puede sostenerse en una época, en la cual para las ciencas, las letras y las artes no existen ya fronteras, ni escuelas, ni distinciones, en virtud de la irresistible tendencia de unificación que arrastra al espíritu humano" (5).

Planteamiento que tiene su plasmación concreta en la nueva redacción del artículo 2º: "Podrán concurrir a las Exposiciones los artistas españoles y extranjeros. Todos igualmente gozarán de las ventajas y se sujetarán a las prescripciones del presente reglamento". Sin embargo, dicho artículo, tras el preceptivo informe de la Academia, se vio incrementado con una significativa coletilla —"Las obras de los artistas extranjeros podrán optar a premios, pero no optarán por ahora a ser adquiridas por el Gobierno"—, en clara respuesta a su costumbre de proteger al artista, aprovechándose, además, de una interesada interpretación nacionalista del Museo, refutada por el propio Escudero: "Dice la Academia, que destinadas al Museo Nacional las obras que adquiere el Gobierno, estarían allí fuera de lugar las de procedencia extranjera; pero la Academia olvida que el número mayor y más preciado de los cuadros que existen en nuestro Museo son Escuelas extrañas, y da a la palabra Nacional una significación peregrina que no es posible aceptar... En la esfera de las Bellas Artes no caben las ideas relativamente mezquinas de nacionalidad y fronteras; en ellas la única carta de ciudadanía es la belleza" (6).

El reglamento propuesto por Escudero nunca entrará en vigor porque el trastueque del sistema político español como consecuencia del triunfo de la revolución de 1868, retrasará la celebración de la exposición correspondiente hasta 1871, ya bajo el reinado de D. Amadeo. Sin embargo, gozará de una renacida actualidad al hacerlo suyo Bañares, el nuevo director de Instrucción Pública, aunque otra vez se vea "enriquecido" pues, si bien no se acepta la limitación de adquisiciones sólo para los artistas españoles propuesta por la Academia —"No es injusto el padre de familia que, si bien franquea su casa y su mesa al peregrino y presta cariñosa hospitalidad, no le llama a tomar parte en la distribución de la legítima de sus hijos...", arguye en su preceptivo informe, aparte de insistir en el carácter nacional del museo (7)—, sí añade una apostilla —"Pero la adquisición por el Gobierno de las obras que concurren al certamen se hará sólo entre las obras que pertenezcan a autores portugueses y españoles" (8)— fruto, como veremos luego, del "iberismo" imperante en ciertos sectores sociales.

La plena igualdad entre artistas nacionales y extranjeros se alcanza definitivamente en el Reglamento de la exposición siguiente, la de 1876, al desaparecer la apostilla "iberista" del artículo 2º. No por ello deja de ser polémica, pues la nueva universalidad de las exposiciones es presentada por el Ministerio de Fomento, el ínclito marqués de Orovio, como la culminación de las reformas emprendidas en 1867, con lo que en este campo quedaba legitimada la Restauración al salvar el paréntesis que va desde la revolución de 1968 a la primera República (9). Curiosamente, esta universalidad pasa desapercibida, probablemente porque la poca entidad de los artistas extranjeros que concurrían a las exposiciones españolas no representaban ningún peligro para los nacionales, hasta que se convoca la Exposición Internacional de 1892, cuando las "atenciones" tenidas con la sección extranjera resucitan el espíritu proteccionista provocando las protestas aunadas de artistas, críticos y aficionados (10).

El proteccionismo que respiran estas protestas es fruto, en realidad, del nacionalismo que anima el espíritu del siglo, hasta convertise en una de sus principales características. Lógicamente aparece también en el arte con las contradicciones que implica, puesto que, aunque todo el ámbito artístico, incluida la propia Administración, era consciente de la conveniencia y hasta necesidad de la influencia extranjera, era generalizado también el deseo de recuperar la escuela nacional hasta el punto de constituir uno de los principales objetivos de las

exposiciones, patente ya en su misma denominación de Nacionales (11). Ciertamente hubo críticos que desde un primer momento niegan la existencia de las pretendidas escuelas nacionales, como José de Castro y Serrano que recordando el ejemplo concreto de la sección francesa en la Exposición Universal de París de 1855, no teme "afirmar que hay mayor diferencia dentro de Francia entre el estilo de sus pintores, puesto que en nada se

J. Worms. *La sastrería.* Galería Sammer.

parece, v.g., Mr. Ingres a Mr. Delacroix, ni éste a Delaroche, ni Mr. Scheffer a Mr. Decamps, que entre los pintores de aquella nación y los de los demás países, negamos que exista una escuela francesa. Con el trato y la comunicación, cada día más frecuente, de pueblo a pueblo, se confunden las costumbres y, por consiguiente, las artes que son su expresión" (12).

Esta postura, sin embargo, es excepcional ante la general defensa de la pretendida escuela nacional, hasta el punto de que el propio Galofre, al que hemos visto luchando por la internacionalización de las exposiciones, no se recata en pedir mayor protección e incluso premios especiales para "restaurar la escuela española" (13). Lógicamente estos afanes restauradores crean una clara predisposición hacia la influencia extranjera, patente tanto en las escasísimas referencias a los artistas extranjeros presentes en las sucesivas exposiciones como en el deseo de aunar esfuerzos para la reposición de la misma, ya fuera realzando todo lo que se le acercaba —"hemos repetido tantas veces esto mismo, y tenemos en este artículo que volver a tocar la cuestión, que no queremos más que dejar consignado, que el solo intento de acercarse a la escuela española es un mérito grandísimo a nuestros ojos", dice Murguía en 1856 alabando al hoy olvidado Patiño (14)—, ya descalificando a los que se apartaban de ella aunque tuvieran la calidad de Casado del Alisal o hubieran conseguido una primera medalla como Mercadé —"sepa que nos condolemos por lo que pierde el arte nacional si ha decidido pintar siempre fuera de España, pues no porque un cuadro esté pintado por un apellido español, si está pintado e

inspirado en Roma debe considerarse de escuela nacional", advierte Cruzada Villaamil al último en 1867 (15)—, ya incluso pidiendo abiertamente la colaboración del jurado como hace José Garnelo en 1887: "En nuestro humilde sentir, incumbe a los Jurados remediar este desorden, corregir esta baraunda y encauzar este hervidero de pretensiones, diferentes en la forma y unísonas en el fondo; cosa fácil de conseguir, prefiriendo nuestra castiza Escuela española sobre todas las demás, ya que no sea declarada exclusiva entre nosotros" (16).

Además de este ambiente contrario, los artistas foráneos tienen que salvar otra serie de dificultades que van desde la ya aludida limitación reglamentaria a la obligación de sufragar el coste del transporte de sus obras.

A. Sisley. *Puente de Moret*. Museo Provincial. Le Havre (Francia).

Los reglamentos hasta 1871 sólo contemplan por cuenta de la organización los gastos dentro del territorio nacional, y, a partir de ese año, ya fuera por los pocos recursos de la Administración española, ya fuera porque las exposiciones habían alcanzado tal prestigio que la simple admisión redundaba en aumento de la cotización de los artistas, lo que compensaba suficientemente los gastos de participación, la normativa se reduce exclusivamente a los gastos dentro del propio certamen. Este handicap necesariamente contribuye a la poca presencia extranjera, máxime si no lo encontraban para participar en las exposiciones de otros países, como alegan en 1884 los pensionados y artistas españoles, pero para los efectos extranjeros, residentes en Roma. En

este mismo sentido hay que añadir el pago de los derechos arancelarios, de más fácil solución, aunque por la ineficacia y desidia de la Administración se convierten también en una barrera considerable, como explica un crítico anónimo en 1884: "El resultado de esta omisión —se refiere a que el reglamento de la exposición no contemple el caso de la importación de obras desde el extranjero— ha sido que el señor comisario regio de la Exposición de Bellas Artes se negó en absoluto a dar cumplimiento a lo preceptuado por las Ordenanzas, y los expositores suecos se han visto obligados a acudir al representante de su nación para evitarse un gravamen de consideración. Afortunadamente el citado diplómatico, y el cónsul respectivo, allanaron todas las dificultades, merced al discreto criterio del señor director de Aduanas... Y con los pensionados en Roma ¿cómo se ha procedido? Según nuestras noticias, obligándoles a depositar el importe de los derechos, poniéndoles en la alternativa de hacerlo así o de que sus obras no figurasen en el concurso. Excusamos todo comentario" (17).

Participación en las exposiciones

Si consultamos el cuadro anexo, no debe extrañarnos la poca participación extranjera en nuestras exposiciones, en respuesta clara a las limitaciones reglamentarias, costes de transporte y derechos aduaneros que tenían que arrostrar, mientras que, por otra parte, la prevención contra todo lo foráneo, o, lo que es lo mismo, la exaltación nacionalista y supervaloración de la "escuela nacional", favorecida, además, por la poca calidad de sus obras, explican la escasa entidad de los premios que alcanzan esa parca representación y su poca influencia. Todo ello, en conjunto, es reducible a la frialdad de las cifras: en 17 certámenes, 385 expositores foráneos, de ellos 196, es decir las dos terceras partes, en 1892, frente a los 5.648 españoles, con 585 obras presentadas de ellas, 214, casi la mitad, en 1892, por 10.998 españolas, por las que reciben 54 medallas, de las que 49 corresponden a 1892, y 31 menciones frente a las 591 y 699, respectivamente, de los españoles, y sólo dos de las 603 obras adquiridas por el Estado para el Museo Nacional.

Analizada esta participación por exposiciones nos encontramos que en las primeras, de 1856 a 1862, pasa practicamente desapercibida, salvo la presencia, anecdótica por no decir exótica para entonces en España, del sueco Larson en 1856, y la polémica ya mencionada de la admisión del francés Tony de Bergue en 1862. Sin embargo, es un pintor extranjero, Carlos de Haes, uno de los grandes triunfadores en todas ellas, con una tercera medalla y tres primeras, aparte de jugar un papel decisivo en la evolución del paisaje español. Pero, a pesar de su origen belga, tanto en su caso como en el de Pedro Kuntz, por su larga y definitiva residencia en España, por haber realizado aquí prácticamente toda su obra artística y ejercido una importante labor académica, la crítica contemporánea y los historiadores posteriores le han considerado siempre como español.

En 1864 y 1866 la presencia extranjera gana en número y calidad, en especial por lo que se refiere a la representación francesa, destacada incluso por un crítico tan nacionalista como José María Domenech (18), con pintores entonces tan renombrados como Leon Bonnat en 1864, con el retrato del pintor José Casado del Alisal, y Carolus Duran en 1867. Coincide también con la presencia del retratista Fernando Rouzé, sin duda el artista extranjero más asiduo en los certámenes oficiales españoles, presente en 1864, 1866, 1876, 1878 —en esta ocasión con 10 retratos—, 1881, 1884, 1890 y 1895, alcanzando mención honorífica en las dos primeras. Sin embargo, es un cuadro de costumbres, *Un bodegón en Asturias,* del parisino Julio Worms el que concentra la atención y alcanza el mayor éxito de toda la participación extranjera al obtener por unanimidad —la única en esa exposición—, la primera medalla de la sección "género y costumbres". Cuadro que es acogido con general aprobación resumida en el definitorio "completo" con que le califica Cruzada Villaamil (19). Con todo, es chocante la coincidencia en destacar el realismo, la sensación de verdad de sus personajes españoles y la espontaneidad de la escena a pesar de su condición de extranjero, cuando parece más bien una escena

"preparada" un tanto tópica, más propia de un concurso folklórico como sugiere la descripción que hace Pedro Antonio de Alarcón: "Representa un bodegón de Asturias, en el cual están reunidos varios de los tipos provinciales más característicos: un maragato, un andaluz, un asturiano, un gallego y otros cuantos de menor importancia en la composición, a cuyas diversas actitudes y expresiones da unidad la presencia de una moza del país, arrogante y viva, que atrae las miradas y despierta la rivalidad de todos ellos" (20).

Después de la numerosa presencia portuguesa en la exposición de 1871, que por su importancia examinaremos posteriormente, en 1876 y 1878 la participación extranjera retrocede hasta los niveles ínfimos, tanto de calidad como de cantidad de los primeros certámenes. Nuevamente pasan desapercibidos cuando, paradójicamente, se trata de las primeras exposiciones en las que los artistas extranjeros participan en las mismas condiciones que los nacionales. Pero la coincidencia con dos exposiciones universales, la de Filadelfia (1876) y París (1878), a las que podían concurrir gratuitamente y alcanzar mayor renombre, explica la reticencia de los artistas foráneos a participar en las exposiciones españolas. Sin embargo, la de 1881 experimenta un considerable incremento de la presencia extranjera, en especial de artistas portugueses, 17 de 29, aparte de tres

J. N. Whistler. *Composición en negro y gris. Retrato de la madre del artista.*

obras rechazadas por no ajustarse a ninguna de las secciones oficiales, atraídos, sin duda, por los recientes éxitos de la pintura española en la mencionada Exposición Universal de París de 1878.

En 1884 y 1887 destaca la participación colectiva de artistas nórdicos, suecos y noruegos, favorecidos por las ya comentadas prerrogativas conseguidas por su representación diplomática en Madrid. Presencia

Kunts. *Biblioteca del monasterio de El Escorial.*

reconocida por los jurados, pero sólo a título honorífico, e, incluso, según admite el de 1884, como una muestra de cortesía, sin comprometer a nada, pues, además de especificar que las obras de los artistas condecorados, los suecos Hagborg, Salmson y Smith Hald, son inferiores a las premiadas en exposiciones extranjeras, no tasa sus obras mientras que sí lo hace con la de los artistas españoles propuestos para la misma condecoración, lo que representa una clara discriminación al no sugerir su adquisición por parte del Estado (21). La crítica, sin embargo, reconoce en su mayoría la calidad de estos artistas y, sobre todo, su especial manera de entender el paisaje tan distinta de la de los españoles, como ya había apuntado R. Blanco Asenjo en 1881 al presentar las dos obras de Wahlebrg, *Estudio del Báltico* y *Charca en un bodegón de Smalund,* como las más destacadas de la exposición: "En este género no hay nada superior en toda la Exposición. En los países septentrionales la luz se presenta más velada y difusa, los lejos más vaporosos y azulados, más envueltos los tonos primeros, menos agrios los verdes, los tonos generales más grises, y este acaso es el misterioso encanto que saben dar a sus lienzos los paisistas de Holanda y los de Suecia y Rusia..., también en lo primoroso y cuidado de la ejecución,

que demuestra gran costumbre de imitar la naturaleza, y un *amore* inspirado en el conocimiento exacto y la entera posesión de las propias fuerzas" (22).

Características y alabanzas que se repiten en 1884 como se desprende de este juicio sobre la *Bahía de Noruega* de A. Normann: "Ni la vista ni el pincel han perdonado nada, aquí, para hacer exacta la copia, que de hecho lo es, sobre todo en el agua. Aquellas aguas tranquilas y tan transparentes y blandas a pesar del fondo oscuro y betuminoso del mar, son una verdadera maravilla. La impresión *realista* no puede ser mayor. Otro dato para probar que un pincel en extremo minucioso puede ser realista también" (23). Aunque, por contra, sea también blanco de la crítica de Eduardo del Palacio, en un tono burlesco propio de los catálogos satíricos tan a la moda: "Aquel cielo oscuro, que parece de hule para tapetes, no es compatible con la luz que tiene el primer término y aún el segundo (si existiera) del cuadro; eso ni aquí ni en Noruega se explica. Consecuencia de este celaje es que las aguas parezcan un guiso de calamares" (24).

La participación extranjera en 1890 mantiene el mismo tono que las anteriores, añadiendo a la tradicional discriminación en el reparto de premios otra previa por la pésima colocación de sus obras —"No es menos curioso notar también en punto a colocación, que los "señores del margen" han mostrado cierta tendencia a considerar a los extranjeros como consideraban los ciudadanos de Roma a los que no eran romanos", denuncia Luis Alfonso a la vez que enumera la serie de obras extranjeras mal colocadas (25)—, pero se destaca claramente por la presencia de dos de los mejores retratos de Whistler, el de su madre y el de Sarasate, su amigo y, al parecer, artífice de este acontecimiento. Retratos que en aquellos momentos representaban las obras más originales admitidas en un certamen oficial en España, por lo que su ignorancia, por buena parte de los críticos, demuestra la poca disposición del mundo artístico español no sólo a seguir sino incluso a aceptar las innovaciones de la pintura contemporánea, lo que todavía es más claro en aquellos críticos como Luis Alfonso, que, a pesar de haber comprendido la principal aportación de Whistler, o, mejor quizá, por haber adivinado los peligros que entrañaba para la rancia pintura española del momento, no duda en anatemizarle: "Los de Whistler que alguien comparó, no sé por qué, a los del Greco, son figuras a dos tintas, al claro y oscuro, pues apenas hay en ellas más color que blanco y negro, sin contar que parecen vistos a través de un velo, a media luz y a distancia. En suma, que se trata de pintura extraña y no poco original, que caería en lo ridículo o en lo absurdo, si no la salvase el varonil talento del pintor. Hay, pues, que admirarla, pero en manera alguna que acatarla" (26).

Ello no significa que no recibiera elogios que, si bien breves, dejan clara la calidad de su pintura al mismo tiempo que insisten en la posible influencia española. También uno extenso de "Roberto" probablemente pseudónimo de un artista, con el que abre su crítica de la exposición, al considerarle acertadamente como "un paréntesis dentro del conjunto general de la misma", en el que expone uno de los análisis más concisos y claros del arte español del momento y de la pintura de Whistler, presentada como vía para la necesaria evolución de la pintura española, con referencias a Velázquez y Tiziano que recuerdan los juicios que Mengs vertiera sobre el "estilo natural o de la naturaleza" en su carta a Ponz: "Tengo por seguro, afirma Roberto entre otras cosas, que no todos comprenderán su belleza, y que han de ser estos cuadros temas de discusión entre nuestros artistas aquí que domina el convencimiento de que ofrecen mayores dificultades y demuestran más talentos cuantas más figuras contengan y mayor variedad de colores dominen. Principio erróneo en nosotros, y que debiéramos desterrar, pues en pintura, como en las demás artes, la sencillez y la verdad es lo más difícil de alcanzar... Las dos pinturas de que hablo tienen una vida y un relieve comparable al que supo imprimr a sus obras el autor del célebre cuadro de *Las Meninas* y tiene así mismo puntos de contacto con la manera sencilla y magistral del gran Tiziano. En estos dos lienzos de Whistler, la materialidad de la pintura desaparece, cediendo el sitio a la verdad

del natural, que es por donde toda obra pictórica, ya represente un asunto histórico, ya de género, ya un paisaje, debería empezar, pues el cuadro más realmente pintado será siempre el mejor y el que se impondrá a todos" (27).

En las últimas exposiciones del siglo, las de 1895, 1897 y 1899, una vez pasada la excepción de la Exposición Internacional de 1892, la participación extranjera vuelve a la proporción de los años anteriores, con la particularidad de ser pintores todavía menos conocidos y con la representación femenina acercándose a la masculina en 1895 —cinco frente a once— para superarla en 1897 —once frente a siete— e igularla en 1899 —seis frente a seis. La participación femenina había sido prácticamente asidua en todas las exposiciones, comenzando por la pintora belga Clara Chavany en la primera en 1856, e incluso llegando a obtener una medalla de tercera clase en 1864 con Delfina Fortin de Cool, pintora de la Manufactura Imperial de Sèvres. Por lo general, pasan completamente desapercibidas a excepción de Anselma Charles Lacroix en 1890 que se presenta con un tema mitológico, *Juno,* muy alejado de la tradicional pintura femenina de flores, frutas y animales, que no por casualidad recibe el espaldarazo del reconocimiento oficial, aunque no sin protestas, en 1897, con la primera medalla al cuadro *Flores y Frutas* de Sebastián Gessa, maestro precisamente de muchas pintoras.

La exposición de 1871 y el "iberismo"

La Exposición de 1871, ya bajo el reinado de D. Amadeo de Saboya, se plantea con un sentido universal, aprovechando la interpretación del arte como máximo exponente del grado de civilización de un pueblo y, por consiguiente, una buena fórmula para conseguir el reconocimiento y apoyo internacional para la nueva monarquía. Pero, como ya explicamos anteriormente, se quedó reducida a una manifestación más dentro de la campaña de unión de España y Portugal, el trasnochado "iberismo" de un determinado sector político-social, al introducirse la apostilla al art. 2º que equiparaba sólo a los artistas portugueses y españoles. A lo que hay que añadir, además, las gestiones del propio Ministerio de Fomento para eximir a las obras portuguesas del pago de los correspondientes aranceles aduaneros. En consecuencia, la representación extranjera queda practicamente limitada a los portugueses, 24 de 32. De esta forma la primera participación portuguesa en los certámenes españoles llega a ser también la más numerosa, con cerca de cien obras, muy por encima no sólo de las dos que habían enviado a la última exposición universal de París, sino también de las que habitualmente reunían en sus propias exposiciones. No es extraño, pues, que el ministro de Fomento lo destacara en el discurso de apertura haciendo votos para su continuidad (28).

Deseos compartidos también por los periódicos cercanos a los sectores "iberistas" aunque, como *La Ilustración Española y Americana,* fueran ya conscientes de la imposibilidad de su realización: "Esta idea de igualar a los artistas lusitanos con los de casa en lo tocante a honores y recompensas, me parece digna de elogio —escribe su colaborador Cañete—. Cuanto pueda contribuir a estrechar lazos de fraternal amistad entre Portugal y España, uniendo cada vez más a las dos naciones por medio de mutuas simpatías e intereses recíprocos, sin soñar locamente con un iberismo perturbador e irrealizable, es buena política y ha de dar resultados beneficiosos para ambos pueblos" (29). Bajo esta interpretación la participación portuguesa parece más un acto de confraternización entre los dos pueblos, como se deduce de las intensas gestiones de A. Fernández de los Ríos, ministro plenipotenciario español en Lisboa, y de los sectores que le apoyaron en ambos países (30), no faltando tampoco quien aproveche las atenciones y prerrogativas tenidas con los artistas portugueses y, sobre todo, la concesión de dos premios con la consiguiente adquisición por el Estado, para ridiculizar al "iberismo" dejando clara su posición política, como hace el tradicionalista José María Domenech: "Y en medio de todo —escribe— no han faltado premios para los portugueses, que ni estética ni plásticamente

valen nada, salvo dos o tres estudios de una playa, para que se crea que hasta entre los artistas se ha puesto de moda la política o el *iberismo irrealizable*" (31).

Los mayores elogios para la representación portuguesa, lógicamente, provienen de los sectores iberistas, centrándose especialmente en Miguel Ángel Lupi y Alfredo Andrade, quien, para Cañete, "rivaliza con los mejores paisistas de Europa" (32). Aunque también tienen sus disidentes que, aun admitiendo la calidad y condiciones técnicas de Andrade, niegan su condición artística por la búsqueda de lo feo como hace Luis Alfonso: "El sitio y la representación que de él ha hecho el pintor es repulsivo, desagradable, parece aspirarse en aquella atmósfera la *malaria* homicida de Nápoles..., no tan sólo no ha buscado las cinco bellezas que reunió Zeuxis para formar una; no tan sólo no ha escogido una sola, sino que a sabiendas y con el deliberado propósito ha buscado y escogido un tipo de fealdad para inspiración y asunto de su cuadro..." (33)— y por la deshumanización de su arte al contradecir, como explica García Cadena, "el aforismo universalmente aceptado, según el cual el arte es la naturaleza más el hombre..." (34). Juicios, ambos, importantes porque nos ayudan a comprender el continuismo de la pintura española y la aversión, tanto de artistas como de aficionados y críticos, a las innovaciones, extensible a su predisposición posterior contra las "vanguardias", al negar dos de las principales vías para su evolución: lo feo como base del expresionismo y la pintura por sí misma, sin presencia humana o, lo que es lo mismo, la pintura sin argumento, la pintura científica. Sin olvidar tampoco que el conservadurismo artístico español tiene mucho de ideológico, lo que hace más difícil su evolución, como se desprende de la descalificación que García de la Cadena lanza contra el realismo al resumir el asunto del cuadro de Andrade: "... no puede interpretarse más estrictamente el mezquino realismo que goza de tanto favor en nuestros días y que determina el carácter especial de la decadencia artística de nuestro siglo analizador y materialista: el panteísmo".

La Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892

El Real Decreto de 4 de octubre de 1891 transformando en Internacional la Exposición Nacional que reglamentariamente debía celebrarse en 1892, atiende un deseo insatisfecho del mundo del arte español que se remonta a 1877, para cuyo cumplimiento se aprovecha un acontecimiento tan destacado como la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento, según se explica en la solicitud que, con este fin precisamente, elevara el Círculo de Bellas Artes al presidente del Consejo de Ministros: "Próximo a celebrarse el IV centenario del inmortal Colón, próximo ese sublime momento, no puede este Círculo permanecer mudo ante los preparativos que en España y América se hacen para celebrar una fiesta que ha de recordar a los españoles sus bríos y sus glorias. Señalada la Exposición Nacional de Bellas Artes para el mes de mayo de 1892, este Círculo vería con gusto que dicha Exposición coincidiera con las fiestas del Centenario de Colón, así como que dicho certamen se convirtiera en Exposición Internacional de Bellas Artes "oficialmente comunicado a las demás naciones..." (35). La aceptación de esta propuesta sorprende a los encargados de los preparativos del IV Centenario que se ven obligados a enfrentarse a dos problemas fundamentales: la falta de tiempo y la financiación del transporte de las obras, lo que explica que sólo los países que lo solucionan favorablemente, Baviera y Francia, concurran con una representación numerosa, 70 y 150, artistas respectivamente, mientras que figurarán con uno sólo Austria, Bélgica, Brasil, Inglaterra, Rusia y Noruega, y con dos Estados Unidos, Méjico y Portugal. No pudiendo acudir, a pesar de sus deseos, países como Japón, cuya presencia hubiera sido todo un acontecimiento en el arte español (36).

En el caso de Francia las dificultades se solventan gracias a la decidida intervención del embajador en París, el duque de Mandas, que aparte de contar con una amplia Comisión de Bellas Artes, formada por artistas y

personalidades de la cultura francesa, para las gestiones directas con los artistas de aquel país, logra que el propio Cánovas del Castillo, presidente del Consejo de Ministros, se comprometiera a sufragar los gastos de transporte de las obras (37). Como resultado de sus gestiones aspiraba a conseguir una representación de 400 ó 500 obras, lo que asustó a las autoridades españolas, que no esperaban más de 50 ó 60, cruzándose una interesante correspondencia en la que el embajador llega incluso a proponer la supresión de la exposición como la mejor solución posible. Al final se le deja plena libertad, no sin recordarle "la necesidad de tener en cuenta el estado de nuestra Hacienda" y sugerirle que enviara las obras "por pequeña velocidad". Deseo este último atendido con largueza, ya que la representación francesa no llegó a tiempo para la apertura de la exposición, a pesar de haberse retrasado casi un mes, por lo que no figura tampoco en el catálogo oficial y sí en un suplemento. Finalmente, esta sección contó con 214 pinturas, 90 grabados, esculturas y proyectos arquitectónicos de 150 artistas, entre los que al lado de los miembros de la Comisión y del Instituto ya citados y Meissonier, de gran renombre en España por entonces, figuran otros como los Monet, Pissarro, Renoir y Sisley, lo que constituye la primera exposición impresionista en España.

A pesar de esta cantidad y variedad, la sección francesa contentó a muy pocos por "deficiente y no responder a lo que de ella se esperaba", como la encuentra A. Cánovas y Vallejo (38) y por el hecho de que, como lamenta José de Siles: "La mayoría de los expositores franceses se presenten fuera de concurso. ¡Delicadeza que linda con el desdén!" (39). Con ello se pierde la competitividad, una de las razones de ser de los certámenes, por lo que no es extraño que Pedro de Madrazo, tras de calificar a la representación francesa

Casado del Alisal. *Juramento de las Cortes de 1810.* Congreso de los Diputados. Madrid.

como de "parada de media gala", dude de su representatividad: "Francia en rigor no se ha dignado acudir al llamamiento oficial, y si no fuera por el contingente que han suministrado coleccionistas y particulares de buena voluntad, más o menos afectos a nuestro país, podría asegurarse que no han concurrido al certamen más que artistas de tercera y cuarta jerarquía" (40).

artistas extranjeros, 47

La representación bávara, por contra, fue recibida con parabienes prácticamente unánimes —"notabilísima" la encuentra A. Cánovas y Vallejo en el artículo citado más arriba—, debidos no tanto a la calidad de la misma como a la atención que siempre habían tenido en Munich con los artistas españoles, y, sobre todo, al reconocimiento hacia la Infanta española doña Paz, casada con el infante Bávaro Luis Fernando, muy querida en los ambientes artísticos de ambos países, por cuya mediación se solventaron los problemas de costes de transporte, al lograr que los sufragara el Ministerio de Cultura bávaro, y de tiempo, al involucrar en la preparación y selección de obras al presidente de la Sociedad Artística de Munich que lo toma como una cuestión personal, recorriendo estudios y residencias de artistas hasta lograr la representación adecuada. En consecuencia, en la valoración de esta sección se mezclan las críticas a la Administración española con los elogios a la actuación de la Infanta, salvando siempre a los artistas bávaros, ya que, como arguye A. Comas y Blanco, "su propósito, dada la tardanza del aviso y la imposibilidad material de preparar algún trabajo de importancia, era no haber acudido en las condiciones en que lo han hecho, nada he de decir que represente siquiera sombra de duda" (41).

Los premios concedidos a la sección extranjera, 49 medallas, cuando reglamentariamente no le correspondían más que 11, una por cada 20, aumenta la prevención y descontento general al interpretar esta "generosidad" como un agravio a la sección española, por entender, explica Colorín Colorado apoyándose en las nueve primeras medallas otorgadas a la representación gala, que "todos eran genios y nadie lo había sospechado hasta que en ellos puso el jurado su mano pecadora. Nosotros creemos que entre 1.300 cuadros de la sección española no había más que cinco que mereciesen primera distinción, menos habíamos de resignarnos a creer que en la francesa hubiera semejante portento" (42). Aunque en este capítulo es más curioso el caso de la sección bávara con 26 medallas y 22 menciones, lo que representa 48 premios sobre 70 expositores, con la particularidad de que entre aquéllos no se encuentran, para extrañeza de todos, los artistas más famosos, hasta el punto de que el presidente de la Sociedad Artística Muniquesa se siente en la obligación de inquirir del jurado la razón de este proceder: "Le nombre des medailles est beaucoup plus grande que nous osions l'espèrer; mais nous sommes tres êtonnés, que justement nos premiers maîtres n'ont pas en de succés. Je nomme parmi les Messieurs: von Lenbach, von Kaulbach, von Brandt, Professeur Max. Il me serait trés interessant de savoir, si leurs oeuvres n'ont pas fait au plus grand effet, que tel est tel tableau, qui a été medaillé et mentioné par le Jury" (43).

La escasa representatividad de la sección internacional y unos pretendidos deberes de hospitalidad que impedían la crítica rigurosa explican la poca resonancia que encuentra en la prensa del momento, limitándose, en consecuencia, sus posibilidades de influencia. Lógicamente, los pocos artículos dedicados expresamente a esta sección se ocupan de los representantes franceses y bávaros, con la única excepción del dedicado por Luis Pardo al cuadro del brasileño Eugenio Texeira *La primera Comunión en América,* muy propio del centenario, ya que elcomulgante es Colón (44). Las críticas de la sección bávara coinciden en dedicarle más espacio a los creadores de la nueva pintura alemana, los Cornelius, Kaulbach, Oserdeck, Piloty y Schadow, que a los presentes en la exposición, alegando su desconocimiento en España, pero respondiendo realmente a esa predisposición favorable mencionada anteriormente. Esta referencia les sirve, además, para explicar la unidad y calidad de la sección en conjunto y su sensación de escuela debido a su adecuada y rigurosa formación: "son las cualidades características del arte pictórico en Alemania, destaca A. Comas y Blanco en el artículo citado más arriba, una corrección exquisita en el diseño, nacida de sus antiguas tradiciones estéticas y conservada por el largo tiempo que los alumnos permanecen en las academias dedicadas exclusivamente a estos ejercicios preparatorios". Rigurosa formación que atraería a muchos artistas, subyugando incluso al propio Picasso (45).

Entre los pocos que discrepan del sistema académico alemán destaca Rodrigo Soriano para quien "los artistas bávaros, con toda su penetración, su estudio, su observación admirable, su talento indiscutible, no dan

"un más allá" del mecanismo... Cadáver es la naturaleza, cadáveres los hombres, mesa de disección la humanidad para estos pintores" (46). Significativamente, Rodrigo Soriano es también uno de los pocos que, rompiendo la general fobia hacia la sección francesa, hace un análisis ponderado de dicha sección en el que destaca la claridad y precisión de sus juicios, valorando a Bonnat y Duran, los iniciadores de la influencia española —"mientras nosotros pintábamos frailes, toreros y majas, Bonnat y Duran, y más tarde Manet, Courbet y otros estudiaban a Velázquez y Goya y les arrancaban los secretos de su admirable naturalismo"—, distinguiendo entre "orientalistas" y "académicos", ironizando sobre los neo-rococós —"Comerre, Aublet, Ruel, Belleuse, cuatro *dilletanti* que cultivan con riesgos de agua de colonia la planta de Watteau"—, poniendo en su sitio a Puvis de Chavanne —"El artista es todo espíritu, la línea habla al alma que no dibuja, el color acompaña al concierto como elemento subordinado"—, pero, por encima de todo, mostrándose como el único que además de comprender a los impresionistas se atreve a valorarlos: "Pissarro, un héroe del impresionismo, presenta dos cuadritos: en uno de ellos la teoría del *petit point* asoma ruborosa con sus hermosas vibraciones. De Claude Monet se admira un esfuerzo en gris sobre agua, o sinfonía de tonos violetas. De Sisley, un precioso país nevado. Pobre es la representación del impresionismo que como nota distintiva presenta el desuso de los negros y sombras pintadas por masas azules. Claro está que la teoría impresionista no es sólo estos cuadros... Renoir, un baile, estudio muy real, de movimiento, aunque pobre de color como todo lo suyo, y Besnard, una muestra de su original *luminismo*" (47).

La valoración de Rodrigo Soriano es excepcional, ya que normalmente se les descalifica de entrada, incluso sin mencionar ni el término ni a los pintores como hace Pedro de Madrazo, englobándoles en un confuso modernismo —"Adviértase entre ellos la misma pugna de escuelas que entre los nuestros, lo cual nada tiene de extraño si de Francia nos ha venido el indisciplinado modernismo, llevado aquí a un grado de exaltación que raya en lo ridículo y que ha de avergonzar a nuestros maestros" (48)—, o empleando unos términos tan vagos que hacen dudar de que conocieran realmente el movimiento como se desprende del juicio de R. Balsa de la Vega: "Pero dejando esta obra en nada francesa, el Japón, el impresionismo japonés, traducido de un modo extravagante, domina la totalidad de la pintura que de la capital de la vecina República nos enviaron para asombrarnos, sin duda. ¿Qué es aquella nota violenta o azulada de los cuadros del Roll, la de aquellos paisajes y marinas, alguna de estas últimas que parece arrancado de un plato de Tonkin...?" (49).

Influencia de las obras extranjeras

Desgraciadamente eran pocas las posibilidades de influencia de la pintura extranjera a través de las obras presentadas en las exposiciones nacionales, ya que a su habitual escasa cantidad y calidad, con excepción de la internacional de 1892, se añadía la exaltación nacionalista característica de la época que, como ocurre en el mismo 1892, se muestra poco propicia a aceptar dicha influencia. Significativamente, ésta se va a limitar a aquellos géneros desde el paisaje al retrato que Tubino califica como intrascendentes o propios del arte por el arte (50). Es precisamente en el retrato donde más decisiva va a resultar, en especial por lo que se refiere a su valoración, ya que de la descalificación general de mediados del siglo al identificar su abundancia con la decadencia de la pintura española del momento —"Hemos llegado al género de pintura que desgraciadamente predomina en España..., género caprichoso, descontentadizo..., género que a los ojos del vulgo crea falsas reputaciones, o por lo menos infundadas a veces; útil por lo regular para los intereses de los artistas, pero perjudicial a menudo para la conducta del arte...", comienza expresamente Galofre el extenso artículo que le dedica con motivo de la Exposición de 1856 (51)—, se pasa a su revalorización en la última década del siglo hasta llegar a definirlo Albiñana en 1895 como "el doctorado en la pintura" (52).

En esta reconsideración del retrato juegan un papel importante las obras extranjeras, primero porque en los años de decadencia ellas mantienen en alto este género con la presencia de Bonnat en 1862, Carolus Duran en 1864, los artistas nórdicos en 1881, 1884 y 1887, y Whistler en 1890, aunque éste no fuera del agrado de todos, y en segundo lugar, porque en 1892 resulta el género triunfador en la sección extranjera, tanto para la crítica —en la sección francesa centra su atención en los retratos de Renan y el Cardenal Lavigerie, de Bonnat, y León XIII, de Chartrán, y en la sección bávara en los del Emperador Federico, Canciller Bismark y el Mariscal Moltke, de Lenbach, el del padre de F. A. Kaulbach y un personaje anónimo de Karl Marr— como para el jurado que otorga tres de las seis primeras medallas al mencionado de Marr y a los franceses Machard (retrato de su esposa) y Emile Renard (retrato de su padre). Las consecuencias no se hacen esperar, ya que en la exposición siguiente, la de 1895, no sólo se produce un aumento espectacular del género, sino que artistas de una calidad tan contrastada como Martínez Cubells y, sobre todo, Sorolla, se presentan con 14 y 11 retratos, respectivamente. Tampoco falta el reconocimiento oficial con las primeras medallasa a Ignacio Pinazo por los retratos de su padre y de su hijo en 1897 y 1899, aparte de una discutidísima propuesta también de primera clase ya en 1895. Por ello, no está descaminado L. Royo Villanova cuando al destacar el éxito de este género en 1895 escribe: "¡El retrato! Tal es otro género pictórico que ha hecho fortuna desde la última Exposición, sea por los magníficos retratos de Bonnat que entonces vinieron a Madrid, sea porque los madrileños pudientes van teniendo el buen gusto de encomendar su efigie a nuestros primeros artistas" (53).

La influencia extranjera en la evolución del paisaje español no es comparable a la del retrato, aunque, si consideraramos a Haes como pintor extranjero, deberíamos rectificar y decir, por contra, que resulta decisiva, ya que es indiscutible su condición de introductor del paisaje realista —como "un daguerrotipo con alma" se le define en el *Diario de Barcelona* (54)—, tanto por lo que se refiere a la preparación del gusto del público con sus repetidos éxitos en las exposiciones —"El país, ese género desconocido casi en España. en los días de su gloria artística, tiene hoy... el pintor de más imaginación que hemos tenido en estos últimos tiempos, Haes, el pintor de paisaje, el que lleva hoy las simpatías del público..." (55)— como, sobre todo, por su intensa y fructífera labor académica a lo largo de tres décadas que le convierten en maestro de todos los paisajistas de la segunda mitad del siglo XIX, a excepción de la escuela catalana de Martí y Alsina. Género este del paisaje no muy considerado (56) que recibe un apoyo importante con la ya destacada presencia de los paisajistas nórdicos en la década de los ochenta, pues aparte de contribuir a su revalorización al fijar para sus paisajes precios hasta entonces sólo alcanzados por la pintura de historia, como las 8.000 pesetas de la *Bahía de Noruega*, de Normann, y las 6.000 de *El cementerio de Trouville*, de Hagborg, se presentan como una nueva forma de interpretarlo con la aprobación general de la crítica que reclama su ejemplaridad: "En elogio de este cuadro, escribe E. Martínez de Velasco a propósito del cuadro *Charca en un bosque (Suecia),* de Walhberg en 1881, se debe recomendar a nuestros paisajistas que le miren con atención y mediten; no basta asentar en firme los cimientos del edificio, es decir, poseer frialdad y acierto para las buenas manchas de color, sino llegar a levantarle por completo, hacer estudio reposado y concienzudo de los detalles, que son la verdadera riqueza del conjunto y su complemento, sin perjudicarle" (57). Recomendación que se ve atendida por Sorolla sin necesidad de esperar a la Exposición de París de 1900, como defiende Beruete (58), y se complementa, como alternativa al magisterio de Haes, con la primera medalla de Boudin por sus *Barcas a la vela*, en la sección francesa en 1892, en el momento en que los paisajistas periféricos, en especial los marinistas catalanes y valencianos, disputan la primacía de Morera y demás seguidores del maestro belga.

No tratamos el casacón y "tableautin" porque, aunque la influencia extranjera es manifiesta —"Este género de pintura, poco extendido hasta el presente en España, aparece casi de improviso en estado brillante como pocos, y aunque mucho tiene de importado lo acogemos en buena hora...", reconoce José Fernández y

González en 1862 refiriéndose a Zamacois, Ruipérez y Díaz Valera (59)—, no se ejerce precisamente a través de las exposiciones por no ser un género muy considerado. Igualmente ocurre, en principio, con la pintura graciosa y decorativa, la pintura de flores y animales, pero con la particularidad de que su éxito, también en la sección francesa de 1892, tanto por lo que se refiere a su número como por la primera medalla obtenida por *La marquesita,* del neo-rococó Aublet, apoyado, además, por el nuevo espíritu decorativo del final del siglo, determina en el gusto artístico español un cambio tan importante que altera la tradicional jerarquía de los

J. Sorolla. *Madre.* 1895.

géneros, llegando a premiar con primera medalla, y por primera vez a este género, al cuadro *Flores y Frutos,* de Sebastián Gessa, en 1897, cuando este artista, asiduo expositor desde 1871, no había pasado de segundo y tercer premios o menciones extrarreglamentarias.

Conclusión

Podemos deducir, en consecuencia, que la influencia de las obras extranjeras presentes en las Exposiciones Nacionales del siglo XIX se reduce prácticamente al campo temático. Limitación que, como explicábamos antes, no debe extrañarnos, ya que está en relación directa con la poca cantidad y calidad de las obras foráneas que habitualmente concurren a dichas exposiciones, con excepción de 1892, en razón de las muchas trabas que debían salvar para participar, y con el fervor nacionalista de la época, generador de un continuismo artístico que transforma en contraproducente la presencia de los que podían haber contribuido a una verdadera revolución

en el arte español, como ocurre con los impresionistas en 1892. Así se deduce del artículo ya citado de Balsa de la Vega mostrándose claramente partidario de la sección bávara a la vez que carga al impresionismo de connotaciones sociales poco favorables: "He aquí la tendencia que creo adivinar en las escuelas del Norte; un apasionamiento por la forma y un exquisitismo en la comprensión y análisis del ser moral; tendencia que nuestros artistas deben mirar con atención suma, dando al olvido los extravíos colorinistas de la escuela parisién y las artificiales composiciones de sus cuadros, ideadas, no sentidas, o ideadas dentro del más antiartístico de los medios, el medio donde bulle y se agita el burgués". O de la reflexión de P. Millán que parece avanzar muchas de las descalificaciones que hasta no hace mucho tiempo se formulaban contra el arte contemporáneo: "De cualquier cosa se hace un cuadro: lo que sólo debía servir de estudio, se exhibe como obra de arte. Y con un *insignificante trozo de natural que nada dice, con unos apuntes hechos con facilidad, con cualquier nota un poco* fresca de color, pretenden crearse un nombre y pasar como genio. Y nio es eso, ni puede ser, ni será nunca, por más que las corrientes del naturalismo mal interpretado lleven las artes por un falso derrotero, que las conduce a su anquilosamiento. Afortunadamente, la reacción vendrá, y vendrá pronto, pues de lo contrario habría que renegar de esas portentosas creaciones del genio, y creer que lo bueno es sólo lo de hoy" (60).

Lo más significativo es que sta ""reacción" para todo el ámbito artístico español, incluido el propio "Periódico Republicano-Progresista" según reza su subtítulo, no podía ser otra que la afirmación de la "escuela nacional" a través de las Exposiciones Nacionales como concluye Jacinto Octavio Picón con ocasión del certamen de 1897: "O las Exposiciones sirven para muy poco o deben servir para que, guardando todo respeto a las individualidades, sepamos si por encima de ellas flota algo que sea aspiración o realidad de arte nacional" (61). De esta forma se mantiene vivo el sentimiento nacionalista con el que se habían creado las exposiciones, enriquecido ahora con el espíritu regeneracionista de 1898, latente en la lamentación de Manuel Fernández Carpio en 1895 renegando de la influencia extranjera: "Nos empeñamos en perder un carácter que siempre y en todo tuvimos sobre los demás pueblos. Todo lo de fuera subyuga tanto, como desprecio y hasta indiferencia nos inspira lo de la casa" (62).

En definitiva, aunque existe alguna voz aislada que pide la internacionalización del arte, como la *Revista de Bellas Artes* —nacida con el final del siglo para combatir los males del arte español que "hállase cuasi aislado del movimiento que determina los varios rumbos que esta entidad sigue en casi todo el mundo culto", según explica en su presentación (63)—, el nacionalismo transformado en continuismo se muestra como una sólida barrera a la influencia extranjera haciendo realidad una de las consecuencias que le atribuye Domenech: "Levantar una muralla para impedir que penetren las corrientes de arte elaboradas en otros países, y ese ambiente nacional estará cada vez más enrarecido, acabando por asfixiar a los artistas y al público" (64). Algo que podemos comprobar ya en la Exposición de 1901, pues mientras se acoge con aclamaciones cargadas de un nacionalismo reivindicativo el triunfo de Sorolla con *Triste herencia* —olvidando, por cierto, su obra más original y avanzada en dicha exposición, *La madre*, que para Balsa de la Vega "no es otra cosa que una nota monocroma de blanco", coincidiendo significativamente con la opinión ya recogida de Luis Alfonso sobre Whitsler (65)—, pasa completamente desapercibida la partida definitiva de Picasso, sin retirar siquiera su *Estudio de mujer* (hoy "Dama en azul"), deseoso de respirar los aires que permitieran revolucionar la pintura contemporánea, aunque a costa de ser, durante mucho tiempo, extranjero en su patria.

NOTAS

(1) Precisamente la importancia de este cambio ha sido el tema de mi comunicación *El cambio de clientes en el siglo XIX: El Arte como mercancía. Consecuencias*, presentada a la primera sección (Patronos, promotores, mecenas y clientes) del VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte (CEHA), Murcia, 11-14 octubre 1988.

(2) Al menos así lo entienden normalmente los críticos de dichas exposiciones y los primeros estudios monográficos como el de Ossorio y Bernard titulado significativamente *Renacimiento del Arte de la Pintura en España* (Epílogo a *Las Bellas Artes, Historia de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura*, de José Manjarres, Barcelona, J y A. Bastinos, 1875) y el de A. de Beruete y Moret: *Historia de la pintura española del siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Madrid, Imp. de Blas, 1926. A pesar de la fecha de publicación la obra está elaborada en los primeros años del siglo, para un concurso del Ateneo de Madrid en 1902, cuando todavía la opinión general era muy proclive a estimar la influencia positiva de los referidos certámenes.

(3) Real Decreto de 28 de diciembre de 1853, aparecido en "La Gaceta de Madrid", núm. 378, 13-I-1854. Esta misma limitación se aplicaría también en otras exposiciones, ya que en un remitido sobre la *Exposición Agrícola, Industrial y de Bellas Artes de Sevilla* de 1858 se dice: "El cuadro que más ha llamado la atención es el del pintor inglés D. Ricardo Ausdell, premiado con una mención especial, por no poder optar en su calidad de extranjero a la medalla de oro destinada por S. A. —se refiere al duque de Montpensier, verdadero impulsor de dicho certamen y propietario de muchas de las obras allí expuestas— a un pintor español" (Las Bellas Artes, 2ª época. Entrega 8ª, Valencia, 15-VI-1858, pág. 93).

(4) Galofre: *Nobles Artes. Exposiciones Públicas*. "Las novedades". Año V, núm. 918, Madrid, 19-I-1854. La redacción de este artículo propicia además que, a veces, la presencia extranjera sea más objeto de polémica por lo reglamentaria o no de su admisión que por la calidad de sus obras, como ocurre con el francés Tony de Bergue en 1862 que figura como residente en Barcelona cuando se rumoreaba que los cajones de sus obras habían venido directamente de París, cuestionándose la honradez del jurado al que se tachaba de haberle admitido bajo presiones y recomendaciones (A. L.: *Exposición de Bellar Artes*. "El Reino", Año IV, núm. 926, Madrid, 30-X-1862).

(5) Proyecto de Reglamento (16-IX-1867), Archivo General de la Administración. Ministerio de Educación y Ciencia (A.G.A.-E.C.), Leg. 6.807. Caja 6.819.

(6) Ídem, Segundo Proyecto de Reglamento (20-VIII-1868). En esta ocasión, sin embargo, Escudero no contó con el apoyo de sus superiores, pues el director General de Instrucción Pública, Fernández Espino, si bien no acepta la propuesta de la Academia, sí limita el proyecto de su subordinado al entender que "por ahora y mientras la experiencia no dé a conocer claramente si los peligros que la misma tiene pueden ser en efecto una realidad se corrija el reglamento en esta parte atendiendo que en ningún caso los premios que se conceden a los artistas extranjeros pasarán de la tercera parte de los que se adjudiquen a los nuestros".

(7) Informe de la Academia al proyecto de Reglamento (9-III-1871), A.G.A.-E.C. Leg. 6.807/2º. Caja 6.820.

(8) Real Decreto de 2-IV-1871. "La Gaceta de Madrid". Año CCX, núm. 96, Madrid, 6-IV-1871.

(9) Dice el marqués de Orovio en el preámbulo: "Cierto es que, desde el Real Decreto de 28 de diciembre de 1853 hasta el Reglamento de 6 de abril de 1864, todas las disposiciones del Gobierno tendían, como era natural, a proteger y estimular a los artistas nacionales, acordándoles facilidades, prodigándoles recompensas y evitando la concurrencia de países más adelantados; pero cuando llegó el momento en que el arte, ya recobrado de la paralización que sufría, entraba en una nueva y gloriosa carrera, el Gobierno comprendió que, sin dejar de tender una mano protectora a la juventud estudiosa, podía y debía abrir sus Exposiciones a los hijos de aquellos países que dan generosa hospitalidad y honran con sus premios a los del nuestro. A este propósito se dirigían todas las disposiciones que se dictaron después hasta el proyecto de reglamento de 1867 que sirvió de norma al publicado en 2 de abril de 1871, y a él también se dirigen las del adjunto decreto" ("La Gaceta de Madrid", 8-V-1875, Tomo II, pág. 371). La legitimación de la Restauración destacada en este preámbulo supone también la rehabilitación de la etapa isabelina y la del propio marqués de Orovio, ya que era precisamente el ministro de Fomento en 1867, es decir, durante la elaboración del proyecto de Escudero.

(10) El descontento venía gestándose desde hacía tiempo ante los rumores de la numerosa concurrencia extranjera y las prerrogativas que se les había concedido, como la ampliación de su plazo de presentación de obras, lo que provoca la protesta del expositor Francisco Guasch Homs (*Juego de niños*, "El Liberal". Año XXXIX, núm. 12.894, Madrid, 14-IX-1892) y la llamada a la concordia del gubernamentalista "La Correspondencia de España" en atención a un nacionalismo disfrazado de galantería y caballerosidad (Antonio Cánovas y Vallejo: *Crónica de Bellas Artes*, "La Correspondencia de España". Año XLIII, núm. 12.581, Madrid, 16-IX-1892). La ventajosa colocación de las obras extranjeras también provoca reproches generalizados como los del Círculo de Bellas Artes —significativo porque a él se debía en buena parte el que la exposición fuera internacional— en un remitido con argumentos como: "... Particularmente se pueden y aun deben gastar todo género de galanterías y complacencias con los extranjeros, pero el Estado tiene el deber de ser hasta egoísta cuando se trata de los intereses nacionales que le están confiados y así lo entienden en todas las partes, como los artistas españoles saben muy bien, pues en las Exposiciones de París tienen que mendigar, o poco menos, el espacio que han de ocupar sus obras, y, en general, en todas partes ocurre lo mismo" ("El Imparcial". Año XXV, num. 9.104, Madrid, 19-X-1892).

(11) Los deseos de la Administración quedan claramente reflejados en el preámbulo del Real Decreto de creación de las exposiciones que empieza refiriéndose al modelo extranjero como justificación de las mismas exposiciones y termina con la experanza de que sirvan para demostrar que sigue vivo "el genio de los Murillo, Velázquez, Berruguete, Herrera y Villanuevas". Ello no impide que el ministro de Fomento en la clausura de la exposición de 1856 reclame una pintura ideal en la que junto a los clásicos elementos nacionales —"la influencia católica, el vigoroso ardor, el tono caballeresco, el misticismo religioso de los tiempos de Felipe IV"— figuran también "las máximas, los colores, las maneras, el limpio y puro diseño y la nueva percepción filosófica de Ingres y Delacroix, Hunt y Millais, Overbeck y Cornelius,

Hubner y Kraus Stevens y Robbe". Es decir, toda una síntesis de las principales corrientes extranjeras del momento.

Por lo que se refiere al término Nacionales aplicado a las exposiciones no aparece hasta la convocatoria del certamen de 1860 (R.D. 21-III-1860), pero en el futuro será usado para justificar el proteccionismo de las artes españolas, al que nos hemos referido anteriormente, como hace Luis Alfonso en 1890 adelantando y preparando la postura antiextranjera de los artistas españoles en 1892 que recogíamos en la nota anterior (*Las Exposiciones de Bellas Artes en España*, "La Época". Año XLI, núm. 13.305, Madrid, 6-IX-1890).

(12) J. Castro y Serrano: *Exposición de Bellas Artes-I*. "El Diario Español". Año V, núm. 1.233, Madrid, 15-VI-1856. Unos días más tarde, el crítico anónimo de "El Sur", que podría ser el mismo José de Castro, pone en duda la posible pervivencia de la escuela nacional al atreverse a negar la exclusividad de una de las características más tópicas de la escuela española: el colorido, puesto que afirma: "La Francia moderna tiene pintores que ni ceden en belleza de colorido, en entonación armoniosa y enérgica, en ninguna de las cualidades que han inmortalizado la escuela de Murillo y Velázquez, no diremos a estos mismo genios, pero sí seguramente a los que se les ha aproximado" (*Exposición de Bellas Artes de 1856. Artículo 2º*, "El Sur". Año II, núm. 232, 22-VI-1856).

(13) Galofre: *Nobles Artes. Exposiciones públicas*. Art. cit.

(14) M. Murguia: *Exposición General de Bellas Artes*. "La Iberia", núm. 619, Madrid 20-VII-1856.

(15) G. Cruzada Villaamil: *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*. "El Arte en España". T. VI, Madrid, 1867, pág. 5. Las críticas a José Casado del Alisal se basan, fundamentalmente, en el hecho de que para sus obras sobre la Guerra de la Independencia, *El Juramento de las Cortes de Cádiz* (1862) y *La rendicion de Bailén* (1864), utilizara modelos franceses, el enemigo de aquella contienda, como recogía en mi comunicación *Fortuna de la Guerra de la Indepedendia en la pintura española del siglo XIX*, presentada al Primer Congreso de Iconografía organizado por la Fundación Universitaria Española, Madrid, mayo 1988.

(16) J. Garnelo: *Exposición Nacional de Bellas Artes (1887). V-Consideraciones generales sobre el Arte y la Exposición*. "Revista de España", núm. 463, Madrid, 25-VII-1887, pág. 274.

(17) Anónimo: *La exposición-I*, "El Pabellón Nacional". Año XV, núm. 6.581, Madrid 29-V-1884. En 1890 el embajador alemán pidió las mismas medidas, o al menos el reintegro de los derechos a la salida de las obras, para los muchos compatriotas que pensaban participar en el certamen ese año (solicitud del 7-III-1890, A.G.A.-E.C., Leg. 6813/2º. Caja 6.826). Sin embargo, debía tener menos relaciones que el cónsul sueco, puesto que no consiguió su propósito y al final sus compatriotas expositores fueron solamente dos: Federico Kraus y Laura Pehon. Por cierto, la distinta solución de estos dos casos explica la peculiaridad de que la mayor o menor participación extranjera en las Exposiciones Nacionales españolas del siglo XIX normalmente se debe a gestiones personales y a prerrogativas especiales, nunca a normas generales.

(18) J.M. Domenech: *Exposición de Bellas Artes del año* 1864-1, "La Esperanza". Año XX, núm. 6.200, Madrid, 20-XII-1864. Lo curioso de esta concesión de Domenech es que la hace extensiva a Italia, que sólo figuró con una obra en la sección de escultura con los hermanos milaneses Francesco y Bernardo Forzano.

(19) G. Cruzada Villaamil: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*. "El Arte en España". T. III, Madrid 1864, pág. 397.

(20) P. A. Alarcón: *Exposición de Bellas Artes. Conclusión*. "El Museo Universal". Año IX, núm. 6, Madrid, 5-II-1865, pág. 42. Lo mismo se puede decir de su *Despedida del contrabandista*, en 1866, acogida favorablemente por la crítica y por el jurado, ya que fue propuesta nuevamente para primera medalla e incluso para su adquisición por el Estado, pero al que, en opinión de Domenech, le falta "rudeza" (*Exposición de Bellas Artes de 1867-III*. "La Esperanza". Año XXIII, núm. 6.873, Madrid, 26-II-1867), o, lo que es lo mismo, autenticidad para contrarrestar la manifiesta afectación teatral denunciada por Federico Balart: "El contrabandista del Sr. Worms está mejor educado, y el ademán con que estrecha la cintura de su oislo no es tan español como pudiera desearse. A mí no hay quien me quite de la cabeza que ambos van a cantar el alegro de un dúo" (*Exposición de Bellas Artes-III*, "Gil Blas". Año IV, núm. 37, Madrid, 7-II-1867).

(21) A.G.A.-E.C. Leg. 6810/1º. Caja 6.822. El jurado de 1887 se comporta de la misma forma otorgándoles una extrarreglamentaria mención colectiva, en un apartado especial después del de las artistas: "Ellos han acudido a este certamen defendidos con las bien templadas armas de su propia inspiración y con la confianza de encontrar en el jurado español la nobleza y cortesía tradicionales en este pueblo. En extremo satisfactorio es para el mismo jurado aun a riesgo de disculpable extralimitación, dirigir a V.E. el ruego de que otorgue a tan preclaros artistas aquella condecoración española que, a juicio de V. E. sirva mejor a nuestros huéspedes para recordarles la nación española" ("La Gaceta de Madrid", Año CCXXVI, núm. 174, Madrid, 23-VI-1887, T. II, pág. 174). Premio que merece un comentario irónico de R. Blasco: "Suponemos el grato recuerdo que llevará de nuestro país, por ejemplo, el artista sueco Smith Hald, tan desproporcionadamente recompensado por su sentido cuadro *Solitude*" (*La Exposición de Bellas Artes. La obra del Jurado*. "La Regencia". Año II, núm. 220, Madrid, 25-VI-1887).

(22) E. Blanco Asenjo: *Una visita a la Exposición de Bellas Artes*, "Los Lunes del Imparcial", Madrid, 17-V-1881.

(23) F. Martínez Pedrosa: *Exposición Nacional de Bellas Artes 1884*, "Diario de Barcelona", núm. 176, Barcelona, 24-VI-1884, pág. 7628.

(24) E. del Palacio: *Exposición de Bellas Artes. Sala E*. "El Imparcial", año XVIII, núm. 6.122, Madrid, 19-VI-1884.

(25) L. Alfonso: *La Exposición Nacional de Bellas Artes. XIII*. "La Epoca". Año XLII, núm. 13.556, Madrid, 24-V-1890.

(26) L. Alfonso: *La Exposición Nacional de Bellas Artes. XXI*. "La Epoca". Año XLII, núm. 18-VI-1890. La referencia a Velázquez, el Greco e incluso Goya como antecedentes de Whistler es prácticamente general en los pocos críticos que se hicieron eco de su presencia.

(27) Roberto: *Exposición de Bellas Artes. Carta a un amigo*. "La Iberia". Año XXXVII, núm. 11.962, Madrid, 4-V-1890. Las alabanzas recuerdan en parte las que le había dedicado Armand Guizen en 1884; probablemente, la primera referencia de Whistler en la prensa española, en *Exposición de Bellas Artes en París-III*. "La Ilustración Española y Americana". Año XXVIII, núm. XXII, Madrid, 8-VI-1884, pág. 367.

(28) Discurso recogido por toda la prensa del momento, como "La Epoca". Año XXVIII, núm. 7.450, Madrid, 15-X-1871.

(29) M. Cañete: *La Exposición de Bellas Artes de 1871*.

Artículo I. "La Ilustración Española y Americana". Año XV, núm. XXXI, Madrid, 5-XI-1871, pág. 531.

(30) La personalidad de A. Fernández de los Ríos es fundamental dentro del "iberismo", ya que fue el encargado de convencer a D. Fernando de Coburgo para que aceptase la corona española después de su abdicación del trono portugués. Respecto a sus gestiones para la exposición de 1871 quedan claras en sus despachos diplomáticos, como cuando explica que "para facilitar esta provechosa peregrinación a nuestros museos y también la visita a la Exposición, que no pocos aficionados a las artes parecían dispuestos a hacer, he procurado inclinar oficiosamente a las compañías de ferrocarriles a que establezcan algunos trenes a precios reducidos, que sobre la ventaja de poner en contacto a los artistas de ambos países, de aficionar a los de éste a nuestras riquezas, desvaneciendo absurdas y rutinarias preocupaciones, cambiándolas en nuestra estima tiene otras muchas, contando entre las menores, la del beneficio que del aumento de forasteros deja a los comerciantes e industriales de Madrid" (Despacho núm. 337, Lisboa, 20-X-1871, A.G.A.-E.C. Leg. 6.807. Caja 6.819). La propuesta de Fernández de los Ríos fue aceptada por las compañías ferroviarias, como prueba el anuncio de "un viaje especial de recreo a Toledo" para los portugueses que vinieran a la Exposición hecho por "El Imparcial". Año V, núm. 1.596, Madrid, 28-XI-1871.

(31) J. M. Domenech: *Exposición de Bellas Artes-III.* "La Esperanza". Año XVII, núm. 8.277, Madrid, 9-XI-1871. Las adquisiciones corresponden a los cuadros de Andrade, *Paul de Castel Fusano, cercanías de Roma* —premiado con segunda medalla, adquirido por mil quinientas pesetas, hoy en depósito del Prado en el Museo Provincial de Avila— y de Lupi, *La Familia*, igualmente premiado con segunda medalla, adquirido por dos mil pesetas y depositado en la actualidad en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca. También se intentó comprar por mil quinientas pesetas el cuadro de Tomás José Anunciación, *Extraviados del rebaño*, no aceptando su autor por "motivos personales".

(32) M. Cañete: *La Exposición de Bellas Artes de 1871-VII.* "La Ilustración Española y Americana". Año XVI, núm. 2, Madrid, 8-I-1872, pág. 23. Esta misma revista, en su número XXXIV, 5-XII-1871, pág. 581, había reproducido el cuadro de Lupi *La Familia.*

(33) L. Alfonso: *La Exposición de Pinturas. Artículo X.* "La Política". Año IX, Madrid, 24-I-1872.

(34) P. García Cadena: *La Exposición de Bellas Artes. V.* "La Ilustración de Madrid". Año II, núm. 47, Madrid, 15-XII-1871, pág. 365. En esta misma página se reproduce el cuadro *La fuente de los amores*, del también portugués Juan Christino, regalado por su autor a la reina Doña María Victoria, y reclamado seis años después cansado de esperar una respuesta a su gesto (A.G.A.-E.C. Leg. 6.087. Caja 6.819).

(35) A.G.A.-E.C. Leg. 6.087. Caja 6.829. La solicitud se fecha 1-VI-1891, continúa ofreciendo su colaboración quizá por el convencimiento de que la iniciativa privada podía conseguir, como recientemente había demostrado la Exposición Universal de Barcelona de 1888, lo que la Administración no consiguió en 1877 cuando una Real Orden de 17 de abril pedía a todas las legaciones en el extranjero la mayor difusión posible para la convocatoria de la Exposición de 1878. Aunque no tuvo mucho éxito pues a pesar de que existen testimonios de su difusión en países tan diversos como Bélgica, Venezuela, Estados Unidos y hasta Turquía, sólo acudieron cuatro artistas extranjeros: el italiano Fernando Brambillo, el mejicano residente en Roma Natal Pesado y Segura, el habitual francés Rouzé y el alemán Maximiliano Schneller. Con anterioridad a esta convocatoria, en 1869, Víctor Schoeberg y Carlos Villedeui habían solicitado del Ministerio de Fomento la cesión del Monasterio de El Escorial para organizar una exposición universal, repitiéndola infructuosamente en 1871 (A.G.A.-E.C. Leg. 6.807. Caja 6.819.

(36) En un despacho fechado el 22-III-1892 el ministro plenipotenciario de España en Japón informa de las gestiones realizadas para la presencia de este país en la exposición de Madrid, que no pudieron llegar a buen fin, pese a la buena predisposición y los deseos de las autoridades correspodientes, por la imposibilidad de incluir en el presupuesto vigente ese año los gastos que dicha participación iba a ocasionar (A.G.A.-E.C. Leg. 6.816. Caja 6.829).

(37) En la Comisión de Bellas Artes figuraban, entre otras "autoridades", Antoine Bailly, presidente de la Academia de Bellas Artes, del Instituto y de la Sociedad de Artistas Franceses; Puvis de Chavannes, presidente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes; G. Lafenestre, conservador del Louvre; Albert Wolf, crítico de arte de "Le Figaro"; Charles Yriarte, inspector de Bellas Artes, y artistas miembros destacados del Instituto y premiados en diversas exposiciones, como Bonnat, Bouguereau, Carolus Duran, Charles Garnier, Gérome, Guillaume, hasta un total de 56, entre los que se encuentran los pintores españoles residentes en París: Antonio Casanova, Ulpiano Checa, Francisco Domingo, Antonio Gisbert, Juan Luna, Raimundo de Madrazo, Enrique Mélida, Domingo Muñoz, Martín Rico, Emilio Sala, Alejandro Seiquer, Daniel Urrabieta y el grabador Ricardo Ríos.

Por lo que se refiere al transporte de las obras, el duque de Mandas logró un primer compromiso del presidente del Consejo de Ministros en un telegrama que dice: "En contestación al telegrama de V.E. al Presidente, y mientras por correo escribo detalladamente a V.E. le anticipo que el Gobierno se propone sufragar gastos de transporte de objetos para Exposición Bellas Artes, si bien esperando que no sean de consideración, y tenga presente el estado de nuestro presupuesto" (17-X-1891).

(38) A. Cánovas y Vallejo: *Exposición de Bellas Artes.* "La Correspondencia de España". Año XLIII, núm. 12.918, Madrid, 23-X-1892.

(39) J. de Siles: *Exposición Internacional de Bellas Artes. V. Las Salas Extranjeras.* "España y América". Año I, núm. 50, Madrid, 11-XII-1892, pág. 567.

(40) P. de Madrazo: *Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892. Artículo Tercero*, año XXXVI, núm. XLV, Madrid, 8-XII-1892, pág. 390.

(41) A. Comas y Blanco: *Exposición Internacional de Bellas Artes XVI. Alemania.* "El Correo". Año XIV, núm. 4.689, Madrid, 15-III-1895. Comas, además de ser uno de los mayores admiradores de la labor de la infanta Doña Paz, tenía mucha relación con los artistas alemanes, ya que había sido el comisario del Gobierno español en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Munich de 1888.

(42) Colorín Colorado (Luis Pardo): *Exposición de Bellas Artes. Cantidad y calidad.* "El Clamor". Año III, núm. 981, Madrid, 1-XII-1892. Colorín Colorado no entendía tampoco la proporción de las medallas en el caso francés, con nueve medallas de primera, ocho de segunda y cinco de tercera —"La razón natural dice claramente, sin entender de esto una palabra, que se ha cambiado el orden de los factores"— ni la tercera medalla a *Un canto de*

iglesia, del portugués Adolfo Banarasa, que había sido rechazado en el último "Salón" de París.

(43) La carta de Eugene von Stieler, fechada el 11-XII-1892 —claro índice de su extrañeza, pues la propuesta de premios no se aprobó hasta el 2-XII-1892— va dirigida al secretario del jurado, Alejandro Castro, que había sido nominado representante de los artistas bávaros —el francés era Bonnat—, pero que por razones reglamentarias, ya que no tenía ni voz ni voto, tuvo que delegar en Luis Madrazo.

(44) L. Pardo: *Exposición de Bellas Artes, Sección Extranjera*. "El Clamor". Año III, núm. 947, Madrid, 29-X-1892. El cuadro, reproducido en primera página, y comprado por el Gobierno brasileño, es aprovechado por Luis Pardo para defender que Brasil se podía sumar ya al número de naciones avanzadas al estar en condiciones de "satisfacer la otra perfectibilidad, tan necesaria para gozar de la otra vida: la perfectabilidad del hombre que por medio del arte que es el que sensibiliza el alma por medio de la expansión íntima que nos hace sentir la belleza". De donde se sigue la importancia que alcanza el arte en la época y se explica, en consecuencia, el continuo apoyo oficial y hasta las mismas exposiciones internacionales.

(45) En una carta fechada en Madrid, 3-XI-1897, contándole a su amigo Bas su parecer sobre los estudios en la Academia dice: "Si tuviera un hijo que quisiera ser pintor no lo tendría un momento en España, y no creas que lo mandaría a París (donde de buen grado estaría yo), sino a Munik (no sé si se escribe así), pues es una población donde se estudia la pintura en serio, sin cuidarse de obcecaciones de ninguna clase..." Citado por Palau I Fabre: *Picasso vivo (1881-1907)*. Barcelona , Polígrafa 1984, pp. 134-135.

(46) R. Soriano: *Exposición de Bellas Artes. XI. Sección Bávara*. "La Epoca". Año XLIV, núm. 14.465, Madrid, 19-XIII-1892.

(47) R. Soriano: *Exposición de Bellas Artes. X. Sección Francesa*. "La Epoca". Año XLIV, núm. 14.455, Madrid, 9-XII-1892.

(48) P. de Madrazo: *Exposición Internacional de Bellas Artes*. Art. cit.

(49) R. Balsa de la Vega: *La Exposición de Bellas Artes. Francia y Baviera. III*. "El Liberal". Año XIV, núm. 4.922 , Madrid, 12-XII-1892.

(50) F. M. Tubino: *El Arte y los Artistas Contemporáneros en la Península*. Madrid, Libr. Durán, 1871, pp. 220-221.

(51) J. Galofre: *Exposición General de Bellas Artes. V*. núm. 1.225 , Madrid, 21-VI-1856. La postura antirretratista se deja sentir claramente en las exposiciones nacionales, pues si en la primera, la de 1856, los retratos todavía representan la tercera parte del total de obras, en la siguiente, la de 1858, se reducen ya a la mitad, e incluso en 1862, Palmaroli reivindica la clasificación de su obra, *Campesina de las cercanías de Nápoles, Pascuccia*, dentro del género de costumbres, renunciando expresamente a la primera medalla que le otorgara el jurado incluyéndola en el de retratos.

(52) A. Albiñana. *Exposición de Bellas Artes*. "La Unión Católica". Año IX, núm. 2.380, Madrid, 15-VI-1895 .

(53) L. Royo Villanova. En la *Exposición de Bellas Artes*, "Blanco y Negro". Año V, núm. 215, Madrid, 15-VI-1895. Estos "madrileños pudientes" de que habla Royo Villanova quizá recuerdan lo que habían escrito A. Comas y Blanco en 1892 defendiendo que "la fotografía es el retrato democrático, y el cuadro al óleo esencialmente aristocrático", aparte de homologarse con el gusto europeo, para que no siguieran lamentándose de que "aquí, en España, donde todavía estamos apegados a las añejas y rancias rutinas, no comprendiendo que un artista pueda alcanzar una gran medalla de honor por un retrato, le obligamos a pintar sendos cuadros de historia si quiere conseguir una medalla de oro, aunque con ello violentemos su temperamento y cometamos una injusticia manifiesta" (*La Exposición Internacional de Bellas Artes. XIII*. "El Correo". Año XIV, núm. 4.676, Madrid, 2-II-1893.

(54) J. S.: *Revist de Madrid*. "Diario de Barcelona", núm. 314, Barcelona, 11-XI-1860, p. 10.390.

(55) M. Murguía: *Exposición de Bellas Artes. Artículo I*. "La Iberia". Año V, núm. 1.323, Madrid, 22-X-1858.

(56) Esta desconsideración del paisaje está propiciada por la rígida jerarquía de géneros en el arte español que prima claramente el arte docente, el arte útil, más concretamente la pintura de historia y social. Así hay que entender la advertencia que un autotitulado "Un artista" hace a Haes en 1860: "El señor Haes goza ya de un elevado concepto como paisista, nada más que como paisista. Decimos esto, no por ofenderlo, sino porque hay quien suponiéndolo el primer pintor de la época —clara alusión a Murguía—, se olvida de que no pertenece más que al tercer o cuarto género de la pintura..." (*Exposición de Nobles Artes. VI y el último Artículo*. "El Clamor Público", 2.ª Época, Año I, núm. 69, Madrid, 2-XI-1860). Desconsideración que se extiende también al retrato, como hemos visto anteriormente y se desprende de este deseo de Domenech después de alabar los retraros de Carolus Duran en 1866: "Esto no impide reconozcamos en el Sr. Duran superiores cualidades plásticas que aguardamos con ansia verlas empleadas en el *grand art* (*Exposición de Bellas Artes de 1867. III*. "La Esperanza". Año XXIII, núm. 6.879, Madrid, 26-II-1867.

(57) E. Martínez Velasco: *La Exposición de Bellas Artes de 1881 en Madrid II*. "La Ilustración Española y Americana". Año XXV, núm. XXI, Madrid, 8-VI-1881, pág. 374.

(58) A. de Beruete defiende que la relación entre Sorolla y la pintura nórdica, y más concretamente con Zorn, se produce en la Exposición de París de 1900, sobre lo que insiste también Pilar de Navascués Benlloch: *Sorolla y los Pintores Nórdicos* en *Conocer el Museo de Sorolla. 10. Aportaciones a su estudio*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 23-29). Probablemente, de esa fecha y de allí arranca su amistad, en especial Zorn, con el intercambio de cuadros y retratos, pero el conocimiento de sus obras y la consiguiente influencia corresponde a las Exposiciones Nacionales de 1881, 1884 y 1887.

(59) J. Fernández González: *Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes. VII. Continuación*. "El Museo Universal". Año V. núm. 51, Madrid, 21-XII-1862, pág. 402. Lo mismo y también en la citada revista defiende P. A. de Alarcón en 1864, añadiendo un "no es fácil que prosperen en España" (núm. 6, 5-II-1865, pág. 42), como lo parece probar el hecho de que Ruipérez y Zamacois se vieran obligados a "emigrar" a París, aunque luego tuvieran un amplio mercado con la burguesía de la Restauración.

(60) P. Millan: *Exposición de Bellas Artes*. "El País". Año VI, núm. 1.980, Madrid 31-X-1892.

(61) J. O. Picon: *Impresiones*. "El Imparcial". Año XXV, núm. 10.805, Madrid, 30-V-1897.

(62) M. Fernández Carpio: *La Exposición de Bellas Artes*. "La Izquierda Dinástica". Año XIV, núm. 3.795, Madrid, 20-VI-1895.

(63) "Revista de Bellas Artes". Año I, núm. 1, Madrid, 4-X-1899, pág. 1.

(64) R. Domenech: *El nacionalismo en el arte. Nota sobre la vida artística contemporánea*, Madrid, Ed. Páez (h. 1930), pág. 21.

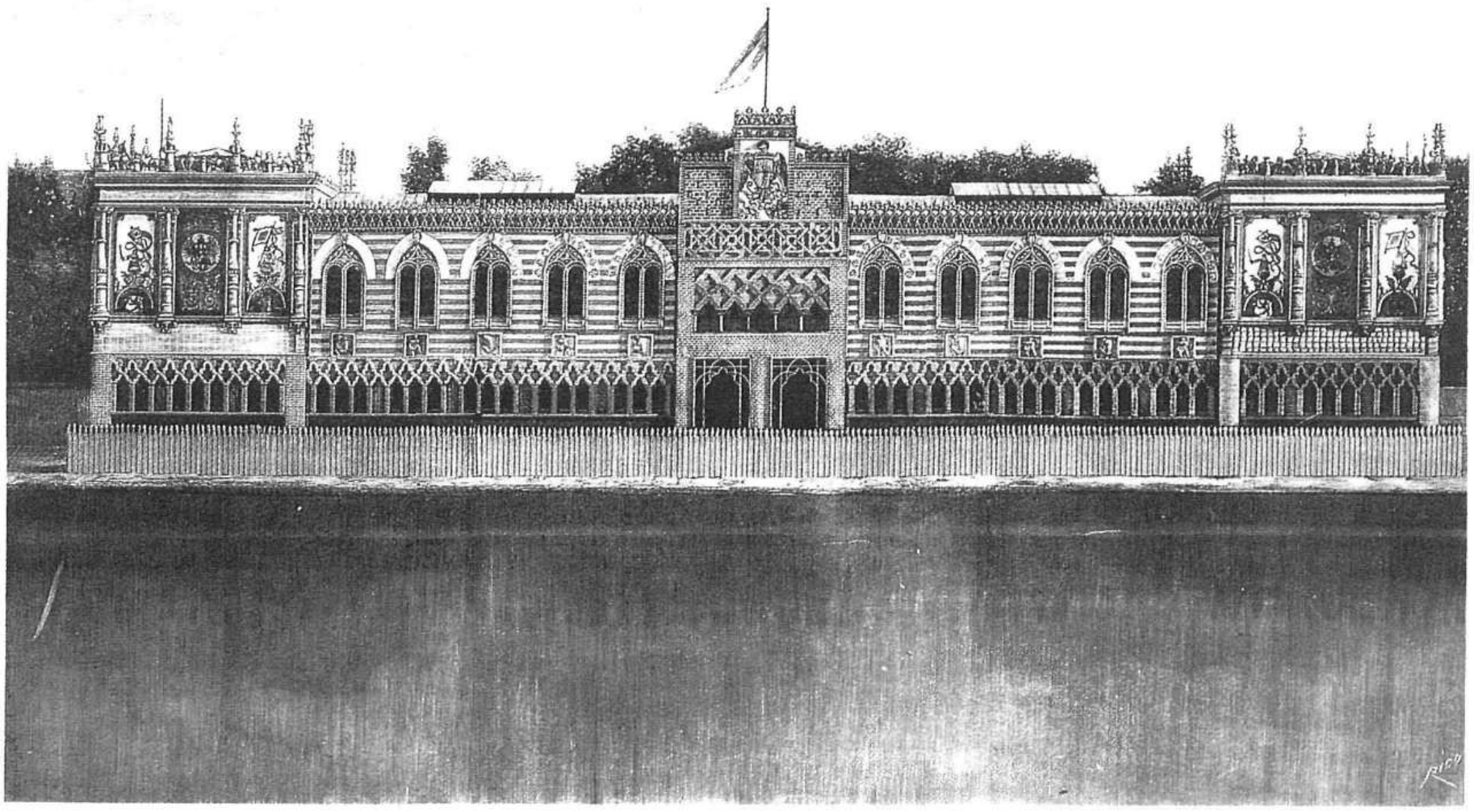
(65) R. Balsa de la Vega: *Exposición de Bellas Artes y de Arte Decorativo*. "La Ilustración Artística". T. XX, núm. 1.013, Barcelona, 27-V-1901, pág. 348.

