

ENTRE LA BOHEMIA
Y EL SALÓN
PARÍS Y LA PINTURA
DE GÉNERO ARAGONESA

1870-1914

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA

Guillermo Juberías Gracia (Zaragoza, 1994)

Graduado en Historia del Arte y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (Premio Extraordinario de Fin de Grado y Fin de Máster), ha cursado el Máster de Profesorado por la Universidad San Jorge. Beneficiario de un contrato predoctoral FPU y adscrito desde 2017 al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, en la actualidad se encuentra realizando una tesis doctoral dirigida por el profesor Jesús Pedro Lorente sobre la pintura de género española y su papel en la construcción de la identidad nacional a finales del siglo XIX, a través de la influencia de Francisco de Goya en los pintores de esta época.

Es miembro del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, en el que desarrolla sus principales líneas de investigación: pintura de género e identidad nacional española durante el siglo XIX, Goya y su fortuna crítica en la cultura hispánica (1868-1928) y pintura de género aragonesa de la segunda mitad del siglo XIX.

Su actividad investigadora ha sido divulgada a través de la participación en congresos nacionales e internacionales, además de publicaciones en prestigiosas revistas científicas. También ha sido beneficiario de estancias de investigación financiadas en centros nacionales (CSIC, Madrid) e internacionales (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne y Université de Bordeaux-Montaigne). Fruto de las últimas pudo recopilar abundantes datos para la elaboración de este libro.

ENTRE LA BOHEMIA
Y EL SALÓN

PARÍS Y LA PINTURA
DE GÉNERO ARAGONESA

1870-1914

ENTRE LA BOHEMIA
Y EL SALÓN
PARÍS Y LA PINTURA
DE GÉNERO ARAGONESA

1870-1914

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA

CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 69

Entre la bohemia y el salón. París y la pintura de género aragonesa 1870-1914

© Del texto, Guillermo Juberías Gracia, 2020

© De las obras, las menciones indicadas

© De esta edición, Rolde de Estudios Aragoneses, 2020

Edita

Rolde de Estudios Aragoneses

<http://www.roldedeestudiosaragoneses.org>

Colaboran

Gobierno de Aragón

Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública

Unión Europea-Fondo Social Europeo

Concepto gráfico

Paco Rallo

Maquetación

Rafael López

Fotomecánica

Ángel Duerto Riva

Imprenta

INO Reproducciones

ISBN: 978-84-92582-33-4

Depósito Legal: Zaragoza-1332-2020

Cualquier forma de reproducción, comunicación pùblica o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro español de Derechos reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Este libro ha sido publicado con la ayuda del Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón

Presentación	
Jesús Pedro Lorente	7
Introducción	11
El panorama de la pintura en Aragón después de la invasión francesa	15
La pintura en la esfera pública y privada zaragozana	15
La pintura en Huesca y Teruel	36
Un panorama limitado	39
El París al que llegaron los pintores aragoneses:	43
La formación en los ateliers privados	48
La participación en los salones y exposiciones	55
La inserción comercial de los pintores aragoneses	62
La pintura de género y sus temáticas orientadas al comercio parisino:	67
Mosqueteros y pinturas a la holandesa: el siglo XVII revisitado	74
La recuperación nostálgica del Antiguo Régimen en las escenas Pompadour	78
Instantes de la vida urbana contemporánea	81
La espagnolerie	86
Los pintores aragoneses en París:	91
Félix Pescador Saldaña (1836-1901)	93
Joaquín Pallarés Allustante (1853-1935)	113
Germán Valdecara González (1849-?)	126
María Luisa de la Riva y Callol (1865-1926)	139
Mariano Alonso-Pérez Villagrosa (1857-1930)	155
Máximo Juderías Caballero (1867-1951)	171
A modo de epílogo: el ocaso de una moda no tan efímera	185
Bibliografía	191

Cada vez son más las publicaciones y exposiciones que, tanto en Francia como en otros países, van dando a conocer muy detallada información sobre las aportaciones de artistas foráneos en la intensa escena artística parisina de París del siglo XIX y principios del XX. Era la radiante metrópoli cultural a la que miraban con ansias de emulación los artistas de todo el orbe, porque llegar a triunfar allí podía suponer la máxima consagración internacional. El propio Goya, al comenzar su etapa vital en Francia, viajó ilusionado a París y en la segunda mitad del siglo no fueron pocos los pintores aragoneses que pasaron un tiempo allí para ampliar su formación o incluso fijaron residencia durante años en la *Ville Lumière*. Estudiar ese fascinante fermento cultural era un reto ineludible para Guillermo Juberías, como un *spin off* de su tesis doctoral sobre la estela de Goya en la pintura de género desde Unceta a Zuloaga: tras sendas estancias de investigación en la Université de Paris I-Sorbonne y en la Université Bordeaux-Montaigne, ha escrito esta documentada síntesis sobre los artistas aragoneses en el París de la *Belle Époque*.

Primeramente, el libro nos ofrece una panorámica general sobre el modesto contexto artístico decimonónico en Aragón y la animada escena pictórica de la capital francesa, donde se fueron abriendo camino nuestros paisanos enviando cuadros con los que se hicieron presentes en las exposiciones oficiales y poco a poco también en las tiendas de los marchantes parisinos. La segunda parte explica precisamente la adaptación de algunos pintores aragoneses a las tendencias de aquel mercado donde los artistas de España triunfaban explotando tópicos del casticismo hispano, tan del gusto francés. Los casacones dieciochescos, majas con abanico y otras iconografías goyescas se prodigaron aún más por el éxito que, de la mano del marchante

Goupil, alcanzó Mariano Fortuny con *La Vicaría*. Tras la prematura muerte del pintor catalán, su cuñado Raimundo de Madrazo fue el referente que vinculó luego a muchos otros artistas españoles en París con una aristocracia proustiana y un amaneramiento de alta cultura, cultivado aún más por Cocó Madrazo. Y esta fue también la evolución seguida por algunos aragoneses con destacado enraizamiento parisino, sobre los que ofrece Guillermo muchos detalles en las respectivas biografías.

Alguno, como Germán Valdecara, encarnó el cliché romántico de la farándula bohemia, mientras que otras trayectorias muestran a nuestros paisanos bien posicionados en el sistema artístico e incluso con cierto nivel de opulencia: Mariano Alonso-Pérez Villagrasa pudo instalarse en un palacete de los Campos Elíseos con su colección de antigüedades, semejante a la que también Máximo Juderías Caballero atesoraba en una cómoda casa de la periferia. Del mismo modo, hay una variada casuística en cómo les ha tratado la posteridad, pues los arriba citados habían quedado un tanto postergados por la historiografía artística aragonesa, que en cambio ha conservado bastantes obras y remembranzas de Joaquín Pallarés, quizá porque regresó a su tierra y murió en Zaragoza, ciudad donde igualmente se mantuvo perenne memoria del malogrado Félix Pescador Saldaña, miembro de una importante familia artística local; pero si los demás dejaron poca huella en Aragón, ahora hay esperanzas de que su fortuna crítica y expositiva sea relanzada, como ha ocurrido ya con María Luisa de la Riva. Sus cuadros de flores han vuelto a ser mostrados y admirados entre nosotros, y quizás superemos pronto el menosprecio que suscitaban hasta hace poco las amables anécdotas galantes o costumbristas, vistas de interiores domésticos y paisajes de bulevares o de la campiña suburbana u otros asuntos intrascendentes, favoritos del mercado artístico europeo y americano en aquel cambio de siglo. Bourdieu nos ha enseñado que todo consumo cultural relacionado con un estatus de lujo y «distinción» social corre el riesgo de caer de repente por un cambio generacional o de época. Y viceversa: lo que parecía pasado de moda en un momento dado vuelve a marcar tendencia. ¿Si *millenials*

tan inteligentes como Guillermo se interesan ahora por estas cosas, no será señal y razón de una inminente rehabilitación pública?

Justo sería que se apreciase este legado artístico parisino-aragonés por su valor patrimonial, que será mayor o menor en función de la historia del siglo xix que queramos contar. Hasta no hace muchos años, en los manuales y museos se pasaba revista al arte de aquella época siguiendo el canon de los grandes hitos que pautaron el camino del romanticismo y realismo al impresionismo y postimpresionismo; era un teleológico relato de modernidad que en el nuevo milenio se está revisando desde la reivindicación de las periferias culturales, de los estudios de género, de las pluralidades identitarias. Guillermo es un activista en esa lucha y bien lo demuestra en este libro al seguir la pista de aragoneses desarraigados, que en París explotaron por un lado el filón del tipismo hispano asociado a un repertorio visual goyesco, pero por otra parte también quisieron ser franceses hasta la médula y adular el dulce encanto provinciano de la *Vieille France* o del *Grand Siècle* de Luis XIV con sus damiselas y mosqueteros. Todo emigrante pasa por un proceso de aculturación que a menudo conduce a una identidad partida: le pasó también a Picasso. Por cierto, los triviales bodegones cubistas del malagueño no dejan de ser pinturas cercanas temáticamente a las aquí estudiadas, asimismo emparentadas con el hedonismo de los *fauves*, con el evasivo anecdotismo surrealista, con el manierismo pictórico de la «Escuela de París», etc... El denominador común de todo ello es una combinación de banalidad temática y *joie de vivre* que había quedado consagrada como marca identificativa de la jovial urbe francesa en la *Belle Époque*. Una mitificación cultural de un tiempo y un lugar que luego seguiría atrayendo a muchos otros aragoneses e inspirándonos personales nostalgias más allá de todo tipo de fronteras: ¡Siempre nos quedará París!

9
Jesús Pedro Lorente,
Catedrático de Historia del Arte,
Universidad de Zaragoza

IP del grupo de investigación
Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública

A mis padres, Alicia y Fernando

Introducción

Por suerte, de vez en cuando aparecen desfacedores de entuertos, críticos, aficionados, curiosos que afirman que no todo está en Rafael, que no todo está en Racine, que los *poetae minores* tienen algo bueno, sólido y delicioso.

Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, 1863.

La Historia del Arte aragonés sigue albergando episodios en blanco, cuestiones que hoy día merecen ser retomadas y abordadas con las nuevas metodologías que nuestra disciplina pone actualmente al servicio de los investigadores. Con ese propósito nació el presente libro, decidido a tratar la cuestión de los pintores que, en la segunda mitad del siglo xix, dejaron Aragón para residir durante buena parte de sus vidas en París.

Las relaciones artísticas entre Francia y Aragón han sido constantes —aunque desiguales— a lo largo de la Historia. A comienzos del siglo xix, el país vecino acogió en los últimos años de su vida a Francisco de Goya, el pintor aragonés más universal. El maestro de Fuendetodos llegó a Burdeos en la primavera de 1824, realizando una estancia en París en el verano de ese año. Curiosamente, en Francia siguió tratando asuntos de género de inspiración española, concediendo especial atención a la tauromaquia, al universo de los majos y las majas presentes en muchos de sus dibujos franceses y a la representación de oficios, como se aprecia en *La lechera de Burdeos* (ca. 1827). Al respecto, cabe destacar la serie miniaturas sobre marfil, pintadas en Burdeos en el invierno de 1824, un magnífico muestrario de escenas

de género cultivadas por Goya en su estancia francesa. Así, del mismo modo que los artistas españoles admiraron París y su modernidad, el público francés vio en el costumbrismo español un reducto de lo auténtico y lo genuino, sintiéndose fascinado por las escenas de majas, gitanos y toreros.

Si bien los motivos que llevaron a Goya a establecerse en Francia fueron políticos e ideológicos, lo cierto es que, más allá de los Pirineos, los pintores aragoneses encontraron un ambiente más propicio al desarrollo del arte moderno.

A lo largo del presente libro llevo a cabo un estudio sobre la inserción de los creadores aragoneses en el complejo ambiente artístico de la *Belle Époque* parisina. Para ello, abordo las biografías de seis pintores: Félix Pescador Saldaña, Joaquín Pallarés Allustante, Germán Valdecara González, María Luisa de la Riva y Callol, Mariano Alonso-Pérez Villagrasa y Máximo Juderías Caballero, ordenados cronológicamente según su llegada a la capital francesa. Sus biografías presentan abundantes puntos en común, como la formación en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis y la posterior continuación de sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, vinculada a la Academia madrileña.

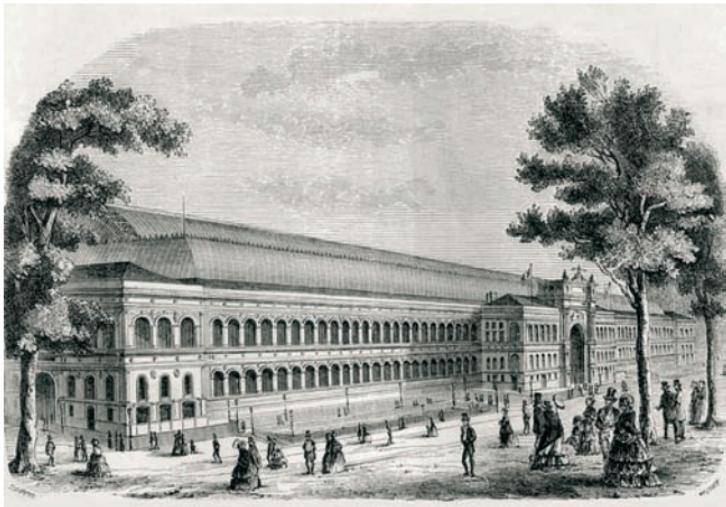
Sin embargo, las limitaciones del mercado zaragozano llevaron a estos creadores a abandonar su tierra, estableciéndose en el París del último tercio del siglo xix. Allí sus caminos discurrieron por separado, avanzando por la senda del éxito comercial, la inserción en los círculos cosmopolitas o la vida bohemia; dependiendo de la capacidad de cada artista para adaptarse a las exigencias del mercado. Los paralelismos entre sus biografías —habiendo seguido los mismos pasos formativos y practicado una pintura esencialmente burguesa—, justifican el análisis conjunto de este grupo de pintores aragoneses, si bien, al contrario de lo sucedido en Italia, no llegaron a constituir algo parecido a una «Escuela aragonesa de Roma».

Francisco de Goya,
Majo y maja sentados,
1824-1825. Acuarela
sobre marfil, 8,8 x 8,3 cm.
Nationalmuseum, Estocolmo.



A lo largo de las siguientes páginas se recomponen las biografías artísticas de este grupo de creadores, aportando datos sobre su inserción exitosa o fallida en el mercado parisino y sobre el tipo de pintura que desarrollaron en este contexto internacional. El arte más practicado por los aragoneses en París fue la pintura de género, explotando asuntos anecdóticos que, en ocasiones, tuvieron inspiración española como había sucedido con Goya, y otras veces se adaptaron a las modas del arte francés, en el que imperó la visión nostálgica sobre los siglos XVII y XVIII y las alegres vistas de bulevares parisinos de la *Belle Époque*.

La investigación sobre las biografías de los pintores aragoneses en París ofrece datos sobre un episodio escasamente conocido hasta ahora en la historiografía artística local: la internacionalización de nuestra pintura gracias a las figuras desconocidas de estos pioneros. Independientemente de su éxito en la capital francesa, todos los artistas aquí investigados tuvieron el arrojo suficiente para abandonar su tierra natal y buscar ambientes más proclives en los que cumplir su sueño de vivir de la pintura. Sus vidas son testimonios esclarecedores de las



Palais de l'Industrie (sede del Salon hasta su demolición para la construcción del Grand Palais), 1855.

14

caras tan distintas que la *Belle Époque* parisina tuvo para los artistas españoles asentados en la Ciudad de la Luz, desde el triunfo comercial de Mariano Alonso-Pérez —cuyas obras llegaron a figurar en las revistas más prestigiosas de la época—, hasta la vida marginal y paupérrima de Germán Valdecara, el más bohemio de los pintores aragoneses en París. A través de esta publicación, trato de mostrar cómo el mercado moderno orientó las carreras de estos creadores hacia el cultivo de la pintura de género y apunto la necesidad de revisar sus personalidades para comprender mejor las relaciones artísticas entre Aragón y Francia durante el siglo xix.

El panorama de la pintura en Aragón después de la invasión francesa

Del mismo modo que un siglo antes Francisco de Goya vio cómo el panorama pictórico zaragozano terminaba resultando limitado para el desarrollo de su carrera, los pintores aragoneses de la segunda mitad del siglo XIX acabaron buscando nuevos horizontes fuera de la ciudad. Aun así, Zaragoza vivió un ambiente cultural más rico a medida que fue avanzando la centuria, eclosionando en el cambio de siglo, momento en el que la ciudad de provincias quiso emular las grandes urbes europeas dotándose de nuevas infraestructuras para espectáculos y ocio cultural. Huesca y Teruel vivieron fenómenos similares, aunque adecuados a su tamaño mucho menor. Explicar el ambiente en el que se desarrolló la pintura aragonesa de la segunda mitad del XIX es el propósito de este capítulo, necesario para comprender la salida de los creadores aragoneses al extranjero, buscando nuevas oportunidades en otros escenarios, siguiendo el pionero ejemplo de Goya.

La pintura en la esfera pública y privada zaragozana

Zaragoza comenzó el siglo XIX con la caída demográfica más importante su historia, pues se estima que los dos sitios infligidos por las tropas napoleónicas en 1808 y 1809 supusieron una pérdida de casi 54.000 civiles. Durante las siguientes décadas la ciudad fue transformándose y las desamortizaciones y el desarrollo urbanístico permitieron una importante expansión territorial. Poco a poco, Zaragoza fue acogiendo población procedente del entorno rural y para 1857 ya contaba con 63.399 habitantes, continuando su crecimiento

y alcanzando los 99.118 en 1900. Así, la segunda mitad de la centuria fue para la capital aragonesa un periodo de expansión demográfica y económica, gracias al desarrollo de la industria.

Al igual que sucedió en muchas otras capitales de provincia, el modelo que inspiró esta transformación urbana fueron las grandes urbes europeas, en especial la ciudad de París. Su ambiente sofisticado y su intensa vida económica y cultural cautivaron a la burguesía local, que quiso emular en sus propias ciudades los avances galos. Así, aunque los franceses conquistaron Zaragoza por las armas durante un breve periodo temporal, su influencia cultural fue mucho más duradera, apreciándose en la construcción de vías al estilo de los bulevares parisinos, la implantación de alumbrado y alcantarillado, la creación de pasajes comerciales cubiertos, el trazado de jardines urbanos o la apertura de museos en espacios desacralizados. Además, en la segunda mitad del siglo XIX las relaciones entre Francia y Aragón se intensificaron, haciéndose más frecuentes los viajes transfronterizos y surgiendo la idea de conectar por ferrocarril Zaragoza con el Mediodía francés, materializándose en la firma de varios convenios a comienzos del siglo XX y culminando en la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 y la inauguración de la estación internacional de Canfranc en 1928. Por lo tanto, era lógico que los artistas aragoneses decimonónicos volviesen su mirada hacia París y se sintiesen atraídos por ese país que simbolizaba la vanguardia.¹⁶

Como reflejo de ese anhelo de modernización industrial, tecnológica, arquitectónica y urbanística, Zaragoza celebró dos exposiciones aragonesas, las de 1868 y 1885, impulsadas por la Real Sociedad Económica de Amigos del País. A través de ellas la ciudad quiso ponerse al nivel de las grandes muestras internacionales que estaban teniendo lugar en las capitales europeas. Las exposiciones sirvieron para la expansión urbanística de la ciudad, la de 1868 en la zona de la antigua Glorieta de Pignatelli —actual plaza Aragón— y la de 1885 hacia la carretera del Bajo Aragón —hoy calle de Miguel Servet— (YESTE NAVARRO, 2016: 391-419).

Además, ambas fueron planteadas como un escaparate para los jóvenes artistas locales. En la exposición de 1868 existió por primera vez una sección centrada en las Artes Liberales, dedicada a la muestra de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía. Con este término de Artes Liberales también se incluyeron las aplicaciones de todas estas técnicas artísticas para la industria, la arquitectura, la música y la medicina, a las que sumó en esta fecha temprana la fotografía (*Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*: 1868: 58-60). En esta sección presentaron obras los pintores aragoneses que trabajaron en Zaragoza en las décadas de 1850 y 1860, como fue el caso de Eduardo López del Plano, Félix Pescador Saldaña, Juan García Martínez, Marcelino Unceta, León Abadías y otros artistas de la primera fila nacional, como Eduardo Rosales, Francisco Domingo o Joaquín Agrasot, merecedores de medallas de plata (GARCÍA GUATAS, 2007: 617-647). Tal y como figura en el catálogo de la muestra, la medalla de oro fue para el aragonés Pablo Gonzalvo por *El interior de la Catedral de Toledo, El Sepulcro de D. Álvaro de Luna y La sala de justicia de la Alhambra*. El propio palacio de la exposición contaba con luz cenital en las galerías interiores, pensada para la buena iluminación de las obras pictóricas (*Gaceta de los Caminos de Hierro*, 1868: 2). Por aquellos mismos años, Gonzalvo expuso sus célebres vistas de interiores de monumentos españoles en otras muestras internacionales como las exposiciones universales y el Salon de París.

La exposición de 1885 mantuvo la sección de Artes Liberales. En su catálogo figuran los premiados con medallas de primera clase, León Abadías, Victoriano Balasanz, Joaquín Pallarés o María Luisa de la Riva. Con segunda medalla Salvador Escolá, Salvador Gisbert, Juan José Gárate, Eduardo López del Plano, Alejandro Navarro, Félix Pescador, Luis Palao y mención honorífica para Mariano Oliver Aznar. También fueron premiados con medalla de primera clase artistas nacionales como Ignacio León y Escosura y con medalla de segunda clase Constantino Gómez Salvador o Federico Giménez Nicanor.

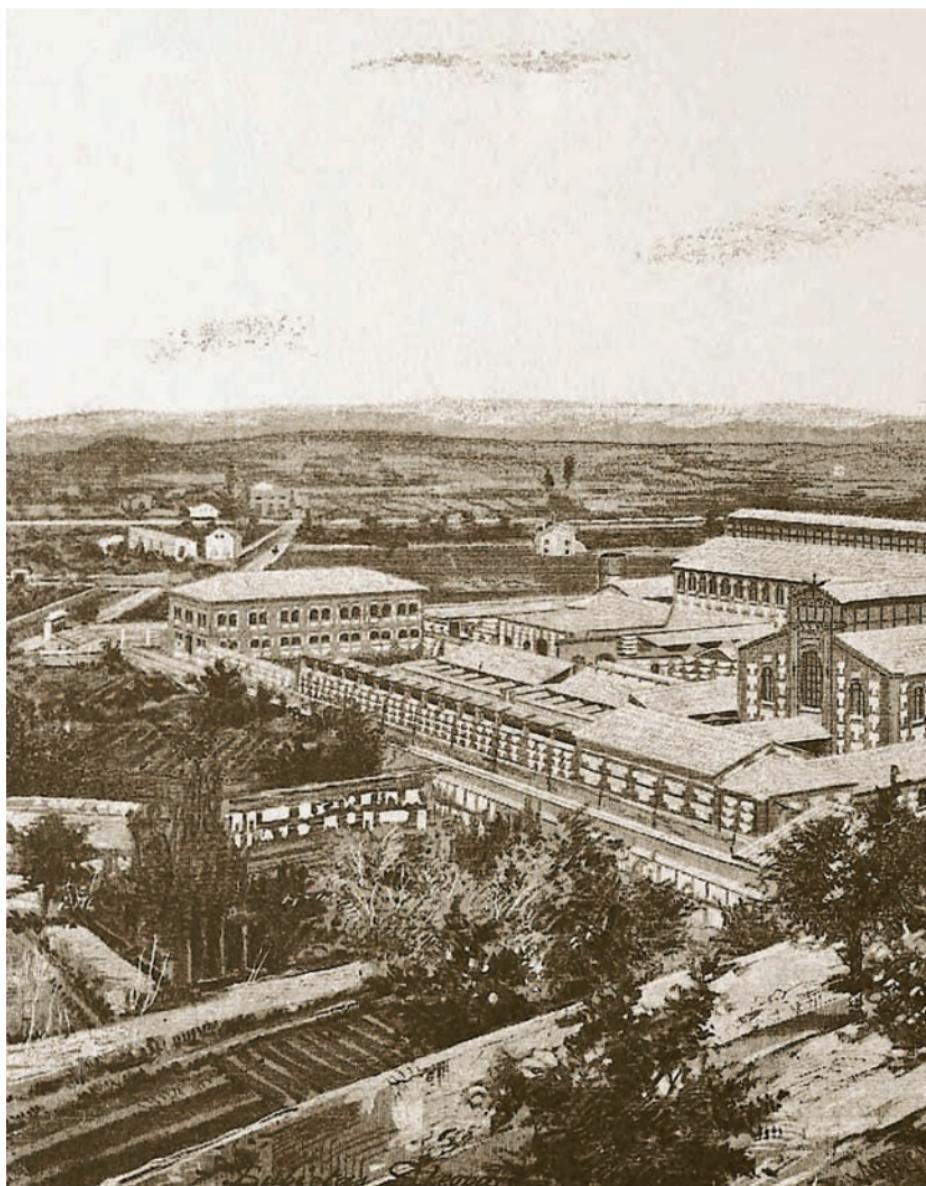


Marcelino de Unceta, *Inauguración oficial del concurso, el presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País pronunciando el discurso de apertura. La Ilustración Española y Americana, 1885.*

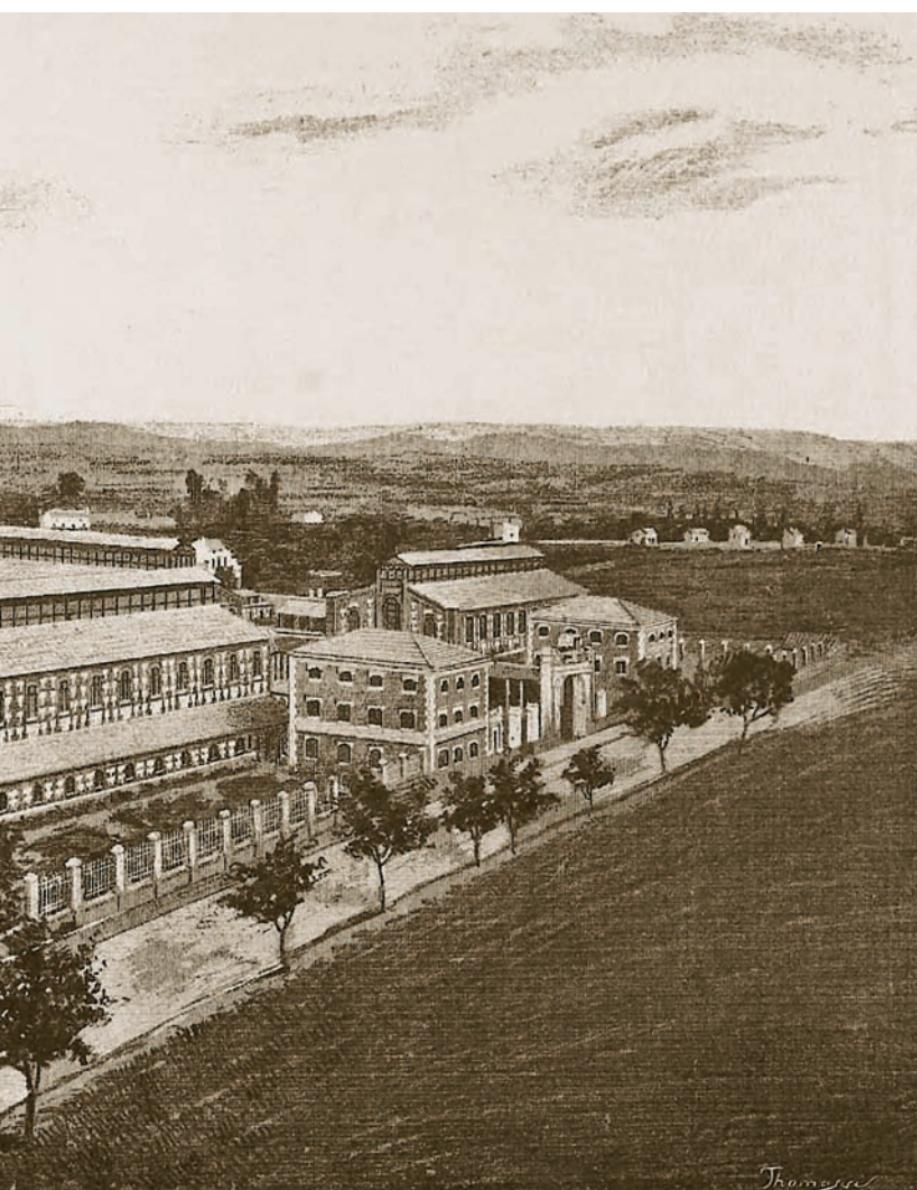
Ambas exposiciones contribuyeron a la renovación urbanística de la ciudad y a nivel pictórico fueron positivas para el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XIX, pues sirvieron para mostrar a los artistas locales la obra de sus compañeros nacionales y viceversa. *La Ilustración Española y Americana* publicó una litografía realizada a partir de un original de Marcelino de Unceta en la que se muestra a la sociedad zaragozana asistiendo en 1885 al discurso de apertura pronunciado por el presidente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Esta litografía es un buen ejemplo de ese anhelo de modernidad, colocando en primer plano y de espaldas a la burguesía zaragozana elegantemente vestida, en el edificio proyectado por Ricardo Magdalena, enfatizando sus desnudas columnas de fundición, un rasgo arquitectónico de gran modernidad, a la manera de los grandes pabellones expositivos europeos como el Palacio de Hierro de la Exposición Universal de París de 1878.

Por otro lado, el crecimiento de la ciudad hizo necesaria una renovación de los espacios del ocio burgués. A ello contribuyó la creación de numerosos cafés desde mediados del siglo XIX, que fueron punto de encuentro de los ciudadanos y escenario de la vida política y cultural zaragozana. Para la década de los ochenta, la capital aragonesa contaba con elegantes cafés y restaurantes como el café de la Independencia, el Ambos Mundos, el del Siglo, el del Comercio, el Oriental, el Suizo, el Universal, el café de París o el de Londres. Además, el Coso y sus alrededores tuvieron abundantes establecimientos comerciales, con negocios que han llegado hasta nuestros días como La Flor del Almíbar, gestionada desde 1857 por la familia Fantoba, o Casa Lac, fundada en 1825 (VÁZQUEZ ASTORGA, 2015). El modelo para la modernización de todos estos espacios comerciales y de recreo fueron las reformas urbanísticas acometidas en París, seguidas muy de cerca por las demás ciudades europeas.

La inauguración de estos establecimientos supuso nuevas oportunidades de trabajo para los artistas locales, pues requerían de pintores encargados de ejecutar programas decorativos. Así, Nazario Benedí,



Recinto de la Exposición Aragonesa de 1885. Gran Archivo Zaragoza Antigua.



21

Thomas

Valentín Maiz y Alejo Pescador se encargaron de la decoración para el café Ambos Mundos —el primero realizando también las pinturas del café de la Iberia—, Pedro Pascual diseñó la decoración pictórica del café del Comercio (VÁZQUEZ ASTORGA, 2015: 62-76) o el pintor Navarro ejecutó las pinturas de estilo neoegipcio de La Flor del Almíbar.

