

# IMPRESIONES ARTÍSTICAS ENTRE ESPAÑA Y FRANCIA

## De los escritos de Santiago Rusiñol a la *Gazette des Beaux-Arts* parisina (1850-1900)

Pablo Prieto Hames

Historiador del Arte -Sección Arte-

### RESUMEN

A través de las experiencias y los testimonios contados por Santiago Rusiñol sobre su viaje a París recogidos en *Desde el molino* (1890-1892) e *Impresiones de Arte* (1900) y los artículos de *La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l'art et de la curiosité* publicados entre 1850 y 1900 relacionados con el mundo del arte español, el presente artículo se propone analizar las influencias e intercambios de impresiones artísticas entre España y Francia, cuál era la visión que se tenía de los artistas españoles en el territorio franco para, finalmente, comprobar la posición social de los artistas durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX.

### Palabras claves

Rusiñol, *Gazette des Beaux-Arts*, artista y sociedad contemporánea, influencias artísticas, rol del artista.

### ABSTRACT

Through the experiences and testimonies told by Santiago Rusiñol about his trip to Paris published in *Desde el molino* (1890-1892) and *Impresiones de Arte* (1900) and the articles of *La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l'art et de la curiosité* published between 1850 and 1900 about the world of Spanish art, the present research intends to analyse the influences and exchanges of artistic perceptions between Spain and France, what the vision of the Spanish artists in the French territory was, and, finally, how was the social position of the artists of the second half of the 19th century and the beginning of the 20th.

### Keywords

Rusiñol, *Gazette des Beaux-Arts*, contemporary society, artistic influences, role of artist.

Mirar significa dirigir la vista hacia algo para, posteriormente, prestar nuestra atención sobre el sujeto u objeto contemplado. Por lo tanto, si esta actividad se practica con la suficiente atención conducirá a generar una opinión, reflexión o juicio crítico sobre un determinado particular. Partiendo de esta base, el propósito que plantea este artículo supone aproximarse al cruce de miradas, de experiencias e influencias vividas por los artistas españoles y los artistas franceses entre 1850 y 1900 en París, con el fin de saber cómo era la condición del artista, cómo recibía la sociedad francesa el arte español, cuáles eran los principales núcleos artísticos, por donde se movían los artistas españoles en la *Ville Lumière*, qué gustos predominaban o quiénes eran los principales promotores de arte. En definitiva, nos proponemos ahondar en la figura del artista, no tanto como figura creativa, sino como figura social.

Nuestra investigación irá focalizada hacia los artículos sobre París escritos por Santiago Rusiñol<sup>1</sup>. El artista narrará, entre 1890-1892, en forma de correspondencias sus experiencias en la ciudad parisina, las cuales serán publicadas en el diario barcelonés *La Vanguardia*<sup>2</sup>. Más tarde, sus impresiones fueron reunidas en un libro titulado *Desde el Molino*, para ofrecerlas dentro de la colección que regalaba el diario a sus suscriptores. Así, sus testimonios fueron muy destacados en la época debido a los hechos que contaba y la sinceridad de los juicios que emitía. Por otro lado, cabe tener en consideración las ilustra-

<sup>1</sup> Santiago Rusiñol y Ramón Casas fueron los principales responsables de la introducción del impresionismo francés en España. Prueba evidente de este acercamiento no sólo se encontrará en la propia estancia de los artistas en París sino también en las obras que hicieron allí y que fueron expuestas en la Sala Parés catalana exhibiendo la asimilación del impresionismo parisino. Ambos son también paradigma del movimiento modernista catalán, el cual se subdivide en impresionismo, realismo y simbolismo.

<sup>2</sup> El primer número de *La Vanguardia* se publicó el 1 de febrero de 1881 relacionado con el Partido Liberal de la provincia de Barcelona. Los historiadores de la prensa catalana, Rafael Tasis y Joan Torrent, así como Jean Michel Desvois, cuentan que será el periodista Jaume Andreu quien fundará el periódico, siendo adquirido en 1887 por Carlos Godó. El 1 de enero de 1888, coincidiendo con el inicio de la Exposición Universal, *La Vanguardia* presentó un nuevo formato como diario de información independiente, con ediciones de mañana y tarde, desvinculándose del Partido Liberal, aunque siempre próximo ideológicamente al mismo. Sin embargo, no será hasta 1888 cuando aparezcan en el periódico las primeras aportaciones de artistas e intelectuales, bajo la dirección del periodista andaluz Modesto Sánchez Ortiz, por ejemplo, podríamos destacar la participación de Casas, Nonell, Rusiñol, Casellas o Leopoldo Alas Clarín, Unamuno y otros escritores de la Generación del 98.