ANEXO 1

EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES

Exposiciones	Expositores		Obras		Medallas		Menciones		Adquisiciones	
	Extranj.	Nacion.	Extranj.	Nacion.	Extranj.	Nacion.	Extranj.	Nacion.	Extranj.	Nacion.
1856	3	81	5	211		12	1	25		22
1858	1	91	1	215		19		32		34
1860	2	138	4	279		21		58		20
1862	2	126	8	278		33		23		33
1864	8	135	14	452	2	30	2	68		51
1866	12	168	25	398		32	6	82		49
1871	32	191	96	512	3	34			2	21
1876	5	195	10	465		20				28
1878	4	170	17	381		26				21
1881	29	299	78	633		18	4			39
1884	17	392	30	705		41	5	7		59
1884	17	392	30	705		41	5	7		59
1887	12	510	19	834		36	7	67		60
1890	18	634	34	1017		44				36
1892	196	640	214	1300	49	80	5	69		42
1985	15	713	21	1259		55		117		44
1897	18	668	45	1166		45		118		26
1899	11	497	14	893		45	1	118		18

artistas extranjeros, 57



Arturo Mélida. *Pabellón español.* París, 1889.

ARQUITECTURA Y NACIONALISMO

La imagen de España a través de las EXPOSICIONES UNIVERSALES

María José Bueno

El romanticismo, con el redescubrimiento por parte de cada país de su historia, trajo consigo el estudio del pasado nacional en todas sus vertientes. En el campo concreto de la arquitectura, dio lugar a la investigación en torno a los estilos del pasado que mejor representaban la esencia nacional. Los distintos Estados europeos se lanzaron a la búsqueda de sus arquitecturas pretéritas

más singulares o gloriosas, en estrecha relación con las situaciones políticas, económicas o culturales que conviniese poner de relieve en ese momento. Ello hizo aparecer el curioso fenómeno en la historia de la arquitectura que se ha dado en llamar *revivals* (neogótico, neoárabe, etc.). Los revivals elegidos no van a ser siempre los mismos, e incluso serán interpretados de diferentes formas dependiendo del contexto, la época o el lugar en que se desarrolle la recuperación. Por ejemplo, cuenta Honour, que durante la Revolución Francesa, la mutua desgracia hizo que se aproximaran las interpretaciones absolutista y aristocrática de la caballería, por lo que el medievalismo adquirió tintes antijacobinos. En Inglaterra, por el contrario, los oligarcas *whig veían en los barones de la Edad Media a los paladines de la libertad británica* (1).

Dentro de este clima emocional, no es extraño que en la Exposición Universal de París de 1867, los países participantes fuesen invitados a levantar un pabellón cuyas formas "hablasen" de la nación a la que pertenecían. Debido, pues, a este carácter deliberadamente representativo, estas construcciones se convertirán en el lugar en el que podemos hallar, en estado químicamente puro, el problema de la identidad arquitectónica de cada uno de estos países.

Con respecto a España, esta cuestión se hace aún más interesante si pensamos que nuestro país estuvo muy al margen de los grandes debates arquitectónicos del siglo XIX y que, en los estudios sobre el arte de la época, hay que limitarse en muchas ocasiones a verificar cuándo y cómo se importaban las innovaciones —exceptuando, claro está, el modernismo catalán—. Hay, sin embargo, un asunto en el que sí encontramos un debate original, y es en el tema de la expresión arquitectónica del carácter nacional. Las exposiciones universales son un punto de mira privilegiado para estudiar las distintas visiones que España dio de sí misma, y que variaban dependiendo de los acontecimientos políticos, económicos o sociales por los que atravesaba el país. El estilo de estos pabellones estuvo siempre basado en historicismos de mayor o menor importancia en nuestro pasado arquitectónico. Mediante ellos, se trataba de presentar ante el público de las exposiciones una imagen oficial de España. De ahí que en la elección de uno u otro radique el núcleo del problema, ¿por qué un neoárabe, un neomudéjar o un neoplateresco?

El neoárabe

Apenas hay una sola exposición universal durante el siglo XIX en la que nuestro país no dé cuenta, en mayor o menor medida, de su pasado musulmán. Evidentemente, el resto de Europa nos identificaba con él y las palabras de Víctor Hugo —*España es medio africana, África es medio asiática* (2)— no son más que una pequeña muestra. Por ello, el monumento al que España hizo más veces referencia fue la Alhambra. Ya en las primeras exposiciones, en las que aún no había pabellones nacionales, España exponía como el edificio más representativo de sí misma maquetas y reproducciones del palacio musulmán. También hay que tener en cuenta que la Alhambra, en particular, y Granada, en general, eran lo más conocido y lo que más gustaba fuera de nuestras fronteras. Por ejemplo, sólo durante la primera mitad del siglo XIX hay más de cuatrocientos grabados extranjeros que tuvieron como objeto Granada y sus monumentos (3). Dentro de nuestras fronteras la arquitectura árabe estaba igualmente muy de moda a mediados del siglo XIX, de tal manera que Navascués ha acuñado el término *alhambrista* para denominar la gran cantidad de villas, palacetes, cafés, quioscos y demás construcciones de carácter festivo que tienen en la Alhambra su fuente de inspiración, en la mayoría de los casos remota, y que proliferaron en España durante la pasada centuria (4). Pero la diferencia entre las réplicas neoárabes hechas por españoles y las de otros países, estribaba en la identificación nacionalista que provocaba en los primeros, que consideraban este estilo como genuinamente hispánico. Así, José Castro y Serrano, en su libro-revista sobre el papel de España en la exposición de 1867, confrontaba el pabellón neoárabe de Prusia con

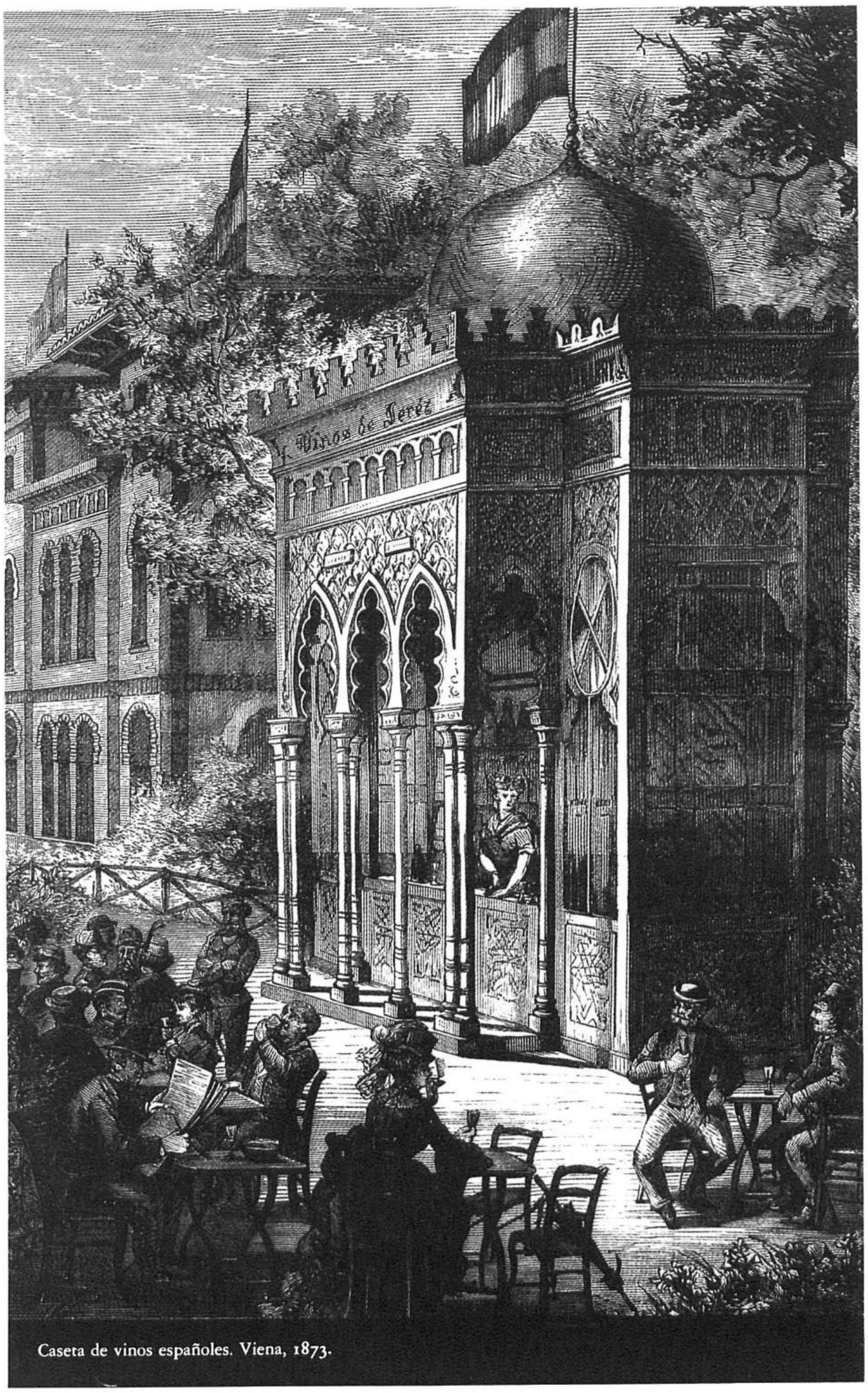
los modelos de la Alhambra presentados por su restaurador, Rafael Contreras, y comentaba, *salta a la vista la diferencia que hay entre la fuente pura de un arte original y las derivaciones* (5).

Sin embargo, en su asistencia a las exposiciones universales, España relegó generalmente el neoárabe a construcciones secundarias, a pesar del enorme éxito de este revival. De este modo, se construyeron pequeños quioscos para el jardín o para adornar las secciones de agricultura. Así, mientras que en la Exposición de Viena de 1873 el principal pabellón español era mudéjar, en el Práter se presentó una caseta de vinos con cúpula bulbosa, columnillas pareadas y arcos lobulados, ingredientes todos ellos considerados imprescindibles en el arte oriental. Lo mismo sucedió con el quiosco de *estilo morisco no muy definido, pero en perfecta armonía con el objeto*, que se hizo en el jardín de la Exposición Universal de Filadelfia, en 1876 (6). La lista de estas pequeñas construcciones, pintorescas y muy poco arqueológicas, podría hacerse muy larga. Aquí sólo quisiera señalar cómo el neoárabe cumplía a la perfección el doble papel, por un lado, de simbolizar a España, y por otro, de ser el estilo festivo y exótico que este tipo de certámenes requería —no olvidemos la vertiente de gran feria o parque de atracciones que las exposiciones universales tuvieron desde su inicio.

Pero lo cierto es que, en realidad, solamente una vez se hizo el principal pabellón español siguiendo este estilo. Fue el diseñado por el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos para la exposición parisina de 1878, coincidiendo con un momento de gran auge de este neo en España. El pabellón se encontraba dentro de la *Rue des Nations*, pasaje al aire libre dentro del Palacio de la Industria, en el que cada país hacía una fachada en su estilo más característico. La fachada de Villajos pretendía ser un repertorio de la arquitectura árabe española. La referencia más clara es la del patio de los Leones de la Alhambra en la zona central, mientras que el resto se inspira, más o menos fielmente, en motivos del Alcázar sevillano, la Mezquita de Córdoba o algún monumento mudéjar toledano. Que la cita más obvia fuese la del patio de los Leones es comprensible, ya que cualquier extranjero, ducho o no en historia de la arquitectura, podría reconocer sin dificultad su procedencia, cumpliéndose de este modo el objetivo de mostrar con facilidad la nacionalidad del edificio. Como decía un cronista francés de la exposición, España presentaba un *trompe-l'oeil elegante, gracioso y muy alegre, delante del cual la gente se detiene para decir con un aire entendido: He aquí la Alhambra* (7).

Es importante hacer notar que los comentaristas españoles calificaron al pabellón de 1878 de *mudéjar*. Así, para el corresponsal de *La Ilustración Española y Americana*, la fachada reproduce *los seis tipos del orden mudéjar que caracterizan la arquitectura hispanoárabe* (8). También para Ángel Fernández de los Ríos esta fachada *agrupa el arte mudéjar de Granada, Sevilla, Toledo y Murcia* (9). De los Ríos fue un destacado liberal del siglo XIX español. Escritor y político, tuvo que exiliarse con la Restauración, y desde su alejamiento parisino escribió la guía-itinerario de la exposición de la que hablamos. En ella se ve su ansia por un país más avanzado, más libre y culto. Detestaba la arquitectura barroca, como muchos otros de su época, por lo que ésta tenía de desmesura, y apreciaba el neoclasicismo del siglo XVIII. Curiosamente fue uno de los que más elogios hizo de la colorista fachada de Villajos, a la que calificó de *magnífica y preciosa* (10). He querido resaltar el hecho de que en su época se llamara *mudéjar* al estilo del pabellón de 1878, porque este estilo tenía unas curiosas connotaciones políticas que pueden dar la clave de por qué Fernández de los Ríos prefería la fachada alhambrista de 1878 al pabellón neorrenacimiento de la Exposición de 1867. Cuestión ésta de la que hablaré más adelante.

El éxito del neoárabe se fue apagando conforme terminaba el siglo. El enorme triunfo del pabellón plateresco de José Urioste en 1900, junto con las tendencias nacionalistas que se afirman después de 1898, y que reivindican lo mudéjar como más español que lo árabe van a ser, entre otras cosas, las causas de ello.

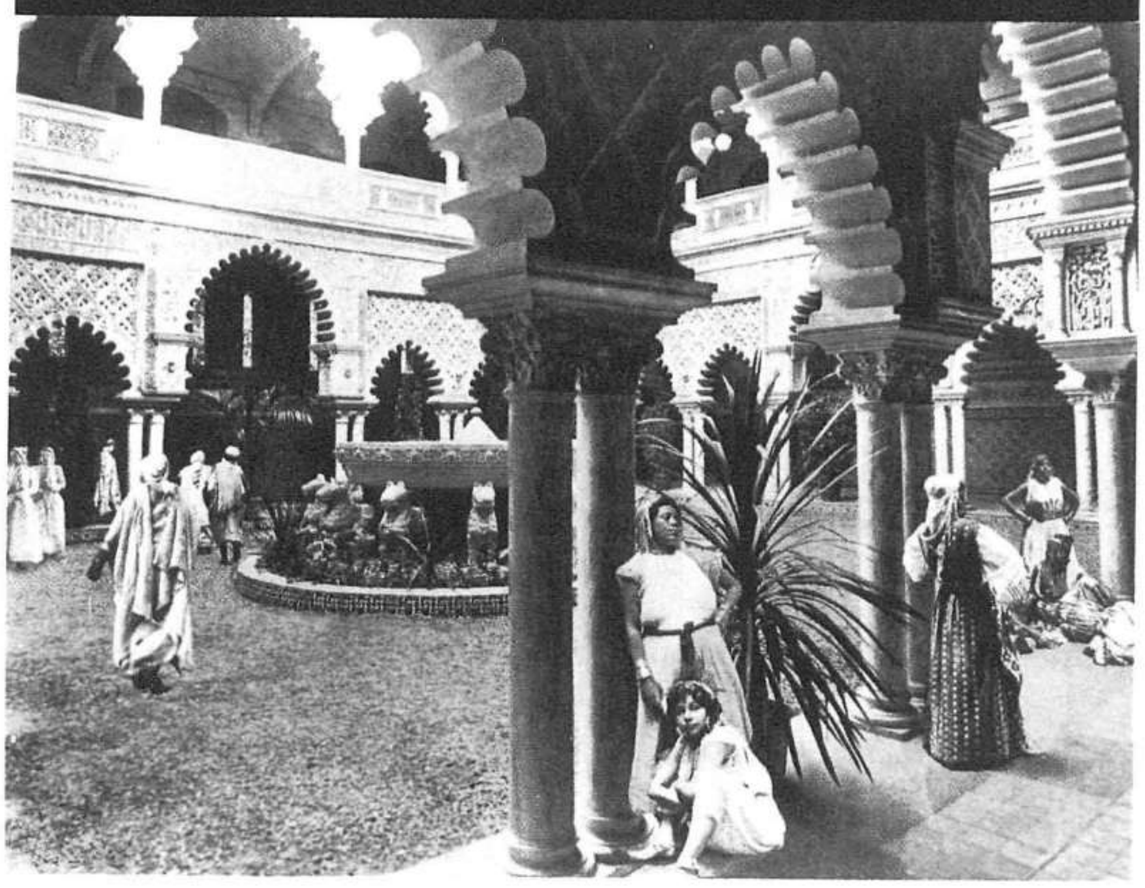


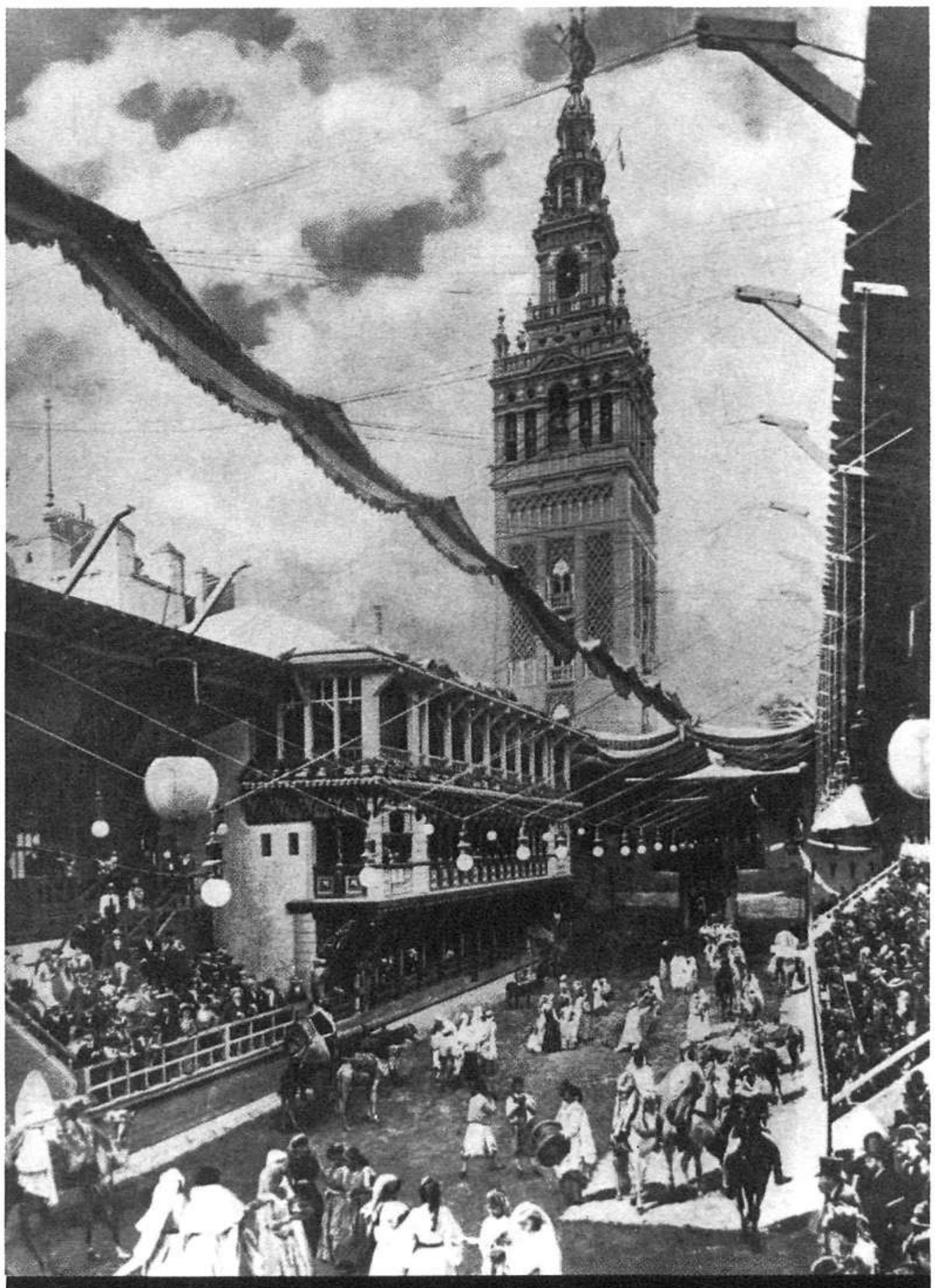
Caseta de vinos españoles. Viena, 1873.

París, 1900. *L'Andalousie au temps des maures.* El barrio tangerino.

José Urioste. *Pabellón español.* París, 1900.

París, 1900. *L'Andalousie au temps des maures.* El patio de los Leones.





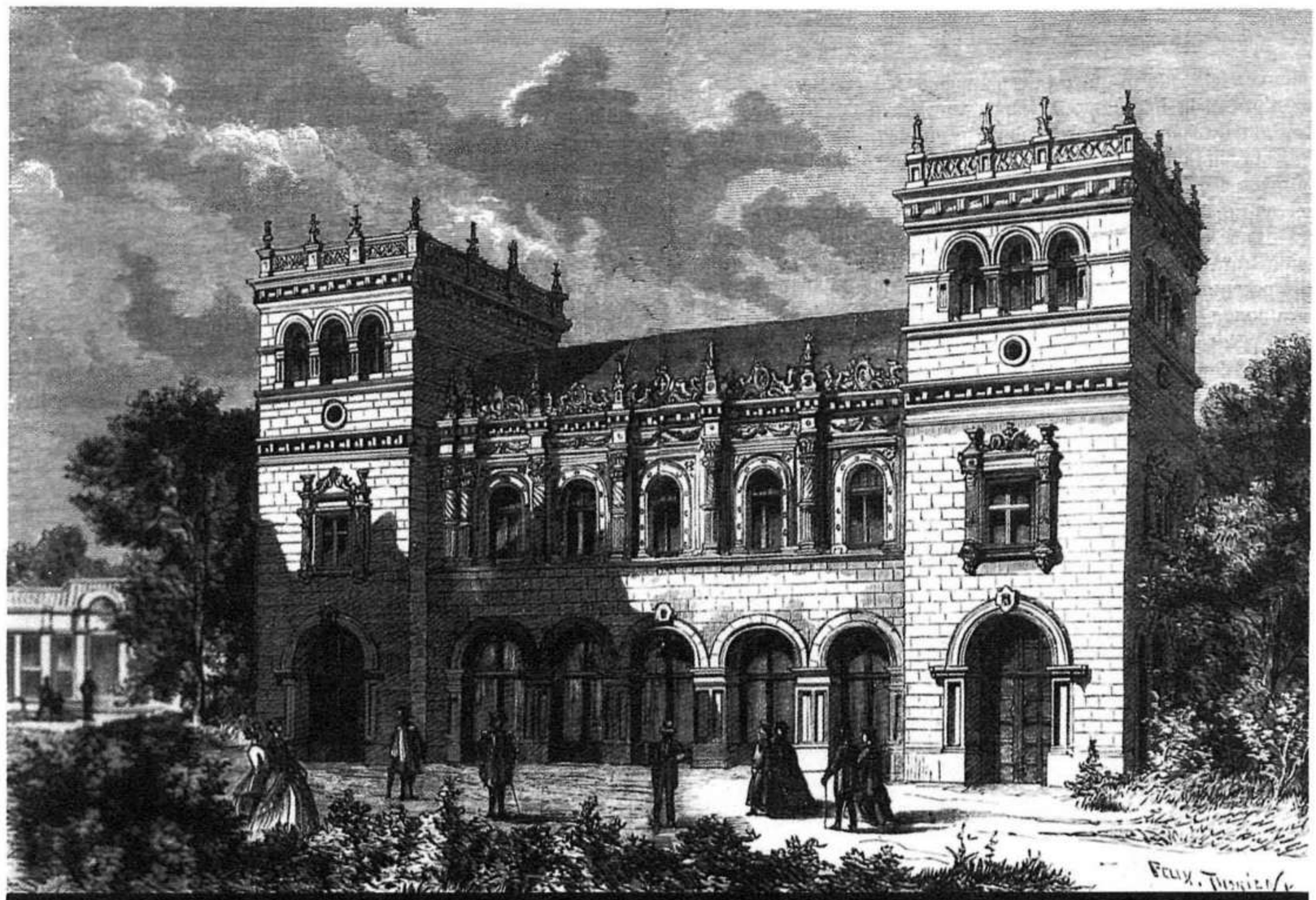
París, 1900. *L'Andalousie au temps des maures*. La Giralda y la pista de torneos.

Agustín Ortiz de Villajos. *Pabellón español en la Rue des Nations*. París, 1878.

Alvarez Capra. Pabellón español. Viena, 1873.

Sólo un pabellón de los construidos por España para las exposiciones universales del siglo XIX fue neomudéjar. Sin embargo, en el marco de la arquitectura historicista de nuestro país ocupa un lugar de relevancia, pues fue el primero en producir una reflexión legitimadora de sus características netamente nacionales.

En 1859, el discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de José Amador de los Ríos, historiador y arqueólogo, versó sobre *El estilo mudéjar en arquitectura*, del que dice: *Es un arte que no tiene par ni semejanza*



Jerónimo de la Gándara. Pabellón español. París, 1867.

en las demás naciones meridionales, como no ha menester ninguna de ellas de la política tolerante que da vida a los vasallos mudéjares de la Corona de Castilla, ni de las leyes que los defienden y protegen, ni de la alianza social que demanda y obtiene su inmediata participación en el ejercicio de las artes mecánicas y que lleva al fin su influencia a las esferas de las ciencias y las letras (11). Más adelante comenta acerca de Fernando III que, *libre de las supersticiones de la barbarie, se erige en patrocinador de la raza hebrea y de la raza mudéjar; y mientras acude a legitimar su existencia por medio de las leyes, pone bajo su manto y traslada a la Imperial Toledo las renombradas academias de Córdoba* (12).

Amador de los Ríos, por lo tanto, considera el mudéjar, primero, como un arte genuinamente español, *que no tiene par ni semejanza en las demás naciones meridionales*, y segundo, le atribuye un carácter, por así decir, liberal, ya que es un estilo patrocinado por un rey de *política tolerante* que no sólo acepta, sino también protege en su suelo a hebreos y mudéjares, a los que además, legítima por medio de leyes.

El neomudéjar tiene, por tanto, connotaciones nacionalistas y políticas en su nacimiento. Las primeras están claramente manifiestas en todos aquellos textos del siglo XIX en donde se habla del estilo. En cuanto a las segundas, su seguimiento es más complejo, pues no suelen estar expresadas abiertamente, a pesar de que se deducen sin dificultad en algunos casos. Esto último es lo que sucede, por ejemplo, con Ángel Fernández de los Ríos, en cuyo caso son motivaciones políticas, más que estilísticas, las que nos dan la clave de su extraño rechazo del pabellón neoplateresco de 1867, al que califica con desprecio de *mazacote de yeso* (13), mientras halaga de forma desmedida lo que, en el fondo, también era un mazacote de yeso, la fachada de Villajos de 1878. Ya vimos cómo para F. de los Ríos esta fachada era mudéjar, algo no de extrañar si pensamos que en ese

Dernaz. *L'Andalousie au temps des maures*. El barrio de Toledo. París, 1900.

momento no estaban muy claros los límites de lo musulmán, lo morisco y lo mudéjar. Si sus preferencias se movían entre la arquitectura neoclásica y la de hierro, sencilla y útil, ¿por qué entonces elogia una construcción tan de tramoya y abigarrada como era la de Villajos, y rechaza la sencillez clásica del pabellón de 1867? Seguramente, por la misma razón por la que criticó el hecho de elegir a Isabel la Católica como símbolo representativo de España para la fachada del Palacio de la Industria de 1878: por razones políticas (14). Según Fernández de los Ríos no podía dar la imagen de su país una mujer bajo cuyo reinado se creó la Inquisición y se expulsó a los moriscos. En consecuencia, al atribuirle al primer renacimiento español una ideología reaccionaria, se decantaba por la arquitectura de la tolerancia social y religiosa, simbolizada en este caso por el mudéjar.

Para terminar de entender claramente la actitud de Fernández de los Ríos hay que tener en cuenta que el pabellón neoplateresco de 1867 fue construido durante el reinado de Isabel II, a sólo un año de la revolución

septembrina de 1868 que derrocó a la reina e implantó un Gobierno republicano. Fernández de los Ríos, partidario de la república y de la revolución de 1868, asoció los ámbitos de lo estético y de lo político, y de ahí que apoyase al estilo que más se acercaba a su ideología liberal.

Son, en efecto, los matices liberales del neomudéjar, los que hacen que la primera República (11 de febrero de 1873 al 3 de enero de 1874) lo escoja para representar a España en la Exposición de Viena de 1873. Por ello, con el pabellón construido por el arquitecto Álvarez Capra y situado en el Práter, no era la imagen de un imperio la que se quería dar, sino la de permisividad y la de *legitimar por medio de las leyes*.

Conforme finalizaba el siglo XIX y empezaba el XX las connotaciones nacionalistas del neomudéjar se fueron afianzando, mientras que, con la Restauración, sus posibles significaciones liberales desaparecieron. Manuel Gómez Moreno, en el libro *Arte mudéjar toledano*, de 1916, dice que *Toledo representa para el arte nacional un foco permanente de españolismo; un laboratorio donde reaccionaban siempre las primeras materias llegadas por varios caminos hasta el corazón de la península* (15). Es decir, donde se transformaba en español lo que era extranjero. Con mayor énfasis insiste en este último aspecto Román Loredo, para quien *el mudejarismo fue fórmula verdaderamente nacional y, sobre todo, popular del arte español, ambiente que resistió a todas las sucesivas importaciones de estilos europeos y que con todos llegó a amalgamarse* (16). Por este y otros muchos ejemplos que podríamos citar, vemos cómo en el primer tercio de siglo, el mudéjar fue considerado como un arte popular, y *lo popular* suponía la esencia de la nación, el substrato permanente de españolidad frente a todas las influencias foráneas. El Desastre de 1898, con la pérdida de las colonias, trajo consigo un repliegue del país sobre sí mismo y la vuelta a los pretendidos orígenes de España, representados en Castilla. El mudéjar era la transformación castellana de lo musulmán, de ahí que terminara sustituyendo a las tendencias alhambristas, vistas a partir de ese momento como estilos extranjeros que no habían pasado el filtro castellano. El neomudéjar llegó así a convertirse ideológicamente en un estilo nacional equiparable al neoplateresco, y tipológicamente sustituyó al neoárabe como estilo de recreo. Este último era excesivamente oriental y sensual, mientras que lo que se quería promocionar era la austeridad castellana. Casas de campo, hoteles, plazas de toros, etc., pasaron a construirse siguiendo este revival, ya que *incluso desde el comienzo, el nivel de partida del neomudéjar fue el de un cierto subproducto del neoarabismo* (17).

En estas connotaciones arabizantes está la clave de por qué, a pesar de la enorme difusión y éxito del neomudéjar en la última década del siglo XIX y primera del XX, no fue el estilo escogido para el pabellón español en las exposiciones de 1900 en París o de 1911 en Roma, y lo fuese, en cambio, el neoplateresco, que se consideró el estilo castellano por excelencia, ya que estaba libre de cualquier tipo de lectura orientalizante.

El neoplateresco

La auténtica fuerza del neoplateresco como estilo nacional surge a raíz del Desastre del 98. Sin embargo, el primer pabellón español para una exposición universal —la de 1867— fue neoplateresco. El arquitecto Jerónimo de la Gándara proyectó un edificio que recordaba, sobre todo en sus torres, al palacio salmantino de Monterrey. Este pabellón pasó un tanto desapercibido por su excesiva severidad. Severidad que no se correspondía demasiado con las cabezas de toros exhibidas en sus salones, ni con las corridas que organizaba la delegación española. Contra este despliegue folclórico se manifestaron tanto extranjeros como españoles. Los primeros invocaban a la Sociedad Protectora de Animales (18), los segundos —entre los que se encontraba Fernández de los Ríos— querían que el país dejase de ser la burla del resto de Europa (19).

El neoplateresco no volvió a retomarse como estilo representativo español hasta la Exposición de París de 1900. Este largo período entre un pabellón y otro podría deberse a dos motivos: uno de carácter político, ya que

al ser el neoplateresco el estilo elegido por un Gobierno reaccionario en 1867, sólo un año antes de la revolución, se le relacionó en cierto modo con una postura ideológica también reaccionaria, y en esta línea habría que entender el rechazo de F. de los Ríos. El segundo motivo de la tardía utilización del neoplateresco, es de carácter estilístico, y tuvo que ver, probablemente, con su falta de pintoresquismo. Tendría que cambiar la mentalidad española y la visión de sí misma a través de los reveses de la guerra de 1898, para que se relegaran un tanto los folclorismos y se intentara dar una imagen más seria y europea del país.

Una prueba de la debilidad inicial del Renacimiento como estilo nacional, fue el rechazo de la propuesta que pretendía hacer una réplica de la casa de la Gralla de Barcelona en la fachada de la Exposición de París de 1878. La casa de la Gralla era un palacio con una portada renacentista de 1518, atribuida a Damián Forment, y que había sido derribada en 1857. En lugar de reproducir esta casa, se hizo la fachada alhambrista de Villajos, como ya vimos.

En una fecha tan tardía como es la de 1880 aún encontramos comentarios que no le conceden al arte español del siglo XVI ninguna representatividad nacional. Así, por ejemplo, el que hace Francisco María Tubino en el cuaderno de *Monumentos arquitectónicos de España* dedicado a unos sepulcros renacentistas: *Asoma en las líneas de estos sepulcros las exageraciones, la hinchazón (...) que caracteriza la manera plateresca, y si bien no hay derecho para condenarles por defectuosos, sí es lícito ver en ellos precisos testimonios de la tiranía con que las máximas de los reformistas italianos nos avasallaban. El arte nacional ha desaparecido, nada en estas fábricas lo recuerda* (20).

Por qué pocos años más tarde el Renacimiento se convertía en el más prestigioso de los estilos historicistas españoles, es algo que podremos rastrear en los comentarios suscitados por el pabellón neoplateresco que José Urioste diseñó para la exposición de 1900.

Los autores contemporáneos que han estudiado este período —caso de Navascués o Amezqueta, entre otros— relacionan muy estrechamente la pérdida de las colonias y el desastre final de 1898 con la afirmación nacionalista que se produjo en España en todos los terrenos artísticos (21). Cabello Lapiedra, uno de los defensores acérrimos de las tendencias nacionalistas en arquitectura, confirma estas teorías cuando escribe, *circunstancias bien tristes y deplorables nos obligan en todas las manifestaciones de la vida a una seria reivindicación entusiasta y viril de nuestra propia patria* (22).

Esta pretensión de seriedad trajo como consecuencia una repulsa de la tradicional imagen floclórica y pintoresca, particularmente desplegada con ocasión de las exposiciones universales. Así, cuando en 1900 se construyó un pabellón neoplateresco con gran cantidad de elementos de las Universidades de Alcalá de Henares y Salamanca, la crítica celebró unánimemente la elección. Un artículo de *La Ilustración Española y Americana* que comenta este pabellón nos muestra con claridad el clima emocional del que surgió este revival: *El colmo de la inoportunidad hubiera sido presentarnos ahora ante el mundo a recordarle con un estilo más o menos mudéjar nuestros antecedentes orientales y berberiscos (...) Servimos y hemos de servir para algo más que para presentar una de las notas pintorescas destinadas a combatir el aburrimiento universal. No está de más ante estas gentes que se empeñan en mirarnos como un pueblo de "toreadores", de inquisidores y de frailes, el recuerdo de nuestras Universidades de Alcalá y Salamanca, florecientes cuando la mayor parte de las hoy famosas no existía y cuna de la Lingüística, de la Física y de la Historia Natural (...), que los españoles al descubrir la mitad del globo en los siglos XV y XVI, transformamos o fundamos con los nuevos elementos de estudio que las nuevas tierras suministraron* (23).

En este artículo encontramos condensados todos aquellos elementos que conformaban ideológicamente el neopleteresco. Por un lado, el rechazo de *nuestros antecedentes orientales*, por lo que ello tenía de exotismo folclórico, en un momento en el cual lo que se quiere hacer resaltar es la España seria y culta. Por otro, la

conquista de América será considerada desde el prisma de la revolución científica que trajo consigo, evitando las implicaciones bélicas de la misma. Se presentaba así al país como pionero, no de hazañas guerreras, sino de empresas culturales.

A la hora de elegir el estilo del pabellón se tuvo también mucho cuidado de que éste no se relacionara directamente con el Descubrimiento. Así, la revista catalana *Hispania* recalcaba el hecho de que Urioste no hubiese escogido el gótico, porque éste evocaba *la época de conquistas y descubrimientos, y no halló pertinente ni patriótico mantener vivos estos recuerdos, cuando está tan reciente la fecha de nuestros desastres (...) Más lógico debió parecerle recordar la época del florecimiento de las Universidades de Alcalá y Salamanca* (24). Encontramos aquí otra vez la relación entre neoplateresco y cultura, que tanto interesaba difundir, pero, además, en este caso aparece un factor nuevo, que es el rechazo del gótico como estilo representativo español. Ello era debido a la relación que el gótico mantenía con el momento de creación del imperio colonial que se acababa de perder. Puede llamar la atención que, sin embargo, en Cataluña tenga gran aceptación como estilo nacional. Sucede que allí las connotaciones eran diferentes, representaba la época del gran florecimiento político, económico y comercial catalán, florecimiento que la pujante burguesía industrial de entonces quiso reivindicar como símbolo propio de identidad.

Dernaz. *L'Andalousie au temps des maures*. El Sacromonte. París, 1900.

Por desgracia, mientras la delegación española se esforzaba en mostrar un país culto y europeo, los organizadores franceses montaron lo que fue una de las grandes atracciones de la exposición, *L'Andalousie au temps des maures*. El arquitecto francés Dernaz diseñó, en un recinto de 5.000 metros situado en el Trocadero,

una peculiar Andalucía que comprendía: unas casas de la provincia de Toledo; un *trompe-l'oeil* de la Alhambra y el Sacromonte; unos barrios tangerinos; una Giralda de Sevilla de 65 metros de altura, dorada en sus cuatro costados y a la que se podía subir en burro; un patio llamado de los Leones, pero que reproducía el de las Doncellas en su primer piso y el de las Muñecas en su segundo, aunque, eso sí, había una fuente con leones; por último, se construyó una pista de torneos donde se celebraron guerras entre moros y cristianos, asaltos a

José Urioste. Pabellón español. París, 1900.

caravanas, cacerías y casamientos gitanos. Animaban el conjunto grupos flamencos y de bailarinas españolas. Como podemos comprobar, el tópico no era tan fácil de desmontar.

A pesar de todo, el gran éxito del pabellón de 1900 contribuyó a la difusión de este revival por toda España, empleándose con profusión, tanto en la arquitectura pública como en la privada. En el primer tercio del siglo XX el neoplateresco se afianzó como el estilo castellano por excelencia, mientras, paralelamente, se desarrollaban otros estilos regionales, tales como el andaluz o el montañés. Unos y otros terminarían fundiéndose, dando lugar a lo que se podría llamar *estilo collage,* del que tenemos un buen ejemplo en la plaza de España que Aníbal González diseñó para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Un antecedente claro de ésta, es el pabellón que Arturo Mélida ideó para la Exposición Universal de París de 1889. Mélida hizo una síntesis de gótico isabelino, plateresco y múdejar, prefigurando así gran parte de lo que se consideró la *esencia arquitectónica de España* en el siglo XX.

A lo largo de este análisis hemos podido comprobar que, a través de las exposiciones universales, se dilucidó la imagen arquitectónica de nuestro país. La evolución de la misma en el siglo XX, bien se merece un estudio. Entre otras cosas, podría dar mayores elementos de juicio a la hora de decidir cómo será la exposición que se nos avecina.

NOTAS

(1) Hug Honour: *El Romanticismo,* Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 182-183.

(2) Citado por Francisco Calvo Serraller en "Los viajeros románticos franceses y el mito de España", en el catálogo *La imagen romántica de España,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 22.

(3) Vid. P. A. Galera Andreu: "La estampa europea y el orientalismo meridional", *II Congreso Español de Historia del Arte. Ponencias y Comunicaciones,* T. I, Valladolid, C.E.H.A., 1978, p. 278.

(4) Pedro Navascúes: *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pp. 93-94 y 139.

(5) José Castro y Serrano: "España en París", *Revista de la Exposición Universal de* 1867, núm. 10, septiembre 1867, p. 155.

(6) J. A. Rebolledo: "Exposición Internacional de 1876", *Anales de la Construcción y de la Industria,* núm. 6, junio, 1876, p. 81.

(7) Glücq: *L'Album de L'Exposition,* 1878, París, Glücq éditeur, pp. 23-24.

(8) Pico de la Mirándola, seud: "La Exposición de París de 1878", *La Ilustración Española y Americana,* suplemento al núm. XXX, agosto 1877, p. 106.

(9) A. Fernández de los Ríos: *La Exposición Universal de 1878. Guía-itinerario,* Madrid, English y Gras editores, 1878, p. 100.

(10) Fernández de los Ríos, op. cit., p. 99.

(11) José Amador de los Ríos: *El estilo múdejar en arquitectura. Discursos leídos en la recepción pública de D. José Amador de los Ríos,* Madrid, Imp. José Rodríguez, 1859, pp. 2-3. El *Centre de recherches de l'Institut d'Études Hispaniques* lo ha publicado en francés en el año 1965.

(12) J. Amador de los Ríos, op. cit., p. 13.

(13) A. Fernández de los Ríos, op. cit., p. 100.

(14) Ángel Fernández de los Ríos, op. cit., pp. 61-62. La fachada del palacio construido en el Campo de Marte llevaba veinte pilares con las figuras simbólicas de cada uno de los países asistentes al certamen.

(15) M. Gómez Moreno: *Arte múdejar toledano,* Madrid, Leoncio de Miguel, 1916, p. 45.

(16) Román Loredo en la introducción que hace al libro de G. E. Street, *La arquitectura gótica en España,* Madrid, Calleja, 1926, pp. 1-2.

(17) Adolfo González Amezqueta: "Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX", *Arquitectura,* núm. 125, mayo 1969, p. 6.

(18) Hippolyte Gautier: *Les couriosités de L'Exposition Universelle de* 1867, París, 1867, p. 44.

(19) Entre otros muchos, vid. los comentarios de A. Fernández de los Ríos, op. cit., p. 281, y los de R. de Inchaurrandieta "La Exposicón de París", *Revista de Obras Públicas,* núm. 17, septiembre 1867, p. 200.

(20) Francisco María Tubino, *Puerta y escalera del hospital de la Latina y sepulcros de Francisco Ramírez y Beatriz Galindo, en el Monasterio de la Concepción Jerónima,* ("Monumentos arquitectónicos de España"), Madrid, José Gil Dorregaray, 1880, pp. 7-8.

(21) Vid. Pedro Navascués, en su colaboración al t.V de la *Historia del Arte Hispánico. Del Neoclasicismo al Modernismo.* Madrid, Alhambra, 1978, p. 89. Y González Amezqueta en el artículo ya citado sobre arquitectura neomudéjar madrileña, p. 61.

(22) Luis María Cabello: *La Casa Española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional,* Madrid, 1917, p. 43.

(23) G. Reparaz, "La Exposición Universal de París", *La Ilustración Española y Americana,* núm. XV, abril, 1900, p. 235.

(24) Rafael Puig y Valls, "Crónica de la Exposición de París. El pabellón de España", *Hispania,* núm. 32, junio 1900, p. 202.

CENTENARIOS
de artistas en el fin de siglo

María de los Santos García Folguera

Apenas "algunos cientos de personas" aguardaban a las puertas del Museo del Prado en el mediodía del 3 de abril de 1882 la llegada de una comitiva que recorría las calles de la capital ante la indiferencia general. Se trataba de rendir homenaje a Murillo en el segundo centenario de su muerte, pero tan sólo un madrileño se había sumado espontáneamente a los actos oficiales y había engalanado sus balcones. Además, entre esos escasos cientos de personas, pocas estaban allí con ánimo de participar, "atraídas unas por la ceremonia, otras movidas de la curiosidad, o detenidas al paso por la comitiva que veía o la gente que aguardaba"

En Madrid la iniciativa fue surados (1): cuatro alumnos de y Grabado y dos miembros del ron ir a llevar coronas de flores como "homenaje de cariñoso bración de un "centenario que Bellas Artes acogió bien la idea cívica. Por su parte organizó honor del pintor y, como no una función religiosa.
en San Isidro, y se contó con la con ministros, parlamentarios, to, sólo empleados de palacio y adornada para este acontecigra con una paleta y pinceles rel; candelabros encendidos bajas con el nombre de cuadros, junto a coronas y palmas en las altas.

Murillo. La Ilustración Española y Americana.

privada y los preparativos apre- la Escuela de Pintura, Escultura Círculo de Bellas Artes, decidie- al pie de la estatua del pintor, recuerdo", ya que no como cele- debió hacerse". La Academia de y acordó asistir a esta procesión una velada artístico-literaria en podía ser menos, se preparó

Humo misa con responso presencia del rey, aunque no ni miembros del Ayuntamien- militares. La iglesia estaba miento: había una alfombra ne- sobre palmas y coronas de lau- y cartelas en las tribunas Murillo y algunos títulos de

Desde allí salió la procesión cívica, con representaciones de la Academia de San Fernando, el Círculo de Bellas Artes, la Sociedad de Acuarelistas, las Escuelas de Pintura, Escultura y Grabado, de Arquitectos, de Música y Declamación, las Asociaciones de Escritores y Artistas, las Sociedades del Fomento de las Artes, los Institutos de San Isidro y Cardenal Cisneros —"la juventud artística y escolar"— un par de bandas de música y dos piquetes de la Guardia Civil. El cortejo, "poco brillante", pasó por las calles de Toledo, Mayor, Puerta del Sol y Alcalá hasta llegar al Museo del Prado, delante de la estatua. En todo el recorrido sólo se adornaron dos

balcones, el de la Academia, en el que se colocó el busto "semicolosal" del pintor entre flores y damascos, y otro, también en la calle de Alcalá, de un particular al que una comisión de artistas y escritores, agradecidos, fue a visitar por la tarde, ofreciéndole una de las coronas de laurel destinadas al artista "por ser el único que ha tomado parte ostensible en la manifestación" (2).

También los balcones del museo que daban sobre la plaza de Murillo se habían engalanado y contribuían a su lucimiento sus ocupantes, damas que habían acudido por su admiración al artista —"émulas de Angélica

Velázquez. Pi i Margall. Historia de la pintura.

Ribera. Pi i Margall. Historia de la pintura.

Murillo. Pi i Margall. Historia de la pintura.

Kauffman o Sofonisba Gentileschi, en el ejercicio de la pintura"— o por mera curiosidad, "simplemente amigas o parientes de empleados del museo".

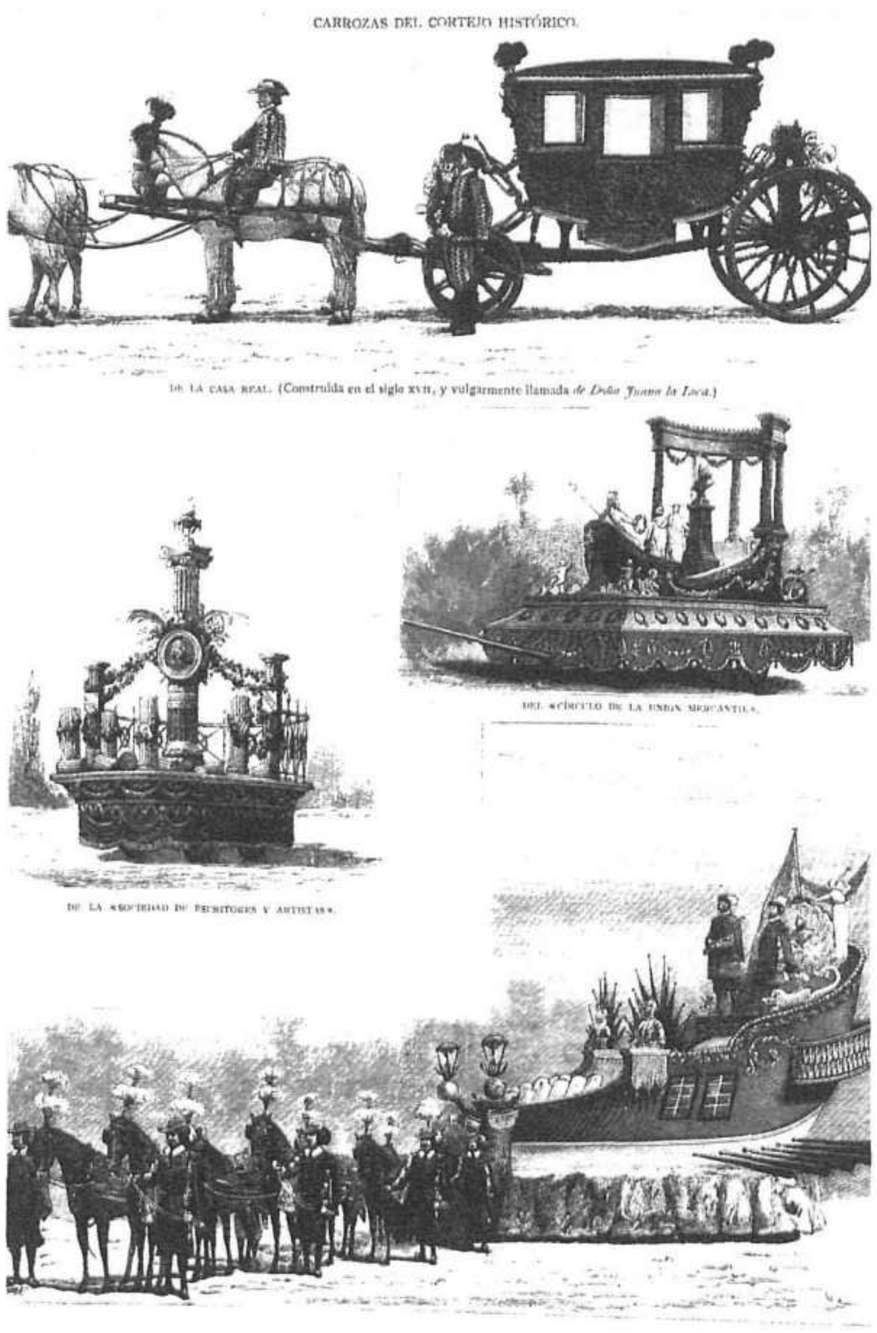
Federico de Madrazo pronunció unas palabras "breves y adecuadas", y el discurso de Castelar, que leyó alguien de la comitiva, fue "escrito rápidamente para el caso", dando todo la sensación de improvisación y deseo de acabar cuanto antes.

A los pies de la estatua se pusieron coronas de flores, de distintas instituciones artísticas y del Círculo de la Unión Católica, y Sabino Medina, autor de la misma, colocó una palma. Hubo música y desde los balcones del museo se lanzaron flores, grabaditos "insignificantes" con retratos de Murillo y versos del mismo calibre, mientras empezaba a llover con fuerza.

Por la tarde en el Conservatorio hubo discursos —el de Pedro de Madrazo sobre Murillo y Rafael, que fue lo único de entidad que quedó— y músicas, fundamentalmente religiosas, interpretadas en su mayor parte por señoritas acompañadas de arpa.

No fue una fiesta muy lucida y no sólo a causa de la lluvia que dispersó a los pocos entusiastas de la mañana. Los testigos presenciales coinciden en señalar la escasa participación del Gobierno y la indiferencia del

pueblo de Madrid, con lo cual, como comentó algún periódico "el Centenario de Murillo se celebra hoy como una solemnidad de instituto de provincias".



Centenario de Calderón. La Ilustración Española y Americana.

Centenario de Murillo en Madrid. La Ilustración Española y Americana.

En Madrid, donde, a estas alturas de siglo, ya Murillo no despertaba entuasiasmos, todo se había organizado tarde, pero en su tierra natal jugaron otros factores y no precisamente la precipitación, como piensan algunos.

En Sevilla hubo unos primeros festejos en abril, coincidiendo con la fecha real del centenario, promovidos por el Ayuntamiento en previsión de posibles alteraciones de orden. El peligro era que los masones sevillanos quisieran hacer un programa de fiestas laicas en honor de Murillo —algo que no podía sufrir Sevilla—, como había ocurrido el año anterior en Madrid con el centenario de Calderón. El municipio, adelantándose, invitó a los estamentos oficiales y a las autoridades e instituciones culturales sevillanas a un funeral el día 3 de abril. Hubo dos misas, una en Santa Cruz y otra en la Catedral, costeadas, respectivamente, por las autoridades civil y religiosa, y una limosna de pan a los pobres, que los había y muchos, en la que se repartieron 7.000 hogazas por cuenta del Ayuntamiento, rememorando aquellos repartos que hacía la Hermandad de la Caridad en el siglo XVII en los que participaba Murillo. El festejo artístico se redujo a ofrendas de flores. Los artistas colocaron una corona ante la estatua del pintor; los académicos, otras ante cada uno de sus cuadros del museo y otra más en la Casa de la Lonja. En la fachada de la Academia de Bellas Artes hubo colgaduras e iluminaciones por la

noche. El salón de sesiones se adornó con un retrato del pintor hecho por Bejarano y se expuso el libro de actas de la Academia "a fin de que las autoridades y corporaciones que visitasen el museo rindiesen un tributo de admiración al insigne artista sevillano" (3).

Pero el mayor número de festejos, y los más sonados, se celebraron al mes siguiente (4) y tuvieron como protagonista a la Iglesia, no satisfecha con los de abril. En Sevilla, como centro fundamentalmente católico y conservador que era, los actos tomaron un cariz religioso que eclipsó todo aspecto artístico, como ya ocurriera unos años antes con motivo de la reposición del cuadro de San Antonio en la catedral, tras el robo.

Entonces la fiesta, que tuvo lugar el 13 de octubre de 1875, contó con repique de campanas en la Giralda y una ceremonia de acción de gracias en la catedral: Tedéum a sesenta voces y órgano y misa votiva con sermón del chantre. La catedral estaba adornada con colgaduras en la puerta principal y las naves; el trascoro se cubrió con terciopelo rojo y franjas de oro, sobre las que destacaba el cuadro. La asistencia fue muy "lucida": el arzobispo, las autoridades, el Ayuntamiento, una comisión de la Real Academia de San Fernando, a la que pertenecía el restaurador, Martínez Cubells, que también asisitó, y muchas "ilustres y señaladas personas".

Esta vez, en 1882, la *Sevilla Mariana* —"publicación quincenal religiosa, destinada a dar a conocer las Glorias de España y, particularmente, las de Andalucía y esta ciudad"—, se ocupó de informar ampliamente de los preparativos de las fiestas, dejando muy claro el carácter de las mismas. El clero y las instituciones religiosas monopolizaron la organización.

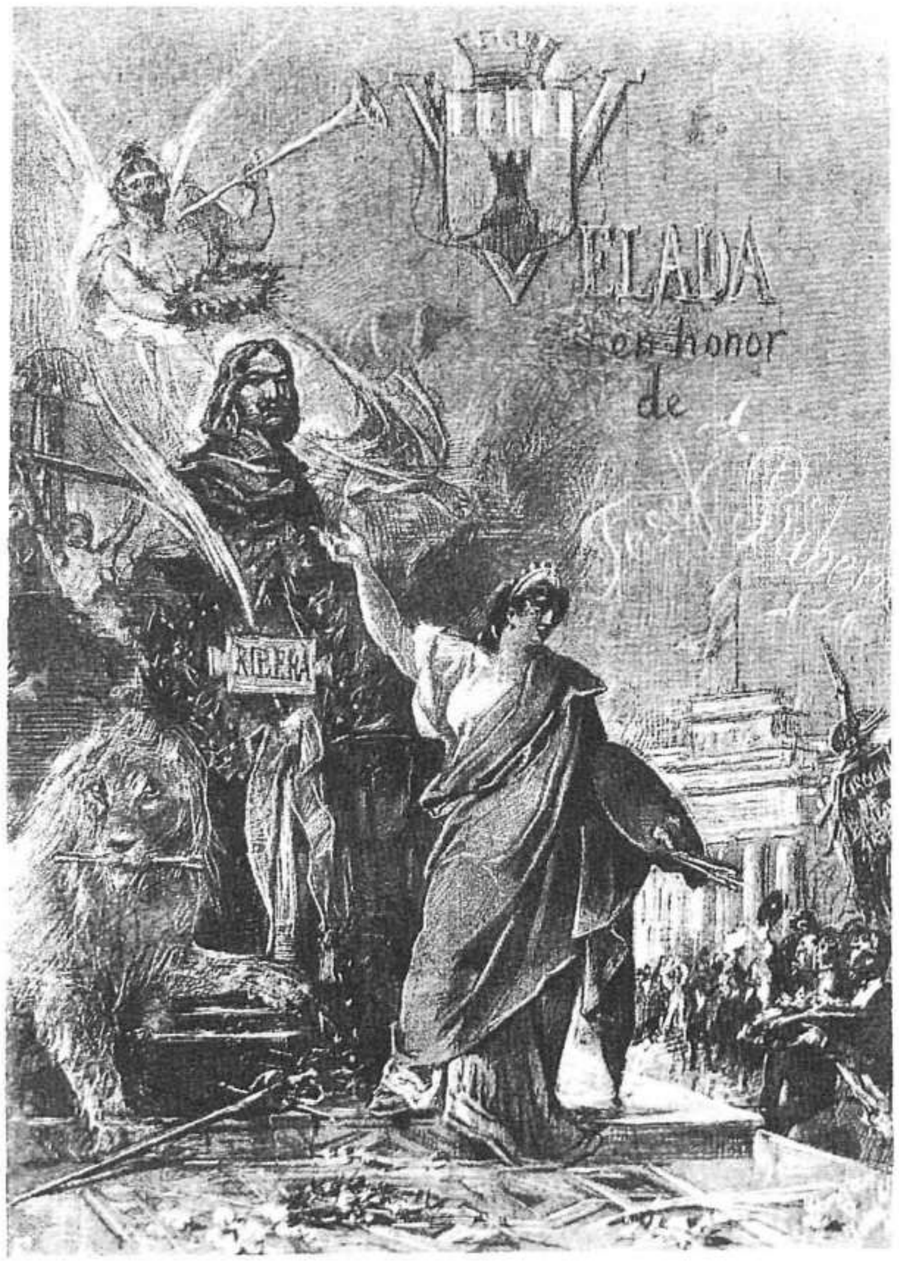
La misma idea de las celebraciones procedió de una de estas asociaciones tan en auge durante la Restauración, la Asociación de Jóvenes de la Inmaculada Concepción, conocidos como los Inmaculados. El fundador era un jesuita joven, el padre Juan Bautista Moga, "afilustrado, redicho y melifluo", como le describiera Valera, y los chicos eran, fundamentalmente, jóvenes universitarios de buena familia, entre los cuales abundaban los carlistas. Los Inmaculados organizaron las fiestas bajo una triple inspiración: Murillo, la Inmaculada y, en su catolicismo a ultranza, el papa Pío IX, "mezcla informe", como ya se señaló entonces, que no dejaría de acarrear numerosos y graves problemas al buen sevillano del siglo XVII. Entre sus proyectos estaba el de celebrar en Sevilla una gran concentración de jóvenes de toda España para hacer una ofrenda floral al pintor y demostrar la adhesión de la juventud al pontífice. De toda España, e incluso de Italia, vendrían comisiones con banderas y cada una llevaría tres coronas de flores, dedicadas a la Virgen, el papa y Murillo, y que se colocarían ante la estatua del pintor.

Las riendas de los acontecimientos, de un modo u otro, las lleva la Iglesia, sea a través de las altas jerarquías sevillanas o de la citada asociación. El Arzobispado de Sevilla envía una circular a los arciprestes de la diócesis para conmemorar con actos de culto el centenario de Murillo "honra y espejo de pintores cristianos". Pero todavía más allá de la diócesis van los Inmaculados, quienes envían cartas a los obispos españoles pidiendo que celebren el centenario con ceremonias religiosas en todo el país. Tanta es la actividad de los Inmaculados que consiguen indulgencias y bendiciones apostólicas para todos aquellos que participen en los actos.

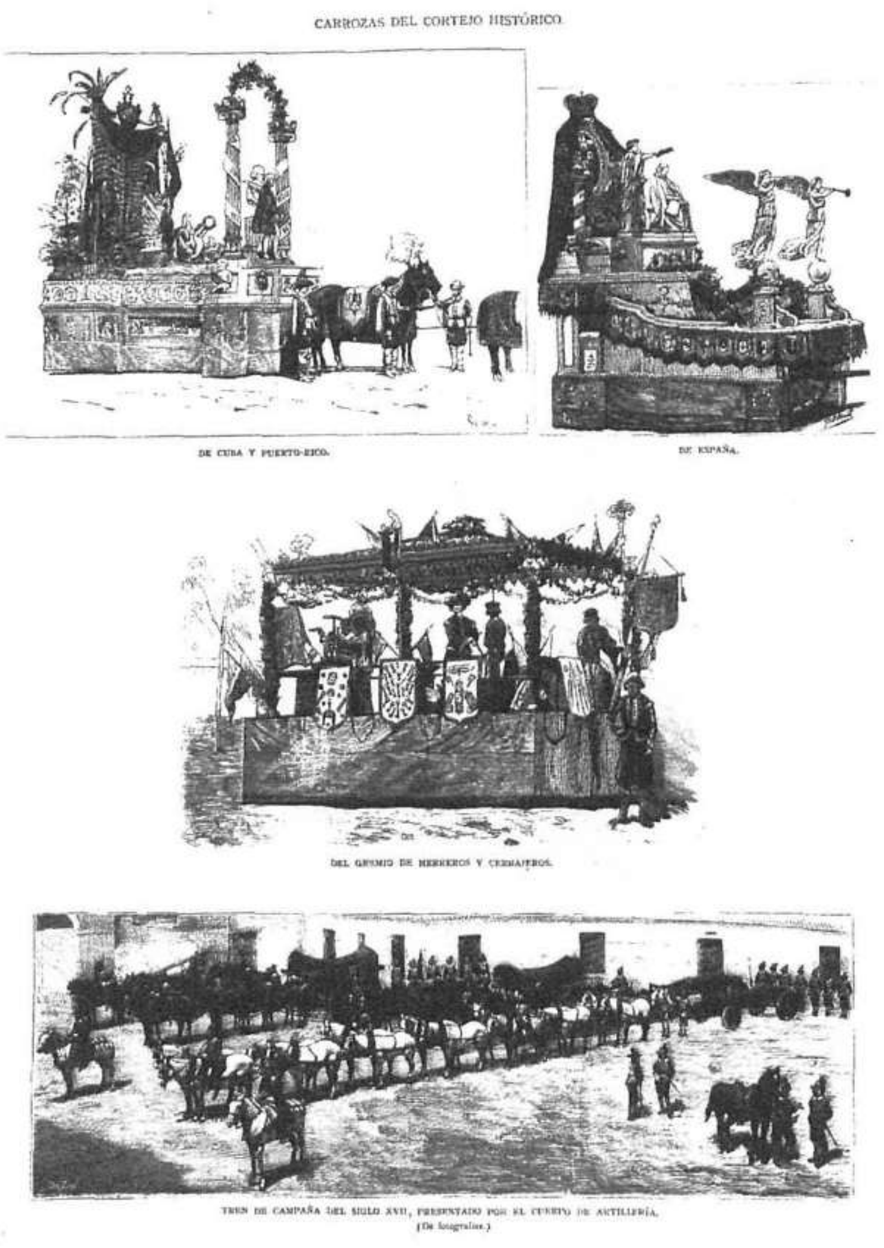
Las fiestas se organizaron para los días 18 al 22 de mayo, dejando pasar la Semana Santa y ya desde el principio muchos sevillanos encontraron en la programación, abundante en misas, salvas, tedéums... además de conferencias, juegos florales y conciertos, "cierto tono pronunciadamente ultramontano".

Así las cosas, el 18 sirvió de anuncio: repique general de campanas al mediodía y al atardecer, banderolas en la Giralda e iluminaciones de noche. El 19 se dedicó íntegramente al Murillo religioso. Por la mañana sólo se celebraron actos de este tipo: repique al alba, comunión general de los jóvenes en El Salvador, misa solemne de la Inmaculada, por gracia papal, en la catedral y baile de los seises delante de la Concepción, que, con este motivo, se trasladó de la sala capitular al altar del trascoro, recibiendo por primera vez culto de imagen consagrada. Por la tarde se celebró una sesión de música y lectura de poemas, que tuvo también un carácter

exclusivamente religioso y se desarrolló bajo la presidencia del arzobispo. El patio de las doncellas de los Reales Alcázares se consagró a la Inmaculada y al papa y lo que allí se oyó fueron palabras dichas en su honor, composiciones de sacerdotes, jesuitas, religiosas... En cuanto a los temas, ya fueran literarios o musicales, éstos eran la Inmaculada (sinfonía para banda militar, himno para orquesta y voces...), los ángeles ante la cuna, el papa..., en poemas compuestos por señoritas o diálogos ejecutados por niños.



Homenaje a Ribera en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado.



Centenario de Calderón. La Ilustración Española y Americana.

La disposición de los actos era de ceremonias religiosas por la mañana y veladas musicales y literarias por la tarde. Así fue el día 20: honras por el alma del pintor en la iglesia de la Magdalena y procesión con banderas de los jóvenes inmaculados a la plaza de Santa Cruz y a la iglesia del mismo nombre, para rezar un responso. Para la tarde había prevista otra sesión "artístico-sevillana", dedicada al arte y a Murillo. Pero estas sesiones eran sólo a medias artísticas, porque el peso de lo religioso era muy fuerte y contaba con la presencia de altas jerarquías eclesiásticas. Empezó con una coronación del busto del artista y siguió con poemas, alocuciones, sobre la belleza, las artes... y composiciones musicales. También aquí las palabras que se pronunciaron insistieron en el carácter católico de Murillo, y, como señala L. Alfonso, "los colaboradores más activos eran poetas y escritores que militaban en el bando llamado neocatólico". Había tres discursos previstos, sobre el arte cristiano, el arte español y el arte sevillano, pero en el segundo, se desataron las iras de los dos bandos absolutistas, *íntegros* y *mestizos,* y se armó tal jaleo que el arzobispo dio la bendición y se marchó entre vivas y mueras, y allí acabó

la fiesta, a pesar de que estaban aún en la primera parte y faltaba leer el mensaje que se enviaría al papa, tras su aclamación (5).

Ya en la primera sesión artístico-literaria se habían oído cosas que daban la razón a los que temían el *ultramontanismo* del festejo, pero las sospechas se vieron justificadas el sábado. Y si hasta entonces había habido un cierto entendimiento, a partir de ese momento se hicieron patentes las diferencias de los distintos bandos y "noticiosos los liberales de lo sucedido en la asociación católica, tomaron una actitud marcadamente hostil a las fiestas". Actitud que degeneró en algarada callejera durante el cortejo cívico de la tarde. Éste estaba compuesto por niños vestidos de artistas antiguos, niñas de ángeles y una elegante carroza, diseñada por Antonio del Canto y rodeada por los sacerdotes de otra asociación religiosa, "San Pedro ad Vincula", que representaba el taller de Murillo y en la cual iba la Concepción. La procesión, "con escaso número de concurrentes", salió de la iglesia del Salvador y debía pasar por la plaza de Santa Cruz, la Magdalena y llegar hasta la plaza del Museo, para ser recibida por la comisión de monumentos históricos, y colocar las coronas junto a la estatua, pero acabó de mala manera. Allí, en la plaza del Museo, se había reunido "un gentío inmenso", según un testigo presencial, y "apenas había llegado la procesión al pie de la estatua, cuando de un numeroso grupo de jóvenes, que estaban al lado de la puerta del museo, salieron gritos a favor de Murillo, contra el pontífice, la religión católica y los jesuitas ("¡Viva Murillo!, ¡Mueran las manifestaciones religiosas!, ¡Mueran los jesuitas!, ¡Mueran los Inmaculados!, ¡Mueran los carlistas!, ¡Abajo la internacional negra!, ¡Abajo los verdugos de la inteligencia!", según algunos se llegó a gritar también contra el papa y la Inmaculada). Los que componían la procesión contestaron a los primeros con gritos de ¡Viva Pío IX!, ¡Viva el Papa-Rey!, ¡Mueran las furias del infierno!..., al tiempo que las protestas y carreras sembraban la confusión entre todos los asistentes a la fiesta. Alguna piedra lanzada por los combatientes hirió a un espectador, mientras otros se refugiaban en las casas vecinas, en medio de una nube de ángeles y pequeños "velázquez" y "murillos" que abandonaba las filas de la procesión y corrían a buscar la protección de sus padres.

Los testimonios no se ponen de acuerdo sobre quién dirigió la procesión a partir de ese momento, y según la ideología de quien lo cuente fue la autoridad civil o la religiosa la que ordenó al cortejo, ya bastante descalabrado, volver por el camino más corto al Salvador, evitando los lugares de posible conflicto, como la plaza de San Francisco y las gradas de la catedral, donde se habían reunido de nuevo los grupos que encabezaban la protesta. De todas formas fueron inevitables algunos incidentes a la entrada de la iglesia, y a lo largo de la noche hubo todavía gritos y carreras, un par de tiros en la calle Sierpes y un petardo en la plaza del Salvador. A las doce la tranquilidad era completa, aunque "los ánimos se encontraban bastante excitados".

Y aquí acabaron las fiestas. Porque como consecuencia de todo esto no se hicieron las iluminaciones nocturnas previstas y el lunes el gobernador ordenó la suspensión de todos los actos programados. A pesar de ello, los estudiantes de Sevilla, tomando la iniciativa, recuperaron de la iglesia del Salvador la bandera que habían llevado los de Derecho el día anterior, formaron una manifestación bastante numerosa y "recorrieron las calles dando vivas a la libertad y otros gritos. Así, fueron a colocar la bandera en el altar de la capilla de la Universidad y dejaron coronas ante el San Antonio de la catedral y a los pies de la estatua de Murillo".

Estos actos que protagonizaron los universitarios el último día fueron en realidad un desagravio al pintor por la utilización de que había sido objeto por parte de los sectores más tradicionalistas. Los sevillanos algo liberales vieron los festejos como una oportunidad que aprovechaban los carlistas para manifestarse públicamente y de ahí vino su reacción contra los Inmaculados y los ultramontanos en general.

Pero no iban a acabar aquí las cosas. Pocos días después, el 30 de mayo, el arzobispo retira las licencias de confesar y comulgar al padre Moga, haciéndole responsable de los actos, y el 3 de junio disuelve la asociación de los jóvenes de la Inmaculada, lo que produce un revuelo en Sevilla, en el que interviene hasta Montpensier.

Se piensa que el cardenal Lluch no está en sus cabales, y su misma muerte, sucedida pocos meses después, será atriabuida por lenguas interesadas a los disgustos de estos días. El asunto llegará hasta el papa. Un grupo de sevillanos pide permiso para celebrar funciones religiosas de desagravio a la Inmaculada, supuestamente injuriada en los días del centenario. Lluch, convencido de que la culpa de todo ha sido de los Inmaculados, no las autoriza y los promotores recurren a otra vía, la Sagrada Congregación de Ritos. A través de ella los sacerdotes de la Hermandad de San Pedro ad Vincula, que escoltaron la carroza-taller en la que iba la Inmaculada, el día de la procesión, piden al papa permiso para celebrar una misa votiva, en desagravio a las blasfemias del día 21. El papa se interesa por lo ocurrido en Sevilla y lo concede, pero exige que no haya choques entre la Nunciatura y el Arzobispado. El nuncio teme nuevos problemas de orden público y recurre a Sagasta y al ministro de la Gobernación para obtener garantías. Moviliza también a los jesuitas y el socio del provincial va a Sevilla, como agente suyo. Por fin el 19 de junio se celebra la misa con exposición del Santísimo, bendición y salve, que se prolongan hasta el atardecer.

Al margen de los testimonios escritos que nos quedan de él, el centenario fue un fracaso, desde el punto de vista artístico, tanto en Sevilla como en Madrid. Es cierto que a ningún pintor se le había organizado una celebración semejante, pero, sin duda, lo es también que en ninguna de las dos ciudades el asunto alcanzó verdadera relevancia artística y ni siquiera dio lugar a la aparición de un libro importante, quedando los textos reducidos en su mayor parte a propaganda religiosa. La celebración de Madrid es casi anecdótica y la de Sevilla tiene más interés para estudiar el pensamiento conservador en la ciudad que para cualquier otra cosa.

No fueron más afortunados otros artistas por los mismos años. Poco después, en 1886, le tocaba a Ribera, otro de los grandes del siglo XIX, uno de los más comentados en Francia a raíz de la Galería Española de Luis Felipe, y punto de referencia obligado cuando se hablaba de pintura religiosa. Sin embargo, tampoco la celebración de su centenario fue importante. Se levantó una estatua, proyectada por Benlliure, hubo veladas artísticas y una cabalgata que representaba al arte valenciano, desde el siglo XVI hasta el XIX, con la apoteosis de Ribera, en un claro interés nacionalista (6).

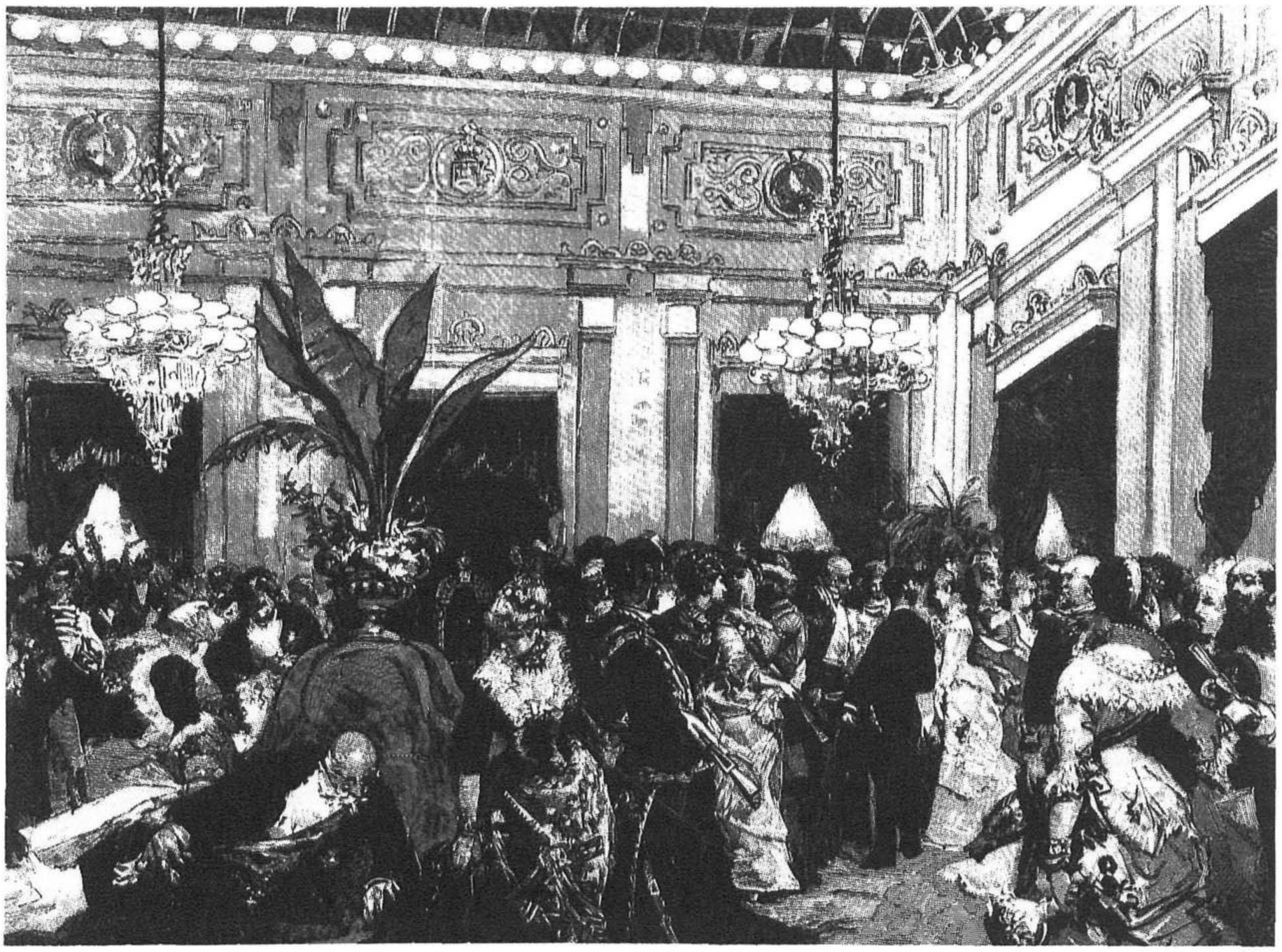
Tampoco le había ido mejor al "murillo de la escultura española", Salzillo, en 1883. La más alta institución artística, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se limitó a mandar una corona de laurel, eso sí, con botones de plata, a su ciudad natal y dedicarle unas páginas en el Boletín: un resumen de los actos celebrados, algunos poemas y una biografía corrigiendo datos de Ceán, junto a un comentario breve de sus obras principales.

En este caso también la Iglesia tuvo un papel destacado en todos los acontecimientos. La Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno hizo "piadosos sufragios" por su alma por la mañana, y por la tarde se colocaron coronas en la iglesia de las Capuchinas. Todos los templos de la ciudad doblaron a muerto y se pusieron las banderas a media asta en los edificios públicos, mientras la plaza de Chacón y el monumento a la memoria de los artistas murcianos se adornaban para celebrar una de las veladas populares organizadas por el Ayuntamiento. Salzillo es, pues, una gloria cristiana y nacional.