Este desarrollo comercial tuvo un impacto directo en el mundo del arte, pues en los escaparates de estos elegantes establecimientos, los pintores y fotógrafos zaragozanos expusieron sus obras.

Junto a los cafés y tiendas de alimentación también surgieron otros negocios como las librerías o los estudios de pintores y fotógrafos. Uno de ellos fue creado en 1861 en el número 21 de la calle alta de San Pedro por el pintor Nicolás Ruiz de Valdivia, natural de Almuñécar; asentado en Zaragoza desde 1858. En la calle Azoque, número 62 tenía su taller el pintor Nazario Benedí y el número 19 de la calle del Pilar montó un magnífico estudio el pintor Anselmo Gascón de Gotor. Uno de los más célebres fue el estudio del pintor Manuel Viñado, que daba clases privadas de pintura. En su taller tuvo lugar en 1884 la fundación de una Sociedad de Acuarelistas, para la que contó con la colaboración de Marcelino de Unceta. Tal y cómo apunta Manuel García Guatas, Viñado ofreció al consistorio clases de dibujo y pintura para las niñas de las Escuelas Municipales junto a Pedro Faure, Victoriano Balasanz y Abel Bueno (GARCÍA GUATAS, 1990: 327). Finalmente, fue este último quien abrió en el número 9 de la plaza del Pueblo (la actual plaza del Carmen) una Academia de Dibujo y Pintura en la que a partir de 1901 dio clases a grupos de más de treinta niñas. Si a ellos sumamos los nombres del citado Anselmo Gascón de Gotor, Elías García o José Cerezo —quienes regentaban establecimientos privados para el aprendizaje del dibujo—, comprendemos la elevada competencia del mercado de la enseñanza privada en una ciudad de mediano tamaño. Además, un fenómeno similar fue el de la aparición de los primeros establecimientos fotográficos en la ciudad como los regentados por Mariano Júdez Ortiz o Mariano Pescador Saldaña —hermano de Félix Pescador, pintor aquí investigado— (HERNÁNDEZ LATAS, 2010).



Estudio del pintor Anselmo Gascón de Gotor en Zaragoza.

BESPÍN GRACIA (2012).

23

A pesar de esta gran cantidad de establecimientos destinados a la enseñanza artística, en la Zaragoza de finales del siglo XIX y comienzos del XX faltaban negocios especializados en arte, así como una profesionalización de las figuras de los marchantes y de los galeristas. Jesús Pedro Lorente explicó cómo, frente a esa falta de especialización, los artistas expusieron con frecuencia en negocios de vías céntricas como la elegante calle de Alfonso I. Fue el caso de los escaparates de La Veneciana —que a comienzos del siglo XX se abrieron a las nuevas tendencias y permitieron la exposición de lienzos modernos de Rafael Barradas— o del almacén de muebles de lujo José González e Hijos (LORENTE LORENTE, 2000: 391-409). No debemos asociar estas prácticas expositivas a la limitación de espacios especializados en la ciudad, pues también en París fue frecuente la muestra de pintura en escaparates, existiendo en esta época un gran dinamismo y flexibilidad a la hora de dar a conocer las obras de arte.



Joaquín Pallarés Allustante, *El dios de las aguas*, 1891. Óleo sobre lienzo, 55 x 84 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña.

24

El crecimiento demográfico forzó la expansión urbana de Zaragoza y la aparición de nuevas zonas destinadas a acoger a la creciente clase burguesa, deseosa de vivir en cómodos y elegantes inmuebles. La profesora Pilar Poblador ha estudiado la difusión de los modelos parisinos en la arquitectura zaragozana del siglo XIX, explicando cómo en el Salón de Santa Engracia, actual paseo de la Independencia, la principal arteria de la ciudad moderna, se imitaron las formas de la rue Rivoli de París (POBLADOR MUGA, 2012: 289-305). A modo de bulevar parisino, pero poblado por los tipos zaragozanos del siglo XIX, el paseo fue retratado por Joaquín Pallarés en su pintura *El dios de las aguas* (1891). Al igual que otras urbes españolas como San Sebastián, en Zaragoza se construyeron edificios a la francesa, rematados por mansardas en ocasiones cubiertas con pizarra. También la apertura de la calle Alfonso I en 1865 recuerda a los proyectos del barón Haussmann en el París del Segundo Imperio, en su propósito de crear un urbanismo



25

Pasaje de la Industria, La Ilustración Española y Americana, 1885.

ordenado, monumental y elegante, escenario vital de la clase social burguesa. El Pasaje del Comercio y la Industria, ubicado en los bajos del primer edificio de viviendas de la calle Alfonso, construido entre 1882 y 1883, evoca los pasajes comerciales parisinos que acogían tiendas de moda, cafés, restaurantes y demás establecimientos.

También el ocio cultural vio renovadas sus infraestructuras. Así, utilizando el hierro como material constructivo, cabe citar el Teatro Pignatelli, construido en 1878 por Félix Navarro como un efímero teatro de verano, siendo muy apreciado por los zaragozanos, lo que retrasó su derribo hasta 1914. Todas estas fórmulas no aparecieron por casualidad en Zaragoza. Arquitectos locales viajaron a París, es el caso del citado Félix Navarro, quien visitó la Exposición Universal de 1889 por encargo de la Diputación Provincial de Zaragoza. A su



26

J. Lévy et Cie, *Teatro Pignatelli y salón de Santa Engracia*, 1878.

regreso escribió *Memoria de los progresos constructivos y de higiene de la edificación exhibidos en la Exposición de París*. Fue el autor del Mercado Central de la ciudad, un edificio inspirado en la arquitectura en hierro y cristal del parisino mercado de Les Halles.

En este proceso de modernización de la ciudad serían fundamentales las instituciones dedicadas al ocio cultural y a la promoción de las artes. El Casino, el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola y el Ateneo fueron, junto con el Teatro Principal, los espacios encargados de encabezar las propuestas culturales de la Zaragoza de la segunda mitad del siglo xix. Para adecuarlos a su nuevo estatus de puntos de encuentro de la burguesía zaragozana, vivieron importantes reformas que los dotaron de elegantes ornamentaciones, testimonio del triunfo



Casino Principal de Zaragoza,
salón principal.

Archivo Histórico Provincial
de Zaragoza, fondo Coyne.
ES/AHPZ - COYNE/007404.

del eclecticismo en las artes decorativas zaragozanas y de la posterior deriva hacia la estética modernista.

El Casino de Zaragoza y el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, ubicados en frente el uno del otro en la calle del Coso, fueron decorados en 1889. Entre los artistas aragoneses que trabajaron en la decoración del Casino, cabe citar a Marcelino de Unceta, Dionisio Lasuén, Joaquín Pallarés, Ricardo Magdalena, Ángel Gracia Pueyo y Agustín Peiró. A ellos se sumó el vasco Antonio Aramburu y el consagrado artista madrileño Alejandro Ferrant y Fischermans, autor de la obra principal del programa decorativo del Casino, la *Alegoría de Zaragoza*. Para el Centro Mercantil el artista Alejandro Navarro realizó diez lienzos de temática alegórica (GARCÍA GUATAS, 2013: 405-424). Ambas instituciones fueron vitales para la promoción de las artes y la celebración de exposiciones en la Zaragoza de finales del XIX, comienzos del siglo XX.

Con el cambio de centuria, el Centro Mercantil cobró mayor protagonismo y sus cifras de socios crecieron rápidamente, haciendo sombra a su vecino, más vetusto.

También enroló a una importante nómina de artistas locales la decoración del Teatro Principal de la ciudad en 1891, bajo la dirección del arquitecto municipal Ricardo Magdalena. En él participaron Joaquín Pallarés, Mariano Oliver, Mariano Fortún, Ángel Gracia Pueyo y Dionisio Lasuén, creando tondos decorativos, dando lugar a una creación ecléctica con las alegorías de la poesía, la tragedia, el drama, la zarzuela y la comedia (BIEL IBÁÑEZ, 1998: 69-88).

Otra obra colectiva fue el ornato del Ateneo zaragozano en 1900, cuya estética implicó un cambio de gusto y una evolución hacia formas más novedosas. En ella participaron Mariano Oliver, Victoriano Balasanz, Ángel Gracia Pueyo, Dionisio Lasuén, Mariano Cerezo, Ramiro Ros Rafales y el pintor Codín. Dentro de este programa decorativo sobresale el conjunto modernista elaborado por Lasuén, con la alegoría de *La belleza ideal recibiendo el homenaje de las artes y las letras* (CASTÁN CHOCARRO, 2015: 26-27).

Según explica el profesor Lorente, el Ateneo fue el promotor de abundantes exposiciones en la Zaragoza de comienzos del siglo XX, organizadas por una Comisión Permanente conformada por Victoriano Balasanz, Ángel Gracia, Mariano Cerezo y Antonio González (LORENTE LORENTE (2000: 400)).

Ese círculo de relaciones locales es el que se aprecia también en los encargos hechos por las instituciones eclesiásticas zaragozanas. El más importante de ellos tuvo lugar entre 1870 y 1872, cuando Bernardino Montañés —secretario de la Escuela de Bellas Artes— lideró un equipo integrado por los encumbrados Mariano Pescador, León Abadías, Marcelino de Unceta y Francisco Lana para llevar a cabo decoraciones pictóricas de la basílica del Pilar de Zaragoza. Juntos ejecutaron las pinturas de la cúpula mayor del templo. Montañés realizó la *Coronación de la Virgen*, Marcelino de Unceta los *Mártires aragoneses* y



Alejandro Ferrant, *Alegoría de Zaragoza* [mediados siglo xx]. Pintura sobre la bóveda del salón principal. Casino Principal de Zaragoza-Palacio de Sástago. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, fondo Coyne. ES/AHPZ - COYNE/007402.

los Santos Obispos de la región, Francisco Lana Santiago y los convertidos, Mariano Pescador los Santos Confesores de Aragón y los Innumerables mártires de Zaragoza y León Abadías las Santas aragonesas y Primeros Santos del Nuevo Testamento. Pescador y Abadías se encargaron de pintar también las efigies de los cuatro evangelistas, inscritas en tondos que decoran las pechinas de la cúpula (RINCÓN GARCÍA (2000)). A pesar de haber sido realizadas en la segunda mitad del siglo xix, el estilo académico en que fueron ejecutadas las pinturas de esta cúpula muestra una perfecta sintonía con el conjunto barroco del templo.

Más modernas resultan las pinturas de la capilla de Santiago, también en el templo metropolitano, ejecutadas por Mariano Pescador. En la línea del historicismo, el artista incluyó a los cuatro evangelistas inscritos en tondos, en los cuatro de los gajos de la cúpula. En los demás representó la cruz de Santiago, todo ello rodeado de una fantasiosa decoración vegetal. En las pechinas pintó cuatro ángeles con alusiones a la Fe, la Oración, el Apostolado y el Martirio.

30

En los últimos años del siglo xix, la Iglesia siguió haciendo importantes cometidos a los artistas zaragozanos. Así, para la reinauguración de la basílica de Santa Engracia en 1899, fue encargada una pintura para decorar la bóveda del crucero del templo. Al igual que había sucedido veinte años antes, el encargo recayó sobre un artista ya consolidado, profesor de la Escuela de Bellas Artes y conservador del Museo Provincial. Se trataba de Joaquín Pallarés, uno de los artistas investigados en este libro, quien en ese mismo año dejaría sus puestos de conservador y docente en Zaragoza y marcharía por segunda vez a París, reclamado por los marchantes de arte que le demandaban pintura de género (MONTSERRAT GÁMIZ (1948: 117)). El boceto de esta obra forma parte de las colecciones del Arzobispado de Zaragoza.

Pocos años después, a comienzos del nuevo siglo, en una época marcada por el regeneracionismo y la puesta en valor de Goya como máximo representante del arte aragonés, dos franceses, Paul y Amédée Buffet restauraron los frescos del maestro en la Cartuja del Aula Dei, realizando nuevas pinturas de estilo simbolista que

sustituyeron las destruidas durante la Desamortización. La elección de estos artistas franceses frente a otros pintores locales demuestra el prestigio que el arte académico galo seguía representando en España en esta época.

Sin embargo, no todo fueron encargos institucionales. La burguesía zaragozana también incluyó la pintura decorativa en sus residencias construidas en las zonas más lujosas de la nueva ciudad. Así, el valenciano Julio Vila Prades decoró el comedor del chalet de Emilio Soteras en el paseo de Sagasta. Victoriano Balasanz y Elías Gracia pintaron la casa del industrial Antonio Portoles en la plaza de Aragón o Juan José Gárate, autor de las pinturas decorativas de la residencia del señor Bellido (BIEL IBÁÑEZ, 1998: 81-82).

Un elemento importante a tener en cuenta en este estudio es el papel ejercido por la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Zaragoza. Los artistas aquí investigados, a pesar de haber completado su formación en otras ciudades —habitualmente primero en Madrid, antes de viajar hasta la capital francesa—, estudiaron en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, una institución dependiente de la Diputación Provincial y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, la cual tuvo su origen en una escuela artística fundada por el ilustrado Juan Martín de Goicoechea. La Academia fue inaugurada en 1793 y desde entonces ejerció el magisterio en la enseñanza de las Bellas Artes en la ciudad.

Por Real Decreto de octubre de 1849 se llevó a cabo una intensa reforma de las academias provinciales de Bellas Artes, quedando divididas en academias provinciales de primera clase —Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla— y de segunda clase —Zaragoza, Bilbao, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca y Santa Cruz de Tenerife— (Real Decreto, Madrid: 31 de octubre de 1849). A su vez, según los artículos 35 y 36 del Real Decreto, a cargo de cada academia pasó a haber una Escuela Especial de Bellas Artes, cuyas enseñanzas se dividieron entre Estudios Menores y Estudios Superiores. Entre los estudios menores se encontraban «Aritmética y Geometría propias del dibujante», «Dibujo de figura», «Dibujo

lineal y de adorno», «Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación» y «Modelado y vaciado de adornos». Entre los estudios superiores figuraban «Dibujo del antiguo y del natural», «Pintura, escultura y grabado» y «Enseñanza de maestros de obras y directores de caminos vecinales». Este programa formativo acababa quedándose corto para los artistas que deseaban proyectar sus carreras más allá del limitado horizonte zaragozano. De hecho, en un primer momento, al ser la escuela zaragozana dependiente de una academia de segunda clase, no debió de contar con estudios superiores.

La Escuela de Bellas Artes fue ubicada en el desamortizado convento de Santa Fe, donde tenía su sede desde 1844 el Museo de Pinturas y Antigüedades. Por las aulas de este maltrero edificio pasaron los artistas aquí investigados.

A pesar de los problemas de financiación, que fueron bastante frecuentes en esta escuela, la cifra de alumnos inscritos fue elevada: de los 360 matriculados en el curso 1849-1850, se mantuvo cercana a los 400 durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, pocos de ellos llegaban a cursar los estudios superiores (GARCÍA GUATAS, 1982: 639-650).

32

El programa formativo de la ciudad se vio enriquecido con la creación de la Escuela de Artes y Oficios, establecida por Real Decreto firmado por la reina regente María Cristina en 1894. Dicha institución consiguió una financiación mucho más firme, sufragada a partes iguales por el Estado, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento. El emplazamiento elegido para esta escuela —la planta baja de la nueva Facultad de Medicina y Ciencias proyectada por Ricardo Magdalena— también daba idea de su relevancia y oficialidad (BUENO PETISME, 2010). Tras el derribo del convento de Santa Fe y un breve periplo por ubicaciones provisionales, la Escuela de Bellas Artes fue instalada en la Facultad de Medicina y Ciencias, traslado que ya anunciaba la fusión con la Escuela de Artes y Oficios, que finalmente tuvo lugar en 1909 y de la que surgió la Escuela de Artes e Industrias, que contó con un edificio propio, construido ex novo y bien acondicionado durante la Exposición-Hispanofrancesa.



33

Jean Laurent, Convento de Santa Fe, 1878. Patio del Museo Provincial.
Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura.

En relación a la actividad de la Real Academia de San Luis y de la Escuela de Bellas Artes, conviene señalar cómo la figura de Francisco de Goya fue recuperada en la Zaragoza de la segunda mitad del siglo xix como un modelo para los pintores contemporáneos locales. En esta época fue muy común la búsqueda de referentes para la pintura nacional en los grandes maestros históricos, fundamentalmente Murillo y Velázquez. Sin embargo, Aragón, al haber sido la tierra natal de Goya, puso en valor su figura anticipándose a la fiebre goyesca que vivió el país a comienzos del siglo xx. En las aulas de la escuela zaragozana, los alumnos necesariamente oían hablar de Goya a sus profesores. En el inventario de bienes existentes en la escuela en 1887, entre las obras de arte existentes en la sala de «Colorido y Composición» figuran varios estudios de Bayeu, de Mengs y dos de

Francisco de Goya titulados *El silencio* y *La admiración* (HERNÁNDEZ LATAS, 1994: 291).

El propio presidente de la Academia de San Luis, Francisco Fernández de Navarrete, tuvo un interés pionero en la obra del maestro de Fuendetodos, escribiendo en 1885 a Federico de Madrazo, director del Museo Nacional del Prado para solicitar un informe descriptivo sobre las *Pinturas Negras* que habían sido arrancadas de los muros de la Quinta del Sordo.¹ Al mismo tiempo, surgían las primeras iniciativas desde la Academia zaragozana para traer a la ciudad los restos de Goya.

Entre los artistas locales, en el último tercio del siglo XIX cobró fuerza la moda de lo goyesco. Marcelino de Unceta (1835-1905) fue uno de los mayores adalides de esta tendencia, realizando homenajes a Goya en varias de sus pinturas, retratando al pintor aragonés ejecutando los frescos del Pilar, haciendo retratos de Goya y de Bayeu, o realizando la obra *Homenaje a Goya*, un óleo sobre lienzo en el que reprodujo, en la parte superior una escena festiva, en la esquina inferior izquierda el retrato ecuestre de María Luisa de Parma, en la esquina inferior derecha una escena cortesana con *La maja desnuda* al fondo. En mitad de la composición, Unceta pintó una imagen de la casa natal de Goya (AZPEITIA BURGOS, 1989).

También manifestó la influencia de Goya el pintor José González (1837-1897), natural de Elche y establecido en Zaragoza desde la década de 1880. En sus cuadritos fueron muy abundantes las escenas de pincelada briosa al estilo de Goya, las temáticas taurinas o las majas en el balcón, sin alcanzar la calidad de los lienzos de Unceta. Años más tarde, el riojano establecido en Zaragoza Ángel Díaz Domínguez (1879-1952) también citó a Goya en sus obras y aplicó a ese universo

1 Archivo del Museo del Prado [AMP], solicitud de informe sobre las pinturas murales de Francisco de Goya, caja 357 / legajo 11.202 / expediente 28.



35

Marcelino de Unceta, *Homenaje a Goya*. Óleo sobre lienzo,
100 x 60 cm. Colección privada.

de las majas y los toreros un lenguaje más moderno. Resultan especialmente ilustrativos de esta moda sus trabajos para el Casino Mercantil de Zaragoza en 1919, en cuyas pinturas se hizo especialmente patente la veta goyesca y la influencia de Zuloaga, sobre todo en sus lienzos de aplicación arquitectónica (LORENTE LORENTE, 2010: 171).

Lo goyesco puso a los creadores aragoneses en contacto con el imaginario dieciochesco, fundamental para el desarrollo de la pintura de casacones que practicaron sobre todo aquellos pintores locales establecidos en Roma y en París. Los artistas aragoneses encontraron en Francisco de Goya un modelo artístico original, al apreciar en sus pinturas unas tendencias estéticas alternativas al purismo académico en boga en aquella época. Además, es probable que algunos de los artistas contemporáneos viesen en Goya un modelo vital, descubriendo en él a un artista de sólidos ideales que no dudó en abandonar España, buscando la libertad al otro lado de los Pirineos. Los pintores aquí investigados no viajaron a Francia por motivos políticos, pero probablemente encontraron en el arrojo de Goya el ánimo suficiente para dejar Zaragoza y partir a París.

La pintura en Huesca y Teruel

Aunque Zaragoza, por la presencia de la Escuela de Bellas Artes, fuese el principal centro de formación artística en Aragón, es necesario aludir a la situación de Huesca y Teruel, que, en su condición de capitales de provincia también contribuyeron a configuración del panorama pictórico aragonés de la segunda mitad del xix.

Huesca contaba en 1877 con poco más de 11.000 habitantes, cifra que apenas creció hasta la primera década del siglo xx. El caso oscense ha sido analizado por investigadores como Fernando Alvira Banzo, quien abordó a los artistas Martín Coronas y León Abadías (ALVIRA BANZO: 2006 y 2014) y, unos años más tarde, el panorama quedó completado en la tesis de Jorge Ramón Salinas, la cual dio lugar a la publicación: *Música, artes visuales y escénicas y otros espectáculos en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)* (RAMÓN SALINAS,

2018a). En la capital altoaragonesa el ambiente artístico era más limitado y conservador que en el caso zaragozano. Allí las únicas enseñanzas artísticas de carácter oficial eran las impartidas en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, creado en 1845, y en las escuelas normales de maestros y maestras, creadas respectivamente en 1842 y 1857.

A estas instituciones se sumó el Museo Artístico y Arqueológico de Huesca, fundado en 1873 gracias a la labor del erudito Valentín Carderera. Sus colecciones ocuparon el antiguo Colegio Mayor de Santiago y recibieron depósitos del Museo de la Trinidad. Tal y como apunta Jorge Ramón Salinas, el museo se convirtió en el principal espacio expositivo de la ciudad, fundamental para el ocio cultural en la capital oscense. Esto no impidió que, al igual que en el caso zaragozano, surgesen otras fórmulas artísticas de carácter alternativo, desde las muestras pictóricas en los escaparates de comercios hasta los espectáculos como los «cuadros de movimiento», panoramas, fantas-magorías, etc., organizados en las calles de la capital altoaragonesa a finales del siglo XIX. Teatros como el Oriental y el Principal y sociedades de ocio como los casinos y los casinos y los cafés, completaron el ambiente cultural de la ciudad.

Probablemente, la figura más representativa de las artes en Huesca fue León Abadías (1836-1894). Fue un artista de sólida formación académica, que ocupó la plaza de catedrático de dibujo del Instituto oscense, ganando su oposición en 1865. Sus ferreos ideales carlistas le llevaron a negarse a jurar la Constitución de 1869 y a renunciar a su puesto. A partir de entonces realizó importantes encargos de instituciones y particulares —fue el caso de la pintura de techos de la Diputación o las decoraciones para Ultramarinos La Confianza—, y regresó a las enseñanzas regladas obteniendo un puesto de catedrático de dibujo del Instituto de Córdoba.

León Abadías fue el maestro de toda una generación de artistas oscenses que pasaron por el Instituto de Segunda Enseñanza o por su estudio privado. Fue el caso del pintor jesuita Martín Coronas Pueyo (1862-1928), quien tuvo una gran proyección como pintor religioso

fuera de la ciudad, trabajando en Manresa y en el Palacio Ducal de Gandía.

Otro artista vinculado a las instituciones de enseñanza y a los espacios culturales de la esfera pública oscense fue Manuel Ros Pons (RAMÓN SALINAS, 2018b). Aunque caspolino de origen, viajó a Barbastro para trabajar como docente en el colegio de Escolapios, entre 1878 y 1882, momento en el que se trasladó a la capital de la provincia a ocupar un puesto de catedrático de dibujo en el Instituto, siendo maestro de la siguiente generación de artistas, entre ellos su hijo Ramiro, Félix Lafuente o Francisco Arnal. Se ocupó además de la decoración del café Suizo de Matossi en 1885 y de los salones del Casino Sertoriano. A partir de 1890 trabajó como docente en la Escuela de Artes y Oficios de Graus, un centro pionero en Aragón, fundado ese mismo año por José Salamero, tío de Joaquín Costa (GARCÍA GUATAS, 1996-1997: 110-129).

38

Para el caso de Teruel, la actividad pictórica fue todavía más discreta que en Huesca. Teruel no alcanzaba los 10.000 habitantes en 1877 y era la capital de una provincia con una agricultura pobre y un escasísimo desarrollo industrial. Sin embargo, a pesar de sus limitaciones, floreció en la ciudad un animado ambiente intelectual, gracias a la creación del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, a la actividad de entidades como la Sociedad Económica Turolense de Amigos del País, el Casino Recreativo y la fundación de periódicos y revistas como *Revista del Turia* (1881), *El Ateneo* (1892), *Miscelánea Turolense* (1891) o *Heraldo de Teruel* (1896). También las escuelas normales de maestros y maestras contaron con profesorado especializado en dibujo.

La enseñanza artística era muy limitada en la ciudad, vinculada fundamentalmente al Instituto Provincial. Allí ocuparon los puestos de profesores de dibujo artistas de relevancia como Salvador Gisbert o el arquitecto modernista Pau Monguió. Además, en noviembre de 1881 tuvo lugar la fundación de una Escuela de Bellas Artes, que impartía clases nocturnas para la asistencia de artesanos y obreros.

En este ambiente tan constreñido, los pocos pintores que consiguieron vivir de su trabajo lo hicieron gracias a la combinación de la docencia, los encargos pictóricos de entidades públicas como la Diputación y los trabajos para la Iglesia. El mejor ejemplo fue el propio Salvador Gisbert (1851-1912), quien además de su labor como profesor, ejerció como delineante para la Diputación y realizó proyectos pictóricos para la iglesia de San Pedro —para la que desarrolló todo un programa de pinturas inspiradas en la Edad Media— y también llevó a cabo obras para el Hospital del Sagrado Corazón y la catedral de la ciudad (LOMBA SERRANO, 1997: 13-36).

Sin embargo, en un sistema artístico tan limitado, los jóvenes artistas emigraron a otros centros con mayor oferta formativa y actividad expositiva, siguiendo la tendencia general de despoblación de la provincia que se ha mantenido hasta nuestros días. Ejemplo de ello fue la familia del pintor Ricardo Arredondo Calmache (1850-1911), nacido en Cella, a una veintena de kilómetros de la capital de la provincia, pero asentado desde los 12 años en Toledo y visitante de la capital francesa, donde entró en contacto con el círculo de Meissonier.

Un panorama limitado

«Hoy que tengo 58 años, me veo en la triste e imprescindible necesidad de expatriarme, buscando nuevos horizontes y ambiente artístico que, desgraciadamente, no lo hay en nuestra querida ciudad y al objeto de resolver el problema de la vida» (GARCÍA GUATAS, 1990: 323). Con estas tristes palabras dirigidas al alcalde de Zaragoza en 1913, se despedía de su ciudad natal el pintor Victoriano Balasanz, agotado tras años intentando vivir de su trabajo artístico.

A pesar del crecimiento demográfico de Zaragoza y del desarrollo de fórmulas de ocio modernas, la ciudad siguió siendo incapaz de dar trabajo a los jóvenes artistas nacidos en territorio aragonés y formados en la Academia de San Luis. Los puestos en la enseñanza reglada eran escasos y estaban prácticamente monopolizados por sagas de artistas como los Palao o los Pescador. Las obras de entidad

eran realizadas por una nómina reducida de artistas, quedando para el resto la enseñanza en escuelas y academias privadas y la participación en certámenes nacionales. Por este motivo, Manuel García Guatas señala cómo Francisco Pradilla constituyó un modelo biográfico para aquellos artistas que buscaron su fortuna fuera de la ciudad. Se trató de pintores que iniciaron su formación artística en la Academia de San Luis o en escuelas privadas zaragozanas, continuándola en Madrid. Posteriormente viajaron fuera de España (a Roma o a París fundamentalmente), gracias al disfrute de una pensión, a la ayuda de sus familias o a su empeño personal. Intentaron insertarse con mayor o menor éxito en el ambiente artístico de estas capitales europeas, mientras iban pagando con obras de arte el disfrute de sus pensiones y mandando cuadros a las exposiciones nacionales. Finalmente, el aprendizaje adquirido en estas grandes ciudades les permitió regresar a España, para vivir en Madrid o en Barcelona, pues Zaragoza seguía sin tener un mercado del arte lo suficientemente activo como para acabar sus días viviendo de encargos.

40

Así, creadores como el propio Francisco Pradilla, Hermenegildo Estevan, Agustín y Juan Pablo Salinas, Mariano Barbasán y Joaquín Pilarés integraron lo que Manuel García Guatas denominó la «Escuela Aragonesa en Roma», un grupo de artistas que, asentados en la capital italiana colaboraron en algunas ocasiones, mantuvieron contacto entre ellos y fueron amparados por la figura de Pradilla, director de la Academia Española en Roma. A diferencia de lo que sucedió en Italia, los pintores aragoneses en París no gozaron de tanta cohesión como grupo, viviendo trayectorias paralelas pero separadas.

Además, a Portugal llegó Enrique Casanova, otro zaragozano de esta misma época que llegó a ser pintor en la corte de Luis I de Portugal (GARCÍA GUATAS, 2020: 249-286). Y, finalmente, Victoriano Balasanz y los hermanos Salinas acabaron trabajando al otro lado del Atlántico, en Brasil.

La modernización de los sistemas de transporte en esta época facilitó los viajes de los pintores aragoneses, especialmente entre



Hermenegildo Estevan. *Paisaje de Normandía (Friancourt)*.
Óleo sobre lienzo, 80 x 113 cm. Colección privada.

41

España, Italia y Francia. Así, del mismo modo que pintores de la Escuela de Roma como Hermenegildo Estevan viajaron a Francia —retratando el paisaje normando en uno de sus óleos—, varios de los creadores investigados en este libro pasaron temporadas en Italia. Por todo ello, podemos afirmar que la búsqueda de mercados más proclives a los encargos artísticos acabó suponiendo la internacionalización de la pintura aragonesa de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.



Enrique Casanova Cos, *Vista de Río de Janeiro* (detalle), 1883.
Litografía a color sobre papel.

42



Joaquín Pallarés, *Plaza de la Ópera*, 1899.
Óleo sobre tabla, 37,8 x 55,2 cm. Colección privada.

El París al que llegaron los pintores aragoneses

El París que acogió a los artistas aragoneses de la segunda mitad del siglo XIX no solo ejercía la capitalidad artística de Europa, sino que, además, era la ciudad con los inventos científicos más novedosos y la capital del comercio mundial. En ella nacieron fórmulas de ocio y de consumo hasta entonces desconocidas, que rápidamente fueron imitadas en el resto del mundo occidental. El geógrafo marxista David Harvey explicó todos estos fenómenos en su obra *Paris, Capital of Modernity*, en la que analizó el desarrollo de París durante la segunda mitad del siglo XIX, explicando cómo la ciudad se erigió en paradigma de la Modernidad durante esta época (HARVEY, 2003).

Debemos contextualizar la llegada de los primeros artistas aquí investigados durante el Segundo Imperio. En 1852 Luis Napoleón Bonaparte proclamaba el «régimen imperial», inaugurando un periodo en el que Francia fue evolucionando hacia un capitalismo financiero. Así, con la producción industrial y el consumo creciendo exponencialmente, la ciudad del Sena emprendió toda una serie de transformaciones urbanísticas que convirtieron el *Vieux Paris* en la capital más moderna del mundo. Estas reformas modernizaron el trazado urbano, configurando un modelo de amplios bulevares de uniformes edificios de viviendas con elegantes fachadas de piedra, que fue imitado en muchas otras ciudades europeas (VAN ZANTEN, 1994).