Fig. 1 Plein Air, Ramón Casas i Carbó, Circa 1890. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Dominio público. Extraída de *Wikimedia Commons*

ciones que acompañaban a los artículos realizadas por Ramón Casas.

Santiago Rusiñol no estuvo solo en la experiencia, pues compartió estancia en el Moulin de la Galette<sup>3</sup> -foco artístico de la ciudad parisina en la época y quizás, por ello, motivo más que suficiente para justificar el título general de la publicación- junto a artistas como el propio Ramón Casas, Miquel Utrillo o Enric Clarasó.

*Desde el Molino*, corpus de escritos estructurado en base a catorce ensayos y un epílogo dedicado a Ramón Canudas, no sólo destaca por la riqueza de las descripciones de lugares visitados o experiencias vividas, sino también por el interés y el estudio de ciertos tipos de personas con los que se encontraban y, lo más importante, las condiciones en las que vivían los artistas.

Santiago Rusiñol deja evidenciar, a lo largo de todos sus artículos, una gran distinción de clases en la sociedad parisina: por un lado, una burguesa y rica; por otro, una más acomodada y, finalmente, otra más pobre.

En cuanto al artista, según los ensayos del autor, solía ser frecuente descubrir a aquél que decidía acercarse a los valores de la Academia granjeándose mayor fama, más facilidad para exponer en los salones y que, además, se prestaba a las opiniones del *marchand* con la finalidad de vender más obras. Mientras que, a modo de antítesis, existía otro tipo de artista que vivía transgrediendo los márgenes de la Academia y satisfaciendo algún problema pictóri-

co que se le presentase casi irresoluble. Éste último, usualmente, estaba destinado a llevar una vida más humilde y sencilla.

De hecho, Rusiñol acudió al taller de un “pintor chic” muy afamado con el fin de ver la técnica y las cualidades artísticas del mismo. Tras una distendida charla y cuando este último comenzó a pintar un retrato, pensó:

*“Con cada nueva embestida, dos viejos caballeros contemplaban la obra espeluznados y decían muy bien, muy bien -como si el pintor hubiera hecho un salto mortal o un equilibrio de méritos- ¡Qué facilidad y destreza y qué ligereza de manos! De oro deben ser las que prodigan tanta belleza (...) ¡Triste hubiera sido, aunque no escuchado, a darlo con franqueza! El efecto que nos hizo aquella casa, aquellas obras, aquel público y aquel artista, fue frío como un invierno sin fuego (...) más calor sentimos bajo un cielo que nos enviaba blanquíssimos copos de nieve, que, bajo aquel techo de fuego artificioso, donde el arte era fingido y la estufa, al dar calor al cuerpo, dejaba frío en el alma”*<sup>4</sup>. Tras estas palabras, podemos apreciar que las opiniones de Santiago Rusiñol, Ramón Casas y Miquel Utrillo no fueron precisamente de admiración al ser testigos de la opulenta casa donde residía el artista y presenciar el ritual artificioso con el que exhibía sus obras.

Sin embargo, tuvieron la oportunidad de visitar el estudio de un artista puntillista:

*“Nuestro amigo salió a recibirnos en la única sala que había en aquel interior de artista. –No llegáis*

<sup>3</sup> El Moulin de la Galette, situado en lo alto de la colina de Montmartre, fue convertido en el principal lugar de encuentro de la bohemia artística del París de esos días. Los domingos y los feriados, el espacio funcionaba como un cabaret y lugar de baile muy popular, al que concurrían artistas –los impresionistas, en particular-, escritores, poetas, bailarinas, obreros, prostitutas y jóvenes de la burguesía. Todos perseguían un objetivo común, la diversión.

<sup>4</sup> RUSIÑOL, S., *Desde el Molino (Impresiones de un viaje a París en 1894)*, pp. 51-54.