También hubo reparto de pan, 2.000 bonos para los necesitados, el día 4, siendo esta vez la Sociedad Económica de Amigos del País la que corrió con los gastos, además del inevitable cortejo cívico, con carroza, busto del artista, coronas y personajes vestidos a la moda del siglo XVIII.

Acontecimientos relacionados puramente con el Salzillo escultor hubo dos, aunque uno, por razones obvias, no deja de presentar fuertes tintes religiosos, la exposición de sus "pasos" en la iglesia de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. El otro fue una visita a la colección de esculturas de Salzillo de la marquesa de Salina.

Vemos de nuevo que más importante que el Salzillo escultor es en este momento el Salzillo español y buen cristiano, y es a éste al que en realidad se festeja, como dejan muy claro las palabras pronunciadas por el alcalde de la ciudad con este motivo: "Salzillo ha sido llamado, y con razón, el Murillo de la escultura española. No sólo son héroes los que luchan, vencen o sucumben en el campo del honor, por sostener o hacer triunfar una idea generosa y noble, que también llegan a la cúspide de la gloria los que, luchando con la resistencia e imperfecciones de la materia, la transforman y convierten en tipos de belleza, que, hablando al alma, despiertan en ella sublimes sentimientos" (7).



Lectura del discurso de Beruete con motivo del centenario de Velázquez.

En el caso de Murillo, más importante y, por tanto, más estrepitoso, las razones del peculiar desarrollo de las fiestas fueron varias. Alfonso señala para Sevilla la "injerencia fatal de conatos religiosos y pujos políticos". Y efectivamente, allí, donde el movimiento artístico llevaba un cierto retraso con respecto a Madrid y donde el pintor gozaba todavía de popularidad, el exceso de contenido religioso y de peso político dado a las celebraciones fue lo que dio al traste con ellas. Pero no se podía pedir otra cosa en un momento en que el neocatolicismo en la España de la Restauración, como en la Europa de los mismos años, pasaba por unos días de auge, y donde, además, este movimiento, especialmente arraigado en Sevilla, había hecho de Murillo una bandera.

Lo mismo que se había hecho un año antes con Calderón, cuyo centenario fue el más importante de todos los que se celebraron por entonces. Un centenario que armó mucho ruido, que tuvo repercusiones

internacionales y en el que hubo de todo, desde conciertos en el Banco de España hasta exposiciones de ganado y de la Sociedad Protectora de Animales y Plantas, con asistencia de los reyes, sesiones en distintas academias, conciertos, cortejo histórico... y veladas literarias, como la del día 28, organizada por la Juventud Católica, tan activa en estos años.

El centenario, como señala J. M. Rozas, y también como casi todos por estos años, se politizó por la derecha y por la izquierda. El detonante fue el brindis del Retiro, un acto protagonizado por Marcelino Menéndez y Pelayo, ante un grupo de intelectuales españoles y extranjeros que asistían a un banquete en honor del dramaturgo. El brindis, que dio lugar a una "pitada", como la calificó Valera, no se hizo por el escritor, ni siquiera por su papel en la historia de la literatura o del arte o de la cultura española u occidental, sino por *las grandes ideas que fueron alma e inspiración de sus poemas*; es decir, por la fe católica, la monarquía defensora de esa fe, y opuesta a los países del Norte, bárbaros por protestantes..., ideas que eran la guía de un importante sector del pensamiento español en estos años, del que el orador era un representante cualificado.

Menéndez y Pelayo no habló en realidad de Calderón, como tampoco se hablará de Murillo un año después, sino de lo que ese pensamiento católico conservador, de los años de la restauración borbónica, podía obtener de él. Y sus palabras provocaron el aplauso de los conservadores, entre los que no podía faltar una importante representación del clero, mientras los grupos más progresistas, como la Institución Libre de Enseñanza o la prensa liberal y democrática, se apartaban de él. La *Institución* reaccionó frente a este brindis, lo mismo que periódicos como *El Liberal, El Imparcial* o *El Globo,* y todos por motivos no literarios. Igual que en el caso de Murillo son razones extraartísticas las que llevan a unos a acercarse y a otros a apartarse del artista, sin conocer realmente su obra, hipertrofiando un aspecto de ella y anulando los demás (8)

Este afán por presentar a Calderón como esencia y resumen de España lleva hasta el punto de que en la carroza montada por Cuba y Puerto Rico para el cortejo, es Colón, quien, pasando por encima de fechas y rigores históricos, presenta un busto de Calderón a "a la admiración de las gentes".

Es, además, el que se celebra en Madrid, tanto poeta como dramaturgo, español, cristiano y militar. Buena prueba de ello es la participación del ejército en los festejos, no sólo en el cortejo histórico —en el que había, entre otros, heraldos, arcabuceros, coraceros, cuadrilleros de la Santa Hermandad, corchetes, alguaciles, caballeros de las órdenes militares...— sino también con las carrozas. Había una de la Marina de guerra, un tren de campaña del siglo XVII, del cuerpo de artilleros, al que perteneció Calderón, y otra en la que Marte aparecía protegiendo a la Poesía.

El hecho es que por estos años, en el último cuarto del siglo XIX, durante la restauración canovista y bajo el peso abrumador de la Iglesia en la vida cotidiana, la celebración de centenarios de grandes hombres se carga de un doble contenido, a veces también abrumador. Por un lado, es el "nacionalismo" de la burguesía, que busca raíces en los tiempos más gloriosos de la historia española y por otro, indisolublemente unido a él, el "catolicismo" que había marcado esos mismos tiempos.

La Iglesia, que se siente amenazada, aunque no existan razones objetivas para ello, utiliza este tipo de conmemoraciones para lanzar a la cara de la sociedad civil estos personajes y como ocasiones magníficas para desplegar su conservadurismo y levantar barreras frente a todo aquello que huela a moderno, sea el liberalismo, la Revolución francesa o el *impresionismo* (9).

Al servicio de esta Iglesia actúan las nuevas instituciones religiosas, cofradías, hermandades... Son estas juventudes, o no tanto, católicas, las que emprenden la tarea de levantar un templo en honor de San José en Barcelona, germen de la Sagrada Familia, las que organizan veladas literarias en el centenario de Calderón o las que programan las fiestas de Murillo en Sevilla.

Pero, además, estos acontecimientos adquieren ahora un sentido reivindicativo. Se pretende con ellos lavar

supuestos agravios infligidos por la sociedad civil a la Iglesia. Es el caso de la estatua del cardenal Cisneros, que se levanta en Alcalá de Henares, como réplica a la que Roma había levantado a Giordano Bruno —motivo de numerosas cartas de protestas dirigidas al papa por españoles— o la celebración, frente al centenario de la Revolución francesa, que se ve ahora como el "coco" y se identifica con la española del sesenta y ocho, el de aquel momento lejano en mil trescientos años en que "Recaredo, convertido al catolicismo, estableció la unidad católica de España", enarbolando, "frente a la bandera del liberalismo moderno en todas sus manifestaciones, el centenario de la unidad católica" (10). Del mismo modo, los centenarios de Santa Teresa, Calderón y Murillo se arrojan a la cara de Europa como réplica a otros. Tres modelos de cristianismo frente a tres monstruos infernales. Calderón es el "poeta del Santísimo Sacramento..., envidia y admiración de la protestante Alemania"; sobre Santa Teresa huelgan las palabras y Murillo es "el pintor sublime que robó al cielo sus colores para transcribir el rostro de quella Virgen purísima". En definitiva, "tres genios españoles, o lo que es lo mismo, tres genios cristianos", frente a los que las naciones extranjeras sólo pueden oponer un Voltaire, un Lutero y un Enrique VIII, es decir, "un impío, un apóstata, un tirano" (11).

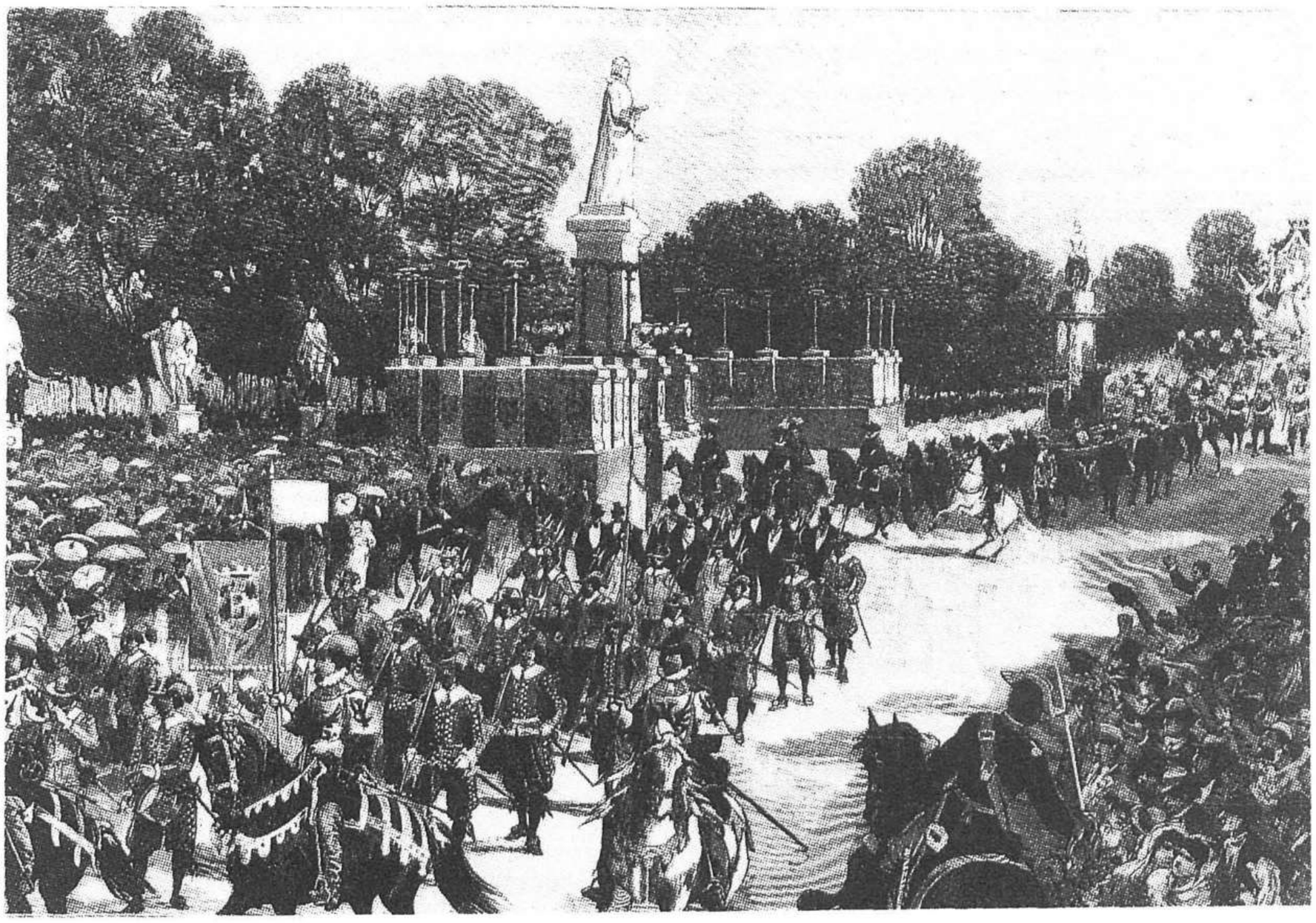
Para justificar el fracaso de las fiestas de Murillo en Madrid se habla, con buena voluntad, de la fatiga ocasionada por el centenario de Calderón, un centenario que había dejado agotados a los "inteligentes" por una temporada y que lleva a escribir en la prensa que una vez terminadas las fiestas del país ha vuelto a su vida normal. Pero sería muy simplista interpretar esta diferencia como una mera cuestión de cansancio de los inteligentes, y no en términos más serios de aprecio de la crítica y de moda. Se aduce además la falta de interés oficial en la organización, pero esto no hace más que traducir algo que también Alfonso menciona y que es el meollo de la cuestión: el "ser hoy mal comprendido y no mejor estimado, entre la gente de paleta y sus cofrades el pintor de las Concepciones".

En los años ochenta ya se habían producido muchas críticas al "pintor de cámara de Dios", aunque en Sevilla conservara su prestigio, más mítico que basado en conocimientos reales. No sólo Beulé en Francia había mostrado sus reparos y Ruskin desde Inglaterra había lanzado sus venablos contra el sevillano, también en España Pi i Margall le había colocado en la línea "blanda", con Morales y Bayeu, frente a la "dura" de Velázquez y Goya, y Araujo había calificado ya sus cuadros de "bonitos" (12). El cambio de estima se había producido lentamente y por diversas razones de las que nos hemos ocupado en otro lugar y que no vamos a tratar aquí (13). Pues, como escribe Araujo en 1875 a propósito del Museo de Sevilla: "Sería proljo querer averiguar todas las causas que han contribuido a este cambio en la opinión de los que se creen entendidos; pero basta tener presente el crédito que entre ellos gozan Velázquez, Ribera y Goya..."

Las celebraciones del centenario de Murillo en Sevilla y Madrid sintetizan la doble imagen del artista en los últimos años del siglo XIX: un pintor religioso, especializado en pintar inmaculadas, más importante como católico que como artista y apto para personas de sensibilidad "débil": niños y señoritas. Un pintor, además, que, como tal pintor religioso, ya no despierta los entusiasmos que había despertado años antes y que ha sido decididamente sustituido en el primer lugar del ranking artístico por Velázquez, el pintor de la realidad.

La estrella de Velázquez estaba ahora más alta que la de Murillo y este cambio de gusto quedaría claro en la década siguiente, en junio de 1899, con la celebracón del centenario del otro ilustre sevillano. Los actos que se celebraron en Madrid en honor del pintor de Felipe IV tuvieron mayor relieve y, sobre todo, mayor relación con la pintura que los de Murillo, puesto que tanto los pintores como los críticos, e incluso los estamentos oficiales, estaban más interesados en el "pintor del suelo" que en el "pintor del cielo". Esta tendencia ya se vio cuatro años antes, en 1894, cuando Francisco de Alcántara propuso la creación de un Museo de Velázquez, un local especial en el que se colocaran sus obras y al que se encontrara aneja una biblioteca que reuniera todas las publicaciones aparecidas sobre el artista (14). Aunque las palabras de Alcántara no pasaran del estado de

propuesta son bien significativas de lo que venimos comentando. Se colocó su estatua en el Prado, erigida por el Círculo de Bellas Artes y realizada por el escultor Aniceto Marinas; se inauguró una sala en el museo con cuarenta obras suyas, dibujos, copias y fotografías de museos extranjeros, documentos...; se hizo una sala especial para instalar las Meninas, se limpiaron sus cuadros y Beruete hizo un discurso. Hubo, además, un homenaje en la Academia, otro en el Círculo de Bellas Artes, una cena en la que se leyó una carta suya, y tampoco faltaron poemas.



Centenario de Calderón. La Ilustración Española y Americana.

La iniciativa esta vez fue oficial, no privada como en el caso de Murillo. Y el 13 de marzo de 1899 se publicaba una real orden del Ministerio de Fomento nombrando una comisión que debía ocuparse de los trabajos preparativos del centenario, en la que se leía lo siguiente:

> "Deseando el Gobierno de S. M. solemnizar de un modo digno la memoria del inmortal Velázquez, contribuyendo de esta suerte al mayor esplendor del Centenario que en su honor se va a celebrar en breve: S. M. el Rey (Q.D.G.), y en su nombre la Reina Regente del Reino ha tenido a bien que se forme una sala especial en el Museo de Pintura y Escultura del arte antiguo con obras exclusivas debidas al pincel de tan esclarecido autor y reproducciones de aquello que no se halle en este Museo..."

La simple enumeración de nombres y cargos de los vocales de esta comisión —entre los que se encontraban los directores del Museo Nacional de Pintura y Escultura y del Museo de Arte Moderno— es significativa de

lo que venimos comentando: Luis Álvarez, Facundo Riaño, José Fernández Jiménez, Aureliano de Beruete... (15). A ellos les toca organizar los festejos en honor de Velázquez y ellos son los responsables de la apertura, el 6 de junio, de una Sala de Honor, la de Isabel de Braganza, y la instalación de Las Meninas en su nuevo emplazamiento. En total se podían contemplar cuarenta obras, colocadas además en orden cronológico, "pudiéndose de esta manera apreciar los tres estilos sucesivos de Velázquez, yendo desde la Adoración de los Magos hasta los Ermitaños", como señaló Beruete en su discurso:

> "Esta comisión... no ha dudado por un momento en que al dar en la Sala de Honor del Museo cabida a los cuadros del gran maestro español debía hacerlo prescindiendo en absoluto de todo aquello que no fuese una instalación serial, y en lo posible rigurosamente cronológica, de dichos cuadros. Así, no ha vacilado en sacrificar por entero el ornato y aun el efecto de una agrupación más o menos artística de las obras al fin de que éstas puedan ser examinadas siguiendo las diferentes épocas a que corresponden.
>
> Entiende la comisión que un Museo es, ante todo, un establecimiento docente, en el cual se debe atender con preferencia a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encierran, agrupadas, ya por escuelas, ya por autores dentro de cada escuela.
>
> En el caso presente, cuantos visiten el Museo podrán, al entrar en la Sala de Velázquez, formar cabal idea de lo que significa y representa este pintor, del valor total de su obra y de las fases y evoluciones que muestra el desarrollo que en su arte llevó a término a través de los distintos períodos de su vida; cosa imposible de alcanzar si sus cuadros estuviesen diseminados y mezclados con los de otros autores en las diferentes salas del edificio.
>
> Esta agrupación es la de honor del Museo de las obras auténticas de Velázquez, llevada a término de una manera modesta, aunque digna, es así mismo, a juicio de la comisión, el más respetuoso homenaje que puede rendirse a la memoria de aquel genio cuyo nacimiento hoy conmemora la patria" (16).

No sólo se colocaron obras del museo. Se trajeron prestadas de otras colecciones —el retrato de Valencia, las "joyas" de la reina, los dibujos del Instituto de Gijón, un San Pedro, propiedad de Beruete— y se expusieron documentos —entre ellos, el expediente de su nombramiento como Caballero de Santiago— y unas treinta fotografías de cuadros suyos en museos extranjeros (17). Por la noche hubo proyección luminosa de fotografías de sus cuadros en un intento de dar a conocer su obra a un público más amplio que el habitual de los museos (18).

Unas fiestas, en definitiva, que siguen dando enorme importancia al elemento nacionalista —y no podemos olvidar en que año se desarrollan—, pero que dejan ver con claridad dos aspectos importantes: el cambio de gusto que se ha producido y la profesionalización que está sufriendo la historia del arte en España en estos años, ya en los albores del siglo XX. Estos de Velázquez, son festejos más "disciplinares" que todos los vistos hasta ahora, en los que lo fundamental es el Velázquez pintor, el conocimiento y la conservación de sus cuadros.

NOTAS

(1) Sobre el centenario en Madrid, véase L. Alfonso: *Murillo,* Barcelona, 1886 "Centenario de Murillo", *El liberal,* 4-IV-1882, p.3; *El Imparcial,* Madrid, 2-IV-1882, p. 3, y 3-IV-1882, pp. 3-4.

(2) No todo fue religioso en el festejo madrileño. Algo tuvieron que ver los artistas. Hubo pinturas y esculturas de Domínguez, Ferrant, Sainz, González, Suárez, Martín Rico, Aníbal Álvarez, Alfredo y Daniel Perea y Grajera. Este último fue el autor del "busto semicolosal" de Murillo, que se puso en el balcón de la Academia, para esta ocasión.

(3) *El Porvenir,* Sevilla, 1-I- 1882 expresaba su temor a que el centenario en vez de ser una fiesta de carácter cristiano, como convenía a Murillo, se redujera a una serie de actos oficiales.

(4) Sobre el centenario en Sevilla, véase la *Sevilla Mariana,* 1882. Sobre los sucesos que se produjeron, véanse las noticias aparecidas en los periódicos madrileños *El Imparcial* y *El Liberal* los días 23, 25 y 26 de mayo; las noticias y cartas aparecidas en *El Siglo Futuro*, de Sevilla, en esas fechas y las siguientes y las versiones dadas por el *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla* en los núm. 1.192, 1.193 Y 1.194; F. Mateos Gago: *Colección de Opúsculos,* vol. VI Sevilla, 1884, pp. 202 y ss y 359-380; J. Pereda, *Diario inédito,* Archivo Histórico de la Compañía de Jesús; J. M. Javierre: *Don Marcelo en Sevilla,* Barcelona 1963, pp. 149-175; T. Castrillo: "F. Mateos Gago. Una carta de don Marcelo Spinola", *El Correo de Andalucía,* Sevilla, 19.IV.1962, p. 11 y la documentación del Archivo de la Postulación A/PF XII, en Sevilla.

(5) En su segunda parte el programa incluía temas relacionados con sus cuadros, pero fácilmente derivables también al aspecto meramente religioso (el pintor de las concepciones, la última obra de Murillo, el príncipe de la escuela sevillana...)

(6) Véase *El Imparcial,* núm. 7.411, 7-I-1886; núm. 6.889, 1-VIII-1886, p. 2 y núm. 6.902, 14-VIII-1886, p. 3. Con este motivo se publican también varios estudios sobre el artista, destacando el de A. Dánvila: "Reseña crítica de las obras de José de Ribera el Espagnoleto", *Revista de España,* Madrid, 1886, t. CXX, pp. 169-210, estudio que fue premiado en los juegos florales celebrados en Játiva en honor del artista y que constituye un primer catálogo de su obra. También se publicaron con dicho motivo otros estudios de Madrazo (*Homenaje artístico-literario a la memoria de Jusepe de Ribera (el Espagnoleto) en el tercer centenario de su nacimiento.* Madrid. Imprenta de Tomás Rey, 1888) y A. Querol (*Discurso leído el día 12 de enero de 1888 en la sesión apologética del insigne pintor José de Ribera.* Valencia. Imprenta Domenech, 1888).

(7) Véase *Boletín de la Real Academia de San Fernando,* núm. 24, 1883, pp. 107-120 y *El Imparcial,* núm. 5.648, 24-II-1883, p. 3; *El Liberal,* núm. 1.321, 26-II-1883, p. 3.

(8) J.M. Rozas: "Entre dos centenarios de Calderón (1881-1981)", *Historia 16,* núm. 66, p. 74.

(9) "(Su estilo fue imitado, pero no reproducido), tal vez en ello esté el toque de la predilección de muchos pintores del día por el insigne don Diego (Velázquez). Llenan desaforadamente el lienzo de furibundos trazos, señalan poco o nada el dibujo, determinan apenas la figura, desvanecen el fondo, sin cubrirlo más que en parte de color, y aparentan un *apunte* o una *impresión* a la manera de Velázquez. Con Murillo no caben estos subterfugios: el que prentenda copiarle con algún éxito, necesario es que sea dibujante muy probado y muy práctico colorista". L. Alfonso, *op. cit.,* p. 270.

(10) Rompiendo, como señala María Victoria López Cordón ("La mentalidad conservadora durante la Restauración", en *La España de la Restauración. Política, economía, legislación y cultura.* Madrid, 1985), con la tradición historiográfica inmediatamente anterior.

(11) "Los tres centenarios de Calderón, Murillo y Santa Teresa de Jesús", *Sevilla Mariana,* Sevilla, núm. 25, 1882.

(12) E. Beulé: "Murillo et l'Andalousie", *Revue des deux mondes,* París, 15-XI-1861; J. Ruskin: *Modern Painters,* Londres-Nueva York, s. a.; F. Pi i Margall: "Real Museo de Pintura y Escultura", *El Museo Universal,* Madrid, núm. 2 y 3, 30-I y 15-II-1858; C. Araujo: "Los Museos de España. Museo de Sevilla", *Revista Europea,* Madrid, 29-VIII-1875, p. 79.

(13) M. S. García Felguera: *La proyección de Murillo en la literatura artística española del siglo XIX,* Madrid, Universidad Complutense, 1987.

(14) "Tercer centenario de Velázquez", *El Imparcial* núm. 9.691 y 9.697, mayo 1894.

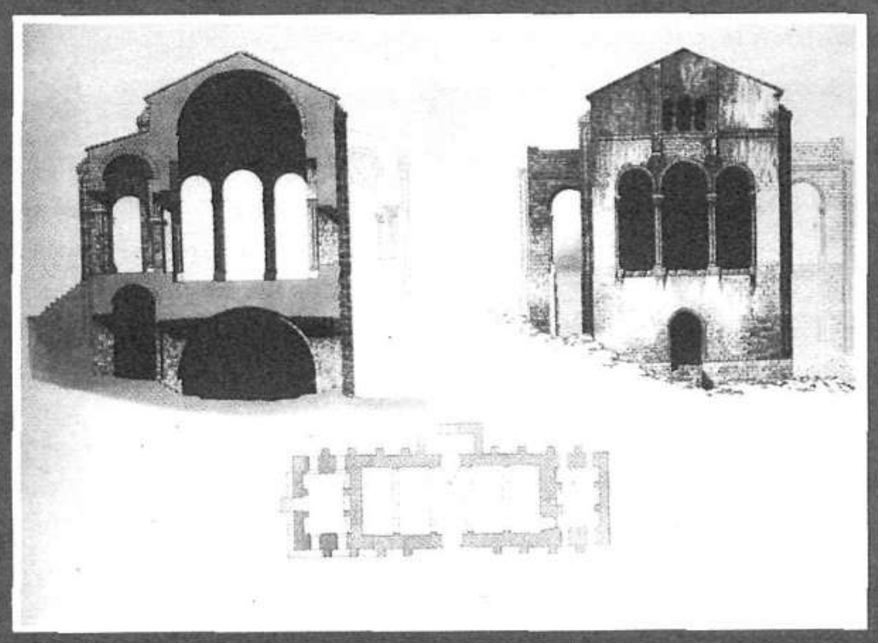
(15) El secretario era Luis Menéndez Pidal y contaron, además, con la ayuda del subdirector del museo, Salvador Viniegra; de Eduardo Barrón, conservador de escultura; de Jerónimo Gómez, restaurador de pintura, y Julián Jiménez.

(16) *Discurso leído en la solemne inauguración de la Sala de Velázquez del Museo Nacional de Pintura y Escultura el día 6 de junio de 1899.* Madrid. Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1899. La selección de los cuadros hecha por Beruete fue muy criticada por Martínez Cubells, por considerar que quedaban excluidos algunos, que, a su juicio, eran obra incuestionable del maestro (S. Martínez Cubells: "Dieciocho cuadros menos de Velázquez", *La Epoca,* 8-VI-1899.

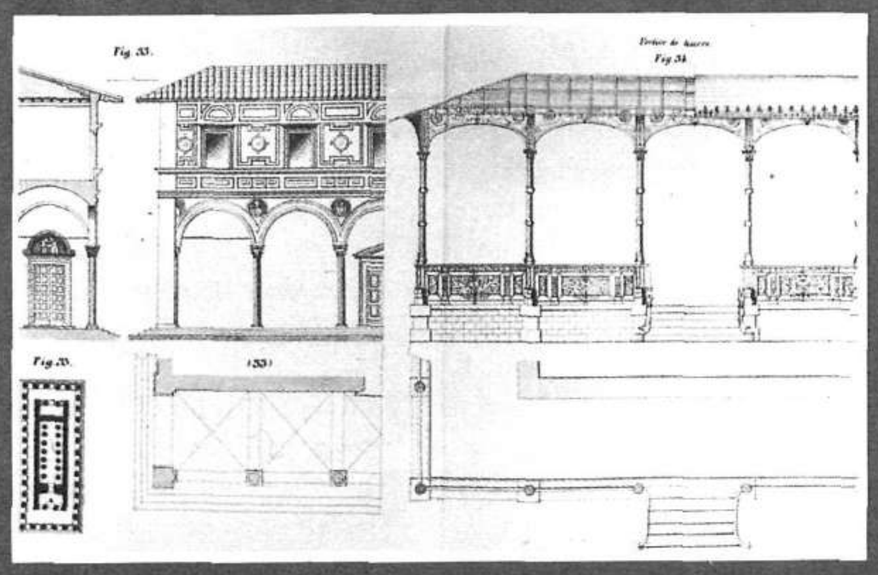
(17) "A fin de completar en lo posible el estudio de las obras, todas, de Velázquez, supliendo las no muchas faltas que de ellas se notan en este Museo, se han expuesto las reproducciones fotográficas de las que se guardan en otras galerías. Así mismo se han agrupado aquellos lienzos que el Museo posee, en los cuales el pincel de Velázquez sólo completó o rectificó lo antes ejecutado por otros artistas contemporáneos, como sucede en varios retratos ecuestres. También se han agrupado con ellos algunos otros cuya atribución parece dudosa, pero que hasta la fecha han pasado como de su mano". A. Beruete, *op. cit.*

(18) El día antes de la celebración del centenario Francisco Alcántara expresaba su temor a que el acontecimiento quedara reducido "a una fiesta de familia, una fiesta de artistas, en cuyo alborozo no podrá tomar parte la nación, por ignorancia" ("Velázquez", *Los lunes del Imparcial,* 5-VI-1899). Y *El País* del 7 de junio escribía que la ceremonia rezumaba "formalismo palatino, aparato impuesto por la pedantería oficial, retraimiento del pueblo que amasa los grandes entusiasmos, versos incoloros, prosa huera; total: nada". En el mismo sentido se expresaba otro editorial en que se responsabilizaba de esta apatía al bajo nivel de instrucción del país: "¿Y el pueblo? El pueblo no siente la grandeza del insigne pintor porque no le han enseñado a admirarla, porque nadie se preocupó en vulgarizar su obra admirable" ("El Centenario", *La vida literaria,* núm. 22, 8-VI-1899, p. 367).

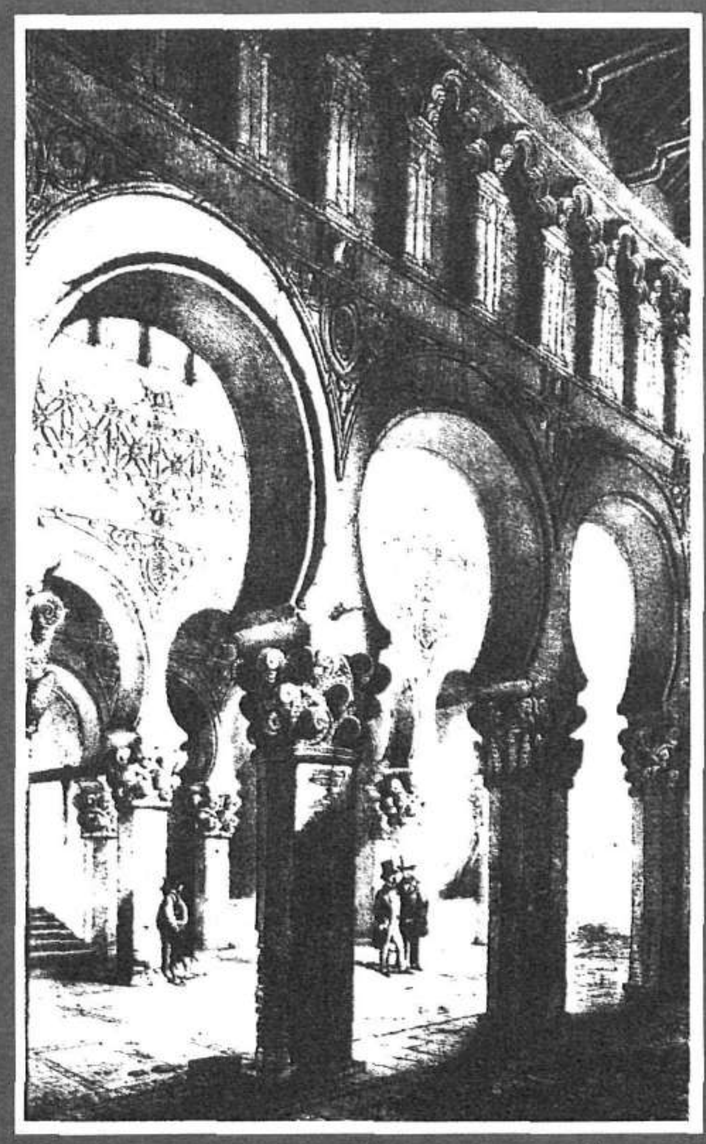
N.B. Una primera redacción de este artículo fue presentada como comunicación en el VII Congreso Español de Historia del Arte celebrado en Murcia en octubre de 1988.



Santa María del Naranco en *Monumentos arquitectónicos de España.* 1877.



"Pórticos modernos" en *Lecciones de Arquitectura,* 1877, de Bernardo Portuondo y Barceló.



Santa María la Blanca, en el *Álbum Artístico de Toledo.* 1847-1848.

COMPOSICIÓN E HISTORIA EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DEL SIGLO XIX

Julio Arrechea Miguel

Válida en términos generales la conocida división que conoce al siglo XVIII como el de la "naturaleza" y al XIX como el de la "historia", ella misma no deja de suministrarnos numerosos inconvenientes que enturbian esta clara división. De hecho, con su crítica aceptación arrancamos a personajes como Winckelmann o Lenoir de los problemas de su siglo y los caracterizamos como "predecesores" de un pensamiento histórico que sólo alcanzaría su madurez con los textos de Hope, Ramée o Batissier. En realidad, la raíz del tema debe buscarse en las complejas relaciones entre naturaleza e historia que constantemente influyen con sus tensiones en la evolución de la modernidad y que en ningún momento han podido ser totalmente aclaradas pues cada una de ellas tiene en su contraria su propio y necesario reverso. Fue Winckelmann, en mi opinión, el que haciendo histórica en el mundo griego la idea clásica de belleza derrocó la tradición académica y el racionalismo naturista. Sin embargo, el dominio de la naturaleza en absoluto desapareció con este acto, antes bien se refuerza aún más profundamente; a fin de cuentas, según nos cuenta el propio Winckelmann, si el arte griego puede ser considerado ejemplar es porque "... el modelo había sido la propia y más perfecta naturaleza" (1). Por tanto, ¿naturaleza o historia?, con seguridad ambas cosas, es decir, la "naturaleza-historia" que aparece aquí por vez primera como síntesis privilegiada pero que será profundamente desarrollada por el pensamiento romántico si bien con la aportación de nuevos paradigmas. De hecho, para dos de los grandes representantes del romanticismo alemán como Schinkel y Friedrich la arquitectura gótica es, sino naturaleza, al menos una naturaleza "análoga" que mezclan con la originaria en multitud de sus óleos (2). Para Víctor Hugo, posteriormente, la naturaleza es el modelo ideal por el que cristalizan históricamente las formas arquitectónicas, de ahí su admiración por los distintos estratos que se generan en la construcción de las grandes catedrales medievales, por la densidad estilística acumulada en ellas, por su diversidad exenta de contradiciones en cuya construcción, como nos dirá en *Nuestra Señora de París* (1831), se va siguiendo "...una ley natural y tranquila", pues "los grandes edificios, como las grandes montañas, son la obra de los siglos" (3).

Estas frases que anticipan el pensamiento histórico de Viollet-le-Duc, Lassus o Fergusson son deudoras a la reflexión ilustrada y a las complejas relaciones que durante el siglo XVIII mantuvieron arquitectura y naturaleza tanto en el pensamiento arquitectónico como en aquel privilegiado lugar de la estética romántica que fue el jardín pintoresco. En efecto, ya nuestra ilustración fue sensible a esta estética como lo demuestra el propio Jovellanos en su conocido texto titulado "Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica" (4) en el que viene a afirmar la sagacidad y flexibilidad británica en materia de artes en un momento histórico en que comienza a desmoronarse un concepto absoluto de belleza pues estos nuevos teóricos, nos dice, "... la estudian en el antiguo como los idealistas modernos y ellos, en fin, como nuestros naturalistas la copian de la bella naturaleza individual". El medio para esta investigación es la recolección de objetos y fragmentos arquitectónicos en un marco natural cuya finalidad es no solamente recrear la vista sino también "interesar al corazón" e impresionar nuestros sentimientos fomentando aquellas sensaciones que al hombre le "... agradan, agitan o conmueven". Así, un monasterio con sus cipreses acentúa la melancolía, un viejo castillo recuerda "tiempos caballerescos" o, por último, "... descuellan por entre sus zarzales las augustas reliquias de un templo griego, corroídas por el tiempo y cubiertas de hiedra y moho que las hacen más venerables". Análisis y defensa de una vanguardia artística que, en Jovellanos, es paralela a la dura crítica que realiza sobre los teóricos del clasicismo a los que califica de "idealistas seguidores del antiguo" que, en su opinión, no han sido capaces ni de observar la riqueza y diversidad de la naturaleza como hicieron los griegos ni de girar la vista hacia las bellezas de otros períodos y lugares del arte.

Así pues, reconocimiento paralelo y complementario de la Historia y de la Naturaleza o, para ser más exactos, reconocimiento radical de la universalidad de los principios racionales y naturales por encima de

cualquier tipo de formas consagradas y, por otro lado, una visión de las formas históricas esparcidas en una naturaleza imaginada en su sentido más elementalmente espacial. En efecto, el período ilustrado-romántico no sintió la necesidad de imponer el orden hegemónico de la historia y durante bastante tiempo prefirió pensar que aquella no era nada más que una manera de ver y comprender la "geografía"; que los tajos que la historia introduce en la realidad física sólo nos ayudan a establecer la serie de las analogías y las diferencias; comparaciones, en definitiva, que en nada alteran la diversidad y riqueza de la acumulación de la geografía sino que son su base más profunda y fecunda.

Romanticismo pintoresco, historia y ciudad

De este pensamiento estético que subraya la diversificación, fragmentación y densificación de la historia en la naturaleza se nutriría sin profundos cambios el romanticismo que sustituirá, por motivos de divulgación, la estética del jardín por los monumentales repertorios pintorescos. Fue a imitación de las grandes revistas francesas como comenzó a publicarse en Madrid, en 1836, el conocido *Semanario Pintoresco Español* cuyos grabados eran compañía indispensable de los artículos descriptivos de Ivo Cortina, Heriberto García de Quevedo, Julián Milanés o los del fecundísimo Rafael Monje. Otras revistas del mismo o parecido tipo aparecieron posteriormente como el *Observatorio Pintoresco* (1837), *La Alhambra* (1839) o el magnífico *El Siglo Pintoresco* (1845). A la constante aunque efímera actividad de estas revistas se debe, sin duda, la creación de un ambiente propicio a la edición de obras más compactas y acabadas como lo fue la monumental colección titulada *Recuerdos y Bellezas de España* publicada en doce tomos entre 1839 y 1865 con grabados del singular Parcerisa y textos de Pablo Piferrer, José María Quadrado, Pi i Margall y Pedro de Madrazo, todos ellos parte de la plana mayor de nuestro romanticismo a pesar de sus diferencias ideológicas (5).

Por estos mismos años el discípulo de Lista, José Amador de los Ríos, publicó su *Sevilla Pintoresca* (1844) y al año siguiente la *Toledo Pintoresca*, siendo 1847 cuando Manuel de Assas lo hizo con su *Álbum Artístico de Toledo*. Por la misma época apareció la traducción española de parte de un importantísimo repertorio arquitectónico como lo fueron los *Monumentos Antiguos y Modernos* (1845) que incluían textos de Dubeux, A. Lenoir, E. Bretón, R. Rochette, Vaudoyer, Girault de Prangey, Gailhabaud, etc., y en 1848 se realiza la traducción del famoso y utilizado texto de Ernesto Bretón *Monumentos de todos los pueblos*.

Ninguna de las obras mencionadas está determinada de una manera absoluta por el pensamiento histórico; se trata, por el contrario, de repertorios en "extensión" no sometidos a su artificial hilo. De hecho, el método utilizado por estos autores es básicamente geográfico y aunque no contásemos con una declaración de intenciones del autor de los *Monuemtos de todos los pueblos* (6) el propio índice de la obra nos serviría para localizar el doble eje sobre el que se articula su discurso: en primer lugar las áreas geográficas en donde Bretón abandona cualquier método histórico determinado estudiando consecutivamente Palestina, Arabia, Berbería, Perú o Europa; en segundo lugar aparece otra división conceptual que tampoco está exenta de consecuencias y que sirve de división interna a la agrupación geográfica: se trata de la estructuración tipológica, es decir, el estudio de la geografía monumental en torno a esquemas funcionales como los templos, iglesias, sepulcros, palacios, viviendas, teatros, etc.

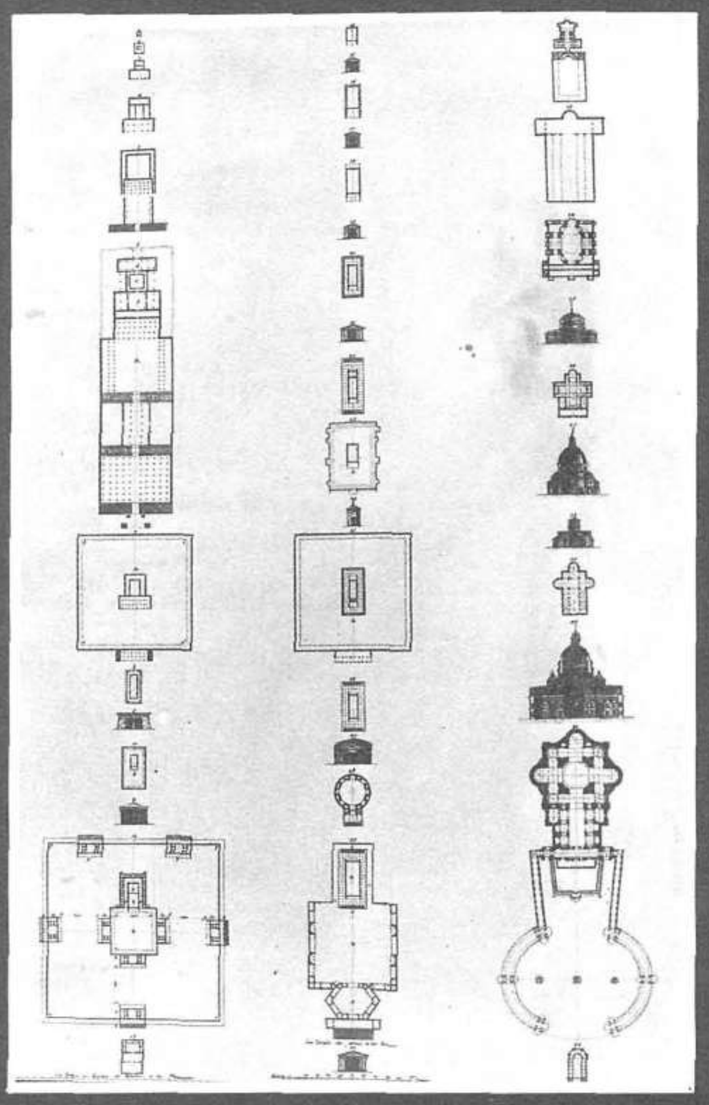
De esta visión pintoresca y sintética de la historia de la arquitectura nace el enorme interés que el romanticismo tuvo por la acumulación y densificación de la historia en la geografía y en el arte no siendo extraño, por tanto, que dos de los temas clave de este primer período del eclecticismo romántico fuesen la conocida "unidad de las artes" (7) y el menos conocido tema de las ciudades pintorescas y eclécticas.

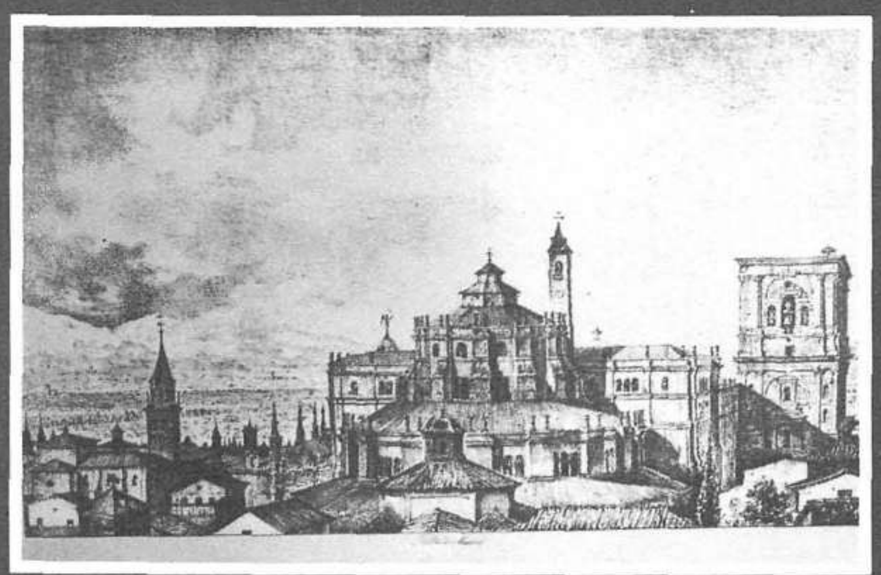
Resultado de una cultura decididamente urbana sin las ambigüedades naturalistas que todavía se detectan en Jovellanos, las nacientes ciudades históricas se convierten, para el romanticismo, en lugar privilegiado de la

búsqueda de aquella acumulación de efectos que conmueven y afectan nuestro sentimiento y mueven nuestra reflexión, como el propio Jovellanos decía.

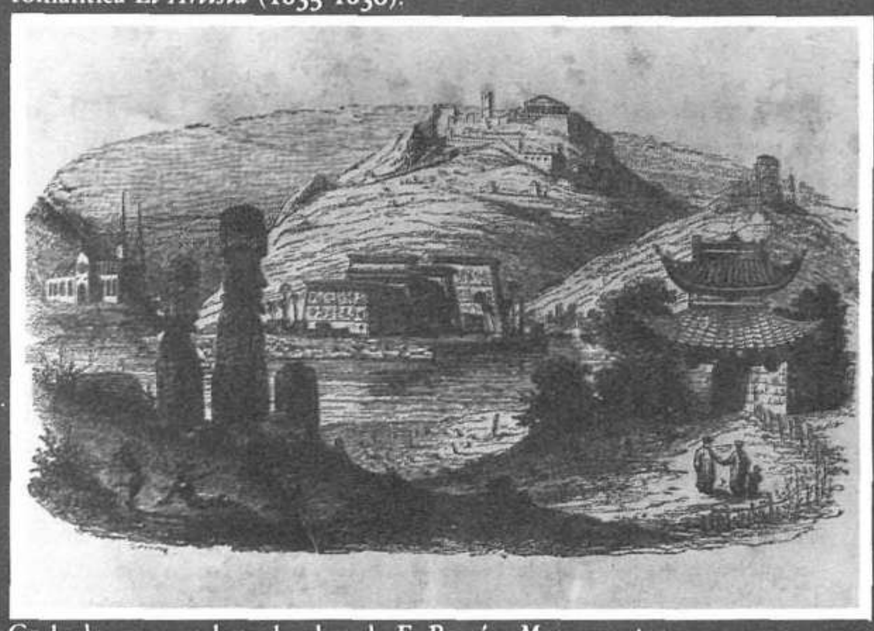
Para los románticos existen, por supuesto, ciudades especialmente pintorescas y paradigmas del eclecticismo, ciudades privilegiadas como Toledo, Granada, Sevilla o París en las que se podía captar "... en

Grabado de la *Histoire de la disposition et des formes differents que les chrétiens ont donné a leurs temples.* París, 1764. Obra de Le Roy.





Catedral de Granada. Grabado aparecido en la revista romántica *El Artista* (1835-1836).



Grabado que encabeza la obra de E. Bretón *Monumentos de todos los pueblos.* 1848.

cortísimo espacio las transformaciones de nuestra arquitectura" (8) como diría Manuel de Assas refiriéndose a Toledo, ciudad que, por otro lado, se convertiría en 1850 en el primer lugar de excursión de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid que, dirigidos por el incansable arquitecto Antonio Zabaleta, midieron y dibujaron San Juan de los Reyes, Puerta del Sol y Tránsito, Catedral y Alcázar (9). Ciudad, por tanto, especialmente interesante para artistas y arquitectos y que José María Quadrado definió como:

> "... panteón de las generaciones que *sucesivamente* la han engrandecido, memorias godas, restos arábigos, hebraica sinagoga, mozárabe parroquias, el arte gótico aplicado en todas sus proporciones desde reducido sarcófago hasta la gigantesca catedral, y *desplegado* en todas sus épocas desde "Fernando el Santo" hasta Fernando "el Católico", primores plateresco, alcazar de Carlos V, constucciones greco-romanas, todo lo abarca la *ciudad de los recuerdos*" (10).

Recuerdos y meditaciones es lo que Eugenio de Ochoa, una de las principales cabezas visibles de nuestro romanticismo y fundador, en 1835, de la gran revista romántica *El Artista*, alabaría de la densidad formal de París (11) o lo que José Amador de los Ríos podría contemplar en Sevilla, otra de las ciudades sagradas de nuestro romanticismo, estableciendo en este caso analogía, al estilo de Víctor Hugo, con el libro. Sevilla fue para Ríos una especie de romántico "álbum" en cuya arquitectura "... puede leerse parte de la historia" (12) configurada por restos romanos, góticos, árabes y renacentistas que no permanecen quietos ante estudios asépticamente compositivos y constructivos sino que constantemente generan "ideas" o "contenidos". Alcanzamos de esta manera uno de los puntos clave de gran parte de la estética y el pensamiento arquitectónico decimonónicos. Me refiero a la relación entre "forma" e "idea" o, para ser más exactos, a la teoría asociacionista que desde principios de siglo venía invadiendo el mundo artístico para intentar establecer que necesariamente:

> "Un fenómeno del mundo físico se asocia, sea espontánea, sea voluntariamente, a uno o a muchos fenómenos del mundo moral, a una idea, a una sensación, a un sentimiento y siempre que este fenómeno exterior aparece, revela los mismos sentimientos o la misma serie de ideas" (13).

En cualquier caso, el romanticismo va a potenciar claramente su sensibilidad hacia una estética que invierta el idealismo formalista del clasicismo. Consecuentemente, deseos de desarrollar la visión y reflexión sobre lo "diverso" que tan magistralmente cantó Wackenroder, punta de lanza del universalismo romántico.

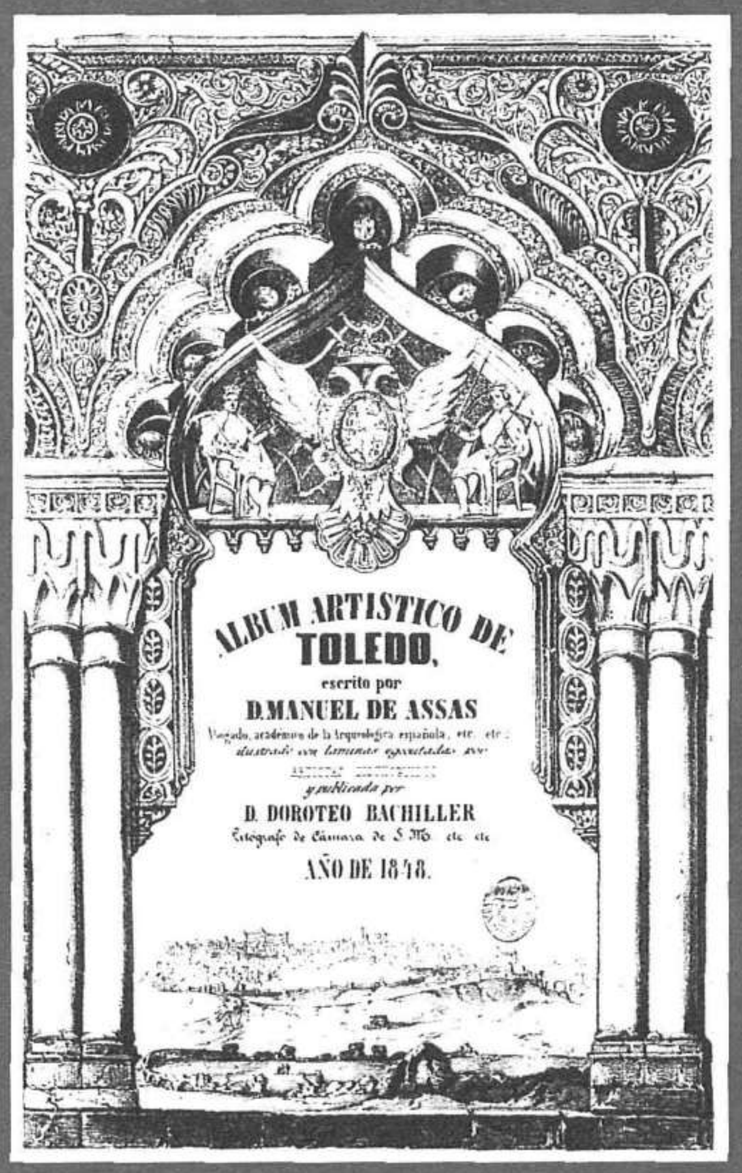
La dimensión disciplinar del romanticismo

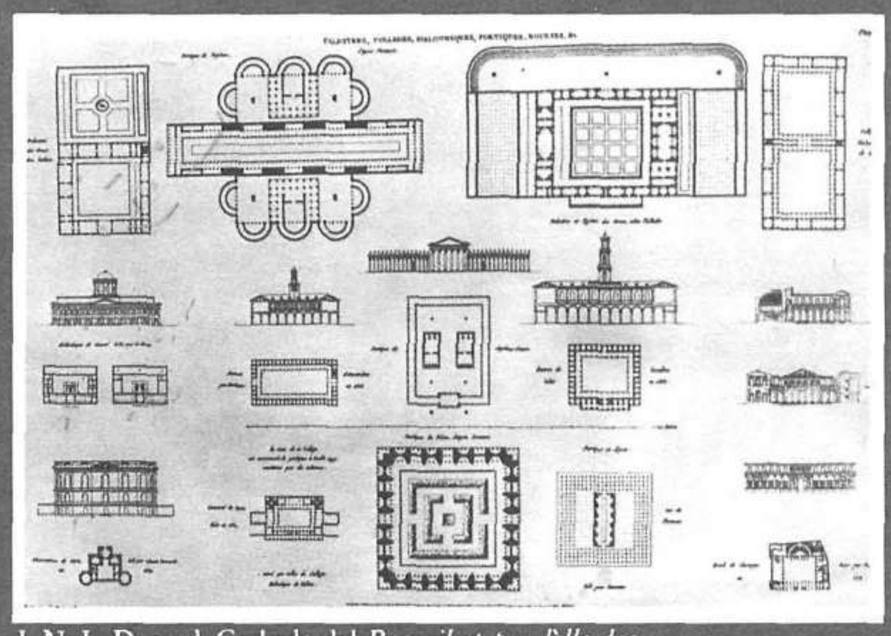
Temas como los anteriormente señalados estaban indudablemente presentes en la generación de arquitectos franceses que en torno a 1830 se convirtieron en cabecillas de la revuelta antiacadémica. Este es el caso de Leonce Vaudoyer que en 1830 escribía una fogosa carta a su padre A. L. T. Vaudoyer desde la Academia de Francia en Roma en la que identificaba la lucha de los jóvenes arquitectos franceses con la polémica abierta en el campo literario entre clásicos y románticos: "Cette guerre en architecture n'est autre chose que celle qui existe en littérature entre les Victor Hugo et les clasiques" (14). Y de esta misma actitud era partícipe Félix Duban cuya sensibilidad compositiva fue definida por Hautecoeur como la de un artista que buscaba, más que establecer la unidad conceptual del clasicismo, demostrar su "aspecto múltiple", su individualidad y diversidad (15); arquitecto abocado a estudiar las obras del mundo clásico desde el otro lado del prisma, desde aquel "nuevo punto de vista" que el propio Vaudoyer admiraba en Duban (16) y al que uno de sus más conocidos discípulos y director de la prestigiosa *Revue Générale de l'Architecture* (1840-1885), Cesar Daly, definió como "suave poeta de la arquitectura francesa" (17). Poesía identificada, en este caso, con la evocación histórica le llevó a intentar reproducir en su edificio más conocido, l'Ecole des Beaux-Arts, un resumen de la arquitectura nacional francesa, fundamentalmente gótica y renacentista, como ya había realiado en sus sueños pictóricos. De manera análoga a lo que sucede con la densidad histórica de las ciudades pintorescas y eclécticas, en el edificio de l'Ecole el paso del tiempo fue reemplazado por el movimiento a través del espacio (18).

De esta misma estética atravesada por el romanticismo se nutrirá el alumno de Duban, Antonio Zabaleta, causante fundamental de la introducción en España de la nueva visión de la arquitectura (19). A través de sus artículos y viajes, de su efímera revista el *Boletín Español de Arquitectura* (1846), de su actividad en la Escuela de Arquitectura o en la Comisión Provincial de Monumentos de Santander, aparecieron en España los primeros esbozos de modernidad arquitectónica que participan de aquella misma búsqueda de la diverisdad histórica y su unidad compositiva en el proyecto arquitectónico que caracterizó a su maestro.

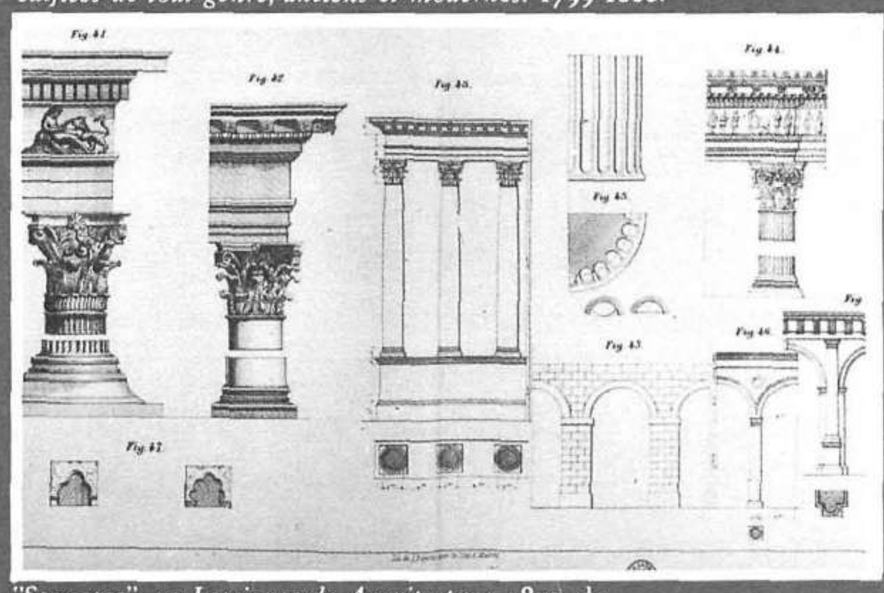
Arquitectos y teóricos, por tanto, no sólo buscaban en aquellas densas ciudades pintorescas una confirmación de la fragmentación del discurso clásico sino que, paradójicamente, intentaban reconstituir en ellas, o gracias a ellas, un discurso posible, y por tanto "clásico", gracias al denominado "método comparado" históricamente vigente en la tradición clásica.

Portada del *Álbum Artístico de Toledo.* 1847-1848.





J. N. L. Durand. Grabado del *Recueil et paralèlle des édifices de tout genre, anciens et modernes.* 1799-1800.



"Soportes", en *Lecciones de Arquitectura.* 1877, de B. Portuondo y Barceló.

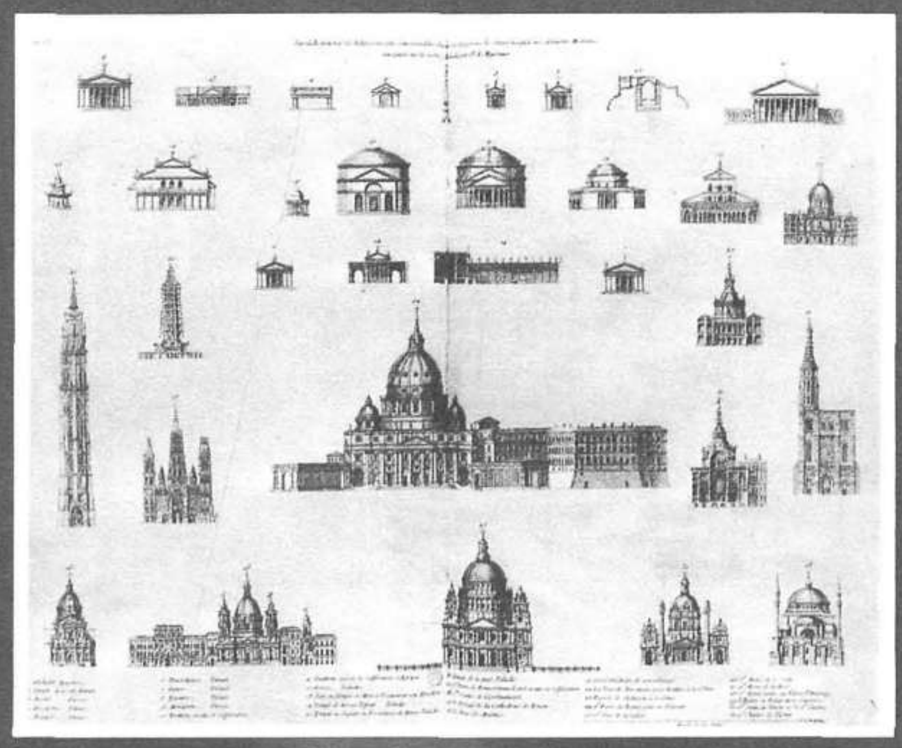
La poética romántica de la ciudad pareció adquirir para la arquitectura dimensiones disciplinares y clásicas en las razones expuestas por el propio Ernesto Bretón en sus *Monumetos de todos los pueblos* (1848) al justificar la estructuración geográfico-tipológica de su obra:

> "De esta suerte haremos resaltar *analogías* que no pueden menos que ser curiosas, y esparcir nueva luz sobre las ideas y diversas influencias que han presidido a la erección de estos monumetos *tan diferentes en su forma,* aunque análogos en su destino" (20).

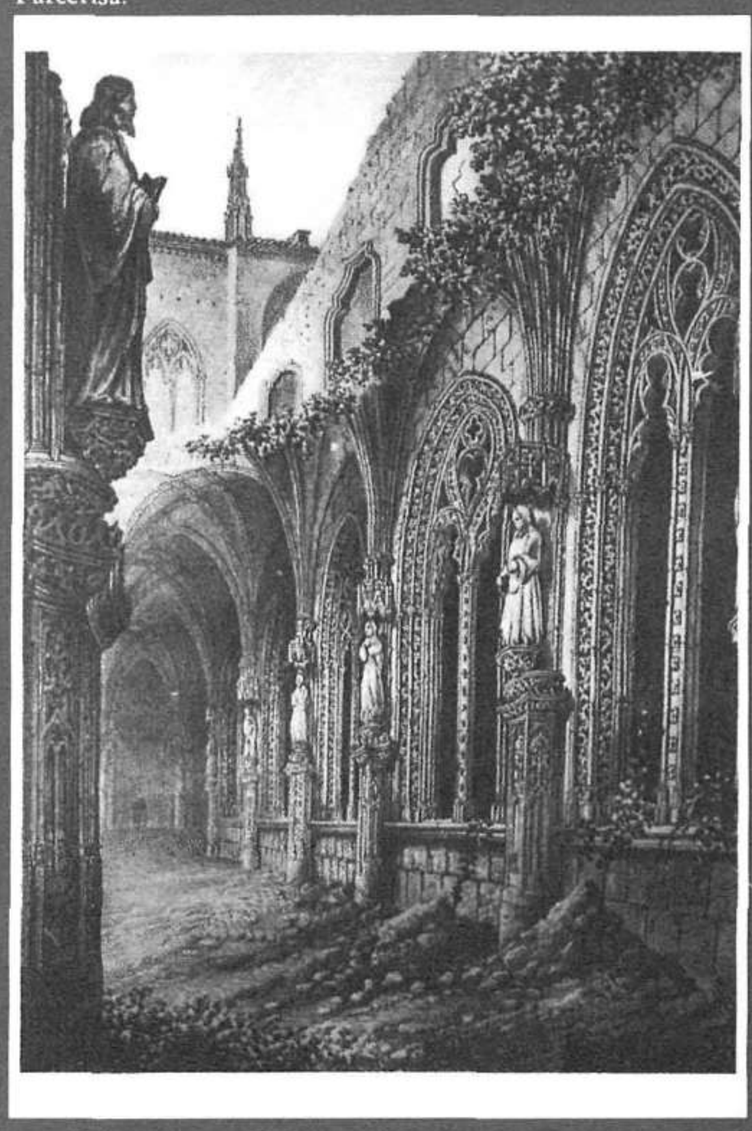
Analogías y sistemas de relaciones forman parte básica del enormemente utilizado "método comparado" de la tratadística arquitectónica del siglo XIX. Su aplicación al campo disciplinar funcionaba en una triple dirección; por un lado permitía relacionar estructuras sin identidad aparente pero de funcionamiento análogo

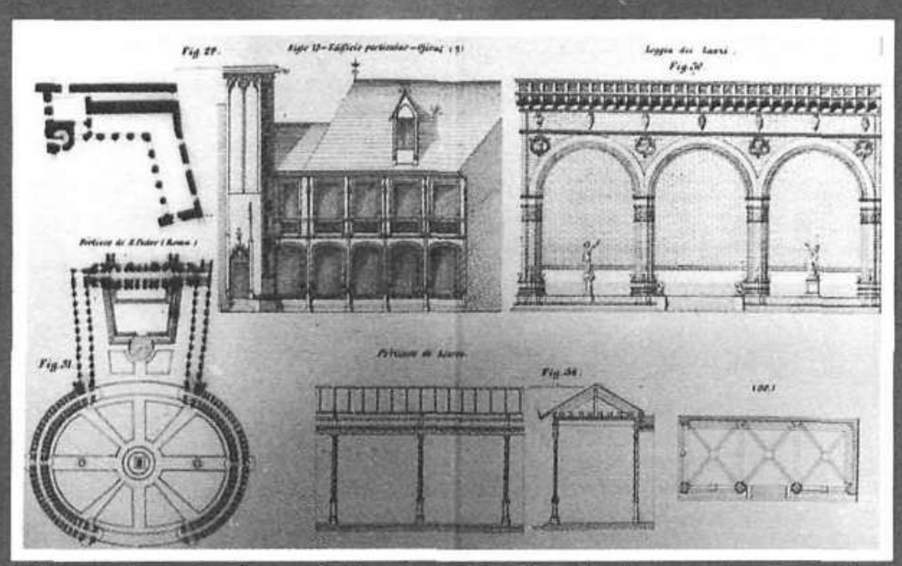
que constituyen la clasificación tipológica; por otro, el método colabora en la definición de una idea abstracta de los elementos de composición, es decir, el estudio compositivo y constructivo de las diversas capas históricas de la ciudad, en donde la relación entre elementos similares de diversos edificios ayudaba a su aislamiento conceptual y abstracto; por último, el propio método se hacía partícipe de la necesidad y gusto por la diversidad que el romanticismo había introducido.

Grabado de la obra de Meissonier. *Paralèlle General des édifices les plus considerables depuis les Egyptiens, les Grecs jusqu'a nos dernieres Modernes.* 1750.



Claustro de San Juan de los Reyes, en *Recuerdos y Bellezas de España,* volumen VI. 1853. Grabado de Parcerisa.



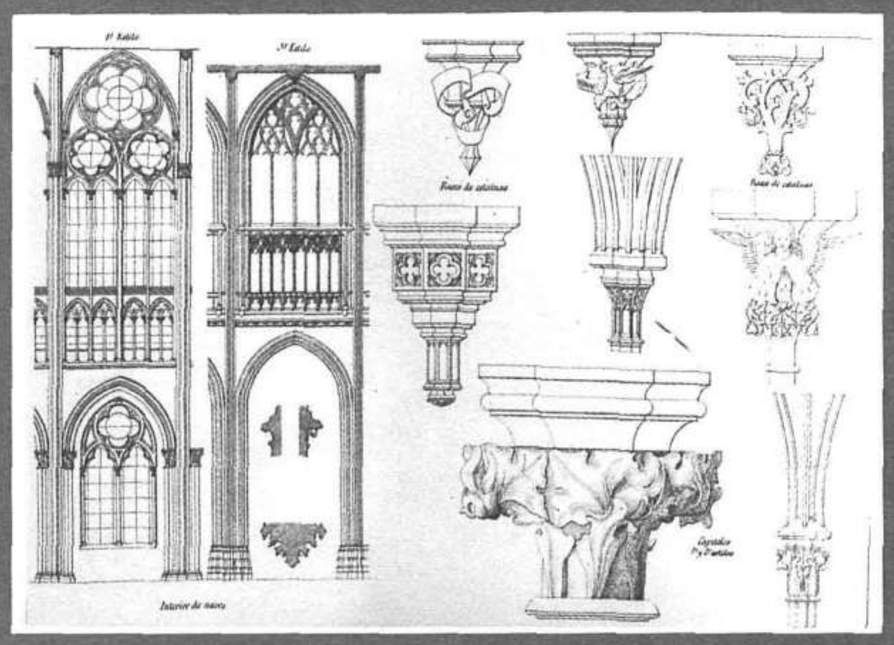


"Pórticos", en *Lecciones de Arquitectura,* 1877, de Portuondo y Barceló.

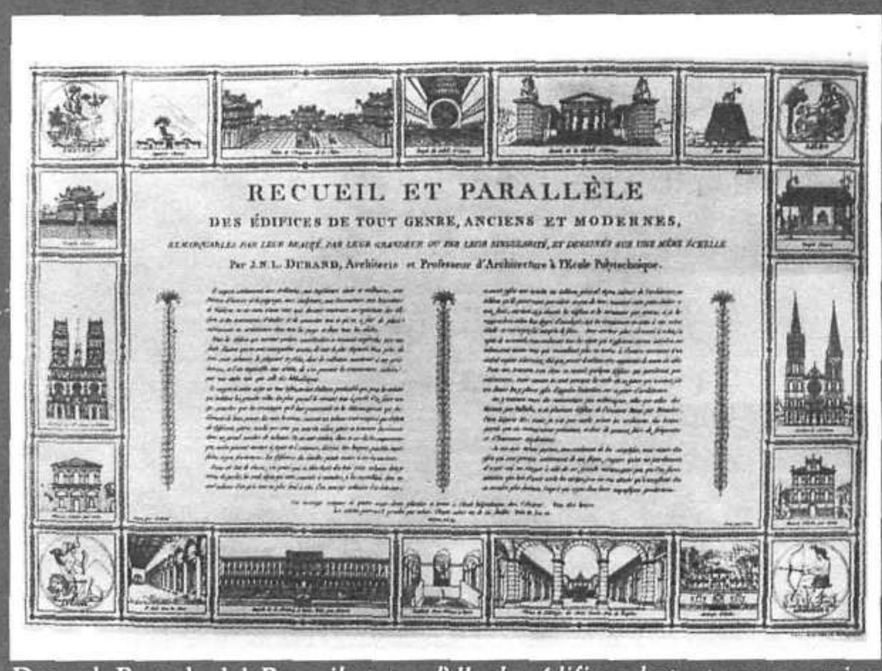
Aunque el método comparado se desarrolló con especial fuerza durante el siglo XIX contaba, sin embargo, con ilustres precedentes pues a lo largo de la época clásica la teoría nos suministra multitud de ejemplos de los conocidos "paralelos", como los de Leonardo, Vasari o Perrault (21), cuya finalidad era, fundamentalmente, demostrar la superioridad de una época o disciplina sobre otra. Ya con mentalidad gráfica publicaron Fischer von Erlach su *Entwurff einer historischen Architectur* (1721), tal vez el primer "paralelo" histórico de la arquitectura, Meissonier su *Paralèlle Général des Edificies les plus considerables depuis les Egyptiens, les Grecs jusqu'a nos dernieres Modernes...* (1750) y Leroy la *Historie de la disposition et des formes differentes que les chrétiens ont donné à leurs temples depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'a nous...* (1764) (22).

Se trataba, por tanto, de un método presente a lo largo del siglo XVIII y que tuvo en J. N. L. Durand a uno de sus mayores representantes con la publicación entre 1799 y 1800 del *Recueil et parallele des édifices de tout genre, anciens et modernes...,* en donde incluía edificios de una gran variedad de estilos: egipcios, griegos,

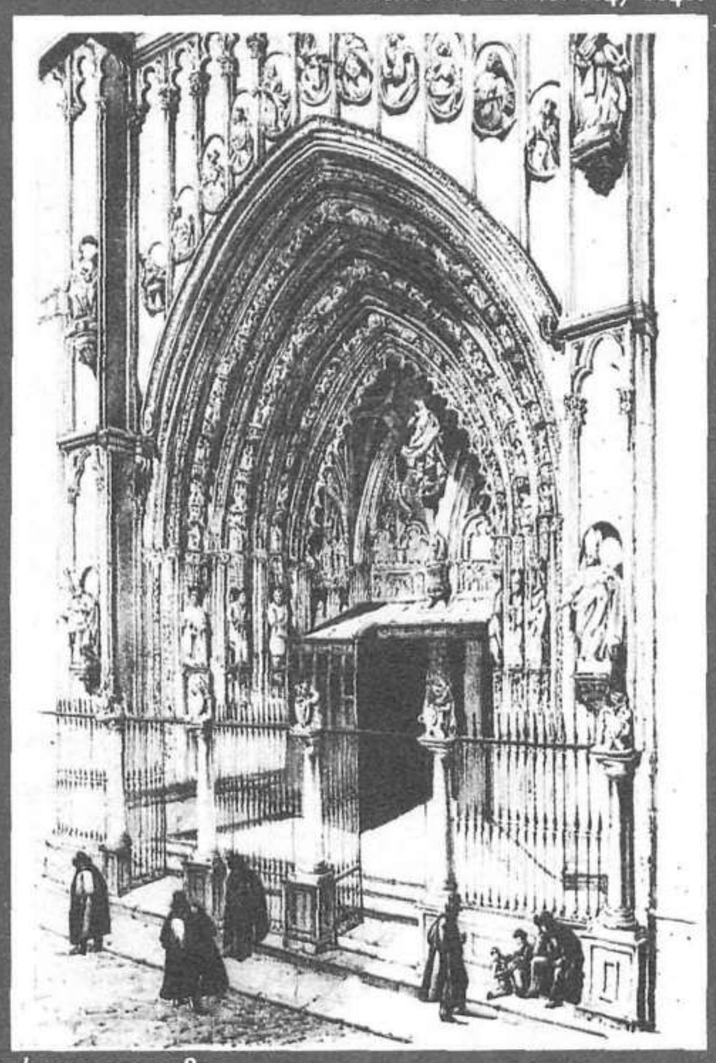
romanos, árabes, góticos, renacentistas, etc.; además Durand participaba personalmente de esta búsqueda ecléctica ya que era poseedor de una gran colección de objetos medievales que, a su muerte, fue donada al Louvre (23). Como nos indica en el posterior *Precis des leçons d'Architecture* (1802-05), la finalidad del método es clara: definir a través de la comparación histórica de los elementos constitutivos de la arquitectura la esencia y ley de progreso de las formas:



"Elementos de arquitectura gótica", en la obra de Nicolás Valdés, *Manual del ingeniero y arquitecto,* 1870 (1.ª ed. 1859).



Puerta de los Leones de la catedral de Toledo, en *Álbum Artístico de Toledo.* 1847-1848.



Durand. Portada del *Recueil et paralèlle des édifices de tout genre, anciens et modernes.* 1799-1800.

"En la composición, (...) el estudio de edificios antiguos y la *comparación* que podemos hacer con edificios modernos es lo que nos puede llevar más directamente a esta meta..." (24).

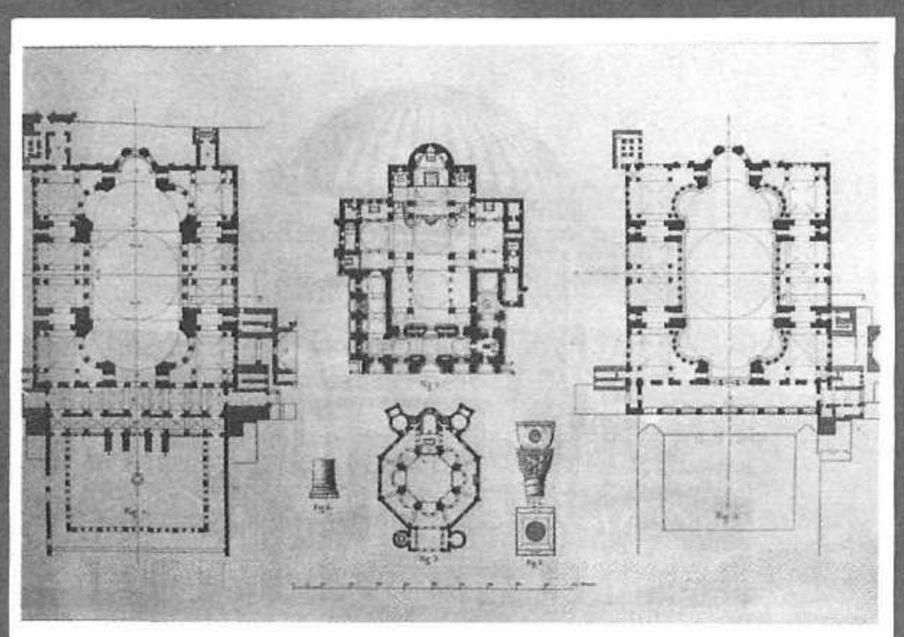
Pero si sólo se puede utilizar en la composición "aquello de lo que se puede disponer" (25), va a ser evidentemente la Historia la que suministre al Romanticismo el inmenso repertorio de formas que comparar y utilizar a través de un abstracto proceso de aislamiento. En palabras de un teórico español como Mariano Matallana:

> "... la teoría didáctica enseña (...) a distinguir en las obras de arte ciertos *puntos comunes*, a hacer observaciones sobre los efectos de estas obras, a *compararlas* entre sí, saca una consecuencia, da preferencia, y ese asentimiento da una opinión general y sirve para formar un juicio particular" (26).

Si el *Recueil et parallele...* y el *Preis des leçons...* constituyen los dos polos, formal y compositivo, sobre los que Durand articula su discurso, la finalidad crítica de gran parte de sus herederos, como Leonce Rynaud en Francia y Bernardo Portuondo y Barceló en España, va a ser la de intentar sintetizar ambos aspectos. En efecto, en 1850 aparece en París la primera parte del importante e influyente *Traité d'Architecture* de Reynaud que,

John Foulston. Devonport en 1821, en *The Public Buildings erected in the west of England.* 1836.

Portada de la revista *El Artista.* 1835-1836.