Pero no solo el urbanismo se vio transformado, la proclamación del Segundo Imperio acabó afectando a todos los estratos de la vida urbana. En su interés por legitimar el régimen imperial, se hizo uso de una retórica de raíz clásica, materializada en la celebración de los

triunfos militares, la organización de innumerables bailes y festejos y la inauguración de imponentes monumentos que funcionaban como hitos en la perspectiva de los grandes bulevares parisinos (HARVEY, 2003: 271-288). El estilo artístico que se identificó con Napoleón III fue el *revival* ecléctico de diferentes estilos históricos, especialmente una vuelta al arte de la época de Luis XIV en un deseo de identificar al Segundo Imperio con ese momento de esplendor de las artes y la cultura francesa. Siguiendo esta moda, se construyeron y decoraron numerosos edificios públicos y privados: ayuntamientos, palacios de justicia, residencias privadas, instalaciones dedicadas al ocio como los teatros, los casinos o los balnearios, etc. El más emblemático de todos estos edificios fue el Palais Garnier, la ópera de París, construida por Charles Garnier entre 1861 y 1875, todo un símbolo del poder imperial y de la modernización urbanística de la ciudad (MEAD, 1995: 138-174). Sus alrededores sirvieron de ambientación para numerosos cuadritos de género, entre ellos varios del pintor zaragozano Joaquín Pallarés.

44

Otra de las novedades instauradas por el Segundo Imperio fue la celebración de exposiciones universales en París. La primera exposición universal había tenido lugar en Londres en 1851. Cuatro años después se celebró la Exposición Universal de París de 1855, que tuvo la pretensión de superar a su homóloga británica. El evento se repitió hasta finales de la centuria en 1867, 1878, 1889 y 1900. Las exposiciones universales también reflejan este anhelo de Modernidad y en su atracción de miles de visitantes procedentes de las provincias francesas y del extranjero, constituyeron un importante estímulo para la economía. España participó en todas ellas y, como explico más adelante, varios de los artistas aquí investigados presentaron sus obras a estos escaparates internacionales.

Por otra parte, para comprender la producción del grupo de aragoneses en París, resulta necesario valorar el cambio experimentado por las formas de ocio durante la segunda mitad del siglo xix. Fue el consumo y no tanto las políticas imperiales lo que permitió

la modernización del ocio cultural parisino, surgiendo nuevos escenarios en los que la frontera entre lo público y lo privado se volvió más estrecha que nunca. La aparición de las revistas culturales y de moda, de numerosísimos espectáculos de diversa índole, la proliferación de los cafés, los salones de té o el desarrollo de las galerías comerciales y de la publicidad moderna fueron un nicho de mercado importante para los artistas recién llegados a París, que frecuentemente trabajaron más como ilustradores que como pintores de caballete.

Gran relevancia tuvo la aparición de los primeros grandes almacenes. Le Bon Marché fue inaugurado en 1852, Les Grands Magasins du Louvre en 1855. El arte del escaparatismo fue mejorándose, creando un atractivo reclamo para los clientes que paseaban por la vía pública. Los grandes almacenes y el desarrollo del comercio a gran escala dispararon las cifras de visitantes extranjeros que llegaban a la ciudad. Establecimientos como Le Bon Marché estaban acostumbrados a recibir a turistas de otros países y llegaron a traducir a muchos otros idiomas folletos que vendían a modo de *souvenir*.

Grandes almacenes y jardines urbanos constituyeron el punto de encuentro de la burguesía y las clases medias y así lo apreciamos en las acuarelas de Germán Valdecara, mostrando la lectura, el paseo o los juegos en estos espacios. Por su parte, la gran masa de trabajadores no quedó ajena al ocio, desarrollándose más que nunca los pequeños cafés y las tabernas que contribuyeron al progreso del movimiento obrero.

En realidad, esa sensación de permeabilidad entre clases no era sino una falsa apariencia. La burguesía, temerosa de un retroceso en su escala social, buscó diferenciarse a toda costa de las clases populares, lo que explica el auge vivido por la pintura de género del Segundo Imperio y la Tercera República.

Cabe preguntarse cuáles fueron los primeros pasos dados por los pintores investigados al llegar a París. Por desgracia contamos

con escasos testimonios que nos permitan recomponer sus viajes, su proceso de búsqueda de alojamiento, la manera en la que subvencionaron sus estancias, etc. Los artistas que más luz arrojan al respecto son aquellos que disfrutaron de becas o pensiones, pues de alguna manera estaban obligados a justificar sus actividades ante la institución que los había pensionado. Interesante al respecto es el testimonio del caspolino Eduardo López del Plano, el primer pintor becado por una institución aragonesa (la Diputación Provincial de Zaragoza) para estudiar en París (GARCÍA GUATAS, 1981: 122-124). Como contrapartida de su pensión, el artista debía entregar dos lienzos a la corporación zaragozana, abordando asuntos de historia local. El primero fue entregado en 1864, antes de partir a París, y llevó por título *Los últimos momentos de Lanuza*. La Diputación recibió el segundo cuadro mucho más tarde, en 1883, tratándose en este caso de un lienzo de género titulado *Los Gitanos*, que suscitó cierto recelo por parte de algunos diputados, al no tratarse de un cuadro de historia como se había acordado previamente. Sin embargo, por su temática castiza tan vinculada a la producción de su maestro Worms, la obra podría haber sido ejecutada durante su estancia en París, como señaló Elena Aguado, quien además apuntó relaciones estéticas con la obra de Millet (AGUADO GUARDIOLA, 2012: 423-425).² En 1865 dirigió una carta a la Diputación explicando cómo habían transcurrido sus primeros días en la capital francesa. Tal y como indica, intentó contactar con pintores de renombre que le guiasen en sus comienzos.³

- 2 Ambos lienzos pertenecen a la colección de la Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 671 y 672). *Los Gitanos* fue restaurada en 2006.
- 3 A.D.P.Z., sección Fomento, S-XIII, expediente 848. Para más información sobre la biografía de Eduardo López del Plano, se recomienda la lectura del artículo monográfico dedicado por José Antonio Hernández Latas al artista (1991: 213-238), en el que ya se publicó un fragmento de dicha carta.



Le Jardin du Luxembourg, Lé Senat [f. s. xix]. Tarjeta postal. Colección privada.

47

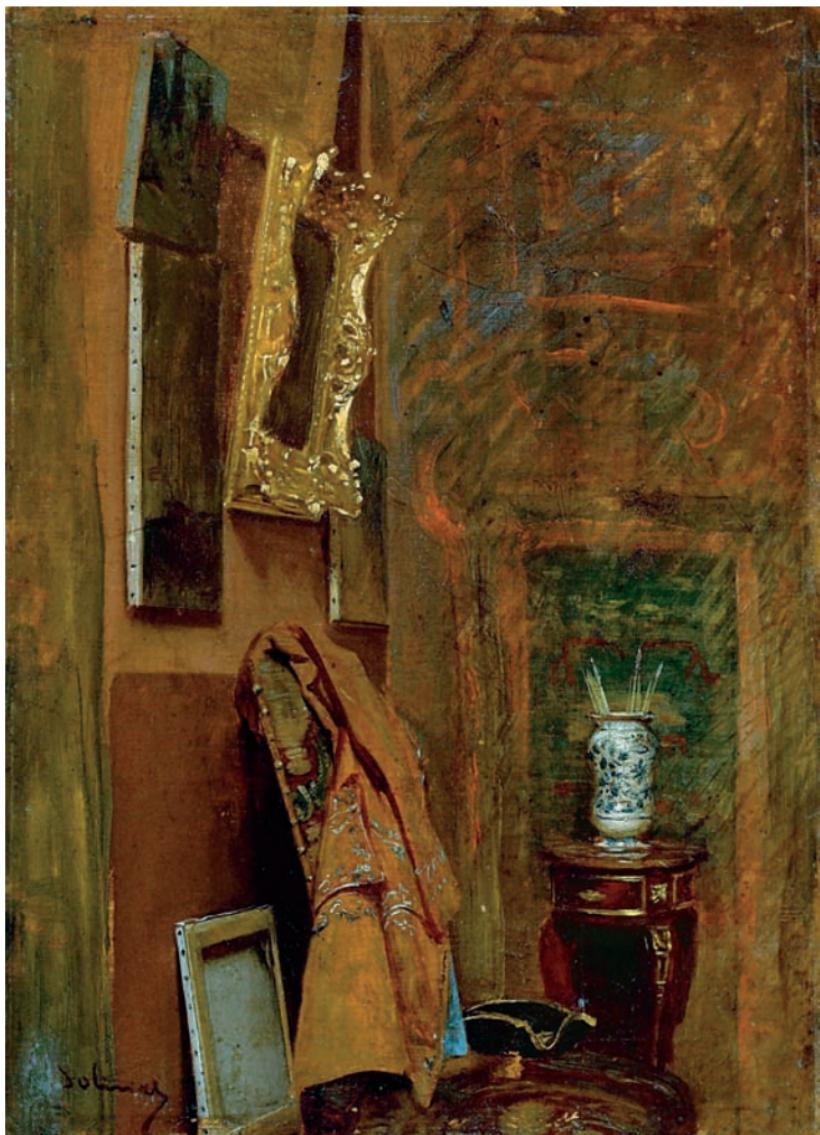
[...] informándose de los principales artistas de París (con quienes le ha sido posible entablar relaciones), acerca del camino que debía seguir en esta, se le aconsejó emplearse algunos días en ver y estudiar teóricamente los museos imperiales del Louvre, Luxembourg y Versailles y cuantas galerías y monumentos artísticos encontrase en esta lo cual ha efectuado (...). Los adelantos que se hacen hoy día en París son debidos a la consideración que los artistas tienen a la agitación y vida artística que reúnen y a la abundancia de ateliers dirigidos por grandes hombres, y a la multitud de recursos para el arte, aun cuando son bastante caros. Esto es cuanto hasta la fecha ha podido comprobar el que suscribe; rogando se dignen dar las órdenes oportunas para que le sea remitida una copia del último acuerdo referente a dicha pensión y una carta de recomendación de la Excma. Diputación, que le será necesaria pues probablemente entrará la semana próxima en un atelier bajo la dirección del célebre M. Hubert, caso de no disponer otro la Excma. Diputación.

Las palabras de Eduardo López del Plano destilan la incertidumbre con la que un artista zaragozano llegaba sin instrucciones ni

asesoramiento a la capital francesa en los años sesenta del siglo xix. Con buen criterio buscó el consejo de los artistas veteranos y visitó las colecciones del Louvre, el Musée des Artistes Vivants del Palais du Luxembourg o las galerías de Versailles. Su siguiente propósito fue buscar un *atelier* en el que comenzar su formación, con una carta de recomendación de la Diputación, cuestión que abordo en el epígrafe siguiente.

La formación en los *ateliers* privados

Una vez en París, estos artistas trataban de acceder al taller de alguno de los maestros académicos para asegurar su presencia en los certámenes oficiales y, de esta manera, asentar su fortuna comercial. La cuestión de los talleres de artista en el París decimonónico es compleja. Tal y como apuntó Alain Bonet, la palabra *atelier* posee una doble acepción, en primer lugar, como comunidad formada por el artista y sus discípulos en el marco de una relación formativa y de aprendizaje (BONNET, 2013: 59-69). Pero, además, el *atelier* es el espacio de trabajo del artista, que no siempre coincide con el lugar en el que forma a sus discípulos. Este espacio de trabajo adquirió, en el siglo xix, una condición quasi sagrada, como sanctasanctórum del creador, repleto de trajes, esculturas y elementos decorativos que servían para la composición de los cuadros, un lugar de acceso restringido al artista y a los discípulos, marchantes o amigos que él escogiese. Así lo apreciamos en una pequeña tabla del artista de origen aragonés Juan Pablo Salinas, que aquí reproducimos, en la que se aprecian, entre otros elementos, un casacón colgado y un tricornio. Sin embargo, me interesa la primera acepción, la de comunidad de aprendizaje, pues explica cómo los pintores aquí investigados pudieron completar su formación en la capital francesa. A lo largo del xix, el taller de artista fue evolucionando desde un sistema cercano al gremial —en el que la relación entre artista y discípulo era similar a la del maestro y el aprendiz—, hasta las escuelas profesionales gestionadas por el Estado y las comunas, mucho más frecuentes a finales de la centuria. Un punto de inflexión para la



Juan Pablo Salinas, *Taller del artista* [f. s. xix].
Óleo sobre tabla, 15,7 x 22 cm. Colección privada.

historia de la formación artística en Francia fue la reforma de la École des Beaux-Arts en 1863. Hasta esa fecha, los jóvenes pintores desarrollaban su formación práctica en los talleres —en los que aprendían técnicas concretas y preparaban las pruebas de premios como el Prix de Rome— mientras que la formación teórica y la «adquisición del gusto» la desarrollaban en la École des Beaux-Arts. En los talleres eran aprendices bajo la dirección de un maestro y en la escuela eran alumnos bajo las enseñanzas de un profesor. En 1863 se crearon talleres en el seno de la propia École des Beaux-Arts, lo que consolidó las formas del arte oficial, que era el impuesto por los profesores de esos talleres. Sin embargo, la llegada en masa de alumnos extranjeros a París terminó saturando la École des Beaux-Arts y esto permitió que los talleres privados siguiesen funcionando durante la segunda mitad del xix.

Uno de los primeros artistas aragoneses en acceder a un atelier privado fue Carlos Larraz y Micheto (1830-1892), quien se formó, desde antes de 1856 en el taller de Thomas Couture (1815-1879). El maestro francés había obtenido un sonadísimo triunfo con su cuadro *Los romanos de la decadencia* en el Salon de 1847, fama que aprovechó para inaugurar una «école de peinture». Carlos Larraz envió obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, en cuyo catálogo figura como alumno de Couture, de lo que se deduce que su llegada a París debió de ser anterior a 1856. Corroboran esta formación en el atelier del maestro francés los datos arrojados por algunas publicaciones francesas de la época que presentan a Larraz como discípulo de Couture (VV. AA, 1885: 971). Existe una obra titulada *Les artistes français à l'étranger*, en la que se dedican unas líneas a los artistas españoles discípulos de maestros franceses, citando a Larraz como alumno de Couture, siendo curioso cómo en unas líneas antes se hace referencia a Goya como heredero de David (DUSSIEUX, 1859: 380-381).

Disponemos de valiosas informaciones sobre el taller de Couture, gracias al anuncio de apertura de su escuela en 1847 y también a los comentarios ofrecidos por algunos de los asistentes a la misma. La matrícula anual costaba 120 francos. Los alumnos eran reunidos todos

en una misma clase, sin separación espacial por niveles como sí sucedía en otras escuelas. Sin embargo, dentro del aula existía una jerarquía. Los alumnos que practicaban el dibujo se sentaban en las primeras filas, más cerca del modelo. Los que ya habían comenzado a trabajar con los pinceles y el caballete, se instalaban detrás. El modelo posaba desde temprano por la mañana, hasta el mediodía. Su pose era fijada el lunes a primera hora para toda la semana. Llegado el mediodía, los alumnos que podían permitírselo reunían el dinero necesario para que el modelo posase un rato más. Dos veces a la semana Couture asistía a las clases y corregía los trabajos de los alumnos. Reinaba el silencio durante estas visitas, pero cuando el gran maestro abandonaba el aula los alumnos reían, cantaban, fumaban, se peleaban y el modelo solía participar de esta algarabía (RENARD, 2013: 307-318). Por otra parte, el programa formativo impuesto por Couture era muy concreto, basado sobre todo en la pintura de los maestros flamencos y holandeses —Rubens, Rembrandt, Ruysdael— y, para los alumnos más aventajados, el arte del Renacimiento italiano y de la antigua Grecia.

51

El arte italiano también fue emulado en otro de los ateliers privados más célebres del París de la época, el de Léon Cogniet (1794-1880). Según Manuel Ossorio, el artista bilbilitano Juan García Martínez se formó con él entre 1855 y 1858 (OSSORIO Y BERNAD, 1975: 276-278). También figura como alumno de Cogniet en el catálogo del Salon de 1857. En su taller, una de las obras más estudiadas y admiradas por sus discípulos era *Tintoretto pintando a su hija muerta* (FOURNEL, 1884: 98). Jesús Pedro Lorente situó esta obra como una posible inspiración directa de *Los amantes de Teruel*, el lienzo más célebre de Juan García Martínez, fechado en París en 1857 (LORENTE LORENTE, 1989: 419-426).

Correspondiente a la década siguiente, hemos podido documentar la formación de Eduardo López del Plano junto al maestro Jules Worms (1832-1924). El artista marchó a París pensionado por la Diputación de Zaragoza, y, como se ha señalado, en julio de 1865 escribió a dicha corporación anunciado su llegada a la capital francesa,



Juan García Martínez, *Los amantes de Teruel*, 1857. Óleo sobre lienzo, 200 x 249 cm. Depósito del Museo Nacional del Prado en la Fundación Amantes de Teruel.

describiendo sus primeros pasos allí. En esa carta anunciaba su intención de entrar al taller del pintor Ernest Hébert (1817-1908), un pintor académico, director entre 1867 y 1873 de la Academia Francesa en Roma. Sin embargo, accedió finalmente al atelier de Jules Worms (1832-1924), un artista especializado en temáticas españolas. El pintor había regresado de un viaje a España en 1863, un año antes de la llegada a París de Eduardo López del Plano. Por ello, al ser un buen conocedor del folclore y el costumbrismo español, parecía un reclamo perfecto para un joven artista aragonés recién llegado a París.

Justificando documentalmente su estancia en París, envió en octubre de 1865 un informe a la Diputación en el que su maestro Worms certificaba la asistencia con asiduidad de López del Plano a su taller, así

como los progresos efectuados por el joven artista. En la documentación conservada en el Archivo de la Diputación de Zaragoza figura como residente en el número 8 de la Rue Coustou de París, en el barrio de Montmatre, cerca de Pigalle y del boulevard de Clichy.

También he podido constatar la formación de Félix Pescador Saldaña en el taller de Léon Bonnat (1833-1922). En el Gabinete de Estampas y Fotografías de la Biblioteca Nacional de Francia se conserva una imagen que así lo evidencia. En 1882 tuvo lugar la celebración de una fiesta de temática egipcia en el taller de Léon Bonnat. Para la ocasión, los alumnos pintaron panderetas con temáticas costumbristas. Félix Pescador fue el autor de una de estas panderetas, en la que llevó a cabo una pintura de temática baturra titulada *El hueco del gato*.⁴ En este caso estamos ante una situación similar, el joven Félix Pescador escogió como maestro a un artista apasionado por España.

También he localizado documentos que acreditan la formación de otro pintor zaragozano, Enrique Gregorio Rocasolano, en un atelier parisino. El artista fue pensionado por el Ayuntamiento de Zaragoza en febrero de 1896 para completar su formación pictórica fuera de la ciudad. En las bases de la pensión no se concreta el lugar en el que deben desarrollarse estos estudios, pero sí se especifica que «en fin de cada curso presentará al Ayuntamiento certificación de la Academia, o profesor particular donde hubiese estudiado, con las notas obtenidas si cursase en escuela oficial, y certificación detallada en la que conste su aptitud y aprovechamiento si verifica sus estudios en academia particular y con profesor privado».⁵ En París, Enrique Gregorio Rocasolano estudió en el atelier de Auguste Joseph Delécluse (1855-1928), quien envió al Ayuntamiento de Zaragoza los informes acerca de la

⁴ BNF. Cabinet des Estampes et de la Photographie.
Número de referencia: 40398551.

⁵ Archivo Histórico Municipal de Zaragoza [A.H.M.Z.], 1896, Sección General e Indiferente, armario 78, legajo 7, expediente 450.



Mariano Alonso-Pérez, *Retrato de William Bouguereau en su estudio, pintando el Nacimiento de Venus, con visitantes y modelo* [f. s. xix]. Lápiz sobre papel, 19 x 31,1 cm. Colección privada.

progresión y de los logros del joven artista. Este maestro se dedicó fundamentalmente al paisaje y regentó un taller en el que se formaron abundantes artistas extranjeros, especialmente pintoras.

Un caso diferente es el del artista Máximo Juderías Caballero, quien figura en las listas de la Académie Julian, como alumno de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) (FEHRER, 1989). La Académie Julian fue uno de los centros privados de enseñanza más famosos del París de la segunda mitad del siglo xix, fundada por Rodolphe Julian en 1867. Llegó a tener varias sedes en la capital francesa. Bouguereau, uno de los máximos representantes del academicismo francés, era un importante reclamo para los artistas que deseaban hacer carrera en el ambiente oficial de los salones, como sucedió con Máximo Juderías. La primera vez que expuso en el Salon, en 1900, Bouguereau era el presidente del jurado. El animado ambiente de su atelier fue inmortalizado por otro artista aragonés, Mariano Alonso-Pérez, en un dibujo titulado *Retrato de William Bouguereau en su estudio, pintando el Nacimiento de Venus, con visitantes y modelo*.

Más que una sólida formación, lo que estos artistas aseguraban era su posterior inclusión en el Salon de París y el entrar en contacto con las tendencias imperantes en la capital francesa en este momento, lo que terminaba por conducirles al cuadrito de género y a la explotación de los temas españoles.



Carlos Alonso-Pérez,
Escena parisina (c. s. xx).
Óleo, 36,8 x 44,5 cm.
Colección privada.

La participación en los salones y exposiciones

Es interesante analizar la participación de los pintores aragoneses en el Salon de l'Academie des Beaux-Arts de París, sustituido a partir de 1880 por el Salon des Artistes Français. Figurar en el Salon era un paso indispensable para cualquier artista que trabajase en París y que desease triunfar en el mercado. Así lo afirmaba Benjamin Constant, discípulo de Cabanel: «Sólo a través suyo nos es dado adquirir honores, gloria y dinero. Para muchos de nosotros constituye nuestro único medio de subsistencia y, de no ser por él, más de uno de los grandes maestros que admiramos hoy día habría muerto en la miseria y en el olvido» (GONZÁLEZ LÓPEZ y MARTÍ AYXELÁ, 1989: 13-42).

Exponer en el Salon garantizaba a los ojos del público que el artista en cuestión tenía la calidad suficiente como para introducir su obra en los circuitos del mercado. Sin embargo, existía todo un mecanismo de «tráfico de influencias» a la hora de llegar a exponer en esta institución. Los miembros del jurado eran en muchas ocasiones maestros de los talleres parisinos y negociaban entre sí la admisión de uno u otro de sus discípulos. En ocasiones se pagaron sobornos a los críticos para que diesen una opinión favorable de un artista en concreto. Estas prácticas dudosas llegaban hasta el nivel de que frecuentemente se ofrecía dinero a los encargados de colgar los cuadros para que el de un artista en concreto estuviese más cerca de la mirada de los visitantes. El lugar

escogido para la celebración del Salon a partir de 1901 fue el flamante Grand Palais, cuyos exteriores llegaron a ser retratados por el hijo de Mariano Alonso-Pérez, Carlos Alonso-Pérez, en varias ocasiones.

A pesar de estas prácticas, los salones constituyen una fuente importante para el estudio del arte del siglo xix. Durante mucho tiempo se han interpretado como un reducto del academicismo frente a la irrupción de tendencias mucho más renovadoras, que culminó con la llegada de las primeras vanguardias históricas. Hoy, el Salon es reclamado como la única vía que muchos artistas tenían para dar a conocer sus obras. Además, actualmente se reconoce como uno de los primeros mecanismos hacia la democratización del arte de masas. El papel jugado por el público multitudinario fue determinante para el arte del siglo xix y puede afirmarse que nunca, de manera tan evidente como en los salones, el gran público ha prestado tanta atención al arte contemporáneo. Además, el Salon mantuvo una dualidad entre lo prestigioso y elitista del arte oficial y la condición de bazar multitudinario que llegó a adoptar este espacio, ofreciendo un escaparate para todo tipo de artistas, de cualquier formación y condición social.

56

En un mismo Salon podían darse cita las obras de los artistas franceses más consagrados junto a las de los creadores aragoneses aquí investigados, en los primeros estadios de sus carreras profesionales. Además, esta institución permitía una mirada más objetiva a las obras de artistas extranjeros. Frente a las exposiciones universales donde la competición era entre naciones, aquí el duelo se establecía de manera individual entre los artistas, favoreciendo el enriquecimiento de las diferentes escuelas nacionales por la aparición de transferencias entre ellas.

Todo ello culminó con la iniciativa desarrollada por Léonce Bénédite al frente del Musée du Luxembourg, quien promovió la adquisición de obras de artistas contemporáneos extranjeros desde 1892. Aun así, como institución fue un instrumento más a la hora de expresar la supremacía cultural de Francia, sobre todo frente a naciones rivales como Alemania o Gran Bretaña (BRAUER, 2013: 386-387).

A la hora de analizar la participación de pintores aragoneses en los salones oficiales y las muestras internacionales, debemos distinguir entre los residentes en París y aquellos que enviaron sus cuadros desde España. Este fue el caso de los tres artistas participantes en la Exposición Universal de 1855, un importante evento para el recién instaurado Segundo Imperio francés, siendo además la primera exposición internacional en la que hubo un pabellón específicamente dedicado a las Bellas Artes.⁶ Allí expusieron sus obras Valentín Carderera —quien mostró medio centenar de acuarelas y dibujos sobre personajes de la historia nacional—, Bernardino Montañés —que presentó su pintura de historia *Saúl yendo a consultar a la pitonisa, horrorizado por la sombra de Samuel que anuncia el fin próximo*— y el escultor Ponciano Ponzano —con cinco retratos, entre ellos dos de los condes de Quinto—. Valentín Carderera siguió participando en muestras parisinas, entre ellas el Salon de 1857, al que presentó una obra titulada *Jurado*. También concurrió a la Exposición Universal de París de 1867 con otro volumen de dibujos sobre iconografía española. En la sección española pudieron verse obras de Pablo Gonzalvo —que presentó tres vistas del interior de edificios: la Capilla Real de Granada con las tumbas de los Reyes Católicos, el interior de la antigua sala capitular de la Catedral de Valencia y las antiguas Cortes de la misma ciudad⁷—, de Bernardino Montañés —que presentó dos bocetos— y de Juan García Martínez —dos esbozos sobre el edificio del Pósito de Madrid, un antiguo almacén para cereal derribado en 1869⁸—. Pablo Gonzalvo volvió a presentar obras al Salon de 1868 y a la Exposición Universal de París de 1878, siempre mostrando sus característicos interiores de edificios

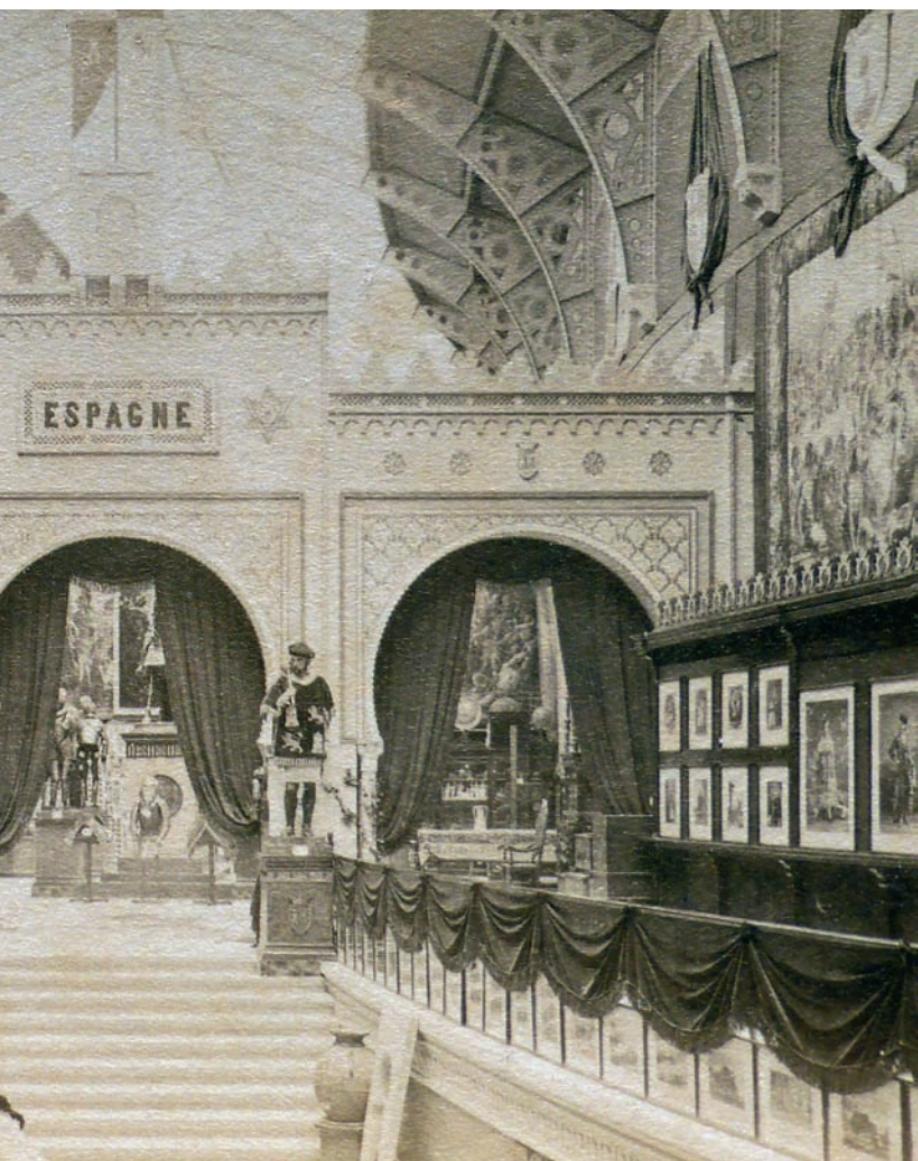
⁶ Con el fin de agilizar la lectura, no se incluyen las referencias a los catálogos de dichas exposiciones a lo largo del libro, por ser obras fácilmente consultables en Internet.

⁷ Pablo Gonzalvo consiguió un tercer premio otorgado por la Comisión Imperial.

⁸ Estos bocetos poseen una paleta muy reducida y un marcado tenebrismo. Se conservan en el Museo del Prado. Números de inventario P005345 y P005346.



Palacio del Trocadero, Exposición Universal de 1878 (en el extremo izquierdo de la imagen figuran expuestas las Pinturas Negras de Francisco de Goya).



históricos españoles, además de una vista del Gran Canal de Venecia. Por último, entre los artistas aragoneses no residentes en Francia que participaron en exposiciones parisinas, cabe destacar el caso de Francisco Pradilla, el pintor aragonés de la segunda mitad del siglo XIX con mayor fortuna internacional —que expuso su célebre obra *Doña Juana la Loca* a la Exposición Universal de 1878, consiguiendo la Legión de Honor francesa— o los hermanos Salinas, Agustín y Juan Pablo, que participaron en el Salón de 1890. En la Universal de 1878 pudieron contemplarse las *Pinturas Negras* de Goya, llevadas a París tras haber sido arrancadas de los muros de la Quinta del Sordo. El objetivo de su propietario, el barón Frédéric Émile d'Erlanger era la venta del conjunto, pero al no conseguir su cometido acabó donándolas al Museo del Prado en 1881.