Fig. 2 *El Bohemio o el Poeta de Montmartre*, Ramón Casas i Carbó, 1891. Óleo sobre lienzo. Northwestern University Library. Dominio Público. Extraída de Wikimedia Commons

*mal -nos dijo-. Hoy hay fuego en la estufa (lo que no sucede siempre) (...) en el mismo fuego en que os calentaréis eché no hace mucho la última silla que me quedaba, por lo que tendréis que estar a pie firme (...) En ellos (los bocetos) se veía el alma y la escuela de nuestro amigo. Todos estaban pintados con puntos diminutos de colores enteros: el azul lo formaban puntos de cobalto con otro amarillo claro, para lograr el intermedio del verde; el cielo eran puntos de violeta alternando con toques diminutos de encarnado al lado de veronés como color complementario; y los caminos soleados, las manchas caldeadas de mediodía, puntos de amarillo con ultramar en las sombras. La primera impresión que producían estos estudios de tan rara teoría era ingrata, como complicada música oída por primera vez; era una sensación parecida a la que produce la luz en la retina al abrirse una ventana; pero ya acostumbrados los ojos a contemplar aquella lluvia de puntos encendidos, veían unirse los colores en armonía brillante; la*

*claridad brotaba de aquellos lienzos, que adquirían relieve vigoroso, y el aire, el aire libre, circulaba por ellos con esas sutilezas y fugaces evoluciones de la atmósfera, tan difíciles de detener sobre la tela. –No miréis esto- nos dijo-. No son más que ensayos y nada he logrado con ellos. La lucha, la eterna lucha que sostengo y sostenemos, quizás sea temeraria. Siempre la silueta es el escollo con que tropieza el pintor al querer copiar el aura del color y la intimidad del aire. La línea no existe, no existe, y siempre tropezamos con ella en todas partes, como un fantasma que nos persigue. (...) Sea lo que fuere, hace seis meses que estoy batallando con este cuadro; seis meses, que serían mi ruina si no estuviera arruinado desde mi tierna infancia (...) Probaremos fortuna otra vez en el salón de este año, y otra vez seré rehusado, como de costumbre. Un solo cuadro me he visto admitido en mi vida, y ¿Sabéis por qué lo admitieron? Porque era negro como una pesadilla y pintado con las recetas que administra la sesuda Academia. Al devolverlo al estudio creí que era un féretro (...) sólo el día de los muertos lo expongo, en medio de la sala, con dos lirios encendidos. Donde expongo y no hago mal papel de los míos, es en la Exposición de Artistas Independientes, en el pabellón de la villa de París<sup>5</sup>.*

A la luz de los testimonios escritos por Rusiñol sobre el “pintor chic” y el puntillista, podemos deducir que el grupo de artistas español, pese a las duras condiciones de vida del último, preferían la experimentación y la creatividad desplegadas en sus obras, jugando como punto a favor, quizás, una autenticidad y sinceridad a la hora de exponer sus obras, en definitiva, características que faltaban en las producciones del primero. Además, se entrevé que tanto la Academia como el mercado, a través de la figura del *marchand*, regulaban los temas artísticos, la técnica y la paleta de los artistas y cómo algunos de estos últimos no se dejan llevar por criterios económicos sino, más bien, por preocupaciones más experimentales. No obstante, independientemente de los tipos de artistas, sus técnicas, formas de exhibir sus obras o creatividad, Rusiñol afirmaba que París era una ciudad alegre que recibía bien el arte, sea en un Salón de Artistas Independientes o en un Salón de Pintura de la Academia:

*“Porque aquí, ¡Vive Dios!, se le quiere al pobre arte, se le discute, se habla de él con cariño, se le mima,*

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 33-41.

se le cuida, se le cultiva y por él y con él se trabaja con ahínco, porque este pueblo, que tanto gusta de divertirse, ama el trabajo, el trabajo artístico sobre todo (...) el arte se respira en todo, tanto en la arquitectura como en el vestir de las mujeres, en las grandes obras y monumentos como en los pequeños cachivaches, hijos del capricho del momento<sup>6</sup>.

Llegados a este punto, no se debería ignorar el estilo narrativo empleado por Rusiñol, ya que está muy vinculado a la corriente romántica de la época. Buena prueba de ello se manifiesta en ricas descripciones de ciudades y su analogía con estados anímicos, personificaciones, metáforas o paralelismos que ocasionarán en algún momento que la experiencia vivida se transforme, al mismo tiempo, en una experiencia literaria de gran lirismo.