Basílicas bizantinas, en el Traité d'Architecture. 1850-1858, de L. Reynaud.

con el tiempo, se convertiría en el texto de composición más difundido entre la mayoría de estudiantes de arquitectura. Reynaud, alumno de Durand y profesor de l'Ecole Polytechnique (1837) y de l'Ecole des Ponts et Chausses (1840), protagonizó en esta obra el primer intento de refundir y hacer accesibles la inmensa variedad de tendencias y nuevos problemas que habían aparecido en la cultura arquitectónica desde la publicación del *Precis des leçons...* de Durand. Entre uno y otro tratado existe, sin embargo, una profunda identidad, la mayor complejidad y extensión del de Reynaud es consecuencia lógica de que la cantidad de información técnica e histórica se ha multiplicado bastantes veces en el curso de los cincuenta años que figuran entre la publicación de uno y otro tratado. En consecuencia, el orden lógico sobre el que se establece el nuevo texto sigue las mismas pautas generales que el de Durand: una primera parte dedicada al estudio de materiales y elementos básicos de

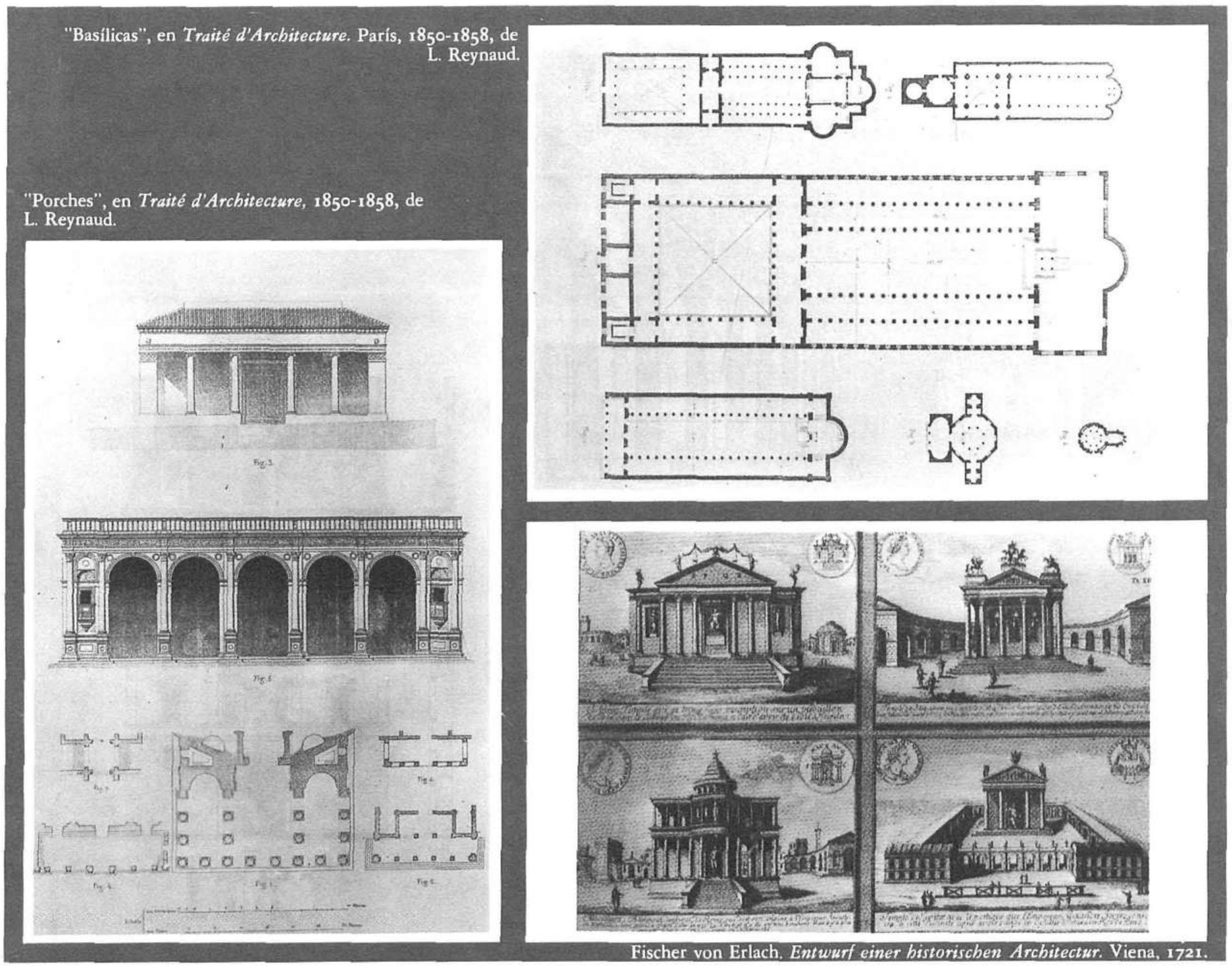
la composición que constituye el primer tomo, y una segunda en la que en primer lugar se analizan las relaciones entre estos elementos, esto es, la composición de "partes" de los edificios para pasar, con posterioridad, a un abundante y detallado estudio tipológico. Evidentemente, el número de láminas ha crecido y el repertorio de fomas, procedimientos constructivos y tipologías llenan dos enormes atlas. Todo ello constituye una obra digna de los "arquitectos eruditos" del siglo XIX aunque la base lógica y gran parte de los conceptos utilizados siguen siendo los mismos que los del más breve tratado de Durand. Existen, sin embargo, dos aspectos que diferencian esta obra de la de su maestro. En primer lugar una reflexión bastante extensa sobre los principios teóricos de la belleza arquitectónica que se remiten a la estética clásica y, sobre todo, a la sistematización de Milizia (27); en segundo lugar la constante relación y estudio de cada tema según el conocido "método comparado" de análisis histórico-compositivo. Por lo tanto cada elemento de la composición, cada sistema de "partes" y cada tipología son estudiados no en su pureza abstracta, como lo hacía Durand en el *Precis...*, sino en su evolución histórica. Pórticos, salas, escaleras o vestíbulos son examinados a través de los modelos históricos más relevantes. De esta manera sobre una base teórica totalmente clásica se instaura un discurso histórico o romántico; y de la misma forma que Charles Garnier fue capaz de sintetizar en su gran obra, la Ópera de París, el método compositivo clásico con una gran libertad en cuanto a la utilización de estilos, colorido y contrastes, consiguiendo introducir el "espíritu romántico" en las formas clásicas (28), el tratado de Reynaud es un intento de sintetizar el discurso sobre la diversidad estilística que el romanticismo había potenciado con el tradicional discurso clásico sobre las reglas de composición.

En apariencia, por tanto, el *Traité...* de Reynaud o las *Lecciones de Arquitectura* (1877) de su imitador español Bernardo Portuondo parecen respaldar la posibilidad de un eclecticismo a-histórico en la medida en que pretenden aislar y establecer relaciones y analogías entre cualidades y bellezas abstractas a través de la historia. En realidad hay que señalar que ambos son profundamente deudores a un período histórico que, formal e ideológicamente, configura un modelo dominante que ambos defienden explícitamente y que ya había sido enarbolado por la Academia desde el famoso Memorial de Raoul Rochette de 1846 que inauguraba la polémica entre clásicos y góticos: el Renacimiento (29). Para Reynaud este período histórico, del que en realidad él no piensa que hayamos salido, poesía la dignidad de sus modelos griegos y romanos y además supo adecuarse al clima, materiales y tradiciones nacionales y locales. El Renacimiento, en definitiva "sur une base constante, elle a admis les styles les plus opposés" (30). De la misma forma la obra de Portuondo, libre y desprejuiciadamente ecléctica, utiliza ampliamente el modelo renacentista del que, como Reynaud, se siente heredero. En efecto, para nuestro autor el Renacimiento crea un estilo nuevo basado en la tradición clásica pero que es lo suficientemente unitario, aunque también lo suficientemente libre, como para aceptar las variaciones de carácter o materiales de cada país. De esta manera, para Portuondo, en el arte del primer Renacimiento "... la base y el alma del estilo son los mismos, pero varían mucho las expresiones y hasta los nombres. En todas partes son la gracia, la fantasía y la elegancia sus más bellos atractivos" (31).

Evidentemente, el método comparado no quedó agotado en las investigaciones histórico-compositivas pues tanto los diferentes estudios tipológicos como la propia historia de la arquitectura hicieron de aquél un abundante uso.

Como ya venía ocurriendo con la mayoría de los países europeos desde finales del siglo XVIII se hizo frecuente en España el viaje a Inglaterra, Alemania o Francia de los estudioso de los nuevos programas o tipología arquitectónicas. Allí podían conocer y analizar la evolución de ciertas investigaciones técnicas, de programas o de sistemas constructivos y compositivos. Todos los estudios especializados necesitaban recoger la experiencia ajena de innovaciones aceleradas y recientes y, por tanto, difícilmente controlables. A lo largo del siglo XIX quedó demostrado que el estudio "racional" de la naturaleza humana no era el camino exclusivo para

alcanzar soluciones tipológicas correctas y definitivas ya que la constante evolución de los programas médicos, psiquiátricos o carcelarios implicaban una rápida sucesión de alteraciones. Así, ya en 1788 la Academia de Ciencias de París publica un "estudio comparado" de los hospitales ingleses que debía servir de base para la construcción de cuatro nuevos hospitales en la capital francesa según la planta ofrecida por el arquitecto Poyet. Tenon y Coulomb, los enviados por la Academia, regresaron orgullosos de su misión en Inglaterra:



"Basílicas", en *Traité d'Architecture.* París, 1850-1858, de L. Reynaud.

"Porches", en *Traité d'Architecture,* 1850-1858, de L. Reynaud.

Fischer von Erlach. *Entwurf einer historischen Architectur.* Viena, 1721.

"Nous allions chercher en pays étrangers, ou des idées nouvelles ou de autorités pour appoyer celles que nous avion le dessein de proposer, nous demandions sur-tout des faits (...) Quoique la *rasion seule & sans aucune expérience* pût suffire pour assurer que des bâtiments paralleles, des pavillons isolés seroiente une habitation saine & salubre, *il était cependant tres satisfaisant de trouver cette expérience déjà faite & faite en grand*" (32).

Posiblemente sea en el análisis de este tipo de problemas donde más claramente se evidencia la verdadera historicidad de la arquitectura decimonónica, una historicidad en su modalidad profunda que se vincula, más que a un repertorio formal determinado, a la capacidad de los sistemas compositivos de adecuarse a la rápida evolución de los programas. Y esta evolución es la que provoca el desplazamiento de especialistas y arquitectos

para comparar experiencias realizadas, controlar sus virtudes y sus defectos y ofrecer una nueva solución de la cual lo único que se sabe es su provisionalidad absoluta. Los resultados del viaje mencionado de los académicos franceses se sitúa entre los dos polos del debate, entre la razón y la experiencia; paso a paso el siglo XIX irá imponiendo, sobre la racionalidad de la forma, los principios empíricos que determinan la importante corriente funcionalista de la arquitectura decimonónica y cuya evolución puede ser seguida en obras paradigmáticas como *Des principes a suivre dans la fundation et la construction des asiles d'aliénés* (1853) de Max Parchappe o el *Etude sur les hopitaux...* (1862) de Armand Husson.

El método comparado fue igualmente útil para la propia Historia del Arte y de la Arquitectura vinculadas, hasta mediados de siglo, a los estudios compositivos. En este caso, sin embargo, los análisis comparados impusieron lentamente la tendencia a eliminar analogías y acentuar diferencias. El hecho se debe, por supuesto, a la necesidad de recurrir a criteríos "clasificatorios" como primer paso en el conocimiento de las formas (33). Así, José Caveda, autor de una importante historia de la arquitectura titulada *Ensayo histórico sobre los diferentes géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana* (1848), comentaba ante la diversidad estilística de la catedral de Sevilla:

> "La historia del arte agradece esta reunión de sus escuelas, que le permite *compararlas* de una sola ojeada: el genio inventor no se atreve a condenarlas extasiado con sus bellezas; y la crítica artística, que vitupera el pensamiento de amalgamarlas, convierte en indulgencia su inflexible desdén, cuando inspecciona y juzga *separadamente* cada una de estas partes" (34).

Todo el siglo XIX pensó que la historia era capaz de introducir un orden en el conocimiento del arte; es decir, que era capaz de establecer "tajos" artificiales, agrupaciones y clasificaciones diferenciadoras (35). Con ello la propia historia comenzó a organizarse como disciplina, a estructurar sus propias leyes, si bien una de las primeras consecuencias de su aceptación fue el progresivo distanciamiento entre estudios históricos y compositivos. Por otro lado, la historia de las formas tendió al establecimiento de caracteres/tipo para cada época contribuyendo de esta manera al desarrollo de un eclecticismo de corte historicista y de repertorio.

La crisis del método comparado irá apareciendo lentamente a lo largo del siglo en la medida en que se iban instaurando en la conciencia social y artística las ideas de "progreso" e "historia" como conceptos motores de su autoconciencia. Por este motivo se comenzó a exigir de la arquitectura la utilización de formas simbólicas características, por lo que ya no se solicitará del método comparado que establezca "analogías y diferencias", siempre relativas, sino que colabore en la definición de las leyes internas de formación de los estilos que se puedan convertir, como deseaba Cesar Daly, en instrumentos útiles "pour la creation du style de l'architecture future" (36). Con ello se inauguraban las largas polémicas sobre la posibilidad de generar un "nuevo estilo" arquitectónico así como otras que giraron en torno al traído y llevado "espíritu de la época" del cual se sintieron partícipes tanto los conocimientos históricos como los modernos avances técnicos.

NOTAS

(1) Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) (Ed. española Edit. Iberia. Barcelona, 1967. Pág. 171).

(2) Sobre Schinkel y el romanticismo alemán ver el artículo de S. Marchán Fiz: "La arquitectura de K. F. Schinkel desde nuestra presente condición", en *Arquitectura*. Madrid, septiembre-octubre de 1984. Nº 250. Págs. 61-74.

(3) Víctor Hugo: *Nuestra Señora de París*. Madrid. Alianza. ed. 1980. 2 vols. Vol 1º. Pág. 132. Sobre Víctor Hugo y la arquitectura es importante la obra de Jean Mallion: *Víctor Hugo et l'art architectural*. París. P.U.F. 1961; y el artículo de Neil Levine "The book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliotheque Ste-Geneviéve" en *The Beaux-Arts and nineteenth century French architecture*. London. Thames and Hudson. 1982. Págs. 138-173. Ninguno de los dos autores citados señala, sin embargo, cómo la reflexión sobre el problema del "estilo", clave para la comprensión del pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del XIX en autores como Fergusson, Viollet-le-Duc o Lassus, parte de las teorías expuestas por Víctor Hugo en *Nuestra Señora de París* (1831), cosa que sí hace con su tradicional intuición Rosario Assunto en *La cittá di Anfione e la cittá di Prometeo*. Milano. Jaca Book. 1983. Pág. 159.

(4) En Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1956. Vol. V. Págs. 365-381.

(5) Sobre el tema, ver el artículo de Vicente Maestre Abad: "Recuerdos y bellezas de España. Su origen ideológico, sus modelos", en *Goya*. Madrid, julio-octubre de 1984. Nº 181-182. Págs. 86-93.

(6) "Las leyes de la geografía trazarán naturalmente nuestra primera divisió; pero debemos clasificar después nuestros monumentos según el destino que cada uno de ellos tenga, religioso o funerario, civil o militar". E. Bretón: *Monumentos de todos los pueblos*. Madrid. Est. Tip. de Mellado. 1848. 2 vols. Vol. 1º. Pág. VIII.

(7) El tema fue estudiado en España, en cuanto a la arquitectura gótica, por Pedro de Madrazo en un conocido artículo titulado "Juicio sobre las artes en el siglo XV", en *No me olvides*. Madrid, 1837. Nº 4 y 5. Su hermano Federico de Madrazo insistió en él en "Sobre la decadencia de las representaciones religiosas desde la segunda mitad del siglo XVI", en *Boletín Español de Arquitectura*. Madrid, 1846. Nº 4 y 5. Sobre el tema de la policromía en la arquitectura clásica, que es otra importante vertiente de la "unidad de las artes", es fundamental, para el caso español, el artículo de Antonio Zabaleta titulado "Arquitectura" publicado en *No me olvides*. Madrid, 1837. Nº 11. Págs. 5 y 7 y nº 12. Págs. 1-3.

(8) Assas, Manuel: *Álbum artístico de Toledo*... Madrid. Doroteo, Bachiller, litógrafo de Cámara de S.M. 1847-48. Introducción.

(9) "Revista de Academias", en *Las Bellas Artes*. Valencia, 1859. Nº 10. Pág. 97.

(10) Quadrado, José María: "Castilla la Nueva". Vol. V de *Recuerdos y Bellezas de España*. Madrid (El volumen no trae fecha aunque Maestre Abad en el artículo citado da la de 1853). Pág. 6.

(11) "... París ha brillado constantemente: por eso conserva innumerables monumentos de todas las edades a que va unido algún recuerdo (...) ofrece en su vasto recinto al observador estudioso, materia para una no interrumpida serie de meditaciones continuadas a través de los siglos. Cada edificio es un capítulo del elocuente curso de la historia antigua, de la edad media y de la moderna que la arquitectura ha ido escribiendo aquí con piedras en el suelo más fielmente que los analistas con letras sobre el papel" (pág. 19) en la obra del mencionado Eugenio de Ochoa. *París, Londres y Madrid*. París. Dramard-Baudry y C.ª Sucesores. 1861 (el texto está escrito en 1855).

(12) Ríos, José Amador: *Sevilla Pintoresca o descripción de sus más celebres monumentos artísticos*. Sevilla. Francisco Álvarez y C.ª impresores. 1844. Pág. 43.

(13) Tissandier, J. B.: *Espíritu de la poesía y de las Bellas Artes o Teoría de la belleza*... Madrid. Carlos Bailly-Bailliere. 1860. Pág. 23.

(14) Carta reproducida en el artículo de Félix Van Zanten: "Félix Duban and the Buildings of the Ecole des Beaux-Arts: 1832-1840", en *Journal of the Society of Architectural Historians*. October 1978. Nº 3. Págs. 161-174.

(15) Hautecoeur, L.: "La restauration et le gouvernement de juillet: 1815-1848". Vol. VI de la *Histoire de l'architecture classique en France*. París. J. Picard et C. 1955. Pág. 256.

(16) "Funerailles de Félix Duban", en *Revue Générale de l'Architecture*. París, 1871. Págs. 200-224.

(17) "Funerailles...".

(18) Van Zanten: Art. cit.

(19) Sobre la relación de Zabaleta con Francia es sumamente esclarecedor el artículo del barón de Girardot, titulado "De l'archéologie en Espagne", en *Annales Archéologiques*. París, septiembre 1846. Págs. 125-131.

(20) Bretón, E.: *Monumentos de todos los pueblos*... Madrid. Est. tip. de Mellado. 1848. 2 vols. Vol. 2º. Pág. 92.

(21) Bauer, Hermann: *Historiografía del Arte*. Madrid. Ed. Taurus. 1980. Págs. 127-128.

(22) Szambien, W.: *J. N. L. Durand*. París. Piccard. 1984. Págs. 27-35.

(23) Egbert, Donald Drew: *The Beaux-Arts tradition in Frenche architecture*... Princenton University Press. Princenton, New Jersey, 1980. Pág. 49.

(24) Durand, J. N. L.: *Precis de leçons d'architecture*... 1802-1805. Existe una traducción española titulada *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid. Pronaos. 1981, que es la edición citada. Pág. 126.

(25) Durand, J. N. L.: *Compendio*... Pág. 199.

(26) Matallana, Mariano: *Vocabulario de Arquitectura Civil*... Madrid. Imp. de D. Francisco Rodríguez. 1848. Págs. 47-48.

(27) Reynaud, L.: *Traité d'Architecture*. París. Librairie pour l'architecture Dalmont y Dunod, éditeurs. 1860. 2 vols. 2.ª edic. (1.ª edic. 1850-58). Pág. 1-97. Vol. 2º.

(28) Hautecoeur, L.: "La fin de l'architecture classique 1848-1900". Vol. VII de la *Histoire de l'architecture classique en France*. París. J. Picard. 1957. Págs. 179-196.

(29) Sobre el tema ha sido publicado en italiano un compendio de textos con una breve introducción de L. Patetta: *La polemica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie de Beaux-Arts. Francia* 1846-47. Milano. CLUP. 1974. El texto del secretario de la Academia, Raoul Rochette, fue publicado en la *Revue Générale de l'Architecture*... 1846. Págs. 313-322, en los *Annales Archéologiques*. París, Juin 1846. Págs. 327-353. El texto fue publicado en España a través de Antonio Zabaleta en el *Boletín Español de*

Arquitectura. Madrid Nº 9 y 10 correspondientes al 1 y 15 de octubre de 1846. Págs. 66-68 y 74 y 74 y 76.

(30) Reynaud, L.: Op. cit. Vol. 1º. Pág. IX.

(31) Portuondo y Barceló, Bernardo: *Lecciones de Arquitectura...* Madrid. Imprenta del Memorial de Ingenieros. 1877. 2 vols. y 1 atlas. Vol 2º. Pág. 403.

(32) "Troisieme rapport des Commissaires chargés, par l'Academie, de l'examen des projects relatifs à l'établissement des quatre Hôpitaux", en *Histoire de l'Academie Royale des Sciences*. Année 1786. París. Imprimerie Royale. 1788. Pág. 13-42. Pág. 16.

(33) Sobre la evolución de la Historia de la Arquitectura en el siglo XIX D. Watkin ha publicado un resumen interesante en *The Rise of Architectural History*. London. Architectural Press. 1980.

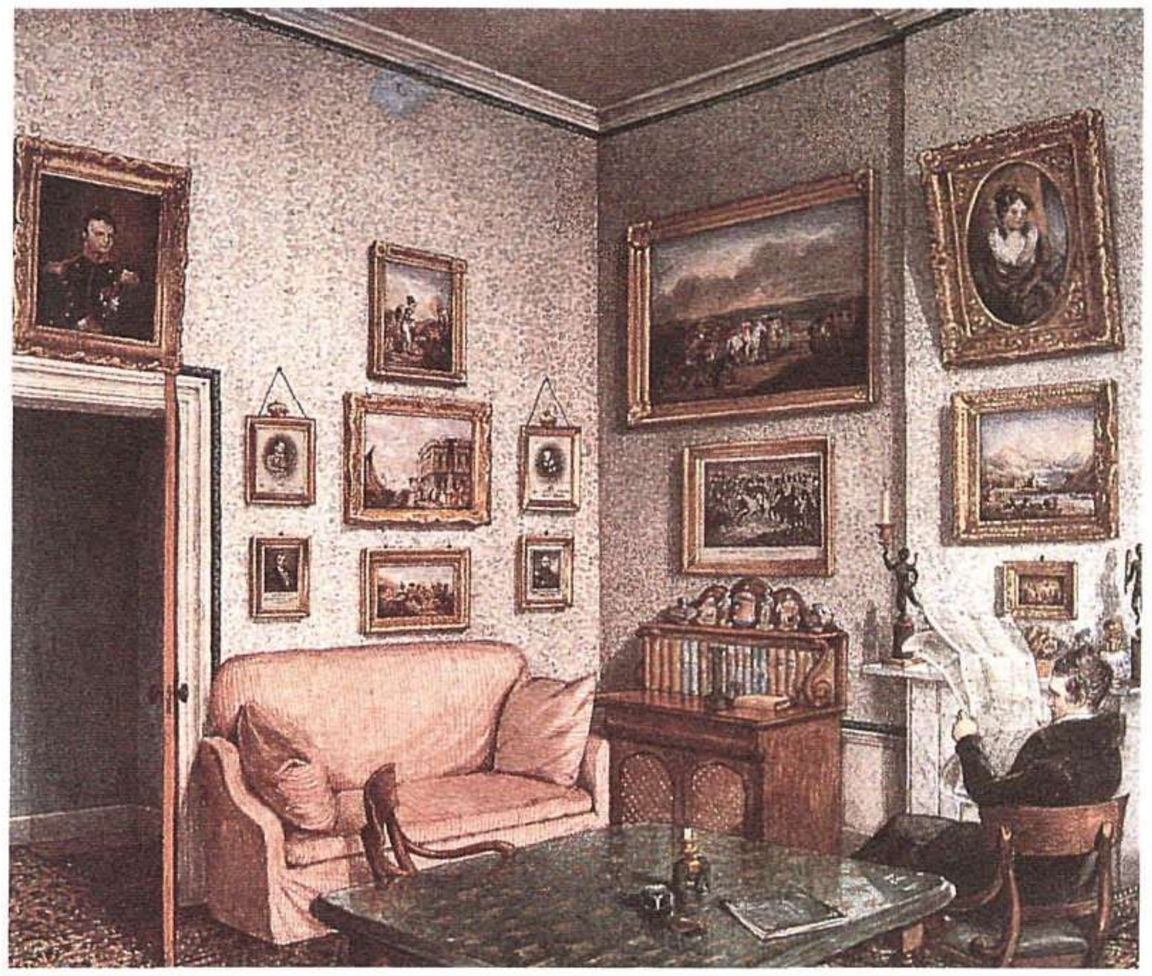
(34) Caveda: Op. cit. págs. 403-404. Para un análisis contemporáneo sobre la situación del pensamiento histórico en España ver el artículo de Cánovas del Castillo: "Breve reseña del estado que alcanzan las ciencias históricas en España", en *Semanario Pintoresco Español*. Madrid, 1849. Págs. 153-155, 253-255, 262-263 y 267-269.

(35) El historiador francés Daniel Rammée, al que Caveda sigue en gran medida, dice en su *Manuel de l'Histoire Générale de l'Architecture chez tous les peuples et particulièrement de l'architecture en France au Moyan-Age...* París. Chez Paulin, libraire. 1843. 2 vols.: "Il y a vingt ans que nous fûmes initié aux principes de l'architecture. Nous nous aperçûmes bientôt qu'on étudiait les monuments sans ordres, sans suite chronologique. On prenait chaque édifice isolément, ont cherchait à comprendre tout bien que mal son ensemble et ses details; mais on s'inquietait peu de l'époque historique, du genie national, et encore moins des circonstances et des idées que avaient présidè á sa constuction". Vol. 1º. Pág. VII.

(36) Daly, César: "Introduction. 1856", en *Revue Générale de l'Architecture...* París, 1856. Págs. 1-10.

DEL ESPACIO BURGUÉS

FORMACIÓN



Mary Ellen Best. *El estudio del coronel Norcliffe*, en Langton Hall. Hacia 1837.

Trinidad Simó

A través del siglo XIX se fue configurando lentamente la vivienda burguesa tal como en líneas generales la conocemos ahora. Casa de campo o casa de ciudad, edificio uni o plurifamiliar, con jardín o entre medianeras y a línea con la calle, su interior fue sufriendo unas modificaciones sustanciales, así como su conjunto. Los cambios vinieron motivados por la nueva situación socio-económica proveniente de la industrialización y por la consiguiente transformación de las mentalidades, costumbres y valores que acompañó al desarrollo de la familia burguesa.

A lo largo, pues, de este siglo, la casa burguesa fue cobrando un protagonismo relevante. Teatro de la vida burguesa, escenario de la vida privada, núcleo de la vida familiar, será el lugar donde se asentarán los nuevos valores referentes al hábitat, pero también donde se precisarán los roles respectivos de los miembros que

componen la familia con sus específicas disposiciones espaciales, donde se jugarán las cotidianas intrigas, donde se entrelazarán los sentimientos, donde irá perfilándose lentamente la existencia de los niños, donde se ubicará a la mujer según la imagen que debe de cumplir, donde se reducirá a la servidumbre y donde, en fin, se asentará la estructura familiar.

Pues la familia, en la sociedad industrial, se convierte en "átomo de la sociedad civil" y en "gestor de los intereses privados, la buena marcha de los cuales es esencial para la fuerza de los Estados y el progreso de la humanidad. Un gran número de funciones le son encomendadas. Llave fundamental de la producción, asegura el funcionamiento de la economía y la transmisión de los patrimonios. Célula de la reproducción, da niños, a los cuales dispensa una primera socialización. Garantía de la raza, vigila su pureza y su salud. Cuna de la conciencia nacional, retransmite los valores simbólicos y la memoria fundacional... La "buena familia" es el fundamento del estado..." (1).

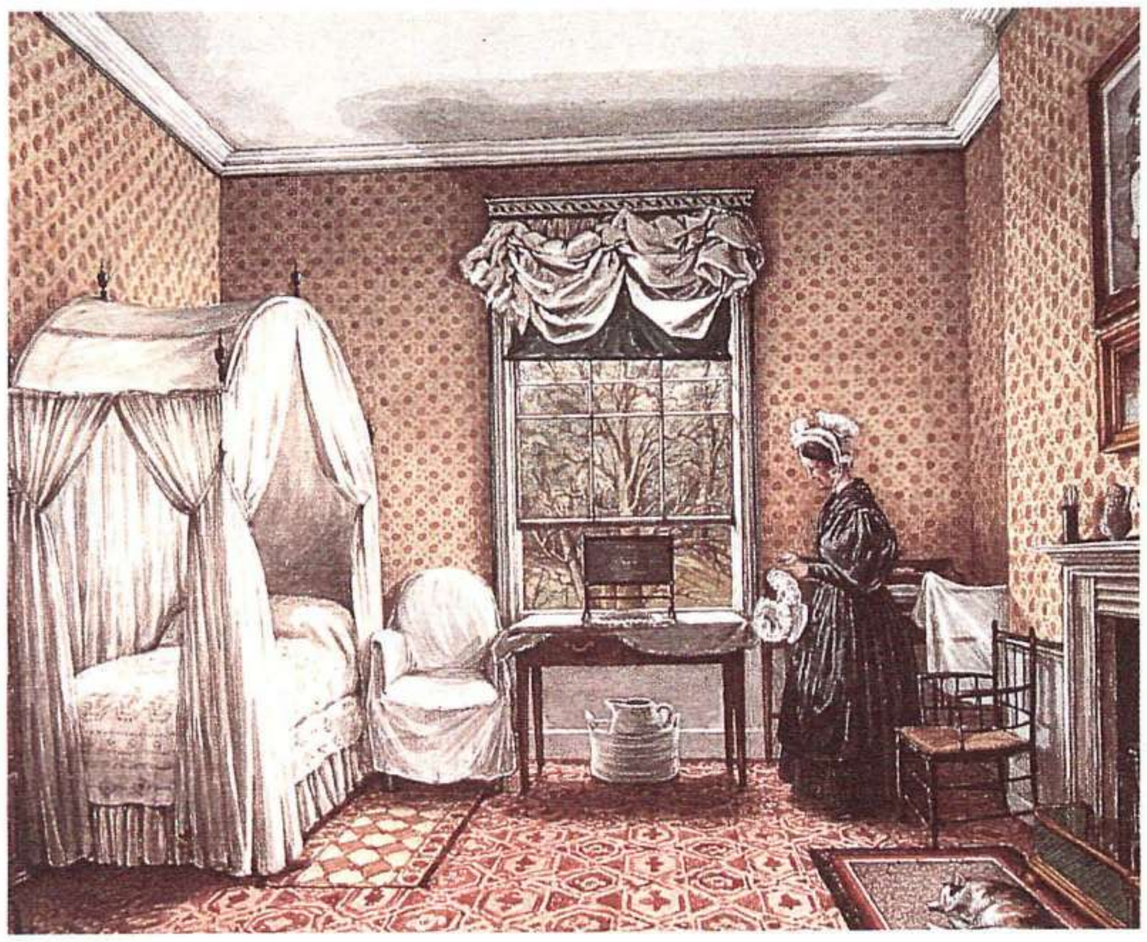
En las palabras de un arquitecto francés de mediados de siglo, César Daly, se nos revela la importancia que estaba cobrando este tipo de vivienda a ojos de los contemporáneos. El nombre de arquitectura doméstica, que se estabilizó con fuerza en aquel momento, la enlaza con la antigüedad romana, pero el "domus" es despojado de sus connotaciones simbólico-religiosas al tiempo que contribuye a darle un carácter en cierto sentido ennoblecido y digno, definido y clásico.

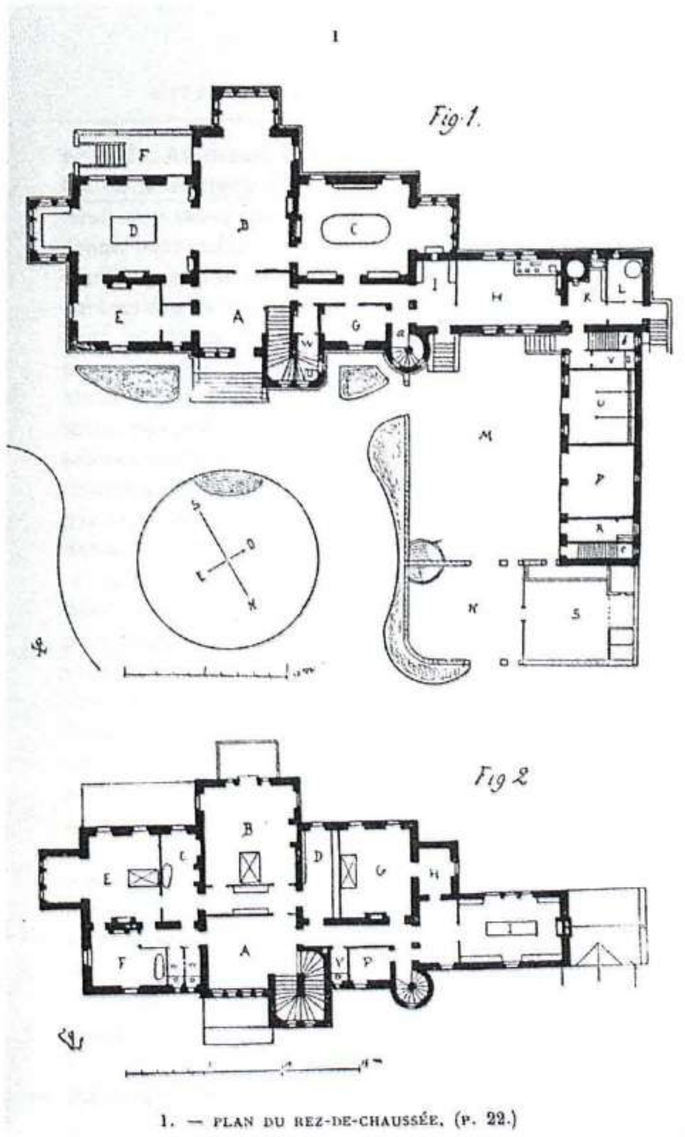
"La casa —dice Daly— es el vestido de la familia. Contribuye a servirle de envolvente, a protegerla y a acoplarse a todos sus movimientos. La garantia del frío y del calor (...) se pliega a sus gustos e incluso un poco a sus fantasías". Pero en la valoración de la casa se llega a más. Es capital su estudio en términos históricos, juntamente con el del desarrollo de la familia, para poder comprender la historia de un país. "Ella, por medio de su planta, responde al modo de vida que el clima y la civilización impone (...) por su conjunto hace mil revelaciones acerca del gusto público, de los usos y costumbres del hogar y ofrece numerosos puntos de vista sobre el tipo de las relaciones sociales" (2).

En esta época, todo a lo largo del siglo, aparecieron varios escritos sobre la arquitectura privada. César Daly y Viollet Le Duc escribieron sobre este tema, pero también varios otros (3). Este fenómeno vale la pena registrarlo, así como la naturaleza particular de estas publicaciones. Nada tenían que ver con los escritos de arquitectura anteriores al siglo XIX, los tratados, los cuales teorizaban sobre los principios básicos de la arquitectura, tales como la belleza, los fundamentos teóricos de una buena arquitectura, el papel de ésta en relación con las otras artes, los órdenes arquitectónicos, etc. Muy al contrario, este tipo de estudios del siglo XIX dieron una vertiente preferencial a la arquitectura privada y se orientaron mayormente hacia la práctica —el proyecto— que la teoría, hasta el punto que algunos son —en gran medida— colecciones o recopilaciones de edificios acompañados de plantas de cada uno de sus pisos, alzados, detalles de la construcción, soluciones particulares, interiores e incluso precios de diferentes partidas. El público al cual iban destinados también varió considerablemente, pues si bien en los tratados éste estaba constituido por arquitectos y personas muy entendidas en la materia, en estos últimos escritos el público al que se pretende dirigir es más diverso y extenso y también por lo tanto menos especializado. De hecho, la razón de ser de estos trabajos no es tanto un discurso teórico como un sistema de exposición de la materia y una manera de convencer y captar a un público dando a conocer los logros y cualidades de ésta. En suma, era un medio razonado de conocimiento y de difusión, tanto para el arquitecto en general como para cualquier persona con cierta cultura y apetencias sociales, y que pudiera, potencialmente, construirse una vivienda. En todo el hilo discursivo existe, de hecho, una curiosa relación arquitecto-cliente entretejida de razonamientos funcionales y estéticos. Éstos nos dan la clave para medir muchos aspectos inéditos de la arquitectura privada vista bajo el prisma histórico del momento, y ver como va tomando importancia ésa cada vez más importante "vedette", la arquitectura que no había sido considerada

hasta entonces ni noble ni pública, la arquitectura, en fin, de la clase media. Paralelamente y reforzando el aspecto difusor de costumbres y usos nuevos en relación a lo doméstico, en los países industrializados apareció una literatura compuesta por publicaciones sobre la higiene, de los trabajos del ama de casa, la decoración del hogar, la economía doméstica, etc. Parte de ésta atendió, en Francia, al nombre genérico, pero muy expresivo de "savoir-vivre".

Estos fenómenos se registraron dentro de un período especialmente intenso en lo que se refiere a la construcción de edificios y a la reestructuración de las ciudades. No olvidemos que coincidía con las grandes





Mary Ellen Best. *Dormitorio de su casa,* en Langton Hall. Hacia 1835.
Viollet le Duc. *Planta baja y primera de una casa de campo para la burguesía acomodada.* Dibujo. Hacia 1870.

transformaciones urbanas de París. Daly, de hecho, dedicó su libro al barón Hausmann. Pero tampoco hay que olvidar el nuevo desarrollo de la profesión de arquitecto y de las corrientes difusoras, por medio de la prensa, de las más interesantes obras contemporáneas.

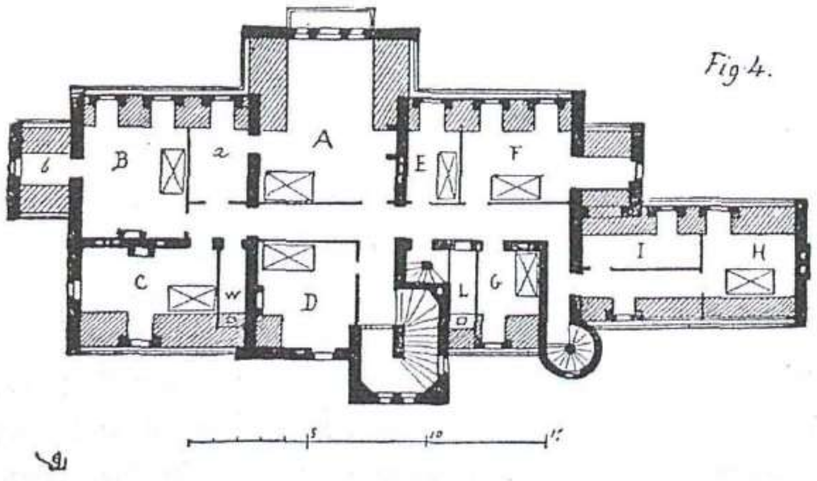
Cabe preguntarse cuáles fueron los valores e ideales fundamentales que incidieron directamente sobre la definición de la vivienda burguesa. La doctrina del liberarismo como base, la aparición del sentimiento de lo privado, la necesidad creciente de adecuación y mejora del espacio propio, es decir, la aspiración a lo que vendría a llamarse confort (manteniendo su denominación de origen inglés), y las exigencias de la higiene constituyeron factores decisivos para las transformaciones habidas.

El liberalismo, cuya aplicación al campo económico es conocida, en el campo de la arquitectura propició una actitud —vivida más bien como un derecho— de búsqueda de la libertad creativa. Ello coincidía en un momento de crisis del diseño académico y de la enseñanza de arquitectura. Aisladas voces defendían la libertad

del artista para crear, lejos de normas establecidas y de tradiciones. La enseñanza en crisis, arquitectos como Labrouste o Viollet Le Duc, en la búsqueda de unas reformas pedagógicas, llegaron a crear sus propias academias de arquitectura. César Daly, sin embargo, defendió con un cierto sentido de la astucia, no tanto la libertad de proyectar, sino la de imaginar, y esto último no realizado bajo la iniciativa del artista, sino del cliente. Éste podía permitirse el imponer pequeñas fantasías estéticas personales acerca de la imagen de su casa. Pero esta proposición presentaba, sin embargo, una contradición respecto a la estética oficial mantenida hasta el momento. Para salvar ésta al mismo tiempo que la libertad del cliente ideó dos categorías de arquitectura: la

Viollet le Duc. *Planta del segundo piso de una casa para la burguesía acomodada.*

Degas. *Interior en Menil Hubert.* 1892.



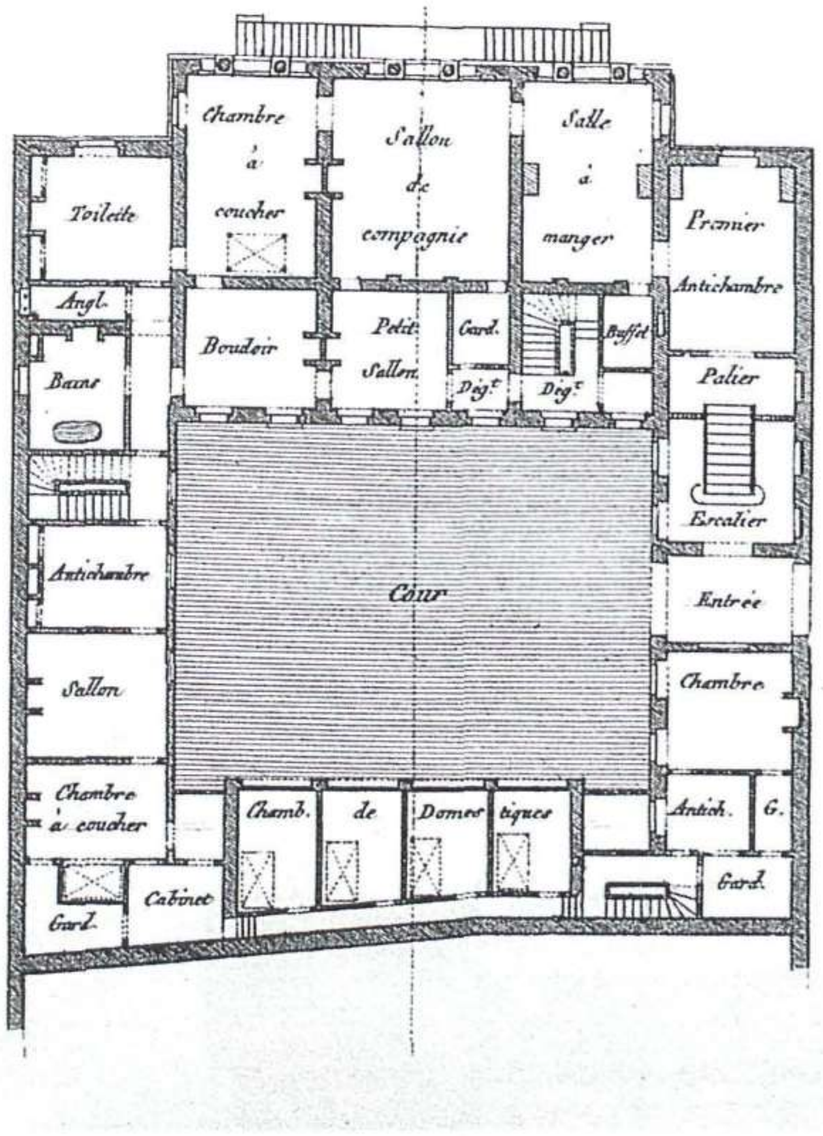
5. — FAÇADE. COTÉ DE L'ARRIVÉE. (P. 37.)

4. — PLAN DE L'ÉTAGE SANS COMBLES. (P. 36.)

pública (en la cual incluía también los palacios, pues debido a la categoría de sus dueños, personas del gobierno o de la aristocracia, debían de dar ejemplo, pasando de este modo a la esfera de lo público) y la privada. En las primeras, por su condición de ejemplo social, debían de continuar aplicándose las verdades del Arte, mientras que en las últimas, al estar relacionadas con el individuo, podían introducir un cierto grado de libertad estética., Pues "respetar las leyes de lo bello, las reglas del arte, el gusto público, es construir el *orden.* Respetar los derechos, incluso las fantasías del cliente, es reconocer una de las formas de la *libertad individual"* (4). Yde esta manera se conjugaban los deseos del cliente y el respeto hacia las tradiciones, en un paralelismo entre el orden (subyacentemente público, aunque no se mencionara) y la libertad individual.

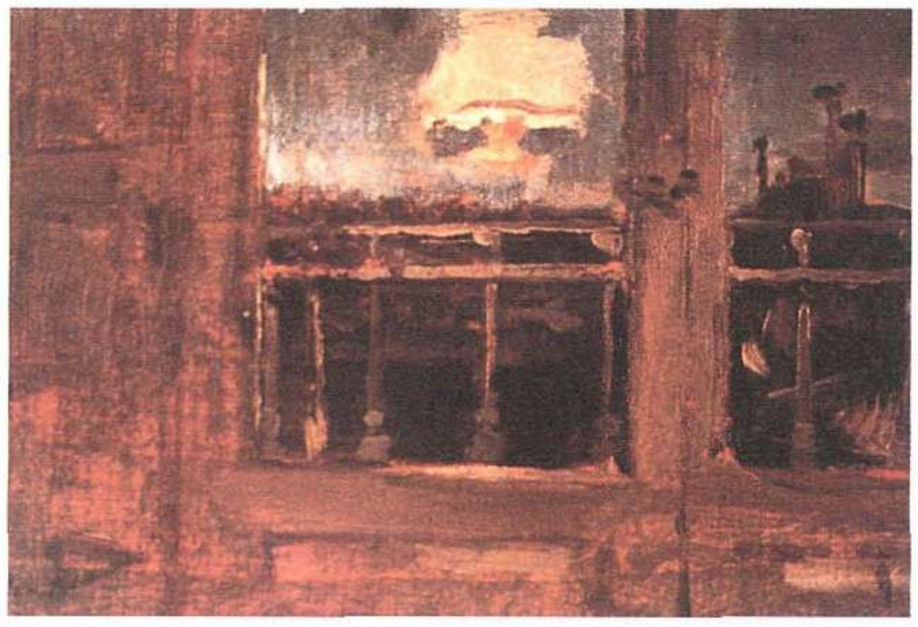
Respecto al sentimiento de lo privado hay que remontarse al siglo XVIII para encontrar manifestaciones ya de cierta importancia. J. F. Blondel en su "Cour d'Architecture" (1764), calificaba de particular la vivienda, es decir, la arquitectura que no era pública. Este intento de clasificación nos parece significativo teniendo en

cuenta que la arquitectura realmente considerada por él es la "gran" arquitectura, palacios o importantes residencias. Y en su distinción llegaba a más, adelantándose en cierto sentido al concepto de lo útil, el cual se iría destacando como valor sólo a lo largo del siglo siguiente: si la belleza y el respeto a las leyes establecidas por ella debían de ser los objetivos primordiales en la arquitectura pública, recomendaba que en la particular se debía buscar la comodidad y la utilidad.



Ledoux. *Plano de la planta baja del Hotel Hosten.* Hacia 1792.

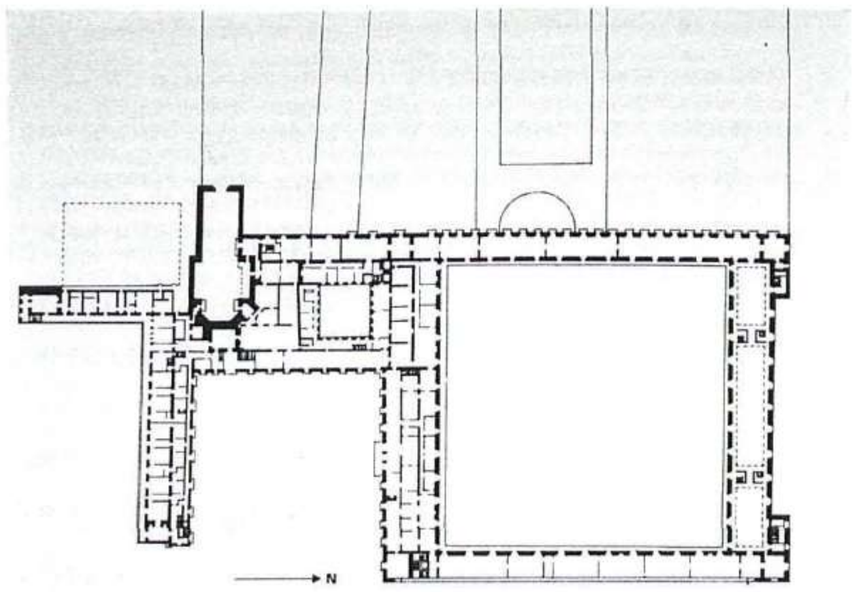
Sorolla. *Balcón. Hacia* 1888. Apunte.



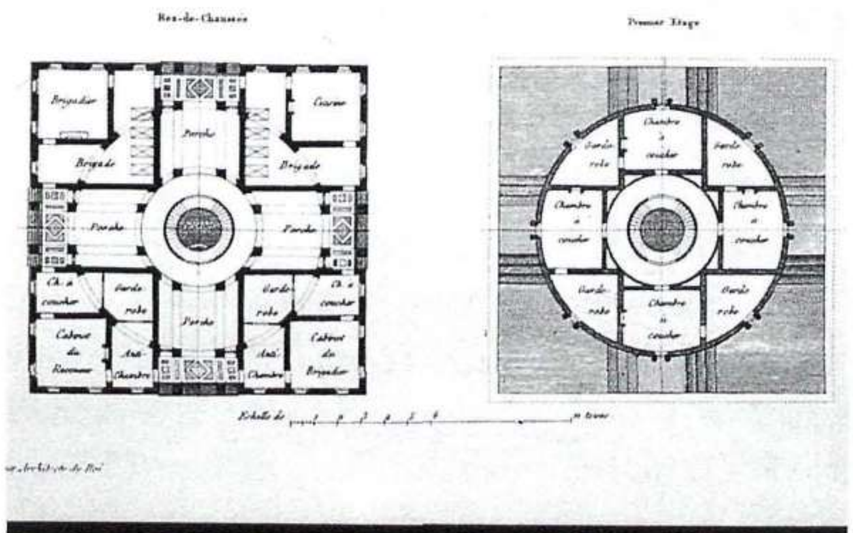
Sin embargo, el valor de lo privado tal como hoy lo entendemos no cobrará importancia real hasta el siglo XIX. De lo particular, pues, a lo privado. El salto es importante pues este último incluye plenamente lo individual y lo intransferible, y también, incluso, mantiene estrecha relación con la propiedad económica. ¿Y qué otra propiedad más privada, personal y nesesaria que el propio espacio donde uno vive con su familia?

Una división muy clara fue modelando la vida del hombre: la vida pública, basada en la dinámica de la profesión, que aporta los recursos económicos y el status social, y la vida privada, que incluía la vida familiar y que se asentaba en la propia casa (5). De manera que la vivienda venía a representar el reducto libre de presiones, reducto porque estaba por fuera de la esfera social y sin tensiones exteriores, y libre, precisamente, porque era propio. Ciudad, calle, edificios públicos correspondían al ámbito de lo público, mientras que la vivienda se definía cada vez más con los caracteres de la privacidad: el refugio, el descanso, el núcleo familiar y, también, el espacio donde podían manifestarse los símbolos estéticos particulares provenientes del propio imaginario. Constituía asimismo, finalmente, un patrimonio económico necesario para alcanzar un cierto reconocimiento social.

En lo que concierne a la disposición del espacio, también, naturalmente, éste se vio afectado por todo este cambio general de valores. Las leyes de la distribución anteriores a la revolución burguesa estaban basadas en conseguir ordenaciones clásicas: ejes de simetría, ortogonalidad, subordinación de lo irregular a espacios residuales, primacía de la fachada sobre el interior. Los conceptos de aislamiento y retiro, así como los de utilidad y comodidad no eran contemplados. Las estancias se comunicaban las unas sobre las otras, y en general



Planta de la plaza mayor y dependencias del Palacio del Buen Retiro, según Carlier. 1633.



Ledoux. Proyecto de los Propíleos de París. Hacia 1780. Planta baja y primer piso.

eran espacios que a menudo no tenían una función especial: podían ser tanto el dormitorio como el salón de recibir como el comedor. Bastaba con introducirle la cama, los asientos o la mesa. La sucesión de estos espacios, a ser posible en desarrollo paralelo a la línea de fachada y teniendo ubicadas sus puertas sobre un mismo eje (dispositivo al que se le denominó "enfilade", de origen francés), permitía una uniformidad que, con las puertas abiertas, podía convertirse en una larga perspectiva que unificaba los sucesivos espacios. Esta perspectiva, además, se reforzaba por medio de ventanas y puertas que se abrían en sus extremos, de manera que la vista se perdía en el espacio exterior. Pero junto a esta zona existía otra, claramente agrupada, donde se encontraban las dependencias (cocina, despensas, cuadras, etc.), y los dormitorios de la servidumbre. Dos áreas, pues, en la vivienda señorial: la de los señores, que se confundía con la de representación social, por una parte, y la de las dependencias y de los criados, por otra.

Pero ya en el siglo XVIII, en lo que respecta a la parte de los señores, aparecieron algunos cambios consistentes en una cierta agrupación para conseguir una autonomía de los espacios, dentro del conjunto, y una mayor especificación de los mismos. Era el "appartement", el núcleo del cual lo constituía el dormitorio con sus diferentes y varias dependencias y cuartos: desde la "toilette" a los salones particulares y al "boudoir" (en el caso de "appartement" femenino) o gabinete. De manera que un cierto sentido de privacidad parecía introducirse.

En el siglo XIX se definió una nueva división al tiempo que desaparecía por completo la imprecisión de los espacios y se especificaban las funciones de los cuartos. Los dormitorios fueron cobrando una autonomía dentro de la zona dedicada a los señores, de manera que sufrieron un proceso de privatización con respecto a la parte destinada a los salones. Tres zonas, pues, se destacaron: la zona más privada de núcleo familiar, la destinada a los servicios y la más pública, dirigida a la representación social. Esto obedecía no sólo a la creciente

necesidad de intímidad, sino también al deseo de especificar, destacar y dividir los trabajos y funciones diferentes. Finalmente era también el resultado del tipo de relaciones que iría estableciéndose entre las diversas personas que vivían bajo el mismo techo.

Así, la zona de la cocina, lugar del trabajo "sucio" y cotidiano, se relegó a la parte trasera, y junto a ella se dispusieron los otros servicios domésticos, lavaderos, despensas, etc. Aquí también se localizaban los dormitorios de los sirvientes. De manera que, como a veces queda incluso expresado en textos de la época, la cocina no tenía porqué verse y la casa no tenía porqué ser invadida por los malos olores, de la misma manera que tampoco había porqué ver a las personas que llevaban a cabo los trabajos puesto que éstas convivían bajo el mismo techo sólo para poder desempeñar la limpieza y el cuidado convenientes.

En posición preferente quedó la zona dedicada a las relaciones sociales: el vestíbulo, los salones, el comedor, las salas de juego (billares, sala de fumar, etc.) y el despacho del señor. Recayentes a la fachada principal, dispuestas una junto a otra y comunicándose sucesivamente por medio de las puertas situadas en un mismo eje, guardando pues la "enfilade", era posible, como antaño, formar el gran espacio unido por esta "enfilade" en los momentos de recepciones y fiestas. Este segundo núcleo de habitación tenía connotaciones más públicas y, por lo tanto, también, más masculinas.

En la zona más privada se ubicaban los dormitorios: los dormitorios de los cónyuges o el dormitorio del matrimonio (el lecho conyugal se impondrá paulatinamente) y los cuartos de dormir para los diferentes miembros de la familia. Y unido a cada uno de éstos, si la economía familiar lo permitía, los cuartos de aseo y de baño, el reservado a la toilette para la señora, y los roperos. En el caso de disponer de más de un piso, esta zona se ubicará en el primero mientras que el resto de la planta baja, y, en el caso —más corriente— de disponer de una sola planta, las habitaciones de dormir recaían a la fachada posterior, lo que permitia un retiro y tranquilidad mayores. Se mantuvo un dispositivo espacial muy importante: la antecámara. Ésta, en siglos anteriores, constituía lo que su propio nombre denominaba: el lugar anterior a la alcoba o a la cámara, donde estaba el lecho. Podían existir varias, lo que suponía una señal de riqueza. Y su función era múltiple: vestíbulo de la alcoba, salón de cierta intimidad, lugar donde dormían los acompañantes, etc. Pero en este momento la antecámara cobró un papel distinto. Al no existir todavía el pasillo (más que en zonas muy puntuales y a menudo asociadas a las partes menos ostentosas), se convirtió en el vestíbulo indispensable de cada una de las partes de la vivienda, precisamente para salvar la independencia de éstas. Independencia con respecto a los extraños de fuera de la casa, pero también en relación con los sirvientes. Alrededor de la o de las antecámaras se agrupan las diferentes zonas, convirtiéndose aquella o aquellas enel nudo importante de la circulación. Dos circulaciones, pues, se establecían: la contigua y sucesiva, de habitación en habitación, que permitía la libre circulación familiar, y la que se disponía por medio de antecámaras. Éstas, respecto de su función desempeñada anteriormente únicamente guardaron la de vestíbulo ¡pero de qué diferente manera! Aquella era un pequeño salón que precedía, mientras que ésta era un espacio —no un salón— que preservaba y defendía. La circulación que permitía la antecámara iría mayormente destinada al servicio, el cual, de esta manera, molestaría menos con su presencia a los señores al no ser obligatorio su paso por los cuartos.

Público y privado, social y familiar, representativo e íntimo, pero también señores y criados, trabajo y ocio, sirvientes y propietarios. Las zonas quedan delimitadas en lo posible, adecuándose, naturalmente, al solar y a los recursos económicos del propietario o inquilino. César Daly explica admirablemente la división: Existen dos partes bien distintas, afirma, "la una consagrada por entero a la intimidad, a los deberes y a los efectos de la familia, y reclama los dispositivos arquitectónicos que garanticen la libertad y el secreto de la vida privada; la otra está unida al mundo exterior debido a nuestras relaciones sociales, ya sean de negocios, ya de placer, y este lado de nuestra existencia, que en cierto sentido podemos llamar público, debe llevar más lujo y esplendor que el primero". Y continúa, "para la vida pública (...) se necesitan las grandes y ricas habitaciones. Para la vida de

familia, se necesita la zona más retirada, con su carácter de intimidad y de confort. Finalmente, para el servicio doméstico, al estar relacionado con estos dos lados de la vida se necesita un lugar juiciosamente escogido para poder satisfacer con prontitud y esmero las exigencias de ambos" (6).

* * *

"Hogar dulce hogar". He ahí un calificativo oportuno. La dulzura que produce el reposo, la libertad de la soledad, el encuentro de los afectos y la disponibilidad del gesto espontáneo. Lejos del ruido cada vez mayor de una calle que parece constantemente agitada —y cada vez más— por el deambular de los coches, los gritos de los vendedores, la agitación cotidiana de una masa de hombres. Y puede ocurrir, además, que esta masa, numerosa pero anodina, que con su trabajo sustenta el desarrollo de la ciudad, rebasados los límites de la paciencia, proteste e intente irrumpir en todos los derechos particulares, en todos los privilegios conseguidos, incluso en lo más sagrado del burgués: el hogar. Pero frente a las algaradas que sacudan a la ciudad, el burgués cerrará puertas, verjas, ventanas y contraventanas. Entre las cuatro paredes, la familia se sentirá protegida.

Y ¿cuál será el papel que jugará la mujer en la confección y estructuración espacial de la vivienda? De nuevo retomamos el pensamiento de Daly. Al comienzo del artículo comentábamos cómo este arquitecto otorgaba la categoría de "rama masculina" a la arquitectura pública y "rama femenina o menor" a la arquitectura privada, es decir, a la vivienda. "Lo único que es seguro —continuaba diciendo— es que las mujeres no ejercen, en general, ninguna acción directa sobre la primera" (refiriéndose a la pública) "mientras que su influencia es considerable en lo relativo a la vivienda. La vida públia pertenece, en efecto, al hombre, pero la mujer se asocia ampliamente a la autoridad del marido en lo que respecta al interior de la casa y su acción es por todos lados sensible" (7).

Dejando a parte el sutil eufemismo con el que César Daly encubre el sometimiento de la mujer, llamándole "amplia asociación a la autoridad del marido", nos encontramos, por una parte, con el reconocimiento expreso del papel relevante de la mujer en todo lo referente a los logros de la vivienda. Pero, por otra parte, la "reina del hogar" (calificación sorprendente, a nuestro juicio, surgida en la literatura posterior a 1850) a pesar de su presencia e influencia reconocidas, debe de mantenerse a la sombra del cabeza de familia, "entre visillos". No será sino más tarde cuando comience a pensarse concretamente en ella con respecto a los dispositivos arquitectónicos del hogar: proximidad o lejanía de las estancias relacionadas con el trabajo o la vigilancia que desarrolla, funcionalidad de la cocina, etc. Al filo de 1900, aisladas voces comenzarán a poner de manifiesto este silencio y este olvido.

NOTAS

(1) Michelle Perrot: "Fonctions de la famille", en *Historie de la vie privée. De la revolution à la grande guerre.* Tomo IV, Ed. du Seuil. París, 1987, pág. 105 .

(2) César Daly: *L'architecture privée au XIX siècle sous Napoleón III.* 3 Tomos. Ed. Morel. París, 1864.

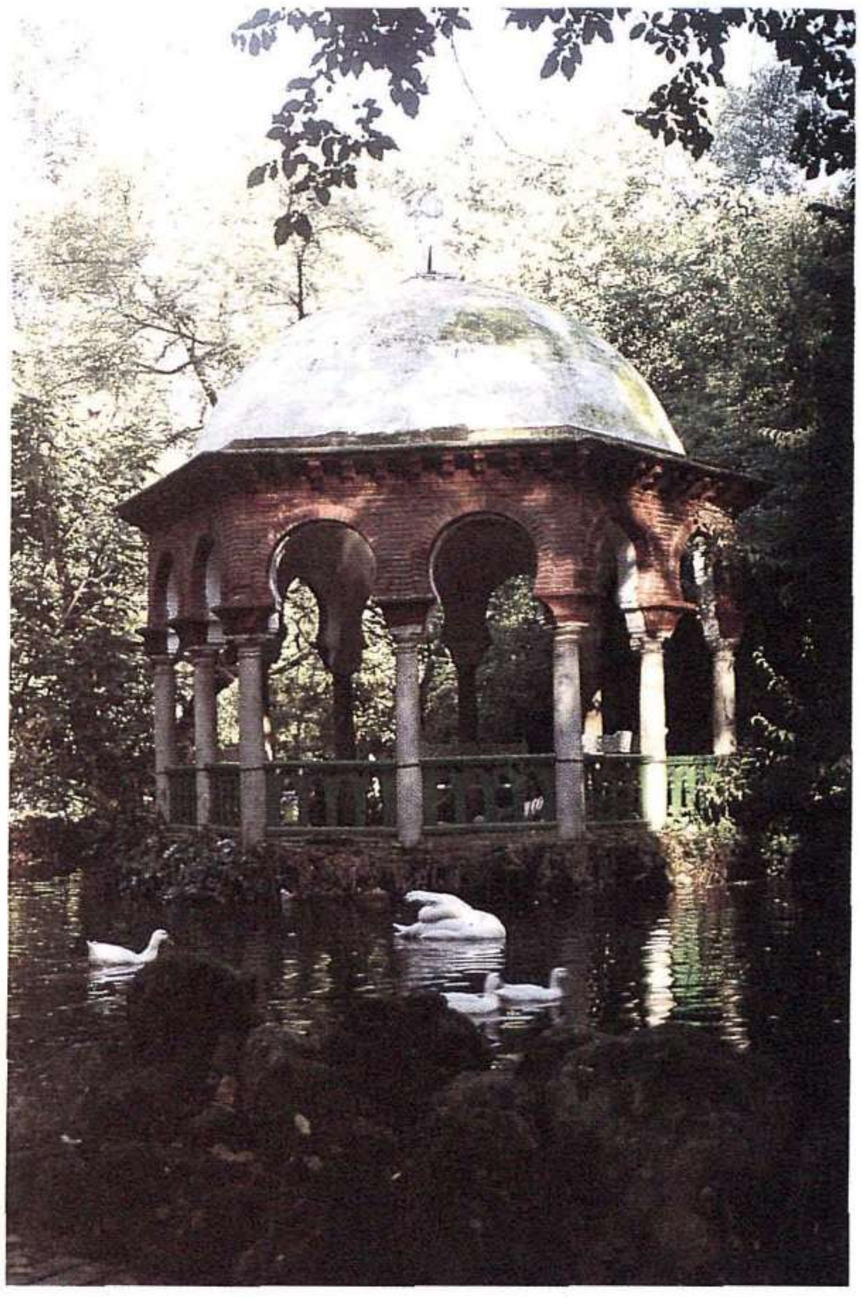
(3)Viollet Le Duc: *Historie d'une maison" y "Habitations modernes,* 2 vol. París, 1875. También encontramos texto de este tipo escritos por Fonsagrives (1871), Normand (1843), Calliat (1857), Cardon (1884), Ramée (1885), Reynaud (1863), Ris-Pacquot (1874).

(4) César Daly: Op. cit., pág. 112. Los subrayados pertenecen al autor.

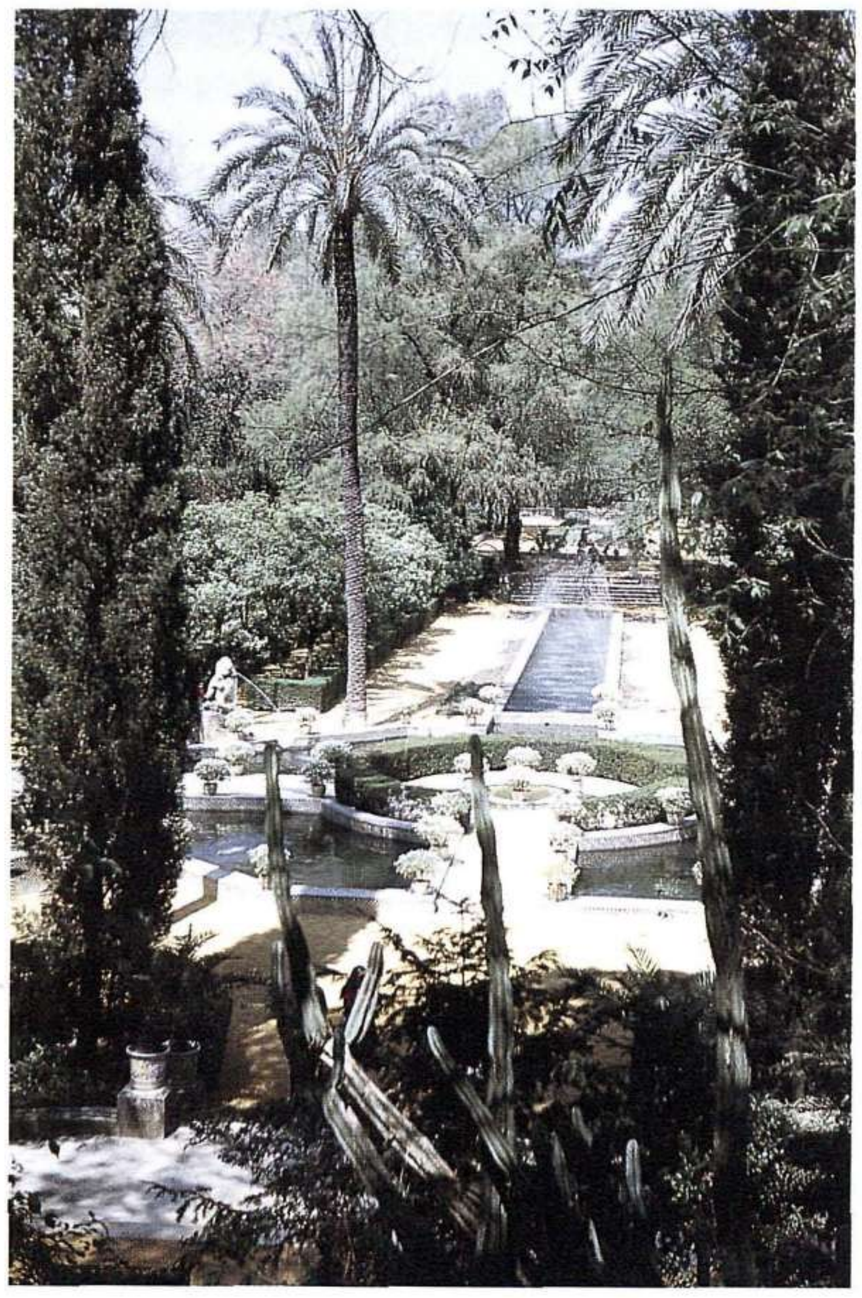
(5) Norbert Elias define muy claramente estas dos esferas: *La societé de Cour.* Calmau Levi, 1974.

(6) César Daly: Op. cit., pág. 15.

(7) César Daly: Op. cit., pág. 13.



Estanque e Isleta de los Patos, en la actualidad. Kiosco.



Eje de las Fuentes de los Leones y de las Ranas, desde el monte Gurugú. Hacia 1929.

El Parque de María Luisa de Sevilla

por Víctor Pérez Escolano

”Ingrávido presente.
Las ramas abren, trémulas.
¡Cuán cándidas escapan
estas horas pretéritas!”

Luis Cernuda, "Perfil del aire".

A mediados del siglo XIX se produce un acontecimiento importante para la historia contemporánea de Sevilla y de especial significación para su configuración urbana: el asentamiento de los Montpensier en la ciudad. Don Antonio de Orleans, duque de Montpensier, al casarse con la Princesa de Asturias, la infanta María Luisa Fernanda, establece una dramática relación con España y su vida política, en la esperanza de acceder al trono, frustrada con las sucesivas maternidades de la reina Isabel.

Montpensier representa el eslabón imposible del tránsito del "ancienne regime" al resultante de la revolución burguesa. Precisamente se instala en Sevilla tras la revolución de 1848 que arroja a su padre del trono de Francia.

En 1849 se inician las gestiones oficiales para la adquisición del Palacio de San Telmo, lo cual se consuma en abril de 1850. Desde ese año hasta 1857 tienen lugar las obras de reforma orientadas a rememorar el palacio de Neuilly, en el que el duque había nacido en 1824. Al frente de estas reformas estuvo el arquitecto Balbino Marrón, personaje poco conocido y fundamental para la arquitectura sevillana de mediados del siglo XIX (1). La transformación del palacio fue completa, sin llegar a suplantar la imagen barroca de su estructura formal, especialmente su espléndida fachada principal, obra de Leonardo de Figueroa, ejecutada entre 1722 y 1730, con la colaboración de su hijo Antonio Matías de Figueroa en la portada. Las reformas de Marrón incluyeron la construcción de la fachada norte, la torre de levante, la renovación de la principal, las reformas del patio principal, la capilla y el salón de recepciones, amén de diversos trabajos de ornamentación. Perdidas las posibilidades de acceder al trono, Montpensier llevó a cabo una reforma complementaria en 1880, bajo la dirección de los arquitectos Baldomero Botella y Antonio de Padura.

Los jardines de palacio eran el obligado complemento de una operación romántica presidida por el gótico francés. A tal fin adquirieron las fincas La Isabela y San Diego, esta última con los restos del antiguo convento franciscano de esa denominación; a lo que sumaron los terrenos municipales del Jardín de Aclimatación, cedidos por el jefe político don Juan Bautista Enríquez a finales de 1847. A excepción de los dos pequeños jardines anexos al Palacio de San Telmo, todo este conjunto presentaba el aspecto de una inmensa huerta, pues tales eran las de San Diego y La Isabela, así como la del propio San Telmo, comenzada a plantar en 1775 y que en 1833 comprendía 1.125 naranjos y limoneros con su alberca.

El proyecto de jardines palatinos fue encomendado al jardinero francés Lecolant, autor también de los del palacio de Sanlúcar de Barrameda y lo trazó incorporando kioscos, como el que aún subsiste en el estanque de los patos, y estatuas, como la de Fernando VII (2). Tanto el palacio como los jardines se recogían con una cerca común, dotada con una verja de hierro que permitía admirar el interior de los jardines desde el paseo de las Delicias.

La imagen de vida serena que San Telmo ofrecería a sus moradores, sobreponiéndose a los avatares de las expectativas políticas, se nos muestra espléndida en el retrato que Alfred Dehodecq hace de "Los Duques de Montpensier y sus hijas" en 1853. En ese mismo año, Joaquín Domínguez Bécquer, su pintor de cámara, realiza el "Retrato de la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, Duquesa de Montpensier" (3). En estos cuadros aparecen las inmediaciones de palacio, los bordes de los jardines, e incluso se atisba el exterior urbano, el río, y en los pintados por Virgilio Mattoni en la encrucijada de siglo, con la infanta en "Procesión en los Jardines de San Telmo", apreciamos su interior frondoso y romántico. Todos ellos, por otra parte, son el mejor ejemplo del mecenazgo y la inclinación por las artes que concitaron a su alrededor los Montpensier (4).

El exterior del jardín más significativo, correspondía, obviamente, al paseo de las Delicias, el eje desde las inmediaciones de la Puerta de Jerez se configuraba en paralelo al río, para luego separarse de él, dejando entre ambos los históricos jardines de las Delicias, levantados por el asistente Arjona. En su extremo, el último

contacto con el río constituía el enclave conocido como Punta del Verde, lugar apropiado para describir pictóricamente estos aledaños de la ciudad, tan del gusto de los sevillanos para sus paseos al atardecer. Buen ejemplo de ello es el cuadro de Manuel Barrón, "Vista de Sevilla desde la Punta del Verde", de la que existen varias versiones (5).

Efectivamente, la salida sur de Sevilla, junto al Guadalquivir, siempre tuvo un particular atractivo, primero en el desbordamiento del caserío intramuros, en especial en la configuración de enclaves destacados, como San Telmo o la Fábrica de Tabacos, pero también en cuanto a la formación de ambientes atractivos para el paseo y el disfrute de panoramas hermosos. Así, el salón del paseo de Cristina, litografiado en 1833, establece en las inmediaciones de la Puerta de Jerez y junto al muelle, un ámbito que ennoblecía a la ciudad en general, pero también a San Telmo en particular. No es sorprendente, pues, que con ocasión del natalicio de la infanta doña María Cristina, las fiestas celebradas en el río presenten al palacio en todo su emblematismo. Consecuentemente, cuando Alfred Guesdon seleccione un punto de vista para su extraordinaria perspectiva caballera de Sevilla, opte por la visión aérea desde el sur, con la Fábrica de Tabacos y San Telmo en primer plano; en esa fecha aproximada de 1865, con la corte de los Montpensier en plena vigencia, los jardines de San Telmo se recortan en el cuadro del panorama urbano más sintético que de nuestro pasado siglo podamos imaginar, entre realidad y proyecto, pleno de contención y de ensoñación pintoresca. La periferia de la sensibilidad, que ha definido a A. González Cordón, "un ensayo local de transformación nostálgica donde todo desorden, razón "salvaje", naturaleza, topografía, paisaje y arbolado, se utiliza como emblema de una nueva ciudad" (6).

En 1893, la duquesa viuda de Montpensier donó a Sevilla una parte sustancial de los jardines del Palacio de San Telmo (7). La divisoria se estableció mediante una cerca y una avenida que se trazó desde la glorieta situada en la esquina de la Fábrica de Tabacos, en el lugar del antiguo convento de San Diego (cuyos restos figuran como caballerizas en el plano de Talavera de la Vega y Vidal y de Soto de 1890), (8), hasta el paseo de las Delicias. La amplia extensión de jardines que llegaban hasta el Huerto de Mariana pasaron a dominio municipal.

El alcalde Bermúdez Reina, en su programa de reformas para 1893, incidió en la necesidad de proceder al acondicionamiento, así como otras obras en el propio San Telmo, de acuerdo con las necesidades manifestadas por los Montpensier y derivadas de la segregación de los jardines para parque público. Las acciones inmediatas, proyectadas por el arquitecto de la casa ducal Juan Talavera de la Vega, fueron la construcción de un pabellón en la esquina del paseo de las Delicias, otros para viviendas de los guardas, la de un invernadero de estructura metálica de fundición y la de unas caballerizas que sustituyeran las situadas en el antiguo convento de San Diego (9). De todo ello ha llegado hasta nosotros el pabellón de esquina conocido como Costurero de la Reina y destinado hoy a oficina de información municipal.

No obstante, los años inmediatamente posteriores no produjeron mayores avances en el necesario proceso de adecuación de los jardines a parque urbano. En los primeros años del siglo se promueven algunas iniciativas: la suscrita en 1901 por el concejal Lemus a fin de que un paisajista catalán proyectara la reforma; el plan de repoblación de arbolado de ese año, reiterado en 1904; o el encargado para la redacción de un Plan de Reforma y Peparación de todos los ajardinamientos de la ciudad, al ingeniero Ramón de Manjarrés (10). Al no cuajar estas iniciativas en realizaciones prácticas se explica que en 1910 el viajero Albert Dauzat diera una negativa impresión del aspecto de los jardines ("un tronco que atraviesa el camino chafa un rosal y está en el camino desde hace semanas, o quizás meses") (11).

En 1910, realmente desde finales del año anterior, comienza el mandato del alcalde Antonio Halcón y Vincent. Con él se postulan las directrices fundamentales para la entonces denominada Exposición Hispano Americana, y se inician otras iniciativas de índole urbanística o arquitectónica, entre las que es necesario

Estanque e isleta de los Patos. Kiosco.

Juan Talavera y de la Vega. *Pabellón de esquina del Paseo de las Delicias.* 1893-1894.

destacar la puesta en marcha de las obras de reforma del parque, impulsadas por el Comité Ejecutivo de la Exposición, estableciéndose una comisión ad hoc constituida por Halcón, Hoyuela, Colombí y Urbina, la cual tomó contacto con diversos jardineros de prestigio, para evaluar los espacios que el certamen pudiera causar en el parque y sobre las modificaciones a introducir para su salvaguarda y potenciación (12). Fue entonces cuando J.C.N. Forestier ofreció al comité la presentación de un anteproyecto sobre el Parque de María Luisa, Huerto de Mariana y Jardín de las Delicias.