Una situación diferente fue la de los pintores que, asentados en la capital francesa o habiendo pasado una larga temporada en ella, enviaron sus obras al Salón y a otras exposiciones. Fue pionera la presencia en el Salón de 1857 de Juan García Martínez con *Los amantes de Teruel*, volviendo a participar en la Exposición Universal de París de 1867, como he señalado. Habría que esperar una década más hasta que la llegada de pintores aragoneses a París fuese más común, encontrándonos con la figura de Félix Pescador Saldaña, quien expuso obras en el Salón una quincena de veces, además de mostrar sus creaciones en la Exposición Universal de 1878 o en la muestra de la Société des Amis des Arts de Pau ese mismo año. El artista había seguido de manera muy canónica los pasos recomendados para un joven pintor con pretensiones de lograr una carrera internacional: formación en Madrid, aprendizaje en la capital francesa junto a un prestigioso maestro *pompiere*, rápida asimilación del estilo de moda entre la clientela burguesa parisina —basado fundamentalmente en el retrato sobrio y elegante y la pintura de género costumbrista— y el trabajo con marchantes, como explico en el capítulo dedicado a Pescador. La asidua participación en el Salón era solamente un ingrediente más en esta carrera. Junto a Pescador, la artista que más expuso en salones y muestras parisinas fue la pintora María Luisa de la Riva, otro ejemplo de artista

Máximo Juderías
Caballero,
Partida de naipes,
Salon de 1900.
*La Ilustración
Española y Americana.*



con buen posicionamiento económico y social, que triunfó gracias a su maestría en la ejecución de las pinturas de flores. Mostró cuadros en el Salon desde 1885 hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Otro artista que también participó frecuentemente en el Salon fue Mariano Alonso-Pérez, quien presentó obras en siete ocasiones entre 1893 y 1903. Del mismo modo, Máximo Juderías Caballero tuvo una labor muy activa en exposiciones del arte oficial francés, concurriendo al Salon al menos en siete ocasiones, entre 1900 y 1912. En algunas ocasiones sus cuadros fueron reproducidos en las revistas ilustradas e incluso en ediciones de tarjetas postales.

Sin embargo, no todos los pintores asentados en París participaron en el Salon. Fue el caso de Germán Valdecara González, cuyo espíritu bohemio le llevó a rechazar este tipo de escaparates oficiales, negándose a trabajar al servicio de marchantes para comercializar su obra. Un caso distinto fue el de Joaquín Pallarés Allustante, cuya producción fue tan comercial que posiblemente no le interesó demasiado participar en el Salon, haciéndolo solamente en una ocasión, en 1901. Sus obras debieron de exponerse en los escaparates de los marchantes para los que trabajó, como la célebre Maison Goupil.

La inserción comercial de los pintores aragoneses

Analizadas ya la formación artística en los ateliers de los maestros y la participación en exposiciones de renombre, es necesario abordar los mecanismos seguidos por estos artistas para la comercialización de sus obras. El mercado artístico de París en la segunda mitad del siglo xix era el más moderno del mundo. En él, los encargos privados a los artistas seguían teniendo su peso —véase por ejemplo el éxito de ciertos pintores dedicados al retrato burgués y aristocrático como Sargent o Boldini—; sin embargo, el afianzamiento del sistema capitalista favoreció la aparición de modernas empresas dedicadas al comercio artístico y a la difusión y reproducción de obras de arte. La consolidación de estos agentes y la proliferación de las subastas fueron dos ingredientes importantes para la modernización del mercado, que terminaron transformando la relación artista-cliente.

Muy relevante para el trabajo de los artistas españoles en París, y por ende de los aragoneses, fue la *Maison Goupil*. El origen de esta *maison d'édition* se remonta a 1829, cuando Adolphe Goupil, hijo de un farmacéutico, se asoció con Joseph-Henry Rittner, un comerciante de estampas de origen alemán. Pronto vieron el filón comercial que ofrecía este negocio y se lanzaron a la reproducción masiva de obras de arte. Compraron numerosos cuadros para posteriormente venderlos, pudiendo adquirir sus derechos de reproducción. Entre 1841 y 1864 abrieron sucursales en Londres, Nueva York, Berlín, Viena, La Haya y Bruselas. Más tarde se establecieron en lugares tan distantes como Sudáfrica o Australia. También contaron con una sucursal en Barcelona (BIGORNE, 2013: 57-58).

A pesar de que temáticamente el gusto de Goupil era demasiado complaciente con la burguesía parisina, desde un punto de vista técnico estuvo siempre a la vanguardia, incorporando a sus métodos de reproducción la fotografía, el fotograbado y el tipograbado. El fotograbado tuvo un éxito tremendo, gracias la precisión de la fotografía, unida a los colores de un cuadro tradicional. En 1884 Adolphe Goupil se retiró de la dirección de la compañía. Sus asociados mantuvieron la firma con



Galerie Goupil, Place de l'Opéra, París.

éxito —que pasó a llamarse Boussod, Valadon et Cie.— hasta la Primera Guerra Mundial, pero las nuevas modas terminaron por obligar a cerrar la empresa. En 1919 se liquidó la sección de galería de arte y en 1921 la parte editorial, que fue comprada por un marchante de arte de Burdeos. Goupil mantuvo siempre un enorme interés por la pintura de género, la predilecta de la burguesía, gracias a sus temáticas cercanas, cotidianas, pero a la vez idealizadas, dando rienda suelta a los deseos de evasión de esta clase social emergente.

La representación de artistas españoles por Goupil aumentó a medida que fue avanzando el siglo XIX, teniendo un papel sustancial en la difusión de las temáticas españolas en Francia. Llegó a ser la tercera nacionalidad con mayor representación, tan solo superada por los artistas franceses e italianos. No podemos olvidar que las colonias de artistas italianos y españoles en París fueron creciendo considerablemente a medida que avanzó el siglo XIX, gestándose entre ellos relaciones de amistad y de colaboración artística.

Del grupo de artistas aquí investigados, dos trabajaron directamente para esta casa de edición, Joaquín Pallarés y Mariano Alonso-Pérez. El primero vendió una obra en 1876, durante su primera

estancia en la capital francesa, y dos obras en 1908, a su regreso. Mariano Alonso vendió diez cuadros entre 1889 y 1895. Para entonces el nombre de la firma ya era Boussod, Valadon et Cie.

Cuando el ritmo de trabajo de esta galería y casa editorial comenzó a decaer, hubo marchantes al otro lado del Atlántico que comercializaron abundante pintura de género procedente de Europa. Fue el caso de Knoedler & Co., una importante empresa de comercio artístico surgida en 1857, cuando el comerciante alemán Michael Knoedler adquirió la sucursal neoyorquina de Goupil. Knoedler trabajó con artistas españoles cuyas obras resultaban algo retardatarias para las modernas tendencias artísticas del París de comienzos del siglo xx. Entre los pintores aragoneses, al menos una obra de Mariano Alonso-Pérez fue adquirida por esta empresa.

Además de estos grandes negocios, he localizado el nombre de otros marchantes para los que trabajaron los artistas aquí investigados. Por ejemplo, Pablo Gonzalvo trabajó para el marchante judío alemán Frédéric Reitlinger (1836-1907), dando su dirección en el catálogo del Salon de 1868. Reitlinger fue un marchante muy bien relacionado con los artistas italianos como Giuseppe de Nittis, Attilio Simonetti, Martinetti y también tuvo bastante trato con Mariano Fortuny en los últimos años de la vida del catalán (CANO DÍAZ, 2018: 56-87).

La pintora María Luisa de la Riva también trabajó para un marchante en París, al menos en los comienzos de su carrera en la ciudad. Fue Félix Simonson, del que la pintora dio su dirección —Rue de la Paix, 20— en el catálogo del Salon de 1885.

Por su parte, aunque no residiesen en París, los hermanos Agustín y Juan Pablo Salinas contaron con marchante en la ciudad, dando su dirección en el catálogo del Salon de 1890. Se trataba de Roger et Cie., con sede en la Rue Lafayette, 57.

La profesora Mireia Ferrer Álvarez estableció tres modelos de artista según su relación con las redes clientelares y sociales del París decimonónico: el artista bohemio, el cosmopolita y el comercial (FERRER

ÁLVAREZ, 2014: 225-239). Dicha categorización se adapta con bastante exactitud a los perfiles del grupo de pintores aquí investigado, como comprobaremos en los capítulos dedicados a cada artista. El prototipo de artista bohemio lo encarnó Germán Valdecara, un creador que permaneció al margen del sistema artístico de forma voluntaria. No hemos conocido exposiciones parisinas a las que mandase sus obras, e incluso sus coetáneos se sorprendían de la pobreza en que vivía el artista, rechazando el contacto con marchantes (LÓPEZ LAPUYA, 1927: 210-215). A este mismo perfil alternativo respondió la figura del pintor jacetano Miguel Latas Benedé, pensionado en París y referenciado también por López Lapuya (1927: 209-210). Acabó siendo maestro de las escuelas de artes y oficios de Córdoba y de Logroño y gracias a un retrato elaborado por el pintor andaluz Rafael García Guijo hacia 1902, podemos constatar el aspecto bohemio de este pintor altoaragonés.

María Luisa de la Riva y Félix Pescador representarían el segundo modelo de artistas cosmopolitas al haber conseguido un buen posicionamiento social. María Luisa de la Riva mantuvo una relación estrecha con la élite cultural parisina de finales de la centuria, logrando prestigiosas condecoraciones y formando parte de abundantes asociaciones de mujeres artistas, adoptando un rol activo en las iniciativas feministas de su época. Por su parte, Félix Pescador fue un adalid del retrato elegante y supo aprovechar las buenas relaciones que su familia poseía en España, aumentándolas en Francia gracias a su labor artística, llegando a donar su lienzo más famoso *El sueño del soldado*, o parte de su colección de cerámica española y francesa. No es casual que De la Riva y Pescador sean, de todo el grupo de aragoneses, quien más obras presentaron al *Salon des Artistes Français*.

Por último, el perfil más habitual entre estos pintores fue el de artistas comerciales, llegando algunos de ellos a perfeccionar esta faceta. Mariano Alonso-Pérez fue el mejor ejemplo, vendió decenas de cuadros y comercializó con los derechos de reproducción de sus obras, llegando a ser uno de los artistas españoles más reproducidos a través de grabados. Su labor como ilustrador le llevó a diseñar portadas de



Rafael García Quijo, *Un paisajista* (retrato de Miguel Latas Benedé), [ca. 1902]. Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm.

Colección Francisco García de Viguera.

66

Vogue o *Le Figaro Illustré*, además de encargarse de la cartelería de sus propios espectáculos, algunos escenificados en salas como el Folies Bergère. Como se explica más adelante, de todos los creadores aquí investigados fue quien consiguió mayor fortuna económica. Máximo Juderías y Joaquín Pallarés también pertenecieron a esta categoría de artistas comerciales, sin llegar al nivel de su compatriota. Juderías lo hizo a través de sus cuadros inspirados en la pintura holandesa del xvii y los casacones del siglo xviii. Pallarés gracias a sus vistas estereotipadas y, en ocasiones, repetitivas del París contemporáneo, aunque también recurrió puntualmente al casacón. La diferencia entre ambos pintores fue su capacidad de adaptación. Mientras que Pallarés mantuvo un perfil docente y supo adaptar su estilo al paisajismo de gusto impresionista, Juderías no consiguió dar a su pintura una evolución que le permitiese vivir dignamente tras la pérdida de su residencia parisina como consecuencia de la Primera Guerra Mundial.

La pintura de género y sus temáticas orientadas al comercio parisino

El éxito del cuadro de género, a diferencia de la pintura de historia, dependía directamente de su salida comercial al mercado del arte. Este es el motivo que explica su fuerte dependencia del gusto burgués, que evolucionaba a través de tendencias pasajeras. Lo que triunfaba en el teatro o en la literatura, en seguida tenía su correspondencia en la pintura o en la moda. El cuadro era concebido como un producto comercial, elaborado para ser adquirido por sectores sociales adinerados que destinaban estas pinturas a la decoración de sus residencias. El cuadrito establecía un diálogo con el mobiliario doméstico, tanto a través de su temática como del propio marco, una parte indispensable. Desafortunadamente, pocos marcos originales han llegado hasta nuestros días, pero cuando se han conservado suele tratarse de marcos de estilo rococó, de yeso dorado, que encajaban a la perfección con los ambientes recargados de los inmuebles burgueses parisinos.

La obra de los pintores aragoneses en París no podría comprenderse sin explicar las tendencias pictóricas internacionales en las que se insertaron. En esta época la pintura de género se convirtió en la favorita de marchantes y coleccionistas, lo que hizo que numerosos artistas se dedicasen a ella con empeño, produciendo cuadros en los que repetían rasgos estilísticos, temáticos y técnicos.

Como consecuencia del declive y olvido de la pintura de género a partir de la primera década del siglo xx, la historiografía artística ha utilizado su terminología de manera algo confusa. A menudo se

han empleado denominaciones como *tableautin* (cuadrito) o pintura de casacón, para designar a esas obras con cierto valor peyorativo, dando lugar a una problemática indefinición que ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, el estudio de las fuentes decimonónicas se hace necesario para conocer mejor el uso y acepción original de estas terminologías.

Cuando a lo largo de este estudio se hace referencia a la pintura de género, se utiliza para aludir a un tipo de pintura que, independientemente de su técnica y dimensiones, presenta una temática anecdótica, eludiendo los grandes temas de la pintura de historia para acercarse a la representación de lo cotidiano. Aparentemente se ocupa de lo banal, pero no debe infravalorarse su poder moralizante y el peso que este tipo de manifestaciones tuvieron en la construcción de la imagen de España, dentro y fuera de nuestras fronteras.

Un rasgo importantísimo de la pintura de género fue su carácter comercial. Si la pintura de historia se destinó fundamentalmente a las instituciones gubernamentales, la de género se movió en circuitos privados, y por ello su estética estuvo más sujeta al gusto de marchantes y coleccionistas (BONET SOLVES, 2000: 145-156). Victoria Bonet señaló la capacidad que tuvo la pintura de género para conquistar nuevos espacios expositivos más allá de los círculos oficiales, dentro de esa función primordial comercial.

A nivel formal, uno de los rasgos que caracterizó a estas obras fue la preeminencia del color sobre el dibujo. En su representación de asuntos triviales y cotidianos, con el fin de llamar la atención del espectador, recurrieron frecuentemente a la utilización de una paleta brillante y una pincelada briosa, en ocasiones en detrimento del dibujo. Fue el caso de los seguidores de Goya, los llamados pintores de la «veta brava», amantes de una pincelada rápida y vigorosa. Sin embargo, fue el pintor catalán Mariano Fortuny quien más influyó a los artistas españoles en la ejecución de obras preciosistas. Su temprano fallecimiento en 1874 dejó abierto un importante nicho de mercado



Juan Pablo Salinas, *Antes de la corrida* [f. s. xix].
Óleo sobre lienzo, 72,3 x 128 cm. Colección privada.

para los seguidores de sus temáticas (REYERO HERMOSILLA, 1993). Es lo que apreciamos en las obras de artistas como Ignacio León y Escosura, Raimundo de Madrazo o Francisco Domingo Marqués, además de artistas aragoneses como los hermanos Salinas, especialmente Juan Pablo, quien llegó a ejecutar versiones de *La Vicaría* y a representar abundantes imágenes de estética preciosista.

Como producto cultural de su tiempo, la pintura de género también fue reflejo del auge del pensamiento positivista (SOTO BOULLOSA, 1985: 101-113). En su predilección por la captación de la cotidianidad, se aprecia esa aproximación a la realidad que propugnaban autores franceses como Comte o Proudhon. Esto se hizo patente en las escenas inspiradas en el presente: vistas de bulevares parisinos e instantes del ocio burgués en parques, cafés o playas. Incluso en las escenas inspiradas en el pasado se constata ese interés de acercarse a la realidad, a la captación de un momento concreto en la vida de personas de otros tiempos.



70

Fotografía propiedad de Máximo Juderías Caballero [c. s. xx].
Biblioteca de Raimon Graells Wagner.

En este sentido jugó un papel importante la fotografía, una herramienta utilizada por los artistas para lograr un mayor realismo en sus composiciones (ALARCÓ CANOSA, 2019). Entre los pintores aragoneses es interesante el caso de Máximo Juderías por la utilización que hizo de este nuevo medio, recreando escenas con modelos en su jardín, inmortalizándolas con la cámara fotográfica y posteriormente trabajando sobre las fotografías con un sistema de cuadrícula para trasladar al cuadro definitivo la composición.

La confusión entre los términos con los que tradicionalmente se ha aludido a la pintura de género (cuadritos de género, *tableautins*, tablitas o pintura de casacón), hace necesaria una revisión de los mismos partiendo de las fuentes decimonónicas.

Cuadritos de género o tableauins

Estos diminutivos, en su acepción española o francesa, sirvieron para hacer referencia a un tipo de cuadro de pequeñas dimensiones, de temática ligera. Fueron muy del gusto de la burguesía decimonónica, deseosa de reflejar temas mundanos, las llamadas *petites histoires*, carentes de mensaje profundo. Su propósito era lograr la sonrisa del público, que descubría divertido el capricho y la picardía de sus protagonistas. Sus pequeñas dimensiones y su carácter decorativo convirtieron a estos cuadritos en la pieza con la que todo burgués quiso adornar sus salones, utilizando suntuosos marcos. Así, el cuadrito de género llegó a ser un auténtico fenómeno mercantil en el París decimonónico, siendo explotado por los artistas españoles que vivían en la capital francesa. Sin embargo, como buena moda efímera, tras alcanzar un éxito enorme y la total consagración de aquellos que lo practicaron, emprendió su declive a finales de la centuria y acabó siendo denostado por la crítica de arte de la última década del siglo XIX y comienzos del XX, lo que explica su olvido por parte de la historiografía artística.

71

Tablitas

Una denominación diferente, pero en ocasiones utilizada como equivalente a la pintura de género, es la de la tablita. Fue empleada en esta época para designar a las pinturas sobre tabla de pequeño formato que podrían tener diversas temáticas (naturalezas muertas, pintura de género, retratos, vistas urbanas y naturales) e incluso muy variados estilos (pintura académica, romántica, luminista...).⁹

⁹ Normalmente se trataba de cuadritos realizados al óleo, y en muchas ocasiones, si eran vistas tomadas del natural, el artista solía utilizar una pequeña caja portátil en la que llevaba todos los útiles necesarios para tomar apuntes. Para más información, véase HEINZ FERNÁNDEZ y PÉREZ MARÍN (2011-2012: 173-181).

Existían dos usos bien diferenciados del soporte de la tablita para la práctica pictórica. El primero sería el del boceto. Conseguir una tabla de pequeñas dimensiones siempre era sencillo y evitaba al artista tener que comprar costosos lienzos para la ejecución de los apuntes. Además, la toma de apuntes del natural fue cada vez más frecuente en la praxis artística de la segunda mitad del xix. La utilización de la tabla como soporte para la ejecución de bocetos, fue común a todos los géneros pictóricos del siglo xix español, en cambio, en la pintura de género, por ese gusto por los cuadros de pequeñas dimensiones, es posible encontrar tablitas de un carácter perfectamente acabado. Es el segundo uso de la tabla, ya no como boceto sino como una obra definitiva. De esta manera, abundantes artistas aprovecharon la versatilidad de este formato para sus cuadritos.

Los pintores aragoneses de la segunda mitad del siglo xix aprovecharon el socorrido formato de la tablita para dar rienda suelta a sus composiciones, mostrándose más cercanos a las nuevas tendencias de la pintura de mancha, siguiendo los preceptos impresionistas. Así lo comprobamos en la tablita *Paisaje de Capri*, pintada por Pradilla en la isla italiana en 1878 (17 x 27 cm) o en una inédita escena de playa de Ángel Gracia Pueyo, firmada en 1896 (11,5 x 20,5 cm), un bello testimonio de la costumbre burguesa de los baños de mar. Las cassetas que vemos en su pequeño cuadro tenían ruedas para ser desplazadas y pudieron verse, entre otros lugares, en la playa del Sardinero de Santander.

Pintura de casacón

Si las dos denominaciones anteriores hacían referencia a las dimensiones, al asunto anecdótico y a la técnica, el tercer término utilizado para referirse a estos cuadros se refiere a su inspiración en tiempos pretéritos. Habitualmente se ha definido la pintura de casacón como una vertiente de la pintura de género de la segunda mitad del siglo xix que tiene como inspiración una imagen idealizada del siglo xviii y que aparece protagonizada por militares, manolas, sacerdotes y demás personajes del imaginario dieciochesco (GARCÍA MELERO, 1998:



Ángel Gracia Pueyo, *Escena de playa*, 1896.
Óleo sobre tabla, 11,5 x 22,5 cm. Colección privada.

73

372-377 y JUBERÍAS GRACIA, 2018b: 131-140). Incluso en los mismos años en los que Fortuny triunfaba en París con *La vicaría*, obra cumbre de este género en 1870, numerosos críticos del momento utilizaban el sustantivo casacón como excusa para atacar la escasa originalidad de los pintores contemporáneos, que recurían siempre a los mismos motivos dieciochescos, incluso cuando tenían que representar temas coetáneos. Joaquín Pallarés, Mariano Alonso-Pérez y Máximo Juderías practicaron de forma muy habitual este tipo de pintura.

En relación a las terminologías, pueden distinguirse varias tendencias pictóricas que se repitieron en estos cuadritos. Varias de ellas se insertan en lo que actualmente se llama «pintura de género histórico» (EISENMAN (2001: 205), caracterizada por compartir con la pintura de historia sus asuntos inspirados en épocas pasadas, pero evitando el retrato concreto de personajes o hazañas históricas. Su predilección por los tiempos pretéritos no responde más que a una visión nostálgica del pasado, muy extendida en el siglo xix. Frente a los problemas derivados de la vida moderna en la ciudad y a las novedades traídas por la

Revolución Industrial, el pasado se convirtió en un tiempo al que volver con edulcorada mirada ensañadora. Este deseo de evasión se tradujo no solamente en su evocación a través de la plástica, sino también por medio de la arquitectura, en la que triunfaron los historicismos.

En Francia hubo pintores que se identificaron con períodos históricos concretos. Así, Pierre-Charles Comte se especializó en la época de Enrique III y Catalina de Médicis, Meissonier y sus discípulos trataron con tesón el siglo xvii y también hubo artistas que recuperaron el arte de género del siglo xviii, a medida que fue teniendo lugar una reivindicación de la pintura de este siglo (CHAUDONNERET, 1995: 76-85). Otros mostraron la vida contemporánea desde un punto de vista dulcificado, alejado de cualquier tipo de reivindicación social o política. Finalmente es necesario hacer una referencia a aquellos artistas especializados en la representación de escenas populares españolas, las llamadas *espagnoleries*, que son difíciles de enmarcar en un siglo en concreto.

74

Mosqueteros y pinturas a la holandesa: el siglo xvii revisitado

Una de las tendencias más practicadas por los pintores de género de la segunda mitad del siglo xix, fue la recuperación de escenas ambientadas en los siglos xvi y xvii. En época contemporánea la prensa decimonónica fue dedicando cada vez más estudios y escritos a las figuras, vestidos, objetos y la arquitectura de este periodo. El objetivo último de toda esta recuperación fue rescatar para la nueva burguesía los valores de antaño, revisitando un periodo esplendoroso para la historia francesa —con la llegada al poder de los Borbones con Enrique IV o el gobierno del rey Sol—. En la literatura también se prestó una gran atención al siglo xvii, es el momento en el que Alexandre Dumas escribe *La reina Margot* (1843) y *Los tres mosqueteros* (1844) o Théophile Gautier *Le Capitaine Fracasse* (1863). También es cuando Félix Duban acometió la restauración del castillo de Blois, uno de los más emblemáticos del Loira. En el panorama artístico aparecieron algunos pintores de origen belga como Henri Leys, especializados en la recreación de ambientes en la línea de la pintura



Máximo Juderías Caballero, *Cabeza de caballero* [c. s. xx].
Óleo sobre lienzo, 65 x 52 cm Colección privada.

de los primitivos flamencos y la pintura barroca holandesa (LEMONNIER, 1991:92).

Dentro de esta pintura de recuperación del pasado, las escenas de mayor fortuna comercial fueron las de mosqueteros, tendencia dentro de la cual se ubicaron Meissonier (1815-1891) y sus seguidores. Este autor comenzó a trabajar los cuadros de mosqueteros entre 1840 y 1850, siendo sus seguidores los que prolongaron esta moda hasta entrado el siglo xx. En su pintura se aprecia la influencia del arte de maestros holandeses como Hals, Metsu, Dou y Miéris



F. BAZILLE 1861



Ernst Meissonier; *Un juego de piquet*, 1861. Óleo sobre lienzo, 29,3 x 36,7 cm. National Museum of Wales.

(TEN-DOESSCHATE CHU, 1974). De ellos incorporaron los interiores intimistas, las composiciones con abundantes figuras y los tonos sombríos en la pintura. El nivel de perfeccionamiento de Meissonier hizo que en ocasiones sus obras fuesen comparadas con la técnica fotográfica del daguerrotipo. Además, fue uno de los primeros artistas europeos de la pintura de género en triunfar en Estados Unidos. Su éxito comercial motivo a muchos de sus discípulos a intentar seguir su estela (DAMAMME, 1991). De todos ellos sobresale Eugène Fichel, quien trató los temas típicos del casacón inspirado en el siglo xvii: el café, la partida de ajedrez, el fumadero, etc. También Émile Plassan, especializado en la evocación de los siglos xvii y xviii. Dentro de los llamados *miniaturistes* sobresalió Victor Chavet. En el caso aragonés, Máximo Juderías Caballero fue seguidor de esta tendencia.

La recuperación nostálgica del Antiguo Régimen en las escenas Pompadour

78

El segundo tipo de imágenes, son las llamadas por la historiografía francesa escenas de género «Pompadour» por su evocación de los ricos salones dieciochescos franceses. Su éxito se explica por el interés existente entre los poderes del Segundo Imperio de recuperar los fastos del Antiguo Régimen. Es el momento en el que la pintura de Watteau, Fragonard y Boucher volvió a ser muy apreciada en el mercado del arte. La revista *L'Artiste* dedicó en 1845 y 1846 textos a la obra de Watteau, en 1850 la publicación *Magasin pittoresque* hizo lo mismo con Van Loo y la primera parte de la obra *L'art du XVIII^e siècle*, salió a la luz en 1859 (DE GONCOURT, 2007). Pero este fenómeno no fue exclusivo de la plástica decimonónica francesa, sino que también se apreció en la literatura y el teatro, con la recuperación de los clásicos del siglo xviii en obras conocidas como *harlequinades*. Fue entonces cuando Paul Verlaine escribió sus conocidas *Fêtes galantes*. Para la crítica y los intelectuales del momento la *Peregrinación a la isla de Citerne* de Watteau fue una referencia artística de primer orden. El aragonés Mariano Alonso-Pérez hizo dibujos basados en esta



Mariano Alonso-Pérez, *El contrato matrimonial* [f. s. xix].
Óleo sobre lienzo, 45 x 35,8 cm. Colección privada.

obra. Poco a poco los coleccionistas fueron encaprichándose de las pinturas dieciochescas francesas y el Museo del Louvre adquirió una parte importante de ellas.

De todos los artistas de escenas Pompadour, fue Charles Chaplin (1825-1891) uno de los de mayor éxito, capaz de conjugar en sus lienzos lo decorativo de Watteau con el naturalismo de Chardin. Según Thoré «es uno de los pintores más delicados, el más fresco de la escuela actual. Lo ve todo en rosa, como los afortunados artistas de la época Pompadour». Su arte encajó a la perfección en la sociedad francesa de la segunda mitad del xix, con una burguesía deseosa de emular los frívolos placeres de la nobleza del siglo xviii. Al respecto cabe recordar los célebres salones de grandes damas del Segundo Imperio como



Mariano Alonso-Pérez, copia de detalle de *Peregrinación a la isla de Citera* de Watteau [f. s. xix]. Carboncillo sobre papel. Colección privada.

Mathilde o Julie Bonaparte (ZUCCONI, 2011: 151-182). También la zara-gozana María Luisa de la Riva y Callol regentó veladas musicales en su taller, a las que acudían célebres compositores e integrantes de la alta sociedad parisina (*Comoedia*, 1908: 2).

La emperatriz María Eugenia de Montijo (1826-1920) fue una de las grandes defensoras de esta tendencia estética. Su obsesión por María Antonieta, y su interés por recuperar el rococó como símbolo del gusto refinado de la antigua monarquía francesa, le llevaron a ser retratada con toda la pompa y la ostentación posible en las obras de Franz Xaver Winterhalter. Encargó al arquitecto y diseñador historicista Hector-Martin Lefuel la redecoración de las estancias imperiales en el Palacio de las Tullerías y en el de Saint-Cloud, tomando como modelos espacios del siglo anterior, recuperando abundante mobiliario de estilo Louis XVI.

Durante la Tercera República continuó el interés por los temas dieciochescos, pero estuvieron más orientados hacia la pintura de historia, que fue la más encargada en este periodo. La sustitución de un régimen imperial por otro republicano no sofocó las ansias de la burguesía de ser vista como la aristocracia de la Modernidad, por ello, los artistas aquí investigados continuaron practicando con éxito las escenas Pompadour hasta la primera década del siglo XIX, tal y como apreciamos en las escenas de casacón de Joaquín Pallarés o en la edulcorada pintura de Mariano Alonso-Pérez.

Instantes de la vida urbana contemporánea

En tercer lugar, analizamos las vistas urbanas contemporáneas. La captación de la vida cotidiana de las ciudades no fue algo novedoso del París de la *Belle Époque*. Ya en la Venecia del siglo XVIII pudo constatarse este fenómeno con la proliferación de numerosos artistas especializados en la producción de vedute, vistas en las que reflejaban el día a día de la ciudad, otorgando una gran importancia al marco urbanístico de las escenas. Se trataba de cuadros que luego compraban los viajeros que visitaban Venecia, deseosos de llevar de vuelta a sus



Joaquín Pallarés Allustante,
París bajo la lluvia [c. s. xx].
Colección privada.





Mariano Alonso-Pérez, *Damas paseando* [f. s. xix].
Óleo sobre lienzo.
Colección privada.

países un souvenir de la ciudad de los canales, una vez concluido su *grand tour* por el viejo continente.

Un caso muy similar es el que tuvo lugar en París a finales del siglo xix (LORENTE LORENTE, 2005: 19-28). Hasta ese momento la capital francesa nunca había vivido una llegada tan intensa de turistas y visitantes, debido a la celebración periódica de las exposiciones universales, pero también al erigirse en la segunda mitad del xix en la capital mundial del lujo. Las mismas fortunas que, procedentes de Europa y Estados Unidos, visitaban la ciudad del Sena y que gastaban su dinero en las boutiques de lujo y en grandes almacenes como Galeries Laffayette o Le Bon Marché, se acercaban a los talleres de los artistas a comprar estas vedute contemporáneas.