*“Todo está dispuesto para entonces; todo yace bajo funda para esperar el buen tiempo. Los caballos de madera están quietos y abrigados, formando su semicírculo, aguardando aquellas vueltas y aquel mareo; el organillo central duerme callado, y sólo de vez en cuando le hacen cantar su repertorio, a fin de que el hollín no entre en sus pulmones y la voz no se aleje de sus flautas (...) el teatro de fantoches, con la decoración de fondo, y los títeres durmiendo en un cajón, para despertar más tarde y emprenderla de nuevo a garrotazos contra el Demonio y la Muerte; (...) Los trapezios, atados con cadenas y los globos de gas apagados y esparcidos, con su blanquísimo mate destacándose sobre el fondo gris del muro, sobre el verde pálido de las cercas y sobre la augusta silueta del molino que, como alerta centinela, domina la gran ciudad y es la batuta que dirige aquella colosal orquesta. El que quiere convertir el arte en mercancía (según una leyenda), que no busque su protección: el Molino le enreda en sus largas astas, le ata pies y manos como una telaraña y, empezando a dar vueltas vertiginosas, le marea hasta lanzarle al campo del olvido; pero a los devotos del arte, a los que acuden a su templo a pedir inspiración, con éstos es generoso y compasivo. Pero el vago atractivo del Molino en su historia, envuelta en aureola; son sus seis siglos que se mueven, que viven y palpitan en sus astas descuartizadas; seis siglos de gloriosa tradición artística; seis siglos en el curso de los cuales los pintores han vivido bajo sus alas de carcomida madera y, no inútilmente, pasó por aquí el aire del arte, porque dejó imperecedero encanto para el que siente y ama su misterioso perfume”<sup>7</sup>.*

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 111-118.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 12-15.

<sup>8</sup> RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, pp. 14-15.

Bajo esta prosa nostálgica, el autor no sólo revela la tradición y la costumbre de este lugar y sus fiestas, sino que enfatiza las consecuencias de concebir el arte como mercancía. Por lo tanto, aquel que se deje llevar por la especulación y por el encargo tendrá más posibilidades de ser olvidado que aquel que busque su camino a través de la inspiración artística. De hecho, como bien argumentó en su obra *Impresiones de Arte* publicado también por la Vanguardia:

*“En cuanto a bienes materiales, deseamos un bienestar pasadero para alimentar nuestras manías; la inspiración de vez en cuando de un comprador de obras modestas y suficientemente recatadas; el arranque de hacerse retratar alguna persona pudiente de facciones regulares, que deponga en nosotros su confianza y venga provisto de una buena voluntad; el artículo de fe de algún prójimo bondadoso que estimule nuestro arte para seguir estudiando con un encarnizamiento, si no digno de mejor causa, digno de otro personal; y por fin, tocante a bienes morales, la conservación intacta de un buen humor a prueba de contrariedades y disgustos, y la alegría del alma, como espléndido regalo de la que suele ser avara en otras cosas la espléndida Naturaleza”<sup>8</sup>.*

Esto es muy importante, pues Rusiñol nos está dando las claves de la condición de vida de un artista normal separando la satisfacción material de la artística. Es decir, el artista debe adaptarse a un ritmo de vida impuesto y basado en un bienestar pasadero, al tiempo que, en la medida de lo posible, saciar las inquietudes intelectuales y plásticas para conseguir una vida tranquila. Para que esta dinámica sea estable, se convertirán en elementos indispensables, tanto la espera de alguna persona, de clase más alta y pudiente, que deposite en dichos artistas su confianza para llevar a cabo algún retrato, como la figura de un buen crítico o estudioso que dote a sus obras de un aura atrayente y garante de un mayor reconocimiento socioeconómico.

Aprovechando la ocasión, una vez apreciado y elucidado el ambivalente ritmo de vida artístico, la obra de Rusiñol suscita también la incursión en otro campo muy significativo de la actividad creativa: la crítica. Bajo este planteamiento, ya que sabemos cuál sería la percepción de algunos artistas españoles sobre su condición, las aspiraciones artísticas ante la sociedad, la cultura y el carácter económico-artístico

francés y, más concretamente, parisino, cabría cambiar al paradigma contrario ¿Qué sucedería desde la perspectiva francesa? ¿Desde qué óptica concibe el país vecino a nuestros artistas y su sociedad? Para contestar a dichos interrogantes, nos serviremos de los corresponsales franceses que participaron en una de las revistas más influyentes de la época, *La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l'art et de la curiosité*.

La revista, fundada en enero 1859 por Édouard Houssaye junto a su principal redactor Charles Blanc y desaparecida en el año 2002 tras la muerte de su último editor Daniel Wildenstein, tenía como eje central la crítica y la historia del arte. Durante ciento cincuenta años, sus publicaciones fueron consideradas referencia mundial en el ámbito de la historia del arte, además de ser rica y mensualmente ilustrada a través de un mínimo de 16 grabados y un máximo de 30, mayoritariamente siguiendo la técnica del aguafuerte.