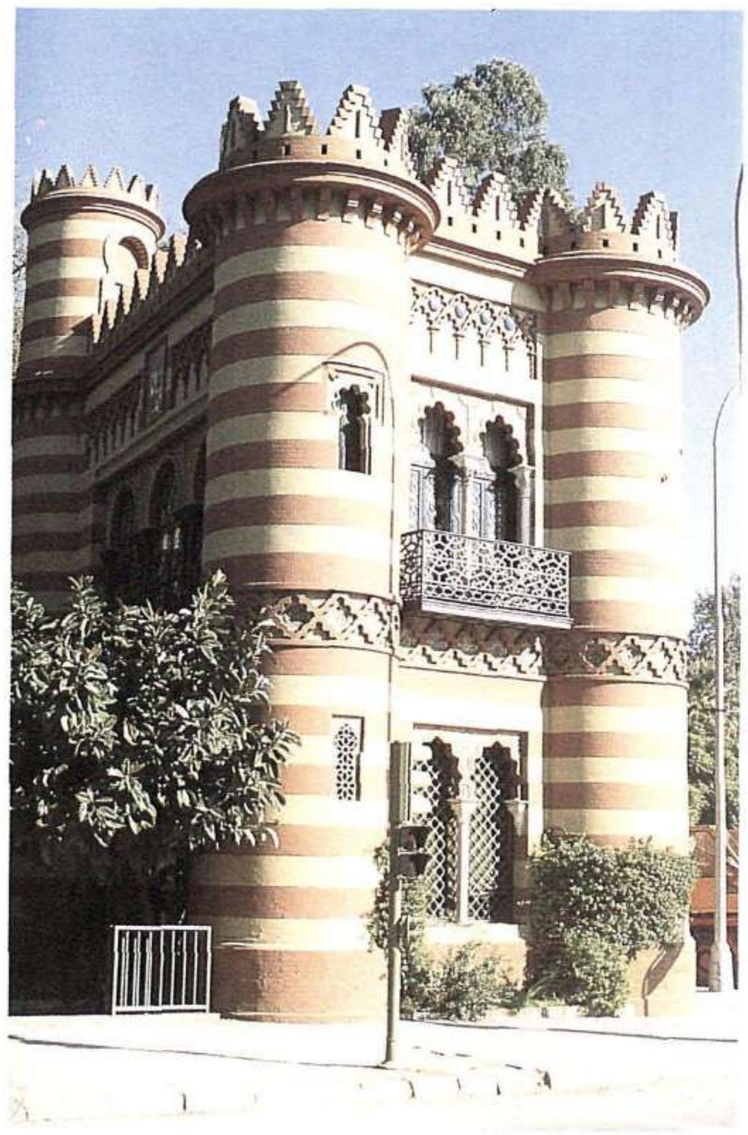
Forestier, en 1910, es conservador de los paseos de París, lo fue durante cuarenta y cuatro años, y se mantenía el eco alcanzado por el que sería su libro más importante, *Grandes villes et systeme de Paris* (1904). Es necesario destacar cómo en ese libro se contenían los principios fundamentales del sistema de parques en las ciudades contemporáneas: el papel social del jardín público en ellas, las renovaciones introducidas por los jardínes públicos ingleses, o los sistemas de parques desarrollados en Estados Unidos a partir del modelo de Boston. No es casual que Pierre Lavedan sitúe a Forestier tras Olmsted, a la hora de seleccionar a los más destacados creadores de jardines públicos y espacios libres verdes de la época contemporánea (13).

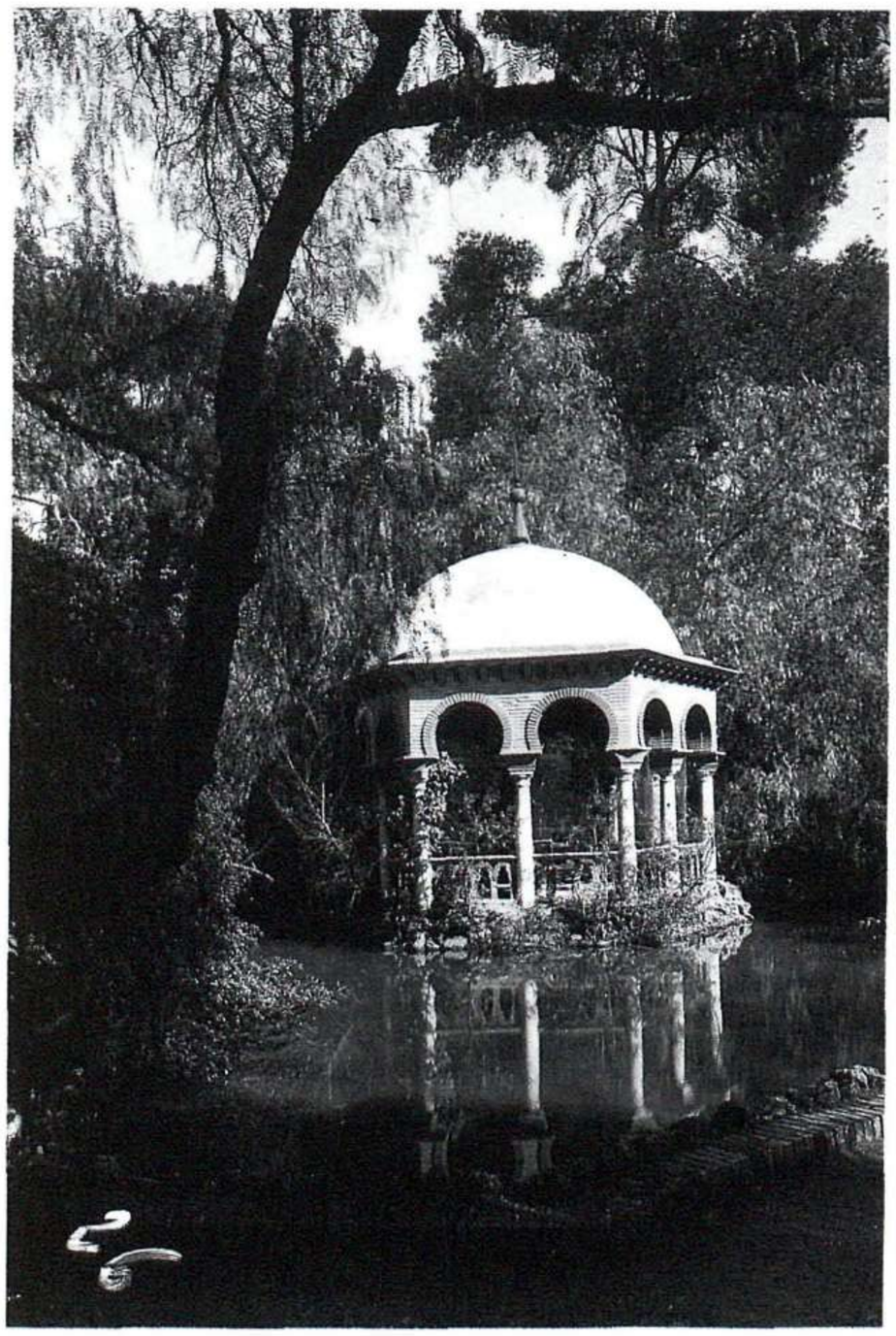
No se debe, en consecuencia, olvidar esa dimensión urbana y avanzada del parque como aspecto de interés a la hora de la aceptación por el Comité de la Exposición del ofrecimiento de Forestier. El 1 de abril de 1911 se le encargan los trabajos para la reforma parcial del parque, para su definitiva transformación de los jardines de San Telmo en parque público; dice Villar que "con ello se logró llevar a cabo la operación más bella, rápida, efectiva y duradera del urbanismo sevillano de los treinta primeros años del siglo" (14).

El primer trabajo que Forestier proyecta para Sevilla abarcaba 135.829 metros cuadrados; el ámbito de los jardines cedidos en su día por la duquesa viuda de Montpensier, a cuyo alrededor se había dispuesto la ordenación de la Exposición Hispano Americana a la hora de proceder al concurso de proyectos del que Aníbal

Fuente de las Ranas. Hacia 1929.

Juan Talavera y de la Vega. *Pabellón de esquina del Paseo de las Delicias.* 1893-1894.





Jardín de la Concha. Hacia 1929.

Estanque e isleta de los Patos. Kiosco.

González resultaría vencedor. La distinción entre una y otra operación de diseño urbano fue muy acusada desde el comienzo, de forma que la posterior evolución de los trazados de la exposición, en su lenta vicisitud, mantuvieron el carácter nuclear y previo que el Parque de María Luisa tuvo de manos de Forestier (15).

Forestier es consciente de que el papel dinamizador intrínseco del diseño transformador del jardín palaciego en parque público es el que le corresponde desarrollar, estando pendiente del proceso de la exposición la configuración urbana exterior. Así, los límites tienen un carácter "fronterizo" necesariamente, pero también adquiere un papel cierto la estructuración de la avenida transversal que pone en comunicación el área del Prado de San Sebastián con el paseo de las Delicias, lo que equivale a decir con el río. Este elemento tiene una gran importancia en el conjunto de las decisiones sobre el tipo de diseño a adoptar. Otra consideración de partida será la selección de los elementos que deban permanecer del trazado de Lecolant y su evolución decimonónica; y no sólo el respeto obligado por el arbolado existente, sino incluso por algunas piezas significativas, como el estanque de los patos con su isleta, o el monte artificial conocido después como Gurugú. Del trazado romántico compuesto de numerosas sendas de recorrido caprichoso, Forestier asume sólo su carácter sustentante del arbolado que debe respetarse, con lo que se establece un plano de fondo, una especie de veladura romántica, sobre la que Forestier escribe una composición de esquema firme a base de ejes sustentantes principales, trazados ortogonalmente. Le vemos, pues, aquí afrontando la superación de la dicotomía entre jardines regulares y jardines pintorescos, ahora en la búsqueda del jardín andaluz, luego en otra versión, del mediterráneo, y siempre bajo la idea "social" del parque público, lo que expresará explícitamente cuando pase a Barcelona tras su éxito en Sevilla (16).

¿Con qué criterios afronta aquí Forestier la formalización de la trama ortogonal? Esa trama pone en conexión las unidades elementales sobre las que recae un más alto grado de representatividad. Así, el eje

Pérgolas. Hacia 1929.

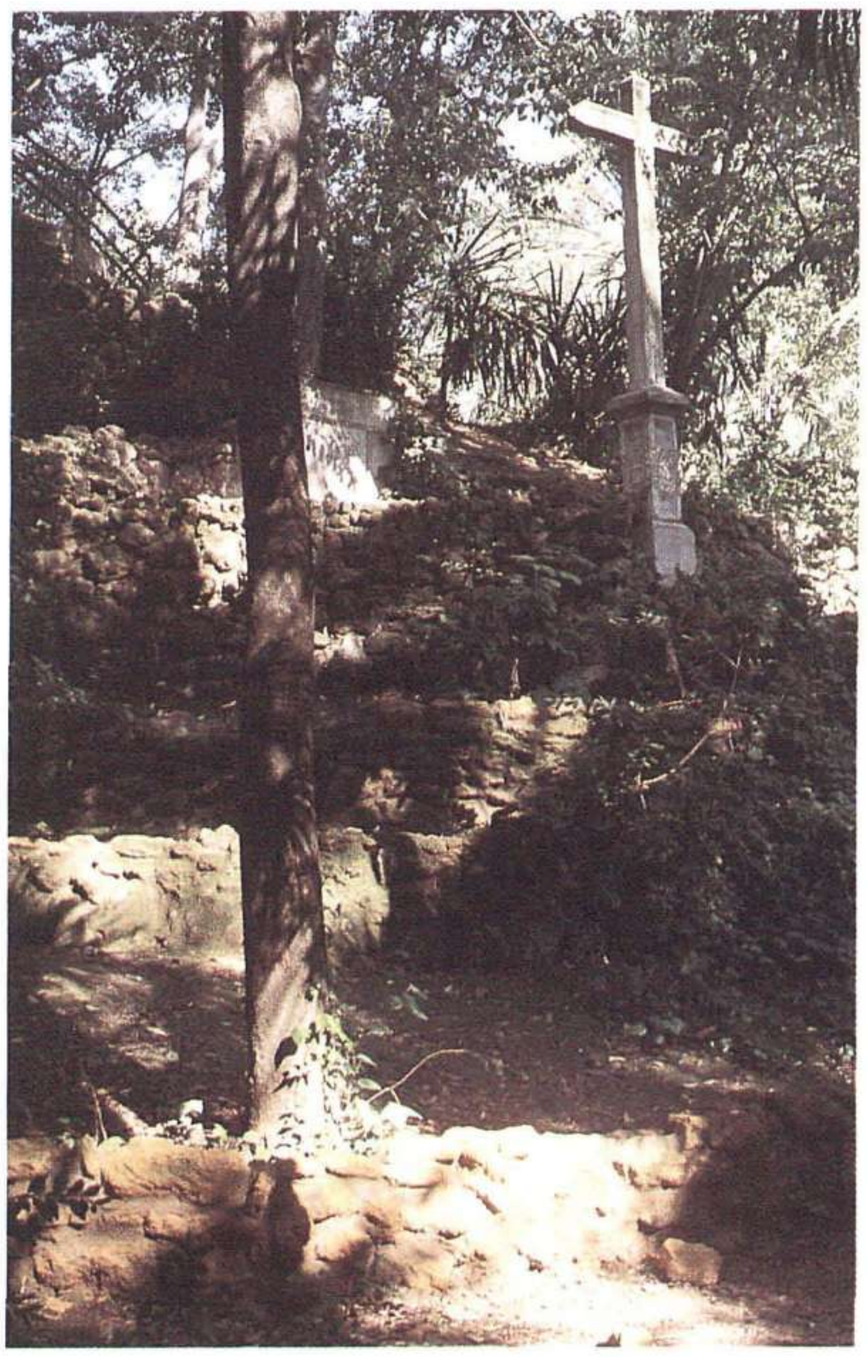
Fuente de los Leones. Detalle.

longitudinal principal, tangente al estanque de los patos, enlaza dos de los principales enclaves por él diseñados: la glorieta de los Lotos y la fuente de los Leones. Con ellos expresa Forestier sus intenciones de incorporar la tradición islámica andaluza a su formación de jardinero clásico. Podría decirse que lo selvático y el boschetto se "civilizan" mediante una racionalización sobre la dimensión del gran jardín adopta la escala organizativa andaluza. ¿Un francés ejecutando la absorción de los antiguos valores de la tradición andaluza?, como diría Winthuysen (17).

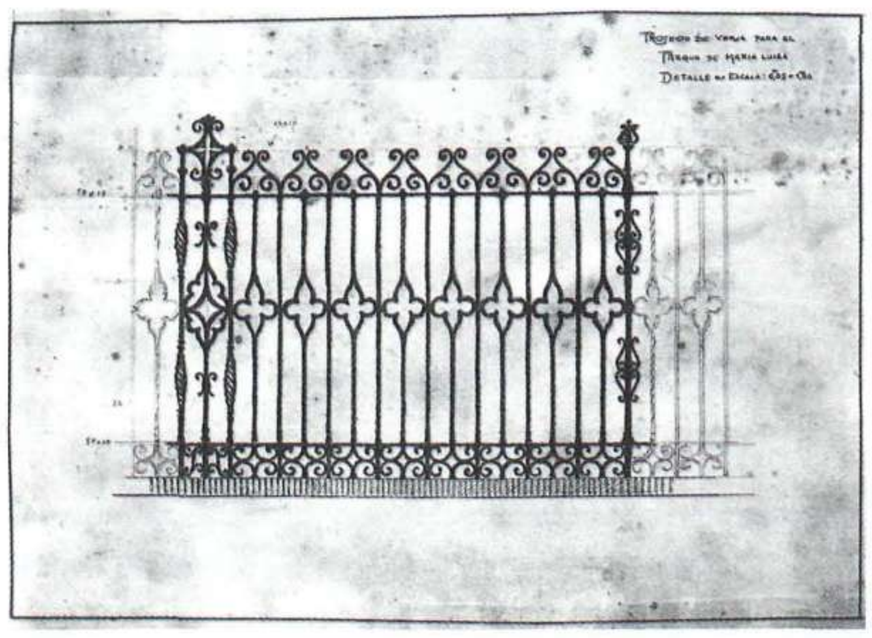
Esa parece ser su voluntad. Establecer una aproximación a los jardines andaluces, proponiendo una transformación, o mejor, una adecuación a ellos en el Parque de María Luisa. En la revista más representativa del regionalismo andaluz de la época, *Bética,* Forestier expresó, en una prosa poética llena de sugerencias y de referencias históricas, su concepto del jardín hispano-andaluz (18): "La simetría en la ordenación, sin recordar jamás las amplias formas de los jardines franceses de los siglos XVI y XVII, se conservaba en el secreto de altas murallas", "el orden y el capricho conspiran a la creación de un paraíso de delicias". "Los emparrados y las enredaderas de rosas, los arcos de laureles, de bojes, de cipreses, los setos, las altas paredes de mirtos debieron ser accesorios de un fondo común a todas las tradiciones de jardinería, entremezcladas, en esta tierra de voluptuosidad fecunda, tan a menudo envidiada".

"En los jardines de estos países de la sed, de estío reseco, el agua es el elemento más precioso y esencial". "De los pozos se esparce en fuentes azules en pequeños canales brillantemente coloreados como estuches de piedras preciosas. Corre y sigue nuestros pasos entre la vegetación exuberante y caprichosa". "Van dispuestos estos jardines en terrazas horizontales que imponen la repetición de algunas gradas, objetos también de decoración, encantadora variedad de niveles diferentes netamente acentuados".

La impresión se concentra en los efímeros jardines de la Alhambra. Precisamente cierra su artículo con las palabras del poeta grabadas en el mirador de la Torre de las Damas: "Me parezco a un océano de placer y de belleza. Mi jardín no tiene rival en el mundo, es semejante a la novia hermosa que todos desean".



Monte Gurugú.



Proyecto de verja para el Parque de María Luisa. Exposición Iberoamericana. Sevilla, 1913-1916.

La emulación de los jardines granadinos es el objetivo de Forestier en el diseño de la glorieta de los Lotos y de la fuente de los Leones en el Parque de María Luisa: el Patio de la Alberca, el Patio de los Leones. Estas trasposiciones no pueden sorprender desde la actitud del eclecticismo capaz de incorporar, en la configuración del "jardín hispano-andaluz", lo granadino en Sevilla, para devenir, finalmente, supuesto ejemplo cabal de lo sevillano, de un jardín "típico" que no existe. Joaquín Romero Murube, que es quien hace esa aproximación, considera al parque "algo así como el modernismo en literatura" (19), pero reconociendo que Forestier había calado muy hondo en nuestros viejos jardines, siendo capaz de resolver el problema "incrustando en la noble selva ducal una serie de menudas organizaciones, a base de glorietas, fuentes y estanques que intentan crear en la tupida masa del boscaje el encanto íntimo de los patios y los jardincillos... Y hay que reconocer que en algunos puntos lo consigue plenamente" (20).

En unos jardines de esta magnitud se establecía una contradicción con la definición espacial de sus límites, dentro de la idea del "hortus conclusus" referido por el propio Forestier en su artículo de *Bética*. No podemos olvidar que la donación de la duquesa María Luisa Fernanda de Orleans propiciaba, entre otras consideraciones, la concatenación urbana del río y su paseo de las Delicias, con el Prado de San Sebastián, hasta entonces desagregados. El carácter preeminente del Guadalquivir y su paseo condicionaba extraordinariamente ese borde del parque; sin embargo, el borde del Prado de San Sebastián fue, durante años y desde los primeros pasos de la Exposición Hispano Americana, entonces, una incógnita vinculada a los avatares del emplazamiento del certamen. Por ello, sutilmente, y como ha advertido M. Trillo (21), Forestier traza su diseño con una difuminación de ese borde, tendiendo a abrirse a ese espacio que, finalmente, sería cerrado por la plaza de España. Ese contencioso, siempre latente, emerge con claridad en diversas oportunidades y en boca del propio Aníbal González, quien no había asimilado plenamente el hecho de que se encargara a Forestier el proyecto del parque al margen del trazado de la exposición. Precisamente, una de las primeras quejas del arquitecto sevillano se referirá a la dificultad para la solución de tal emplazamiento al tener que bordear el parque como ya hemos indicado. Otra preocupación, más generalizada, era el recelo por la correcta orientación que Forestier debiese dar a su trabajo. Así, y como nos recuerda Villar (22), se reclama una concordancia de los jardines con los edificios, que entonces se refieren, fundamentalmente, al neomudejarismo, al pedir expresamente que se eviten los sistemas franceses, italianos o ingleses, debiéndose, por el contrario, inspirar en el Alcázar, el Generalife y la Alhambra. De ahí la voluntad decidida de Forestier de captar el carácter del jardín hispano-musulmán.

En 1911, J. C. N. Forestier ya ha diseñado la reforma de los jardines. Así, el problema del emplazamiento de la exposición, más dilatado, deberá vincularse al hecho cierto del parque que, entre 1912 y 1913, se transforma llevándose a cabo los movimientos de tierra, tomándose la necesaria de las obras de la Corta de Tablada, y seguidamente las nuevas plantaciones y la ejecución de las glorietas de los Lotos y de la Pérgola, así como las fuentes de las Ranas y de los Leones.

En mayo de 1912, Aníbal González modifica el planteamiento primitivo de la exposición, el contenido en los documentos del proyecto premiado en el concurso de 1909, configurando tres núcleos principales exteriores al parque; en el Prado de San Sebastián estaría la Gran Plaza de entrada (stadium) que derivará en la plaza de España; en el Huerto de Mariana estaría la Plaza de Honor (Pabellón Real) que devendrá la Plaza de América; y, más alejada, en terrenos de la Junta de Obras del Puerto, la extensión meridional (diversos pabellones) que configurarían el sector sur de la exposición, en ese momento de dimensión indefinida.

El parque sería inaugurado el 18 de abril de 1914, en la feria de ese año, produciéndose un gran impacto en la opinión de los sevillanos (23). Lo ejecutado, hasta ese momento, es decir, sin las adiciones operadas posteriormente, reflejaba fielmente los planteamientos expuestos por Forestier en su estudio de enero de 1911. De su Memoria se puede entresacar los siguientes párrafos: "Este anteproyecto se ha estudiado utilizando como

primeros y principales elementos el trazado de los paseos y avenidas principales plantadas de árboles que es preciso conservar. Además, las masas de boscajes se han emplazado en las partes actualmente más cubiertas de plantaciones".

"Era necesario, por lo tanto, hallar una gran composición de conjunto que diera una amplia impresión de unidad y de contraste entre los macizos floridos y masas oscuras. Por otra parte, no dejó de ofrecer dificultad el adoptar el eje principal de lo proyectado sobre una entrada, desarrollando la decoración principal del ruidoso movimiento y polvaredas de las grandes avenidas".

"Parecía preferible colocar dicho eje en el corazón mismo del jardín, rodeándolo de bosquecillos".

"Las partes relativas y previstas para paseos enarenados, parterres, etc., se trazarán sobre el terreno ocupado por los árboles, respetándolos en el lugar que ocupan, caso de no ser transportables. El laberinto (que se hallaba en el lugar que hoy ocupa el jardín llamado de "La Concha") se ha conservado a causa de sus árboles, y, caso de pérdida de los mismos, será suprimido y el punto de vista sobre el eje principal alcanza toda su amplitud".

"Los diferentes detalles del plano del Parque se han inspirado en otros puntos notables del Retiro de Madrid, en el Alcázar de Sevilla, en la Alhambra y el Generalife de Granada, así como en algunas casas antiguas de Sevilla y Granada. También se ha tenido presente la parte lateral de los jardines de la Isla de Aranjuez, donde se observa claramente la sucesión de los parterres en dibujos de boj y arbustos recortados".

"Ya se ha señalado y recuerdo el interés que tendría para esta Exposición de un carácter especial hacer una gran restitución y emplazamiento de jardines árabes por medio de una gran continuidad de sus detalles".

"¿No es en la capital de Andalucía, verdadera cuna de los jardines de la Europa, donde pueden evocarse las flores, los árboles, los arbustos recortados, y con sus estanques, regueras y fuentes entre otros mil detalles interesantísimos, y donde el ruido refrescante del agua se asocia a los colores y perfumes, entre los embaldosados, los bancos de cerámica, las tazas de azulejos, con los naranjos en flor, las adelfas y los mirtos?"

"Un jardín, y sobre todo un jardín público, expuesto a todas las depredaciones imaginables, exige una vigilancia activa y una sostenida conservación. En el curso de mis observaciones sobre diferentes poblaciones, he podido advertir, especialmente en Londres, Viena, Francfort, Liverpool, Boston, Chicago, París, etc., que los gastos anuales para los paseos públicos alcanzan, poco más o menos, una cifra en francos equivalente al número de sus habitantes. No será, pues, exagerado presuponer para la conservación de los nuevos parques de Sevilla, que será la parte más importante de los paseos públicos de la ciudad, un presupuesto de 80 a 100.000 pesetas".

"Cuando haya desaparecido la Exposición, el jardín público se encontrará inmediatamente contiguo a los terrenos de la Feria, pudiendo entonces bordearse con una avenida plantada de árboles, lo que dejará un buen conjunto. Pero si las circunstancias obligasen al Municipio a discutir la oportunidad de enajenación de una parte de estos terrenos, sería indispensable tomar las medidas necesarias para crear sobre los confines del jardín una barriada elegante de residencias particulares, precedidas y rodeadas de jardines. Esto mismo sería una medida de presión a lo largo del camino de la Palmera, a fin de evitar verlo un día comprometido con una serie de construcciones de mal gusto y desagradables".

"Yo ignoro lo que a este particular consienten las leyes de España; pero sería beneficioso, bien sea con la ayuda de las leyes o bien con la ayuda de la expropiación y venta de terreno, imponer a todos los propietarios lo siguiente:

1. Aprobación de un plan de sus edificaciones.
2. Una limitación de la altura de las casas, de doce a quince metros.
3. La obligación de una zona de jardín de diez a quince metros de fondo, cerrado solamente por verjas ligeras delante de las casas.

Pérgolas, en la actualidad.

Estanque e isleta de los Patos, en la actualidad.

4. Estas casas no deberían servir a ningún comercio ni industria y sobre las verjas se prohibiría colocar toda señal y carteles de publicidad" (24).

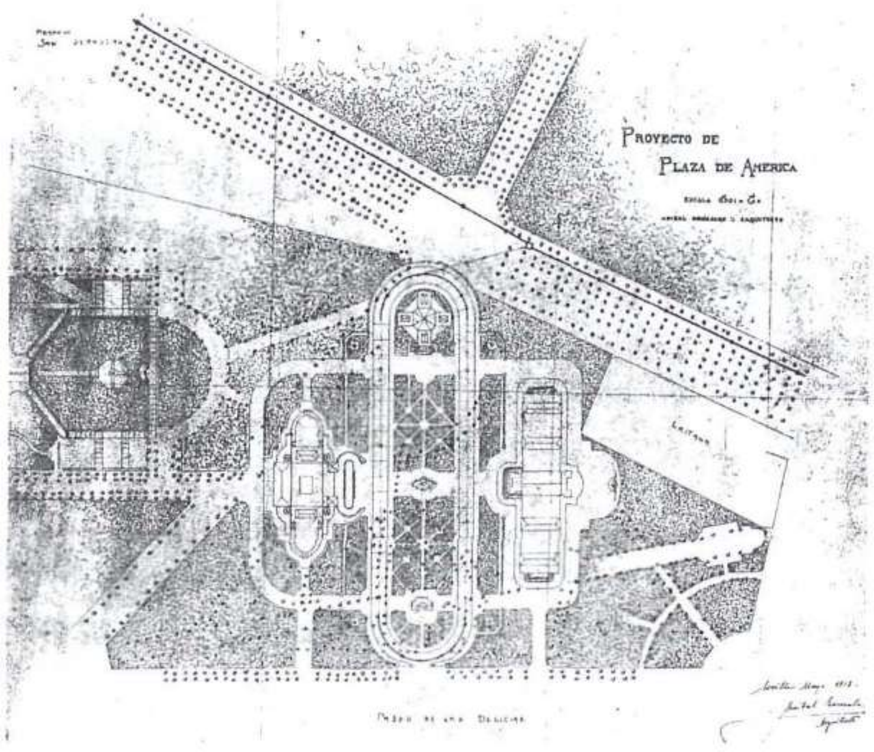
En noviembre de 1911 presenta Forestier, bajo reserva, el presupuesto de las tareas a ejecutar. Su importe era 494.812,50 pesetas y comprendía: terraplenado y relleno de tierras; construcción de estanques, albañilería y taludes para escalinatas; emparrados y pórticos; jardinería y plantaciones; adquisición de plantas y arbolado; estercolero; canalización; estufas; carreteras; ornamentación; personal de obras, administración y vigilancia, gastos de viajes e indemnizaciones. En su memoria se exponía la forma como deberían realizarse los trabajos, así como la relación de plantas a adquirir.

El estanque más importante era el cuadrado situado al norte de la avenida de las Acacias Negras, destinado a *las plantas acuáticas, con una isla de flores en el centro.*

Los árboles a plantar eran: acacias negras, ailantos, moreras de papel, plátanos, olmos, fresnos, acacias blancas, sóforas, tulipesos de Virginia, arces, etc. Los arbustos, entre otros, serían: júpiter, adelfas, abutilones de flores rojas, mirtos, arrayanes, bojes, fusias y laureles (25).

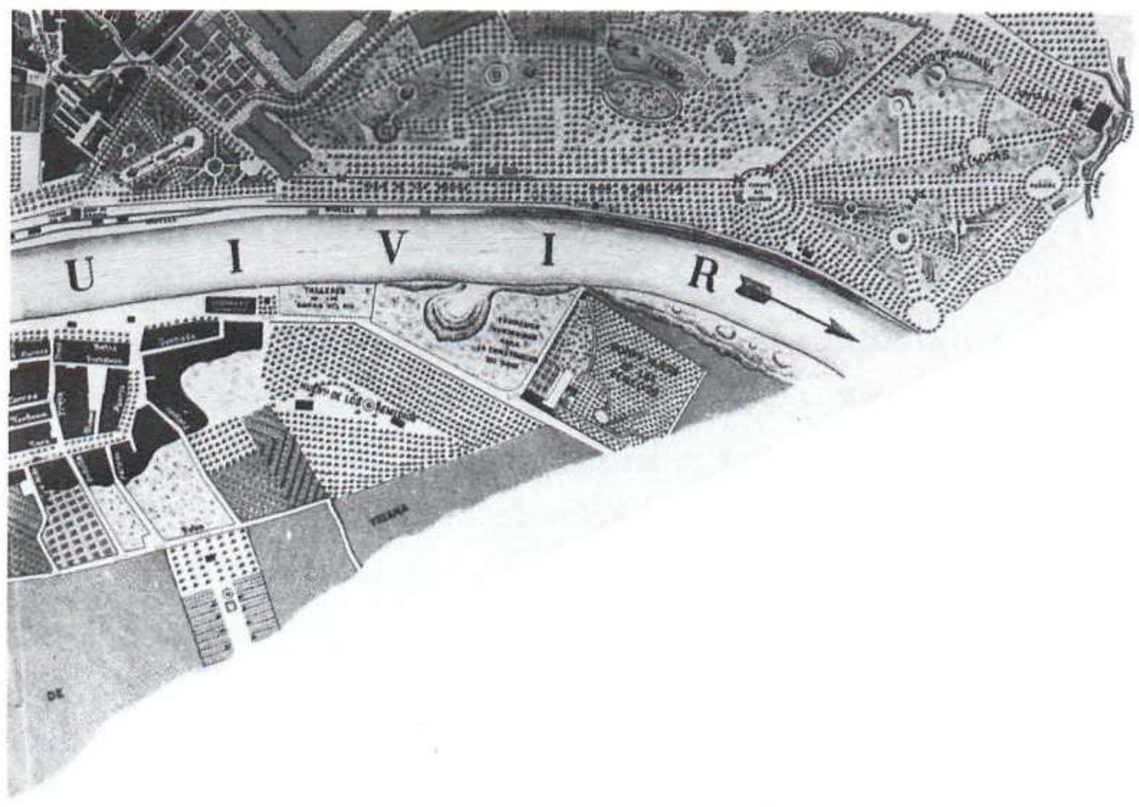
Sobre la formación de una rosaleda decía expresamente: "Yo he pensado en el buen efecto que haría aprovechar un golpe de vista excelente para atenuar la monotonía de un plano generalmente uniforme, en el establecimiento de un jardín de plan inferior, delante del montículo del Gurugú, para producir un bello contraste, señalando en el centro un estanque de azulejos blancos y azules, que podría recibir las nuevas variedades de nenúfares de todos los colores, que empiezan a exponerse en todos los buenos y bellos jardines". En la rosaleda, en la Fuente de los Leones inmediata, en la Fuente de las Ranas, y en tantos otros puntos, pues, aparece la cerámica trianera mostrando lo mejor de su azulejería.

Glorieta de los Lotos. Hacia 1929.



Aníbal González. *Proyecto de Plaza de América.* Mayo 1913.

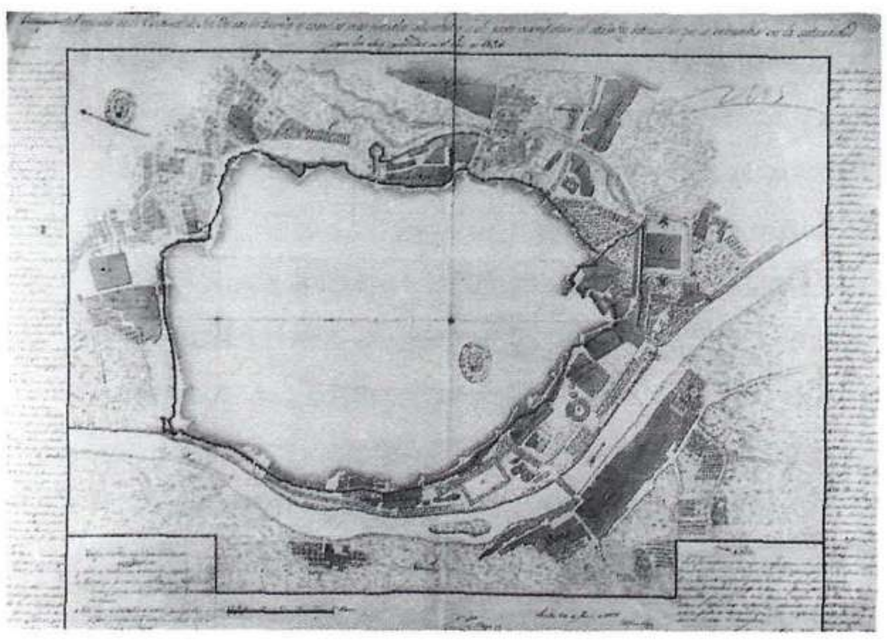
Fuente de las Ranas, en la actualidad. Detalle.



Juan Talavera y de la Vega y Ricardo María Vidal y de Soto. *San Telmo y sus jardines en el "Plano taquimétrico de Sevilla y sus afueras",* 1890.

La descripción del parque de Forestier de mayor empeño es la que incluye Alejandro Guiochot y Sierra en el primer tomo de su *Cicerone de Sevilla* (26). Tan amigo de las sectorizaciones, divide el parque en dos grandes zonas: una primera norte y poniente, y otra segunda oriental y central. Aquélla, en su opinión, conserva mejor su carácter primitivo, tanto en vegetación como en elementos accesorios, apreciándose sólo el trazado viario superpuesto por Forestier, los arrecifes generales del mismo y algunos detalles más; cuando escribe, en 1925, su impresión es de tranquilidad en esa área de San Diego y de la avenida de María Luisa, en la que predominan los tonos apagados y el verdor de los bosquetes prietos con árboles crecidos y follaje sombrío, con predominio de álamos, acacias, palmeras y otros árboles de copas amplias, entre los que el pintoresquismo de las cabañas y los pedestales con estatuas cuajados de flores correspondían, en gran medida, al jardin de Lecolant. Por el contrario, la otra zona ofrecía un aspecto más variopinto y colorista, con los grupos de árboles rodeados de setos de bojes, de mirto y de arrayán, que en la plaza de América llegaban a ser de mejorana y brótano; y con ellos, los cuadros de flores, las enredaderas de rosas, los emparrados de buganbillas, con ámbitos dotados de asientos forrados de azulejos, surtidores de agua, pilastras con vasos y con estatuas, dentro de una articulación medida de glorietas y cenadores sobre terrazas horizontales en gradas; amplia zona esta, la más diseñada, con su eje central de estanques, desde las Ranas hasta los Leones, y la avenida del Este (Isabel la Católica y Don Pelayo) enhebrando la glorieta de las estatuas con los grupos alegóricos representativos del Arte, la Ciencia, el Trabajo y el Genio, obras de Lorenzo Coullant Valera y Manuel Delgado Brackembruy (27).

De las tres áreas que abarca el conjunto de obras a realizarse para la exposición, según el proyecto de Aníbal González, es el Huerto de Mariana el que se ve en primer lugar transformado por las obras de construcción de los pabellones que configurarían la plaza de América, antes que ninguno el Palacio de Arte



San Telmo y el área extramuros sur de Sevilla, en 1836. Detalle del "Plano del recinto de la ciudad de Sevilla, con los barrios y caseríos más notables adyacentes a él, para manifestar el estado de defensa en que se encuentra en la actualidad según las obras ejecutadas en el año de 1836".

Glorieta de Lotos, en la actualidad.

Antiguo o de Industrias y Artes Decorativas, conocido como Pabellón Mudéjar, actual sede del Museo de Arte y Costumbres Populares, que se levanta entre 1911 y 1916. Al margen de otras consideraciones, como las que se refieren a la diversidad estilística de los tres pabellones que componen la plaza de América y los avatares de su propia configuración (28), conviene hacer notar cómo abre las filas del historicismo dominante el neomudéjar, consolidado por una larga trayectoria de origen romántico pintoresquista, con sucesivos eslabones decimonónicos (el pabellón árabe de la Exposición de Agricultura de Madrid de 1859, el pabellón español de Ortiz de Villajos en la exposición Universal de París de 1878, o el de Arturo Mélida en la también parisina de 1884) (29); pero tampoco debemos olvidarnos del vecino pabellón de esquina proyectado por Talavera y de la Vega con ocasión de la cesión a la ciudad de los jardines de San Telmo. Sobre ello gravita el amplio rearme nacionalista abanderado por Lampérez y al que no puede sustraerse ni el mismo Forestier; en ese proceso, que conduce al eclecticismo, Sevilla vive unos años de preponderancia neomudéjar expresada en todo tipo de edificios.

En el momento en que la plaza de América emerge como una realidad, se hacen patentes los problemas de detalle en la sutura ente parques y plaza. Desde esa perspectiva hay que observar la visita a Sevilla de Forestier en 1915; ello le permite revisar el estado del parque en su conjunto, pero también le facilita, oportunamente, proyectar el "Arreglo para la unión de María Luisa y Mariana", cuyo plano lleva la fecha de octubre de 1915. Y no es casual el uso de este término, ya que la implantación de la plaza de América en el diseño de Aníbal González se destruía la línea frontera entre los jardines y el Huerto de Mariana; entonces, ¿qué sentido tenía mantener el vestigio que el arquitecto dibuja? Por ello Forestier lo "arregla" prolongando la trama directora del parque.

Desde el año anterior y tras la aprobación, por el Comité de la Exposición el 31 de julio de 1914, del primer proyecto, se inician los trabajos de construcción de la plaza de España, afrontando la solución alternativa al área aledaña con el Prado de San Sebastián. Así, en 1915, cuando Aníbal González ya tiene esbozado su segundo proyecto para la plaza de España, Forestier procede sin más demora, y aprovechando su estancia en Sevilla, para formular su proyecto de extensión del parque en los terrenos colindantes de la plaza de España, afrontando una suturación más, si bien en este caso, cabe pensar le resultara una tarea a contrapelo (30).

En el transcurso lento y complejo de las obras de la exposición, que no es del caso repetir aquí (31), Forestier reitera sus visitas, que aproechará no sólo para inspeccionar el estado del Parque de María Luisa y aceptar de grado o a la fuerza las sucesivas adiciones que en su diseño interno se producen, y sobre las que nos ocuparemos después, sino que debe seguir afrontando diversos aspectos del trazado de la propia exposición en su conjunto, de la que resulta ser un consultor permanente y una piedra de toque, no siempre agradable, para las propuestas de Aníbal González. De especial importancia es el debate proyectual que se establece entre ambos en relación con las características que debiera tener el tercer sector del certamen. Ese sector sur, al que el comité le dedica su especial atención entre 1922 y 1926, es objeto de un proyecto por Forestier en agosto de 1924, alternativo en su configuración espacial al elaborado por Aníbal González en enero de ese año, desarrollo de anteriores propuestas suyas sobre la avenida de la Raza (1923), que derivaba de la de los Estados Americanos en la perspectiva general que dibuja en 1918. En el proyecto Forestier aflora con más evidencia que nunca el trazado regular y el espíritu de Le Notre subyacente en la concepción paisajística de Forestier, de forma que la veladura pintoresca se limita a resolver, básicamente, los problemas de borde, de difícil determinación. La importancia del geometrismo se manifestaba en aquel plano de forma alternativa entre la configuración de los edificios, de clasicidad incuestionable, si bien a la hora de los tiempos, con una "modernidad" garnieriana, y la jerarquía de la distribución de parterres de arbustos y arrecifes de arbolado de gran uniformidad.

Como han expuesto Trillo y Villar (32), el plano de Forestier fue aceptado por el Comité de la Exposición en septiembre de 1924, pero debió ser alterado para su mejor adecuación a los programas conforme éstos adquirieron mayor precisión. Esta tarea correspondió a Aníbal González, que tomaría en consideración su propio plano de enero de ese año, resultando finalmente un diseño ambiguo en el marco del "definitivo" Plano de la Exposición de 1927, que pronto vino a ser arrasado por la intervención o "militarización" impuesta por Primo de Rivera para hacer viable el certamen antes de su abandono del poder, aunque conllevara, como así fue, una drástica modificación del proyecto general de la exposición en todo aquello que hasta la fecha no estuviese construido o en ejecución suficientemente avanzada.

La estructura compleja del Parque de María Luisa, un parque ajardinado en definitiva, resultante de un proceso de transformación, incorporó desde los prolegómenos de la exposición actuaciones puntuales tendentes a "museificarlo", dotándolo de "usos culturales", de rememoranzas literarias, incorporándole un racimo de glorietas y monumentos conmemorativos, práctica continuada esporádicamente en los decenios siguientes. De ellos resulta paradigmático el monumento a Gustavo Adolfo Bécquer (1911), labrado por el escultor Lorenzo Coullault Valera y montado por Juan Talavera y Heredia a los pies del espléndido taxodio o ciprés de agua ya largamente centenario, y ahora muy enfermo. El propio Aníbal González realizaría glorietas dedicadas a Cervantes (1916), en la plaza de América en este caso; a Benito Mas y Prat (1924) y a los hermanos Álvarez Quintero (1925-1926) (33).

Pero, sobre esa museificación, el equilibrio delicado que se había mantenido en el tiempo que Aníbal González estuvo al frente de las obras de la exposición y Forestier dirigió la evolución del parque, en un proceso dialéctico que hemos esbozado, se verá finalmente roto con las imposiciones del comisario Cruz Conde en la fase final de la exposición, que lleva a Aníbal González a la dimisión y a una muerte prematura; sustituido por Vicente Traver, será el período en el que el sector últimamente segregado de San Telmo, entre la calle Rábida y la avenida de María Luisa, se cuaja de pabellones americanos a expensas de la arboleda (34).

Las propuestas de Forestier al amparo de los trabajos de la Exposición Iberoamericana no quedaron en las citadas. Tras la llegada del conde de Colombí a la Alcaldía de Sevilla, se pretendió obtener algo de luz sobre la marcha de los trabajos, que afectaban tan sustancialmente a la ciudad, dado que la exposición se regía por un Comité jurídicamente autónomo. Y fue el entonces concejal republicano Manuel Giménez Fernández el adalid más inquebrantable sobre el tema y los aspectos negativos del certamen para Sevilla (35). Los debates de entonces llegaron a plantear la hipótesis de la malversación de fondos y, entre otros asuntos menores, destacó el cuestionamiento del proyecto de construcción de un campo de deportes en terrenos de Tablada, entonces de propiedad municipal, del que parece ser se beneficiarían determinados clubs y sociedades privados. De ese conjunto deportivo, compuesto de campo de golf, campos de tenis y jardines, con sede social para el Real Club, se estaba encargando Aníbal González, siendo el trazado de los jardines del propio Forestier, si bien de esta actuación no conocemos actualmente planos (36).

La fama alcanzada por J. C. N. Forestier en la sociedad sevillana y su frecuente presencia en la ciudad, se extendió ampliamente, produciéndose diversos encargos privados. Así, por ejemplo, los jardines del marqués de Castilleja de Guzmán, en la población de ese nombre, rodeados de olivos y jugando con la topografía y las vistas, de los que quedan algunos vestigios en lo que hoy es Colegio Mayor Nuestra Señora del Buen Aire; "jardín organizado sobre el aire de Sevilla", lo definió Romero Murube (37), disfrutando, con su traza clásica, de los horizontes insólitos que, en este punto del Aljarafe, se alcanzan de la ciudad. Más espectacular aún, al borde del tajo de Ronda, configuró el inverosímil jardín de la Casa del Rey Moro, hoy, por desgracia, no bien conservado. En fin, los jardines, más franceses que andaluces, para el marqués de Viana en su finca Moratalla,

en el término de Hornachuelos (Córdoba), completan el panorama de sus principales realizaciones en Andalucía (38).

Su influencia en la jardinería andaluza, y particularmente en la sevillana, fue extraordinaria, marcando un hito en el florecimiento, luego decaído, de los jardines de Sevilla. Los propios Reales Alcázares configuraron la Huerta del Retiro a la manera de Forestier, con proyecto del arquitecto José Gómez Millán; y Juan Talavera y Heredia asimiló grandemente sus enseñanzas y su teoría del jardín andaluz, aplicándolas a jardines pequeños y bellos, particulares y ciudadanos, como los de Murillo (1917) y de Catalina de Ribera (1920), o las plazas de Santa Cruz (1917) y de Doña Elvira (1924), entre otras, si bien su fuerte personalidad sabe incorporar facetas hacia las que Forestier era más difícil que llegara, como la sutileza del compás conventual, o incluso se abriera a elementos de matriz urbana a la inglesa.

Para concluir, es oportuno recordar cómo al año siguiente de inaugurarse el Parque de María Luisa fue llamado Forestier a Barcelona por Cambó con vistas a la transformación de la colina de Montjuic en un parque que se completaría el mismo 1929, año de las inauguraciones de las dos exposiciones de Barcelona y Sevilla. El resultado alcanzado en Montjuic fue extraordinario, siendo para muchos su mejor obra (39), y, sin duda, definitivo, según ha analizado Ignacio de Solá-Morales (40), para la nueva reestructuración urbana de Barcelona como pieza clave del sistema de parques pensado para la ciudad ya en 1920 y sustentado finalmente en la Dirección de Parques Públicos, encomendada al mejor seguidor de Forestier, Nicolás María Rubió i Turudí.

Tanto en Sevilla como en Barcelona, la personalidad de Forestier fue importante para su configuración contemporánea. Para el desarrollo urbano de ambas ciudades es capital el período 1910-1930, si bien con diferencias claras en el sistema de ese desarrollo y en las fuerzas sociales que lo propiciaban. No obstante, el significado cultural de la elección de Forestier permite colegir el hilo conductor de unas opciones históricas que en Sevilla no afloran plenamente en ese período.

Sevilla no se había sumado a la modalidad de ensanche surgida desde Cerdá y su extensión se configura al amparo de lo que González Cordón denomina la "ciudad dispersa". ¿Es la Exposición Iberoamericana, y como matriz de ella el Parque de María Luisa, una más de las operaciones de esa dispersión? Estando fuera de toda duda los intentos de manipulación en ese sentido, es también evidente que en ella está la configuración de la "Sevilla Futura" (41). Pero con Forestier, y basta leer su Memoria del Parque de María Luisa, el jardín público representa ese símbolo comunitario, sinónimo de justicia social y participación democrática que había expuesto Olmsted. Su diseño es un puente establecido a los dos lados del Atlántico con sus cimientos enraizados en el romanticismo: "Dear old mother England!" Con posterioridad, el proceso capitalista llevará a la reconversión del movimiento de los parques en puro y simple proyecto de planificación territorial en las metrópolis norteamericanas, primero (42), y, después, coherentemente, anidará en capitales europeas como la colmatada Barcelona de Cerdá (43). La integración propuesta por Olmsted de la ideología comunitaria y naturalística, que está en Forestier, con la "ciudad del desarrollo" a escala territorial (44) no pudo operar en el Sur. En los paralelos de la dependencia, Sevilla quedará reducida a cabeza de puente hispanoamericano, símbolo de la Madre Patria (¿Dear old mother Spain!"?)

NOTAS

(1) A. de la Banda y Vargas: "La Corte sevillana de los Duques de Montpensier", en AA. VV., *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, vol. I, Sevilla 1979, p. 285. Sobre el papel del Palacio de San Telmo en la recuperación de la periferia, entendido como proyecto de "ciudad encantada", ver las observaciones que hace A. González Cordón, *Vivenda y ciudad, Sevilla, 1849-1929*, Sevilla, 1985, en especial los capítulos primero y segundo. Ver también: José M. Suárez Garmendia, *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986, pp. 99 a 104. Para conocer San Telmo antes de los Montpensier puede verse, por ejemplo, J. Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, Sevilla, 1844, pp. 267 a 275. El examen comparativo de los planos de Francisco Pizarro, de finales del siglo XVIII, y los de B. Marrón de 1849 puede hacerse en base a C. E. A., "El Palacio de San Telmo en Sevilla", en *Arquitectura*, Madrid, núm. 119, marzo 1929, pp. 83 a 94; ver J. M. Suárez Garmendia, op. cit., p. 104.

(2) A. de la Banda y Vargas, op. cit., p. 286.

(3) E. Valdivieso: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pp. 74 y 56.

(4) E. Valdivieso y V. Lleó Cañal: *La pintura en la época de los Duques de Montpensier*, catálogo de la exposición, Sevilla, 1981. Ver también: J. Guerrero Lovillo, "Los pintores románticos sevillanos", en *Archivo Hispalense*, núms. 36, 37, 38, 1949, pp. 35 a 84; A. de la Banda y Vargas, "La Colección Pictórica de la Infanta Luisa de Orleans", en *Anales de la Universidad Hispalense*, vol. XVIII, 1957-1958; A. Reina Palazón, "La pintura costumbrista en Sevilla 1830-1870", Sevilla, 1979. Sobre Mattoni: G. Pérez Calero, *El pintor Virgilio Mattoni*, Sevilla, 1977.

(5) E. Valdivieso, op. cit., p. 77 y lám. XXIV.

(6) A. González Cordón, op. cit., p. 33

(7) A.H.M.S. (Archivo Histórico Municipal de Sevilla), varios 445. Obras Públicas. Expediente de cesión de gran parte de los Jardines de San Telmo por S.A.R. la Infanta Doña María Luisa Fernanda. El documento de cesión lleva la fecha de 19 de mayo de 1893, y la escritura, de un mes después.

(8) P. Peñalver: *Instituciones sevillanas bajo la advocación de S. Diego*, Sevilla, 1939.

(9) A.H.M.S., expediente citado. Obras del Palacio de San Telmo.

(10) M. Trillo de Leyva: *La Exposición Iberamericana. La transformación urbana de Sevilla*, Sevilla, 1980, p. 168.

(11) A. Dauzat: "España tal como es", en *La España del siglo XX vista por los extranjeros*, citado por M. Trillo de Leyva, op. cit., p. 168.

(12) E. Rodríguez Bernal: *La Exposición Iberoamericana en la prensa local*, Sevilla. 1981, p. 162.

(13) P. Lavedan: *Historie de l'urbanisme, Epoque contemporaine*, París, 1952, p. 413.

(14) A. Villar Movellán: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979, p. 119.

(15) Ibídem, p. 232.

(16) Estas ideas las desarrollará Forestier en su conferencia de 5 de mayo de 1921 en Barcelona, titulada "Des Jardins d'autrefois aux jardins d'aujourd'hui", y comentada por J. E. Hernández-Cros y M. Usandizaga, "L'Exposició de la muntanya perduda. Precisions sobre la urbanització de Montjuic, 1859-1929", en AA. VV.; *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*. Barcelona, 1979, p. 25. Ver también: J. E. Hernández-Cros: "La segunda exposición universal de Barcelona: 5 flash-backs", en *CAU* núm. 57, junio 1979, p. 43, y, el mismo autor: "Forestier a Barcelona", en *Quaderns d'Arquitectur i Urbanisme*, núm. 151, marzo-abril 1982, pp. 27 a 39.

(17) X. de Winthuysen: *Jardines clásicos de España. Castilla*, Madrid, 1930, p. 113. "Continuidad" que todos los especialistas reconocen, como N. María Rubió i Turudí, *Del paraiso al jardín latino*, Barcelona, 1981, p. 119, o F. Chueca Goitia, *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, 1953, p. 47. La semblanza "Forestier", de N. M. Rubió i Turudí, que estuvo inédita durante años se publicó en *Quaderns* núm. cit., pp. 17-18.

(18) J. C. N. Forestier: "Los jardines hispanoandaluces y andaluces", en *Bética*, núms. 43-44, 15 y 30 octubre 1915. Unos años después publica otro artículo sobre el tema, subrayando el papel de los setos oscuros en la configuración del sencillo y "suficiente" trazado rectangular: "Jardines andaluces", en *Arquitectura*, núm. 39, julio 1922, pp. 305 y 306. Ver también libro: *Jardins, Carnet de plans et de dessins*. París, 1900, cuya versión castellana se publicó recientemente, Barcelona, 1985.

(19) J. Romero Murube: *Sevilla en los labios*, Sevilla, 1938, p. 84.

(20) J. Romero Murube: "Los jardines de Sevilla", en AA. VV., *Curso de conferencias sobre urbanismo estético en Sevilla*, Sevilla, 1955, p. 82; luego en *Los cielos que perdimos*, Sevilla, 1964, p. 121, y en AA. VV., *Las calles, las casas y los jardines de Sevilla*, Sevilla, 1979, p. 55. En los últimos años algunos jóvenes arquitectos vienen desarrollando un nuevo interés por nuestros jardines, como E. Mosquera, M. T. Pérez Cano, P. P. Gómez Barañano o R. Fernández García, autor, este último, del estudio inédito *El jardín sevillano* (1984) fruto de una beca del Fondo de Actividades Culturales de la Delegación de Sevilla del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.

(21) M. Trillo de Leyva, op. cit., pp. 170-171.

(22) A. Villar Movellán, op. cit., p. 234.

(23) F. Cortines Murube: "La apertura del Parque: un monumento de Sevilla", en *Bética*, núm. 11, 20 de abril 1914.

(24) H.M.S. (Hemeroteca Municipal de Sevilla); D.E.I.A., "Parque de María Luisa". Recogido por F. Real Balbuena, "La Exposición Iberoamericana. Origen y gestación de la magna empresa", en *ABC*, Sevilla, serie de 32 artículos, del 30 de agosto al 12 de octubre 1961.

(25) Mientras que las acacias negras y blancas, los aliantos, las moreras papeleras, los plátanos, los álamos negros y las sóforas del Japón son árboles que hoy tienen una presencia buena o abundante en el Parque de María Luisa, los fresnos y los arces son, sin embargo, poco abundantes. Ver, F. Sancho Royo y otros: *Árboles del Parque de María Luisa (Sevilla)*, Granada, 1981. En 1979 el censo de árboles del parque, incluyendo las áreas colindantes, ascendía a 3.630 unidades.

(26) A. Guichot y Sierra *El Cicerone de Sevilla, Monumentos y Artes Bellas*, tomo I, Sevilla 1925, pp. 272 a 277.

(27) El propio Forestier incluye una tan breve como precisa descripción en su *Jardines. Cuaderno de dibujos y planos*, Barcelona, 1985 (ed. or. cit., París, 1920), p. 179. Ver también: F. Collantes de Terán y Delorme, *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1967, pp. 93 y 94; J. Elías Bonells, Parque de María Luisa, Sevilla, 1977.

(28) M. Trillo de Leyva, op. cit., pp 68 a 77, y A. Villar Movellán, op. cit., pp. 274 a 283.

(29) Sobre el neomudéjar, expresión castiza del historicismo, ver: P. Navascués Palacio, *Arquitectura y arquirtectos madrileños del siglo XIX,* Madrid, 1973, pp. 227 a 236.

(30) A. Villar Movellán, op. cit., p. 284. Sobre la relación entre el parque y el prado ver: AA. VV., *El Prado de San Sebastián,* Sevilla, 1975.

(31) Sintéticamente pueden verse nuestros artículos "La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Una aproximación", en *CAU,* núm. 57, junio 1979, pp. 36 a 39, y "La Exposición Iberoamericana. Hito y soporte de la historia urbana de la Sevilla del siglo XX", en AA. VV.; *La Exposición Iberoamericana de 1929. Fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla,* catálogo de la exposición, Sevilla, 1987, incluyendo también artículos de A. Braojos y A. Villar.

(32) M. Trillo de Leyva, op. cit., p. 95, y A. Villar Movellán, op. cit., pp. 418 a 420.

(33) Otras glorietas de aquellos años son las de José María Izquierdo, Rodríguez Marín. Posteriormente se realizan otras (Ofelia Nieto, Luis Montoto, Dante) a veces alterando el carácter del parque : Ver: Aa. Vv., *"El Parque, tesoro de Sevilla",* en *ABC,* Sevilla, 28 marzo 1979.

(34) V. Pérez Escolano: *Aníbal González, Arquitecto (1876-1929),* Sevilla, 1973, p. 68. L. Marín de Terán, *Sevilla: centro urbano y barriadas,* Sevilla 1980, p. 58. Sobre la vicisitud de los jardines de San Telmo y los propósitos de obtener también el Palacio que el Ayuntamiento pensó en restaurar y reutilizar, ver, E. Lemus López, *La Exposición Iberamericana a través de la prensa (1923-1929),* Sevilla, 1987, p. 47.

(35) Pueden leerse los folletos de M. Giménez Fernández: *Informe sobre las relaciones económicas con la Exposición Iberoamericana y propuesta para exigir responsabilidades por los acuerdos lesivos al interés municipal...* Sevilla, 1930, y *Los problemas que a Sevilla plantea la postexposición,* Sevilla, 1931. En este último texto de una conferencia dada en el Ateneo de Sevilla, resume el "triste" balance económico de la exposición, cuyo coste total alcanzaba, aproximadamente, noventa millones de pesetas, repartidos en los 32 aportados por el Ayuntamiento, los 21 por el Estado, siete de ingresos varios y 29 que entonces debía el comité al Banco de Crédito Industrial y tres a distintos acreedores.

(36) Según las referencias que al respecto hace el conde Colombí, *Exposición Iberoamericana. La labor de un año,* Sevilla, 1942, p. 49.

(37) J. Romero Murube: *Sevilla en los labios*, cit., pp. 99 y 100. En la reducida bibliografía española sobre nuestros jardines, J. Romero Murube cumple un papel próximo a Winthuysen y Rubió, a los que cita y elogia, op. cit., p. 83.

(38) Marquesa de Casa Valdés: *Jardines de España*, Madrid, 1973, pp. 251 a 253.

(39) Para la marquesa de Casa Valdés es su obra maestra. op. cit., p. 251. Los trabajos de Forestier en la península no quedaron ahí. Baste recordar su pequeño jardín en el Palacio de Liria en Madrid, o sus propuestas para Lisboa en 1928; ver: J. A. França, *Lisboa: urbanismo y arquitectura,* Lisboa, 1980, p. 96. Sobre su trabajo en Cuba, ver: R. Segre, "La Habana de Forestier", en *Quaderns*, núm. cit., pp. 19-26.

(40) I. de Solá-Morales Rubió: *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya,* Barcelona, 1980, pp. 91 y 92.

(41) A. González Cordón, op. cit., p. 208.

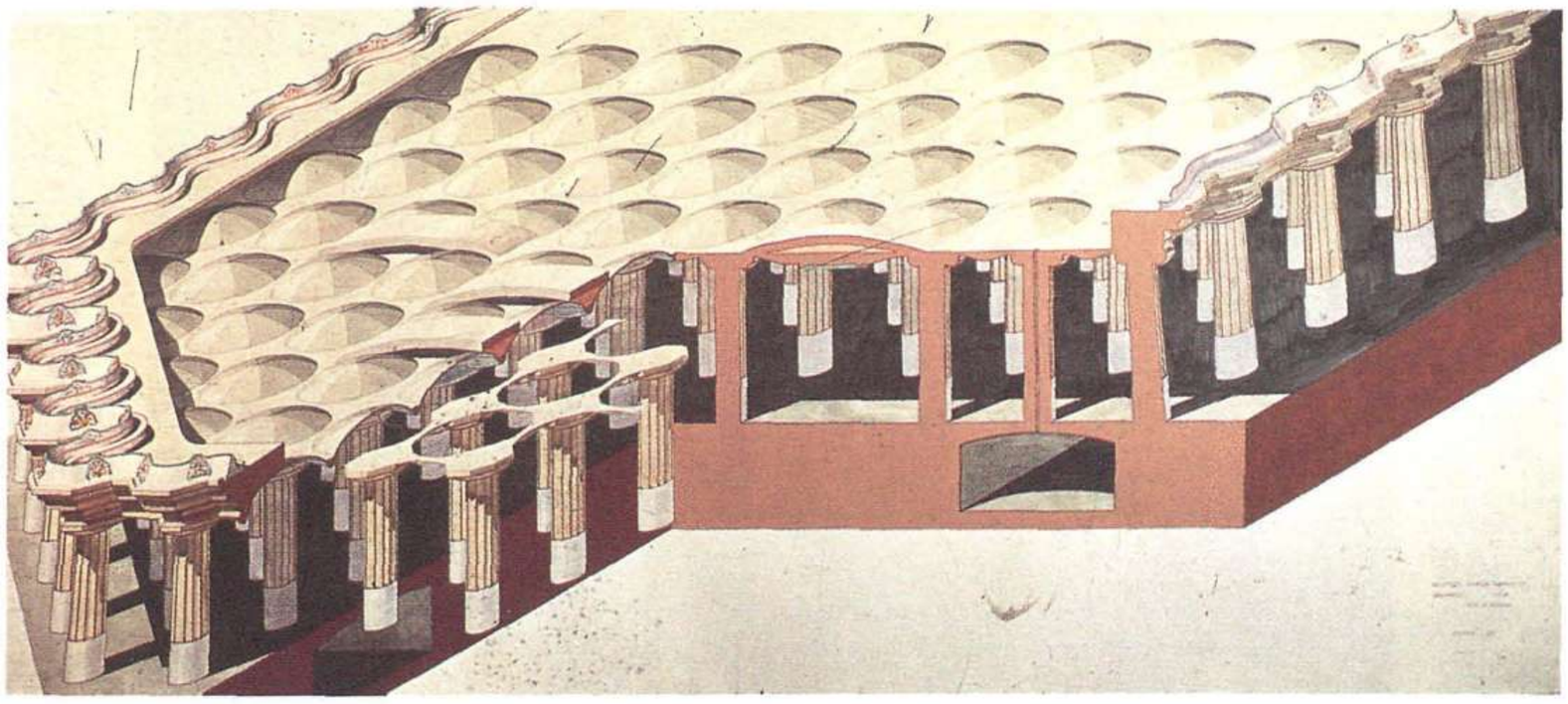
(42) F. dal Co: "De los parques a la región. Ideología progresista y reforma de la ciudad americana", en AA. VV.; *La ciudad americana,* Barcelona, 1975, p. 180.

(43) El "Pla de distribució e jardins i camps de joc de Barcelona" de 1920 se inspira, a partir de Forestier, en los modelos norteamericanos, tal como nos lo muestra F. Roca, *Política económica i terrotiri a Catalunya, 1901-1939,* Barcelona, 1979, p. 43.

(44) M. Tafuri: "Frederick Law Olmsted (1822-1903) e le origini del "planning"negli Stati Uniti", en AA. VV.; *Dalla cittá preindustriale alla cittá del capitalismo,* Bolonia, 1975, p. 306.

El Teatro-Mercado del Park Güell de Gaudí y el mito del Mediterráneo en el Arte catalán de 1900

GENEVIÈVE BARBÉ COQUELIN DE LISLE



Gaudí. Plano del Parque Güell (Barcelona).

En la segunda mitad del siglo XIX el mito del Mediterráneo cobra de nuevo preferencias entre los artistas europeos. Es una visión idealizada de Grecia y de su civilización, casi siempre revisadas a través de la obra de Virgilio, la que sirve de fuente de inspiración a numerosas obras de arte. El mundo de la Antigüedad y la vida bucólica que daban por supuesto que allí se llevaba, son vistos como una especie de paraíso perdido. Este ideal helénico es el que aparece, por ejemplo, en algunas obras del pintor Puvis de Chavannes. Sólo a título de información citaremos, *Virgilio* (hacia 1852-1854), *Alegoría del otoño* (1865), *El sueño* (1867), *La fuente* (1869), *Masilia, colonia griega* (hacia 1868-1869) en el Palais Longchamp de Marsella; *El verano* (1873), *Muchachas a orillas del mar* (1879), *Dulce país* (1882), *La cabrera* (1893).

123

Las nociones de áreas culturales, difundidas por los teóricos germánicos (Wölfflin, Worringer, Konrad Fiedler, etc.), no son, sin duda, ajenas a ese fenómeno de revalorización de la civilización mediterránea. El arte del mundo nórdico y el arte del mundo mediterráneo son contrapuestos, el primero se orienta hacia la expresión abstracta de las tensiones entre el hombre y su entorno, y el segundo se ajusta a las reglas de la imitación tan estimadas por el pensamiento clásico. Otro de estos teóricos, Aloïs Riegl, opina que las simbologías implícitas en la morfología de la ornamentación reflejan una intuición del espacio y del tiempo propia de un mismo grupo étnico y que depende de cierto tipo de experiencia vivida. Así se crea el famoso concepto germánico de *Kunstwollen* que subyace en numerosas obras sobre arte de la primera mitad del

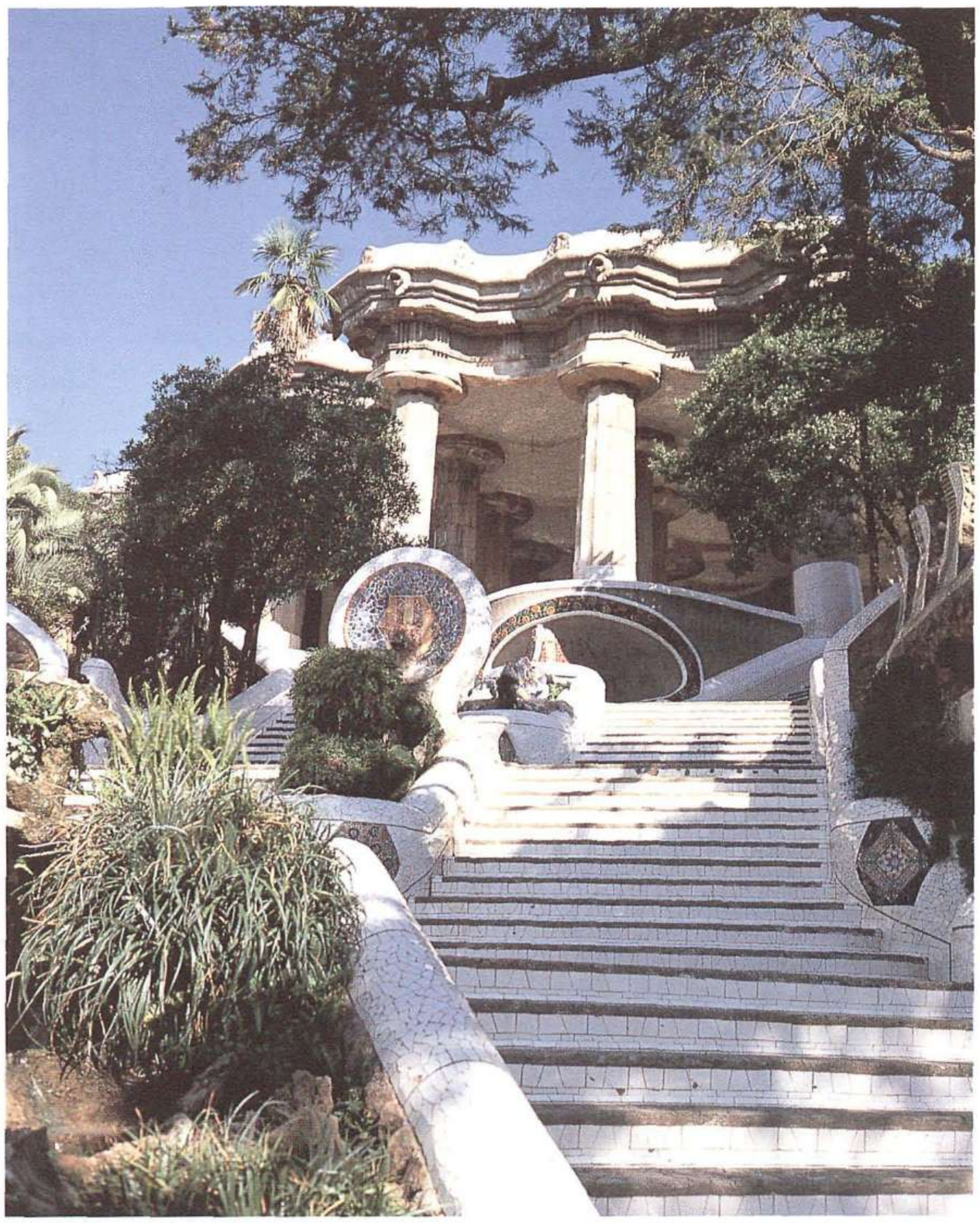
siglo XX. El *Kunstwollen* sería, por así decirlo, la voluntad artística propia de cada grupo étnico. Cataluña, país mediterráneo por excelencia, no podía dejar de fascinarse ante la reviviscencia de ese mito europeo del Mediterráneo y elabora su versión específica. Para los catalanes de la *Renaixença* el mito de Cataluña concebida como una segunda Grecia de la que Barcelona era la nueva Atenas resultaba perfecto para servir de apoyo a una voluntad política, Barcelona era elevada así al eminente papel de foco de difusión política y cultural. Al otro lado de los Pirineos, el Rosellón, otra Cataluña, vivía también esta reviviscencia de cierto ideal mediterráneo cuyo arquetipo crea el escultor Aristide Maillol con su obra titulada el *Mediterráneo* (1905). En los primeros años del siglo XX, y como reacción a los excesos líricos del modernismo, es cuando tiene su apogeo la vuelta al ideal clásico con la aparición del noucentismo, del que Eugenio d'Ors será uno de los principales teóricos.

La escultura es uno de los campos preferidos de lo que podríamos llamar mediterraneísmo. Mallamado Manolo Hugué, llamado Maye sus obras nolo, construlleza de la evocando la beaunque recucultura griega, al pequeño rra a menudo tulo de informato. A tímos: *Desnudo* mación citare*sentada* (1913), (1912), *Mujer zándose*, del *Catalana cal*Artístico de Real Círculo *catalanas sen*Barcelona; *Dos*

tadas (1922). La referencia a la Grecia antigua queda matizada en estas obras por cierta rusticidad evocadora del terruño catalán idealizado. Hay otras obras en las que también podemos descubrir cierta influencia de la escultura oriental. Al contrario de otros escultores como Julio González o Pablo Gargallo, que se situarán en la vanguardia de la escultura europea por sus ensayos de escultura en hueco, Manolo seguirá siendo fiel a ese ideal clásico hasta en sus últimas obras.

Hay un pintor uruguayo, Joaquín Torres García, que participó activamente en la corriente del noucentismo y dejó a Barcelona una serie de pinturas murales en las que se puede ver la influencia de Puvis de Chavannes. A título de información citaremos su *Evocación griega* (1909), en la que dos personajes se mueven en un paisaje mediterráneo idílico.

De 1910 es la obra del pintor Joaquín Sunyer (1874-1956) titulada *Mediterráneo*, vemos en ella una cala de la costa catalana con un velero anclado y un paisaje rocoso donde brota una vegetación de pitas, pinos piñoneros y matorrales. Un joven desnudo, un pescador, avanza sosteniendo entre sus brazos una red llena de peces; unos perros brincan a su alrededor. Una hermosa joven desnuda está sentada con los brazos alzados en actitud de fervor sagrado. Junto a ella un cordero mama de su madre; un poco más lejos un perro persigue a una cabra. Unas gaviotas sobrevuelan la escena.



En otra composición alegórica, *la Primavera*, pero mucho más tardía, pues tiene fecha de 1929, volvemos a encontrar esta visión mítica, idealizada a una catalán y del exuberante. cia del noucentismo que produjo una evolución desde este período además del

Mediterráneo, otra composición, *Pastoral* (1910-1911), de inspiración similar (una hermosa joven desnuda tumbada y rodeada de corderos en un paisaje catalán). Hacia 1916-1917, el paisaje de Mallorca había inspirado al pintor visiones de un paraíso perdido, de un mundo agrario idealizado, revisado a través de la influencia de Cézanne: *Paisaje de Fornatlux* (1916), *Paisaje de Mallorca* (1917).

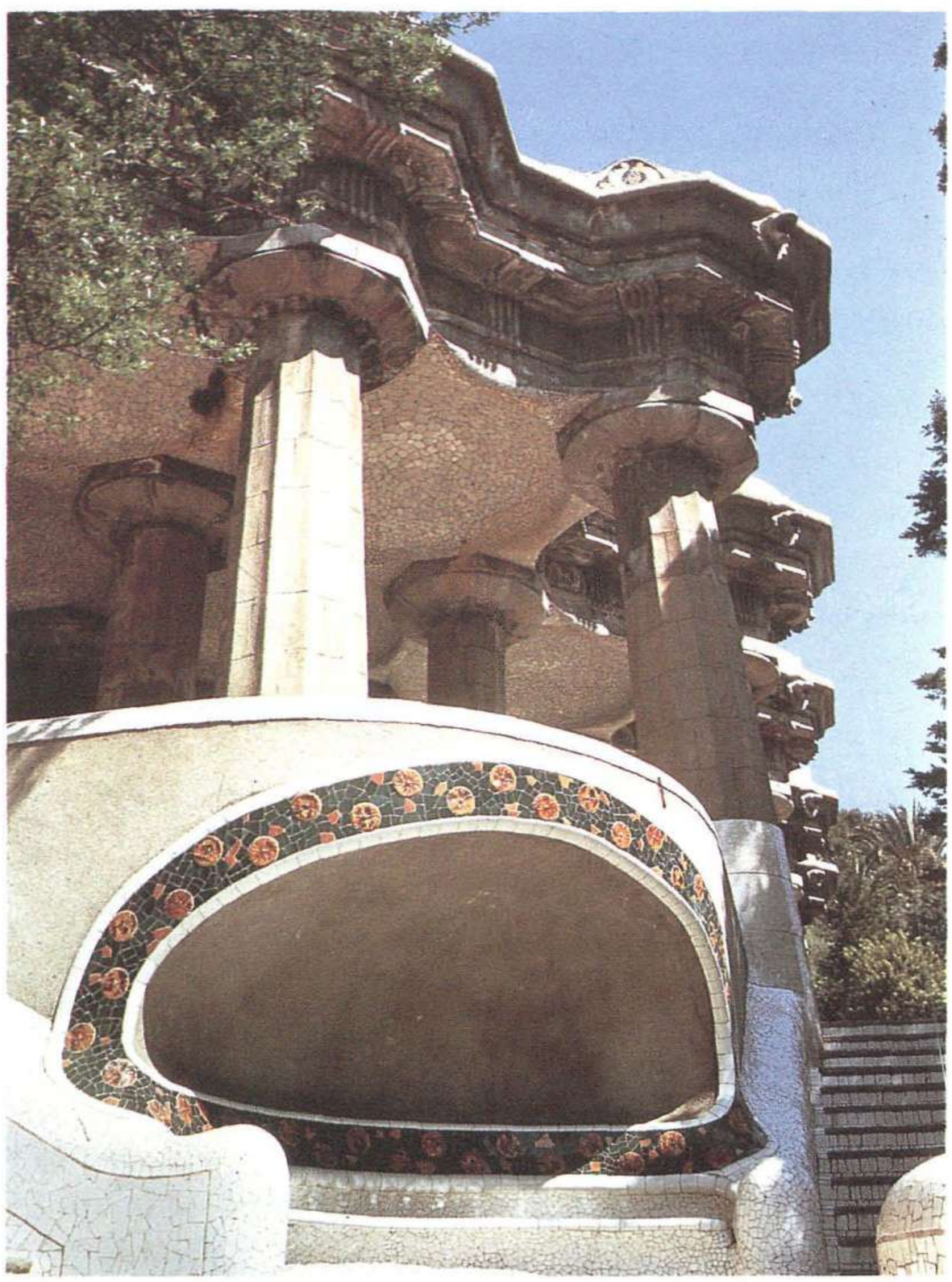
Picasso, que frecuentó en sus años de juventud el círculo intelectual catalán del Quatre Gats, tampoco será ajeno a esta fascinación por el mediterráneo y la Grecia antigua. Este mar mítico aparece representado desde 1901 en sus cuadros *Madre e hijo a orillas del mar* y *Niño con paloma*. Aparece de nuevo en 1935 en el grabado titulado *Minotauromaquia*. El minotauro misterioso y amenazador surge de un mar tenebroso donde flota un velero. Esa afición por la mitología, que tanto gustaba a los surrealistas, es, en Picasso, algo mucho más profundo que una moda pasajera. Reaparece periódicamente en su obra, como alternativa o paralelamente a otras fuentes de inspiración. El célebre guerrero muerto de *Guernica* (1937) aparece en los estudios preparatorios con un casco de guerrero griego, como un personaje de la guerra de Troya (1).

Es evidente que estos ejemplos que acabamos de examinar, por muy representativos que sean, no son los únicos de esta expresión del mediterraneísmo en las artes plásticas de la Cataluña de 1900; pero nos saldríamos de los límites de este estudio si hiciésemos un recuento exhaustivo. Abordaremos ahora el campo de la arquitectura, es esta una investigación de distinta envergadura; pues, por el momento, no ha despertado el interés de los historiadores, por eso pienso que es interesante fijarnos especialmente en el caso del arquitecto Antonio Gaudí que resulta particularmente esclarecedor.