Se trata de cuadros en los que se retrata la vitalidad y la modernidad de los bulevares parisinos. Su temática es repetitiva, en todos ellos se encuentra a burgueses vestidos con sus mejores galas, paseando por las calles de París, sorteando coches de caballos y los primeros automóviles. No falta, en la mayoría de los casos, un encuadre arquitectónico de la escena que sea perfectamente reconocible para cualquier espectador que haya visitado la capital francesa. El Palais Garnier, la plaza de la Concordia, los jardines de Luxemburgo o el Arco de Triunfo son recurrentes en estas obras. Así, los mismos monumentos y espacios emblemáticos que aparecían retratados en las tarjetas postales, eran representados en estos cuadritos de temática urbana.

Desde un punto de vista técnico, estas vistas urbanas tienen ciertas particularidades que no se aprecian en otro tipo de cuadros de género, pues en ellas se constata una cierta influencia del Impresionismo. Curiosamente, la mayoría de los autores de este tipo de vistas, cuando tuvieron que representar temas históricos o de costumbres, utilizaron una pincelada recargada y detallista, incurriendo en lo que algunos críticos señalaban de manera peyorativa como preciosismo. En cambio, sus imágenes urbanas tienen un toque más suelto y rápido. En ellas la luz y la sombra se sugieren mediante manchas y suelen mostrar estados atmosféricos nublados o crepusculares en los que los juegos cromáticos se hacen más interesantes. De todos los pintores que pertenecieron al grupo impresionista, fue Gustave Caillebotte quien más atención prestó a las vistas urbanas de los bulevares parisinos, captando a la perfección el reflejo del agua sobre los adoquines en un día lluvioso o la nieve posándose sobre la pizarra de los tejados. Pudo ser un referente para muchos otros artistas asentados en la capital francesa, deseosos de retomar estos temas por su reclamo comercial (GOLDBERG, 2013). También el norteamericano Childe Hassam se dedicó a este tipo de instantáneas. Artistas aragoneses como Joaquín Pallarés o Mariano Alonso-Pérez se dedicaron con insistencia a estas vistas urbanas, prestando atención a los grandes inmuebles estilo *haussmaniano* y a los rasgos inconfundibles del París moderno, como



Carlos Alonso-Pérez,
Dama cruzando la calle [f. s. xix].
Óleo sobre lienzo,
44,45 x 34,29 cm. Colección privada.

86

las farolas, las bombillas, los carteles o los coches. Se trata de obras de intenso colorido y pincelada suelta, en las que los artistas trataron de trasladar al lienzo la velocidad y el carácter frenético de la vida urbana. También mostraron el ocio de la clase burguesa en la urbe contemporánea, a través de personajes leyendo tranquilamente en parques o paseando en la Exposición Universal de 1900, tal y como inmortalizó Germán Valdecara González.

La espagnolerie

Uno de los fenómenos estéticos más importantes para comprender el éxito de algunos creadores españoles en la capital francesa, fue el gusto por las *espagnoleries*, o la pintura de escenas populares españolas, sobre todo a raíz del matrimonio de Eugenia de Montijo con Napoleón III en 1853.

Entre los artistas franceses hubo algunos apasionados por España como Alfred Dehodencq o Aquille Zo, pintores especializados en el retrato de escenas de género españolas. Les interesaba la España pintoresca y romántica de los gitanos, entendidos como un pueblo que conserva orgulloso y altivo la huella de su pasado (JEANPIERRE, 1967: 409-421). Jules Worms, con el que se formó el aragonés Eduardo López del Plano, se especializó en temas españoles a raíz de un viaje a la Península en 1863, presentando ya ese mismo año algunas obras de



Máximo Juderías Caballero, *El zapatero remendón* [c. s. xx]. Óleo sobre lienzo encolado sobre tabla, 65 x 83 cm. Colección privada.

esta tendencia al Salón. España no solo llamaba la atención por su rico pasado, sino también por su carácter pintoresco y por la alegría y el sentido caricaturesco de sus gentes. El propio Manet quedó fascinado por nuestro país, incluyendo personajes españoles en muchas de las pinturas que realizó durante el Segundo Imperio (WILSON-BAREAU, 2002: 171-215). En esta misma época, la moda fue aprovechada por algunos españoles como Zamacois, Luis Ruipérez o Ignacio León y Escosura para labrar su éxito en la capital francesa, inaugurando un camino que seguirán otros compatriotas en las décadas siguientes. En el caso de los artistas aquí investigados, podemos apreciar las escenas de temática española en algunos cuadros de Máximo Juderías o de María Luisa de la Riva.



Mariano Alonso-Pérez, *Una gitana andaluza* [f. s. xix].
Pintura sobre vitela. Colección privada.

Aunque las españolas tuvieron éxito en el París de la segunda mitad del xix, no debemos creer que de algún modo fuesen representativas de la escuela española de pintura. Los creadores españoles asentados en la capital francesa, en la mayoría de los casos, abandonaron la tradición nacional para ejecutar unos cuadritos que más debían a Meissonier que a Velázquez o a Murillo. Así lo denunciaron críticos españoles de esta época como Luis Alfonso, que consideraba que el gran problema de la pintura nacional era que «hoy en España no se pinta en español» (ALFONSO Y CASANOVAS, 1880: 62-83).

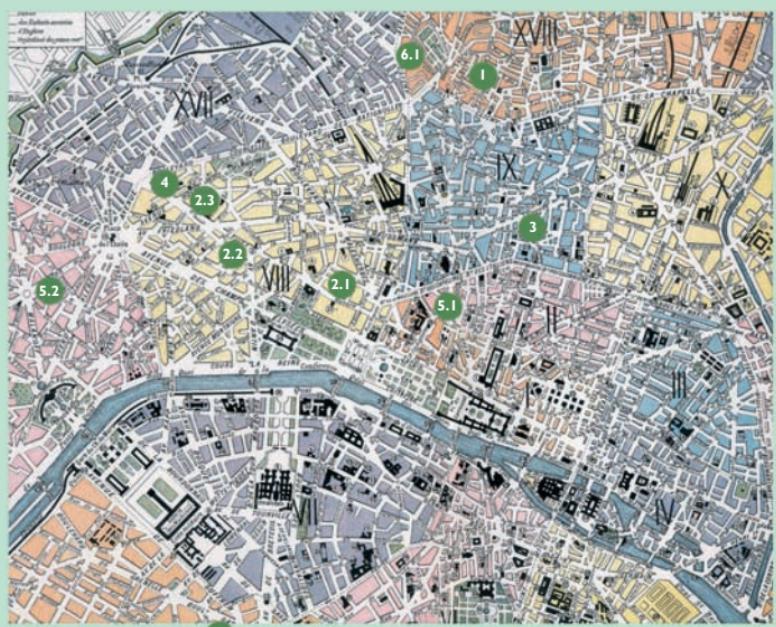
Una muestra de esta pasión por el folclore español fue la utilización de la pandereta como soporte pictórico. Ya he señalado el ejemplo de Félix Pescador para la fiesta en el taller de su maestro y



89

Édouard Manet, *Pandereta con asunto español*, 1879.
Colección privada.

también he podido localizar una pandereta pintada por Alonso-Pérez representando a una gitana. El propio Édouard Manet pintó una serie de panderetas decoradas con asuntos españoles para subastarlas benéficamente en favor de las graves inundaciones vividas en Murcia en 1879. En una de ellas, llegó a copiar la imagen de un embozado extraído de *Las majas en el balcón* de Goya, junto a una maja abanico en mano.



Plano de París donde se indica las residencias de los pintores aragoneses.

1. Eduardo López del Plano: 8, Rue Coustou (1865) [1]
2. Félix Pescador Saldaña: 64 Faubourg Saint Honoré (1876-1890) [2.1];
22 rue des Écuries d'Artois (años 90) [2.2]; 184 Faubourg Saint Honoré
(años 90) [2.3]
3. Joaquín Pallarés Allustante: 18, Rue Drouot (1901) [3]
4. María Luisa de la Riva: 233, Faubourg Saint Honoré (1901) [4]
5. Mariano Alonso-Pérez: 33, Avenue de l'Opéra (a partir de 1894) [5.1];
30, Rue Copernic (a partir de 1898) [5.2]
6. Máximo Juderías Caballero: 58 Avenue Clichy (1900) [6.1];
La Roche Villebon (Seine-et-Oise) (1911) [6.2]

Los pintores aragoneses en París

Junto con Roma, París constituyó, desde los años cincuenta del siglo XIX, el destino internacional preferido de los artistas españoles a la hora de completar su formación en el extranjero. A lo largo de las siguientes páginas analizo el paso por la capital francesa de un grupo de pintores zaragozanos dedicados, fundamentalmente, a la pintura de género: Félix Pescador, Joaquín Pallarés, Germán Valdecara, María Luisa de la Riva, Mariano Alonso-Pérez y Máximo Juderías. Aparecen ordenados según sus fechas de llegada a París. Uno de los objetivos de la presente investigación fue la localización de sus direcciones en la capital francesa. A través de la consulta de los catálogos de los Salones y de la correspondencia entre estos pintores y las instituciones que los pensionaron, he podido conocer las direcciones en las que vivieron durante su estancia en París.

Antes de abordar las historias individuales de este grupo de artistas, es necesario apuntar la presencia en la ciudad de tres pioneros aragoneses que de manera temprana intentaron insertarse en el sistema artístico francés. Ya he citado anteriormente la llegada a París del bilbilitano Juan García Martínez (1828-1895) en 1855 y su formación con Léon Cogniet. Por aquellos mismos años llegó a la ciudad Carlos Larraz y Micheto (1830-1892), artista también citado en capítulos anteriores como discípulo de Couture. Obras suyas como *Mujer manchega rezando* evidencian la interiorización de las fórmulas características de la retratística francesa de mediados del siglo XIX, que Carlos Larraz pudo haber aprendido del propio Couture, con la utilización de fondos neutros sobre los cuales se recorta la figura del retratado. Una



Retrato fotográfico
de Félix Pescador Saldaña,
1885. Colección familia
Mesa-Bandrés, Barbastro.

década después llegaba a París el caspolino Eduardo López del Plano (1840-1885), asentado en la ciudad desde 1864 y formado con Jules Worms. Todos ellos debieron ser un modelo para los creadores aquí estudiados, pertenecientes a la siguiente generación de artistas zaragozanos, cuyas vidas y carreras artísticas se prolongan hasta entrado el siglo xx.



Félix Pescador Saldaña, Autorretrato, 1878.
Óleo sobre lienzo. Colección familia Mesa-Bandrés, Barbastro.

Félix Pescador Saldaña (Zaragoza, 1836-1901)

Perteneciente a una célebre familia de pintores, escenógrafos y fotógrafos zaragozanos, hasta ahora disponíamos de escasos datos sobre Félix Pescador Saldaña. A lo largo del capítulo que aquí se le dedica se explica cuál fue su formación en Zaragoza, el entorno en el que aprendió el oficio de la pintura, con qué maestro se formó en la capital francesa y cuál fue su actividad pictórica, identificando obras tanto de su juventud como de su madurez artística.

El caso de los Pescador es similar al de otras familias de pintores del siglo XIX como los Madrazo o los Cabral Bejarano. El iniciador de la saga, Mariano Pescador Escarate (1816-1886), padre de Félix, Alejo y Mariano, estudió en la Real Academia de San Luis de Zaragoza, y desde joven acometió importantes encargos artísticos. En Madrid se formó con Antonio María Esquivel. En el Teatro Principal de Zaragoza se ocupó de decoraciones y del telón de embocadura con una vista de la ciudad. Trabajos similares hizo para los teatros de San Sebastián, Pamplona y Logroño. En Jaca trabajó en las pinturas de la capilla de Santa Orosia en la catedral de Jaca, donde desarrolló todo un programa de reminiscencias historicistas muy similar al ya descrito de la basílica del Pilar en la capital aragonesa. También realizó decoraciones para las iglesias del Portillo, San Pablo, la Magdalena, San Cayetano, etc. Fuera de Aragón sobresalen sus trabajos para la catedral de Murcia, donde pintó y doró en 1867 un importante retablo. Además, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza (OSSORIO Y BERNAD, 1883-1884: 531-532). Por tanto, su perfil profesional fue el de un pintor muy vinculado a la Iglesia, en una época en la que esta seguía representando un porcentaje alto de los encargos artísticos.

94

La proyección de su hijo Félix fue diferente. Siguió la carrera habitual de muchos otros pintores locales, iniciando sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza para posteriormente continuarlos en Madrid. El aprendizaje junto a su padre condicionó en buena medida su estilo, practicando un lenguaje académico que no abandonó a lo largo de su vida.

En Madrid lo localizamos matriculado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en el curso de 1871-1872, en el que coincidió con otros dos artistas aquí estudiados, Germán Valdecara y Joaquín Pallarés. Se matriculó en las asignaturas de «Colorido», «Antiguo y Ropajes», «Anatomía y Perspectiva», obteniendo en todas ellas excelentes calificaciones. Gracias al registro de matrículas de la escuela, podemos saber que en la capital residía en el número 31, piso 2º de la calle Jacometrezo, en el corazón de la ciudad. Consiguió una medalla

en «Perspectiva», accésit en «Anatomía» y sobresaliente en «Antiguo y Ropajes».¹⁰

No se tiene información que permita determinar de manera exacta la fecha de llegada de Félix Pescador a la capital francesa. Posiblemente fuese a mediados de los años setenta, pues en 1876 firmó en París su obra *La musa Calíope*, encargada al artista por la Universidad de Zaragoza bajo el mandato del rector Jerónimo Borao y Clemente (1821-1878), junto a un retrato de Alfonso XII (LOMBA SERRANO y LOZANO LÓPEZ, 2015: 275-282).

En 1882 lo podemos situar como alumno del pintor academicista francés Léon Bonnat. Fechada en ese año se encuentra la citada pintura creada por Pescador con motivo de una fiesta de temática egipcia, para la cual varios de los alumnos de Bonnat decoraron panderetas con motivos costumbristas. Félix Pescador escogió un gracioso motivo de temática baturra, al que dio como título: *El hueco del gato*. En él apreciamos la puerta de una casa con un pequeño hueco para dejar entrar al gato. Pícaramente el orificio es utilizado para que una muchacha asome la cabeza desde el interior de la casa y un muchacho ataviado con el traje regional aragonés, se tumbe en el suelo para hablar con ella. En el suelo aparece una guitarra y una chaqueta, mientras subido a las ramas de un árbol, un gato contempla la escena. En la parte superior, el artista anotó: «Cosas de mi tierra». En la parte inferior, en el centro, escribió: «¡Quién fuera gato!», incluyendo su firma a la derecha.¹¹

No fue la única pandereta que Pescador creó con el título de «Cosas de mi tierra»; conocemos otra pintada por el artista, utilizando

¹⁰ Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [AHBFBA-UCM], Certificaciones, ejercicios de entrada, actas de exámenes, expedientes de alumnos y matrículas. Signaturas 168 y 170, libro 174/2.

¹¹ Bibliothèque Nationale de France [BNF], Cabinet des Estampes et de la Photographie. Número de referencia 40398551.

Pescador

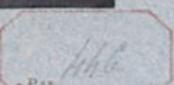
SOUVENIR DE LA FÊTE ÉGYPTIENNE DE L'ATELIER BONNAT 1882

PESCADOR



LE TROU DU CHAT

PARIS, J. SIMONET, édit. 92 RUE D'HAUTEVILLE.



Félix Pescador Saldaña, *El hueco del gato*, 1882.

Bibliothèque Nationale de France.



Félix Pescador Saldaña, *Cosas de mi tierra* [ca. 1882].
Colección Laborda-Lázaro, Zaragoza.

de nuevo un motivo aragonés, en este caso una pareja de baturros en la que el personaje masculino, montado sobre un burro, golpea con una vara a su compañera. Este asunto violento no aparece representado de forma crítica, sino que el artista lo ideó como una pintoresca muestra regional de los tipos y los trajes aragoneses, además de la arquitectura tradicional local que dispuso al fondo de la composición. La fotografía de esta pandereta perteneció al archivo personal del crítico de arte Emilio Ostalé Tudela.

Léon Bonnat, el maestro de Félix Pescador, nació en Bayona, a pocos kilómetros de la frontera hispano-francesa y a una temprana edad marchó a vivir a Madrid en 1846, acompañando a su padre, quien abrió una librería en la capital. En 1848 fue aceptado en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia de San Fernando, donde se formó con los Madrazo. El taller que regentó en París a partir de 1867 fue uno de los más prestigiosos de la capital francesa. Discípulos suyos fueron Thomas Eakins, John Singer Sargent, Raoul Duffy o Toulouse-Lautrec, quien también representó a un baturro en su obra *Un espagnol* (Lorente Lorente, 1999: 47-55). Bonnat fue uno de los introductores de la *manner espagnole* en la pintura francesa y siempre recomendó a sus alumnos el viaje a España, sobre todo para conocer a los grandes maestros del Museo del Prado (LUXEMBERG, 1994). La formación con este artista aportó a Félix Pescador un estilo elegante y sobrio en sus retratos, que procedía a su vez de la admiración que Bonnat promulgaba por Velázquez, Ribera o Goya.

Un pintor español con el que Félix Pescador coincidió en el estudio de Léon Bonnat fue Horacio Lengo y Martínez de Baños (1838-1890), un artista andaluz que, tras su paso por el atelier de Bonnat, se dedicó a la elaboración de cuadritos de género de temática andalucista, repitiendo tópicos como la guitarra, la pandereta, la representación de flores y de aves como las palomas.

Gracias al análisis de los catálogos de los salones de París, podemos conocer cuáles fueron las direcciones de las residencias de Félix Pescador en la capital francesa. La primera de ellas fue el número 64



Henri de Toulouse-Lautrec, *Un espagnol*, 1879.
Óleo sobre madera (panel), 23,5 x 14 cm, firmado
T[oulouse] L[autrec] (áng. inf. dcho.). Museo Toulouse-Lautrec, Albi.

del Faubourg Saint Honoré, una cétrica dirección entre los jardines de las Tullerías y el palacio del Elíseo. Figura como hogar del artista entre 1876 —primera vez que se tiene constancia de su participación en el Salon—, hasta 1890. A comienzos de los años noventa cambió de dirección, más al oeste, entre el Arco de Triunfo y su anterior domicilio. Así, en 1895 figura como residente en el número 22 de la rue des Écuries d'Artois, una vía abierta en el centro de París en los antiguos terrenos de los establos del conde de Artois. Para 1897 posiblemente ya no residía en la capital francesa, pues la dirección con la que figura en el catálogo de ese año es la de un negocio de artículos de pintura —lienzo, utensilios de dibujo, pigmentos—. Se trataba de la Maison Moirinat, ubicada en el número 184 del Faubourg Saint Honoré.

A lo largo de su estancia en la capital francesa, Félix Pescador mantuvo una intensa participación en exposiciones y certámenes. En primer lugar, conviene destacar su presencia en el Salon de l'Académie des Beaux-Arts de París, muestra que fue sustituida en 1880 por el **100** Salon des Artistes Français. En el Salon de 1876 expuso dos obras: *La Madeleine* y retrato de Madame T. Al año siguiente participó con dos retratos, el primero representaba a la célebre actriz francesa Suzanne Reichenberg interpretando el rol de Suzel, en *L'Ami Fritz*, una novela de los escritores Erckmann-Chatrian, estrenada como obra teatral en la Comédie-Française en 1876. La actriz gozaba de gran popularidad en Francia y el artista pudo haber seguido alguna de las fotografías publicadas en prensa que mostraban a la actriz en el papel de Suzel. No fue el único en retratar a Suzanne Reichenberg en este rol, el Musée Carnavalet de París conserva un retrato del mismo motivo ejecutado por el pintor Théobald Chartran.¹² El segundo era un retrato masculino. El teatro y la ópera fueron grandes aficiones para el pintor, pues al Salon de 1878 presentó una pintura representando un pasaje de *Ernani*, un

¹² Musée Carnavalet. Número de inventario PI097. Théobald Chartran (1849-1907) fue un célebre pintor, ilustrador y caricaturista francés que logró grandes éxitos en el París de la Belle Époque.



Félix Pescador Saldaña, *Pío IX consolando a una pobre enferma*, 1880.
Fotografía gentileza de J. A. Hernández Latas.

drama de temática española escrito por Víctor Hugo y llevado a los escenarios por Verdi a través de una ópera. En los salones de los siguientes años continuó exponiendo retratos y ocasionalmente algún tema alternativo, véanse los asuntos religiosos como en una pintura en la que representó la labor de beneficencia del papa Pío IX, expuesta en el Salón de 1881. Gracias a esta obra ganó un premio de 700 francos y una medalla de vermeil (*Annales Catholiques*, 1880: 305). Conocemos la pintura gracias a una fotografía a la albúmina con la que Mariano Pescador padre obsequió a su compañero, el profesor de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza Bernardino Montañés. La imagen conserva la dedicatoria de Mariano Pescador a su colega, además del título de la obra apuntado a lápiz por Montañés. Se trata de un cuadro firmado en

París en 1880, en el que el artista representó al pontífice consolando a una enferma que permanece postrada. A la izquierda queda un grupo de campesinos y en el lado derecho el séquito del papa, incluyendo su carroaje. Cabe señalar la equilibrada composición del cuadro, además del verismo con el que Pescador representó a personajes de muy diversas edades —desde niños hasta ancianos— y clases sociales.

Sus retratos representaban habitualmente a miembros de la aristocracia y la alta burguesía parisina, por lo que posiblemente fuesen encargos particulares que él mismo enviaba al Salón como muestra de su trabajo. Una obra distinta fue: *¡Pillados!*, expuesta en el Salón de 1883. Según explicó Henry Fouquier en el periódico *Gil Blas*, se trataba de un excelente interior español pintado por Pescador, de dos amantes sorprendidos por una madre (FOUQUIER, 1883: 4). En 1889 presentó *El sueño del soldado*, que explicaré detenidamente más adelante. En 1890 expuso un paisaje titulado *Las rocas de la fuente en Préfailles*, siendo esta una localidad costera ubicada en el estuario del Loira, célebre por sus acantilados. La última obra que consta expuesta en el Salón es *Éxtasis*, en el de 1897.

102

De todas las obras de Félix Pescador pintadas en Francia, sobresale la citada *El sueño del soldado*. Carlos Reyero y Jesús Pedro Lorente recogieron el éxito que esta pintura tuvo en la crítica francesa, señalando cómo llegó al Musée d'Art et Histoire de Cognac por una donación realizada por el propio artista. En ella el pintor zaragozano representó a un soldado dormido, al que se le aparecen una visión de las alegorías de Alsacia y Lorena, territorios perdidos por Francia en 1871 tras la derrota en la Guerra Franco-Prusiana. Más allá del carácter alegórico y patriótico, complaciente con el espíritu nacionalista de la Tercera República, destaca la buena ejecución con la que Félix Pescador representó al soldado, reproduciendo la calidad de los ropajes y recreando una pose elegante para la figura del militar (REYERO HERMOSILLA, 1993: 221-222 y LORENTE LORENTE, 1996-1997: 491-502).

Nos da idea de la repercusión que dicha obra tuvo entre el público francés el hecho de que fuese llevada a los escenarios de París.



Félix Pescador Saldaña, *El sueño del soldado*, 1889.
Óleo sobre lienzo, 65 x 53,7 cm. Musées de Cognac.

Fue interpretada bajo la forma de un monólogo patriótico escrito por José de Campos. Tuvo cuatro personajes: el capitán, el centinela, Alsacia y Lorena. Fue representado en los escenarios del teatro Montparnasse en abril de 1889 (*L'Orchestre*, 1889). Los beneficios de

las representaciones de aquella tarde fueron para el hijo huérfano de un artista. Posteriormente, en enero de 1890, volvió a escenificarse en el Théâtre Tivoli-Folies con diferentes actores. El público obsequió a José de Campos con ramos de flores (DE LOISNE, 1890: 1).

Debemos relacionar esta obra con otras alegorías de Alsacia y Lorena creadas en Francia tras la derrota en la Guerra Franco-Prusiana. Una de las más representativas fue *¡Francia! O Alsacia y Lorena desesperadas*, ejecutada en 1906 por Jean-Joseph Weerts y conservada en el Musée Lorrain (número de inventario: 96.2.1). La elección de este tipo de temáticas patrióticas triunfaba entre el público. En el caso de los pintores extranjeros, la utilización de asuntos nacionalistas franceses albergó además la intención de demostrar su compromiso con Francia. Así lo apreciamos también en una pintura ejecutada por el zaragozano Mariano Alonso-Pérez, *Alegoría del desfile del día de la Bastilla*.

Félix Pescador no concentró toda su actividad en el Salon des Artistes Français, sino que también concurrió a otras muestras periódicas. Para la Exposición Universal de 1878 presentó *El ángel rebelde* y su retrato de Suzanne Reichenberg en *L'Ami Fritz*. Ese mismo año, para la exposición de la Société des Amis des Arts de Pau envió una escena de las fábulas de Lafontaine titulada *Los dos gallos*. En 1892 participó en la Exposition de Blanc et Noir, en el Palais des Arts Libéraux, una muestra de dibujos, acuarelas, pasteles, miniaturas y grabados (*Le Monde Illustré*, 1892: 270). Dos años más tarde concurrió a la exposición de la Société des Amis des Arts del departamento de Seine-et-Oise, que tuvo lugar en el Musée de Versailles. Aquí expuso una obra titulada *La buena pipa*. En 1897 concurrió a la misma muestra presentando una obra titulada *Nous voilà bien!*

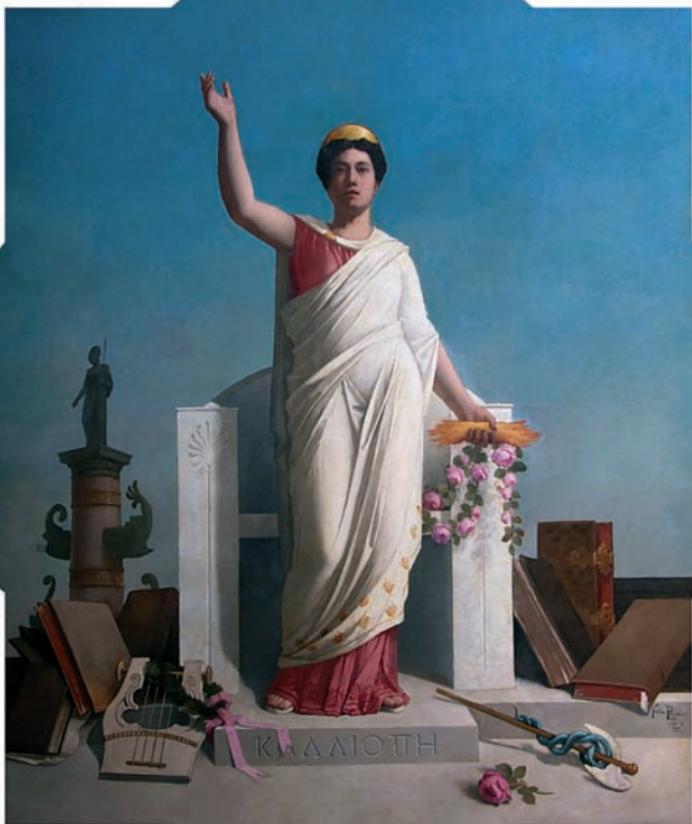
También participó en la Exposición Universal de 1889, en la que fue condecorado con una medalla de bronce. Formó parte de la sección española, en la clase 2, la dedicada a «*Peintures diverses et dessins*», presentando un retrato al pastel. La obtención de la medalla de bronce quedó reflejada en el *Journal Officiel de la République Française* (1889: 4709).

Contamos con una limitación a la hora de describir la producción artística de Félix Pescador y es que resulta complicado establecer unas características generales a nivel estilístico y formal pues se conocen pocas obras realizadas por él. Al contrario de lo que sucedió con otros aragoneses en París, Pescador no hizo de la pintura de género su principal ocupación. Sí la practicó en ocasiones, pero generalmente se dedicó al retrato burgués.

Como pintura de género, conocemos a través de una fotografía su obra *¡Pillados!*, presentada en el Salón de 1883.¹³ El pintor ambientó la escena en un interior tradicional aragonés, en una casa en la que un zaguán da paso a un patio interior, en el que se ubican los personajes. Estos aparecen vestidos con la indumentaria tradicional aragonesa, una curiosa elección teniendo en cuenta que la mayor parte de los cuadros pintados por españoles en París explotaban las escenas andaluzas o madrileñas. Dentro de esta temática costumbrista, conocemos a través de fotografías de sus ventas en el mercado del arte dos cuadritos titulados *La colada y Rondando a su amada*. En el primero representó a una mujer tendiendo la ropa en el exterior de la casa y en el segundo a un baturro que deja la guitarra para llamar a su amada que se encuentra en el interior de su casa.

También desarrolló pinturas alegóricas como las ya citadas *El sueño del soldado*, o *La musa Calíope*. Esta segunda es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (245 x 197 cm). Los profesores Concha Lomba y Juan Carlos Lozano describieron detalladamente la obra en un artículo escrito con motivo del final de su restauración. Tal y como señalan, posiblemente se trate de una alegoría de la propia institución universitaria, representada a través de la musa griega de la poesía épica y de la elocuencia (LOMBA SERRANO y LOZANO LÓPEZ, 2015: 279). La estética de la antigüedad clásica sedujo a los pintores del academicismo francés decimonónico. Las temáticas griegas y romanas eran el

¹³ B.N.F., Département des Estampes et de la Photographie.
Signatura: SNR-3 (PESCADORY SALDANA).



Félix Pescador Saldaña, *La musa Calíope*, 1876. Óleo sobre lienzo, 245 x 197 cm. Colección Universidad de Zaragoza.

pretexto perfecto para el ensayo del desnudo masculino y femenino y para la puesta en escena de un virtuosismo de pretensiones arqueológicas que permitía al artista demostrar su erudición. Fue el caso de las pinturas de Jean-Léon Gérôme —véase el ejemplo de *Una pelea de*

gallos, de 1847— o de la célebre obra de *Los romanos de la decadencia* de Thomas Couture. La musa de Félix Pescador, a pesar de haber sido ejecutada en 1876, no goza de la frescura de las imágenes neogriegas de los pintores franceses contemporáneos. Su *Calíope* se acerca más a la rigidez de artistas de la primera mitad del siglo xix como Dominique Papety, autor de pinturas como *Mujeres griegas en la fuente*, de 1841 (CORBIER, 2019). Aun así, la obra de Félix Pescador se encuentra bien ejecutada y debe comprenderse como una creación perteneciente a su etapa formativa, pues no olvidemos que años después, en 1882, todavía era alumno de Léon Bonnat.