Entre sus directores podemos encontrar a personajes relevantes como al rico coleccionista Georges Wildenstein, el amante del arte Charles Ephrussi o al crítico Roger Marx. En cuanto a las colaboraciones más destacadas, podemos apreciar a los escritores Paul Signac, Émile Bernard, los hermanos Goncourt -que ofrecieron a la *Gazette* contribuciones sobre el arte del siglo XVIII-, Marcel Proust sobre Ruskin o André Gide sobre el *Salon d'automne* de 1905.

En este sentido, la *Gazette*<sup>9</sup> cubrió entre 1850 y 1900 la mayoría de las noticias relacionadas con el arte francés, desde los Salones de Arte en los que predominaba la corriente académica hasta el *Salon des refusés*<sup>10</sup> (1863) o el *Salon des Independants*<sup>11</sup> (1884) de carácter más alternativo. A pesar de que la parti-

cipación de artistas españoles en ellos era escasa -salvo algún caso particular-, sí se puede apreciar un interés francés por el arte español. Por ejemplo, en el primer tomo de la revista, podemos encontrar un artículo sobre la Corona de Oro de Guarrazar, ya que ésta fue vendida a los franceses por 400.000 francos para el museo del Hôtel de Cluny. Otros artículos de la fuente versarán sobre artistas españoles como Alonso Cano, Herrera el Viejo o Goya, es decir, artistas que no son coetáneos a ellos, pero que resultaban en ese momento de gran interés. De hecho, algunas obras de los artistas citados pasaron a formar parte del fondo del museo del Louvre o bien sirvieron de referencia para la educación artística.

Quizás, lo más relevante sea apreciar cómo, a través de las correspondencias dirigidas al periódico y sus respectivos artículos, los artistas abordaban algunas de las características del mundo del arte, de los artistas y de la sociedad española; baste como ejemplo el tomo 19 de la *Gazette* ubicado en el primer periodo, donde puede encontrarse una carta publicada por Philippe Burty<sup>12</sup> en la que Delacroix narra la experiencia de su visita a España en una de sus idas y venidas de Tánger. El día 5 de junio de 1832 escribe a su amigo M. Pierret:

*“Vengo de España, donde he pasado algunas semanas: he visto Cádiz, Sevilla, etc. En ese poco tiempo; he vivido veinte veces más que en algunos meses en París. Estoy muy contento de haberme hecho una idea de este país. A nuestra edad, cuando perdemos una bella ocasión como ésta, ya no la encontramos más, volví a encontrar en España todo lo que había dejado en los Moros. No ha cambiado nada más que la religión. También vi a las bellas españolas que no están por debajo de su reputación. La mantilla es lo más gracioso del mundo. Monjes de todos los co-*

<sup>9</sup> Mencionar como dato de interés que la revista de *La Gazette des Beaux-Arts* está disponible para su consulta online, a través de la página web de Gallica. En este trabajo, se han consultado los números referentes a la cronología que nos interesa 1850-1900. Estos están organizados en tres periodos. El primero comprende de 1859 a 1868, el segundo periodo de 1869 a 1888 y el último va desde 1889 hasta 1905. Cada una de estas etapas cuenta con una media de 25 tomos.

<sup>10</sup> El *Salón de Artistas Rechazados*, como bien menciona ya el nombre, es una exposición de obras no admitidas por el jurado del Salón oficial que se celebraba en París en el año 1863. Se creó debido a que fue el año en el que un mayor número de obras se vieron excluidas por el jurado, más de 3.000. Por lo tanto, la importancia de este Salón fue muy grande, pues se empezó a ver la necesidad de crear un espacio único para las obras que se distanciaban -en palabras del pintor puntillista que menciona Rusiñol en *Desde el molino*- de los valores de la sesuda Academia.

<sup>11</sup> El *Salón de Artistas Independientes* configuró un tipo de exposición que tenía por vocación reunir las obras de todos los artistas que reivindicaban una cierta independencia con respecto a la Academia en su arte. Como bien mencionó el artista Fernand Léger: el salón de artistas independientes representa ante todo un salón de pintores para pintores (...), Un salón de manifestación artística (...) en su renovación eterna, que hace su razón de ser. Aquí, debe haber lugar para los investigadores y sus inquietudes. El salón de artistas independientes es un salón de amantes, el salón de los inventores. Los burgueses que se ríen de estas muestras no se preguntan nunca que se trata de un drama completo lo que se expone aquí, con todas sus alegrías y sus historias. Si ellos tuvieran conciencia de ello, porque en el fondo son buena gente, ellos entrarían al salón con respeto, como en una iglesia. Fragmento extraído de: Léger, Fernand., *Fonctions de la peinture*, pp. 27-28.