Y es que sólo situándolas en este contexto del mediterraneísmo podemos entender el sentido de determinadas creaciones de este catalanista convencido que fue Gaudí. Hay una obra que resulta especialmente interesante respecto a esto, es el célebre mercado cubierto en forma de templo griego del *Park Güell*. El *Park Güell* (adviértase la referencia voluntaria a Inglaterra en la ortografía del nombre del conjunto) es una de las grandes creaciones urbanísticas de Gaudí, está situada en la ladera de una colina de Barcelona, la Montaña Pelada. Se empezó a construir en 1900 y fue concebido dentro del espíritu de las ciudades-jardín tan estimadas por los teóricos de más allá de la Mancha. El conde Güell, propietario del terreno, favoreció una vez más la creatividad de su arquitecto. Pero la guerra de 1914-1918, resultó desastrosa para sus negocios y los trabajos tuvieron que interrumpirse por falta de fondos. De todos modos, el conjunto no había tenido mucho éxito y de las sesenta parcelas en las que se había previsto la construcción de casas para la aristocracia sólo se había vendido una (2). El arquitecto Francisco Berenguer había construido una casa-piloto y ésta será la casa que a partir de 1906 habitará Gaudí. Actualmente se ha convertido en museo.

El teatro griego del *Park Güell* tenía que ser la obra maestra de la ciudad-jardín. Para el conjunto de los habitantes de las casas previstas se necesitaba un lugar de encuentro colectivo, de ahí la idea de esta construcción que debía servir, tanto para funciones prácticas —el mercado— como para actividades sociales y culturales diversas. El arquitecto supo aprovechar la configuración del terreno: cuando atravesamos la puerta entre los dos pabellones de entrada (uno destinado a la casa del guarda y otro a oficina de información) subimos hacia el mercado-templo griego por una imponente escalera flanqueada por dos muros almenados revestidos de cerámica. Para el templo, Gaudí escogió el orden dórico muy probablemente como evocación del Partenón. El remate de este templo dórico es también lo que podríamos llamar el reverso del famoso banco recubierto de cerámicas de color dispuestas en "collages" que bordean una explanada que sirve de lugar de paseo y desde donde se domina Barcelona y el mar. Podemos decir, pues, que una gran parte de esta explanada es, en cierto modo, la terraza del mercado-lugar de reuniones. Hay que añadir, además, que por los huecos abiertos en el banco se canalizaba el agua de las lluvias, con frecuencia torrenciales en Cataluña, que descendía por las columnas del templo que eran huecas y llegaba hasta una cisterna situada bajo el templo, y que debía suministrar agua al conjunto de la ciudad-jardín. Gaudí no había olvidado ningún detalle práctico; para facilitar la limpieza del templo cuando se utilizara como mercado, había previsto el revestimiento de la parte inferior de las columnas dóricas y del interior del templo con *cerámica blanca*.

Los historiadores de la arquitectura que han descrito y estudiado el pseudotemplo dórico del *Park Güell* han insistido sobre todo en la falta de respeto de Gaudí por el orden dórico. Efectivamente, Gaudí forzó la inclinación de las columnas de los extremos. Y dio al conjunto las siguientes proporciones: la columna es el entablamento multiplicado por 3,4 y si se divide éste por 10,5, tenemos una proporción de cinco para la cornisa, tres para el friso y 2,5 para el arquitrable. Por lo tanto, el entablamento rebaja las columnas de Gaudí y refuerza su aspecto macizo. En el interior, el arquitecto se tomó la libertad de suprimir columnas para crear más espacio libre. Las columnas, muy macizas, sostienen un techo que por contraste resulta muy ligero, ya que está formado por pequeñas cúpulas que descansan sobre vigas ventrudas y recubiertas de cerámica, y que podría asemejarse a un tejido levemente hinchado por el viento. Volvemos a encontrar aquí las formas blandas tan estimadas por Dalí. Así, pues, lo que se ha puesto de relieve es el lado lúdico de la obra de Gaudí, y la habilidad con la que sabe aprovechar sus *contradicciones* para dar más fuerza expresiva a sus creaciones.



Esto nos dice el cómo, pero no el porqué: ¿Qué motivos impulsaron al arquitecto a recurrir a la Antigüedad griega y más concretamente al Partenón? Se ha dicho que Eusebio Güell era un enamorado del arte griego y que fue el deseo de complacer este helenismo suyo

lo que hizo que Gaudí optara por la solución dórica del templo-mercado del Park Güell. Pero esto no lo explica todo. Todavía nos hace falta buscar en el pasado de Gaudí las razones profundas de su elección.

Sabemos que Gaudí no fue un alumno muy asiduo de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, pero que, en cambio, siguió con interés las enseñanzas externas. Las ideas de dos eminentes figuras del mundo intelectual

catalán marcaron a Gaudí: Frances Llorens i Barba (1820-1872), que le enseñó filosofía y literatura, y Pau Milá i Fontanals (1810-1833), que le enseñó historia del arte. A partir de estas enseñanzas, Gaudí elaboró sus propias teorías, que muchas veces no dejaban de poseer cierta ingenuidad. Así es como en oposición al *Volksgeist* nórdico, Gaudí definió su propio concepto del mediterraneísmo, insistiendo en la superioridad de los países mediterráneos. Gaudí pensaba que la latitud tenía una gran influencia sobre la visión que se pueda tener de la belleza arquitectónica. Según él, el sol da vida y color, por eso en los países mediterráneos se siente más intensamente la belleza que en los países del Norte. Para tener una visión perfecta de la naturaleza es necesario que los rayos del sol tengan una inclinación de cuarenta y cinco grados. Así, en las regiones próximas al ecuador, por exceso de luz, y en las regiones del polo, por defecto, las imágenes no se pueden ver tal como son, y, por lo tanto, se capta una visión deformada que tiene algo de fantástico. En cambio, en las zonas intermedias, aquellas en las que los rayos de sol tienen una inclinación de cuarenta y cinco grados, la visión de las imágenes es más real. La imaginación de los habitantes de estas regiones se desarrolla más porque crea a partir de imágenes más reales, más acordes con la verdad. Gaudí distinguía, pues, dos tipos de imaginación, la que nace de una realidad deformada y la que resulta de imágenes reales, esta última, que él cree superior, es patrimonio de los países mediterráneos.

Lamentablemente, la mayor parte de los papeles de Gaudí fue destruida durante la guerra civil. Y si conocemos lo esencial de sus ideas sobre arquitectura es, sobre todo, a través de relatos de terceros, sus colaboradores o sus alumnos (3). También quedan algunos textos, en particular un cuaderno de notas sobre la ornamentación escrito por Gaudí desde 1878, que se conserva en el Museo Municipal de Reus (4). Estos textos nos confirman el interés del arquitecto por las creaciones de la Grecia antigua. Gaudí ha estudiado detenidamente los templos griegos, y especialmente el Partenón y el Erectión, dentro de una perspectiva comparativista, confrontándolos con las catedrales góticas. Se ha interesado por los capiteles en función del papel ornamental que desempeñan en el conjunto de la arquitectura: en este sentido, estudió el monumento corégico de Lisícrato; para él el capitel ideal es el del Erectión. Este último se adapta perfectamente al material, por lo que las molduras resaltan el claroscuro, los collarines de las palmetas quedan perfectamente esculpidos y son más perdurables, las estrías están más pronunciadas, y, por consiguiente, la geometría imprescindible domina en todo el conjunto. El recuerdo de la naturaleza, tan necesario para la belleza de las formas, domina todo el movimiento y lo cierra.

Gaudí subraya también la simplicidad de las formas del Erectión y del Partenón. La macicez de las columnas es la que produce la belleza de este último, y hace innecesaria toda decoración superflua. Interviene ahora el papel de la luz que producirá los matices que influirán visualmente en la forma de los objetos. La vista es un sentido sintético que capta las formas, las dimensiones, la situación, el color y el movimiento.

En su valoración de la arquitectura de los griegos, Gaudí insiste en su utilización del color. En esto se acerca a Viollet-le-Duc. Los templos griegos eran polícromos. "La ornamentación ha sido, es, y será con color", escribe Gaudí, y refuerza su visión por el recurso a la naturaleza, que "no nos presenta ningún objeto con una uniformidad monótona" (5).

Otro principio de los arquitectos griegos muy estimado por Gaudí es el contraste: por eso en la *Sagrada Familia*, la severidad de la Pasión contrasta con el optimismo de la fachada de la Natividad.

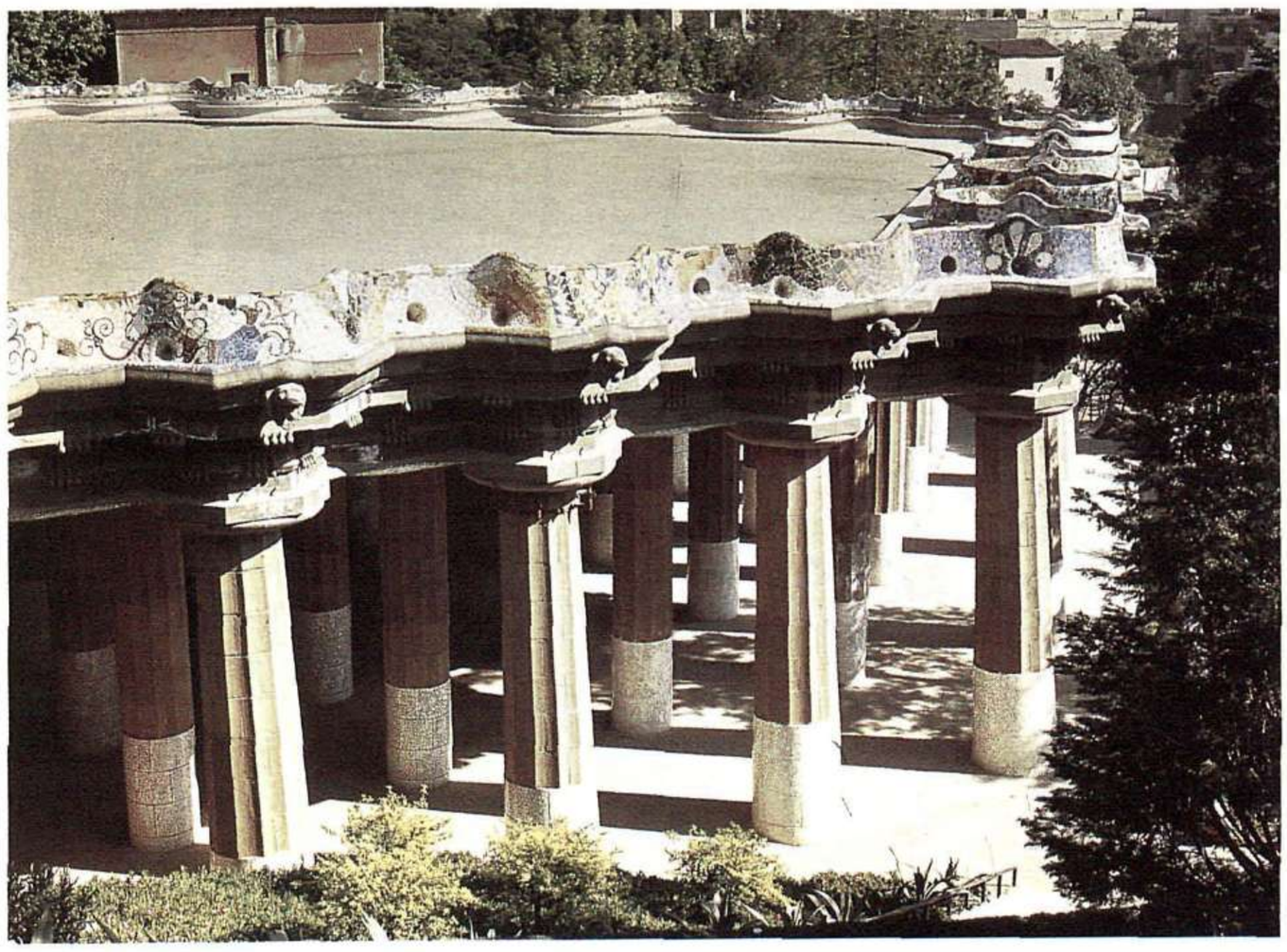
Más allá de estas consideraciones de tipo formal y estético, la consulta de los textos escritos por Gaudí nos muestra cómo había reflexionado sobre los fines de la arquitectura griega. Esta es también una de las contradicciones del arquitecto: el conjunto urbanístico del *Park Güell*, estaba destinado a una clientela aristocrática; por lo tanto, podríamos pensar que Gaudí, al hacer del templo de Barcelona un lugar colectivo, quiso ir más allá de la arquitectura del templo griego que estaba concebida exclusivamente para una minoría de privilegiados.

Gaudí consideraba que la sociedad de su tiempo aspiraba a que todo el mundo pudiera disfrutar de los privilegios; pero en los templos griegos, sólo el sacerdote podía penetrar en el recinto sagrado y aprovechar las ofrendas que allí eran depositadas por todos; lo mismo sucedía con los romanos. Fue el cristianismo quien permitió el acceso de todos al lugar sagrado.

Por eso, creo que es plausible emitir la hipótesis de que Gaudí intentó en cierto modo democratizar los templos griegos al convertirlos en un lugar para todos —con las restricciones arriba mencionadas—. Así adquiere todo su valor la audacia de una arquitectura que pone el templo al alcance de todos, haciendo de él no sólo un lugar sagrado de reunión sino también el centro de una de las actividades de la vida cotidiana y práctica, el mercado.

El mediterraneísmo de Gaudí va más allá de una pura concepción estética, su última creación habría sido la Sagrada Familia —a la que el arquitecto se refería siempre llamándola el *templo*— si hubiera podido acabarse.

Un recorrido detenido a través de la obra del arquitecto catalán nos proporcionaría aún muchos más ejemplos, cuyo sentido no podemos entender si los consideramos aisladamente: la cariátide del viaducto del *Park Güell*, el dintel evocador de Micenas empleado en la cripta de la colonia Güell, nos muestran de nuevo el deseo de resucitar la arquitectura de los griegos adaptándola a las exigencias de una sociedad en pleno cambio. La vuelta a las fuentes griegas —integradas en una concepción lírica del paisaje mediterráneo dejando un importante espacio al mar y al mundo marino (algas, conchas, etc.)— nos muestra que la arquitectura de Gaudí ocupa un lugar eminente en la corriente mítica del mediterraneísmo que fue uno de los pilares del Renacimiento catalán en el paso del siglo XIX al siglo XX.



Gaudí. *Columnas dóricas*. Parque Güell (Barcelona).

NOTAS

(1) Santiago Sebastián ha querido ver en este personaje la representación de un arquitecto. Santiago Sebastián: *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Murcia, 1984. p. 101.

(2) Juan Bassegoda Nonell: *Gaudí*, Madrid, Publicaciones españolas, 1971. pp. 37-38.

(3) César Martinell: *Conversaciones con Gaudí*. Barcelona, Punto Fijo, 1969.

(4) Antoni Gaudí: *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*. Murcia, 1982. La calidad de la transcripción deja mucho que desear y debería ser revisada (edición a cargo de Marcià Codinachs).

(5) Op. cit. p. 17.

FRANCISCO DOMINGO. *RETRATO DE DOÑA CARMEN CERVERA (DETALLE).*
MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

FRANCISCO DOMINGO

y

EL MERCADO DE LA "HIGH *CLASS* PAINTING"

CARMEN GRACIA

Francisco Domingo, pintor nacido en Valencia en 1842, fue durante treinta y nueve años miembro destacado de la colonia española de pintores residentes en París; a donde se había trasladado en 1875 y donde vivió, casi ininterrumpidamente, hasta 1914.

Conocemos los inicios del prestigio internacional de Domingo, a partir de sus propias declaraciones, "La *Santa Clara,* es la obra que me dio más reputación..." (1). Reputación originada al presentar la citada obra a la Exposición Nacional de 1871, y que fue principalmente promovida por la crítica (2), con repercusiones al otro lado de la frontera, "se celebró la exposición —continúa Domingo— la *Santa Clara,* armó un gran alboroto, D. Federico Madrazo cuando la vio dijo: "¡Amigo, aquí ha caído una bomba!" Me dieron medalla de oro, juntamente con Rosales y Manuel Domínguez. Aquel éxito me dio celebridad, saliéndole al cuadro muchos compradores, entre ellos el célebre marchante Bupil (sic) ...quien llegó a ofrecer hasta 80.000 francos".

Conviene valorar la considerable importancia que para un joven pintor con ambiciones, representaba en aquellos años despertar el interés de Albert Goupil, el presidente de una de las más importantes firmas internacionales de comercio artístico, con casas en París, La Haya, Viena, Londres, Bruselas, Berlín y Nueva York (3). Goupil no llegó, jamás, a abrir rama en España, quizás a causa de la irrelevancia del mercado español contemporáneo; sin embargo, acostumbraba a viajar a este país en busca de obras y de potenciales talentos. Viajes que, frecuentemente, coincidían con las Exposiciones Nacionales, como ocurrió en su primer contacto con Francisco Domingo, o bien con importantes subastas (4).

No podemos conocer, de momento, la naturaleza del vínculo comercial entre Domingo y Goupil. La dificultad de acceso a los archivos del marchante, la falta de concreción en los datos aportados por los viejos catálogos de ventas y la carencia de una amplia correspondencia del pintor, son algunas de las trabas que nos impiden conocer si se firmó, realmente, algún contrato entre Goupil y Domingo en los años setenta e incluso en décadas posteriores. Pero cierta relación debió de existir, sin duda, pues en la venta Boussod Valadon et Cía., sucesora de la firma Goupil, celebrada en París el 3 de marzo de 1919, se ponía a la venta por 1.500 francos un cuadro de este pintor titulado *Roses dans un vase* (5).

Por otro lado, es significativo que a partir del momento en que Domingo se instala en París, su estilo cambió sensiblemente. Abandonando el sólido realismo de inspiración barroca que le había dado fama en España —*Ultimo día de Sagunto, Santa Clara, San Mariano*—, se acerca rápidamente a lo que internacionalmente se conocía como *high class painting,* precisamente el tipo de pintura promovida por la firma Goupil.

Es indudable que, desde el punto de vista comercial, el término *high class painting* estuvo estrechamente ligado a las obras promocionadas por Goupil. Incluso la misma firma lo empleaba para titular sus propios catálogos. Cuando en 1873 Vicent van Gogh, que por esas fechas trabajaba para su pariente Goupil, fue mandado a la sucursal de Londres, tuvo que encargarse de organizar una exposición titulada *High class Continental pictures by modern artists* (6), y que contenía obras de minuciosos pintores de género como Fortuny, Madrazo y Meissonier, junto a la de refinados académicos como Bouguereau y Gerôme, a las que se unían realistas holandeses como Maris y Mauve, y algunos paisajistas relacionados con la escuela de Barbizón, como Corot, Daubigny y Rousseau.

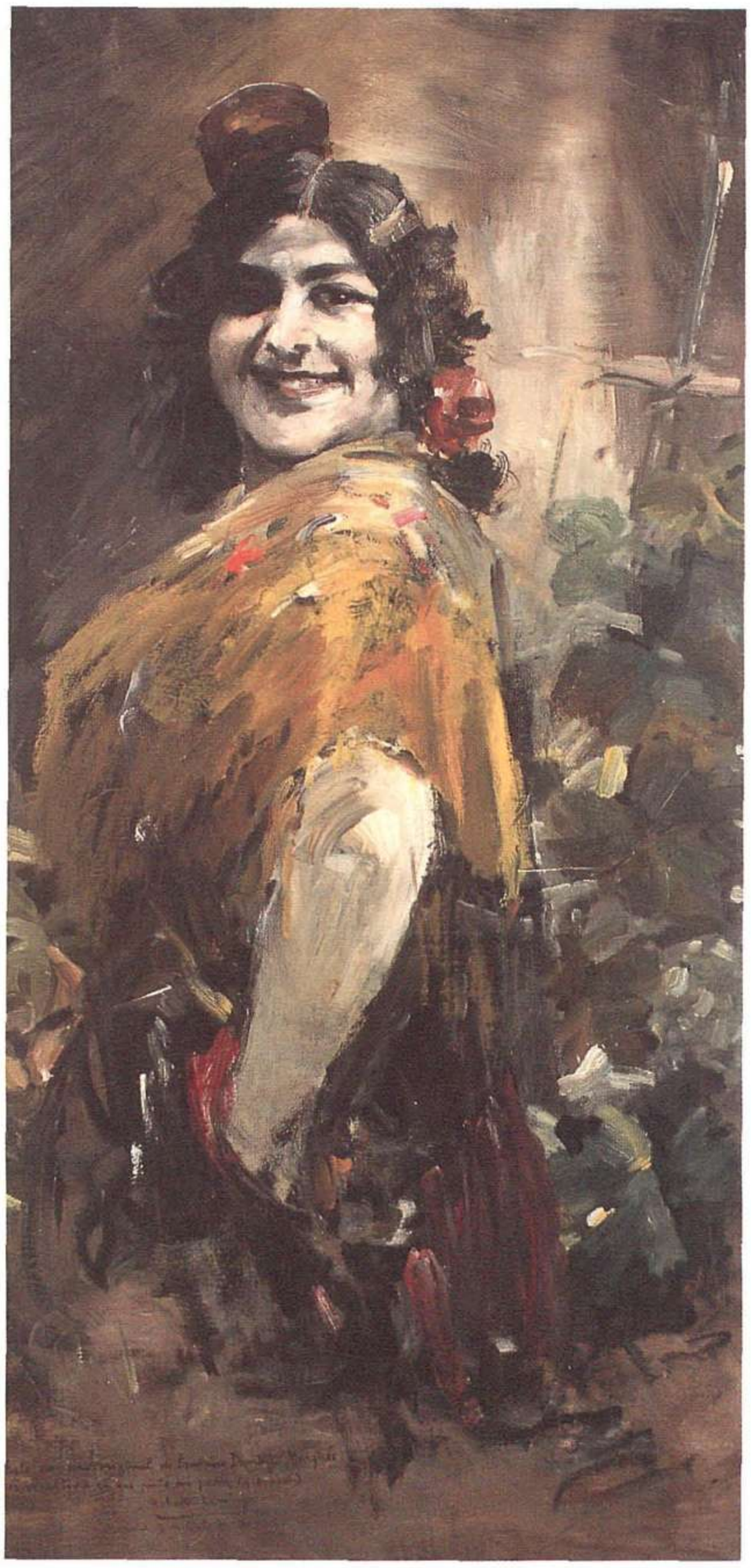
De esta muestra podemos deducir que el término *high class painting* se aplicaba, fundamentalmente, a las obras de un alto acabado técnico con escasa complejidad de contenidos. En líneas generales la tendencia comercializada por Goupil. De hecho, se había llegado a establecer una clara oposición de objetivos entre Goupil y Durand-Ruel, el marchante que primero empezaría a interesarse por los impresionistas; mientras Goupil permanecería interesado en contribuir al mantenimiento de una imagen del artista como *hombre de mundo,* brillante y triunfador que se relacionaba con personalidades de la sociedad elegante a quienes proveía de pinturas exquisitas y superficiales de anecdóticos y lujosos accesorios (7).

Quizá Goupil se había especializado en esta variedad del género, tal como sugiere Rewald (8), influido por su yerno Gerôme, uno de los más famosos pintores del Salón. Ciertamente, las galerías Goupil promocionaban

no sólo los trabajos de Gerôme, sino también los de importantes pintores académicos como Cabanel, De Neuville, Ary Scheffer, Delaroche... y, en general, todo tipo de pintura fácilmente vendible como la de Meissonier, Fortuny, o incluso, a partir de un determinado momento, la de la olvidada escuela de Barbizón. La especialidad de la firma se centraba, de hecho, en las obras de pintores altamente habilidosos que propiciaban la indiscutible calidad de las reproducciones realizadas por la propia firma, a partir de trabajos originales, y que, en palabras del corresponsal de *The Art Journal,* comprendía "escenas de guerra, rostros hermosos, paisajes, marinas, costumbres, incidentes y personajes extranjeros, objetos de arte, industria, retratos de grandes hombres (muertos o vivos), floreros, estudios de ornamentos, pinturas de famosas ciudades; en resumen, cualquier tema susceptible de proporcionar placer a través del arte, o aportar conocimientos" (9).

Este sería, sin duda, el campo de actividad preferente de Francisco Domingo, durante sus, cerca de cuarenta años de residencia en París.

Parece evidente, sin embargo, la influencia de otro marchante en la introducción de Domingo en el mercado internacional. Se trata de Henri Haro (10), versátil personalidad, muy representativa de la segunda mitad del siglo XIX. Haro 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.* Tuvo una estrecha relación con Delacroix, de quien llegó a poseer una importante colección de obras, entre las cuales *La mort de Sardanapalus;* poseyó, igualmente, *L'Atelier,* de Courbet, y obras de Daubigny, Bastien-Lepage, Sisley y Jongking, lo que evidenciaba la indudable heterogeneidad de su gusto. Pero es significativo, en relación a Domingo, tener en cuenta que Haro poseyó, también, una excepcional colección de pintura holandesa, y su expertizaje en este campo le convirtió en consejero de muchos coleccionistas (11). De hecho, la pintura de género de influencia holandesa será una constante en la producción de Domingo, y en esta línea se inscriben las dos obras del pintor de las que tenemos constancia pertenecieron a la colección privada de Haro. Ambas tituladas *A votre santé,* fueron vendidas por el marchante en París, la primera en 1892 por la cantidad de 7.000 francos y la segunda en 1897 por 3.500 francos (12). Estas pinturas son relacionables con la citada y reproducida por Temple, *To my very good health* de 1876 que perteneció a la colección de Mr. M. Martin Calnaghi (13).



Francisco Domingo. *Andaluza.* Museo de Bellas Artes de Valencia.

Francisco Domingo. *Escena de jardín*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Pero no puede olvidarse la indudable importancia de los marchantes anglosajones en la promoción y difusión de las obras de Domingo entre los coleccionistas americanos e ingleses.

Fueron el marchante Avery y el agente Lucas los dos norteamericanos que extendieron al mercado americano, y principalmente a las zonas de Nueva York y Baltimore, las obras de Domingo (14).

Respecto al mercado de Inglaterra, tenemos la referencia de un único marchante que cubría este campo para Domingo. Se trata del inglés Everard, quien poseía una galería de exposiciones en Coventry Street, Leicester Square de Londres. Everard abrió, además, en 1878, una nueva galería en el Boulevard des Italiens, uno de los puntos más céntricos del París contemporáneo (15).

La colección presentada en la apertura de esta nueva galería consistía en trabajos recientes de los clasificados como *high class,* pertenecientes "a artistas españoles como Domingo y Díaz (16), franceses como Meissonier y Roybet, italianos como Boldini y Palmaroli (17), belgas como Willens etcétera".

Del conjunto fueron destacadas la obra de Meissonier, *Sentinel,* con traje del primer imperio, considerada como una de sus figuras más ampliamente tratadas (18). Pero, sobre todo, un *Halt of cavaliers before an "aubergue",* dentro de cuyo interior se podía ver un grupo de bebedores en una mesa, obra de Francisco Domingo. La pintura era ampliamente descrita en *The Art Journal* de este mismo año, donde se afirmaba que, tanto el espíritu como algunos detalles, procedían de Wouwerman y Teniers, en lo que éstos tenían de mejor. Se daba, igualmente, la noticia de que la obra había sido comprada por el vizconde D'Opía, de España, por la cantidad de 80.000 francos, equivalentes a 3.200 libras esterlinas (19). Esta obra pasó después a ser propiedad de la familia Vanderbilt.

Si, como queda visto, Francisco Domingo trabajó para alguno de los más importantes marchantes internacionales de su época, no resultará sorprendente verificar que sus obras pasaron a integrarse, asimismo, a las más prestigiosas colecciones europeas y norteamericanas.

Uno de los más significativos coleccionistas de trabajos realizados por Domingo fue William Henry Vanderbilt, hijo mayor de Cornelius Vanderbilt, un descendiente de holandeses afincados en Nueva York, que había hecho una gran fortuna en la especulación de ferrocarriles. Su hijo William se unió al negocio paterno, adquiriendo una notable ampliación en el control de los ferrocarriles (20). Al margen de los negocios familiares, William H. Vanderbilt llegó a reunir una importante colección de arte contemporáneo. En un catálogo redactado en 1879 sobre la colección Vanderbilt se listaron 108 pinturas, de las cuales sesenta y tres eran de artistas residentes en París, dieciséis de artistas americanos, siete de artistas belgas y otros diez de artistas procedentes de diferentes centros europeos (21). Del citado conjunto de obras, cinco pinturas estaban realizadas por Francisco Domingo, *Halt at an inn,* firmado en 1878, que había pertenecido al vizconde d'Aupias o de Opía, ya citado, y que era comparado en la época con las obras de Wouwerman y Teniers (22). *Card players,* firmado en 1877; *Interior of a stable* de 1878; *The guard room,* firmado en 1877, y *Head of an old man* (23). Estas obras

pudo haberlas adquirido a través del marchante americano Domingo Samuel P. Avery, quien actuaba en Nueva York, o bien directamente, según acostumbraba a hacer Vanderbilt con otros pintores europeos, como Couture (24), en sus frecuentes viajes a Europa.

Otro importante coleccionistas de Nueva York que poseyó obras de Domingo fue John Agustin Doly, empresario teatral que, entre 1860 y 1869, se había dedicado a la crítica en varios periódicos de Nueva York, al tiempo que realizaba adaptaciones dramáticas. En 1869 abrió un teatro en la Fifth Avenue que fue destruido por el fuego y reconstruido en 1873. Posiblemente, este incendido fue el origen de una serie de pérdidas financieras que le llevarían a viajar por Inglaterra y el continente. Viaje que, quizá, le familiarizó con el arte europeo y, a su regreso a Nueva York en 1884 abría un nuevo teatro Doly, al tiempo que desarrollaba su actividad como coleccionista. John Agustín Doly poseyó dos pinturas de Domingo: *Repos* y *Un savant* (25).

John Jacob Astor poseyó *Cavalier and dog,* de Domingo (26). J. J. Astor fue, también, un angloamericano magnate, oriundo de Nueva York y descendiente de su homónimo alemán que había emigrado a Estados Unidos y se estableció en Nueva York, donde se dedicó al negocio de las pieles e hizo una enorme fortuna.

El veterano conocedor Mr. Martin Calnaghi, poseía, igualmente, dos Domingos, *The Challenge* y *To my very good health,* en una colección que según Temple destacaba por la heterogeneidad de estilos y la exquisitez de las obras contenidas.

Francisco Domingo. *Santa Clara.* Museo de Bellas Artes de Valencia.

También poseyó cinco trabajos de Domingo Eugène Gambart, cuya colección fue vendida hacia 1908 en la Galería Christie's. Las obras eran *The Ruined Camester, The card players,* pintado en 1876; *A card party,* pintado en 1888; *The studio of Goya,* pintado, también en 1888, y que después pasó a la colección de la Hispanic Society of America en Nueva York, donde se conserva, y *The Terrace St. Germain,* pintado, igualmente, en 1888.

Otros coleccionistas en Estados Unidos, de los cuales no ha sido posible ampliar noticias fiables, fueron Mr. G. I. Seney, que poseyó *In a Spanish Café;* Y. J. C. Runkle, quien fue el propietario de *A Spanish stable and donkey.* El Palette Club de Nueva York, contenía, también, en su colección, *The return from pasture,* de Francisco Domingo.

En Inglaterra, Mrs. Stephenson Clark poseyó cuatro obras de Domingo, *The card players,* un brillante cuadro de pequeño tamaño con cinco figuras; *The interior of a Caravansera,* firmado en 1875, con nueve figuras; *On the tapis,* una pintura relativamente grande para los tamaños que acostumbraba a emplear

Francisco Domingo

Domingo, y *The Introduction,* firmado en 1874, que medía 15 por 24 centímetros, aproximadamente (27).

En España poseyeron trabajos de Domingo a finales del siglo XIX, el señor De la Mata que tenía *Una terraza con figuras del siglo XVIII,* pintado, en opinión de Temple, en el mejor período de Domingo (28). Y el señor Bauer, quien poseía cuatro pinturas de Domingo, entre ellas la titulada *Flores,* relacionable con las *Rosas* que Domingo pintó para la reina María Cristina en el viaje realizado a España en 1887 para pintar el retrato de Alfonso XIII (29). Asimismo, podría relacionarse este cuadro con *Roses dans un vase,* que la firma Bousson Valadon et Cía. vendió en 1919 (30).

Los hechos narrados sobre la introducción de Domingo en el mercado internacional y su éxito en él, durante bastantes años, deben ser entendidos como una condición definitoria de su producción.

El que Domingo hubiera encontrado un mercado fácil para su pintura y el que esta atrajera, durante una época, la atención de un importante círculo de compradores se presenta junto a una segunda característica, la constante de que su producción esté destinada siempre a un mismo tipo de coleccionista perteneciente a clases económicamente muy altas. En consecuencia, necesitaremos preguntarnos qué ofrecían los cuadros de género de Domingo a su mercado, qué buscaban sus clientes y, cómo entendían ellos lo que representaban las obras del pintor. Será conveniente intentar una respuesta a esta cuestiones, puesto que el sentido en que fueron recibidas sus pinturas, en aquellos tiempos, es la base de la comprensión actual de la obra de Domingo, entendida como cuerpo de trabajo, y no como estudio de pinturas individuales.

Ya en 1878, al comentar la exposición presentada por el marchante Everard, el corresponsal de *The Art Journal* escribía: "La colección consiste en trabajos de *high class* (31) recientemente pintados por artistas como el español Domingo..." (32) Es decir, que, desde su introducción en los ambientes artísticos internacionales Francisco Domingo fue clasificado dentro de la categoría de "high class painting". Posiblemente, Domingo no tuvo dificultad en introducirse en este mundo, apoyado por marchantes como Goupil y Haro y contando, además, con los precedentes de otros pintores españoles que ya gozaban de cierta fama en esta especialidad como Zamacois, Martín Rico y Madrazo, o bien eran declaradas figuras del momento como Fortuny. La minuciosa educación en la

Francisco Domingo. *Manuel Ruiz Zorrilla.* Museo de Bellas Artes de Valencia.

observación de la realidad que Domingo había ido desarrollando desde sus inicios en la Academia de San Carlos, debieron de ayudarle decisivamente a adquirir la soltura y *rapidez de visión que se le iba* a exigir en este mercado.

Francisco Domingo. *Ultimo día de Sagunto.* Salón de la Generalidad.

De hecho, la pintura española contemporánea tenía fama en París de haber alcanzado un altísimo nivel de calidad técnica, junto a una evidente facilidad y rapidez de ejecución; aunque, también, en ocasiones se le acusaba de ser excesivamente superficial. Ya en 1872, la muestra de españoles en la Exposición Internacional de París había llamado la atención en este sentido, "el público se encuentra en el Campo de Marte ante una verdadera floración donde la instantaneidad, el vigor, el esplendor no dejan de causar sorpresa", escribía Lefort al comentar esta exposición (33).

Tratando de explicar las razones de este éxito, el propio Lefort intentaba analizar las características de la pintura española contemporánea estableciendo ideas generales: "España, como Italia, que comparten *inquietudes y febriles aspiraciones, se muestran preocupadas en gran manera por la renovación. Aquí y allá la* misma fermentación, el mismo entusiasmo el mismo despilfarro de energías creadoras en provecho de la búsqueda, de las invenciones, de la destreza, de las sutilidades de la práctica, acusándose, manifestándose en la técnica del arte con las mismas excesivas características: predominio del procedimiento sobre la idea, cuidado extremo y exuberancia del detalle, exageración de acabado, embriaguez de color, tumultuosidad de temas, enloquecimiento de la luz cruda, difusa, de aire libre, de *verdadero sol"* (34).

Estos rasgos, colorido, luminosidad y facilidad para visualizar los efectos del sol, llegaron a convertirse en *elementos tópicos de análisis de la pintura española contemporánea.* "Sus ojos —escribía Temple— y sus corazones hacen frente a los furiosos golpes del sol que la mayor parte del año quema sus llanuras e ilumina todo con un esplendor exultante. Los antiguos no expresaron este rasgo característico del clima de su tierra; los modernos pintores hacen de ello un atributo esencial e identificable de su trabajo. Permítasenos tener la realidad, se dicen, y Fortuny, Carbonero, Pradilla, Domingo, Sorolla y Zuloaga, por su selectiva percepción y cuidadoso estudio de la luz y sus efectos nos han despertado a la luz" (35). Era, indudablemente, la condición que, supuestamente, unificaba tendencias tan dispares como las representadas por los pintores mencionados por Temple. Se trataba, también, del rasgo de modernidad sin estridencias, sin agresividad, que los defensores de la "pintura de calidad" buscaban, incluso que reclamaban para sí mismos pintores como Meissonier, "la luz del exterior —exclamó en cierta ocasión el pintor francés— (36), ¿dónde está la novedad de esta idea? ¡Porque yo fui el primero en pintarla!, ¿dónde hay más que en mi propia pintura? Ya en 1843, en Saint-Isnier, estuve pintando al aire libre, a la luz del sol".

Pero esta tendencia a la visualización de la luz, pronto sería superada, dentro de los mismos postulados de la pintura de género, por la obra de Fortuny, "comparada con pinturas como *La elección de la modelo* —escribía Huneker en 1910— (37) el más laboriosamente minucioso Meissonier es frío y muerto como una fotografía". Efectivamente, la fama de Fortuny se había cimentado en su habilidad para percibir acentos y valores tonales,

así como en su ejecución detallada. En este sentido, siempre fue comparado con Meissonier a quien "superaba en precisión óptica, pero con quien no podía rivalizar en ejecución" (38). Y, posiblemente, lo que aportó Domingo fue el punto de fusión entre estas dos habilidades. Situándose a medio camino entre Meissonier y Fortuny, Domingo ofrecía un producto altamente acabado y extremadamente colorista, que en opinión de Temple era la más natural e incuestionable inclinación de los pintores españoles (39).

Es dudoso que, como afirma el propio Temple (40), Domingo trabajara en el estudio de Meissonier, donde según el crítico inglés se habría introducido en esa atmósfera de alto acabado y adquiriría algo del estilo del pintor francés. Al menos no existen evidencias de esta estrecha relación. Lo que, indudablemente, existió simpre es una similitud de objetivos, quizá promovidos por los propios marchantes citados, pero también provocados por cierta admiración que Meissonier había despertado en Domingo, y otros pintores valencianos, cuando aquél vivía todavía en España, "reuníanse los artistas —escribía José Benlliure— (41) en el Ateneo Científico y Literario... 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".

Pero Meissonier no era la única figura del arte internacional que admiraba el grupo de jóvenes pintores valencianos, "también se hablaba mucho —continuaba Benlliure— y con grandísimo entusiasmo del triunfo obtenido por Fortuny en París con el cuadro *La Vicaría,* al que habían recibido los franceses con increíbles demostraciones de simpatía por su originalidad y maestría".

Con el paso de los años, efectivamente, Domingo conseguiría aproximarse a estas dos figuras que habían estimulado su interés juenil "Fortuny admiraba en gran manera su trabajo —escribía Temple, respecto de Domingo— (42) y le llamaba *el Meissonier español".*

Los encargos realizados a Domingo a través del agente americano Lucas (43), demuestran que el cliente estaba familiarizado con los temas de género ofrecidos por el pintor y, por otro lado, las obras se singularizaban no por el color o la técnica —que quizá se suponía invariable—, sino por el motivo concreto, el número de figuras, el tamaño y el precio.

Pero los temas ofrecidos por Domingo tampoco eran, en absoluto, una creación personal del pintor, sino que estaban insertos dentro de una de las más populares tendencias contemporáneas a representar motivos real o implícitamente relacionados con personajes exóticos o distantes en el tiempo, tal como lo hacían Delaroche, Meissonier, Vernet y los orientalistas, entre los cuales podríamos incluir también a Fortuny (44). Aunque de las diferentes opciones que se le ofrecían, Domingo pocas veces se interesó por los temas orientalistas (45), que habían constituido una de las bases del éxito de Fortuny. Domingo se inclinaba preferentemente por escenas ambientadas en el siglo XVII como hacía también Meissonier, en obras donde la minuciosidad del detalle histórico era más admirada que la propia importancia del acontecimiento pintado.

En este sentido, los temas de Domingo estuvieron mucho más cerca de los de Meissonier. Tanto las escenas de taberna, *A votre santé, Halte des soldats dans une taverne, La chanson a boire;* como las de caballeros, *Le cheval de bataille favori, Un cavalier en forêt, Cavaliers, Cavalier avec un chien, La visite du cavalier,* están, indudablemente, inspirados en tema semejantes que fueron iniciados por Meissonier a partir de 1840. También tienen este origen temas de instrumentistas musicales, como *Jeune garçon jouant du violon.* Sin embargo, temas más típicamente españoles, como *Une cour de femme espagnole,* se relacionarían más directamente con la pintura de los hermanos Deleux. Mientras que las varias pinturas tituladas genéricamente *Un savant,* tienen su indudable origen en la pintura holandesa del siglo XVII.

Temáticamente, Francisco Domingo estuvo, pues, influido por una moda internacional difundida desde Francia. Sin embargo, en algunas de sus obras supo mantener el recuerdo de sus raíces españolas. En este sentido, las más personales obras de Domingo, quizá, fueron su *Cabeza de hombre,* o sus retratos históricos como *Portrait de Goya, son maitre,* donde se refleja la influencia de la pintura española, así como sus retratos contemporáneos también dentro de esta misma influencia, y alejados de los amaneramientos de la pintura de género propiamente dicho.

NOTAS

(1) Cfr. entrevista concedida por Francisco Domingo al señor Martín Caballero y reproducida por Gonzalez Martí en "Francisco Domingo, el Maestro", *Oro de Ley,* 1928, p. 128.

(2) Un análisis de la influencia de la crítica en la inicial promoción de Francisco Domingo puede verse en, Carmen Gracia, "Domingo y la cultura artística valenciana entre 1860 y 1875", *Archivo de Arte Valenciano,* 1984.

(3) Cfr. "The art-Publications of M. M. Goupil of Paris", *The Art Journal,* 1856, pp. 7-8. Ver también Albert Boime, "Entrepeneurial patronage in 19th. Century France". Ejemplar fotocopiado, sin referencias editoriales, que se conserva en el Department of the History of Art de la Universidad de Oxford, y John Rewald, "Theo van Gogh, Goupil and the Impressionists", *Gazette des Beaux Arts,* 1972, pp. 1-4.

(4) Ver la adquisición de una obra de Ignacio Pinazo Camarlench por parte de Goupil a través de una subasta benéfica, en Carmen Gracia, "Pinazo entre la vanguardia y la tradición. Reflexiones en torno a una autobiografía inédita", ponencia presentada en el III Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1980. Publicada con el título "Una biografía de Ignacio Pinazo Camarlench", en *I. Pinazo (1849-1916),* Madrid-Valencia, 1981.

(5) Cfr. E. Benezit, *Dictionaire, critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs.* Saint-Ouen, Librairie Gründ, 1953, p. 295.

(6) Cfr. *Catalogue of the Exhibition of High Class Continental Pictures by Modern Artists,* Goupil, London, 25 Bedford Street Stand, May, 1876.

(7) Un análisis de esta oposición de intereses comerciales se ofrece en Linda Witheley, "Accounting for tastes", *The Oxford Art Journal,* 1982.

(8) Cfr. John Rewald, op. cit., pp. 2-3.

(9) Cfr. "The art-Publications of M. M. Goupil of Paris", op. cit., p. 8.

(10) La noticia es ofrecida por Santiago Rodríguez. *El pintor Francisco Domingo Marqués,* Valencia, 1950, pp. 37-38. Y su credibilidad viene avalada por el hecho de ser Roberto Domingo, hijo del pintor, la fuente de tal información.

(111) Ver la actividad de consejero de coleccionistas como complementaria de la actividad de Haro como marchante, en Boime, op. cit., pp. 166-167.

(12) Cfr. Benezit, op. cit., p. 295.

(13) Cfr. A. G. Temple, *Modern Spanish Painting. Being a review of same of the chief painters and paintings of the Spanish School since the time of Goya,* London, 1908, p. 86.

(14) Dada la importancia y complejidad de la relación entre Francisco Domingo y los americanos Lucas y Avery, el resultado de las investigaciones sobre la misma se ofrece por separado en Carmen Gracia, "El mercado norteamericano de Francisco Domingo". Archivo de Arte Valenciano, 1987, pp. 87-92.

(15) Cfr. "Art-Notes from de Continent", *The Art Journal,* 1879, p. 188.

(16) Es muy frecuente en la crítica francesa y anglosajona del siglo XIX encontrar referencias sobre Díaz, al que se considera como un pintor español, cuando en realidad fue un francés hijo de exiliados españoles.

(17) En este caso, el apellido produjo la confusión del crítico al considerar a Palmaroli como un pintor italiano.

(18) Cfr. "Art-Notes from the Continent", op. cit.

(19) Supra. En otras referencias se da el nombre de vizconde d'Aupias de Lisboa como comprador del cuadro.

(20) Una ampliación sobre el peso social y económico de esta familia en los Estados Unidos puede encontrarse en G. Myers, *History of the Great American Fortunes,* New York, 1908-1910 y A. D. H. Smith, *Comodore Vanderbilt,* New York, 1927.

(21) Cfr. *The Private Collection of W. H. Vanderbilt,* New York, 1879. Puede verse también *The Boldgett Collection... Executor's Sale,* New York, 1876, price copy, Metropolitan Museum of Art Librery, cit. por Lois Marie Fink, "French Art in the United States, 1850-1870. Three dealers and collectors", *Gazette des Beaux Arts,* 1979 (92).

(22) Cfr. Temple, op. cit., p. 95.

(23) Ibíd., pp. 85-86. Esta última, posiblemente, relacionable con *Vieux paysans* o *Homme agé.* La primera de ellas fue puesta a la venta en París y vendida por 600 francos el 3 de mayo de 1926 y, posiblemente, volvió a venderse en Londres el 22 de diciembre de 1926 por 1.414 libras (Cfr. Benezit, op. cit. p. 295). El segundo, firmado en 1886, fue puesto a la venta en New York el 17 de febero de 1944 por 130 dólares (Cfr. Benezit, op. cit., p. 298).

(24) La noticia es aportada por Fink, op. cit., p. 95.

(25) Cfr. Benezit, op. cit., p. 295. El primero de ellos fue puesto a la venta por 190 dólares, los días 10 y 11 de enero de 1907 y el segundo, por 225 dólares, los días 11 y 12 de marzo de 1909.

(26) Cfr. Temple, op. cit., p. 86.

(27) Supra.

(28) Supra. Esta pintura podría relacionarse con la lámina número XXXIII, reproducida por Santiago Rodríguez, op. cit.

(29) Cfr. Santiago Rodríguez, op. cit., p. 42.

(30) Cfr. Benezit, op. cit., p. 295.

(31) El subrayado es mío. Mantengo el término sin traducir por tratarse, en la época, de ur. término de uso internacional.

(32) Cfr. "Art-Notes from the Continent", *The Art Journal,* 1878, p. 188.

(33) Cfr. P. Lefort, "Les écoles étrangeres de peinture", *Gazette des Beaux Arts,* 1872 (2), p. 475.

(34) Supra.

(35) Cfr. Temple, op. cit., p. 5.

(36) Cit. por Greard, *Meissonier, his life and his art. With extracts from his notebooks, and his opinion and impressions on art and artists, collected by his wife,* London, 1897, p. 105.

(37) Cfr. J. Huneker, *Promenades of an Impressioniste,* New York, 1910, p. 125.

(38) Cfr. Geralrd M. Ackerman, "Crónica. Una exposición de Fortuny en Baltimore", *Archivo Español de Arte,* 1969 (42), p. 214.

(39) Cfr. Temple, op. cit., p. 11.

(40) Ibíd. p. 85.

(41) Cfr. José Benlliure "Recuerdos de arte. Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano,* 1916, p. 16.

(42) Cfr. Temple, op. cit., p. 85.

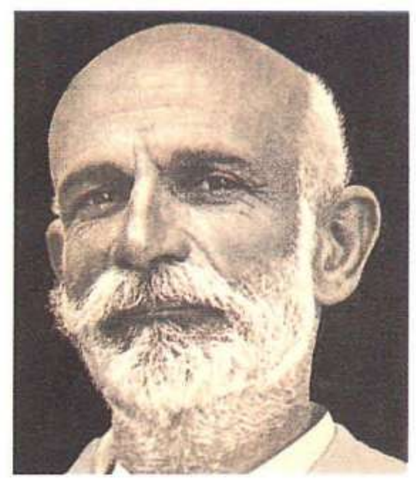
(43) Aspecto que se analiza en el trabajo en preparación sobre el mercado norteamericano de la obra de Francisco Domingo.

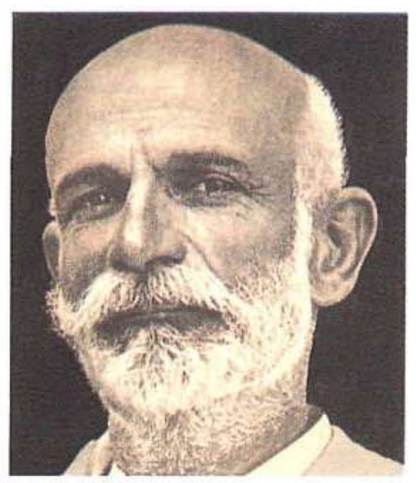
(44) Una ampliación en el estudio de estos rasgos puede encontrarse en Joseph C. Sloane, *French Painting between the past and the present. Artistes, Critics and traditions from 1848 to 1870,* Princeton University Press, 1951, pp. 101 y ss. También en *The Second Empire. Art in France under Napoleon III,* Philadelphia Museum of Art, 1978, pp. 246-247.

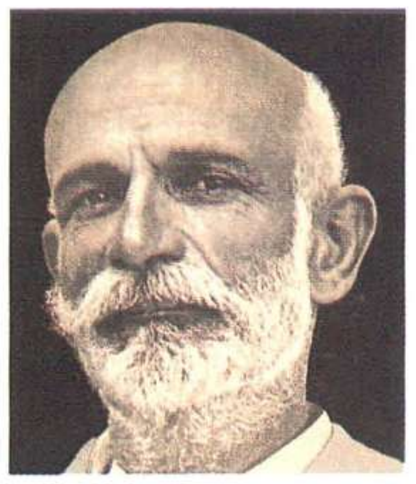
(45) Una excepción podría ser *The interior of a Caravansera,* de la antigua colección de Mrs. Stephenson Clark.

Fotografía: Gil Carlés.

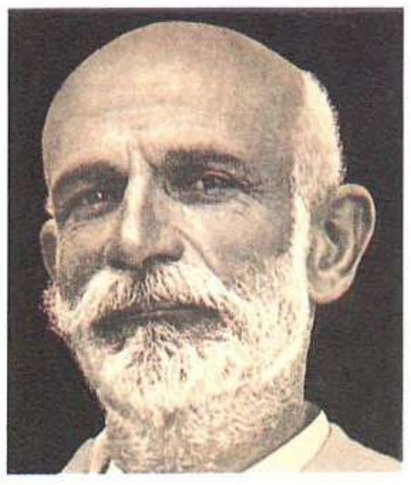
Francisco Domingo







LETRAS, ARTES Y PENSAMIENTO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX



JUAN PABLO FORNER AMÉRICO CASTRO PABLO DE OLAVIDE FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS

FRANCISCO ABAD

Las letras del Setecientos español poseen un carácter que siempre ha sido notado: disminuye —advierte la crítica— la prosa propiamente literaria, y se acrecienta la ensayística. Juan Luis Alborg, por ejemplo, subraya cómo en efecto no es lo creador artístico lo que predomina, sino que son los géneros didácticos los que alcanzan mayor desarrollo y vigencia; "el XVIII —son sus palabras— ... no es un siglo de creación sino de estudio y análisis, de revisión de cuentas, de investigación y sistematización, de inquietudes y de proyectos. Su campo más fértil es, por lo tanto, la didáctica en todas sus especies" (1).

Años atrás, en una conferencia de 1921, se había referido oportunamente a la centuria Américo Castro, quien luego en la última etapa de su vida intelectual olvidó tal texto. Se trata, no obstante —como decimos—, de un escrito inteligente y que guarda interés. Don Américo es entonces joven, y participa de la sensibilidad de la Institución Libre de Enseñanza y de Ortega; esta adsripción cordial explica el tono de sus páginas.

El Setecientos es momento de criticismo y reformismo, expone Américo Castro, lo que hace que se preste menos atención a los valores literarios imaginativos y formales: "Esencialmente —dice—, el siglo XVIII es época de crítica y de lucha intelectual, hasta el punto de que los meros valores literarios palidecen y pasan a segundo término. Es un tiempo de elaboración de formas de cultura, de tonalidad revolucionaria, en que el temperamento del escritor se esconde bajo el ejercicio del intelecto" (2). La propia individualidad crítica ante el pasado español y laica del autor granadino, le hace comprender bien a los autores del Siglo de las Luces y simpatizar con ellos.

El joven Américo Castro incluso establece un enlace de actitudes con los erasmistas del Quinientos; está estudiando el siglo XVIII, pero percibe bien una secuencia de movimientos reformadores a lo largo de los siglos modernos en España, movimientos a los que se adhiere desde su propia mentalidad. Los grandes escritores del Setecientos los entiende en tanto continúan a los amigos españoles de Erasmo, y así dice: "Durante el primer tercio del siglo XVI, un grupo de españoles dotados de mente y sensibilidad selectas, intentaron traernos las novedades de la cultura. Fundamentalmente, eran lectores de Erasmo [...] Todo procede, según él, "de la falta de providencias políticas y econónicas". De esta profunda convicción que va animando la obra gigantesca de Feijoo, arranca el carácter científico y patriótico de los primeros grandes escritores del XVIII. Nos dan la impresión de volver a situarse en el punto donde quedó interrumpida la obra del erasmismo en el siglo XVI" (3).

Erasmistas y luego reformadores del Siglo de las Luces, constituyen pues grupos en algún sentido homogéneos. Las energías del espíritu estuvieron llevadas en el Setecientos al esfuerzo intelectual, y, así, lo puramente imaginativo y literario pasó a un segundo término. "La literatura —repite y concluye Américo Castro— no fue lo más brillante del siglo, por lo menos la literatura de fantasía y sensibilidad profundas. El estilo palidece, se torna incoloro (salvo en algunas comedias de Moratín, en algún sainete de Ramón de la Cruz), pero, en cambio, nuestra lengua se capacita para tratar todo género de materias científicas" (4).

La imaginación y el estilo literarios no brillan entonces, y éste es el carácter del siglo; los discursos escritos aparecen dedicados a oponerse a las tradiciones y exaltar la razón y los saberes útiles, y "proyectan un reformismo de vastos alcances" (5).

El profesor José Caso advierte el desarrollo de los géneros ensayísticos en el siglo XVIII, pero, sin embargo, señala que al estudiar la obra en prosa de la centuria han de excluirse del relato autores como "Campomanes, Cabarrús, Foronda o Arroyal, porque sus obras pertenecen a la historia de las ideas, de la política o de la economía, pero habrá que incluir a Feijoo, Forner y Jovellanos, no porque interesen menos en la historia de las ideas, sino por tener una incidencia literaria que los otros autores no tuvieron" (6). No entendemos nosotros así las cosas, que derivan de un concepto solamente formal de la literatura.

La literatura, en efecto, es una forma bella construida, una forma de la expresión elocutiva más la forma del contenido dispositiva; en este sentido, las obras de arte verbal aparecen insertas en la serie poética, se oponen a los demás textos y afirman su valor por su originalidad y novedad; ya Vossler señaló muy agudamente cómo las obras de arte consisten en ensayos de resolución de problemas estéticos efectivamente planteados (7). No obstante, no acaba aquí la consistencia de los discursos literarios, que al estar compuestos por material lingüístico poseen también significación, llevan en sí un significado que hace referencia al mundo y a las cosas.

Los discursos literarios acaban denotando o connotando (denotando y connotando) realidades externas, sustancias de contenido que forman parte del mundo real. Un concepto sólo formalista de la literatura la hace aparecer por sus valores estéticos logrados, pero las bellas letras han de quedar atendidas asimismo en cuanto significan un contenido, y toman postura ante el mundo y apuestan por unas actitudes ideológicas y sociales o por otras.

En el ejemplo del siglo XVIII creemos, pues, que aparece como legítimo incluir en el relato de su historia literaria a todos los cultivadores de géneros ensayísticos que posean relevancia y calidad, pues sus discursos tienen valores literarios de contenido; no hacerlo resulta, además, contradictorio con el hecho admitido de que en la centuria predominan los géneros poéticos ensayísticos sobre los estrictamente imaginativos.

El profesor Caso ha señalado también que el siglo XVIII ha tenido mala prensa hasta tiempos recientes, y que la sigue teniendo fuera de los medios especializados (8); estamos de acuerdo con tan distinguido especialista, y creemos, por nuestra parte, que la estimación de la época vendrá cuando efectivamente sean tenidos en cuenta todos los discursos literarios dieciochescos, cuando se haga ver el interés que por la sustancia literaria de contenido que encierran, poseen Arroyal, Cabarrús, Foronda... (9).

Ha sido Juan Luis Alborg quien explícitamente ha hablado de la "audacia" necesaria para —en el estado de los valores literarios establecidos— reivindicar por sus sustancias de contenido a los escritores dieciochescos; lo hace en un pasaje que nunca hemos visto reproducido, pero que no por ello tiene menos interés. "Colocados —dice Alborg—, detrás de los gigantes del Renacimiento y del Barroco, los novelistas, dramaturgos y líricos del Setecientos son casi raquíticos... Pero el parangón es reversible y podría alumbrar sorpresas, porque si atendemos a los géneros de contenido ideológico, el siglo barroco es casi un vacío... Bajo el criterio de estos géneros que no parecen despreciables, el siglo XVII representa el mismo fracaso que se atribuye al XVIII en orden a sus novelistas y dramaturgos" (10).

Creemos, en consecuencia, que un criterio sólo formal de qué es literatura resulta incompleto y menos adecuado, que los discursos literarios han de ser valorados también por las sustancias de contenido que denotan o connotan, y que los autores del siglo XVIII deben quedar estimados según estos criterios. De Feijoo a Valentín de Foronda —por poner dos nombres—, se extienden muchos escritores de géneros didácticos que importan, asimismo, a la historia de las letras españolas (11).

Teatro e Ilustración

De acuerdo con una valoración de las letras del Setecientos que las estime no sólo por sus logros imaginativos y de estilo, debemos subrayar la importancia, entonces, del mundo del teatro. La crítica ha notado la frecuencia de las representaciones y la popularidad de los actores, así como el volumen notorio de las polémicas sobre el teatro; en concreto, la discusión o la teorización teatral la hacen los autores distintas veces, en el marco de la idea de la "nación" española y de la vida como nación que empieza a ir cristalizando.

La Ilustración fue una cultura dirigida que buscaba construir un modo de vida colectivo distinto al del Barroco, fundamentado —se ha dicho—, en el bienestar y la sociabilidad. Campomanes, en particular, ya

proclamó cómo el teato es un modo de acción sobre los espectadores, enseñandoles a la vez que se divertían; el Magistrado político dispone de esta manera de una ascendencia para dar sanos principios al pueblo, con lo que resulta —comenta Maravall—, que "Campomanes afirmaba el principio de dirigismo ideológico a favor de la autoridad política, contra la autoridad clerical" (12). También Olavide se referiría a las lecciones que da el teatro al público, al igual que Forner o Foronda.

El "Libro Tercero" de *La poética* de Ignacio Luzán, se había iniciado a su vez proclamando el autor su laudable deseo de ser útil a su nación, y poco más adelante, se había referido, asimismo, al teatro en tanto principio educativo: "Causa admiración —dice— la tolerancia o descuido del Gobierno en un punto tan esencial como el de los teatros, pues permitió, y aun permite ahora, se representen al ínfimo vulgo como heroicidades los delitos atroces, el atropellamiento del buen orden público, el vilipendio de la justicia, las deshonestidades, los hechos y dichos de gente desalmada y perdida; al ínfimo vulgo, digo, que aplaude todo lo que es licencia, y viendo el buen éxito de la que llaman vida airada, acaso le sirve de incentivo para la imitación" (13).

El pensamiento ilustrado entiende el teatro, pues, como una manera de diversión digna y amena, y en tanto un modo de actuar sobre los grupos sociales, todo ello en el marco de los propósitos reformistas que albergaba.

El impulso dado al teatro por Pablo de olavide ha sido destacado monográficamente en los estudios de Francisco Aguilar; Olavide, en efecto —nos señala—, promovió la vida teatral, así como los bailes de carnavales, queriendo con ello dar motivo de distracción y hacer de Sevilla una capital distinguida. También instituyó una tertulia en sus habitaciones del Alcázar, a la que concurrían Jovellanos o Cándido María Trigueros; en este ambiente de conversaciones y de estímulo y emulación intelectual, surgió el que Jovellanos compusiese *El delincuente honrado* (14).

Volviendo al limeño Olavide, se sabe que creó unas enseñanzas de representación y de baile que dieron lugar a modo de un conservatorio de arte dramático. Don Pablo mantuvo la creencia en la acción educativa del teatro, como ya está sugerido, y así, en 1773 proclamaba que mediante la escena se dan lecciones al público: "En mi concepto —dicen sus palabras—, nada forma tanto las costumbres de un Pueblo; nada ameniza tanto a la Nobleza y a la Plebe; nada inspira tanta dulzura, urbanidad y amor a la honradez como las frecuentes lecciones que se dan al público en el teatro. Pienso, pues, que el que diera a España tragedias y comedias que, oyéndose con gusto, pudieran producir aquellos y otros efectos, le haría acaso el mayor servicio" (15).

Instruir, corregir, además, por supuesto, de emocionar y procurar diversión, son las utilidades que estima en el teatro Olavide: "Yo pienso que lo que necesita la Nación —continúa— son tragedias que la conmuevan y la instruyan, comedias que la diviertan y corrijan... Lo que únicamente se debe buscar es la utilidad de la Nación, que necesita de buenas piezas de todo género" (16).

El teatro constituyó también un medio de acción social durante el Barroco, y entonces propagó la vigencia del sistema, estuvo a favor de la inmovilidad del orden estamental dado; el Setecientos piensa igualmente en el teatro en cuanto principio educativo, en este caso para incitar hacia la sociabilidad y el bienestar común que se propugna para la nación toda. Podemos decir que en una y otra centurias, la escena se hizo instrumento a favor de los privilegios o de la Ilustración, respectivamente (17).

En el caso de Olavide, la vida teatral sevillana del siglo XVIII coincidió, aproximadamente, con su mandato; tras él volvió la intransigencia moralizadora con la que no fue posible normalizar las actividades escénicas. Según glosa Francisco Aguilar, "el cristianismo cerraba filas frente al tipo de "felicidad" humana alcanzable en este mundo, que predicaban los filósofos" (18).

En la tertulia de Olavide se suscitó como tema el del teatro sentimental que por entonces estaba de moda en Francia, y de la propuesta en el sentido de componer un ejemplo de ella surgió *El delincuente honrado*, según hemos dicho.

Jovellanos defiende con su texto los derechos genéricos de la humanidad, el respeto que se debe a la persona en cuanto persona; nos hallamos ante un componente ideológico que como la libertad política o la libertad de pensamiento se encuentra en la Ilustración (19).

Ya en el artículo dedicado al Señor Don Gaspar Melchor de Jovellanos de su Biblioteca, apuntaba implícitamente Sempere el sentido de la obra, al sintetizar el argumento. Sempere llama la atención sobre la novedad del género, y luego sugiere el contenido: "Aunque esta Comedia —dice— no tuviera más mérito que ser la primera que se ha publicado en España, del género tan extendido en Europa en este siglo de las que llaman *lastimosas,* era muy recomendable por este solo motivo. Pero tiene además otros muy particulares; a saber, el interés de la acción... El objeto del autor fue demostrar la dureza de las leyes, que sin distinción de provocados y provocantes castigan a los duelistas con pena capital. Para esto introduxo en la acción dos personages de una misma profesión pero de carácter diferente, para que haciendo recíproco contraste realzasen más el interés de la misma acción, y ofreciendo varias situaciones mantuvieran al expectador en una ordenada alternativa de sentimientos" (20).

En efecto. Jovellanos parece moverse en la estela de Beccaria o de otro autor concordante, al oponer al rigor de la ley, la "humanidad" y las luces proclamadas por el siglo: "Si se obstina en callar —leemos en *El delincuente honrado*—, sufrirá todo el rigor de la ley... Y tal vez la tortura... (*Horrorizado*); La tortura!... ¡Oh nombre odioso! ¡Nombre funesto!... ¿Es posible que en un siglo en que se respeta la humanidad y en que la filosofía derrama su luz por todas partes, se escuchen aún entre nosotros los gritos de la inocencia oprimida?" (21). La "humanidad" como principio que han enaltecido las "luces", es lo que el gijonés reclama en este pasaje (22).

Además, don Gaspar Melchor concede la aceptación de la opinión pública justa en cuanto ella es fuente de virtudes sociales y políticas, por lo que pone en boca de su personaje Torcuato: "El honor, señor, es un bien que todos debemos conservar; pero es un bien que no está en nuestra mano, sino en la estimación de los demás. La opinión pública le da y le quita. ¿Sabéis que quien no admite un desafío es al instante tenido por cobarde? Si es un hombre ilustre, un caballero, un militar, ¿de qué le servirá acudir a la justicia? La nota que le impuso la opinión pública, ¿podrá borrarla una sentencia? Yo bien sé que el honor es una quimera, pero sé también que sin él no puede subsistir una monarquía; que es el alma de la sociedad; que distingue las condiciones y las clases; que es principio de mil virtudes políticas; y en fin que la legislación, lejos de combatirle debe fomentarle y protegerle" (23). El honor, pues, lo acepta el dramturgo en cuanto fundamento de sociabilidad, y con él el acuerdo con la opinión pública; la estimación por parte de los demás debe quedar garantizada y protegida socialmente, y para ello están las leyes.

Concordantemente con estas ideas, el otro personaje don Simón de Escobedo, reclama que la buena fama colectiva sea justa, y así podrá subsistir una sociedad virtuosa: "Hasta el crédito y la buena fama —exclama—, se reparte sin ton ni son. ¡Ah, señor! Vos no conocéis todavía el mundo. Antiguamente era otra cosa, pero hoy se juzga sólo por apariencias. Todo consiste en un poco de maña y de ingeniatura. Los hombres honrados por lo común son modestos, pero los pícaros sudan y se afanan por parecer honrados, con que pasa por bueno no el que lo es en realidad, sino el que mejor sabe fingirlo" (24).

La estimación justa de los demás en cuanto fundamento de sociabilidad, de virtud colectiva, parece desprenderse como alegato del drama escrito por el joven Jovellanos de los días de Sevilla (25).

F. Goya. *Gaspar Melchor de Jovellanos*. Museo del Prado.

La figura de don Gaspar Melchor ha sido recordada cuando los críticos se han ocupado del krausismo español del siglo XIX; en efecto, se ha señalado la continuidad en el propósito de instrucción o educación de la comunidad que se da entre Jovellanos y Giner, Cossío, etc. Yvonne Turin, particularmente, ha advertido: "El esfuerzo krausista se incluye con facilidad notable entre las tentativas de Jovellanos... años antes... Un hilo continuo liga el pensamiento de los maestros del siglo XVIII al de los representantes del movimiento krausista un siglo más tarde" (26).

Esta misma autora piensa, además, que de don Francisco Giner de los Ríos como de Jovellanos se puede decir por igual que fueron animadores de la pedagogía, y que plantearon, tanto al Gobierno como a la opinión pública la cuestión de la enseñanza nacional (27); entrados ya en el siglo XIX, vamos a dedicar ahora unos párrafos a la estética y teoría artística del krausismo.

Giner tradujo el "Compendio de Estética", de Karl Christian Friedrich Krause, y en tales páginas se mantiene que lo bello constituye un componente de la vida humana, es algo que está incluido en la racionalidad de la vida de los hombres, y, por lo tanto, éstos han de realizarlo: "Lo Bello es conocido como bueno —manifiesta el filósofo de Jena y Gotinga—, esto es, como algo esencial que debe realizarse en la vida, y como elemento fundamental en consecuencia del destino humano. Despiértase entonces la *tendencia a producir lo Bello*... Recibiendo el hombre en su voluntad la Belleza como un fin racional de su actividad, reconoce y halla un particular precepto de la ley moral en el de contemplar, sentir, querer y formar lo Bello, que aspira a que sea doquiera conservado, promovido y realizado" (28)

La prosecución de la Belleza vemos que queda planteada en el pensamiento krausista en tanto uno de los imperativos mandados por la racionalidad y la ética humanas; el fin racional y moral del hombre le lleva a sentir y a querer formar lo Bello, y una de las realizaciones en que se cumple tal finalidad es en la obra del "artista estético".

Esta concepción de lo Bello como imperativo del alma del hombre resonará años más tarde en el catedrático de Literatura y luego de Estética Francisco Fernández y González, quien, en efecto, proclama la universalidad del sentimiento de la belleza:

> "Universales son los efectos de lo bello —dice—, para cuya contemplación no existen espíritus rigurosamente embotados ni sensibilidades del todo entumecidas, ni inteligencias a oscuras; antes parece que cuanto más cohibida y abrumada se muestra la existencia de un individuo bajo la presión de múltiples relaciones prosaicas o intereses físicos, menos resistencia ofrece por lo común al poderoso influjo de la belleza, aun de aquella cuyo débil resplandor apenas fijaría las miradas de observadores más inteligentes. Porque ¿quién concebirá un hombre tan excepcionalmente conformado que se sustraiga de todo punto a la impresión placentera de un día hermoso, de un encantador paisaje y de una bella fisonomía, o a quien no muevan, purifiquen y eleven el ánimo los grandiosos monumentos o dejen de recrear, deleitando su existencia y trasladándose a un mundo superior al en que vive, las peregrinas concepciones de la escultura, pintura, poesía y música, con ser harto común al sentir la eficacia de tan variadas influencias?" (29)

La eficacia de la emoción artística nos señala Fernández y González que no se encuentra ausente de ningún espíritu, pues es universal el efecto de la belleza sobre cualquier hombre; todo hombre responde a los efectos de lo bello, pues estamos ante su propia racionalidad y sus imperativos morales, según había adelantado Krause.

El propio Krause definió, por otra parte, la música como "el bello arte que expresa la belleza interior de la vida del ánimo en el mundo de los sonidos" (30); la sustancia artística la hace radicar, pues, en la vida interior del alma, como más tarde haría Antonio Machado inducido muy verosímilmente por esta tradición krausista y gineriana. Además, Machado concebía la poesía en tanto "palabra en el tiempo", lo que, asimismo, pudo ayudarle a formularlo la misma tradición: Krause mantiene cómo la música es "obra de arte... en la forma del tiempo" (31).

El genio artístico de los pueblos

Don Julián Sanz del Río tradujo y reelaboró por su parte —según se sabe— el "Ideal de la humanidad para la vida", de Karl Christian Friedrich, y en estas páginas se encuentran otras concepciones estéticas de nuestros autores. Las artes resultan según los pueblos (se nos viene a decir); cada comunidad nacional posee un genio propio que se manifiesta en la arquitectura, la pintura, la música...: "Dentro de esta oposición mayor de caracteres y modos artísticos en partes mayores de la tierra —leemos—, se determinan en grado descendente caracteres opuestos artísticos entre los pueblos, en los cuales además de la disposición interior (genio), influye el clima y todas la circunstancias naturales" (32).

La idea romántica y ochocentista de los caracteres nacionales bien la observamos aquí, pues se mantiene la existencia de caracteres y modos artísticos propios de los pueblos; a cada comunidad se le asigna un genio particular que da lugar a sus artes. Krause y Sanz del Río manifiestan, asimismo:

> "La poesía es compañera inseparable de la historia; de ésta toma aquélla materia siempre nueva para obras originales, así como en el desarrollo de la vida; creciendo la historia e intimándose la humanidad en la naturaleza, la poesía se enriquece también en fuerza de inventiva y en elevación de idea. En este ejercicio se educa y se caracteriza el genio poético de los pueblos, del cual como de fuente secreta se alimentan las artes y obras artísticas. La estatutaria, la pintura, la música, la coreografía, la variedad de las artes dramáticas, todas toman su asunto inmediato y su carácter original de la vida del pueblo en que nacen y florecen" (33).

Vemos que nuestros autores vinculan lo creativo artístico (lo poético, según dicen) a la historia, y en particular a la historia de cada comunidad o pueblo. Intimándose el genio creador de toda comunidad con su propia historia, surgen la obras artísticas; la comunidad y su trayectoria temporal constituyen la fuente de la creación artística y de los caracteres estéticos de la belleza construida.

Coherentemente, Krause y don Julián concluyen afirmando que "en la historia de la cultura humana, la historia de las bellas artes guarda con la total de cada pueblo secreta correspondencia" (34); esta idea de la existencia de los caracteres nacionales está presente a lo largo de todo el Ochocientos, y entre nosotros se prolongará, por ejemplo, en la historiografía del Centro de Estudios Históricos (35).

Conclusión

Las páginas presentes encierran algunas ideas que pueden sugerirse así:

1. Entendemos la literatura como forma bella construida, y también en cuanto contenido denotado o connotado (denotado y connotado) por los textos.

2. Desde este punto de vista, las letras del siglo XVIII han de recibir una estimación adecuada que sepa valorar los logros alcanzados en los géneros ensayísticos y didácticos.

3. El teatro ilustrado fue concebido en tanto instrumento de acción social, que favoreciese unas condiciones de vida en las que se llegase a la sociabilidad y el bienstar, a la utilidad de la nación.

4. La historia teatral del siglo XVIII ha de quedar unida en justicia al nombre de Pablo de Olavide, decidido impulsor de las actividades escénicas, y que teorizó asimismo acerca de las lecciones que se dan al público en el teatro.

5. Jovellanos se mueve en la traza general ilustrada en *El delincuente honrado,* donde, además, proclama los derechos humanos de la persona, el superior respeto debido a la persona humana.

6. Si la literatura se valora no sólo por los logros imaginativos y de estilo, sino, asimismo, por los contenidos que lleva en sí, las letras del siglo XVIII —según queda dicho— no pueden quedar preteridas; la presunta insipidez de muchos de los textos de la centuria no es tal si se consideran sus horizontes de alusividad, las realidades del mundo a las que hacen referencia.

El teatro, además, no puede quedar entendido nada más que por los textos escritos; hay que advertir, desde luego, su significación social o política, el sentido que encierran, pero también debe ser considerada la complejidad del conjunto de toda la vida teatral, que supone locales, actores, público, mentalidades, polémicas...

7. La tendencia a lo Bello y a producir lo Bello será estimada ya en el Ochocientos por la tradición krausista, como una exigencia derivada de la racionalidad y la ética humanas.

8. La música la entiende Krause en tanto arte que se cumple en la forma del tiempo, idea que pudo ayudar a su vez a Antonio Machado a su formulación de lo poético como justamente palabra en el tiempo.

9. La idea de la existencia de caracteres artísticos nacionales la mantiene la estética krausista y es propia en general del siglo XIX, penetrando a veces hasta todo lo largo del siglo presente (36).

NOTAS

(1) J. L. Alborg: *Historia de la Literatura Española*, III, Madrid, 1972, p. 15.

(2) A. Castro: "Algunos aspectos del siglo XVIII", *Españoles al margen*, Madrid, 1973. pp. 43-71: p. 46.

(3) Ibíd. pp. 52-53.

(4) *Ibíd.* p. 70.

(5) Juan Reglá y otros autores: *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, 1984[15], p. 474.

(6) José Miguel Caso González: "La prosa en el siglo XVIII", *Historia de la Literatura española*, Ed. Taurus, III, Madrid, 1982[2]. pp. 91-136: pp. 91-92.

(7) Karl Vossler: *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, 1963[4], p. 50.

(8) J. Caso González: "Ilustración y Neoclasicismo", volumen 4 de la *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, 1983. p. 6.

(9) Distintos artículos de José Antonio Maravall, más la tesis hecha bajo su dirección por Antonio Elorza en torno a *La ideología liberal en la Ilustración española*, son trabajos iluminadores a este respecto.

(10) J. L. Alborg: op. cit., p. 12.

(11) Alborg termina su alegato diciendo a la letra: "El prestigio y la popularidad de los géneros de creación son propicios al mito. Sería por tanto necesaria una cierta audacia, un olvido —aunque fuera momentáneo— de los grandes tabús, para preguntarse —¿y quién se atrevería a intentarlo?—, qué es lo que está más vivo en nuestros días, los dramas de honor o el pensamiento de Jovellanos, las *sátiras de Quevedo a sastres y cornudos o la gigantesca tarea* depuradora de Feijoo, las *Empresas* de Saavedra Fajardo o las *Cartas Económico-Políticas* de León de Arroyal". E incluso más adelante insiste: "El racionalismo científico y utilitario, el predominio cada vez mayor de una literatura de ideas, forzaban a menospreciar toda aquella masiva producción de literatura imaginativa y recreativa que había constituido la gloria del siglo XVII. Colocados ante realidades que exigían eficaces reformas, los ilustrados se avergonzaban de la casi total ausencia de obras científicas y doctrinales en el siglo inmediato, y dedicaban sus preferencias al XVI sobre todo en su primera mitad, donde encontraban pensadores de rango europeo y una prosa sencilla y clara" (Op. cit., pp. 12 y 19).

(12) J. A. Maravall: "La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración", *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, II, Valencia, 1982, pp. 617-642: p. 625.

(13) Ignacio de Luzán: *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, 1977, pp. 389 y ss.; este párrafo lo ha recogido también antes Maravall en su artículo mencionado, que en general tenemos nosotros en cuenta. Por lo que se refiere a las posturas de Luzán ante el teatro, Juan Luis Alborg se ha expresado con razonamientos como los siguientes: "Sus reparos, propios de un liso "buen sentido", son idénticos a los que hoy escribiría un crítico cualquiera —sin siquiera noticia de ningún clasicismo—, en el caso de enfrentarse con obras dramáticas contemporáneas

equivalentes a las que enjuiciaba Luzán... Lo que Luzán reprende —a pesar de todas sus invocaciones a las reglas—, no es sino el exceso, el desorden, los despropósitos manifiestos, el echarse por los atajos sin tomarse la tarea de buscar situaciones coherentes, caracteres consistentes y humanos, y lances verosímiles... El propósito docente quiere decir en boca de Luzán sustancia, un contenido humano de cierta calidad y profundidad, que no se limite a excitar las fáciles cosquillas de la risa o del deleite superficial, sin meollo ni hondura (*Historia de la Literatura...*, pp. 538, 541 y 547).