Si hay un género en el que se aprecia claramente la influencia que sobre el artista zaragozano ejerció su maestro es en el retrato. Pescador aprendió de Léon Bonnat los pormenores del retrato burgués. Como se ha señalado anteriormente, el maestro francés desarrolló una parte esencial de su etapa formativa en Madrid, encontrando en la pintura de las colecciones reales del Prado un maravilloso muestra-
rio en el que inspirarse para renovar la retratística contemporánea. A Bonnat le interesaba sobre todo la sobriedad de los retratos de Velázquez y el claroscuro intimista de la pintura religiosa de Ribera. A partir de ellos construyó su propia noción de retrato elegante, basado en la disposición de las figuras sobre un fondo neutro oscuro y en la utilización de una paleta cromática reducida. Félix Pescador aplicó las enseñanzas de su maestro en los retratos llevados a cabo en París, dando lugar a imágenes muy realistas, que destacan por la sencillez y el gesto sereno de los personajes retratados. Esta sobriedad potencia que el espectador aprecie las calidades de los tejidos o de los escasos complementos representados. Entre las colecciones del Museo de Zaragoza destacan los retratos de doña Pía Echeto (1879) —mostrándola vestida de negro, con un elegante camafeo sobre el pecho, cabello recogido y ojos semivelados por un tul negro moteado—. Pía Echeto e Irigoyen había nacido en Lumbier (Navarra), pero residía en París, ciudad en la que falleció en 1910 (*Gaceta de Madrid*, 1910: 231). En la capital francesa había trabajado como dama de compañía e institutriz en el hogar de la familia chilena Peña Warnes, (BERGOT, 2013: 293).



108

Félix Pescador Saldaña,
Retrato de Pía Echeto,
1879. Óleo sobre lienzo,
46 x 37,8 cm.
Museo de Zaragoza.
Fotografía de José Garrido.

En 1882 utilizó prácticamente la misma fórmula para el retrato de la hermana de la anterior, Juana Echeto, eliminando el tul y sustituyendo el camafeo por una cruz.¹⁴ Ninguna diferencia se aprecia cuando en vez de retratar a mujeres españolas trabaja para las parisinas, tal y como demuestra el retrato de Luisa Raffin. Su estilo se identifica fácilmente con el de Léon Bonnat al contemplar retratos del maestro como el retrato de Madame Pascault, ejecutado en 1865 y conservado en el Musée Bonnat-Helleu de Bayona.

Similares rasgos apreciamos en un conjunto de retratos de miembros de la familia Pescador ejecutados por Félix, dispersos en

¹⁴ Museo de Zaragoza. Números de inventario 10367 y 10474. Ambas formaron parte de una donación de Alejo Pescador: BELTRÁN LLORIS (2019: 137).

a la señora Luisa Raffin
F. Pescador Saldaña
París 1885

109



Félix Pescador Saldaña, Retrato de Madame Luisa Raffin, 1885.
Óleo sobre tabla, 35 x 27 cm. Colección privada.

la actualidad entre las colecciones de los descendientes del artista. El autorretrato del propio pintor reproducido al comienzo del capítulo resulta interesante por su deuda con la retratística francesa de la segunda mitad del xix. Se encuentra firmado en 1878, por lo que nos muestra al artista al comenzar la cuarentena, barbado, elegantemente vestido de traje, con camisa blanca y corbata. El pintor dirige su mirada seria hacia el espectador y su figura queda recortada sobre un fondo neutro oscuro, con una idea del retrato muy similar a la de su maestro Léon Bonnat.¹⁵

Otro género practicado por Félix Pescador Saldaña fue el de la pintura de paisaje. Fue muy frecuente entre los artistas dedicados al retrato y a la pintura de género, la ejecución de paisajes en los que captaban pintorescos escenarios de la costa o la montaña francesa. Lo mismo sucedió, por ejemplo, con Joaquín Pallarés, que representó las concurridas playas de Normandía en alguno de sus cuadros ejecutados en París. De Félix Pescador sabemos que presentó al Salon de 1890 la citada obra *Las rocas de la fuente en Préfailles*. Además, el profesor Jesús Pedro Lorente localizó entre los fondos del Musée du Vieux Château de Laval (*Pays de la Loire*), un lienzo de Félix Pescador titulado *La isla de Saint Cast*. Saint Cast es una localidad costera bretona frente a la cual se ubica el archipiélago de Hébihens. Por desgracia, debido al mal estado de conservación del lienzo, no he tenido acceso a él.

Por último, cabe destacar cómo Félix Pescador también recurrió a la pintura de historia para concurrir a certámenes oficiales. Fue el caso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, a la que presentó una obra sobre Agustina de Aragón, ambientada en julio de 1808. Varias fueron las obras ambientadas en los Sitios de Zaragoza presentadas a la exposición, como *La heroína de Zaragoza, Manuela Sancho*,

¹⁵ Agradezco al doctor José Antonio Hernández Latas toda la información y material prestado sobre la familia Pescador, en especial la imagen del autorretrato del artista y su retrato fotográfico dedicado a su hermano Ventura.

de Federico Jiménez Nicanor; o *Después del combate*, de Victoriano Balasanz (*El correo militar*, 1887: 3).

Resulta llamativo que un artista que consiguió exponer en tantas ocasiones en el Salón de París, fuese ignorado por la prensa española. He localizado muy pocas referencias a Félix Pescador en los comentarios de los salones y exposiciones francesas publicadas en periódicos y revistas españoles. Isidoro López Lapuya, el gran comentarista de la bohemia española en París, sí le conocía y dijo de él: «Pescador Saldaña (Félix). Aprovecho la ocasión para desagraviar a este excelente miniatirista, a quien molestó mucho cierta crítica mía. No me gustó uno de sus trabajos. Pero esto no quiere decir nada ni merma en modo alguno la consideración que su talento a todos nos merece» (LÓPEZ LAPUYA, 1900: 3).

Otra de las noticias que he podido localizar sobre Félix Pescador es la donación que hizo en 1891 y 1894 de varias cerámicas al Musée de la Manufacture Nationale de Sèvres, en las proximidades de París. La donación de 1891 tuvo lugar en junio y consistió en 18 azulejos hispanomoriscos procedentes de Jerez de la Frontera y de Toledo. A cambio, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia concedió al artista la suma de 200 francos, reconociendo el valor de esta donación, por la rareza de este tipo de cerámica de aplicación arquitectónica.¹⁶

Una segunda donación tuvo lugar en marzo de 1894, ofreciendo al museo tres azulejos, uno de estilo italiano del siglo XVI procedente de la antigua colegiata, hoy catedral, de Jerez de la Frontera (Cádiz). El segundo procedía del Château des Rochers, cerca de Vitré, en la Bretaña francesa, en concreto del dormitorio de Madame de Sevigné. El tercero procedía del castillo de esa misma localidad bretona.¹⁷

¹⁶ Archives du Musée National de Céramique de Sèvres [A.M.N.C.S.], Dons, 1891. M. Pescador y Saldaña. Signatura 4W652.

¹⁷ A.M.N.C.S., Dons, 1894. M. Pescador y Saldaña. Signatura 4W566.

En Jerez residían su hermano Serafín, que en esta época trabajaba como catedrático de dibujo lineal en el Instituto de Segunda Enseñanza de la ciudad, y su hermano Mariano, quien también podría haber facilitado a Félix estas cerámicas (DE QUINTO Y DE LOS RÍOS (2004: 349). Lo cierto es que los hermanos Pescador, a pesar de vivir en lugares tan distantes —Ventura trabajaba como oficial en la isla de Cuba—, mantenían una relación cercana y trataban de comunicarse por correspondencia. Así, una de las pocas imágenes que conocemos del propio Félix Pescador es una pequeña fotografía en formato *carte de visite*, que dedicó a su hermano Ventura desde París en 1885.

En relación a esta donación, hay que señalar cómo en el Archivo de la Real Academia de San Luis de Zaragoza se conserva documentación sobre una donación realizada por Mariano Pescador, de «hermosos azulejos árabes del alcázar y la Cartuja de Jerez», destinados al antiguo Museo Provincial de Zaragoza. Como reconocimiento a esta donación, Mariano Pescador fue nombrado Académico Correspondiente en Jerez de la Frontera de la institución zaragozana.¹⁸

112

Desgraciadamente, el artista falleció de manera temprana, en 1901. La prensa francesa se hizo eco de su muerte (*La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1901: 294). Corrobora esta información el acta de una junta conservada en el archivo de la Real Academia de San Luis, en la que se comunicó el fallecimiento en París del artista, comunicando el pésame a su hermano Alejo Pescador, académico de número desde 1896.¹⁹

Por lo tanto, de todos los artistas aquí investigados, Félix Pescador fue el único que acabó sus días en la capital francesa. Aunque en el

¹⁸ Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza [A.R.A.N.B.A.S.L.Z.]. Libro de Actas de 1893-1903. Junta Ordinaria del 08-VII-1902, p. 212.

¹⁹ A.R.A.N.B.A.S.L.Z. Libro de Actas de 1893-1903. Junta Ordinaria del 17-XI-1901, p. 194.

Salon de 1897 figurase con una dirección provisional, correspondiente a un negocio de venta de material artístico, el artista debió de pasar largas temporadas en París. Además, a pesar de la reducida cantidad de obras de arte ejecutadas por este artista que han llegado hasta nuestros días, gracias a los datos localizados puede afirmarse que, del grupo de pintores aragoneses en París, fue uno de los que más expuso en el Salon oficial. Además, como demuestran sus obras de juventud, compuso en alguno de sus cuadros de género escenas de temática aragonesa, expresando de esa forma su nostalgia hacia su tierra natal.

Joaquín Pallarés Allustante (Zaragoza, 1853-1935)

De todos los pintores investigados en este libro, Joaquín Pallarés fue el que mejor aunó las labores de la praxis artística, la docencia y un puesto de trabajo como conservador del Museo Provincial de Zaragoza. El éxito de su carrera en París y Roma le permitió regresar a su tierra natal para ocupar plazas estables dentro de la enseñanza artística zaragozana, acabando sus días entre Zaragoza y Tarazona.

Nacido en Zaragoza y bautizado en la parroquia de la Magdalena (GARCÍA GUATAS, 1993), Pallarés inició su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, para trasladarse posteriormente a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Allí coincidió en el curso académico de 1871-1872 con Germán Valdecara y con Félix Pescador, quienes también trabajarían durante los años siguientes en la capital francesa. Figura como matriculado en «Anatomía», aprobando con la calificación de «notablemente aprovechado», con residencia en la calle Toledo, 40.²⁰ Su nombre vuelve a aparecer en los registros del curso de 1876-1877 pero sin calificaciones apuntadas.

²⁰ A.H.B.F.B.A.-UCM, Certificaciones, ejercicios de entrada, actas de exámenes, expedientes de alumnos y matrículas. Signaturas 167, 168 y 170.



114

Fotografía de Joaquín Pallarés. Colección privada.

Sus maestros fueron el madrileño Vicente Palmaroli González (1834-1896) y el pintor zaragozano Pablo Gonzalvo Pérez (1827-1896). Con la proclamación en febrero de 1873 de la Primera República española, Palmaroli tuvo que marchar a París debido a su posicionamiento a favor de Amadeo I. Fue durante su estancia en la capital francesa cuando pudo conocer de cerca el *fortunysmo*. A su regreso a España lo transmitió a muchos de sus discípulos como el propio Pallarés, a quien posiblemente animó a viajar a París, consciente de las oportunidades que la ciudad ofrecía a un joven artista.

Sin pensión ni apoyo institucional, Pallarés probablemente hizo sus primeros viajes a la capital francesa entre 1875 y 1877, pues fue entonces cuando dejó de tener calificaciones en las asignaturas en las que se encontraba matriculado en la Escuela de Madrid. Además, en 1875 se subastó una obra suya en el Hôtel Drouot, *El retrato del modelo* (BARRE, 1875: 3). También firmó en París en 1875 su obra *La carta interceptada*. Al año siguiente volvió a vender otro cuadro, *En el café (Bois de Boulogne)* en la misma casa de subastas (REITLINGER, 1876: 11). Un año más tarde se puso a la venta en el mismo lugar la obra *La playa de Trouville* (MARTIN Y PASCHAL, 1877: 3). Este era uno de los lugares preferidos de la burguesía parisina para su descanso durante el periodo estival. Boudin, Monet o Caillebotte también retrataron esta localidad de la costa normanda. En 1878 Pallarés participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes con las obras *Sentimiento y sensación* y *Volver a la realidad*. En el catálogo de esa muestra figura una nueva dirección madrileña: Alcalá, 17, piso cuarto. Lo que podría indicar este dato es que el artista no se encontraba totalmente instalado en París, sino que también pasaba temporadas en España.

Para completar su formación académica, Pallarés viajó a Roma en 1879. Acredita su llegada a la ciudad una carta enviada por Francisco Pradilla a Agustín Peiró, concejal del Ayuntamiento de Zaragoza, en la que expresaba «con Pallarés ya somos cuatro» (GARCÍA GUATAS, 2014). Además, en 1880 se subastó un cuadro suyo de temática orientalista



116 Joaquín Pallarés Allustante, *Marina italiana* [f. s. xix].
Acuarela sobre papel. Colección privada.

en el Palacio de España en Roma, junto con otras pinturas de artistas españoles como Galofre o Vallés para ayudar a las víctimas de unas inundaciones en Valencia (*La Iberia*, 1880: 1). También en ese año *La Ilustración Española y Americana* lo situaba asentado en Roma reproduciendo una serie de vistas suyas de la Vía Appia (*La Ilustración Española y Americana*, 1880: 8).

En 1881 envió a la Exposición Nacional de Bellas Artes su cuadro de género *Abandonados*, actualmente en el Museo del Prado.²¹ Firmado en Roma, este lienzo aborda un tema trágico, el de dos hermanos abandonados en la puerta de un rico edificio, posiblemente algún convento o iglesia. Sin embargo, no llega a ser un cuadro realista, de compromiso

²¹ El cuadro fue objeto de una adquisición estatal. Museo del Prado. Número de inventario P006738.



Joaquín Pallarés Allustante, *La carta interceptada*, 1875.
Óleo sobre tabla, 37 x 45 cm. Colección privada.

con la situación de los desfavorecidos, sino que en él parece que el autor desea transmitir una cierta imagen melancólica, haciendo gala de su formación académica en la representación minuciosa del marco arquitectónico.

Ese mismo año, mandó a la Diputación de Zaragoza una solicitud para que le fuese concedida una pensión para estudiar en la Ciudad Eterna durante dos o tres años, comprometiéndose a la entrega de dos lienzos, uno el primer año y un segundo al concluir la pensión (GARCÍA GUATAS, 1981: 121-135): «Las obras serían una copia de un cuadro de Rafael o Miguel Ángel, representando una figura alegórica y un cuadro cuyo asunto fuera alguna de las páginas de la historia de Aragón y particularmente de las glorias de Zaragoza».

Sin embargo, la Diputación pospuso su demanda, creando pronto la plaza de pensionado en Roma por oposición, cuyo primer beneficiario fue el pintor Agustín Salinas.

No abandonó durante estos años su vínculo con París, por lo que, en octubre de 1883, cuando estaba asentado en la Ciudad Eterna, participó en una subasta del Hôtel Drouot con un cuadro de temática orientalista titulado *Turco delante de la puerta de un harén*, firmado en Roma (BLOCHE, 1883: 15). El orientalismo ya se había anunciado como una tendencia popular en las artes plásticas de la primera mitad del siglo XIX, y continuaba siéndolo a finales de siglo.

En 1884 expuso *Impresiones de París* en la Sala Parés de Barcelona, señalándose en prensa su trabajo con la mancha de color, lo que demuestra un conocimiento de la pintura impresionista francesa, palpable en sus vistas parisinas (*La Ilustración Musical*, 1884: 4). Desde sus comienzos como artista siempre se preocupó de exponer sus obras en espacios prestigiosos, desde el parisino Hôtel Drouot hasta la Sala Parés de Barcelona. Participó en la Exposición Aragonesa de 1885 con dos cuadros: un retrato y una cabeza de estudio.

El renombre adquirido en el extranjero le permitió residir en Zaragoza a partir de 1886, trabajando como profesor de Dibujo del Antiguo de la Escuela de Bellas Artes y como conservador del Museo Provincial. Aquí decoró el Casino Principal formando parte de un proyecto conjunto con otros lienzos de artistas como Unceta, tratando de imitar tapices en los que se representan episodios de la historia de Aragón (*La Ilustración Española y Americana*, 1890: 3).

Durante esta nueva etapa en Zaragoza participó en numerosos certámenes pictóricos. Pallarés fue un asiduo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en Madrid, de muestras en Barcelona, mantuvo contactos con galerías privadas, con la Sociedad de Acuarelistas, el Círculo de Bellas Artes, etc.

Así, en 1889 expuso en el Palacio de Cristal del Retiro en una muestra del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1890 participó en la

Nacional de Bellas Artes con el cuadro *La educación de un gentilhombre* y también concurrió a la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1891 con el cuadro *El dios de las aguas*, que además fue galardonado (*La Ilustración Hispanoamericana*, 1891: 366-367). La obra posee un gran interés desde el punto de vista estilístico, pues supone la traslación de las vistas de elegantes bulevares parisinos —un género que repitió incansablemente— a la ciudad de Zaragoza, en concreto a su avenida más importante, el Salón de Santa Engracia. Allí situó a grupos de tipos populares como las aguadoras, los baturros, militares y elegantes damas paseando por la principal arteria de la ciudad, junto a la fuente de Neptuno, que pocos años después, en 1902, sería retirada de esta ubicación (Rincón García, 2013: 27). Dos revistas: *La Ilustración Hispanoamericana* y *La Ilustración Artística*, publicaron el grabado del cuadro.

Durante los años noventa participó en abundantes exposiciones barcelonesas, en las Nacionales de Bellas Artes y en la del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Volvió a ser premiado en Barcelona en 1896 en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas gracias a su cuadro *Mercado en Zaragoza* (Museo Nacional de Arte de Cataluña. Número de catálogo: 011513-000. *La Ilustración Artística*, 1896: 631). Esta es una de las pinturas de género de mayor fortuna de Joaquín Pallarés, en la que ofrece una visión de la antigua plaza del mercado de Zaragoza, previa a la construcción del Mercado Central, inaugurado a comienzos del siglo xx. El costumbrismo con el que trata este tema bien podría recordar a las obras de los viajeros románticos ingleses que captaban escenas de la vida cotidiana española, o a las de los pintores parisinos de la *espagnolerie* como Jules Worms. En un catálogo de esta exposición se cita la dirección de Pallarés en Zaragoza, calle Ronda número 3.

En 1896 *La Ilustración Artística* reprodujo un grabado de su obra *El cabrero*, que según especifica dicha publicación, es un cuadro en el que se muestran las costumbres zaragozanas, en la línea del anterior (*La Ilustración Artística*, 1896: 664).

Entre 1897 y 1906 estuvo viviendo en París, aprovechando el éxito comercial que le aseguraron los marchantes de arte. Durante su

primera estancia en la ciudad del Sena no se conoce su participación en el Salon oficial, sino que sus obras estuvieron presentes en subastas particulares. No debe olvidarse que durante los años setenta del siglo xix el Salon ya comenzaba a perder peso frente a otros espacios alternativos de exposición artística. Sin embargo, a su regreso a París, Pallarés sí expuso en el Salon de 1901 de la Société des Artistes Français. Gracias al catálogo de esta muestra conocemos el lugar de residencia del pintor en París, en el número 18 de la Rue Drouot, una bocacalle del Boulevard Haussmann, muy próxima al Palais Garnier, en una de las zonas más lujosas de la ciudad. De ahí puede deducirse que las condiciones en las que este artista se asentó por segunda vez en París son las de un pintor bien posicionado, que supo comercializar su obra y que consiguió gozar de estabilidad económica. La obra que expuso en el Grand Palais fue un cuadro titulado *Una vieja cigarra*.

120

Además de su presencia en exposiciones y casas de subastas, un elemento que contribuyó al éxito comercial de Pallarés en París fue su trabajo para la Maison Goupil. Su nombre aparece en los registros de contabilidad de esta empresa francesa desde 1876.²² En esta fecha tan temprana aparece registrada la compraventa de un cuadro titulado *El abad de visita*, adquirido al artista aragonés por 300 francos y vendido a la McLean Gallery de Londres, una célebre galería fundada por Thomas McLean, editor e impresor de grabados.

Años después del final de su segunda estancia en París, la Maison Goupil siguió vendiendo obras de Pallares, fue el caso en 1908 de los cuadros titulados *Una visita en un parque* y *Una charla en el balcón*.²³

En París el artista supo adaptarse bien a las tendencias del cuadro burgués, popular hasta la llegada de la Primera Guerra Mundial. Fue un pintor prolífico, con una producción pictórica bastante desigual, fruto

²² Getty Research Center [GRC]. Goupil Stock Book nº 8, p. 145. Número de registro 11050.

²³ GRC. Goupil Stock Book número 15, pp. 196 y 197. Números de registro 29337 y 29338.



Joaquín Pallarés Allustante, *Tarjeta para la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, 1908*. Acuarela sobre papel.
Museo de Zaragoza. Fotografía de José Garrido.

121

de su adaptación a un mercado del arte muy exigente, que demandaba cuadros constantemente. Conviene analizar la manera en que trató las temáticas de la pintura de género a la moda a finales del siglo XIX, fundamentalmente la escena de tipo Pompadour y las vistas del París contemporáneo.

Dentro de la primera tendencia, Pallarés creó obras inspiradas en el arte Rococó francés, ideando recargadas composiciones con personajes ricamente vestidos, poblando interiores lujosos. Buen ejemplo de ello es *La carta interceptada*, un óleo sobre tabla de pequeñas dimensiones (37 x 45 cm) fechado en 1875. Su tamaño reducido, su estilo excesivamente decorativo y lo cuidado de sus detalles hacen de esta obra un objeto rico, perfecto para insertarse en el mobiliario de una residencia burguesa. El juego pícaro, la *petite histoire* está presente: la caricaturesca figura del mayordomo entrega a la dama una



122

Joaquín Pallarés Allustante, *Île de Saint-Louis* [c. s. xx].
Óleo sobre lienzo. Colección privada, Madrid.

carta, dejando caer otra al suelo, mientras una muchacha trata de averiguar qué se esconde detrás de los cortinajes. Completan la escena muebles rococós dorados y objetos decorativos repletos de rocalla, destacando un bello biombo japonés, elemento muy apreciado en la decoración de interiores francesa de la segunda mitad del siglo xix.

Por otro lado, la mayor parte de sus vistas parisinas proceden de su segunda estancia en la capital francesa. En ese momento, en los últimos años del siglo xix, los impresionistas ya habían popularizado las temáticas urbanas y la captación de la ciudad moderna con sus elegantes bulevares. Las calles mojadas por la lluvia y los cielos encapotados se convirtieron en una constante en sus cuadros, elementos que les permitían demostrar sus habilidades pictóricas. Pallarés, al igual que otros pintores dedicados al cuadro de género, partió de esas vistas



Joaquín Pallarés Allustante, *Escena parisina callejera* [c. s. xx].
Óleo sobre tabla, 36,8 x 58,4 cm. Colección privada.

123

impresionistas, exagerando los efectos atmosféricos y el movimiento de la ciudad, con la utilización de una pincelada briosa y de marcados contrastes cromáticos y lumínicos. Sus vistas de París recuerdan a las de Édouard Léon Cortés (1882-1969) un joven artista de familia española que triunfó en el París de comienzos del siglo XX con sus vistas urbanas de un efectismo excesivo, pero de impecable factura.

Los cuadros de Pallarés nos trasladan a los escenarios urbanos del París de la *Belle Époque*: las plazas de la Concordia y de la Ópera, jardines urbanos y parques como el de Luxembourg o el Bois de Boulonge, los diferentes puentes parisinos, etc. Eran los mismos lugares que podían contemplarse en las postales con vistas de París, que tenían gran éxito entre los turistas que visitaban la ciudad. Casi imitando estas imágenes, Pallarés introdujo en sus escenas monumentos y edificios representativos, un reclamo perfecto para que estas obras fuesen adquiridas por ricos viajeros de paso por la ciudad. Los personajes y los

coches que pueblan estas pinturas aparecen repetidos en muchos de los cuadros que ejecutó durante esta etapa. En ocasiones, ya de regreso a España, estando asentado en Barcelona, siguió pintando estos escenarios. Fue el caso de la pequeña acuarela ejecutada con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908, en la que se aprecia a personajes paseando por un jardín parisino, con una arquitectura al fondo que recuerda a la del Palais du Luxembourg.

Durante sus estancias parisinas abandonó en pocas ocasiones este entorno urbano, salvando el citado cuadro subastado en 1877 ambientado en la localidad costera de Trouville-sur-Mer u otro en el que representó a una dama elegantemente vestida contemplando el mar desde una barandilla. Curiosamente, su maestro Vicente Palmaroli, establecido en París desde 1873, también veraneaba en Trouville, donde pintó preciosistas retratos de mujeres de la alta burguesía lujosamente vestidas (véase *Mujer pintando frente al mar*, ca. 1882, Museo del Prado; o *Días de verano*, ca. 1885, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza). Su actitud ensimismada, así como el tratamiento impresionista del celaje y el color plomizo del agua, aparecen de manera similar en el cuadro de Pallarés.

124

De regreso a España en 1906 residió en Barcelona. Allí se estableció en una vivienda-estudio en la Rambla. Muy cerca de ella, en la calle Córcega, se había instalado no hacía mucho Cayo Albericio (1883-1937), un joven procedente de Tarazona que quería ser escenógrafo. Asistió a las clases de pintura que Joaquín Pallarés daba tres días a la semana. En 1916 la familia Albericio regresó a Tarazona al conseguir Cayo el puesto de profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios. Los años de aprendizaje en Barcelona fueron cruciales para que se fraguase una intensa amistad entre los Albericio y Pallarés. En 1921 Cayo Albericio pintó el telón del Teatro Bellas Artes siguiendo un boceto de Pallarés. Posteriormente, sobre todo el hijo de Cayo, Fernando Albericio, adquirió muchas de las obras de Pallarés, preocupándose por configurar una importante colección particular en la que todas las etapas de la producción del pintor se encuentran perfectamente

Joaquín Pallarés
Allustante,
*Dama contemplando
el mar*, 1905.
Colección privada.



representadas. La amistad con los Albericio le llevó a pasar temporadas en la casa de estos en Tarazona. Allí pintaba escenas rurales en la tranquilidad que ya buscaba en los años de madurez.

Desde 1922 y hasta su muerte reside en la capital aragonesa. Resulta de interés conocer estos últimos años de la vida Joaquín Pallarés, al haber sido el único del grupo de aragoneses en París que regresó a su tierra natal. Murió en Zaragoza en 1935. En definitiva, gracias a este seguimiento a través de las exposiciones en las que participó, puede asegurarse que Pallarés logró insertarse con gran éxito en las tendencias comerciales de su tiempo, a través de las vistas urbanas parisinas y de los casacones dieciochescos.

Germán Valdecara González (Zaragoza, 1849-Madrid, ?)

Germán Valdecara: he aquí nuestro eminentísimo bohemio. Saludemos, con sinceridad, con gran afecto, su memoria. Valdecara era un santo. Si el protestantismo reconociera santos, nuestro amigo tendría derecho a una hornacina, sobre un altar de alma perpetua.

Con estas palabras iniciaba el periodista Isidoro López Lapuya las páginas que dedica a Germán Valdecara en su crónica *La bohemia española en París a finales del siglo pasado* (LÓPEZ LAPUYA, 1927: 210-125). López Lapuya, corresponsal de *El País* en la capital francesa, retrata las historias de algunos de los españoles que residían en la ciudad y que tuvieron que ingeníárselas para ganarse la vida allí. Y es que no todos los pintores aragoneses en París alcanzaron el éxito de Juderías o de Mariano Alonso-Pérez. Algunos no consiguieron adaptarse al sistema artístico parisino y tuvieron que resignarse a malvivir y a experimentar la faceta más cruda de la palabra bohemia. López Lapuya se refiere a ellos en su obra como «los hombres que iban camino de la cumbre y no llegaron a ella».

126

Este fue el caso de Germán Valdecara González, quien después de haber logrado un reconocimiento considerable en España, tuvo el arrojo de probar suerte fuera de nuestras fronteras. Su desenlace no fue afortunado, muriendo en la pobreza y quedando en el más absoluto olvido historiográfico. Sin embargo, sus obras han seguido apareciendo en el mercado de arte durante las últimas décadas —dos de ellas fueron subastadas en Christie's, en los años 2000 y 2007— y su figura constituye un ejemplo de artista que no triunfó, pero del que tenemos una abundante información biográfica importante para recomponer mejor las vidas de estos pintores aragoneses en París.

Germán Valdecara nació en Zaragoza en 1849. Como todo aquel que quisiese iniciar una formación artística en la capital aragonesa a mediados del siglo xix, comenzó a asistir a las lecciones de la escuela dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, figurando

como matriculado en las clases de «Principios» y «Extremos» durante el año académico de 1862 a 1863. En los registros de matrícula de ese curso se indica que tiene 13 años y que reside en el número 21 de la calle Rufas,²⁴ una de las vías estrechas que corta perpendicularmente la calle de San Miguel. Obtuvo las calificaciones de «bien» en ambas materias. Por aquel entonces eran profesores de esta institución, entre otros, Mariano Pescador y Bernardino Montañés.

Las pocas oportunidades que brindaba en aquel momento el humilde mercado artístico zaragozano le llevaron a trasladarse a Madrid. Allí estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, institución dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Figura como «aprobado» en Estudios Elementales en esta escuela en 1865.²⁵ Aparece matriculado en el curso académico de 1871 a 1872, asistiendo a las clases de «Modelado por el antiguo». Se le inscribió como hijo de Ramón y Felisa y su padre aparece como la persona encargada de él. Residía en la calle Toledo, número 5, la misma vía en la que vivió su compañero Joaquín Pallarés. Esta es una de las arterias que conectan las riberas del Manzanares con la Plaza Mayor. En la parte más próxima a esta es donde se localiza el inmueble en el que vivió Germán Valdecara. Coincidio en este mismo curso con Pallarés y con Félix Pescador, artistas que, como hemos comprobado, también continuaron sus carreras en la capital francesa.

En el curso de 1872 a 1873 aprobó «Antiguo y ropajes» y obtuvo un accésit en «Colorido y Composición», volviendo a coincidir en las aulas con estos dos artistas aragoneses. En el curso siguiente, el de 1873 a 1874, vuelve a aparecer como matriculado y «aprobado» en «Dibujo del natural» y «Colorido y Composición», y Pallarés seguía

²⁴ A.H.P.Z., Escuela Superior de Bellas Artes de Zaragoza, caja 6406.

²⁵ A.H.B.F.B.A.-UCM, Certificaciones, ejercicios de entrada, actas de exámenes, expedientes de alumnos y matrículas. Signaturas 167, 168 y 170.



Germán Valdecara González, *Escena en un pueblo español* (detalle) [f. s. xix]. Acuarela sobre papel. Colección privada.

128

siendo su compañero. En el curso de 1874 a 1875 obtuvo una mención en «Colorido». Ese año compartió aulas con Mariano Alonso Pérez Villagrosa. También logró varios premios: accésit en «Perspectiva», accésit en «Dibujo del antiguo y ropajes», accésit en «Dibujo del natural», medalla en «Colorido y Composición». En el curso de 1875 a 1876 figura ya como no presentado.

Valdecara se decantó por la acuarela, cuya técnica podía aprenderse en los estudios privados de algunos artistas como el que tenía el valenciano Plácido Francés en la calle del Barquillo, pues la formación que ofrecía la Escuela Superior estaba basada fundamentalmente en el aprendizaje del óleo.