<sup>12</sup> Crítico de arte francés que contribuyó a la popularización del japonismo y, nuevamente, del grabado, así como apoyó a los impresionistas.

lores, las ropas andaluzas etc. Iglesias y toda una civilización como estaban hace trescientos años... volví hace tres días (a Tetuán) y estoy a la espera de regresar (a Francia). Pasaremos por Oran antes de tocar la bella patria."<sup>13</sup>

Quizás la visión de Delacroix no sea muy positiva. No obstante, de sus palabras podemos extraer varios aspectos interesantes, ya que bajo su juicio sobre España subyace la idea de que, sobre todo Andalucía, es un país donde abunda un fuerte carácter oriental o, incluso, pueda ser concebida como una extensión de las tierras del norte de Marruecos debido a su pasado islámico. Este hecho no es de extrañar ya que, junto al estilo narrativo romántico que comentábamos anteriormente, podrá apreciarse en la moda y, sobre todo, en la pintura y la decoración un gusto por la temática oriental, fruto de la fascinación por las culturas antiguas y lejanas, así como por la tradición pintoresca, popular y costumbrista de una localidad. Esta tendencia responde también a un acercamiento hacia el orientalismo que basaba su imaginario estético en la tradición y cultura del África mediterránea y de Oriente Próximo<sup>14</sup>

Artistas como Henri Regnault también exploraban el lado más oriental de la región sureña, como puede leerse en una carta que escribió a un amigo tras su paso por Granada:

"¡Ah, amigo mío, si hubieras visto la Alhambra! Desde que la vi, esa magia, ese sueño, este... no puedo nada más que suspirar... Nada es tan bonito, nada es tan delirante, nada es tan embriagador, como ella. Nosotros pasamos por países bonitos para venir aquí, pero todas nuestras emociones precedentes, todos nuestros antiguos entusiasmos han sido borrados por la Alhambra. En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo... Así sea, ¡Ah! Mahoma, tú solamente eres grande, tú solamente eres Dios, pues has sido capaz de inspirarnos la realización de una obra como esta. Nosotros somos a su lado artistas bárbaros, salvajes, monstruos. Pensando en ti y en nuestros amigos, mencionamos Clairin y yo: Que la tierra no gire más, que las estrellas se caigan, que las ciudades se derrumben, que las montañas se conviertan en valles, qué nos importa, con tal de que la Alhambra sea salvada y que nuestros amigos puedan verla".<sup>15</sup>

Además de su aprecio hacia este monumento, podremos hallar en su correspondencia otra vinculación con España, ya que hace mención al pintor catalán Marià Fortuny i Marsal, situándolo como su máximo referente:

"Estoy en Roma desde hace unos días. Antes de ayer estuve con Fortuny, y ello me ha roto brazos y piernas. Es sorprendente, ese hombre. Hace maravillas. Es un maestro para todos nosotros. Si tú vieras los dos o tres lienzos que está terminando en este momento y las acuarelas que ha hecho estos últimos tiempos... se me quitan las ganas de hacer las mías. Tenemos que volver a España en junio; yo termino mi copia, después vamos hacia el sur y a Marruecos, será allí donde nos perfeccionaremos en la acuarela. ¡Ah! Fortuny, me quitas el sueño".<sup>16</sup>

Además de la gran aceptación que encontramos hacia Fortuny, también se hicieron comentarios en la Gazette de otros artistas españoles del ámbito artístico contemporáneo. Si atendemos al artículo publicado por René Ménard, podemos comprobar cómo la influencia del arte español fue equiparable al de Italia y cómo, ambas, se encontraban en pleno desarrollo progresivo. Si bien, hay ciertos artistas españoles que son conocidos por sí mismos debido a la fuerte personalidad que despliegan sus obras:



Fig. 3 *Moulin de la Galette*, Ramón Casas i Carbó, 1894. Ilustración extraída de Rusiñol, S., *Desde el Molino* (Impresiones de un viaje a París en 1894), Editorial Mercedes, Barcelona, 1945, p. 7

<sup>13</sup> BURTY, Philippe (1865): "Eugène Delacroix au Maroc", en *La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l'art et de la curiosité*. Tomo 19, Periodo 1 (1859-1868), pp. 153-154.

<sup>14</sup> FARTHING, S., *Arte. Toda la historia*, pp. 286-287.

<sup>15</sup> DE RAYSSAC, Saint-Cyr (1873): "La correspondance de Henri Regnault", en *La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l'art et de la curiosité*. Tomo 7, Periodo 2 (1869-188), pp. 124-126.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 124.