(14) Francisco Aguilar Piñal: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, 1974, passim.

(15) Ibíd., p. 89.

(16) Ibíd.

(17) "Ahora los ilustrados —comenta Maravall—, si se dirigen a las "clases pudientes" es precisamente para imbuirles sus ideas de bienestar común y general, inclinándoles a aplicar en esa dirección su superior poder" ("La función educadora del teatro...", p. 636).

(18) Op. cit., p. 119. Sobre la representación de la *Raquel* de García de la Huerta en Sevilla y Madrid durante los años setenta del siglo, y en torno a su sentido político, vid. Aguilar, cap. X, y antes René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976, pp. 259-344.

(19) Sobre ambas libertades, cfr., respectivamente, los trabajos de José Antonio Maravall "Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español", *Revista de Occidente*, julio de 1967, pp. 53-82, y "Notas sobre la libertad de pensamiento en España durante el siglo de la Ilustración", *NRFH*, XXXIII/1, 1984, pp. 34-58.

(20) Juan Sempere y Guarinos: *Ensayos de una Biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Tomo Tercero, Madrid, Imprenta Real, MDCCLXXXVI, p. 133.

(21) Gaspar Melchor de Jovellanos: *Poesía. Teatro. Prosa*, antología de José Luis Abellán, Madrid, 1979, pp. 57-118: p. 84.

(22) Para el drama de Jovellanos vid. el análisis de José Caso —que hemos tenido en cuenta—, recogido ahora en su volumen *La poética de Jovellanos*, Madrid, 1972, pp. 193 y ss.

(23) Ed. cit., p. 69.

(24) Ibíd., p. 87.

(25) La historiografía de estas últimas décadas ha profundizado mucho en el estudio del Setecientos; vid. como muestra, y sobre los orígenes de la Ilustración, el tomo conjunto de Antonio Mestre, *Despotismo e Ilustración en España*, Barcelona, 1976. De conexiones que ya anuncia en su título trata Gonzalo Anes, *Economía e "Ilustración" en la España del siglo XVIII*, Barcelona, 1981³.

(26) Y. Turin: *La educación y la escuela en España de 1874 a 1902*, trad, esp., Madrid, 1967, pp. 9 y 175.

(27) Ibíd., p. 9.

(28) Juan López Morillas: *Krausismo: Estética y Literatura*, Barcelona, 1973, p. 33.

(29) Ibíd., p. 44.

(30) Vid. la traducción de su texto en Francisco Giner, *Estudios de literatura y arte*, Madrid, 1876², p. 83.

(31) Ibíd., p. 84. Cfr. nuestro estudio "El pensamiento poético y moral de Antonio Machado", que estará en las Actas del congreso sobre el poeta que se celebra en Sevilla en febrero de 1989.

(32) *Krausismo: Estética...*, p. 40.

(33) Ibíd., p. 41.

(34) Ibíd., p. 42.

(35) Cfr., a este respecto, F. Abad, *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, 1987, passim.

(36) Frente a tal creencia hemos argumentado en *Caracterización de la literatura española y otros estudios*, Madrid, Tapia, 1983. Cfr., por su parte, Enrique Lafuente Ferrari, *Historia de la pintura española*, Barcelona, Salvat, 1971.

Darío de Regoyos. *Vista de Córdoba desde el río*. Colección particular.

Darío de Regoyos y la Introducción del Arte Moderno en España

Javier Tusell

Refiriéndose a la historia del arte español de las primeras décadas del siglo, una pluma autorizada ha llegado a afirmar que en el momento actual estamos todavía en una fase de inventario (1). Es bien posible que sea cierto porque, en efecto, salvo contadísimas excepciones, no tenemos catálogos completos de la obra pictórica o escultórica de incluso las figuras más conocidas. El arte español de comienzos de siglo, que produjo algunos de los más eximios representantes de la vanguardia, parece a partir de un determinado momento desdoblarse en dos fórmulas distintas y complementarias: figuras como las citadas que, en un determinado momento, rompieron sus vínculos con el medio artístico español y quienes,

especialmente atentos a éste, aunque en un momento experimentaran una influencia de la vanguardia ultrapirenaica, luego la asimilaron de una forma edulcorada, como para adecuarse a las condiciones del medio español o bien experimentaron la recepción sucesiva (y, por ello, dando la sensación de hacerlo de manera epidérmica) de modos vanguardistas en apariencia contradictorios. La influencia de la vanguardia, por muy grande que fuera en ella el protagonismo de algunos españoles, no parece haber sido ni rápida ni grande en nuestro país. El impresionismo tuvo, por ejemplo, un impacto muy tardío, sobre todo en Madrid, hasta el punto de que, como mínimo, se debe datar un cuarto de siglo después de su eclosión parisina. Cabe decir, incluso, que las fórmulas plásticas triunfantes de la vanguardia lo fueron en su versión de menor ruptura respecto del pasado; incluso en el paisajismo catalán de principios de siglo resultan mucho más influyentes Degas, Whistler o Sargent que Monet, por citar un ejemplo. Parece, pues, que en suma, nuestro real desconocimiento parece aliarse a esa peculiaridad característica del arte español en ese momento. En esas condiciones la historia del arte parece hacerse, casi exclusivamente, desde una óptica propia, como una sucesión de personalidades sin que en muchas ocasiones exista un vínculo entre ellas o una explicación convincente de los cambios de gusto estético, mientras que, desde una óptica externa, se tiende a recalcar sobre todo la preocupación por la psicología colectiva: los grandes pintores de comienzos de siglo (Anglada Camarasa, Zuloaga, Sorolla, Rusiñol, Casas...) habrían procurado, sobre todo, penetrar en el ser nacional, en la mayor parte de los casos con una matización regional. Sin duda, gran parte de esta preocupación predominante nace del éxito de la "españolada" más allá de nuestras fronteras, pero no cabe olvidar, por otro lado, que conectaba muy bien con el regeneracionismo moral y político del cambio de siglo.

De lo expuesto se podrá deducir hasta qué punto a estas alturas nos encontramos con interrogantes, producto en parte de la insuficiencia de conocimientos y de la confluyente dificultad de interpretación. Quizás un período en el que resultan especialmente evidenes son los años finales del siglo XIX y los primeros del XX. En ellos se produce una reorientación en el aprendizaje de las modas pictóricas que si, hasta entonces, había tenido como faro orientador a Roma, ahora pasará a ser París de un modo prácticamente irreversible: como dirá el escritor catalán Narcís Oller la capital francesa se había convertido en el "Jordán de la cultura moderna" y ello, aun siendo verdad en los más variados aspectos de la cultura, resulta especialmente cierto respecto de los artistas plásticos. Desde los dos centros económicos más importantes de nuestra España partirán hacia la capital francesa quienes deseen superar el estrecho marco de una formación académica e historicista. Lo harán, desde Bilbao, Guiard, Losada o Paco Durrio; el caso de Zuloaga es muy característico, pues habiendo iniciado su formación en Roma, la siguió luego en París. Desde Barcelona la peregrinación, con más antecedentes, será en este momento iniciada por Rusiñol y seguida por Casas, Nonell, Canals, Anglada Camarasa y un largo etcétera que cuenta, por supuesto, con la figura de Picasso. No carece de significación el hecho de que Rusiñol viajara a Italia, pero sólo después de haberse formado principalemente en París. Ahora bien, este temprano cosmopolitismo no llega a traducirse en una radical transformación del ambiente estético español donde los cambios se redujeron, sobre todo, a esas dos ciudades y, en ellas mismas, a tan sólo determinados núcleos reducidos y aun durante períodos no muy largos. Todavía sigue siendo en gran medida un interrogante por qué sucedió así.

No cabe duda que es en ese marco en el que hay que entender la figura del pintor Darío de Regoyos (1857-1913) (2). Sobre él ha pesado, como sobre tantos artistas españoles del momento, la imagen estereotipada de algunas frases que, lejos de permitir una interpretación global de su figura, han tendido a dificultarla, por muy altos que fueran quienes las habían pronunciado. Ortega y Gasset escribió, por ejemplo, que Regoyos había sido "el más humilde de los pintores, fray Angélico de las glebas y de los sotos, que parecía ponerse de rodillas para pintar una col". Eugenio D'Ors le convirtió en el representante arquetípico de un impresionismo contra el que

alzó la bandera del "noucentismo". Ricardo Gutiérrez Abascal, "Juan de la Encina", le describió, de modo parecido a Ortega, como "nuestro pintor franciscano". De él, en fin, ha quedado la imagen, veraz pero teñida de romanticismo, del artista incomprendido en España, cuya trayectoria sólo vio apuntar el éxito en el período final de su vida, para concluir en una enfermedad cruel. Por supuesto, todas estas imágenes responden a una realidad objetiva, pero son también parciales: a título de ejemplo, conviene recordar, de antemano, que, si Regoyos fue un impresionista o neoimpresionista, no lo fue exclusivamente, o que esa supuesta condición franciscana no excluyó un decidido rupturismo con respecto al arte oficial español. Quizá convenga recalcar, de forma especialísima, el hecho puesto en claro por Joaquín Torres García, amigo suyo en la fase final, barcelonesa, de la vida del pintor asturiano: "Regoyos —decía— había viajado mucho, conocía bien España y conocía más de media Europa". En efecto, este es un rasgo crucial para permitirnos entender su significación en la pintura española del cambio de siglo. Muy bien lo ha sabido ver Francesco Fonbona quien nos le caracteriza como "quizás el único artista hispánico de la época modernista que vivió realmente en contacto con grupos internacionales"; hay en él —nos señala en otra ocasión— una diferencia entre su capacidad como pintor y sus contactos con la vanguardia de su época, pues "quizá no sea el mejor artista español de finales del siglo XIX, pero sí es el pintor más comprometido con la línea más avanzada de la renovación artística europea de la época" (3) hasta poder ser considerado como el principal precursor del posimpresionismo.

De ahí la importancia que tiene el reciente depósito en la Biblioteca Nacional de una nutrida correspondencia de Darío de Regoyos que cubre el cambio de siglo y que si, por supuesto, se refiere a aspectos biográficos, proporciona, además, datos sobre sus concepciones estéticas y, sobre todo, constituye un buen testimonio de su apertura al arte europeo de la época, objeto principal del presente estudio. Dicha correspondencia fue recogida y conservada por el crítico de arte Ricardo Gutiérrez Abascal, "Juan de la Encina", quien la utilizó, aunque casi exclusivamente para dar cuenta de la sensibilidad paisajística de Regoyos; estas citas han sido reproducidas en practicamente la totalidad de los trabajos hechos sobre el pintor, desde aquellos que salieron de la pluma de Enrique Lafuente Ferrari al de Alexandre Cirici Pellicer. Lafuente, que, a través de esas citas, llegó a apreciar la capacidad literaria de Regoyos, nos ha dejado un sustancioso apunte acerca de su papel en la crítica de arte de las dos primeras décadas del siglo. Procedente de un Bilbao que era y que se sentía como una "incipiente Atenas española", había mantenido un contacto estrecho con la cultura europea de la época; eso le ponía muy por delante de quienes trataban de hacerla en Madrid y le convirtió muy pronto en "nuestro mejor crítico de arte". Desde Bilbao, en donde había escrito, por ejemplo, en *Hermes,* pasó a Madrid donde su pluma apareció, siempre con el mismo seudónimo, en *El Sol* y *España.* Eso, obviamente, le identificaba con la tradición liberal que su nombramiento como director del Museo de Arte Moderno en la época republicana confirma. Casado con una hermana de los pintores Ramón y Valentín Zubiaurre, emigró con la guerra civil, lo que explica el tardío depósito de esta correspondencia en nuestra primera biblioteca (4). En realidad, aunque estas cartas contienen alguna enviada a los hermanos Gutiérrez Abascal (o a otras personas, como el doctor Areilza), en su inmensa mayoría fueron remitidas a Manuel Losada, también pintor y director del Museo de Bilbao. Fue éste quien se las regaló a "Juan de la Encina" en 1917, precisamente porque el crítico había pensado escribir algun estudio sobre Regoyos, fallecido cuatro años antes. En la carta de remisión le decía que se trataba de 165 cartas y postales que "comprenden desde 1893 hasta su muerte (de Regoyos) constituyen la más completa e involuntaria autobiografía y autorretrato que pudiera V. soñar; al decir involuntaria quiero decir sincera, porque ya sabrá V. que no hay más autobiografías sinceras que las involuntarias" (5).

Ya que Losada fue, por tanto, el principal destinatario de esta correspondencia habrá que referirse, aunque sea brevemente, a él (6). Más joven que Regoyos (había nacido en 1865 y el asturiano lo hizo en 1853), Losada era bilbaíno y en la capital vasca vivió su vida, siendo animador de importantes iniciativas, entre ellas la

fundación del Orfeón. Su formación como pintor, sin embargo, se llevó a cabo más allá de nuestras fronteras, en París, después que, habiendo presentado un cuadro a la Exposición Nacional de 1887, obtuvo una beca de la Diputación vizcaína para viajar allí. Vivió en esta ciudad no poco tiempo alternándolo con estancias en Bilbao y tuvo contacto con la pintura académica, en aquel entonces representada por Bouguereau, pero también hizo incursiones bohemias con pintores españoles y extranjeros residentes en París: de ahí derivó su amistad con Rusiñol y su conocimiento de Whistler. Su mayor contacto con Regoyos lo tuvo a su vuelta a Bilbao en 1893 y hasta 1905: estuvieron, entonces, ambos animando "El Escritorio" (también llamado "Kurding"), conocido club bilbaíno, del que más adelante se tratará, o promoviendo exposiciones de trascendencia para la historia del arte español. Cuando Regoyos fue, en 1898, a Barcelona para preparar la edición de "La España Negra" fue Losada quien le acompañó mientras que aquél le abrió el camino para, durante los primeros años del siglo, exponer en París. De todo ello surgiría una relación amistosa de Losada con Degas, que le influyó en su dedicación al pastel. La trayectoria de Losada, sin embargo, se fue haciendo conformista con el paso del tiempo: quien ha escrito sobre él no ha tenido empacho en señalar que "hizo modernismo, pero sólo a título de diversión". Su mayor éxito lo obtuvo con evocaciones del Bilbao de tiempos pasados en torno a la primera guerra mundial y no eludió los temas de "españolada" en los años veinte. Cuando a partir de 1908 se gestó el Museo de Bellas Artes de Bilbao desde un principio Losada estuvo a su frente y permaneció en dicho puesto hasta 1948. Precisamente el propio Regoyos recomendó a Losada la aceptación de un puesto como este que, si demostraba por parte de la sociedad bilbaína una sensibilidad superior a la de otros medios españoles, al mismo tiempo testimonia también la dificultad para la aceptación plena de una vanguardia artística independiente y al margen de los puestos burocráticos, como el de director de un museo.

Como ya ha quedado indicado, los años que cubren la correspondencia entre Regoyos y Losada se refieren a la etapa posterior a 1893. Conviene, por tanto, hacer una alusión, necesariamente breve, a lo que había sido hasta esta última fecha la vida y la trayectoria artística de Regoyos. Nacido en un medio acomodado, como otros pintores de la vanguardia de su época (el paralelo catalán podría ser Rusiñol) Regoyos no tuvo problemas económicos en la primera parte de su vida y esto le permitió viajar con frecuencia: en la correspondencia que citaremos profusamente a continuación, dice, en un determinado momento, estar dispuesto a partir "en cuanto cobre unos cupones que estan al vencer". Hasta que su situación económica personal se deterioró gravemente, a mediados de la primera década del siglo, periódicamente, aun residiendo en España, hizo lo que a veces llamaba "la tournée", es decir, un viaje por Europa, principalmente a París, para establecer allí contacto con la vanguardia artística a la que pertenecía. Todo esto, sin embargo, no le impedía mantener una drástica actitud de ruptura con respecto a los convencionalismos artísticos del momento, de manera semejante a como lo hizo Rusiñol: "Como ve V. —le escribía en una ocasión a Losada— siempre estoy dispuesto a servir a los artistas pero atacaré siempre a los comerciantes". Sin duda, esta actitud nacía de sus contactos primerizos con la vanguardia en Bruselas y París. En fecha tan temprana como 1880, en la compañía de Albéniz y Arbós, había marchado Regoyos a Bruselas, donde expuso por vez primera en 1882. Los retratos realizados de él por pintores como Ensor, Whistler o Van Risselberghe demuestran una intimidad que se confirma con la pertenencia al grupo de los "Veinte" que en la capital belga constituía una especie de reflejo y complemento de la vanguardia parisina. Pero no fueron esos sus únicos contactos fuera de España: en 1885 estuvo en Londres con Whistler y en 1889 en Italia. No son fáciles de precisar, en cambio, sus estancias en París aunque resultan indudables: desde 1890 expuso con los "Independents", sala aparecida, como los "Veinte" bruselenses, en 1884, y que carecía de una significación de escuela como originariamente había sucedido con las exposiciones impresionistas, intentando simplemente la apertura a todas las fórmulas artísticas modernas que en este momento no consistían tan sólo en las derivaciones finales del impresionismo como el puntillismo, sino también en muchas

otras fórmulas. Hasta 1890, en los Independientes había predominado el puntillismo, pero ya en 1886 el simbolismo literario había iniciado su influencia cerca de la pintura y a ella, paralelamente, hay que añadir las excitaciones, relacionadas con el simbolismo pero también en parte diferentes, hacia el primitivismo o el ingenuismo: la voluntad de un Gauguin de "pintar como un niño" fue recogida por Regoyos, quien, como veremos, le conoció y mantuvo contacto con él. En suma, a finales de los ochenta y comienzos de los noventa el espectáculo de la pintura de vangurdia europea era muy plural. Como diría Verhaeren, tan relacionado con Regoyos: "Ya no existe una escuela única, apenas si existen grupos que se fraccionan constantemente" (7). Muy en contacto con estos grupos y quizá carente de la suficiente originalidad como para inventar una fórmula sintética de todos ellos, la obra de Regoyos a comienzos de la década de los noventa estaba en condiciones de ejercer su influencia en el panorama español en un sentido muy variado.

Así ha sido visto, con razón, por algunos de quienes han escrito en el pasado sobre Regoyos. Rodrigo Soriano describe una primera manera del arte de Regoyos que sería la característica de "La España Negra", tras su viaje con Verhaeren por España, realizado a finales de los ochenta, pero editado una década después. Esta fórmula que, según Calvo Serraller, abriría la vía hacia un cierto expresionismo, el de Zuloaga y Solana, venía a constituir una especie de romanticismo de lo macabro. "Los hombres del Norte —dijo Regoyos a Soriano— están acostumbrados a que se les oculten las cosas tristes; en España se ostenta la muerte con orgullo, se venden los ataúdes como maletas de viaje". Esa etapa, que el propio pintor denominaba como "neurasténica" habría de tener una influencia muy directa sobre una parte considerable de la vanguardia catalana, como tendremos la ocasión de comprobar, pero Regoyos ya había empezado a superarla a comienzos de los años noventa. Soriano afirma que Regoyos identificaba esa primera manera de su arte "con la explosión ruidosa del naturalismo y acataba a Zola como los creyentes a Mahoma". Acompañado por Soriano, en una fecha imprecisa, pero desde luego a comienzos de los años noventa o finales de los ochenta, Regoyos visitó París y desde allí entabló directo contacto con Monet en Argenteuil, donde vio la serie de la catedral de Rouen en diversas horas y condiciones atmosféricas, o a Pissarro, que le causó "una impresión profunda". El resultado fue un cambio importante en su forma de pintar: "Las enseñanzas de Monet, de Signac, de Pissarro, de los paisajistas cumbre en la técnica impresionista, fueron tan potentes que en escasos meses ennoblecieron un arte tocado ya de monotonía" (8). Rafael Benet ha señalado que Regoyos "entró conscientemente en el impresionismo por el camino del neoimpresionismo", pero no sólo se puede identificar con este tipo de planteamiento artístico, puesto que también cabe encontrar en él ecos del simbolismo, mientras que algunas de sus candorosas pinturas "son hermanas de las del pintor dominguero Henri Rousseau, el guarda de consumos" (9). También "Juan de la Encina" hace alusión a este giro en la obra de Regoyos que él identifica con su definitivo asentamiento en España y más concretamente en el País Vasco: el "campo verde y sencillo" habría hecho desaparecer lo macabro y lo horrible (10). Importa, en todo caso, señalar que el propio pintor era consciente de este cambio, que le llevaba crecientemente a interesarse por el paisaje, al mismo tiempo que sus juicios sobre la pintura académica, siempre muy negativos se moderaban en su beligerancia. En una carta a Losada le escribió:

> "Morice me dedica un buen párrafo en el *Mercure* lamentándose de que "je deviens trop peintre et trop habile". Yo no sé que ve de habilidad en mi pintura, quizas le molesta la "complementaire" y eso que la mía es poco cientifica. Se lamenta, sobre todo, de que no haga arte literario. Aquel arte enfermo cuando yo estaba tan neurótico era lo que le gustaba. Puede que tenga razón y entonces diremos como decía Verharen *"Je suis fier de ce que j'ai fait de triste et d'etre malade"*.
>
> Pero lo que es ridículo es lo de ver en mí habilidad cuando me cuesta tanto hacer cualquier cosa y cada vez me encuentro mas torpe." (11).

J. G. Solana. *La trapera de Vallecas*. Colección particular.

La carta es expresiva de la modestia de Regoyos, pero testimonia, sobre todo, esa doble vertiente del arte de Regoyos a la altura de los años noventa. Lo que nos interesa, sobre todo, es que, con este bagaje plural pero siempre moderno, Regoyos, a partir de 1890, fecha de su primera participación en las exposiciones nacionales, reanudó su contacto con España en donde residió de una manera estable pese a su abundantes viajes, a partir de su matrimonio en 1895.

La España en la que vivió Regoyos era, desde el punto de vista artístico, también plural hasta tal punto que esta realidad es un dato absolutamente básico para comprender la cultura española del período. Precisamente, "Juan de la Encina" supo captar esta realidad en el más conocido de sus libros, aunque la expresara de una manera susceptible a ser discutida, incluso con los propios textos de Regoyos en la mano. Para el conocido crítico, Madrid sería la expresión del "conservadurismo nacional", en especial en el último tercio del siglo XIX, en que "toda la falsedad y la fullería que caracteriza a la política española se comunicó también al arte"; el triunfo de Sorolla no sería más que "una innovación que se producía en un ambiente malsano y que, en realidad, se sirvió de todos los procedimientos de ese ambiente". Barcelona sería, según él, "una provincia del arte francés", que "vive con satisfacción muchachil en todos los remolinos y meandros de los sempiternos teorizantes de París". Bilbao, en fin, sería la expresión del justo medio entre esos dos extremos en cuanto que "no posee el ímpetu del (núcleo) catalán ni su cultura estética, pero tiene un saber más nacional". Según el crítico resultaría que los artistas vascos habrían descuberto en París la pintura clásica española de modo que Bilbao se carazterizaría por el paso de ella "junto a las novedades de origen parisiense y lo propiamente regional". En definitiva, para él, el arte vasco resultaba, respecto del catalán, menos teórico, pero dotado de "un fondo de buen sentido que le impide generalmente exrtaviarse en la última moda" (12). En contacto con estos tres mundos (y sobre todo con el preferido por "Juan de la Encina") estuvo Regoyos, y sus cartas a Losada constituyeron un interesante testimonio de lo que eran desde la peculiar óptica de ese pintor cosmopolita que fue.

El academicismo madrileño

"Regoyos abominaba con toda su alma a Madrid", ha dejado escrito "Juan de la Encina", quien, sin duda, llegó a esta conclusión con la lectura de las cartas de Regoyos que poseía. En efecto, el juicio de nuestro pintor acerca del ambiente artístico de la capital siempre fue rotundamente negativo; a lo largo del tiempo su posición se fue haciendo a lo sumo resignada , pero en el fondo seguía sintiendo idéntico desprecio respecto de la pintura que allí se hacía que cuando la conoció directamente; además, ese desprecio no se refería tan sólo a la pintura de la capital, sino a la crítica, a la capital en sí y a sus habitantes. Para Regoyos todo era lo mismo e identicamente deleznable por expresivo de una actitud hostil a toda innovación.

Un compañero de criterio de Regoyos, el político y escritor Rodrigo Soriano, ha escrito, no sin razón, que el Madrid de la época era "adorador de Pradilla y exaltador de Fortuny". Cuando la pintura histórica o preciosista empezó a ser marginada lo fue muy lentamente y por fórmulas no mucho mejores, que Soriano describía así: "Sufrimos rachas de pintura socialista y de exhibición huelguística, de marinas tristes, de pescadores melancólicos, de chulos filosóficos, de problemas de hambre, de pinturas localistas castellanas o vascas (que más parecen exhibiciones de frenópata o láminas lombrosianas ya que todos los tipos son deformes, juanetudos o monstruosos), de toreros desteñidos, de procesiones y exvotos, romerías y crucifijos, cafés cantantes y cocotismo barato" (13). Esta caracterización puede parecer desmesurada, pero no lo es tanto si pasamos la vista por los premios de honor de las exposiciones nacionales de los años finales del siglo XIX y primeros del XX. En 1890, primer año en que concurrió Regoyos, el gran triunfador fue un epígono del

fortunyismo como era Jiménez Aranda mientras que Whistler, que presentó el espléndido retrato de su madre, pasó sin pena ni gloria. Todavía en los años noventa los éxitos mayores fueron conseguidos por pintores como Cutanda o Benlliure, tan alejados del impresionismo, mientras que un crítico, Sentenach, se refirió a los "morbosos dislates" de la pintura proveniente de Francia. Poco cambio se produjo a partir del cambio de siglo aunque aparecieran nuevos artistas que tampoco supusieron un mayor contacto con la pintura de vanguardia que podía hacerse, por ejemplo, en París: Chicharro, Benedito, Sotomayor, Romero de Torres, Hermoso, López Mezquita, etc. Muchos de ellos seguían teniendo una formación exclusivamente académica, nacida de su contacto con Roma y no, como Regoyos, con París o Bruselas. En 1906, 1908 y 1910, años en que concurrió Regoyos, los presidentes del jurado fueron personas tan vinculadas a la pintura académica como Pradilla, Viniegra y Ferrant; en 1912, última ocasión en que concurrió el pintor vasco, la medalla de Honor la obtuvo Ignacio Pinazo, un pintor ya de edad que estaba muchísimo más cerca de los "macchiaioli" italianos que del impresionismo francés, cuya última exposición había tenido lugar nada menos que en 1885 (14). Quizá no hay nada más significativo, como advertía Soriano, que la perduración de un pintor, cuya capacidad técnica no debe ocultar su academicismo como el de una persona que había obtenido el mejor de sus éxitos con enormes cuadros históricos (las llamadas "máquinas") aunque en el momento actual quede de él la valía de sus tablitas, acuarelas o dibujos. Francisco Pradilla, en efecto, era el pintor mejor pagado en Madrid al comienzo del siglo, con la sola posible excepción de Sorolla: todavía en 1902 una revista preguntó a sus lectores acerca de quién era el pintor por excelencia, y de las 26.000 respuestas casi 7.000 fueron a favor de Pradilla, sólo superado por un Sorolla que contabilizó el doble. La prueba definitiva de esa perduración en el gusto de los sectores dominantes de la sociedad madrileña de ese tipo de pintura consiste en que todavía en 1919 Pradilla sería principal representante de la pintura española en una exposición oficial organizada en París por el entonces director general de Bellas Artes, Mariano Benlliure (15). No conocemos la opinión de Regoyos acerca de Pradilla, quizá porque éste llevaba una vida retirada, pero sí, en cambio, la que tenía sobre algunos otros pintores de las mismas características. "Ahora, —escribió a Losada en 1908, después de su más sonada presencia en la capital— hay que procurar insistir todos los años hasta matar a los Viniegra, Villegas, Villodas y otros villanos dignos de llevar al palo". "Tuve el disgusto de conocer y conversar con el eximio Villegas", dice en otra carta.

Lo curioso es que uno de los "villanos" a los que aludía —Viniegra— fue precisamente el presidente del jurado que en 1908 concedió a Regoyos la máxima distinción que llegó a alcanzar durante toda su vida en una Exposición Nacional: una tercera medalla. La verdad es que no se entiende su deseo de concurrir a las Exposiciones Nacionales, a no ser por un afán pedagógico de mostrar el arte de la vanguardia. Estuvo presente en las Exposiciones Nacionales entre 1890 y 1912 y presentó en ellas 69 cuadros; tan sólo obtuvo menciones honoríficas en 1904 y 1906, aparte de la citada tercera medalla de 1908. Hay que tener en cuenta, por si fuera poco, que estos premios parecen mucho más de lo que efectivamente son, pues los recibían muchos artistas: de hecho, el propio Picasso obtuvo distinciones semejantes, aunque sin concursar con tanta asiduidad; no tenía el afán pedagógico de Regoyos y llevó su despego del ambiente artístico oficial madrileño hasta el extremo de olvidar retirar uno de sus cuadros que hasta fecha relativamente cercana habría de ser el único "Picasso" de propiedad del Estado español.

Desde una fecha muy temprana distó Regoyos de hacerse ilusiones acerca de los posibles éxitos a alcanzar en Madrid. Muy a menudo se refería a la capital como "Maketania", pero no con el sentido racial que le pudiera dar un nacionalista vasco, sino como sinónimo del mundo atrasado y hostil, incapaz de entender el arte moderno:

"... Zuloaga y Rusiñol me esperan para ir a Bruselas y quizás ver los museos de Holanda. Qué placer tan inmenso dejar Maketania, los Maketos... y tanta imbecilidad (...)

Me hace daño, más que la ignorancia de los españoles, la indiferencia por el arte y que se lee de una manera tan visible en las miradas de todos esos maketos, pero los vascongados son tan brutos como los mismos maketos..."

S. Rusiñol. *Jardines de Aranjuez.* Casón del Buen Retiro, Madrid.

También San Sebastián, donde se instaló definitivamente, una vez casado, le parecía tener el inconveniente de tener la "peste de los maketos" durante el verano (16). Pero la carta suya a Losada en donde con mayor violencia se expresó acerca de la carencia de sensibilidad del ambiente artístico madrileño es otra, escrita lejos de la capital, en ocasión de una de las temporadas de reposo a las que le llevó su precario estado de salud:

"... Lo que no hacen soñar nada son los madrileños. Cada vez los odio más; estaría muchos meses sin dirigirles la palabra, aunque conozco que me gusta mucho hablar. No concibo cómo nos molestamos en hacer exposiciones en un país tan impotente, tan bestia. Enfrente de mi sitio en la mesa se hablaba de los embellecimientos de Madrid y de los perjuicios que se han hecho con suprimir los jardinillos del Retiro. Una plaza tan hermosa, tan monumental como la que han hecho allí: decía uno de patillas (pero qué patillas) privarle de aquel rincón de los jardines que armonizaba tan bien con

aquella maravilla de la Cibeles. Yo siempre fui partidario —repetía— de colocarla en el centro cuando se discutió tanto que si había que moverla de allí o dejarla en el rincón antiguo; pero, por fin, se convencieron y hoy se extrañan que se haya discutido una cuestión *tan natural* como poner una obra *maestra en el centro y no en el rincón. Y yo que no soy el de las patillas digo que lo más sencillo hubiera* sido no dejarla ni a un lado ni en otro, sino cargarla con dinamita y hacerla volar.

I. Zuloaga. *Paisaje de Calatayud.* Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

> Y este es el pueblo que queremos civilizar con exposiciones. ¿Para qué?, ¿con qué objeto? Un pueblo que admira la Cibeles no verá nada en nuestra pintura, a no ser que nos declaremos impotentes y entonces, sí, diré que en el país de los ciegos el tuerto es el rey y que la conquista de Madrid es más fácil que la de París —pero en ese caso seremos admirados un día por el de las patillas y creo que eso no es nada *flateur.*" (17).

A comienzos del nuevo siglo tenía ya Regoyos la seguridad de que no sólo él no tenía nada que hacer en las Exposiciones Nacionales, sino que tampoco debían tener la menor esperanza al respecto quienes significaran cualquier tipo de modernidad en pintura. "En mi pintura siempre pasaré desapercibido en Madrid...

(donde) he mandado (cuadros) y, en efecto, nadie se ha ocupado en darme medallas ni de pronunciar mi nombre", le escribió a Losada. Los pintores catalanes que querían mantener una actitud de repulsa respecto de las Exposiciones Nacionales estaban muy equivocados, porque en España "la lucha es un defecto y la Academia una gloria" (18). Pero, aun así, Regoyos siguió intentando estar presente en las Exposiciones Nacionales, que, si no tenían ninguna repercusión más allá de nuestras fronteras, prácticamente constituían la única vía para el

J. Sorolla. *María vestida de labradora.* Colección particular.

éxito fuera de Barcelona y Bilbao. En 1904, fecha en que, como sabemos, obtendría una mención honorífica, fue objeto de un ataque durísimo por parte de un crítico, quien calificó su obra como "una broma" y "mamarrachos emborronados por un chico"; la propia defensa que de él hizo Maeztu afirmando que "la pintura luminista nunca ha sido bien comprendida en España" no tenía mucho fundamento, pues este adjetivo tampoco parece el más adecuado para describir la pintura de Regoyos (19). En 1906 comunicó a Losada que "en Madrid me han dado mención por segunda vez y he renunciado a ella"; tenía, sin embargo, un punto de apoyo, que era la aparición en la capital del diario *España nueva,* del que era propietario su amigo Rodrigo Soriano. Allí publicó, en una de esas campañas periodísticas frecuentes a lo lardo de su vida, un artículo sobre los derechos de aduana que debían pagar los artistas españoles al sacar sus cuadros del país (20).

El gran esfuerzo por triunfar en Madrid lo realizó Regoyos, sin embargo, en 1908 en que no sólo estuvo presente en la Exposición Nacional, sino que hizo una exposición individual en un local que, sin embargo, no parece haber despertado en él un entusiasmo grande, por su pequeñez. Ahora ya su actitud ante la capital había pasado de desgarrada a irónica:

> "... Madrid de 7 a 8 de la tarde resulta *féerique* y ha progresado en trajes de "policemen" y los de los barrenderos que parecen japoneses, todo menos españoles, pero en la capital sin alma de capital saliendo de la Puerta del Sol todo está como hace veinte años. Se oyen todavía gritos tan inteligentes como *"alcachofas de la tierra"; "del río peces"* y *"rábanos"*; pero dicen que se van civilizando..."

Por lo menos a estas alturas Regoyos había encontrado cierto apoyo en algunos medios culturales madrileños, aunque no eran los pertenecientes a las artes plásticas, sino los literarios:

> "El café de los intelectuales es una horchatería donde se viene a decir chicoleos a las mujeres que sirven. Pero Valle Inclán es muy simpático, así como Ricardo Baroja. Este ha hecho unos aguafuertes soberbios en un pueblo de Castilla."

Prueba de esta buena recepción en los medios literarios es que apareciera un artículo de "Azorín" en *ABC* en el que se refería a la capacidad de Regoyos para el color y la luz, así como su ingenuismo, que le alejaba de la pintura académica. En sus cartas a Losada, Regoyos se mostró satisfecho respecto del éxito "con respecto a la prensa", "pero las pesetas no se presentan". Había obtenido incluso una crítica respetuosa, aunque no entusiástica, de Saint Aubin, uno de los "elefantes" de la crítica madrileña, pero hubo que convencerle de que su pintura gustaba "a los intelectuales" para que accediera a escribir sobre ella; eran esos mismos escritores que, como decía Regoyos, "odian a Sorolla". Con todo, ni mucho menos se pudo dar por satisfecho. En la Nacional, "salieron vencedores los peores del cotarro" y, además, sólo había conseguido vender tres cuadros que no le reportaban más que la mitad de sus gastos. Había acudido a Madrid para "dar la batalla" y la había dado "en toda regla", pero no había conseguido, ni mucho menos, la victoria, ni tan siquiera una satisfacción personal (21). Tampoco la logró en 1910, momento en que, sin embargo, ese sector del mundo literario que se identificaba en él y ya ha sido citado se sintió lo suficientemente indignado con la decisión del jurado de la Exposición Nacional como para suscribir una protesta cuyos primeros firmantes fueron Benavente, Baroja y "Azorín". El juicio de Regoyos sobre la Nacional de este año fue tan duro como en él era esperable, pero, en cambio, nuestro pintor parecía haberse reconciliado ya con el ambiente madrileño:

> "Los días se deslizan suaves gracias a la temperatura ideal que se disfruta en octubre en este pueblo, capital de pega, pero la cuestión es que la estancia ahora se hace agradable entre los paseos al sol y el museo de pinturas. La exposición ya supondrá V. que es mala, como siempre, y el jurado

también ha tenido el mismo caracter cretino, pero esta vez mas que nunca, pues a Romero de Torres, que merecía medalla de honor más que Muñoz Degrain, no le han dado nada. Por otra parte Mir está muy bien, una pintura extraña y siniestra que raya en la locura genial (de) Edgard Poe, pero muy original, (pero), tampoco tiene recompensa y así otros tres o cuatro más. El resto es malo, malisimo, con primeras, segundas y terceras medallas y sin merecerlas..." (22).

Pero, ¿no encontró Regoyos en Madrid algún punto de apoyo diferente de esos medios literarios para sus gustos estéticos? La respuesta es negativa porque también lo fue su juicio, probablemente injusto, respecto de dos pintores que significaron una indudable renovación, más allá del academicismo y del preciosismo imperantes. Sobre Joaquín Sorolla, que entre 1895 y 1901 se había convertido en el pintor triunfante por excelencia, no sólo en Madrid sino también en París, Regoyos tenía una opinión sencillamente mala. Según Soriano, "le juzgaba un hábil, gran colorista, espléndido meridional que coqueteaba, en fácil diálogo, con cuantas tendencias dieran brillo a su paleta", pero cuya pintura era el producto de "calculadas rebeldías que vistiera luego a la moda". En realidad, Sorolla no fue un impresionista, a pesar de cuanto a veces se ha escrito: ni su interés por la figura humana, ni sus grandes formatos, ni su ausencia de preocupación teórica nos permiten asociarlo a los maestros influyentes sobre Regoyos, con quien quizá sólo tenía la coincidencia consistente en considerar demasiado "bárbaro" el paisaje castellano como para ser susceptible a ser trasladado al lienzo. En suma, a Regoyos le irritaba la superficialidad de Sorolla hecha de abuso de una capacidad de la que él mismo carecía. Por eso no dudaba en tratar muy despectivamente al pintor valenciano hasta el punto de que "estar asorollado" era para él sinónimo de adecuar la propia pintura a las condiciones de un medio ruin e imcomprensivo con la vanguardia. "Aquí —escribió en una ocasión, refiriéndose precisamente a Madrid— hay que sacar las uñas y no vale tener prudencia ni educación porque vale más perder la amistad antigua de Sorolla y decir las verdades aunque se lo cuentan a él". En cuanto a los éxitos de Sorolla en París, sencillamente no los podía creer; así se explica el contenido de dos cartas sucesivas, fechadas en 1906:

"Dicen que Sorolla ha hecho 150.000 francos en París. No lo creo porque aunque los franceses compran también pintura imbécil a Bouguereau, Carolus Duran, etc., hacen esas primadas con firmas más autorizadas en el arte francés oficial, sobre todo por ser arte francés; no les creo tan primos para "encourager" el arte español de un fabricante superficial como Sorolla (...)

El otro día estuve en Eibar con Lezcano y nos contó Ignacio el secreto de la venta de Sorolla, que no es otro más que haber invitado a los hispano-americanos de París, es decir, *los indianos de allí*, que son muchos y son de la fuerza intelectual de los nuestros. Así se explica todo y parece ser que ningún lienzo ha sido adquirido por franceses. Ha sido muy lagarto el tal Sorolla (que), sin duda, habrá invitado a los Embajadores de las Repúblicas Americanas, tan amantes de las cosas de España..." (23).

El otro renovador del panorama artístico madrileño en la primera década del siglo fue Aureliano de Beruete, quien a lo largo de estos años estuvo presente también en las Exposiciones Nacionales sin obtener ningún éxito espectacular, sino tan sólo modestas segundas medallas en 1901 o 1904, que, sin embargo, le libraron de los ataques de que fue objeto Regoyos. Hay que tener en cuenta que Beruete tampoco puede ser definido como un impresionista, al menos a comienzos de nuestro siglo. Aunque en 1906 ya pintaba su famoso cuadro sobre el Manzanares en el puente de los Franceses denotando una clara influencia francesa, sólo en el año anterior había alabado a Monet, haciéndolo al mismo tiempo que Boudin y Sisley, probablemente mucho más afines a su forma de pintar. En 1901, su juicio positivo acerca de Sorolla se justificaba diciendo que no había

caído en el "ultraimpresionismo insensato", que caracterizaba a otros. Pues bien, el juicio que encontramos en las cartas de Regoyos acerca de Beruete es tan negativo como el que sigue:

> "... Hoy he visto la Galería Beruete que tiene cosas muy buenas y unos Carreño que pudieran pasar por Velázquez si el retratado, Carlos el Hechizado, hubiera nacido en vida de Velázquez, pero nació unos años después y no puede ser. Por supuesto entre estos "chef d'oeuvre" de Carreño, Grecos y Goya hay varios Sorollas y muchos Beruete que parten los corazones..." (24).

Por supuesto, no se trata de dilucidar aquí la procedencia de juicios como estos, sino de dar cuenta de ellos para enmarcar el sentido de la obra de Regoyos en la pintura de su tiempo. Es muy posible que, con el paso del tiempo, modificara su juicio sobre Beruete: a fin de cuentas "Azorín", que había hecho de Regoyos una gran alabanza, luego aseguró que tenía muchas reproducciones de cuadros, pero que en casa sólo tenía a la vista un cuadro de Beruete. En cualquier caso, nuestro pintor, hombre de tempranos contactos con la pintura europea, difícilmente podía aceptar un ambiente como el madrileño en donde estaba en una perpetua situación de agresividad, poco susceptible a matices. Soriano cuenta que se le presentó Regoyos como persona que odiaba a Pradilla y éste, a su vez, trataba a Sorolla, a pesar de la diferencia de edad, como "maestro", mientras que era juzgado por Beruete como un "culto pintor". No puede extrañar, pese a la injusticia, que Regoyos les englobara en un común repudio.

Regoyos, ¿pintor de Castilla?

Desde "Juan de la Encina" se ha insistido, quizás en exceso, en la sintonía entre Regoyos como pintor y determinadas figuras de la Generación del 98, en especial Baroja y "Azorín", que fueron sus contertulios durante sus estancias en Madrid. Sin embargo, el paisaje de Regoyos, en realidad, tiene poco que ver, como ideal, con el castellano que se ha solido identificar con las descripciones "azorinianas". Como ha señalado María del Carmen Pena, el paisaje de los alrededores de Madrid fue redescubierto por los hombres de la Institución Libre de Enseñanza y, en general, los discípulos de Giner; no es una casualidad que Aureliano de Beruete, vinculado con este mundo, pintara el entorno madrileño, que también al propio Sorolla le parecía poco atractivo, más habituado al levantino, mucho más dulce. Así se explica que en la condenación de Regoyos del ambiente madrileño que va desde la ruindad de su urbanismo hasta la ignorancia de sus críticos, haya también un repudio del paisaje con el que se enfrenta. Con ocasión de su estancia en 1908 describe la Moncloa como un "desierto horrible" y en otra carta, también al pintor Losada, descubre una sensibilidad perfectamente antitética de la de un Beruete, quien, como se sabe, elegía con frecuencia el fondo de la sierra de Guadarrama:

> "Aquí el sol le persigue a uno por todas partes en la calle, en la exposición, en casa, sobre esta hoja de papel. Si el sol es la alegria, este pueblo es bien alegre, pero así como se desea el sol para la vida, no me pasa eso para pintar. ¿Que se podría hacer aqui con una paleta en la mano? ¿Dónde se metería uno para encontrar una armonía pictórica? El otro día estuve en el Pardo y entre aquellos árboles, que han crecido mucho, no pensé ni en Goya ni en sus majas, ni en Velazquez ni en sus princesas, que algun dia pasaron por alli en litera. *Pensé en un pedacito de campo verde de Guipuzcoa o Vizcaya y que, entre caserios bajo un cielo gris, me dejaran pacer como las vacas...*" (25).

Lo que sí caracterizó a Regoyos fue una sensibilidad ante el paisaje que, además, supo trasladar a la expresión literaria. Precisamente "Juan de la Encina" utilizó la correspondencia que venimos citando como evidente prueba de ella. Dejó bien claro, además, que su preferencia, de acuerdo con lo señalado en el texto de

esta última carta era el paisaje del Cantábrico y del País Vasco, que sintonizaba con las influencias que tuvo durante su estancia bruselense y parisina y que, además, podía servir de lenitivo para esa etapa "neurasténica" que decía haber experimentado. La sensibilidad ante el paisaje se debió dar de forma progresiva en la obra pictórica de Regoyos y de ahí la afirmación de que en caso de reiniciar su vida hubiera utilizado exclusivamente una paleta clara, sin tierras ni negros "entregándome por completo a las impresiones que recibiera de naturaleza" (26). Esta frase, que ha podido servir a modo de lema introductorio de la principal de las

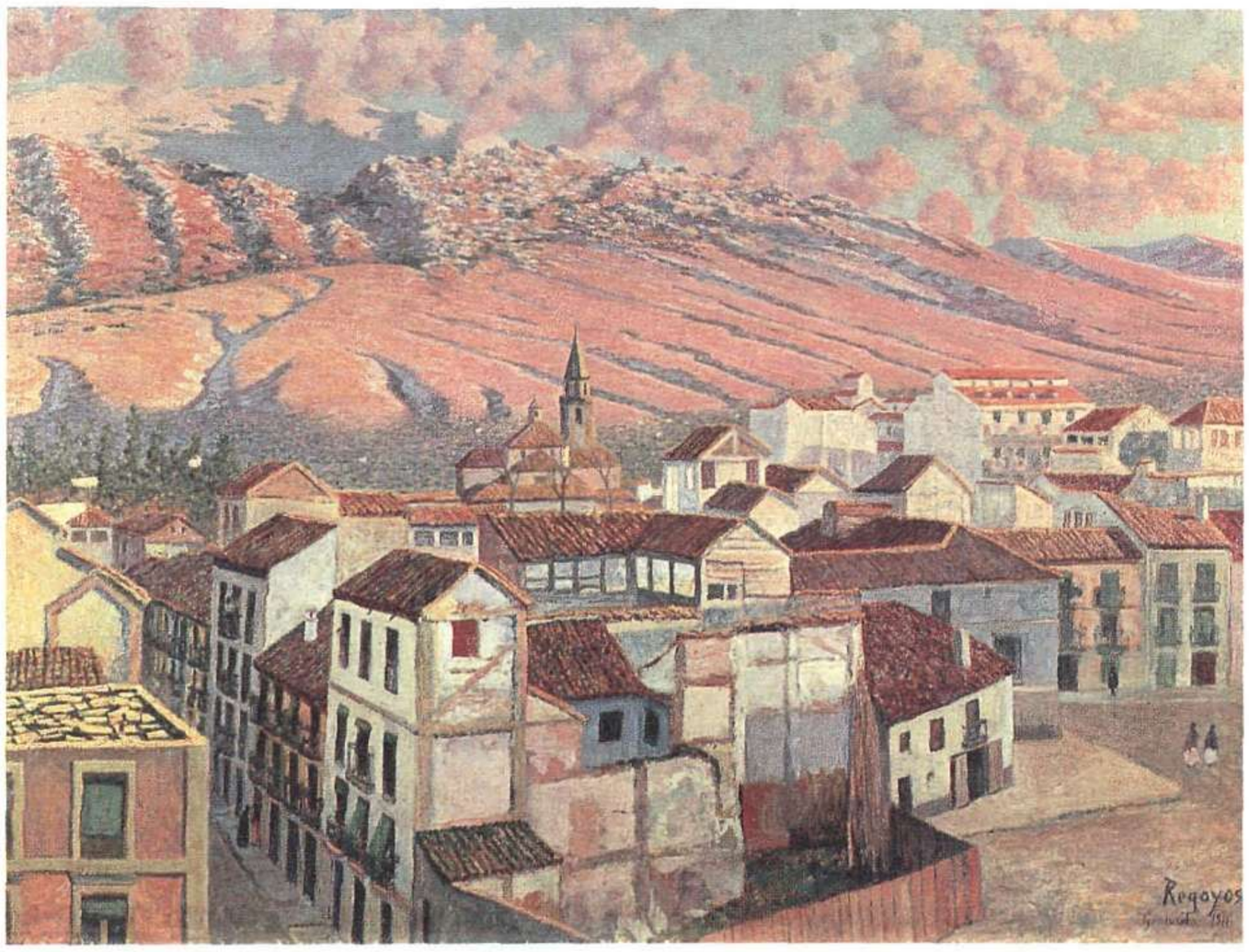
D. Regoyos. *Paseo de la Avanzada*. Colección particular.

exposiciones de Regoyos, podría encontrar repetición en la correspondencia con Losada. Tras una estancia en Zuazo (Alava) para curarse de una bronquitis, le escribió para mostrar de nuevo sus preferencias:

> "... Tengo una ventana que mira al monte y que debido al mal tiempo el cielo no es de esa inmovilidad azul y monótona de Castilla sino que constantemente se renueva y las nubes que pasan producen efectos muy pictóricos (...)
>
> ... Durante el día me iba al campo y cada vez que hacía una escapateria volvía contento a casa después de haberme confesado con la amiga fiel, Señora Naturaleza, que nunca me ha sido repulsiva como la existencia de los bañistas, sean franceses, belgas o españoles." (27).

Precisamente, una de las cartas citadas contiene la frase en que nuestro pintor condensó su desvío respecto del paisaje castellano aludiendo de paso a un pintor que, como sabemos, era para él la ejemplificación del arte adulterado: "Anda y que lo pinte Sorolla, que yo no cojo los pinceles hasta tener el mosaico de los complementarios". Como veremos más adelante, en realidad poco cambiaron las actitudes de Regoyos con el

transcurso del tiempo; sí que le llegó a apasionar, sin embargo, el paisaje granadino. Por tanto, no se puede interpretar que su cambio de residencia en los años finales de su vida obedeciera a razones estéticas, sino de salud. "Mi catarro se ha recrudecido y el médico me dice que el Mediterráneo me convendría", le escribió a Losada, lamentando dejar el País Vasco; más adelante le diría, en el mismo sentido, a Unamuno, que Cataluña, donde residía, era como una maceta "que nunca había visto el agua", mientras que "Cantabria es la maceta recién regada", pero "desgraciadamente mis ideales están reñidos con los bronquios".



D. Regoyos. *Derribos*. Colección particular.

En estas condiciones, ¿qué explica realmente que Regoyos eligiera con tanta frecuencia una temática castellana cuando no se trataba ya de evocar a la "España Negra", sino gozar de un paisaje que a él, como vemos, no le satisfacía? Es muy probable que un factor importante fuera la propia demanda que tenía en el extranjero. En realidad, Regoyos no empezó a vender en España sino en los últimos años de su vida, en torno a 1909, pero, antes de esta fecha, aunque nunca alcanzara verdaderamente nada semejante a un éxito espectacular consiguió dar cierta salida en las numerosas exposiciones que hizo en el extranjero, quizá más frecuentes (aunque no con el éxito de Sorolla, Anglada o Zuloaga) que las de cualquier otro pintor español de la época. Hay indicios en las cartas a Losada que permiten pensar que esta es la razón. Así, en una ocasión, después de haber concluido un año que había sido malo para nuestro pintor, le informó haber vendido tres cuadros en la galería Durand Ruel, el gran marchante de los impresionistas con quien expuso y del que luego veremos que mantuvo con él estrechas relaciones. "Lo que siento —escribía— es que las cosas que vendo son las de países donde no se puede vivir. Por eso me preparo para ir a Teruel, Soria, Daroca. Es lástima, porque viviendo en esos países pronto haría fortuna". Otra vez posterior le explicó que "una cosa es el "trou" artístico para unos días, pero para la vida

es otra cosa; todos me parecen tristes. Si no fuera por eso, hay tantos Pancorbos en España que me gustan, pero, ¿cómo vivir en ellos?" Da, por tanto, la sensación de que si a otros pintores, como Zuloaga (y algo semejante cabe decir, quizá, de Anglada Camarasa y de Nonell), el mercado exterior les empujó a la "españolada" folclórica, algo parecido pudo suceder con Regoyos, aunque en este caso se tratara de procurar la representación de un paisaje arquetípicamente español (28).

Los textos que "Juan de la Encina" citó en su día de las cartas a Losada no indican el desvío por el paisaje castellano que, sin embargo, es lo más habitual en esta correspondencia. Procurando no citar aquellos ya empleados por el gran crítico, vamos a hacer mención tan sólo de dos. El primero no contiene la habitual diatriba contra la luz de Castilla, pero, implícitamente, al hacer alusión al paisaje típico del impresionismo francés, muestra su preferencia por él:

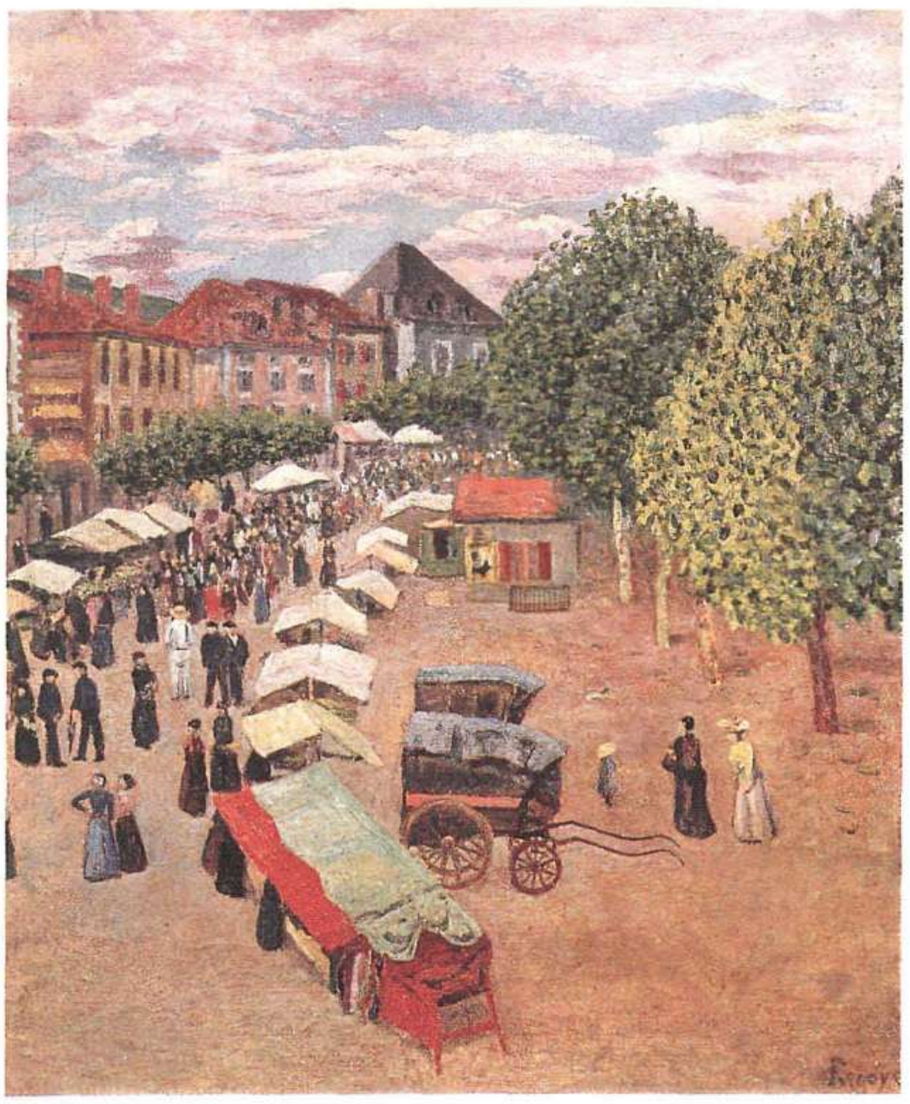
> "... Estuve en el Castillo de Frías que es una maravilla como ruina y he hecho un pastel. Luego fui a Burgos y quise hacer algo castellano, pero toda obra burgalesa o es vulgar o hay que caer irremediablemente en la Catedral (...) Por fin apretó el frio que es lo que siempre me hace abandonar Burgos y acabé por alquilar un cuartucho en la plaza para hacerla en crepúsculo y con luna si cabe. Lo hice como pasatiempo y porque hacía frio y ahora me veo obligado a aprovechar el piso. Hice dibujos, como un arquitecto, muy fastidiosos, con objeto de obtener la silueta exacta del contorno y luego bocetos pequeños y ahora amplío en casa para volver allá y hacer las impresiones en grande. Van a decir algunos que está insinuado por las catedrales de Monet pero no tiene nada que ver una luz ni un país con otro y, aunque no hubiera visto las de Rouen, yo hubiese hecho la de Burgos que desde niño he deseado pintarla. Castilla no la concibo para vivir pero me voy aficionando a pintarla (29).

De hecho, el efecto conseguido por Regoyos evoca inevitablemente a Monet y viene a ser un testimonio más de su apertura al arte europeo de su época, puesto que apenas hacía una década que el pintor francés había pintado su famosa serie sobre la catedral de Rouen.

Otra carta, escrita en fecha posterior desde Lerma, uno de "estos rincones tristes de Castilla", cuando ya no estaba tan lejana la muerte del pintor, revela la permanencia en unos gustos invariables y, al mismo tiempo, da la clave de por qué tantos cuadros de Regoyos muy de acuerdo con su sensibilidad optan por un momento del día que no es el pleno sol:

> "Zuloaga me había hablado de Lerma y vine hasta aquí para volver mañana a Burgos y ahora aquellos aburrimientos de Burgos me parecen un paraiso. Tomar una diligencia destartalada y caminar *cinco horas al través de barbechos pardos sin fin; eso es el viaje. La población una iglesia y un palacio* cuadrado del Conde Duque de Lerma, donde ya no hay más que paredes lisas de piedra de una monotonía sin límites y las demás casas todas hechas con adobe o ladrillos de tierra color café con leche. De modo que para pintar este país hay que tener un poco de azul y blanco y sobre todo una gran cantidad de ese tono "café au lait" que no es el "café au lait" de Cazin, que decía Degas, sino un ocre sucio pero algo asalmonado. Todas las cosas y casas estan impregnadas de aquel tono hecho con los famosos ladrillos de tierra. Luego la tierra igual y cuando pintan alguna casa es también "café au lait". No tiene V. idea de la tristeza inmensa que se apodera de mi alma en estos paises.
> Además me voy convenciendo que fuera del momento sublime del crepúsculo, que dura bien poco, todos los efectos son de "trompe l'oeil". Son para habiles superficiales, como Sorolla. El punto de partida es falso a las tres de la tarde ó a las diez de la mañana y todo resulta "trompe l'oeil" aunque se quiera ser real. Cuando está nublado ya es distinto. La luz fina la considero equivalente al sol de

Guipuzcoa, cuando aquel es fino y entonces entro en *la paleta posible*, como yo la llamo. No comprendo la vida en Castilla mas que las horas que dura una sesión y luego escaparse a un sitio de la España Cantábrica y ganarse allí la vida limpiando botas u otras cosas más bajas que las botas, con tal de estar allí. Pero vivir en estos pueblos, ¡¡¡que tormento sería tan grande!!!" (30).



D. Regoyos. *El Mercado del Dax*. Colección particular.

R. Casas. *Cartel de Anís del Mono*. Museo de Bellas Artes de Barcelona.

FINAL DE SIGLO EN EL PAÍS VASCO

Aunque en la correspondencia de Regoyos aparezca con frecuencia Madrid como destinatario del aborrecimiento del pintor, dado el lugar de su residencia en los años del cambio de siglo y también la de Losada,

las referencias son mucho más frecuentes al mundo vasco y, en particular a Bilbao. Como hemos señalado, ya Lafuente Ferrari describió a esta ciudad en el final de siglo como "la incipiente Atenas española"; esta conciencia de que podía ser un foco de transformación del arte y la cultura española en un sentido modernizador es, por otro lado, muy patente en alguno de los literatos de la época como, por ejemplo, Maeztu, quien no dudó en poner en relación esta posible vocación bilbaína con las transformaciones que se estaban produciendo en la vida económica de la ría: "Podemos considerar la red ferroviaria y el hormiguero de las fábricas como el pedestal en que se yergue una generación de artistas", escribió. De hecho, existe la evidencia de que algunos de los grandes capitanes de la industria vasca patrocinaron la obra de los más conocidos innovadores del arte finisecular: Ramón de la Sota, por ejemplo, invitó en 1895 a Adolfo Guiard a visitar Londres para ponerse en contacto con las novedades artísticas de allí, y, en 1900, quiso patrocinar una exposición vasco-catalana que serviría de contrapunto a la "macarrónica pero aprovechada broza madrileña", mientras que, aunque se viera muy a menudo decepcionado por las actitudes de la alta burguesía vasca, el propio Regoyos pintó, por ejemplo, para Picavea o pensando en beneficiarse de sus compras. Se ha llegado a escribir que la velocidad en el cambio del gusto estético en el País Vasco fue semejante a la que se dio en el desarrollo económico. Así se explica el triunfo de Adolfo Guiard, el primer pintor vasco que se formó, durante más de siete años, en París, donde tuvo contactos con Degas, para volver en 1886. Dos años después hubo una primera polémica pública en torno al impresionismo, que se repitió en 1891. El repudio partía de los sectores más conservadores y se dirigía en contra de Guiard a pesar de que éste, que en ocasiones parece haber rechazado la denominación de impresionista, carecía de la vehemencia y quizá también de los conocimientos teóricos que, en cambio, caracterizaron a un Regoyos (31). Una muestra de la efervescencia cultural y artística de la ciudad vasca es el hecho de que en 1894 se organizara una amplia exposición, organizada por el concejal Viar, que había participado en las polémicas a favor del impresionismo; apenas se vendieron menos del 10 % de los cuadros expuestos (que, por otro lado incluían fórmulas estilísticas muy diversas, desde Jiménez Aranda a Nonell y Rusiñol), pero el éxito verdadero fueron las 13.000 personas que la visitaron y que demostraban, al menos, la existencia de un mercado potencial.

Debió ser esto lo que animó a un grupo de artistas, coincidentes en la preocupación por el arte moderno, a actuar de una forma coordinada. En torno a 1891 aparecieron por Bilbao Losada, que en París había mantenido contactos con Whistler, o Ignacio Zuloaga quien por estos años trataba con intimidad a Gauguin. Darío de Regoyos debió establecer contacto con estos medios bilbaínos en torno a la primavera de 1892, momento del que data una carta suya dirigida a Guiard en que se presenta como "compañero de ideas" estéticas; lo importante no era, en realidad, la vinculación con un modo concreto de la pintura moderna como la beligerancia a favor de ella en general, por lo que nuestro pintor, en este momento muy influido por el puntillismo, no tenía inconveniente en afirmar que "ni los "petit points" ni los "petit carrés" valen lo que un dibujo bien comprendido", técnica esta última en la que destacaba precisamente su corresponsal (32). Zuloaga, Guiard, Losada y Regoyos, junto con algún otro pintor vanguardia como Iturrino, algún otro más convencional como Guinea e incluso escritores como Unamuno formaron parte de una curiosa institución denominada, humorísticamente, el "Kurding Club", sobre la que merece la pena detenerse brevemente. Sobre ella se ha escrito que en realidad tenía un propósito tan inocente como comer y emborracharse (a lo que hacía alusión su denominación); un miembro de la misma, el único que ha escrito sus memorias, ha insistido, al mismo tiempo, en la respetabilidad de la asociación de la que no formaban parte tan sólo intelectuales y cuyo nombre verdadero sería "El Escritorio"; su única regla sería que "cada socio podrá hacer lo que le dé la gana siempre que no moleste a los demás" y su actividad principal la celebración de festejos más o menos burlescos, como una cena romana. Sin embargo, es muy posible que esta visión peque de superficial. Sabemos, por ejemplo, que se acusó

al "Kurding", en los medios bienpensantes, de un comportamiento juzgado como heterodoxo: fue esto lo que propició su desaparición ante el ataque de un misionero que había interpretado torcidamente una frase atribuida a sus miembros, pero, antes, un cuadro titulado "Amanecer", pintado por Zuloaga, puede haber sido la expresión de un cierto inconformismo de estos medios artísticos, al representar a un grupo de personas caminando hacia una ermita mientras que otro, compuesto de tres, una de las cuales era Unamuno, se separaba voluntariamente de la senda seguida por la mayoría (33). En suma, cualesquiera que fueran sus actividades festivas, el "Kurding" sirvió también como punto de encuentro de unos artistas bohemios y disconformes con los convencionalismos (no sólo estéticos) de una sociedad que, por muy relativamente moderna que fuera, a fin de cuentas tampoco podía distar tanto de lo habitual en la España de la época. De la correspondencia de Regoyos con Losada en esta época puede deducirse que, en efecto, el hecho de que se hubiera formado un grupo estético modernista no implicaba que no existieran dificultades en los medios sociales bilbaínos. Refiriéndose a la crítica local (principalmente al *Noticiero*) decía que "si hubieran hablado más de Uranga, Guiard y V., sería señal que iba bien esa crítica, pero no citar a Paco (Durrio) y ni extenderse en Zuloaga y Vds..., malo". Además, el "Kurding" debía servir no sólo de punto de encuentro y de relación, sino a modo de galería de arte: "Una vez los cuadros en el Kurding me devuelve V. los que no sean agraciados con la venta, que supongo serán casi todos", dice Regoyos en otra ocasión (34). Los testimonios de la época presentan a nuestro pintor tocando la guitarra y cantando en las reuniones del "Kurding", pero también ejerciendo allí de pintor "revolucionario". Precisamente esta misma impresión es la que se desprende de una carta de Regoyos a Losada, a comienzos de 1895:

> "... Zuloaga vino a esta expresamente a ver mi pintura. Hasta ahora es el quinto o el sexto que se molesta para ver las impresiones (...)
>
> ... Una cosa asi artística y de "atelier" quisiera dar para el Kurding, en vez de los lienzos que pusieron en ese local, porque estos son demasiado correctos y casi académicos al lado de otras que tengo aqui (...)
>
> Al hombre de la tabla le envia V. de mi parte a la grandísima *M*... desisto de la compra y gastaré alegremente ese dinero en París con la compra o el alquiler de carne femenina bien palpitante y que huela a cocotte."

Esta carta testimonia el contacto inicial de Regoyos y Zuloaga, así como de vinculación de ambos, y también de Uranga y Losada, con los círculos artísticos parisinos y más concretamente con el Salón de los Independientes, nacido en 1884, casi al mismo tiempo que el simbolismo pictórico y poético: no es, pues, extraño que Regoyos en ella recomendara a Losada "que pinte nieblas y efectos algo "flous", tan acordes con la sensibilidad del momento (35). De ella era testimonio no sólo el ambiente parisino sino también el bruselense con el que, entre los vascos, sólo mantenía contactos Regoyos.

En la vida de éste, ese año 1895, supuso un cambio muy importante: en octubre de 1895 se casó e instaló definitivamente en San Sebastián, lo que supuso un menor contacto con el mundo exterior, donde se desarrollaba la vanguardia artística, pero también una mayor disponibilidad de tiempo para tratar de que el modernismo pictórico tuviera mayor éxito en España. En un principio, la correspondencia de Regoyos, aun consciente de los problemas que tenía ese intento, parece demostrar su contento por el cambio de vida que le alejaba de su bohemia vital anterior:

> "... Ahora tengo *un rorro* es decir *una rorra*, y la felicidad es completa. El impresionismo se ha convertido en "ménage" y vida burguesa, que es una delicia. En fin mientras viva seguiré haciendo

manchas aunque no se vendan. Tengo muy mala sombra para vender cuadros en España y me río de las ilusiones que se hacen los que creen poder inculcar modernismo en un país donde reina la miseria y el atraso en todo y donde el abrir un camino que no sea la rutina sabida, significa para ellos un delito ó un crimen. Salirse de la academia es para ellos locura o caso de chifladura. Por eso compadezco a Guinea. Vale más hacer zapatos que sentir ese arte en España."

Regoyos ponía como ejemplo de su propia actitud a un Zuloaga que mantenía, pese a todas las decepciones provocadas por el público, el mismo entusiasmo por el arte moderno, pero no preveía para el futuro de la pintura moderna ningún cambio positivo en España. Encerrado en San Sesbastián parecía condenado al aislamiento del que sólo le sacaban sus contactos epistolares con sus amigos del "Kurding":

"... Después de todo él (Zuloaga), no tiene la culpa de sentir eso y (los que) no podemos contrariar el temperamento, moriremos chiflados para la masa. ¡Qué ganga! Qué lastima que no haya V. visto la exposición de aquí. Resultaba para provincias no tan mala como otras que he visto en España, pero lo cómico y risible fue la apreciación del público y de la prensa. Lo bueno era lo malo y viceversa; ¡¡¡que atajo de barbaridades!!!" (36).

Pronto, sin embargo, Regoyos debió sentir como abrumador el peso de la vida cotidiana en la ciudad guipuzcoana. Otra carta, posterior, le muestra reticente ante la posible receptividad de los bilbaínos respecto del arte moderno e interesado, como siempre, en la evolución de la vanguardia; si ahora viajaba menos, al mismo tiempo, en compensación, procuraba tener consigo, en San Sebastián, a la vanguardia, cuya evolución seguía puntualmente:

"Dirá V., quizá, que no concibo a un bilbaino capaz de comprar un cuadro de nuestra pintura, que nosotros adoramos. No es esto; es que cada uno habla de la feria..., etc., y a mí me ha ido tan mal en España y tan bien en el extranjero, que en Bruselas tenía todo y aquí ni exito ni dinero, ni aun para el marco y por eso soy tan pesimista para España donde dicen que hay dinero pero ya no creo ni en el empréstito.

.....

Lo malo es que con tan poco beneficio no he podido curarme de esta enfermedad del arte y cada vez trabajo más y la tendencia es más moderna o, por lo menos, debe parecer demasiado arte joven a los viejos, puesto que los viejos de aqui me toman por loco rematado. Esto debe ser buena señal, sobre todo mientras siga gustando a los verdaderos artistas. Aqui tengo a los hijos del Pissarro que están pasando el invierno. Son tan artistas como su padre, el gran pintor de los impresionistas modernos, y me hacen mucha compañia, porque asi me parece que no estoy solo artísticamente hablando, me alejan de los imbéciles donostiarras. Estan encantados del salvajismo de esta costa y como buenos coloristas no hablan más que de armonías. Aprueban la decadencia de los puntistas..., y se enamoran a todas horas de los tonos fundidos que sorprenden en el campo cuando vamos de paseo. Todos son admiraciones a cada paso..."(37).

Pero cuando a Regoyos le faltaba el apoyo de las amistades basadas en una identidad de intereses estéticos caía en la depresión. En otra carta, después de preguntar por la "jumeras o castañas en el Kurding", afirmaba:

"...*No me siento aqui entre artistas.* No puede V. figurarse lo que un artista sufre en este pueblo de aislamiento pictórico ya que no tanto de musical. Los Pissarro se han ido a Barcelona y, enseguida, me he apercibido que me quedaba solo en ideas artísticas. Siempre resultaré chiflado para esta gente,

pero creo que para mi pintura vale más *eso que ser* apreciado por los donostiarras porque esto ultimo seria mala señal. En fin soy muy feliz en mi interior que antes no tenía, pero quisiera tener aqui un Zoloaga o un Lautrec y eso no se cria por este pueblo... Yo estoy cada vez mas en que hay que *encerrarse para trabajar pero que encerrarse en esta patria para siempre es enterrarse en vida...* ¡Ay!, amigo mio los que queremos trabajar por el arte sin hacer concesiones al público tenemos que empezar por tener cupones que cobrar, si no ó el arte moriría ó nosotros acabaríamos en un asilo de beneficencia..."

Poco debía imaginar Regoyos que acabaría teniendo dificultades económicas como las que concluyó teniendo. En 1897 reanudó su presencia en París gracias a los contactos que había tenido con una de las figuras más destacadas del impresionismo ("Pissarro me asegura que tendré éxito. Dios le escuche, pero por poco que tenga no causaré risa como en España", escribió a Losada). Le había puesto en contacto con la Galería Durand Ruel y —confió a su corresponsal— "no es poca victoria el haber conseguido entrar en esa casa". Durand-Ruel, en efecto, fue el marchante por excelencia del impresionismo francés hasta tal extremo que el ritmo de sus nagocios, con frecuencia problemático, fue también la expresión de la fortuna de los pintores relacionados con este movimiento artístico (38). Como veremos, los contactos de Regoyos con Durand Ruel se hicieron crecientes, ya pasado el cambio de siglo, y adquirieron otras dimensiones.

La organización de la vanguardia bilbaína

A la altura del final de siglo encontramos, por tanto, en el País Vasco un grupo de pintores muy relacionados con la vanguardia ultrapirenaica y dotados de una conciencia de grupo (aunque ésta naciera, principal pero no exclusivamente, de las diversiones en común) que se sentían capacitados para realizar una obra de propaganda de sus ideas estéticas porque, aunque el medio en que vivían no fuera entusiasta con sus ideas estéticas, tenía, al menos, la suficiente receptividad respecto de ellas. De este ambiente surgirían toda una serie de iniciativas que apenas han sido estudiadas hasta el momento actual, pero que revisten un gran interés para la historia del arte español de comienzos de nuestra centuria. Entre 1900 y 1910 se celebraron en Bilbao seis exposiciones, utilizando como local las Escuelas Albia hasta 1903 y luego la Sociedad Filarmónica; en ellas participaron algunos de los más conocidos pintores de la vanguardia europea o de la española, levantando una fuerte polémica en los medios periodísticos. En relación con ellas las fuentes mencionan la existencia de una sociedad de arte modernista que, sin embargo, ha sido considerada, en la principal monografía hasta ahora escrita, como una entidad ficticia (39).

La correspondencia entre Regoyos y Losada permite precisar todas estas iniciativas, así como señalar el papel que, a cada uno de los pintores que habían pasado por el "Kurding Club", le correspondió en ellas. La primera exposición se celebró en agosto de 1900 y en ella Regoyos no parece haber desempeñado el papel de principal animador; es obvio, sin embargo, que figuraba entre los que apoyaban la iniciativa, porque una carta suya a Losada (que parece haber jugado uno mayor) revela el conocimiento de los preparativos: "Me alegraré que expongan los más intransigentes de Francia para asustar a los bilbainos; si expone Gauguin vamos a parecer académicos" (40). Esa voluntad rupturista siempre animó los propósitos de los antiguos miembros del "Kurding", pero la frase de Regoyos revela además la voluntad de ofrecer al público de la capital vasca la pintura francesa más en boga: Gauguin, en efecto, mostró en la exposición litografías y grabados al boj, producto de su estancia en Tahití. Además de los pintores vascos de vanguardia más conocidos (Guiard, Guinea, Losada, los Zuloaga o Uranga) expusieron un buen número de catalanes (Casas, Mas i Fondevila, Rusiñol, Pichot, Opisso y Picasso, al que cabe en esos momentos atribuir esta significación regional), estableciéndose así

una solidaridad entre aquellos dos núcleos que estaban en la primera fila de la defensa del arte moderno en España. La exposición fue objeto de polémica periodística al atacar un sacerdote al modernismo pictórico; entre quienes, con seudónimo, defendió a este último debió estar Regoyos, pues el repudio del llamado "arte rutinario" que aparece en la prensa bilbaína, fue en esos momentos una de sus expresiones rupturistas preferidas.

A. Beruete. *Río Manzanares*. Casón del Buen Retiro, Madrid.

Fue esta primera exposición la que hizo nacer una iniciativa complementaria: la creación de una "Sociedad de arte modernista" que tuvo existencia real y de cuya gestación fue responsable principalmente Regoyos, junto con Losada. El primero, a comienzos de 1901, parece haber sido todavía escéptico respecto de las posibilidades del arte moderno en España ("Estoy dispuesto a exponer en todas partes ya que en España no se hace nada", le decía al segundo), pero en torno a la primavera de ese año debe haberse lanzado con decisión a la tarea de formar una sociedad dedicada a la promoción del arte avanzado. El modelo debía ser el que él mismo había conocido en París y en Bruselas, es decir, los centros de la vanguardia (ese mismo año viajó por segunda vez a Castilla con el conocido crítico belga Verhaeren, principalmente atraído por El Greco). Regoyos envió a Losada el reglamento de la "Sociedad de los Independientes" parisinos para que en ella se inspirara para redactar los estatutos de la de Bilbao, hizo el sello de la misma e incluso figuraría como presidente, aunque sólo fuera para los trámites de importación temporal de los cuadros de pintores extranjeros. Sin embargo, más que el modelo de la sociedad parisina prefería el de "Los Veinte" bruselense que implicaba al compromiso perenne

de contacto con la vanguardia extranjera y el resto de la española. De ahí la propuesta a Losada, que encontramos en una de sus cartas de ese momento:

> "Hoja para que sea leída por los socios de la Sociedad de Arte Modernista.
>
> Artículo primero: La Sociedad de Arte Modernista compuesta de 22 socios de diferentes regiones, pero todos de ideas antiacadémicas, tiene por objeto combatir la exhibición de *arte rutinario* en España y dar a conocer, por el contrario, todo lo que sea novedad en arte, juventud en ideas, personalidad, en fin; cosas tan desconocidas en las exposiciones de nuestro país. La Sociedad tiene obligación de variar todos los años sus exposiciones invitando a artistas del extranjero de lo más moderno en arte o invitando, también, cuando la ocasión se presente, a artistas de otras regiones de España en los cuales se vea la misma tendencia antiacadémica o una personalidad reconocida por los artistas de la Sociedad". (41).