Tras esta sólida y laureada formación académica, llegó a ser un célebre acuarelista. Esta fue posiblemente la época de mayor renombre y reconocimiento de su carrera, en la que llegó a exponer junto a los mejores representantes de la pintura española de finales de las últimas décadas del siglo xix. Pueden reconstruirse sus pasos durante

estos años gracias a las noticias de su participación en exposiciones de acuarelistas, como la de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid de 1880, en la que colaboró con tres obras tituladas: *Una niña*, *Pensativa* y *El favorito* (HERRÁN, 1880: 11). En esta también participó el aragonés Marcelino de Unceta. La Sociedad de Acuarelistas de Madrid apareció tras varios intentos de crear en la capital una agrupación de pintores que practicasen esta técnica. Las iniciativas asociacionistas fueron muy habituales entre los artistas del siglo xix, de manera que existen numerosos ejemplos de asociaciones surgidas en esta centuria, compuestas por artistas que en muchas ocasiones lo único que tenían en común era presentar conjuntamente sus obras ante la esfera pública (LORENTE, 2013: 279-312). Una de las iniciativas fue la fundación en Madrid de una Sociedad de acuarelistas en 1874 con el apoyo de las infantas Paz y Eulalia de Borbón, bastante aficionadas a la pintura. En 1878 nació en Madrid el Círculo de Bellas Artes, cuya sede acogió la Sociedad de Acuarelistas, impulsando con bastante brío la celebración de exposiciones. En Zaragoza en 1884 también se fundó una Sociedad de Acuarelistas en la academia privada de Manuel Viñado, contando con la colaboración de artistas como Marcelino de Unceta, un gran aficionado a esta técnica, o el antiguo compañero de aulas de Valdecara, Joaquín Pallarés y Allustante.

La acuarela gozó de un enorme predicamento entre los pintores de esta época. Los motivos pueden ser variados. En primer lugar, se trata de una técnica artística económica, realizada sobre un soporte humilde como es el papel. El abaratamiento de los costes de producción se traduce en que el precio de venta de estas obras podía mantenerse a un nivel competitivo y atraer a potenciales compradores burgueses muy aficionados a pasearse por las exposiciones, las cuales editaban catálogos en los que figura el coste en pesetas cada una de las obras expuestas. Este interés comercial también se entiende perfectamente cuando se comprueban los temas representados. Con frecuencia los pintores recurren a los mismos motivos que en los cuadritos de género, con el propósito de colocar comercialmente sus acuarelas. Esto se comprueba en la producción

de Germán Valdecara. Los títulos de muchas de sus obras desconocidas nos indican su gusto por la representación de majas, chulas y otros personajes del repertorio dieciochesco español. Si atendemos al listado de obras de Valdecara ofrecido Manuel Ossorio en su diccionario, esto se comprueba fácilmente:

En las celebradas en los años 1879 a 1883 por la Sociedad La Acuarela y varias empresas particulares de Madrid, expuso: *Un tipo, Una niña, Pensativa, El favorito, Una chula, Tipos alcarreños, Cercanías de San Antonio de la Florida, La naranjera, Chamberí, Brindando, El Parador de San Rafel* (comprado por S. M. el Rey), *Dama de la época de Carlos III, Dama moderna, Flor campestre, Italiana, De paseo, Fausto y Margarita, Un banderillero, Una bailarina, Un regalo, En la fuente de la vecindad* y otros varios asuntos.

En 1881 Valdecara presentó a otra exposición de la Sociedad una vista del barrio de Chamberí (J.A., 1881: 2). También participaban en ella Pradilla, siempre elogiado por la crítica y destacado por encima de los demás participantes, y el paisajista aragonés Hermenegildo Esteban. Ese mismo año concurrió además a la Exposición Nacional de Bellas Artes con tres obras: *Noticia triste, Retrato de una señorita y Lola*. En 1883 figura en el *Anuario de la Industria y del Comercio* como residente en la calle San Lorenzo y con la profesión de dibujante.

También participó junto a los artistas españoles más célebres de su tiempo en la confección de dos álbumes regios, uno para la reina de España y otro para la princesa imperial prusiana en 1884. Junto a obras de Pradilla, Martínez Cubells, Casado del Alisal o de Federico y Raimundo de Madrazo, participa Valdecara con *Una manola* y con *Una chula*, ambos dibujos hechos a la pluma (*La Correspondencia de España*, 1884: 3). Estos títulos evidencian el interés del artista por la temática costumbrista. En 1885 participó en una exposición organizada en el Kunstverein de Múnich por el paisajista Carl Heffner. Esta fue una muestra benéfica ideada para conseguir fondos para las víctimas de un terremoto en España. En ella participaron otros españoles como el propio Pradilla y también artistas europeos como Corot o Díaz de la Peña (VAN KIRTIS, 1885: 280-281). Muchos de ellos

eran los artistas que habían contribuido con sus obras al álbum de la princesa de Prusia.

En 1887 trasladó su residencia a la capital francesa. A diferencia de lo sucedido con sus compatriotas, desconocemos la asistencia del acuarelista al taller de ningún pintor de prestigio, formación que seguramente le habría brindado mejores oportunidades en París. En 1901 el diario *El Globo* nos presenta a Germán Valdecara como un gran estudioso de la obra de Meissonier en París:

Valdecara ha llegado a copiar a Meissonier con una perfección que al mismo Meissonier hubiera admirado. La lindísima acuarela hecha por Valdecara de un cuaderno del gran artista lionés, es una joya artística; aquellos caballos de finos remos, de pescuezos encorvados, de pechos salientes, de pelo brillante y de ojos de fuego, que tanta fama dieron al gran Meissonier, los ha hecho nuestro compatriota de una manera admirable.

Su asentamiento en la capital francesa no impidió que siguiese presentando obras a las exposiciones españolas. En 1888 y 1889 volvió a aparecer como participante en una muestra de la Sociedad de Acuarelistas, exponiendo en la de 1889 una vista del jardín de las Tullerías de París (B.A., 1889: I).

En 1893 abandonó París temporalmente por Roma. Tres años después, en 1896 todavía participó en otra exposición de la Sociedad de Acuarelistas (BLANCO ASENJO, 1896: 76-78). Fue tan solo en Roma donde logró un cierto capital a raíz de dar clases de español a una aristócrata. Como resultado de ello consiguió una pensión de 500 francos con la que vivió en París posteriormente. El testimonio de Valdecara sobre este curioso suceso en su vida se incluye en el artículo de *El Globo* (MAR, 1901: 2):

Cierto día, durante mi estancia en Roma, en momentos en que las liras se iban haciendo raras en mi bolsillo, me hablaron de una princesa que quería tomar lecciones de español. Yo hubiera preferido enseñar dibujo y no Gramática; pero, pues que castellano y no pintura deseaba aprender la princesa, decidíme a ponerme a sus órdenes para enseñarle el castellano. Aquella dama era una persona amabilísima, a quien

no fatigaban dos horas diarias de lección, tres veces por semana. Yo hacía cuanto me era posible por corresponder al honor que la ilustre dama me había dispensado, aceptándome como maestro. Cuando hubo transcurrido el primer mes de lecciones, la princesa no escatimó sus elogios, y además me pagó tres liras por cada lección de dos horas. Aqueello duró algún tiempo. Yo, sin embargo, no supe economizar algún dinero para constituirme algunas rentas, y aquí me tiene usted sin capital, a pesar de aquella buena fortuna...

Según Lapuya la aristócrata era en realidad una duquesa austriaca.

Valdecara regresó a París en 1898, en una época en la que numerosos artistas españoles se encuentran ya bien asentados en la ciudad, entre ellos los aragoneses Pescador, Pallarés, Juderías, Alonso-Pérez y De la Riva. Sin embargo, el acuarelista no supo adaptarse a las exigencias de este sistema artístico. Según transmite López Lapuya, él mismo y otros amigos intentaron en alguna ocasión ponerle en contacto con marchantes para facilitar la venta de sus cuadros. Sin embargo, Valdecara no accedió a ello: «En vano aconsejábamos, unánimes, sus amigos todos, que ofreciera su mercancía a los marchantes. En vano también hicimos, nosotros mismos, de corredores entusiastas. Ni Valdecara pretendía vender ni nosotros, pretendiéndolo, llegábamos a conseguirlo. El mercado se nos cerraba a piedra y lodo».

No ha podido localizarse la dirección en París de Germán Valdecara, pero Lapuya relató cómo el artista vivía en una paupérrima buhardilla, en la que la existía una chimenea que no tenía tiro. El artista se calentaba gracias a un hornillo de carbón de leña que le obligaba a tener siempre abierta la ventana, llegando a helar el agua almacenada en botellas. Una de sus reseñas tituladas «Nuestros artistas en París», Lapuya afirmó: «Artista muy simpático y muy trabajador. Está alejado de casi todos sus colegas que, sin embargo, le conocen y estiman. Para ver sus lindas acuarelas de Roma, hay que buscarle en su remoto alojamiento, allá en un barrio extraño, formado de vetustas casitas y poblado de preciosas obreras» (LÓPEZ LAPUYA, 1900: 3).



Germán Valdecara González,
Dama con espejo [f. s. xix].
Acuarela sobre papel,
36 x 25 cm. Colección privada.

También relata el periodista y escritor español cómo Valdecara se había convertido al protestantismo, renegando de los santos y sacerdotes católicos. Tampoco bebía vino, solamente agua con un poco de azúcar. López Lapuya recogió la anécdota de una anciana viuda que regentaba una verdulería y que propuso matrimonio a Valdecara, quien rechazó el ofrecimiento por «no poner en peligro mi pensión distrayéndome con otras cosas».

Valdecara fue amigo de Carlos Docteur, un escritor nacido en Francia pero que vivió gran parte de su vida en España, dedicado a la historia de la música. El acuarelista aragonés debió de frecuentar su residencia a menudo, pues el escritor era célebre por agasajar a sus invitados con un exquisito café.



Germán Valdecara González, *En el parque* [f. s. xix].

Acuarela sobre papel, 30 x 45 cm. Colección privada.

A nivel estético, no es casual que el pintor aragonés escogiese a Meissonier como figura de referencia para su arte, pues fue uno de los artistas más demandados en la Francia de la segunda mitad del siglo xix. Meissonier también cultivó la acuarela, llevando a esta técnica artística la misma estética que practicaba en sus cuadritos de género. Hubo algunos como el pintor académico Alexandre-Louis Leloir que trabajaron frecuentemente estas representaciones a través de la acuarela, por lo que cuando Valdecara llegó a París contó con precedentes en la utilización de esta técnica a la hora de abordar temáticas de género. El grado de detallismo que perseguía el zaragozano era tal, que según relata Isodoro López Lapuya, llegó a utilizar anteojos para que ampliasen el tamaño de los diminutos pinceles que empleaba.

También sabemos que copió a uno de los mejores representantes de la pintura *pompier*, al profesor de la Academie Julian y gran rival de Bouguereau por sus sensuales desnudos femeninos, Jules Lefebvre.

Germán Valdecara
González, Explanada
de los Inválidos, el palacio
de Industrias Diversas, 1900.
Madrid. Colección privada.



135

Copió su obra *Mignon*, expuesta en la Exposición Universal de París de 1878 y cuyo grabado fue reproducido por *La Ilustración Española y Americana*. Otra copia ejecutada por Valdecara fue de la obra *El concierto* de Palmaroli. Ya en su juventud había realizado copias y en 1883 la revista *El Globo* (1883: I) hacía referencia a su reproducción de *Flora y Céfiro*, de Bouguereau. La realización de copias de pinturas de artistas consagrados también pudo haber sido una vía de escape frente a las dificultades económicas que pasó en la capital francesa.

Otra de las temáticas cultivadas por Germán Valdecara durante su estancia parisina fueron las vistas de la ciudad, escenas pobladas de burgueses elegantemente vestidos, paseando por los parques y jardines parisinos como en *En el parque* (30 x 45 cm) o en *En el Luxembourg* (1887, 13,5 cm x 22,5 cm). En la primera el artista representa a la población ociosa, disfrutando de su tiempo libre en los jardines

del Palais Royale de París. En pleno corazón de la capital francesa —al norte del Palacio del Louvre, en el distrito número uno—, estos jardines han sido, desde el siglo XVIII hasta la actualidad, tremadamente apreciados por los parisinos. Su fisonomía responde a una reforma emprendida por el arquitecto neoclásico Victor Louis, bajo las órdenes del duque de Chartres, a partir de 1781. Estas obras dieron lugar a una plaza flaqueada por fachadas articuladas por pilastras corintias, como se aprecia en la acuarela de Valdecara. En el centro, un jardín urbano a modo de parque para el disfrute de la población, que asistía al Palais Royal a visitar sus más de 400 tiendas y abundantes cafés. El artista zaragozano representa los bancos y sillas metálicas dispuestos para que la gente pudiese sentarse en ellos tranquilamente, sobre todo en primavera y en verano, tal y como sigue sucediendo hoy día en este lugar. Los jardines públicos eran un punto de encuentro de los parisinos y de mezcla de las diferentes clases sociales, que acudían allí para leer, charlar o pasear.

136

En *En el Luxembourg*, una acuarela de menores dimensiones y también más sencilla a nivel compositivo, Valdecara representa a una dama ensimismada en la lectura, sentada sobre una silla en el Jardín de Luxembourg. El artista nos muestra un pequeño detalle del palacio barroco encargado por la reina María de Médici al arquitecto Salomon de Brosse en 1611. También apreciamos otro de los rasgos que definían a este jardín, la presencia de abundantes esculturas, a modo de museo a cielo abierto. En esta acuarela se representa uno de los leones ejecutados por el escultor decimonónico Jean Baptiste Alexandre Henraux. Valdecara construye los árboles y el cielo a base de manchas de color, mostrando influencia del plenairismo impresionista.

Valdecara vivió en París durante la Exposición Universal de 1900 y representó una escena de la misma en una bella acuarela. En ella muestra la Explanada de los Inválidos, no hacia la gran cúpula sino hacia el Quai d'Orsay, dejando a la derecha el gran edificio llamado Palais des Industries Diverses, con una fantasiosa fuente rodeada de pequeños *putti* y de enormes jarrones decorativos. El artista pintó

Germán Valdecara González, *Mignon*,
copia de Jules Lefebvre [f. s. xix].
Colección privada



a la población de París paseando por la exposición, a las damas con sombrilla en mano, protegiéndose del sol, y a los hombres con los sombreros canotier, muy de moda a finales del siglo xix.

Otro proyecto del que se tiene tan solo una referencia es su álbum con ilustraciones de poemas de maestros finiseculares franceses, en 1902 (CALVO CARILLA, 1989: 92).

Su carácter introvertido le llevó a rechazar la participación en certámenes artísticos en París. Apenas se tienen noticias de sus trabajos en la capital francesa o en otras ciudades. Aun así, en 1904 fueron regaladas acuarelas suyas en una tómbola organizada por la junta de Toulouse del Partido Republicano Español. También hubo



Germán Valdecara González, *En el jardín de Luxemburgo*, 1887.
Acuarela sobre papel, 13,5 x 22,5 cm.

138

obras de G. de Salces, L. García Ramón y González Quílez (*Le dépeche: journal quotidien*, 1904: 4-5).

Del mismo modo, se ha localizado la noticia de una condecoración, una primera medalla de plata en los premios de la Société Philotechnique de la Varenne, en 1907 (BORDE, 1907: 2).

Poco se conoce del final de Germán Valdecara, pero lo que apunta López Lapuya en su obra es que, con la I Guerra Mundial, la aristócrata que mantenía anualmente su pensión desapareció, lo que le obligó a terminar sus días en Madrid. En definitiva, del grupo de pintores aragoneses asentados en París durante la *Belle Époque*, Germán Valdecara fue el que mejor encarnó el arquetipo de artista bohemio y marginal. El pintor zaragozano es el vivo ejemplo de las dificultades atravesadas por una parte de los creadores españoles residentes en la capital francesa, al no saber adaptarse a las exigencias de un mercado del arte cada vez más competitivo. Por ello, resulta necesario repensar el concepto de «*Belle Époque*», pues buena parte de la sociedad quedó al margen de la alegría y el optimismo de los cafés, los teatros o los casinos, en estos años de gran auge del capitalismo.



María Luisa de la Riva en su taller de París,
La Ilustración Artística (Barcelona: 5-XI-1900), p. 5.

María Luisa de la Riva y Callol (Zaragoza, 1859-Madrid, 1926)

María Luisa de la Riva fue, de todos los artistas analizados en este libro, la única no especializada en el cuadro de género, pues se dedicó fundamentalmente a la pintura de flores y de naturaleza muerta, especialidades a las que se esperaba que se consagraran las creadoras femeninas hasta bien entrado el siglo xx. Sin embargo, sí que llevó a cabo a lo largo de su carrera algunos cuadritos de género y, de todo el grupo de artistas aragoneses en París, fue una de las que mejor supieron insertarse en las rígidas instituciones que componían el sistema artístico en la capital francesa, siendo una figura clave para el estudio de las mujeres artistas en la pintura del siglo xix. El presente capítulo arroja abundantes datos inéditos sobre su paso por París, los cuales

completan las recientes investigaciones centradas en la figura de esta pintora.²⁶

Nacida en la capital aragonesa en 1859, intentó conseguir una pensión de la Diputación Provincial en 1884 para continuar sus estudios de pintura, sin embargo, la Sección de Fomento denegó su concesión.²⁷ Los argumentos para esta negativa no fueron la escasez de fondos que existía en aquel momento en la institución, ni tampoco fue, a priori, una discriminación sexista, pues la propia Diputación había concedido a Natividad Martínez una beca para completar su formación musical. Según consta en el expediente conservado en el A.D.P.Z., María Luisa de la Riva contaba con el apoyo de Federico de Madrazo —jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel año y una de las voces más influyentes en el panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XIX— y de Carlos Luis de Ribera, otro de los máximos exponentes del Romanticismo español. Si estos artistas conocieron personalmente a María Luisa de la Riva, tal y como parece sugerir la citada documentación, pudieron ser ellos los que recomendásemos a esta pintora marcharse a la capital francesa para continuar su carrera en un mercado artístico más favorable. Sin embargo, la Diputación argumentó que la candidata no cumplía las condiciones de pobreza que normalmente se pedían a los artistas para ser pensionados, pues era hija de coronel, y susceptible por lo tanto de estar recibiendo alguna pensión por el oficio paterno. Resulta interesante para conocer el sistema de concesión de pensiones de la Diputación de Zaragoza, la alegación del diputado Olleta:

26 Además de aparecer recogida en la *Galería biográfica de artistas del siglo XIX* de Manuel Ossorio y Bernad, la pintora ha sido investigada por la profesora Magdalena Illán Martín: ILLÁN MARTÍN (2008: 565-574); (2009: 491-499) y (2014: 11-27). Su personalidad fue recientemente abordada por la profesora Concha Lomba Serrano en LOMBA SERRANO (2019: 134-139).

27 A.D.P.Z., Pleno de Diputación Provincial de Zaragoza, Libro 51, sesión pública extraordinaria, (Zaragoza: 5-VI-1885).

Defendió el dictamen el Sr. Olleta, apoyándose en que nunca antes se habían concedido pensiones sino mediante oposición y estableciéndose [...] entre pintores, escultores y arquitectos: que siempre se exigía a los opositores la justificación de que sus padres sean de la provincia y pobres: los de la señorita De la Riva no eran de nacionalidad aragonesa y la solicitante nació en Zaragoza accidentalmente; y por último, que si ahora se concediese alguna pensión, correspondería a cualquiera de las ramas de bellas artes, mas no al de pintura, porque en este concepto se hallaba pensionado el Sr. Salinas.

Se cuentan con escasos datos sobre los orígenes familiares y formativos de la pintora, aunque se ha señalado que estudió con los artistas Mariano Bellver, Antonio Pérez Rubio y Sebastián Gessa, formándose con este último en el género del bodegón y la pintura de flores. Tal y como apuntó Magdalena Illán, este aprendizaje se llevó a cabo en los talleres privados de los citados artistas, lo que dificulta el hallazgo de referencias documentales que corroboren estos datos.

La estancia de María Luisa de la Riva en la capital española fue fechada por Magdalena Illán entre 1881 y 1889, participando desde el comienzo en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en otras muestras como la del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1885 concurrió a la Exposición Aragonesa consiguiendo una medalla de tercera clase, y también mostró su producción en la Exposición Literario-Artística de Madrid. Al año siguiente consiguió exponer en la Exposición Sudamericana de Berlín. Años después, durante su estancia en París, continuó mandando obras a muestras centroeuropeas como las Exposiciones Internacionales de Múnich de 1890 y 1897 (ILLÁN MARTÍN, 2014: 26 y 27).

María Luisa de la Riva se asentó en la capital francesa a finales de la década de los 80, habiéndose casado con el también pintor Domingo Muñoz Cuesta (1850-1935). Al establecerse en París asimiló como segundo apellido el de su esposo, firmando en ocasiones como María Luisa de la Riva Muñoz o María Luisa de la Riva Callol-Muñoz. Gracias a los estudios de Magdalena Illán Martín, sabemos que la artista residía

en el 233 del Faubourg Saint Honoré, uno de los lugares más selectos del nuevo París proyectado por el barón Haussmann, justo a mitad de camino entre el Arco de Triunfo y el Parc Monceau, uno de los espacios favoritos de la burguesía parisina, constantemente referenciado en las novelas de Marcel Proust. Posiblemente, en la instalación del matrimonio en París influyó la búsqueda de un mercado artístico más activo, especialmente desde que Domingo Muñoz estableciese relaciones comerciales con importantes marchantes parisinos como Goupil. Ya durante su estancia formativa en Roma a comienzos de los años 80, sus bocetos de temáticas militares al estilo de Meissonier llamaron la atención del mercado internacional.²⁸ Por este motivo, París ofrecía interesantes posibilidades de trabajo para ambos artistas.

142

Es necesario trazar un breve recorrido por la participación de esta pintora en el Salon des Artistes Français de París. La primera vez que su nombre aparece en los catálogos de los salones fue en 1885, ocasión en la que expuso *La vendedora de flores en Madrid*. Como dirección en París figura el número 20 de la rue de la Paix, «chez Simonson», siendo, probablemente, la dirección del marchante a través del cual envió esta obra al Salon. Volvió participar en 1892 con la obra *Racimos de España*, que expuso una vez más en el Salon del año siguiente. Al de 1894 presentó *Frutas de verano*. Entre 1895 y 1899 participó todos los años, manteniendo esta intensa actividad expositiva a comienzos del siglo xx, exponiendo en casi todas las ediciones hasta la de 1914, tras la cual la celebración de este evento quedó suspendida a consecuencia de la Primera Guerra Mundial.

También participó con éxito en las Exposiciones Universales de París de 1889 —en la que consiguió una tercera medalla por su obra *Uvas y granadas*— y de 1900 —donde mostró *Carmen y Frutas de España*, pintura merecedora de una medalla de plata en la sección de Bellas Artes de la muestra—.

28 GRC. Knoedler Book número 3, p. 183.
Número de registro 4101.



María Luisa de la Riva, Rosas, 1895. Pastel sobre cartón, 36,5 x 59,5 cm
(dedicado al doctor Albarrana). Colección privada.

143

No solo resulta relevante esta participación tan asidua en los salones parisinos, sino que además sus obras fueron merecedoras de condecoraciones y de adquisiciones públicas. Así, en marzo de 1897, *La Correspondencia de España* anunciaba la compra de un cuadro que representaba unos crisantemos por parte del Estado francés a María Luisa de la Riva, a través de una exposición de mujeres artistas (*La Correspondencia de España*, 1897: 2). Se trataba de la obra *Crisantemos*, adquirida por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia. La pintura fue depositada por el Estado francés en el Musée d'Étampes, una comuna de la región de Île de France, donde Magdalena Illán pudo verlo y constatar su deficiente estado de conservación. Habría que esperar hasta 1905 para que el gobierno francés comprase una segunda obra a la artista, *Uvas y granadas*, que figuró en la exposición de la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs de aquel año y que se conserva en la actualidad en la Prefectura de Saint-Brieuc (ILLÁN MARTÍN, 2009: 497-498). El diario *La Fronde* se hizo eco de esta adquisición y de las demás obras adquiridas por el Estado de pintoras y escultoras francesas presentes en la muestra (*La Fronde*, 1905: 1).

A mediados de la década de 1890 debía de tener una fama bastante bien construida en París, pues consiguió exponer sus obras en una muestra individual en su propio estudio. El dramaturgo Ricardo Blasco, corresponsal en la capital francesa del diario *La correspondencia de España*, escribió ese año un artículo en el que defendía de manera vehemente las exposiciones individuales, señalando cómo estas suplían muchos de los defectos que se achacaban al Salón oficial, tales como las intrigas del jurado, las escasas obras expuestas de cada artista y el periodo breve de tiempo que duraban los Salones. Como ejemplo de buenas exposiciones individuales se centra en una de María Luisa de la Riva y en otra del pintor canario Manuel González Méndez. El primer párrafo que dedicó a la muestra de esta pintora zaragozana alude a su perfil de esposa y madre de dos hijos (BLASCO ASENJO, 1896: I):

María Luisa de la Riva, artista de gran talento y tan de corazón, que al llegar a la edad en que los amores del arte se comparten con los no menos dulces de esposa y de madre, en lugar de unir su nombre al de cualquier vulgar mortal, se casó con un pintor también notabilísimo, Domingo Muñoz —unión feliz de la cual han nacido ya dos preciosas criaturas, obras de tanta belleza como pudiera esperarse de los inspirados artistas que les han dado ser y vida— expone en su propio estudio del Faubourg Saint Honoré una treintena de cuadros que, sin contar los dos que tiene en los Campos Elíseos —y otros tantos por lo menos de los que tiene expuestos bien vendidos y dispersos por esos mundos de Dios— representan el trabajo lucido y constante de esta artista en el espacio de un año.

De las palabras de Ricardo Blasco también puede deducirse la intensa labor artística de María Luisa de la Riva, quien vivía de su propia producción. La crónica de este dramaturgo continúa, señalando cómo la pintora se adentró en el género del retrato, exponiendo: «dos hermosísimos retratos al pastel, el de la princesa Dominique de Radziwill cuya belleza de raza española es proverbial en el gran mundo de toda Europa, y el de la gran cantante Mirzka Heilsonn, muy linda persona por cierto también». Ricardo Blasco se deshace enelogios con estos dos retratos, en los que aprecia «la perfecta corrección y solidez del

dibujo», además de «un gusto tan exquisito en la composición y el arreglo de la figura y una habilidad en la disposición de la luz que envuelve al modelo, de un arte y una elegancia maravillosas». Concluyó su comentario haciendo referencia a la pintura de flores, especialidad de la creadora:

Y buena prueba de la altura envidiable y por pocos superada a que en la pintura de flores ha llegado esta artista, son las acuarelas de rosas y claveles y los pasteles y óleos de lilas, rosas, mimosas, campánulas y azaleas, y sobre todo una gran cesta de orquídeas, adquirida por S. M. la reina Isabel, que figuran en su exposición, la cual completan brillantemente un gran lienzo al óleo, cesto de primorosas uvas negras, dos pasteles pequeños de uvas, que son de lo mejor que en este género hemos visto, y dos óleos de granadas de un jugo y una verdad de color que la boca se hace agua al mirarlas.

En definitiva, gracias a esta crítica sabemos que la artista no solamente se dedicaba a la pintura de flores, sino que también desarrollaba con éxito cuadros de figuras. Algunos de los lienzos de María Luisa de la Riva que han llegado hasta nuestros días, representan a mujeres españolas, explotando la imagen romántica de España que todavía existía en París en los últimos años de la centuria. También nos aporta el dato de que Isabel II, quien residió en la capital francesa hasta su muerte en 1904, adquirió obras de María Luisa de la Riva, una prueba más de su buen posicionamiento en París. Los retratos ejecutados por la pintora nos permiten aproximarnos a su círculo de amistades y en este sentido cabe destacar un retrato de Carlota Berdugo, la esposa de Mariano Alonso-Pérez, realizado por De la Riva en 1897 y que pertenece a la colección de la familia Alonso-Pérez. La representa lujosamente vestida, con un elegante abrigo oscuro, cuello de seda blanca y sombrero con plumas.

Durante sus años en Francia, siguió mandando obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Las críticas de arte de finales del siglo XIX, publicadas en la prensa española, recogen su participación, haciendo «elogiosos» comentarios sobre la calidad de estas obras, equiparándolas a las de creadores masculinos. Es lo que se aprecia en

una crítica publicada en junio de 1897 en el diario *El Liberal*, en la que Rafael Balsa de la Vega afirma que la obra *Uvas*, «más parece pintura de un buen maestro holandés del siglo xvii que de una señora» (BALSA DE LA VEGA, 1900: 3).

En abril de 1900, *La Ilustración Española y Americana* se hacía eco de cómo una editorial de Leipzig iba a dedicar un número de una colección de monografías sobre artistas contemporáneos a María Luisa de la Riva. Desde esta reseña se indican algunos de los clientes más célebres de la artista: «Sus pinturas se pagan a altos precios, y además de sus hermosos lienzos de flores y frutas, que guardan en sus galerías los Rothschild, Ratzivill, la reina doña Isabel y otros amateurs, la pasmosa ductilidad de su temperamento artístico la ha hecho una artista decoradora de gran mérito. En la actualidad se halla trabajando en varios *panneaux* destinados al hotel de un potentado americano» (BALSA DE LA VEGA, 1900: 242).

El hecho de que una editorial alemana tuviese el interés de realizar una monografía de la pintora, indica el prestigio que llegó a alcanzar fuera de nuestras fronteras. Varios de los pintores aragoneses aquí investigados participaron en obras colectivas, fundamentalmente como ilustradores, pero ninguno de ellos salvo María Luisa de la Riva fue el objetivo de una monografía por parte de una editorial. Sin embargo, no he podido localizar dicha obra que seguramente no llegó a ser publicada.

Otro aspecto sumamente interesante de la biografía de esta pintora, es su participación activa en los grupos de mujeres artistas que iban surgiendo en Europa en este momento, y su inclusión en otros colectivos e instituciones en las que tradicionalmente la participación masculina había sido la mayoritaria. Es el caso de la Sociedad de Amigos del País de Santiago, la Sociedad de Pintoras de Francia, de Berlín y de Viena, siendo además miembro de la Asociación de Pintores, Escultores y Dibujantes franceses. Fue condecorada con las palmas de la Academia francesa, concedidas por el presidente de la República Félix Faure en 1898 al inaugurar la exposición de la Union des Femmes

Peintres et Sculpteurs, siendo galardonada en 1898 por el Presidente de la República con las palmas académicas (*Le XIXe Siècle*, 1898: 1) y consiguiendo en 1902 una medalla en la categoría de naturaleza muerta (*La Liberté*, 1902: 2).

De la Riva no solamente se dedicó a la pintura de flores, sino también a la de género, explotando el gusto que todavía permanecía en la capital francesa por los temas españoles. En la crónica parisiense de *El Globo*, en su sección «Artistas españoles en París», se incluye un reportaje que A. Mar realiza al visitar a la pintora zaragozana en su estudio. Él mismo comprueba como también está desarrollando pintura de figuras, no solamente de bodegones (MAR, 1901: 1):

— Aquí tiene usted una Carmen.

— ¡Pero si eso es la Andalucía en persona...! María Luisa me enseñaba una cabeza, un busto preciosísimo. Una cabellera negra y abundosa, unos ojos dormilones, un rostro cetrino, unos hombros admirables, una garganta deliciosa, un arranque de pecho... que me arrancó una admiración.