*“España está con Italia en una vía progresiva. Mardrazo, Antonio Gisbert y Eduardo Zamacois se distinguieron desde hace mucho tiempo en nuestras exposiciones anuales y, fuera de ellas, M. Fortuny ha sabido hacerse una reputación meritoria poniéndose a la cabeza de un grupo de artistas que ejercen hoy una gran influencia sobre el arte contemporáneo”.*

Sigue escribiendo René Ménard:

*“Yo no sé si habría que atribuir a los sucesos políticos y a las convulsiones que han destrozado a España la insuficiencia de su exposición, ya que no hace justicia a su verdadero valor. Estaría tentado de creerlo viendo la inconcebible negligencia con la que España la ha dirigido. A finales de Julio, es decir, tres meses después de la apertura de las salas, y en el momento donde el jurado había ya terminado sus operaciones, los lienzos no tenían puestos todavía sus números y no figuraban sobre ningún librito. Por lo demás, a excepción de Ruy Perez, de cuyas pequeñas tablas son buenos conocedores los amantes parisinos, los pintores españoles que envían habitualmente sus obras a nuestros Salones se abstuvieron para la exposición de Viena. Lo más sobresaliente que vi fue un gran lienzo firmado por Domínguez y que representa, yo creo, la Muerte de Séneca. Manuel Domínguez es muy desconocido en Francia, lugar donde sería apreciado ya que posee incontestables cualidades de dibujo y de puesta en escena. Aporta un efecto vigoroso y de sinceridad poco comunes en nuestros lienzos de historia”<sup>17</sup>.*

Como puede evidenciarse, los franceses no sólo emitían juicios de valor sobre artistas, sino que también se hicieron eco la desorganización de las obras españolas en las exposiciones. La mala organización de la dirección artística española jugó en contra de los artistas españoles al ofrecer una imagen negativa, a priori y desembocando, consecuentemente, en la recepción negativa de las obras por parte del jurado.

No obstante, a pesar de algunas colaboraciones de artistas españoles en las exposiciones y del protagonismo de alguna personalidad, no habrá un importante conocimiento de los creadores de nuestra península. De hecho, así puede entreverse en el artículo dedicado a la obra de Marià Fortuny i Marsal escrito por Walther Fol tras su muerte:

*“La escuela española contemporánea es poco conocida en Francia. Salvo por raros amantes del arte. La*

*mayoría de personas a las que les interesa el arte no conocen nada más que muy imperfectamente el grupo de artistas que, desde hace ya algunos años, se originó más allá de los Pirineos. Entre aquellos que adquirieron fama hay uno, que llama particularmente la atención; alrededor del cual sus compatriotas, pintores como él, se agruparon naturalmente (refiriéndose a Fortuny)”<sup>18</sup>.*

A pesar de la gran acogida que tuvo Marià Fortuny, se le dedicaron solamente dos artículos, cantidad insuficiente en contraste con la cifra de artistas franceses coetáneos que suelen ocupar una extensión de aproximadamente cinco o de artistas españoles de referencia educativa como Goya, que aparecerá en contados artículos de los diversos periodos consultados.

Llegados a este punto, deberíamos ir destacando varios aspectos sobre lo anteriormente tratado. En cuanto a las experiencias de los autores españoles en París, deberíamos resaltar que Rusiñol, al no ofrecer los nombres de la mayoría de los artistas a los que iba a visitar, nos deja una pequeña incógnita que, de haber sido despejada, nos hubiera permitido elaborar un análisis más objetivo de la realidad de cada uno de ellos, así como acercarnos lo máximo posible al contexto en general.

Respecto al viaje de los artistas españoles a Francia y, más concretamente a París, se debe poner de relieve cómo éstos se encontrarán ante un panorama repleto de factores que mediarán e intervendrán en la creación artística, a saber: la crítica de arte, la especulación y el comercio a través de la figura del marchand o el gran peso de los criterios del academicismo. Mientras que, al margen de todo ello, podrán explorar una opción alternativa basada en una búsqueda de nuevas formas y técnicas de representación liderada por artistas curiosos e independientes, que no siempre lograban el éxito y el reconocimiento que merecían. No obstante, pese a la clara preferencia de los artistas españoles como Rusiñol y Casas por la experimentación de los artistas independientes, no dudaron en visitar la Academia de la Sociedad de la Paleta de Clichy -como nos cuenta Rusiñol en el capítulo cuatro “Clase de noche” en Impresiones de Arte- donde realizará una descripción minuciosa y crítica tanto del lugar como de la vida estudiantil o de los modelos, enriqueciendo por tanto sus testimonios desde ambas posturas.