Esta voluntad rupturista, favorable a la vanguardia, hizo que Regoyos vetara la presencia entre los socios fundadores de algunos en los que inicialmente se pensó como, por ejemplo, el hijo de Guinea o el pintor catalán Barrau. "Creo que esto no les ofenderá, pues nuestra divisa será siempre todo por el arte", decía Regoyos, pero, a pesar de su optimismo, la realidad es que Guinea que había empezado por colaborar en la empresa acabó desvinculándose de ella. En una carta posterior, Regoyos insistió ante Losada en la necesidad de que la institución que querían crear mantuviera ese carácter minoritario pero abierto hacia el exterior y hacia aquella región española que mantenía respecto de la primera línea de la pintura mundial el mismo interés que los pintores vascos:

> "Creo que el medio de que hubiese porvenir (para la Sociedad) sería no aumentar la sociedad con nuevos socios porque muchos se creerían con derecho a ser *modernistas,* si es que la palabra hay que tragarla, y en ese caso se convertiria en una sociedad vulgar de pintores. Debíamos reunirnos en sesión, si es caso, una vez al año para hacer anualmente una exposición *nueva* como hacían los XX que invitaban todos los años a otros veinte para seguir la misma cifra en aquella sociedad y evitaban que aflojara la potencia en arte... Eso sería un estímulo para nosotros, ya que somos impotentes para que nosotros solos demos la fuerza, en calidad y cantidad, y, al mismo tiempo, para el público también es un reclamo muy grande; es decir que no iran por los bilbainos sino por los extranjeros y al mismo tiempo se ve a los bilbainos. También con Cataluña se la puede considerar como región invitada diciéndole a Utrillo que él y los que expusieron este año son socios, pero que inviten todos los años a artistas de aquella región *variando siempre*" (42).

Siempre pensó Regoyos lo mismo de esta sociedad que él, de manera eminente, había pretendido inspirar: podía acabar siendo algo parecido al Círculo de Bellas Artes madrileño, es decir, un reducto de conformismo, en el caso de que la cantidad de afiliados sustituyera a la calidad vanguardista de los mismos; era preciso, pues, se "invitara los más fuertes de París porque con los españoles no haremos más que perjudicarnos" (43). El propósito pedagógico de Regoyos se entiende teniendo en cuenta sus contactos con el exterior y su entusiasmo por la nueva estética.

En el momento en que organizó la sociedad de arte modernista planeaba su viaje con Verhaeren por España ("Oh, que Grecos en las iglesias de Toledo", dicen sus cartas); luego se alojaría en su casa de París. El sentimiento de identidad con la vanguardia francesa le hacía describir a Degas o Pisarro como "frailes de nuestra congregación" mientras que su propia patria era "el país de los cafres" y, con cierta pedantería, describía las veladas transcurridas en Irún, donde ahora residía, al lado de ocasionales visitantes, "hablando de arte y

viendo muchas cosas buenas que tengo de amigos de París". Para él, además, la defensa de sus tesis estéticas conllevaba una auténtica forma de vida, abnegada y generosa, que no tenía en cuenta intereses materiales, o al menos, así se lo atribuía a sí mismo y a otros:

> "De vuelta de la gran Babylonia Montmartroise, donde he visto mucho, he aprendido no poco y *he recogido algunos cuartos con Durand Ruel* gastandolos por otro lado en locuras, pero locuras útiles de casado...
>
> De París le daría muchas noticias interesantes que ví al gran Degas tan grande como modesto, que dice *"je sais que les marchands font fortune avec une peinture mais ja m'en fiche je ne veux pas m'enrichir. Quand il me manque un billet de mille, celà m'arrive rarement, je le demande à Durand Ruel et il me l'envoie de suite. Ils sont des braves gens les marchands".*
>
> Después de que le explotan esos señores todavía los encuentra que son: " *braves gens!!!"* Pero es porque ve la vida a través del arte". (45).

En cambio su repudio de Sorolla nacía no sólo de factores estéticos, sino también de que esta era una pintura, según él, inspirada en puros criterios materiales: "Sorolla está estos días aquí —decía— ha venido a dar otro mordisco a otro burgués imbécil, naturalmente, y pintará un lienzo bien oficial, bien "vieux jeu", por unos cuantos miles de pesetas".

Animado por este espíritu, Regoyos jugó un papel decisivo en la organización de la segunda exposición de arte modernista en Bilbao. De los nueve pintores extranjeros que participaron en ella, al menos cuatro (Luce, Charpentier, Van Risselberghe y Lemme), pero probablemente también alguno más (Bernard, Dethomas, Guerin...) lo hicieron merced a su intervención; puede pensarse, en estas condiciones, que su propósito de dar a conocer en nuestro país la vanguardia se tradujo en la realidad. Sin embargo, la correspondencia de Losada demuestra las enormes dificultades que Regoyos tuvo para, por ejemplo, pasar los cuadros por la aduana ("nada que sea de sentido común es natural en nuestro país", decía). En concreto, los cuatro cuadros que muy a última hora envió Picasso (y que deben haber procedido de la exposición que realizó en el mes de junio de 1901 en la galería parisina Vollard) fueron pasados ilegalmente. El genial malagueño era miembro de la sociedad y en esos momentos pedía por sus cuadros tan sólo 300 pesetas, pero estaba dispuesto a aceptar cantidades menores en el caso de existir comprador. Regoyos no sólo hizo de organizador de la exposición, sino también de defensor de la estética que ésta representaba por medio de artículos en la prensa. "Hay cosas de pintura —le decía a Losada— que deben decirse en España; sobre todo los "pointilleurs" deben explicarse algo porque creo que sin explicarlos sería griego para los españoles"; en efecto, la mayor parte de los pintores invitados por Regoyos pertenecían a esta tendencia pictórica. Fue Regoyos el autor de una artículo publicado en *El Liberal* de Bilbao con el título de "Contra las medallas", que apareció anónimamente. La tesis que en él se defendía tenía mucho que ver con esa visión de la vanguardia que hemos visto exponer a Regoyos ante Losada: las medallas sólo servían para empequeñecer al arte creando competencia entre los artistas mientras que, caso de no otorgarse, el resultado habría de ser inevitablemente "más artístico"; Regoyos, oculto bajo el seudónimo "un modernista", ponía ejemplos de lo que sucedía en otras latitudes para justificar su opinión, que de todas las maneras, no era sólo individual sino que parece haber sido compartida por Guiard y Losada.

Todos estos esfuerzos, sin embargo, no encontraron tanto éxito como el entusiasmo de Regoyos merecería haberles deparado. La verdad es que las cartas que nuestro pintor cruzó con Losada y Guiard parecen demostrar que no tenía buena impresión del resultado, con excepción de los pintores extranjeros: al segundo le admitió que "la exposición era mala, en conjunto" y al primero que "si nosotros somos flojos, la exposición será interesante" tan sólo por los invitados de más allá de los Pirineos. Quizá por eso no tuvo inconveniente en que

acabaran figurando en la muestra pintores a los que reputaba como convencionales. Con esta exposición, por otro lado, se rompió la vinculación establecida el año anterior con la pintura catalana, que no estuvo representada, y, además, Regoyos empezó a percibir el desvío o la insolidaridad de algunos de los que en el pasado habían colaborado estrechamente con él. De los antiguos compañeros del "Kurding", Guiard, Iturrino, Losada y Uranga, junto con Regoyos, representaron el grueso de la exposición, pero, en cambio, Zuloaga, que por entonces conseguía sus primeros éxitos en París, sólo estuvo representado con un cuadro y parece haber mostrado un claro desvío por lo que debía ya considerar como un ambiente pictórico provinciano: Regoyos llegó a comentar que "Ignacio ha prometido mucho y ha cumplido poco o nada" (46).

Pero la decepción relativa ante el resultado de los esfuerzos desplegados todavía aumentó con la existencia de una polémica acerca del arte nuevo. Lecanda, un sacerdote que ya había expresado sus reticencias ante el modernismo pictórico haciendo crítica en la prensa bilbaína, de nuevo volvió a manifestarles en esta ocasión: Regoyos calificó esta opinión de "imbécil" (en realidad el critico había mostrado cierta comprensión ante la estética del "justo medio" que representaría un Casas) y a quien la había escrito de "cursi" en su forma de escribir y "bestia como manera de ver el arte".

Con todo, mayor polémica (y de carácter nacional) fue la que provocó el ingreso, en ese mismo año 1901, a comienzos de octubre, en la Real Académia de Bellas Artes de Mariano Benlliure. Su discurso versó sobre "El anarquismo en el arte" y en él atacó de modo despiadado al impresionismo, "propagandista de un arte sin moral, sin ideales, sin disciplina de una escuela" que, por ello mismo, resultaba capaz "por las diversas formas de su insania, de destruir pero no de edificar". La reacción de Regoyos fue inmediata y aparece recogida en una carta escrita a Losada:

> "Vaya un discurso lucido el de Benlliure. De modo que, al entrar en una academia, es de moda en España hacer un discurso en contra del vigor y de los esfuerzos que indiquen, en valentía, juventud y, en vez de descubrir novedades y energía en arte, hay que ser ñoño para entrar.
> ... Bien es verdad que para entrar con los impotentes hay que ser ñoño y asi se merece esa digna entrada en la categoria de "turpitude", con viejos rancios."

Pero no contento tan sólo con esta expresión particular de irritación, Regoyos, cuya beligerancia en favor de la nueva estética conocemos, tomó la iniciativa de una protesta colectiva contra el nuevo académico. Para hacerlo se puso en contacto epistolar con Guiard en Bilbao, pero también con otros corresponsales en otras dos capitales artísticas españolas; conocía los medios artísticos de toda la península y había propuesto, por ejemplo, el ingreso en la "Sociedad de arte modernista" del valenciano Pinazo y el catalán Mir. "Para Barcelona había pensado que Rusiñol nos podía recoger firmas de catalanes, que no son pocos los que detestan a Benlliure, y para Valencia bastaría con Soriano, pero allí sería contrapudecente porque es el país de esos genios, Sorolla y Benlliure", escribió a Losada. No se equivocó nuestro pintor porque, como veremos, la protesta no alcanzó eco alguno en Valencia. Sí, en cambio, lo logró en Barcelona, donde acababa de obtener un gran éxito Mir, y en Bilbao, a pesar de que Guiard tardó en reaccionar y al final Regoyos le incluyó en la protesta sin obtener su aceptación escrita, consciente de que era el más odiado por Benlliure. La gestación del documento aparece narrada en otra carta de Regoyos a Losada en que se confirma la iniciativa del primero y se da la sensación de que el segundo era más renuente:

> "... Para el objeto escribí a Rusiñol y hoy me contesta diciendo que hay una porción de catalanes que estan dispuestos a firmar la protesta y dicen que mandemos firmas y una protesta sencilla. Como no se trata de insultar sino unicamente de decir que no tiene razón y que el impresionismo tiene su

bueno, como la Academia tiene su bueno, supongo firmará V. con todos esos catalanes y creo podremos poner de nuestra Sociedad Uranga, Guiard, Zuloaga, Ribol, Paco Durrio, Iturrino. Cuantos mas seamos mas se le fastidia a Don Mariano, el de la Española.

... En Barcelona tenemos "La Vanguardia" y en Madrid "El País", periodico muy intransigente y que se lee mucho. Ese discurso servirá para distinguir los artistas de los no artistas y nos daremos mas a conocer, pues, por segunda vez, hemos hecho exposición de lucha y ni siquiera se sabe en Madrid que existe. Se trata de defender el arte por el arte y, al atacar al impresionismo, nos han atacado a nosotros y al arte. Como nadie ha contestado tenemos que hacerlo nosotros".

Finalmente la protesta apareció publicada en la revista madrileña *Juventud* por haberse expresado en la capital la opinión de Benlliure. La verdad es que el número de los firmantes demostraba la limitación de la nueva estética en la península: aunque la suscribieron los barceloneses Rusiñol y Utrillo, da la sensación de que en Cataluña se estaba muy al margen de cuanto pudiera decirse en los medios artísticos oficiales de Madrid. En realidad, el grueso de los protestatarios estuvo constituido por los pintores relacionados originariamente con el "Kurding" y luego con la "Sociedad de arte modernista": Durrio, Zuloaga, Uranga, Guiard, Losada... Como para dar mayor alcance geográfico a la protesta Guinea aparecía como santanderino y Regoyos como asturiano, aunque ambos vivían y pintaban en el País Vasco. El último, con la combatividad que le caracterizaba en este momento, fue no sólo el muy probable redactor de la protesta, sino también el autor de un texto complementario, aparecido también en *Juventud*, en donde se daba cuenta de la historia del impresionismo francés y, además, se le atribuía ya una completa victoria, como era indudablemente cierto (47).

Decepción y crisis vital

El año 1901 fue aquel en el que esa vanguardia bilbaína, organizada en gran parte por el fervor de Regoyos y a la que éste le proporcionó contactos con el exterior, llegó a tener una actuación más decidida como hemos visto por la exposición, sin duda un buen panorama del arte europeo de vanguardia, y por esa manifestación colectiva de protesta por las declaracionesde Benlliure. Todo ello, sin embargo, había sido el resultado de ímprobos esfuerzos que además costaron dinero; "Mejor año pecuniario que el pasado le desea su amigo Regoyos", escribió éste a Losada al comienzo del siguiente, aludiendo, sin duda, al déficit causado por la exposición (48). Sin embargo, signo evidente de las dificultades de la vanguardia en un medio como el español, 1901 no fue el año del despegue de la vanguardia artística española, sino que señaló el comienzo de la dispersión de esfuerzos y de la actuación puramente individual, así como el fracaso de algunas iniciativas prometedoras.

A lo largo de los últimos meses de 1901 y los primeros de 1902 hubo tres iniciativas de celebrar otras tantas exposiciones que vendrían a ser algo así como una consolidación de esa actuación colectiva de la vanguardia española o exclusivamente de la ubicada en el País Vasco. De ellas, dos fracasaron y la tercera, aunque llegó a celebrarse, en realidad tuvo un resultado mucho más modesto que el previsto por los organizadores.

La primera fue la celebración en París de una exposición que se celebraría en las salas del galerista Durand Ruel sobre "La jeune école espagnole"; por el título da la sensación de que se quería presentar en sociedad a la vanguardia española en la capital artística del mundo. Al parecer, la iniciativa fue de Losada, pero, como siempre, fue Regoyos quien aportó los contactos con el exterior y, por tanto, la posibilidad de realización. A Losada le respondió nuestro pintor diciendo iniciar las gestiones y sugeriendo una alternativa: "Procuraré hablar a Durand Ruel y me parece que me iré a Londres para ver si se puede hacer algo allí, —escribió—, mejor podríamos meter la píldora en Londres que en París por la misma razón que allí son más flojos, pues no me

hago ninguna ilusión de nuestra potencia en París"; la condición imprescindible era, sin embargo, que "no había que hacer cosas de *vieux jeu*". Al parecer, la respuesta inicial del gran marchante de los impresionistas fue positiva e incluso estuvo dispuesto a celebrar la exposición gratuitamente. Las dificultades se produjeron,

J. G. Solana. *La visita del obispo*. Museo Español de Arte Contemporáneo.

inmediatamente a continuación, a la hora de establecer los pintores que debían acudir a la muestra. Al parecer, Zuloaga, quien, como sabemos, había obtenido éxito más allá de nuestras fronteras y, por tanto, se sentía interesado en exposiciones de carácter exclusivamente individual, habló también con Durand Ruel y complicó la cuestión; ante los pintores españoles, sin embargo, argumentó que se quería prescindir de alguno como Guinea, quien por su condición de costumbrista, poco tenía que ver con la vanguardia. Pero hubo, además, otros problemas nacidos de que la selección de pintores era demasiado extensa. Como quiera que sea, el propósito fracasó y se perdió la oportunidad. Una de las cartas de Regoyos a Losada sobre el particular nos permite comprobar la conciencia de grupo que Regoyos quería crear, así como los pintores con que mayor afinidad sentía:

> "Adjunta va la contestación de Durand Ruel. Ya ve V. que Pissarro tenía razón y que cuando ofrece Durand gratis hay que cogerle la palabra"...

... "En España es necesario reunirnos porque estamos por civilizar. Si expongo yo solo en la Puerta del Sol diran "Es un loco", pero un grupo de varios da que pensar y se impone (...) Me dijeron *cuatro* y encontré los más a propósito V. Guiard y Uranga y yo, ademas de la escultura de Paco, porque es la pura verdad que estos harían mejor en aquellos locales".

Al mismo tiempo que se intentaba esta exposición hubo también otro intento de actuación conjunta de la vanguardia consistente en la celebración de una exposición en Barcelona de los principales artistas vascos, con la ayuda y el patrocinio del grupo reunido en torno a "Els quatre gats", probablemente en la Sala Parés, donde la joven pintura había encontrado ya una clientela. Aunque los pintores del País Vasco tuvieron buenos embajadores, el propósito fracasó probablemente porque los pintores catalanes no sentían esa necesidad de actuación conjunta de toda la vanguardia que en Regoyos era una auténtica obsesión. Él había contado con ellos para el proyecto a realizar con Durand Ruel, pero también fracasó:

"... Adjunta una carta de Romeu, el de los *Quatre Gats* por la que verá V. que nadie está de acuerdo para hacer lo que V. ambicionaba tanto. Está visto que no tenemos suerte para la dichosa exposición (...)

... Yo ya había quedado con Durand Ruel y, sin embargo, de esto he escrito a una porción de artistas para tratar de hacer lo de "La Jeune Ecole". Aunque tenía a Durand seguro he trabajado de una manera desinteresada, mientras los catalanes han trabajado *cada uno para sí mismo...*"

"En punto a actividad (colectiva) —se quejó amargamente Regoyos en otra carta— Cataluña es tan española como Madrid" (49). Sin embargo, al final hubo una exposición colectiva de la vanguardia vasca con modesta participación catalana: se realizó en París, aunque estuvo lejos de satisfacer a los que la organizaron y menos aún de acercarse a lo que habían sido sus propósitos originales. Como siempre, los contactos parisinos de Regoyos jugaron un papel decisivo en el proyecto y en esta ocasión concreta estuvieron en la iniciativa misma, según se revela en la carta de Regoyos a Losada:

"Adjunto le mando una carta de Silberberg, un señor que dice quiere *"se devouer"* por el arte. Ya me ha escrito varias cartas primero rogándome que expusiera yo en su casa; ahora está con la idea de hacer una exposición española en París. Como ésta era la idea que V. ambicionaba le he propuesto dos bilbaínos o tres sin decir nombres, porque quiere 5 comprendiéndome a mí y a Zuloaga (...)

Yo, enseguida que recibí la adjunta carta de Silberberg, le dije que la idea era buena, siempre que titularan la exposición *"La Jeune éecole espagnole"* (...)

Yo le propongo que, en vez de 5, seamos más, para poner a los bilbaínos, además de Nonell y, si no quiere más de 5, que suprima a los catalanes.

... No deje de escribirme enseguida sobre la exposición de París porque es un hermoso local que no volveremos a pescar con tan pocos gastos. Aunque Zuloaga no exponga, creo que no es motivo para desperdiciar y no se ande V. con escrúpulos como el año pasado que lo perdimos por querer ser muchos (...)

... En caso de poner catalanes pondríamos a Mir, además de Nonell, que él quiere conservar, pero esto en caso de que Ignacio no exponga." (50).

La gestación de la exposición, sin embargo, resultó enormemente laboriosa, hasta el punto de que Regoyos llegó a escribir que "creo que acabaremos por volvernos locos". Utrillo parece haber sugerido los nombres de Mir, Pichot, Casas y Rusiñol, aparte de Nonell, pero, finalmente, sólo expondría en París Ricard Canals. Regoyos llegó a concluir que no se podía contar con "gente a los que les interesa nada que nosotros existamos;

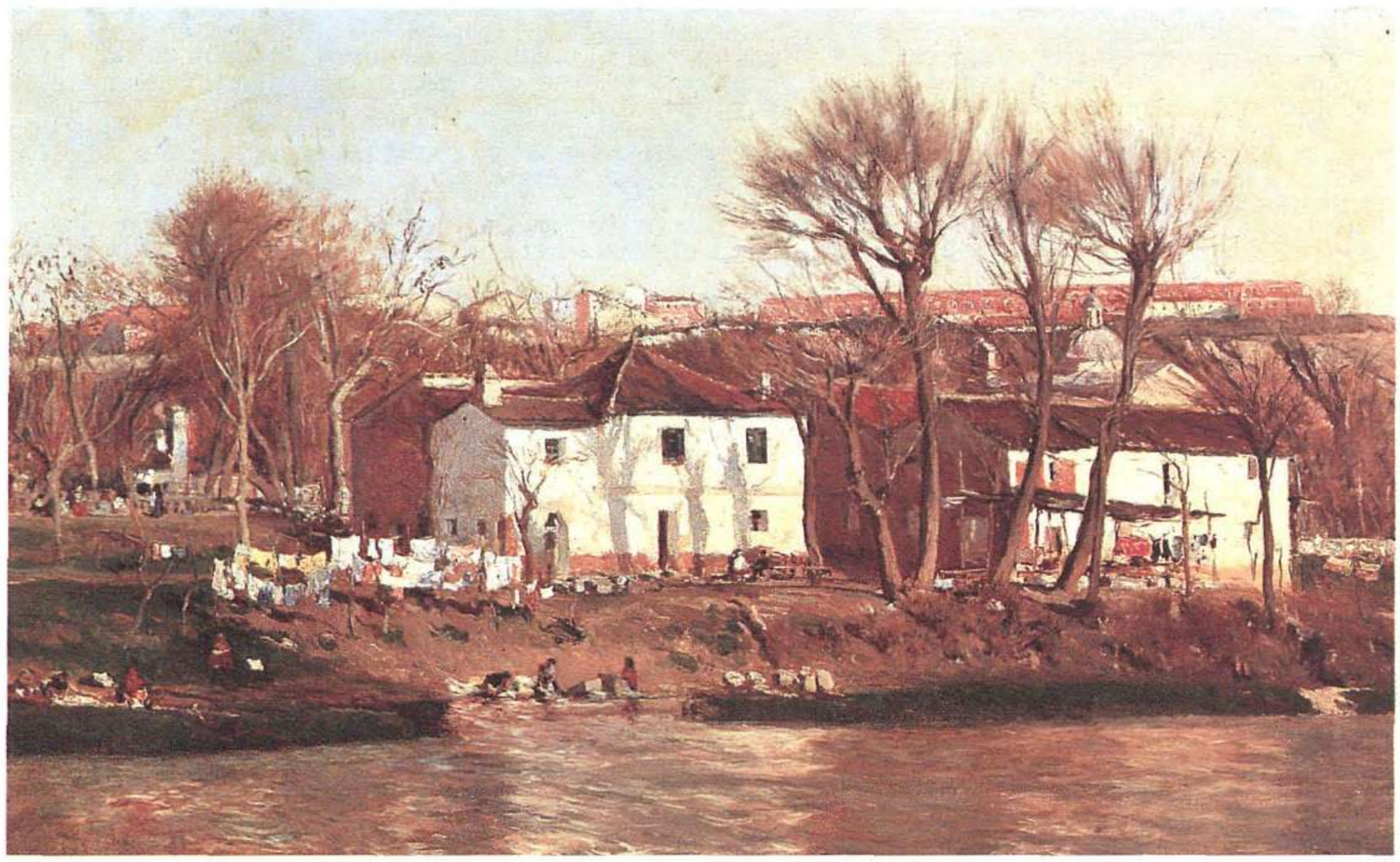
ellos siempre trabajarán por Cataluña y para sí mismos". Picasso, al que cabe considerar a estas alturas como pintor catalán, parece haber querido participar, pero lo impidió su relación comercial, con la Galería Vollard. Del resto de España, por un momento Regoyos parece haber pensado en Gonzalo Bilbao, al que no consideraba vanguardista pero sí buen pintor, pero se encontró con que Silberberg le llegaba incluso a proponer que también expusiera Sorolla, lo que para él era inaceptable, pues "quitaría el carácter de lucha a esa exposición (pues) era un hombre que trataba de locos a Renoir y Monet". Incluso Regoyos se sintió desamparado por lo sucedido con los pintores vascos; a Losada le llegó a confiar que "siempre que se trata de algo colectivo Ignacio (Zuloaga) no tiene o no quiere, Guiard no contesta, Guinea no vale para las exposiciones de lucha en un París; total, no hay más que V. y yo que estemos dispuestos". Al propio Iturrino acudió, "por no tener otro de quien echar mano", pero acabaría no exponiendo. Sólo lo hicieron, aparte del citado Canals, Losada, el propio Regoyos y Uranga y este último no sin dificultades.

Pero, además, las cartas que Regoyos escribió a Losada inmediatamente antes y después de la exposición, celebrada, finalmente, en abril de 1902, testimonian la decepción sufrida. En enero, Regoyos aseguraba que en la capital francesa "no haremos ninguna clase de concesiones ni la España para los franceses", es decir, la "españolada". Pero luego vino la triste realidad: la sala de Silberberg fue descrita en sus cartas como "pésima", "demasiado oscura" y la exposición como "una solemne barbaridad"; da la sensación de que, además, los pintores españoles debieron emplear sus propios recursos económicos para montar la exposición, frente a la pretendida e inicial "generosidad" del promotor parisino, y, además, no vendieron. La conclusión a la que llegó Regoyos fue la de que "de no exponer en casas fuertes no deben salir nuestros cuadros de casa". "Los españoles que vivimos en nuestra triste tierra —concluía— nos hacemos muchas ilusiones; nuestra vida es una pesadilla mezquina y no despertamos a la realidad más que viniendo a París". El que había sido el promotor de esta muestra en París debió ser reconfortado ahora por Losada; pensaba, sin embargo, que no tenía sentido hacer esas exposiciones colectivas, sino que era preciso concurrir a salones como el de los independientes, adonde él había acudido habitualmente desde hacía tiempo. Así era posible dirigirse "al público inteligente que es el que nos busca y dejar al público imbécil que no nos interesa, puesto que nunca nos comprará". Merece la pena aludir a la forma cómo Regoyos describía su propio arte, pues demuestra que seguía, a estas alturas, estrechamente vinculado a la vanguardia: "... Tiene un aspecto de arte bárbaro, visto de cerca, pero a la distancia debida es muy decorativo; además, es un pretexto para dibujar (y) me hace entrar en un arte que ignoraba y siempre es bueno hacer un poco de todo". De acuerdo con estas palabras, da toda la sensación de que el arte de Regoyos en estos momentos estaba vinculado con la estética de la escuela de Pont Aven y de Gauguin; hay una estrecha sintonía entre alguno de los seguidores de este último y los cuadros de nuestro pintor por estas fechas, relativos a la Semana Santa en Orduña o en Castilla, con extrañas figuras pululando en un ambiente de ensoñación (51).

Aparte de esta decepción, Regoyos sufrió también otra importante en los primeros años del siglo XX. En alguna de las cartas anteriormente citadas hemos podido comprobar el papel decisivo que nuestro pintor atribuía en la vanguardia a su amigo Ignacio de Zuloaga, pero también hemos podido ver que éste no había desempeñado papel alguno en la organización de las exposiciones de arte modernista celebradas en Bilbao; además, hemos citado como la causa de este desvío el triunfo de Zuloaga más allá de nuestras fronteras, lo que parecía haberle dotado de un cierto complejo de superioridad. "La estrella de Zuloaga comenzó precisamente a ascender en este momento de la máxima angustia nacional", ha escrito Lafuente; la consagración definitiva se produjo con los éxitos sucesivos, en 1903, de sus a exposiciones en París, Venecia y Munich y trajo consigo un peligro al que púdicamente alude el propio Lafuente y que, además, con el paso del tiempo, achacaron a Zuloaga críticos de su época como "Juan de la Encina": "Su fácil afición a lo excesivamente pintoresco". Precisamente, a partir de 1903 la abundante correspondencia de Zuloaga y Regoyos se fue reduciendo al

mínimo (52). Descubrir las razones de esta ruptura permite profundizar en el conocimiento del talante estético de Regoyos, su juicio acerca del papel de la vanguardia o del propio artista en la sociedad de su tiempo.

Antes que cualquier otra cosa, Regoyos descubrió un cambio de carácter en Zuloaga al que, ante Losada, acusó de haber trocado el compañerismo en la vanguardia de otros tiempos por una prepotencia nacida del triunfo. Ya en el momento de preparar la segunda exposición de arte modernista en Bilbao habría escrito:



A. Beruete. *Orillas del Manzanares.*

"... Lo único que diré a V. es que del mejor amigo que tenía se ha convertido en el hombre más intratable, el más inaguantable que hay sobre la tierra, pues yo comprendo que se le suba a la cabeza su éxito pero el que sea por esta razón tan *"autoritaire"* que no admita discusión de ningún género y *no hay que tener más ideas que las suyas y mucho ojo con contradecirle* esto no lo he visto nunca en ningún artista por grande que sea. Eso de ser *autoritaire* es ridículo. Hay que admitir pintar comas y, en fin, todo para demostrar que es uno artista, hablar de todas las tendencias respetándolas, no hablar nunca de dinero y vivir, como Degas, viendo la vida a través del arte sin hablar tanto de mieles. Yo desprecio todo eso, prefiero vender algo, mejor que no vender nada, eso sirve de estímulo y es agradable, pero, si se ve el arte al través de los miles y miles y no se habla más que de eso, fatalmente esas ideas pasan a la pintura y se ven enseguida a la legua. Pero he dicho que basta. Vamos a lo nuestro y nunca, nunca hablaré de Zuloaga. Le considero como un amigo que he perdido porque su *soi-disant triunfo* le ha hecho intratable." (53).

Sin embargo, las amistades comunes, entre las que figuraba de forma singular Losada, le debieron a hacer a Regoyos modificar su juicio en un sentido más complaciente para su antiguo compañero; le siguió considerando como "buen chico", pero creía que el éxito le hacía más mal que bien, modificando su carácter en

el sentido indicado. Pero si eso suponía la ruptura de Regoyos con quien consideraba como un antiguo compañero, la verdadera diferencia se produjo respecto a sus fórmulas estéticas. Ya en la carta de la que se ha hecho una extensa cita había criticado Regoyos lo que consideraba como tendencia de Zuloaga al "pastiche". Pero, como sabemos, la ruptura definitiva entre Regoyos y Zuloaga tuvo lugar en 1903. Por supuesto, no se debe descartar que el triunfo del segundo jugara un papel decisivo en el juicio de quien no lo había logrado en

A. Beruete. *El Guadarrama en día claro.*

su patria, pero Regoyos dejó bien claro que a él le movían, sobre todo, factores estrictamente estéticos, porque, en definitiva, Zuloaga había traicionado a la vanguardia:

> "De vuelta de París quisiera hablarle de muchas cosas artísticas y de Zuloaga, pero visto que V. está enzuloagado como los madrileños están asorollados, quiero darle mi opinión sobre este gran pintor que tanta fama va adquiriendo. Creo que será predicar en Bilbao, o sea en el desierto, y que V. únicamente se curaría de esa obcecación yendo a París y comparando el gran Ig. con los artistas que vuelven locos.
>
> Empezaré por decirle que vi su cuadro del Luxenbourg el que le sirvió para darle nombre y que me gustó mucho. Esto es para que vea V. que no le ataco por atacar y que si aquello fue una *"réussitte"* no es razón para fabricar lienzos en el mismo orden de ideas, pero con más astucia que un gitano prepara un caballo viejo para venderlo en la feria. Y cuidado con que se diga una palabra él; es el gran Z. el coloso de los colosos y no hay más que hablar.
>
> Si para V. el éxito artístico es vender mucho y a precios altos no discutiré más à I. porque él es el que más llega a la meta, pero en el mismo caso se encuentra Jean Paul Laurens, Carolus Duran, E. Detaille, Bouguerau, Bonnat, Gervex, Benjamin Constant, Henner y otros muchos "croûtes", que ganan grandes sumas haciendo porquerías.

Pero yo lo que he observado es que entre todos los artistas a quienes he preguntado ninguno es partidario de nuestro Z y no es envidia, puesto que esos mismos tienen sus ídolos y son entusiastas unos de Cottet otros de Maurice Denis, el más interesante de los nuevos, o bien adoran los luministas, según la tendencia de su temperamento.

Ahora regla general, pregunte V. a un burgués a un pintor malo o a un "marchand" y esos sí serán partidarios de Z encontrándole colosal (...) Ahora que vengo de París le diré que es V. mil veces más artista que él; 1º porque siquiera V. pone el fondo de la habitación en que hace sus figuras tal como las ve sin cometer el crimen de los valores falsos, 2º porque es V. menos hábil y nada *roublard*, y 3º porque pinta V. España tal como es.

Z hace la España falsa para los franceses: Teophile Gautier, Carmen de Bizet, etcétera.

Pero dejemos este gran defecto del fondo; tiene otros peores (como) la astucia retratada en el menor detalle de pantorrillas que se enseñan, sonrisas forzadas de sus mujeres para enseñar sus dientes, estudio de posturas excitantes y en todo hay la idea de *épater* al buen burgués. Yo digo que, con astucia y mercantilismo, no puede haber arte y que el buen Z posee eso en un grado que da nauseas y es repulsivo." (54).

En adelante, la imagen que proporcionó Regoyos, acerca de Zuloaga, en sus cartas a Losada, resulta semejante a la que pudieron tener los primeros pintores abstractos españoles de la generación de los cincuenta acerca de Dalí: reconocía sus virtudes pero le juzgaba como un oportunista que "se ha propuesto hacerse célebre y lo coneguirá siempre a fuerza de astucia como todo lo suyo, la pintura inclusive". Ridiculizaba sus ventas imaginarias que, al parecer, según sus propias declaraciones, alcanzarían hasta las 300.000 pesetas por cuadro (cifra altísima en la época, en especial para quien no ganaba ni un milésima parte) o el que se hubiera "convertido en sportman con automovil". Como Losada seguía manteniendo amistad con Zuloaga y juzgándolo muy alto, a veces le tenía que dar explicaciones. Su amigo, el crítico Verhaeraen, con el que había escrito su libro sobre la España Negra, atacó en la prensa parisina a un cuadro de Zuloaga que era "un pastiche de Goya tan escandaloso"; Regoyos coincidia con él pero decía no haber provocado el juicio de su amigo, pues "en arte hay que decir lo que se siente y esto de Ignacio es tan visible que un ciego lo ve" (55).

En los reproches de Regoyos a Zuloaga hay un aspecto de interés en cuanto que nos ilumina acerca de la condición social del artista español a comienzos del siglo XX. Zuloaga, como también hizo el propio Regoyos cuando sintió urgencias económicas y el propio Losada, se dedicó a la venta de objetos artísticos principalmente al exterior. Por supuesto, esta actividad nos parece hoy un expolio del parimonio artístico español, pero ha de tenerse en cuenta que nada se había legislado hasta el momento sobre el particular. En el fondo, en el juicio de Regoyos respecto de esta faceta de Zuloaga había incluso una cierta envidia por los "golpes geniales" de este último "en lo que concierne la parte práctica", pero también repudio por el exceso de mercantilismo que le había llevado a abrir una tienda de antigüedades en Eibar.

De todos los modos, como ya se ha indicado, también Regoyos facilitó la adquisición de cuadros españoles a marchantes extranjeros, en especial a partir de comienzos de siglo, quizá porque entonces empezó a sentir necesidades económicas o porque la demanda del mercado francés creciera. Precisamente eran los mismos marchantes con los que trabajaba en París aquellos a quienes proporcionaban oportunidades en nuestro país; tal es el caso de Durand Ruel y de su hijo, los marchantes del impresionismo que se habían interesado por la pintura española. Su mayor interés parece haber sido Goya; aunque, sin duda, no todos los supuestos "goyas" que descubrían los pintores vascos lo eran realmente, parece que en la primera década del siglo todavía eran posibles este tipo de hallazgos: Regoyos, por ejemplo, anunció a Losada de que cerca de Burgos había un "goya"

"en manos de un imbécil" y que "ni una palabra a nadie". En torno a 1908, residente ya en Durango, Regoyos escribió a Losada aludiendo a la presencia de un crítico de arte francés, Lafond, que también iba a "la pesca de un "goya" en Asturias" y comentó filosóficamente que "ya por lo visto no hay que dedicarse más que a "chercheur" y luego poner tienda como nuestro amigo Ignacio; lo demás es ser (un) primo". Regoyos, que en una ocasión afirma, en esta correspondencia, haber proporcionado a Durand Ruel la dirección de una casa en Madrid donde había seis "goyas", no se convirtió en un profesional de la compraventa de antigüedades, sino que en esta última ocasión lo hizo "sin comisión", aunque quizá no siempre actuara igual, pues parece haber lamentado carecer de capital para emprender este tipo de operaciones. Él quería librar a su propia condición de artista de una vinculación con el comercio, pero, a cambio de proporcionar oportunidades, debió también obtener facilidades para introducirse él mismo, como pintor, en los círculos de vanguardia parisinos. En 1902, cuando, después de la organización de la vanguardia bilbaína, Losada pensó en la posibilidad de exponer en París le indicó esta vía como medio de acceso a los galeristas parisinos:

> "A V. que se dedica a antiguedades o que dice piensa dedicarse, si quiere V. conquistar a Durand Ruel le indicaré que ese sería el mejor medio. Pero, como no sé lo que V. desea, si ganarse una comisión o formar colección como Zuloaga, eso es mas dificil y nada productivo. Yo digo como V. que en España hay todavía mucho bueno que comprar y conozco un anticuario que vive en Haro y así se gana la vida muy bien con el bibelot, el cuadro y con grabados del siglo XVII y XVIII, encontrados en las posadas de Castilla y vendidos a quinientos francos en París y así otros negocios increíbles. Un Van Eyck y un Goya han pasado por mis ojos y por torpeza mia no los pude comprar. Ese es el inconveniente de ese negocio tan claro, pero que tanto V. como yo no podemos hacer bien por no ser mercachifles o gitanos, como un cierto amigo nuestro que V. sabe. El año pasado le indiqué varios Goyas de venta en Madrid a Durand porque a mí me convenia estar bien con Durand. El fue a Madrid y dice que no hizo nada pero creo que su juego es hacer ver que no hace negocio, como todos los marchands, pero ya sé que aprovechó bien mis recomendaciones y "adresses" indicadas por mi y que yo adquirí por casualidad"

Pero si la lamentable situación del artista y el poco aprecio al patrimonio motivaban que los pintores se dedicaran a este comercio de arte antiguo, peor era para ellos la falta de sensibilidad artística que encontraban en el medio en que vivían. Da la sensación de que el impulso y la capacidad de actuación conjunta de la vanguardia se agotaron en España con la exposición de 1901 y la fallida en París de 1902. En la celebrada el año 1903 en Bilbao la presencia extranjera fue mucho menor: tan sólo estuvo Gauguin (que había influido en Guiard y Regoyos) y de otros puntos de España sólo expuso Utrillo. Además, las críticas de los sectores más convencionales prosiguieron (nuestro pintor, antes tan combativo, recomendó no responder a ellas) y en 1904 ya el Ayuntamiento, que antes había cedido locales para la celebración de las exposiciones modernistas, no lo hizo motivando la airada reacción de algunos intelectuales, como Maeztu. En 1905, el único pintor no vasco fue Canals y en 1906 ni tan siquiera la exposición recibió el calificativo de "moderna" relativo al arte que en ella figuraba; junto a los pintores vascos expusieron otros del resto de la península cuyas fórmulas eran convencionales como, por ejemplo, Fortuny, Rico, Barbasán, Pradilla o Benlliure (56).

Paralelamente a esta disminución de la actividad vanguardista se produjo en Regoyos una disminución de su dedicación en pro de la vanguardia organizada. Nunca más volvió a intervenir en la preparación de las exposiciones ni en la invitación a pintores extranjeros, pues éstos desaparecieron por el momento del panorma bilbaíno, quizá porque había allí una atonía en el mercado que afectaba a pintores nacionales y extranjeros; a lo sumo parece haber pensado en la posibilidad de conseguir que se hiciera alguna crítica de lo acontecido en Bilbao más allá de nuestras fronteras. Pero ahora había perdido ya la confianza mesiánica en el papel de la

vanguardia artística y en lo inmediato de su triunfo. "Nuestro proyecto de exposiciones organizadas bajo el amparo de empresas bilbaínas ha fracasado", escribió a Guiard y Losada; "no hay tal amparo (y) nosotros somos tontos en fiarnos de tales empresas". La misma propaganda en favor de la vanguardia pictórica en la que de modo tan beligerante había participado hasta entonces ahora le parecía "predicar en el desierto". Seguía manteniendo la necesidad de exponer, pues "creo que el mejor sistema en España es machacar y machacar pues de otra manera perdemos el tiempo", "aunque sea por un público que no entiende y claro que a fuerza de enseñarle aprenderá más, (lo) que no vendrá mal con el bilbaíno". Por eso siguió participando en las exposiciones de la capital vasca, aunque con un grado considerable de escepticismo. "Yo siempre tendré una decena de lienzos, pues para asustar a los bilbaínos no se necesita mucho", ironizaba en una ocasión. En otra, alrededor de 1905, parecía conformarse con lo poco conseguido en Bilbao mientras que levantaba acta de defunción de esa sociedad de arte "modernista" que había intentado animar en 1901:

> "... Lo menos se figuraría V que me había ido en ideas con los camaradas de la nueva Sociedad. Sabrá V. que se han ido con Sorolla los tres principales y que lleva camino de disolverse; en fin, no tiene importancia, lo que sí la tiene es que se haga exposición en Bilbao. *Ha sido para mi una sorpresa bien alegre no les creía a Vdes. con valor para hacer exposiciones anuales ni a los bilbainos con bastante fuerza digestiva para aguantarlas...*"

Es muy posible que Regoyos acabara por aceptar este planteamiento conformista ante la realidad de que en San Sebastián todavía la situación era peor, porque las exposiciones, que eran un inevitable fracaso, debían ser organizadas por él mismo incluso en su vertiente económica. Con todo, desde un lugar tan poco en contacto con la vanguardia artística, Regoyos mantuvo la relación con ella. Hasta 1906, año en que se trasladó a Bilbao (y en el que, como es lógico, se interrumpe su epistolario con Losada, al que debía ver diariamente) expuso mucho mas a menudo fuera de España que en ella. Sus contactos con el exterior le permitieron hacer recomendaciones a Losada respecto de los lugares donde debía exponer y sus cartas revelan quiénes eran sus amigos de más allá de las fronteras: Signac estuvo con él en San Sebastián en torno a 1905 y cuatro años antes su correspondencia había recogido la muerte de Toulouse Lautrec. Más impacto le causó, sin embargo, la desaparición de otro pintor maldito, como él, y que tanto le había influido: Paul Gauguin. "Cuánto lo sentirá Paco (Durrio)", escribió; "ahora todo se volverán exclamaciones vulgares. ¡Qué genio!". "Aun en París el público es imbécil", concluyó (57). La correspondencia entre Regoyos y Guiard que ha publicado González de Durana demuestra que el primero a la altura de 1903 leía con asiduidad a Gauguin, al que consideraba la expresión misma de la vanguardia, sobre todo para un país como España que seguía siendo "un paraíso para el fortunysmo". Fue eso lo que debió imponer, como contrapartida, la presencia de obra del citado pintor en la exposición bilbaína de 1903 (58).

Lo que concluyó con esos entusiasmos vanguardistas de Regoyos fue la crisis vital que experimentó en torno a 1905, de la que hay muy abundantes testimonios en su correspondencia con Losada. En realidad, si Regoyos no había obtenido el reconocimiento a que tenía derecho en España, al menos no parece haber tenido problemas económicos gracias a la fortuna heredada. Sin embargo, en torno a 1902, cuando estaba preparando la exposición colectiva en París, una de sus cartas denota una preocupación creciente por los problemas económicos. "Yo también voy a tener que dejar mi casa de campo y tomar un piso", le decia, "viajando también menos, porque me he montado sobre un presupuesto elevado, es decir, contando con la venta, y, si sigo así, el día que me falte ésta tendré que comer del capital; ya lo he mordido un poco". Da la sensación de que la condición de artista de vanguardia implicaba ser rentista, no sólo por la ausencia de ventas sino también por la necesidad de mantener esos contactos con el extranjero. Así se explican los sucesivos traslados de Regoyos,

a partir de comienzos de siglo, cuando sus ventas más allá de nuestras fronteras disminuyeron sin, al mismo tiempo, haber conseguido sustituirlas por otras en España. Aunque vivió hasta 1906 en San Sebastián, cambió de casa y luego se trasladó a Bilbao y Durango siendo por lo menos una de las causas de este cambio sus situación económica. Esta, además, se vio agravada por una serie de infortunios familiares a partir de 1905: murió un hijo suyo de tres meses, debió atender los gastos que ocasionaba la enfermedad de su suegra y, sobre todo, su propia mujer sufrió graves transtornos psíquicos. Su correspondencia con Losada se convirtió en un penoso rosario de peticiones de ayuda para poder vender sus cuadros que rebajaba de precio sin por ello encontrar comprador. "Necesito ante todo vender", le escribió en una ocasión, "y lo grande no lo vendo yo nunca y siempre queda en casa"; economizaba hasta en marcos y no dudó incluso en pedir a sus amigos que acudieran a alguna de las grandes familias bilbaínas (los Aznar) para pedirles que compraran cuadros suyos incluso como "acto de caridad". Se habían derrumbado, por tanto, esa orgullosa independencia que hasta entonces le había hecho repudiar el mercantilismo. Además, sus posibilidades de viajar se habían reducido y eso debía afectar de manera especial a quien, como él, pensaba que "eso de levantarse en España y acostarse en ídem conduce fatalmente al embrutecimiento". Su estado de ánimo, era el menos propicio para emprender el apostolado vanguardista que le caracterizó en otros momentos: "Lo tengo en compota —decía— y no tengo valor para pintar". Es muy posible que en su traslado a Bilbao jugara, pues, un papel importante no sólo su necesidad económica sino también el deseo de tener cerca a sus amigos (59). Tanto él como estos últimos a estas alturas habían dado ya por imposible el temprano triunfo de la vanguardia estética en Bilbao; sólo después de la primera guerra mundial se reemprenderían las exposiciones de artistas de más allá de nuestras fronteras, con la importante participación de Losada en la organización. Sin embargo, Regoyos, que murió en 1913, no pudo presenciar esta reanudación de la efervescencia pictórica en Bilbao, a la que el mismo había contribuido de forma tan ostensible en el pasado.

Regoyos y Barcelona: los últimos años de un pintor

La última parte de la vida de Regoyos está vinculada al tercero de los centros artísticos de la península, a los que hizo mención "Juan de la Encina" cuando quiso resumir brevemente el estado de la pintura en la península. En Barcelona residió, en efecto, a partir de 1911 y allí murió en 1913. Sin duda, la capital catalana fue aquel medio social donde el arte moderno consiguió una mejor y más rápida implantación creando, al menos, un modesto mercado y, sobre todo, influyendo de una manera irreversible en los gustos estéticos futuros, a través, principalmente, de la obra de Rusiñol y de Casas. En páginas anteriores hemos tenido la ocasión de comprobar cómo Regoyos mantenía contactos de afinidad con algunas de las figuras más destacadas de la pintura catalana moderna a las que trató de inducir a algunas actuaciones comunes en pro de sus ideales estéticos, consiguiéndolo, por ejemplo, en el caso de la protesta contra Belliure en 1901.

No obstante, los contactos entre Regoyos y Barcelona se habían iniciado antes de esta última fecha y, aunque la referencia es incompleta, las cartas cruzadas entre Regoyos y Losada permiten indicar en qué consistieron. Paradójicamente, demuestran una cierta reticencia inicial, perceptible en la siguiente carta, en la que Regoyos describía el ambiente artístico de la capital catalana después de un viaje realizado en 1896:

> "... Empiezo por Rusiñol que, siendo más literato que pintor, ha escrito ahora un libro, "Oraciones", en catalán que el texto poco le puede interesar a V. y a mí tampoco, pero las ilustraciones es lo mejor que se ha hecho en España, a cuatro y algunas a cinco tintas. Son ideas sueltas, algo simbólico, bastante moderno; uno dedicado a los vientos, otro a la aurora, otro a las cascadas, a las catedrales góticas y así unos cuarenta, todos interesantes, al zinc, grabados por Utrillo que es un artista

muy afrancesado y del que conocerá V. algún affiche, pero últimamente ha hecho grandes progresos.

Luego vienen Pichot y Casas y quizá Mir y paremos de contar, porque ya no hay más. Es una población tan hermosa, mil veces más artística que Madrid, y más adelantada. Este adelanto es relativo

J. Sorolla. *Sacando la barca*. Colección Pons Sorolla.

con los *maketos*, pero, para los que hemos visto mucho, resulta que hay muchos pintores, pero pocos artistas. Estos se reúnen en los *"Quatro gats"* que, es un café con decoración antigua imitando algo al "Chat Noir" pero el nombre de "cuatro gatos" está bien puesto, porque apenas son cuatro los tipos con los que se pueda realmente hablar de arte y lo más triste es que esos pocos le dejan a uno con un palmo de narices y se ponen a ladrar en aquella lengua de ellos, ¡¡¡maldita!!! Es una especie de "Kurding" pero con coristas bailarinas cocottes, donde también hay kurdas y rara vez se habla nada de arte aunque está cubierto de preciosos affiches artísticos de Steylen, Villette, Cheret, Grasset y otros modernistas. Adjunta la tarjeta. Pues, sin embargo, digo que se pasa agradablemente porque, aunque sean pocos los artistas, hay que conformarse con esto, no teniendo mucho donde escoger en España y ahora que ya estoy encerrado en mi cara patria, con los cambios de francos tan altos, hay que decidirse a ir de cuando en cuando a Barcelona por tener una pequeña brisa de aquel París artístico. Yo estuve mes y medio y lo pasé bastante bien con mi pequeña familia pues ya no sé separarme de los míos, porque ya no sirvo para la vida de bohemio." (60).

Como se ve, ese primer contacto de Regoyos con la realidad artística barcelonesa fue agridulce. Si, por un lado, había encontrado una especie de París peninsular, por otro lado, se había encontrado con la dificultad del idioma y lo que debió ser un cierto carácter arisco de los medios intelectuales (otra carta hace alusión incluso

a que "el acento y la gente me daban náuseas"). La comparación entre "Els Quatre Gats", construido en 1895-1896 por Puig y Cadafalch, con "Le Chat Noir" es correcta y, como se puede comprobar, nuestro pintor establecía una comparación con el "Kurding" que resulta reveladora (61).

Sin embargo, la verdadera vinculación entre Regoyos y Barcelona fue posterior y de ella no ha quedado rastro en la correspondencia con Losada, porque éste le acompañó en su visita. Regoyos expuso en "Els Quatre Gats", en 1898, y en Barcelona editaría su libro "La España Negra", escrito en colaboración con Verhaeren, que habría de tener una considerable repercusión estética en la pintura catalana. Testimonios de ella, según Fontbona, serían la serie titulada "La España Vieja", de Pitxot, o el propio Picasso finisecular (62). Pero, sobre todo, Regoyos debió influir sobre Isidre Nonell. También en cartas anteriores hemos visto aparecer periódicamente, como punto de referencia, a este pintor. De él se conserva un dibujo dedicado al "amigo Regoyos", pero, además, hay numerosos testimonios de identidad estética y biográfica. La serie de los "cretinos del Bohí" responde a un tipo de planteamiento pictórico parecido a "La España Negra"; tiene la misma procedencia simbolista e idénticas referencias literarias. Amigo de Canals, con quien expuso Regoyos en París en 1902, Nonell, con quien quiso hacerlo Regoyos en 1902, tenía el mismo entusiasmo por Zola que él, exponía en la capital francesa en los Independientes o con Durand Ruel, como nuestro pintor, y, en fin, tenía idéntica aversión a la "españolada" (se revolvía contra Durand Ruel, porque éste pretendía "que pintara cromos") (63).

La consagración definitiva de Regoyos en los medios vanguardistas de Barcelona debía estar consolidada a comienzos de siglo, como se demostró con ocasión de su exposición en la Sala Parés en 1905. Dicho local no era refugio exclusivo de la vanguardia estética, sino que en él exponían representantes de tendencias muy diversas y, además, los éxitos más espectaculares los obtuvieron representantes caracterizados de la pintura académica, como Luna y Novicio, o del anecdotismo de herencia fortunyana, como Galofre. Sin embargo, esta sala, la más importante de la capital catalana, contribuyó de forma decisiva a modelar el gusto estético haciéndolo cambiar de una manera irreversible. Hay que recordar que en la Sala Parés se realizaron las sucesivas exposiciones de Casas, Rusiñol y Clarasó y que también en ella expusieron, por ejemplo, Mir y Picasso, en 1901. Para la totalidad de la pintura de vanguardia la Sala Parés era un constante punto de referencia, por tanto, y, lógicamente, lo debía ser también para Regoyos (64). Allí expuso nuestro pintor en la fecha indicada, aunque la exposición no fue muy amplia. Merece la pena recoger los juicios de quien habría de ser el principal crítico barcelonés de la época, Raimon Casellas. Este no había recogido en sus artículos mención alguna a la exposición de Regoyos sobre "La España Trágica" en 1898, bien porque difiriera en ese momento inicial de su estética o porque su producción crítica de estos tiempos fuera poco abundante. Sin embargo, la presencia de Regoyos en el medio artístico catalán era ya habitual, si no con su estancia física, sí por ser mencionado en revistas en las que colaboraba el citado crítico. En esta ocasión, Casellas pareció lamentar que la obra expuesta por Regoyos fuera menor: él creía que debía exigirse más a un "pintor revolucionario" que había tenido a su favor a los representantes más caracterizados de la vanguardia barcelonesa en una ocasión anterior, en 1894, cuando un grupo muy significativo de los pintores de esta tendencia habían adquirido un cuadro suyo para donarlo al museo (65). Con su definitiva instalación en Barcelona, sus exposiciones se harían más frecuentes; hay que citar, sobre todo, la de 1912 en el "Fayans catalá", una de las nuevas salas que, a partir de mediados de la primera década del siglo, fueron sustituyendo, en la primera fila de la renovación pictórica, a la Sala Parés.

En las últimas cartas de Regoyos a Losada hay también frecuentes menciones a otro medio geográfico y artístico, Andalucía, y, más precisamente, a Granada. Había una razón climática para que Regoyos se trasladara allí, y era su salud, penosa desde mediados de la primera década del siglo. "El invierno para mí es una tortura", afirma en una de sus cartas; incluso parece que pudo mantener esa actividad comercial relacionada con el patrimonio artístico de épocas anteriores, pues a ello parecen aludir algunas menciones a la escultura de Alonso

Cano. Pero en Andalucía y, en especial en Granada, Regoyos encontró, sobre todo, el refugio y el apoyo en medios intelectuales y artísticos (en el caso de la capital citada, por ejemplo, al lado del joven Andrés Segovia) o en alguna ocasión viajó acompañado por uno de sus amigos de los ambientes literarios madrileños, como Pío Baroja. Además, había otra razón importante, de índole estética. Como hemos podido ver en alguna de las cartas anteriormente citadas, Regoyos era, ante todo, un enamorado del paisaje del Norte y, en cambio, apreciaba mucho menos el paisaje castellano, demasiado cegador y monocromático; por eso lo pintaba con luz decreciente, a la puesta del sol. En esta fase final de su vida, en la que la beligerancia vanguardista había sido sustituida por un plácido entusiasmo por el paisaje, decía ya que "insisto en que para vivir, el Norte; pero el mes de enero por estas tierras es un sueño de gran califa". Quizá nunca expresó mejor su satisfacción por el paisaje de esta zona española que en una carta que debe datar de tan sólo tres años antes de su muerte:

> "Aquí mis impresiones son lo que ya sabía y me figuraba. Cosas que hieren a los ojos de los que estamos acostumbrados al Norte, pero también cosas ventajosas bajo el punto de vista de la temperatura... Andalucía es el último recurso del bronquitoso, pero he de confesar mi pasión por Granada y Ronda, las dos excepciones de Andalucía, porque adoro la montaña. Lo demás, olivos y naranjos, que nunca me han seducido, pero esa masa de nieve en medio de esta vegetación tropical y esas brumas en lo alto producen una Vizcaya con efectos de luz más flojos que allá, más cómodos para el pintor, porque se repiten y por ser efectos menos fugaces... Este es un pueblo que hace soñar y que se presta a vivir sin muebles y al aire libre como vivían los árabes en aquella Alhambra... Sin embargo, si la Sierra Nevada no existiera yo no sentiría nada en Granada o me sentiría escritor. Soy, ante todo, paisajista y el paisaje envuelto y armónico, que no abunda en Andalucía, existe en Granada gracias a las brumas de Sierra Nevada. Vivan las nubes con buena temperatura para trabajar al aire libre." (66).

Este texto constituye la mejor ilustración literaria de la abundante obra de Regoyos centrada en Sierra Nevada. Pero, como ya ha quedad indicado, resulta también la expresión de un cambio en la actitud vital de nuestro pintor. En otro tiempo hubiera despachado airadamente a quienes no entendían sus exigencias respecto a la luz o, al referirse a un paisaje de los que a él no le gustaba pintar, lo hubiera despreciado con un "que lo pinte Sorolla". Ahora, en cambio, parecía haber llegado a no reclamar a otros lo que para él era una auténtica exigencia:

> "Ya voy de vuelta. Estoy en Granada. Como siempre, para mi gusto es lo mejor de Andalucía, por causa del paisaje ¡¡¡Qué fondos!!! Pero qué felices son estos pintores que no comprenden los misterios del arte sin "trompe l'oeil". Se ríen de mí porque no concibo pintar más que al oscurecer y aún así y todo pongo mi paleta y no llega. Qué suerte la de ellos." (67).

Hay que tener en cuenta también que la propia biografía de Regoyos para explicar este cambio de actitud vital. Parece que ya, a estas alturas cronológicas, empezaba a tener un cierto éxito de ventas, tanto en Bilbao como en Barcelona. En su última y sobrecogedora carta que citaremos más adelante, dice enviar cuadros, "los pocos que van quedando", a su corresponsal; es muy posible que el mayor número de ventas derivara de lo modesto de las cotizaciones de sus cuadros. En cualquier caso parece que ya Regoyos era perfectamente consciente de las limitaciones del mercado español, incluso en aquellas zonas en las que la vanguardia había tenido una implantación inicial más consistente. Otro de los organizadores de las exposiciones modernistas de los primeros años del siglo XX, Adolfo Guiard, decía que su mercado, Bilbao, no era otra cosa que "mineral, petróleo y bacalao" aludiendo a las actividades económicas de quienes le compraban. El juicio de Regoyos era también pesimista (y, al tiempo, conformista) hasta el punto de que recomendaba a su amigo Losada la

aceptación de un cargo burocrático, aunque fuera en una institución tan relacionada con las artes como un museo:

> "... Veo ha hecho V. las cosas bien para que pueda vender algo en América pues ya creo muy difícil sostener el mercado de Bilbao, mercado fuerte en otros tiempos, pero muy flojo en estos que corren ahora. Me alegra mucho se arregle lo del museo que sería lo más adecuado para V. y no preocuparse más de las tristes perras (...)
>
> Me interesan mucho las noticias artísticas que V. me da en su carta, pero los optimismos sobre Bilbao no me convencen aunque tiene que haber obcecaciones cuando hay entusiastas de un país. Dios arregla bien las cosas para que cada país tenga sus admiradores y los hijos jorobados nos parecen hermosos cuando son hijos propios." (68).

Bilbao, en otro tiempo centro de la vanguardia, era ya sólo un "hijo jorobado".

Pero volvamos a Barcelona, en donde Regoyos expuso en los tres últimos años de su vida. Allí tuvo en este período una acogida satisfactoria de la crítica, aunque en ella hubiera también elementos muy conservadores que no entendieran su pintura. Tuvo, sobre todo, amigos íntimos y cordiales, como el pintor Joaquín Torres García, que, en la hora de su desaparición llegaría a decir que, "verídico y personalísimo", era "el primer pintor de España" (69). La verdad es que en estos momentos finales de la vida de Regoyos ya empezaba a imponerse la estética del "noucentismo", una especie de retorno al mediterraneísmo clásico, del que era una buena expresión la obra teórica de D'Ors; así se explica el juicio displicente de éste, condenatorio del impresionismo de Regoyos. Pero debe también tenerse en cuenta que la pintura catalana no sólo y únicamente fue "noucentisme". Hermen Anglada Camarasa, el más internacional de los pintores catalanes, tanto que hasta 1914 residió en París, siempre manifestó, desde su estética de un simbolismo de aire vienés, un entusiasmo por Regoyos que sólo fue semejante con el que tuvo posteriormente por Solana; a Anglada y Regoyos les unió, además, el repudio de la pintura oficial de entonces, representada por Pradilla y, en un segundo momento, por Sorolla (70).

Darío de Regoyos murió en Barcelona en octubre de 1913. De tan sólo unos días antes de su fallecimiento, producido por un cáncer bucal, data una carta estremecedora que se encuentra entre las conservadas por "Juan de la Encina" y describe el carácter irreversible de su mal:

> "Yo ya no puedo menos de ser pesimista al extremo sobre mi enfermedad. Antes lo era por tendencia natural mía pero ahora, por el aspecto que ha tomado, que salta a los ojos, cualquiera sería pesimista como soy yo. Tengo un pedazo de lengua colgando como badajo de campanilla, como cuerpo inerte.
>
> Vdes. son buenos amigos, dirán cosas para consolar, pero no me vale a mí eso. (...) Con que ya ve V. que, a pesar de todo, estoy de broma, pero ahora va de veras." (71).

Así desapareció una figura de primera importancia en la pintura española de la época contemporánea. El examen de su correspondencia nos ha permitido conocer mejor su trayectoria biográfica, pero también proporciona datos del mayor interés sobre las actitudes artísticas en los tres principales centros de actividad pictórica en España en el tránsito entre el siglo XIX y XX. Si lo que habitualmente se entiende como "vanguardia" tiene su origen cronológico a la altura de 1909, según ha escrito un especialista (72), parece indudable que los contactos con lo que más genérica y vagamente puede definirse, en el lenguaje de la época, como el arte "modernista" tuvieron como artífice principalísimo a Darío de Regoyos, un pintor que suple una cierta inhabilidad con el conocimiento de las tendencias artísticas más avanzadas de su época. Fue esto, unido a su ingenua espontaneidad y la autenticidad de su obra, lo que explica que en la historia de España le

corresponde un papel muy superior al que le atribuyeron sus contemporáneos. Bien claramente lo señaló, por ejemplo, Enrique Lafuente Ferrari, quien, además, tuvo la ocasión de recalcar en el pintor asturiano unas capacidades literarias para la expresión de sus preocupaciones estéticas y de la forma de resolverlas de las que hemos tenido abundantes pruebas a lo largo de este artículo. Creemos con él haber probado, en fin, el interés que, para el desvelamiento del ambiente estético de un momento histórico, tiene analizar la correspondencia de los artistas, aspecto en el que, sin duda, se podrá seguir avanzando respecto del arte español, pues se trata de una parcela virtualmente inexplorada, al menos en la época más reciente.

NOTAS

(1) Véase Francisco Calvo Serraller: "España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)", Madrid, Fundación Santillana/Ministerio de Cultura, 1985, I, 18-22.

(2) Son ya varios los estudios acerca de Regoyos, aunque falta una monografía convincente y al día como, por ejemplo, la que ha escrito González de Durana sobre Adolfo Guiard. Tal monografía será redactada algún día por el gran especialista en el pintor, Juan San Nicolás. Por el momento hay que remitirse a los escritos biográficos de este último, como, por ejemplo, "Darío de Regoyos, 1857-1913", catálogo conmemorativo de la Galería Biosca, Madrid, octubre de 1980. Hay, además, otros libros importantes, pero también insuficientes. Rafael Benet: "Darío de Regoyos. El *impresionismo y más allá del impresionismo*", Barcelona, Iberia-Joquin Gil Editores (1944), 69 págs., se refiere, sobre todo, a las amistades catalanas del pintor vasco. Rodrigo Soriano: "Darío de Regoyos (Historia de una rebeldía)", Madrid, Imprenta Peña Cruz, 1921, 200 págs., levanta acta de la misma entre el periodista republicano y el pintor y da cuenta de los contactos de ambos con el mundo artístico de más allá de nuestras fronteras. Los juicios de "Juan de la Encina" sobre Regoyos en "Guiard y Regoyos", Publicaciones de la Editorial Vasca, Bilbao, 1921, 48 págs. y, sobre todo, "La trama del arte vasco", publicado con una selección de los artículos aparecidos en "Hermes" por Espasa Calpe, Madrid, 1981, 16 págs. La exposición más completa y también el inventario iconográfico más amplio en "Darío de Regoyos. Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones", Madrid, Caja de Pensiones, 1986, 327 págs., con textos de Calvo Serraller, Fontbona y San Nicolás.

(3) Véase el texto ya citado de Fontbona en el catálogo de la exposición Regoyos, 27 y, sobre todo, Francesc Fontbona y Francesc Miralles: "Del modernisme al noucentisme, 1888-1917", "Historia de l'art, catalá, VII", Barcelona, Ediciones 62, 1985, 118-120.

(4) Véase el prólogo de Lafuente Ferrari a la edición de "La trama del arte vasco" de 1981.

(5) La carta de Losada, con membrete del Museo de Bellas Artes de Bilbao, está fechada el 23-IV-1917. Debo al director de la Biblioteca Nacional, Juan Pablo Fusi, ayuda inapreciable a la hora de la consulta de estos fondos depositados en el centro que dirige. Quiero también agradecer a Álvaro Martínez Novillo, ex director del Museo de Arte Contemporáneo, el haberme proporcionado parte de la bibliografía aquí citada.

(6) Manuel Llano y Gorostiza: "Losada", Bilbao, Espasa Calpe, Talleres Grijelmo, 1975, 204 págs., especialmente 198.

(7) John Rewald: "El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin", Madrid, Alianza Editorial, 1982, 530 págs., especialmente 9, 16, 148 y 324. Sobre el simbolismo véase, por ejemplo, Robert L. Delevoy: "Le symbolisme", Génève, Skira, 1982, 219 págs. y el catálogo de la reciente exposición en el Petit Palais "Le symbolisme dans les collections du Petit Palais", octubre 1988 a febrero de 1989. Para la significación de cada uno de los pintores postimpresionistas véase también el texto clásico de John Rewald: "Historia del impresionismo", Barcelona, Seix i Barral, 1972, 2 vols.

(8) Soriano, obra citada, 83-87, 122, 173, 184, 192-193. Véase también sobre esta época de Regoyos, Pio Baroja: "Desde la última vuelta del camino. Memorias". Barcelona, Planeta, 1970, II, 19 y ss.

(9) Benet, obra citada, 50-53.

(10) "Juan de la Encina": "La trama...", 205.

(11) Carta a Losada, sin lugar ni fecha, pero indudablemente de mediados de la década de los años noventa. Regoyos tenía la mala costumbre de no fechar sus cartas, por lo que hay que deducirla del contenido en el momento en que fueron escritas. La alusión en ésta al juego de los colores complementarios y al carácter científico del mismo incide en la conocida preocupación de los puntillistas, principalmente Seurat y Signac, a este respecto.

(12) "Juan de la Encina": "La trama...", 63, 69, 137, 139.

(13) Soriano, obra citada, 7 y 23.

(14) Bernardino de Pantorba: "Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España", Madrid, Jesús Ramón García Rama, 1980, 534 págs. Para las Exposiciones de este período véase especialmente las páginas 137-224.

(15) Sobre el papel de Pradilla en la vida artística madrileña hay dos monografías recientes: Ana García Loranca y J. Ramón García Rama: "Vida y obra del pintor Francisco Padilla Ortiz", Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, 352 págs., y Wifredo Rincón García: "Francisco Pradilla, 1848-1921", Madrid Antiquaria, 1987, 350 págs. Las referencias concretas en García Loranca y García Rama, 147 y 45 y 60.

(16) Las citas proceden de dos cartas a Losada, fechadas en San Sebastián III-1895 y 7-XII-1894.

(18) Carta fechada el 4-VIII, sin año, en Ontaneda. Regoyos pintó en Ontaneda en 1910, pero la carta, por su contenido, bien pudiera ser anterior.

(19) Las citas proceden de dos cartas, una sin lugar ni fecha y otra fechada en Irún. Ambas deben ser de 1904.

(20) Benet, obra citada, 55; Pantorba, obra citada, 189.

(21) Las citas proceden de tres cartas, una de las cuales está fechada en "Maketania, 30-III". Todas ellas deben ser de 1908. El artículo de "Azorin" se publicó el 4 de abril y está recogido en "Catálogo...", 35. Para el ambiente intelectual madrileño en la época, véase Ricardo Baroja: "Gente del 98. Arte, cine y ametralladora". Madrid, Cátedra, 1989, 367 págs.

(22) Carta fechada en Madrid el 18-X-1910. En realidad, el fracaso de Regoyos en las Exposiciones Nacionales no tenía nada de imprevisible; el propio Pantorba afirma (ob. citada, 223) que sus "notas de luz vivaces, pero reducidas" difícilmente podían ser tomadas en consideración en un tipo de exposición en la que no sólo su estilo no se entendía, sino que ni siquiera llamaba la atención por su formato.

(23) Soriano, obra citada, 105; sobre Sorolla véase Trinidad Simo: "Joaquín Sorolla", Valencia, Vicent García Editores, 1980, 195 págs., especialmente 179. Las citas proceden de dos cartas de 1906.

(24) La cita procede de una carta sin fecha ni lugar, pero desde Madrid. Sobre Beruete, véase "Aureliano de Beruete, 1845-1912", Catálogo de la exposición organizada por la Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983, con textos de Lafuente Ferrari, Carmen Pena, Joaquín de la Puente y F. Calvo Serraller, 160 págs. Véase, también, el inteligente estudio de María del Carmen Pena, "Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98", Madrid, Taurus, 1982, 142 págs.

(25) Carta a Losada, sin lugar ni fecha, pero de 1908.

(26) Las referencias de las cartas de Regoyos en "Juan de la Encina", en "La trama...", 204-206 y "Guiard y Regoyos", 37-48.

(27) Cartas a Losada desde Zuazo y Peñafiel, sin fecha, pero 1904-1905 (?).

(28) Cartas a Losada desde Beasain, sin fecha, pero 1902, y Durango, sin fecha (1908) (?)

(29) Carta a Losada desde San Sebastián, sin fecha, pero 1906.

(30) Carta a Losada desde Lerma, sin fecha, pero 1909.

(31) El libro de Javier González de Durana: "Adolfo Guiard", editado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao y la Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, 232 págs., es, probablemente, la mejor monografía acerca del arte vasco en el cambio de siglo y un ejemplo de lo que debieran ser este tipo de estudios. Véase especialmente págs. 35, 50 y 59. La referencia a Sota en pág. 184.

(32) González de Durana: "Guiard", 182.

(33) Sobre el "Kurding Club" véase González de Durana: "Guiard", 72-73; José de Orueta: "Memorias de un bilbaíno, 1870 a 1900", San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1952, 352 págs., especialmente 176, 217, 236 y 239; Enrique Lafuente Ferrari: "La vida y el arte de Ignacio Zuloaga", Madrid, Revista de Occidente, 1972, 497 págs., especialmente 56; Llano y Gorostiza: "Losada", 56-60.

(34) Carta a Losada fechada el 18 de agosto, s.a., en el Círculo Easonense y carta de Juanito desde Ategorrieta, s.f.

(35) Carta a Losada fechada en San Sebastián, 7-XI-1895; sobre el cambio de gusto estético véase Rewald, "Postimpresionismo", 117.

(36) Carta sin fecha (pero 1896) desde San Sebastián.

(37) Carta desde San Sebastián, 7-XII-1896.

(38) Véase, sobre el particular, tres cartas a Losada procedentes de San Sebastián, sin fecha, pero 1897.

(39) González Durana: "Guiard", 77-98 y Llano y Gorostiza, "Losada", 60-74.

(40) Carta de Regoyos a Losada, s.f., pero 1900. Si es habitual que Regoyos no fechara sus cartas en estos momentos en que vivía en Irún a veces ni siquiera decía desde donde escribía, lo que si por un lado resulta engorroso para el investigador al mismo tiempo permite disminuir el número de citas.

(41) Carta a Losada, Irún, s.f., pero 1901.

(42) Carta a Losada, Irún, s.f., pero 1901.

(43) Carta a Losada, s.l. y s.f., pero 1901.

(44) González de Durana: "Guiard", 185 y cartas sin fecha ni lugar.

(45) Cartas desde Irún sin fecha, pero 1901.

(46) Varias cartas desde Irún, aunque algunas s.l. y todas ellas s.f.; véase también González de Durana: "Guiard", 84-86.

(47) Varias cartas desde Irún, s.f.; véase también González de Durana: "Guiard" 89-92.

(48) Carta a Losada fechada en Irún, 2 de enero (1902).

(49) Para esta exposición véase González de Durana: "Guiard", 87-89. La correspondencia de Regoyos a Losada sobre ella debe datar de julio hasta finales de 1901.

(50) Carta desde Irún a comienzos de 1902.

(51) Varias cartas desde San Sebastián y París en los primeros meses de 1902. Las principales y las fechadas son la procedente de Mugica Enea, 24-1902 y la de París, 16-IV-1902.

(52) Sobre las relaciones con Zuloaga, véase Lafuente: "La vida y el arte de Zuloaga", 79-97 y González de Durana: "Guiard", 102.

(53) Carta desde Irún, s.f., pero 1901.

(54) Carta desde San Sebastián, 4-V-1903.

(55) Carta desde el Círculo Easonense, 20-IX-1903 y otras sin fechar, pero de este mismo año.

(55) En términos generales, las cartas que se refieren a la actividad de Regoyos como comerciante en arte datan del período 1902-1905. La fecha en Durango debe ser de 1908, pues allí vivió en esta fecha, y aquella de la que hacemos una extensa cita está fechada en San Sebastián en 1902.

(56) González de Durana: "Guiard", 98-109.

(57) Las cartas a Losada que citamos en estos párrafos no están fechadas, pero deben datar del período 1903-1906. La que hace alusión a la muerte de Gauguin procede de San Sebastián y es de 9-IX-1903.

(58) González de Durana: "Guiard", 188 y ss.

(59) Cartas a Losada del período entre 1905 y 1908, todas ellas sin fecha.

(60) Carta a Losada desde San Sebastián, sin fecha, pero 1896-1897, por la referencia que hace a haber expuesto en Durand Ruel. En realidad este fue el primer viaje de Regoyos a Barcelona, pero sus contactos presentando obras en las exposiciones allí celebradas son anteriores: en 1894 entusiasmó a la vanguardia barcelonesa en la II Exposición General de Bellas Artes allí celebrada. Casas, Rusiñol e incluso Gaudí adquirieron una obra suya para regalarla al museo, que no la aceptó. En adelante, Regoyos participaría en todas las exposiciones colectivas celebradas en Barcelona. El mejor estudio sobre Regoyos y Cataluña es el de Fontbona en el catálogo de la exposición de 1986.

(61) Véase Francese Fontbona: "La pintura modernista en España", en Hans H. Hostatter: "Historia de la pintura modernista europea", Barcelona, Blume, 1981, págs. 1981 y ss., especialmente 117 y 124. Sobre este café modernista véase Enric Jardi: "Historia de "Els Quatre gats", Barcelona, Aedos, 1972.

(62) Sobre la influencia en Picasso véase Josep Palau i Fabre: "Picasso vivo, 1881-1907. Infancia y primera juventud de un demiurgo", Barcelona, Polígrafa, 1980, 559 págs. 154 y ss. Véase también del mismo autor, "Picasso en Cataluña", Barcelona, Polígrafa, 1966, 257 págs.

(63) Enric Jardi: "Nonell", Barcelona, Polígrafa, 1985, 272 págs, especialmente 15, 26, 83, 91, 228. Sobre el mismo pintor véase el catálogo de la exposición celebrada en el Palau de la Virreina en 1981 organizada por el Ayuntamiento de Barcelona.

(64) Juan A. Maragall: "Historia de la Sala Parés", Barcelona, *Editorial Selecta, 1983, 409 págs., especialmente 45 y 100.*

(65) Jordi Castellanos: "Raimon Casellas i el modermisme", Crial, Edicions Catalanes, Abadía de Montserrat, 1983, 2 vols., I, 252-3, 266 y 335. Al exponer luego en "Fayans catalá" y en la Galería Dalmau, Regoyos pasó por las principales galerías barcelonesas del momento.

(66) Carta a Leopoldo y Ricardo Gutiérrez Abascal desde Granada, 24-X-1910. Ejemplos de paisajes granadinos, en el catálogo citado de Regoyos a partir de la ilustración 180.

(67) Tarjeta sin lugar (pero Granada) y s.f.

(68) Carta a Losada desde Granada, sin fecha, pero 1912. De todas las maneras por estas fechas todavía Regoyos tenía confianza en que fuera posible hacer una exposición en Bilbao *"sin madrileños ni valencianos ni sevillanos" (es decir, sin ganga* academicista), pero no se volvió a hacer una exposición como la de 1901. El juicio de Guiard, en González de Durana: "Guiard", 113.

(69) Enric Jardi: "Torres García", Barcelona, Polígrafa, 1973, 78. Véase también Benet: "Regoyos", 55 y 59.

(70) Francesc Fontbona y Francesc Miralles: "Anglada Camarasa", Barcelona, Polígrafa, 1981, 338, págs., especialmente, 74, 140-2 y 222.

(71) Carta a Areilza desde Barcelona (San Gervasio), fechada el 1 de octubre (1913).

(72) Jaime Brihuega: "Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936", Madrid, Istmo, 1981, 582, págs.

CHATEAUBRIAND *en* ROMA *o el espejo en* LAS **RVINAS**. *Fernando Castro* 4

LA REVALORIZACIÓN DEL ***esmalte*** EN EL **Siglo XIX. 2** TRÍPTICOS DE LA COLECCIÓN
Lazaro Galdiano. ***María Luisa Martín*** 26

ARTISTAS **E**XTRANJEROS EN LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES EN EL SIGLO XIX **jesús gutiérrez burón** 36

ARQUITECTURA
Y **NACIONALISMO**
La imagen de España a través de las **EXPOSICIONES UNIVERSALES**
María José Bueno 58

COMPOSICIÓN E HISTORIA
EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO
DEL SIGLO XIX
Julio Arrechea Miguel 85

CENTENARIOS
de artistas en el fin de siglo
María de los Santos García Relguera 71

FORMACIÓN DEL ESPACIO BURGUÉS
Trini Simó 98

EL PARQUE DE MARÍA LUISA de Sevilla por VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO 106

El Teatro-Mercado del Park Güell de Gaudí Y EL MITO DEL MEDITERRÁNEO EN EL *Arte catalán de 1900*
GENEVIÈVE BARBÉ COQUELIN DE LISLE 123

FRANCISCO DOMINGO y EL MERCADO DE LA "HIGH *CLASS*" PAINTING CARMEN GRACIA 131

LETRAS, ARTES Y PENSAMIENTO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX
FRANCISCO ABAD CSIC

Darío de Regoyos y la Introducción del Arte Moderno en España
Javier Tusell 150

ESTE NÚMERO DE LA REVISTA
FRAGMENTOS
SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 28 DE JULIO DE 1989
EN LOS TALLERES DE TÉCNICAS GRÁFICAS FORMA, S. A.
DE MADRID

MINISTERIO DE CULTURA