<sup>17</sup> MÉNARD, René (1873): “Exposition de Vienne”, en *La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l’art et de la curiosité*. Tomo 8, Periodo 2 (1869-188), pp. 212-214.

<sup>18</sup> FOL, Walther (1873): “Fortuny”, en *La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l’art et de la curiosité*. Tomo 11, Periodo 2 (1869-188), pp.267-268.

En lo referente a la visión romántica, debemos argüir que resulta ser un arma de doble filo ya que si bien dotan de gran precisión a la prosa de Rusiñol por otro lado dificultarán el reconocimiento esencial de sus palabras. No obstante, hemos de considerar que este afán romántico junto a la preferencia por estéticas del orientalismo apreciables en los artículos publicados en la Gazette sobre motivos epigráficos musulmanes, la loza o el arte japonés, unido a la importancia de la pintura histórica, fueron los que encumbraron a artistas contemporáneos como Fortuny, Antonio Gisbert o Eduardo Zamacois, ya que sus obras muestran clara armonía con ellos y, por ende, respondían a los intereses de la sociedad francesa del momento.

En relación a los argumentos de los artistas y críticos de arte del momento, podríamos vislumbrar cómo el perfil general del artista, independientemente de la tendencia a aspirar a una clase social o a algún tipo más concreto de ideal, debía ser versátil y hallar un equilibrio entre explorar sus propias preferencias o afrontar sus retos personales y realizar encargos, es-

tar al día del gusto social e intentar participar en las exposiciones. Asistimos, por tanto, al tiempo en que concedemos visibilidad a las primeras polémicas artísticas de una sociedad burguesa capitalista y cómo ésta transforma todo cuanto le rodea.

En consecuencia, podríamos establecer un paralelismo entre las preferencias impuestas por la Academia que garantizarían un progreso exitoso al igual que en nuestra sociedad lo haría, en un principio, seguir los cánones del mainstream difundidos por los Mass Media, sin olvidar la importancia de la figura del marchand o entendido del arte, la cual continúa, en cierta medida, presente en nuestra sociedad a través de las figuras del comercio artístico como son las Ferias o Galerías de Arte. Por lo tanto, el estudio de testimonios de los artistas abordados anteriormente nos sirve, también, para atender a la reacción, primeras consecuencias y contradicciones que generaron el negocio cultural y artístico en la sociedad española y francesa a finales del siglo XIX, así como se manifiestan precozmente algunas problemáticas propias del sistema capitalista avanzado que perviven hoy día.

## BIBLIOGRAFÍA

FARTHING, Stephen: *Arte. Toda la historia*, Barcelona, Blume, 2010.  
LÉGER, Fernand: *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

RUSIÑOL, Santiago: *Desde el Molino (Impresiones de un viaje a París en 1894)*, Barcelona, Alba, 1976.  
IDEM: *Impresiones de Arte*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1903

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS DE LAS FIGURAS

Fig. 1. *Plein Air*, Ramón Casas i Carbó. © Dominio público: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plein\\_Air.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plein_Air.jpg) (01/08/2018).

Fig. 2. *El Bohemio o el Poeta de Montmartre*, Ramón Casas i Carbó. © Dominio público: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_bohemi\\_by\\_Ramon\\_Casas.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_bohemi_by_Ramon_Casas.jpg) (01/08/2018).

Fig. 3. *Moulin de la Galette*, Ramón Casas i Carbó. © Rusiñol, S., *Desde el Molino (Impresiones de un viaje a París en 1894)*, Editorial Mercedes, Barcelona, 1945, p. 7.

Fig. 4. *Portada de La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l'art et de la curiosité*, Dir. Charles Blanc. © Dominio público:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gazette\\_des\\_Beaux-Arts.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gazette_des_Beaux-Arts.jpg) (01/08/2018). Las revistas de la *Gazette des Beaux-Arts* han sido consultadas en el archivo online Gallica BNF. En el siguiente enlace puede verse una relación completa de los tomos:

[http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=%28dc.title%20all%20%22Gazette%20des%20beaux-arts%22%29%20and%20arkPress%20all%20%22cb343486585\\_date%22&rk=85837;2](http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=%28dc.title%20all%20%22Gazette%20des%20beaux-arts%22%29%20and%20arkPress%20all%20%22cb343486585_date%22&rk=85837;2) (01/08/2018).



Fig. 4 *Portada de La Gazette des Beaux-Arts: Courrier européen de l'art et de la curiosité*, Dir. Charles Blanc, 1859.