A. Mar hace una simpática observación acerca de los orígenes de María Luisa:

En esto vi sobre la chimenea y sobre un bargueño unos objetos de nuestra tierra. —¡Ahora comprendo! ¡Ah, ah! ¡Por eso pinta usted tan bien!... ¡Cómo que se alumbrá usted con velones andaluces!... Cuando se nace en Zaragoza; cuando se crece en Andalucía; cuando se tiene una madre como la de usted, un esposo como Muñoz, unos hijos como estos, un estudio en París y unos velones andaluces, hay, por fuerza, que ser artista eminente.

Otro de los espacios en los que María Luisa de la Riva vendió sus obras fue el parisino Hôtel Drouot, la sala de subastas más importante de la capital francesa. El 8 de diciembre de 1906 se subastaron tres obras suyas: *Cabeza de mujer*, *Uvas y melocotones* (ambos pasteles) y *Ramo de rosas*. En la misma subasta su esposo vendía un *Retrato del general Palafox*, un dibujo coloreado.

También expuso en la III Exposición de los Artistas Españoles en París, organizada por Durand Ruel (HOLL, 1905: 55). La crítica incluida en *Les Cahiers de l'Art et Litterature* de la III Exposición de Artistas Españoles en París, es sumamente representativa de cómo lo español seguía fascinando a la Francia de comienzos del siglo XX:

Me gusta mucho la pintura de M. Canals, quien representa la España animada, apasionada y voluptuosa, donde los sentimientos quedan recogidos en una sonrisa, una mirada, en un golpe de cadera. Es lo español y es la española con una figura risueña o faunesca, dos ojos que ocupan toda la cara y transmiten el deseo voluptuoso o sanguinario, el escalofrío de la sangre delante del toro, el pasmo del deseo en el paseo que sucede a la corrida. Esos ojos —un mundo— son fascinantes como las almas desnudas, ardientes —como los dimanantes negros— en la carne rosa y pálida de los rostros apasionados. Es toda España y toda mujer española las que nos hacen sentir confusamente las afinidades de raza y los atavismos.

El crítico J. C. Holl también admira las pinturas de Álvaro Alcalá Galiano, cuya sobriedad y gravedad compara con Ribera. Lo que es evidente es que a este autor, reputado teórico, editor de *Les Cahiers d'Art* y de monografías sobre artistas franceses contemporáneos, le interesaba la vertiente menos decorativista de la pintura española, la que huía de los casacones y las dulcificadas escenas dieciochescas. Por este motivo, critica duramente a Mariano Alonso-Pérez:

M. Alonso-Pérez permanece también esclavo de esta manera. Por su color, sus telas recuerdan a las litografías de las habitaciones de hotel. Sin embargo, este artista tiene sentido de la composición y sobre todo de la luz. Cuando habitúe su vista a ver las cosas más allá del rosa, llegará a ser un colorista de primer orden.

En cambio, alaba el realismo de las naturalezas muertas de María Luisa de la Riva:

Con M. de la Riva volvemos al bello y sano color de las uvas y de las granadas, de las cerezas y de las rosas. Esta artista pinta con los ojos muy claros, y sus frutas o sus flores parecen destilar en su transparencia los olores queridos de las naranjas voluptuosas y los zumos familiares



149

María Luisa de la Riva, *Vendedora de flores* [c. s. xx].
Óleo sobre lienzo. Colección privada.

en los palacios de los amantes. Estas «naturalezas muertas» tienen un sabor real.

A nivel estilístico pueden distinguirse dos tipos de obras dentro de su producción artística, desde el realismo fotográfico y perfectamente acabado de *Flores y Frutas* (1887) hasta el carácter abocetado de muchas de sus acuarelas, presentes, sobre todo, en colecciones particulares. *Flores y Frutas* fue una de las mejores pinturas de toda su producción artística, adquirida por el Estado a la autora en 1887 (Museo Nacional del Prado. Número de catálogo: P007198). En ella llevó a cabo una dignificación del género de la naturaleza muerta, ejecutando un óleo sobre lienzo de dimensiones inusualmente grandes (168 x 104 cm). Más que una obra destinada al coleccionismo particular, es probable que la pintora la crease con el objetivo de formar parte de una adquisición pública, como finalmente sucedió, tras su muestra en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Los referentes artísticos que pudo tener en cuenta a la hora de ejecutar esta obra podrían haber sido las naturalezas muertas de las colecciones madrileñas del Prado, con buenos ejemplos de pintura floral como los de Juan de Arellano (1614-1676). El realismo fotográfico del vaso de vidrio y la conseguida textura de las uvas demuestran un conocimiento profundo de la pintura de flores antigua. Sin embargo, en las naturalezas muertas de María Luisa de la Riva también hay espacio para detalles propios del gusto decimonónico, como el florero de porcelana oriental que aquí se entrevé, o el tratamiento edulcorado de las texturas de las flores, que recuerda al pastel —una técnica que la artista conoció bien y que estaba de moda en la retratística francesa de la época—.

Las acuarelas realizadas por la pintora son mucho más sencillas. Muchas de ellas remiten a la forma de los herbarios, colecciones de plantas o partes de ella —frecuentemente flores— prensadas, secadas y pegadas sobre papel, utilizadas como herramientas para el estudio de la botánica. En el siglo XIX fueron realizados como pasatiempos y probablemente la propia artista tuvo su propia colección para su estudio personal y para facilitar su trabajo de creación pictórica. Muchas

María Luisa de la Riva,
Uvas, 1892.
Pintura sobre cerámica,
40 cm Ø. Colección privada.



de estas acuarelas conservan dedicatorias que nos indican que fueron regaladas por la pintora a sus amistades.

El taller de María Luisa de la Riva, en su lujoso apartamento del Faubourg Saint Honoré, fue un lugar de tertulia y de encuentro para artistas y miembros de la alta sociedad parisina. Gracias al diario *Comœdia* —uno de los más célebres periódicos dedicados a noticias culturales en Francia a comienzos del siglo XX— nos han llegado testimonios de estas soirées organizadas por la artista en su atelier (*Comœdia*, 1908: 2):

Una multitud elegante se dio cita en el bellísimo taller de Madame de la Riva Muñoz, en su último viernes musical, para escuchar las obras de Mademoiselle Célanie Carissan. Especialmente memorable el fragmento de una leyenda dramática: *La prometida de Gaël*, que debe ser ejecutada el 5 de mayo en la Sala Fémina.

Los intérpretes, artistas mundanos, Mademoiselle Peudefer de Collonge y Monsieur Édouard Mongin hacen valer el dúo con un raro dominio y el vibrante estallido de dos voces magníficas. El éxito fue enorme.

Célanie Carissan (1843-1927), la intérprete de las piezas musicales, fue una compositora dedicada fundamentalmente al piano. También fue escritora, bajo el pseudónimo de E. de Nassirac, llegando a escribir

la letra de muchas de las canciones que luego interpretaba al piano. No es un dato arbitrario que la pintora organizase celebraciones de este tipo en su propia residencia, sino que enlaza a la perfección con la proliferación de los salones particulares como espacios de encuentro de artistas y público durante la Tercera República.

Otro de los intelectuales que visitó el taller de la pintora fue Isidoro López Lapuya, quien destacó la humildad de la artista, que exhibía discretamente en su espacio de trabajo sus condecoraciones: «La gran pintora española de flores y de frutas. Su estudio es lindísimo: en sus rincones, para que no se vean mucho, están los diplomas de medallas y cruces ganadas por la artista. Digo esto para que se comprenda, por no rasgo, como doña María de la Riva hermana la discreción con el talento» (LÓPEZ LAPUYA, 1900: 3).

Sin embargo, su estudio parisino no solamente fue la sede de tertulias y encuentros musicales. En él acogió a discípulas, tal y cómo revela el periódico feminista *La Fronde* en 1903. La escritora Parrhisia alude a la participación en la muestra de la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs de la pintora Lucie Ranvier-Chartier (1867-1932) como alumna de María Luisa de la Riva, quien también participó en esta exposición (PARRHISIA, 1903: 2). Este dato alberga una gran relevancia, pues es una muestra más del prestigio alcanzado por esta pintora en la capital francesa, siendo la única de los artistas aragoneses en París de quien se conocen discípulos en la ciudad. El cuadro con el que Ranvier-Chartier participó en la exposición fue un retrato de Madame Vincent, la presidenta de la organización feminista L'Égalité.

El estudio de la pintora también se convirtió en un lugar de exposición de sus últimos cuadros, en ocasiones publicitados a través de noticias en la prensa. Así, en 1896, *Le Figaro* anunciaba que la pintora zaragozana «tan apreciada y tan protegida por la reina Isabel II y la reina regente de España», acababa de terminar el retrato de la princesa Dominique Radziwill, añadiendo la dirección exacta del taller de la artista (*Le Figaro*, 1896: 2).



Dolores Muñoz de la Riva, Retrato anónimo [ca. 1917].
Pastel sobre cartón. Colección privada.

Una imagen de este estudio fue publicada por la revista barcelonesa *La Ilustración Artística* (1900: 5). En ella se aprecia el interior de este espacio repleto de obras de la artista, decorado con un rico mobiliario en el que, al igual que en las fotografías de otros estudios de artistas de la época, no podían faltar las alfombras ni la mesita camilla orientalista.

Por otra parte, en febrero de 1904, el diario *La Lanterne* se hacía eco de la concesión a María Luisa de la Riva de la Rossete *d'oficier d'instruction publique*, tras visitar el presidente de la República la exposición de jóvenes pintoras y escultoras (*La Lanterne*, 1904: 2).



Exposición de obras
de Dolores Muñoz
de la Riva
[primer tercio s. xx].
Casa Moreno.
Archivo de Arte Español.
Instituto del Patrimonio
Cultural de España.

Durante los años en que vivió en París no perdió el contacto con la colonia española residente en la capital francesa, y en 1909 figura junto a su hija entre los aristocráticos invitados a un baile en la embajada española para conmemorar el aniversario de nacimiento de Alfonso XIII (*Le Figaro*, 1909: 2). Del mismo modo, el matrimonio De la Riva-Muñoz mantuvo contacto con otros artistas españoles del momento, entre ellos con Sorolla, a quien felicitaron por carta tras el éxito del pintor en la Exposición Universal de París de 1900.²⁹

154

Al igual que sucedió con otros de sus compatriotas aragoneses y españoles, el estallido de la Primera Guerra Mundial forzó a María Luisa de la Riva a regresar a España. Se estableció en Madrid y siguió participando durante los años veinte en abundantes exposiciones nacionales e internacionales. Falleció en Madrid en 1926, habiendo dedicado los últimos años de su vida al impulso de la carrera artística de su hija, Dolores Muñoz de la Riva, una interesante retratista de la alta sociedad, cuya trayectoria sigue siendo un misterio hoy día.³⁰

29 Archivo Documental del Museo Sorolla [A.D.M.S.], Carta de Domingo Muñoz Cuesta a Joaquín Sorolla, número de inventario CS3725.

30 Sí se conoce su participación en algunas exposiciones. El Archivo Moreno de la Fototeca del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura conserva más de 40 imágenes de retratos ejecutados por la pintora, incluyendo varias imágenes de una exposición monográfica instalada en un elegante salón.



Mariano Alonso-Pérez (en el centro, con bastón), junto a sus hijos y al equipo del Autobólido [c. s. xx]. Colección de Carlos Alonso-Pérez.

Mariano Alonso-Pérez Villagrosa (Zaragoza, 1857-Madrid, 1930)

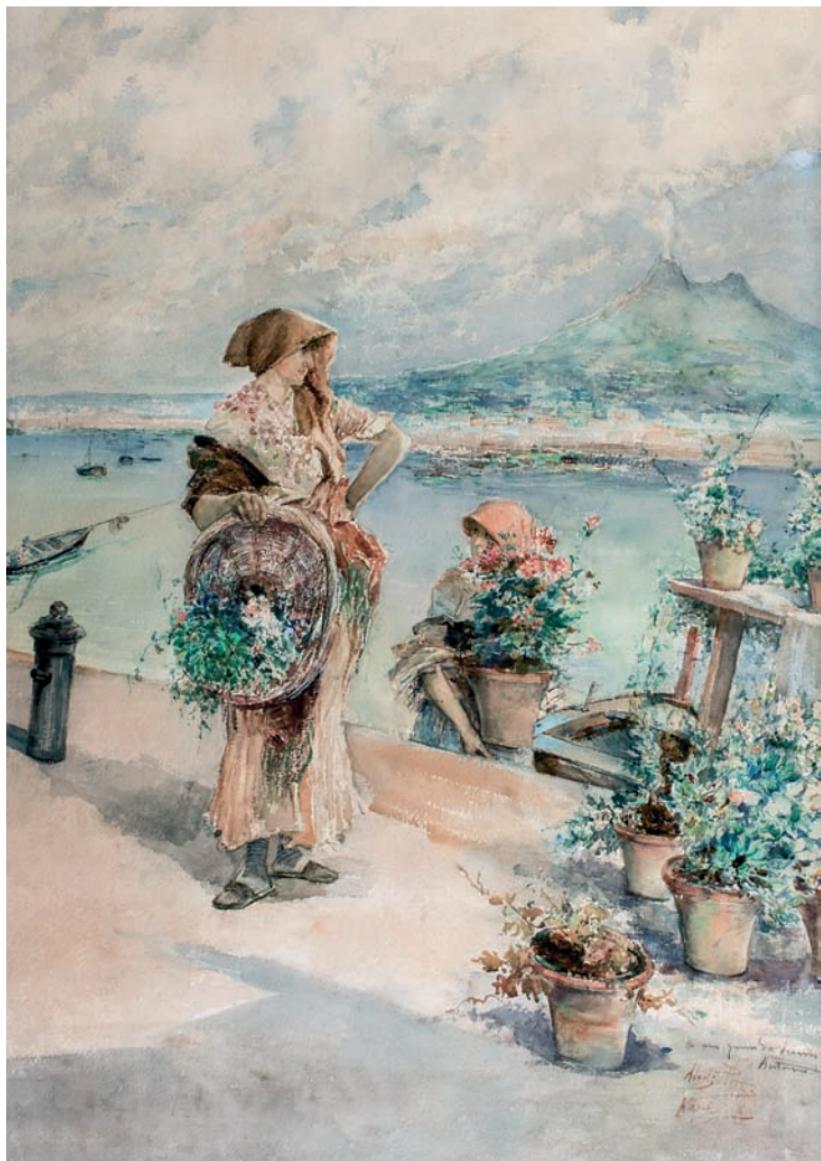
Otro artista zaragozano que triunfó en París y que hasta la actualidad no ha sido objeto de ningún estudio monográfico es Mariano Alonso-Pérez Villagrosa. Fue, del grupo de aragoneses aquí investigados, el que mayor fortuna obtuvo, viviendo varias décadas en la capital francesa, residiendo en los mejores barrios. El talento de este pintor fue, al igual que sucedió con Pallarés o Juderías, adaptarse a las tendencias comerciales del cuadro de género, produciendo una cantidad ingente de obras de arte, muy bien adaptadas al gusto de la burguesía parisina de la época. Además, fue un artista pionero en la reproducción de sus creaciones a través de nuevos procedimientos gráficos, sistemas destinados a abaratar sus ilustraciones que le permitieron popularizar sus trabajos. También consiguió fama en la organización de espectáculos para importantes salas como el Folies Bergère. A lo largo del presente capítulo presento abundantes obras inéditas de Mariano

Alonso-Pérez que permiten demostrar cómo fue un buen representante del espíritu parisino de la *Belle Époque*.

Pocos elementos diferencian su trayectoria formativa de la del resto de pintores aragoneses en París. Además de cursar estudios de ingeniería, su formación pictórica comenzó en la Escuela de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza para posteriormente completar este aprendizaje en Madrid, donde figura como matriculado en las clases de «Colorado» y de «Natural» de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en el curso de 1874-1875.³¹ No llegó a presentarse a los exámenes. A partir de 1881 se estableció en Roma, ciudad en la que ya vivían otros artistas aragoneses amparados bajo la ilustre figura de Francisco Pradilla (GONZÁLEZ LÓPEZ Y MARTÍ AYXELÁ, 1989: 58-59). En esta urbe en 1882 nació su primogénito Carlos Alonso-Pérez —también pintor de escenas de género—, fruto de su matrimonio con Carlota Berdugo. Además, fue allí donde comenzó a hacer sus primeras pinturas de género como *El mayordomo* (1881), en la que recurrió al decorativismo dieciochesco y al gusto por lo anecdótico. No podemos olvidar que la capital italiana fue también un centro fundamental para la génesis del casacón, impulsado por Fortuny en obras tan tempranas como *Il contino* (1861), una célebre acuarela enviada a la Diputación de Barcelona como ejercicio de pensionado, en la que la influencia del arte de Van Loo o Watteau es más que evidente.

En Italia no solo se dedicó al casacón, sino que también realizó bellas aguadas costumbristas como *Floristas napolitanas*, una conseguida acuarela en la que representa a dos muchachas regentando un puesto de flores junto a la bahía de Nápoles, con el Vesubio al fondo. La obra fue firmada en la ciudad italiana en los años ochenta y el artista se la dedicó a su hermano Antonio. Llaman la atención las grandes dimensiones de la obra para tratarse de una acuarela (96 x 61 cm). También de esta etapa italiana sobresale otra acuarela todavía mayor (64,5 x 97,5 cm), en

³¹ A.H.B.F.B.A.-UCM, Libro de Matrículas, 1872-1877, signatura 174/2.



Mariano Alonso-Pérez, *Floristas napolitanas* [años ochenta del s. xix].
Acuarela sobre papel, 96 x 61 cm. Colección privada.

este caso de formato horizontal, titulada *Damas elegantes viendo pasar el tren de vapor*. Se encuentra fechada en Roma en 1882 y ya no nos muestra a unas muchachas humildes sino a dos jóvenes elegantemente vestidas que contemplan sorprendidas el paso del tren desde un campo, símbolo de la llegada de la modernidad de los nuevos transportes a la Italia rural. En ambas obras se aprecia el empleo de unos colores pálidos con los que consiguió un aspecto delicado y pastel. La pintura aparece compuesta a partir de manchas, como se aprecia sobre todo en el cielo encapotado.

En 1889, coincidiendo con la celebración de la Exposición Universal, el pintor se instaló en la capital francesa. No se tienen demasiados datos acerca de su formación en París, sin embargo, sí que pudo haber conocido a William-Adolphe Bouguereau, uno de los maestros *pompier* más prestigiosos y reconocidos del panorama francés. Así se aprecia en el citado dibujo *Retrato de William Bouguereau en su estudio, pintando el Nacimiento de Venus, con visitantes y modelo*. Se trata de uno de los lienzos más famosos del artista francés, pintado en 1879, diez años de que Mariano Alonso se instalase en París. El artista retrató de forma bastante ajustada el ambiente que debía existir en los estudios privados de estos creadores, con presencia de modelos, marchantes y de un público burgués ansioso de contemplar el proceso de la realización de las obras que posteriormente adquirirían en galerías y salones.

Una cuestión problemática es la de su dirección en París. Siguiendo los catálogos de los salones, llegó a tener hasta cuatro direcciones diferentes. Es difícil llegar a saber si todas fueron sus domicilios, o si alguna de ellas era la dirección de un marchante. En 1893 figura como residente en la céntrica y lujosa avenue de l'Opéra, 33, la que probablemente fuese su dirección real, pues vuelve a aparecer en 1895 y 1896.³²

32 Sin embargo, en esta misma dirección tenía su sede Tedesco-Frères, un establecimiento de compra-venta de cuadros y objetos artísticos, domiciliado desde 1887 en la avenue de l'Opéra, 33.

En 1894 su dirección era rue Lemercier, 49, en el barrio de Montmartre, muy cerca del boulevard de Clichy. En 1898 figura con un domicilio distinto, en un barrio lujoso: rue Copernic, 130, una calle perpendicular a las avenidas Kléber y Victor Hugo, dos arterias de las nacidas a partir del Arco del Triunfo. Por último, hay que citar la dirección de 1901 y 1903, rue du Faubourg Saint-Martin, 78 y Cité Hitorff. Se trata de una dirección doble que haría referencia a dos edificios anexos desaparecidos o incluso al mismo inmueble con entradas por dos calles, posiblemente aludiendo a la residencia y al estudio del artista.

Su participación en el Salon des Artistes Français fue muy habitual. El primer registro localizado es de 1893, cuando expuso una obra titulada *Luna de miel*. Al año siguiente presentó dos obras, *Llegada de los peregrinos a Lourdes* y *La contratación de las doncellas* (*Le Gaulois*, 1894: 1). Este último congregó a multitudes de admiradores en dicho Salon, según afirmó la revista francesa *Gil Blas*: «Una multitud de curiosos no deja de quedarse delante del cuadro de M. Alonso Pérez *La contratación de las doncellas*. Esta tela, deliciosa en su gracia y en su acabado, tiene la admiración constante de los admiradores mundanos y los verdaderos artistas» (*Gil Blas*, 1894: 1). El último año en el que se tiene constancia de su participación fue 1903 con la obra *Partida*.

En cuanto a los trabajos que desarrolló en la capital francesa, podemos distinguir entre su producción pictórica destinada al mercado del arte —compuesta fundamentalmente por cuadritos de género— y sus ilustraciones para revistas y periódicos y para empresas del mundo del espectáculo.

Sus cuadros siguen vendiéndose hoy día en las salas de subastas con bastante frecuencia, lo que nos da idea de su cuantiosa producción. Es necesario señalar algunas características generales de sus pinturas. Se trata casi siempre de escenas de género, con personajes curiosamente vestidos, entre los ropajes rococós dieciochescos y las prendas burguesas de la segunda mitad del siglo xix. Suele tratarse de escenas ambientadas en calles con arquitectura tradicional, con



Carlos Alonso-Pérez,
Place de Clichy [c. s. xx].
Óleo sobre lienzo,
36,8 x 44,5 cm.
Colección privada.

160

viviendas con entramados de madera y tejados a dos aguas. Podría entenderse la representación de este tipo de construcciones como una añoranza del París destruido en las reformas del barón Haussmann durante el Segundo Imperio, las cuáles supusieron la pérdida de la mayor parte del urbanismo medieval parisino. Sin embargo, a diferencia de Pallarés, Alonso-Pérez no fue un pintor de bulevares, sino que en sus cuadros de género prefirió recrear escenas de carácter ecléctico evocadoras de una *vieille France* perdida.

Desde el punto de vista estilístico, es característica en este artista la ambientación de las escenas en exteriores, pintados con colores claros, tonos pastel y una notable luminosidad. Dentro de esta estética de tonos pastel y de un costumbrismo edulcorado con personajes ataviados con lujosos ropajes, encontramos su obra *La bottine d'Or*, pintada en 1891 en París. En otras ocasiones la ambientación es interior, representando ricos espacios palaciegos inspirados en el siglo XVIII, dentro de la temática de las escenas Pompadour anteriormente explicadas. Su arte demuestra paralelismos con las obras de pintores decimonónicos franceses. En la utilización de tonos pastel y la captación intimista de la imagen femenina, sus pinturas recuerdan a las de Charles Chaplin (1825-1891), artista al



Mariano Alonso-Pérez. *Alegoría del desfile del día de la Bastilla* (detalle). Óleo sobre lienzo, 101,9 x 76,2 cm.
Colección privada.

que los críticos denominaron «realista de tocador». Por otra parte, la introducción de los personajes en ricos interiores dieciochescos remite a pinturas como las de Joseph Caraud (1821-1905). En este sentido, cabría apuntar cómo Mariano Alonso no se limitó a la imitación de otros artistas contemporáneos de éxito, sino que volvió la mirada a las fuentes artísticas del siglo XVIII, tal y como demuestra un dibujo firmado por él, localizado en el mercado del arte, en el que

copió una escena de la *Peregrinación a la isla de Citera* de Watteau (1717).

Algunas de sus pinturas también tenían ambientaciones contemporáneas, pero siempre recreando interiores lujosos, fiestas burguesas y momentos de ocio. Los cafés y los casinos son el escenario perfecto para estas escenas. También existen cuadros en los que representó los bulevares parisinos, creando imágenes distintas de las pintadas por Pallarés. A Mariano Alonso-Pérez no le interesaron tanto los efectos atmosféricos, lo importante era la captación del movimiento y de las luces de la ciudad, sinónimos de la vida urbana moderna. Una obra curiosa dentro de estas temáticas es su *Alegoría del desfile del día de la Bastilla*, una pintura de grandes dimensiones (101,9 x 76,2 cm) que en conjunto resulta algo recargada, pero que retrata bien las celebraciones militares que fueron bastante comunes durante la Tercera República. Más allá de la imagen alegórica de la República sobrevolando el cielo de París, lo interesante de la obra es la representación de un tema patriótico en un artista extranjero, un caso similar al citado de Félix Pescador Saldaña en *El sueño del soldado*. Del cuadro alegórico de Mariano Alonso también resulta interesante la representación del pueblo parisino, en el grupo de hombres y mujeres que asisten al paso del desfile militar. Los vemos quitándose el sombrero, recibiendo la comitiva. A través de estas figuras el artista demuestra la calidad de su pintura, a veces ensombrecida por su aspecto demasiado recargado.

Su hijos, Carlos y Mariano, también se dedicaron a la pintura, conociéndose abundantes obras del primero, en las que demostró un estilo pictórico totalmente deudor del de su padre. Sobresalen algunas de sus representaciones de los bulevares parisinos, iluminados por la luz artificial y repletos de símbolos de la vida moderna como los carteles o los automóviles.

Toda esta pintura alcanzó una amplia difusión gracias a la edición de grabados que permitieron popularizarla. Mariano Alonso-Pérez trabajó para la célebre casa editorial Goupil & Cie. vendiendo a través de ella una decena de cuadros. El primero que aparece registrado es *Los*

enamorados, en marzo de 1889.³³ El último registro es de 1895 y se trata de una obra titulada *Una desgracia*, adquirida por los sucesores de Goupil por 1062,50 francos y vendida al marchante londinense George Donaldson por 1250 francos.³⁴ Los títulos de las ocho obras restantes que pasaron por Goupil demuestran que todas ellas fueron cuadritos de género, tipología más practicada por este artista zaragozano.

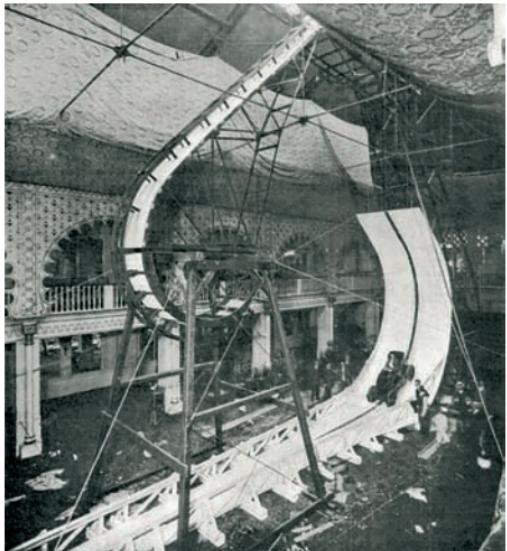
Sin embargo, la faceta de Mariano Alonso-Pérez que mejor identificamos con el espíritu del París de la *Belle Époque* es su trabajo como ilustrador; una labor que no puede entenderse separada de sus negocios en el mundo del entretenimiento. Junto a sus hijos Carlos y Mariano ideó un espectáculo llamado el «Autobólido», consistente en un vehículo que, en el interior de un teatro, era lanzado al vacío recorriendo una parábola mortal. La encargada de pilotarlo fue la artista circense Mauricia de Thiers (1880-1964), famosa por haber realizado en este espectáculo el primer salto mortal con automóvil de la historia, en el teatro Folies Bergère. Su azarosa vida quedó recogida en su biografía titulada: *La femme bilboquet: biographie de Mauricia de Thiers* (WOODROW, 1993). La prensa de la época alabó el valor de esta piloto y señaló cómo el Autobólido había sido construido con la ayuda del ingeniero Garanger (*Revue Universelle*, 1904: 604-605).

El espectáculo llegó a representarse en Estados Unidos —donde la familia Alonso-Pérez se estableció durante algunos años explotando la patente del espectáculo³⁵— y en Lisboa, donde Mauricia de

³³ GRC. Goupil Stock Book núm. 12, p. 98.
Número de registro 19725.

³⁴ GRC. Goupil Stock Book núm. 14, p. 81.
Número de registro 24138.

³⁵ Gracias a la información proporcionada por Carlos Alonso-Pérez, bisnieto del artista, he podido saber que el Autobólido fue patentado en la US Patent Office, con el número de registro US795087, llegando a un acuerdo con el circo Barnum & Bailey de licencia para los derechos de explotación.



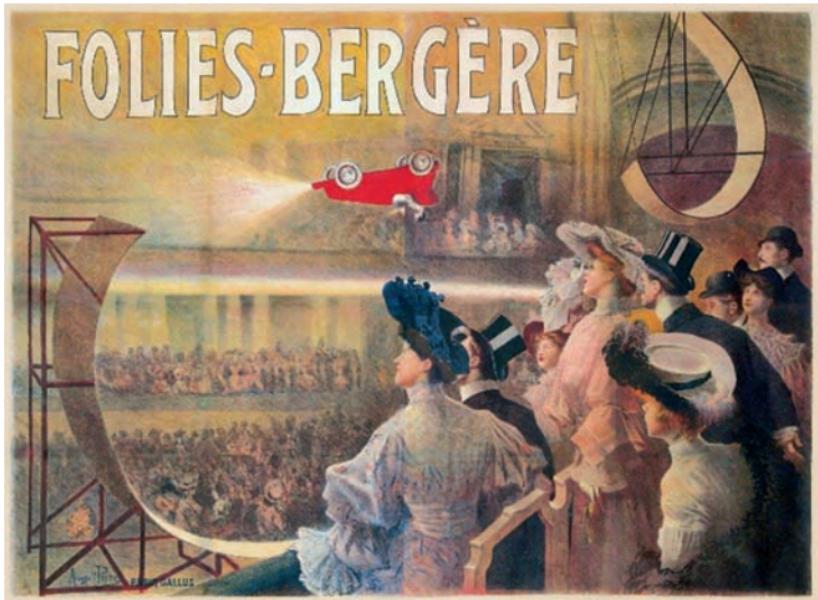
El Autobólido en el interior del Folies Bergère, 1904.

164

Thiers sufrió un grave accidente (ALCOLEA, 2014). En Nueva York, el espectáculo del Autobólido fue representado en el Barnum & Bailey Circus, donde fue anunciado con brillantes carteles publicitarios, uno en formato vertical y otro en horizontal.

La incursión en este ámbito tan distinto del meramente pictórico posiblemente se debió a su polivalente perfil como ingeniero, permitiéndole alcanzar una considerable fortuna. En esta época podemos fechar una interesante fotografía que muestra al pintor en el centro, apoyado sobre un bastón, acompañado a ambos lados por sus hijos Carlos y Mariano, con Mauricia de Thiers y los demás integrantes del espectáculo, todos ellos elegantemente vestidos, portando las mujeres grandes sombreros con plumas, siguiendo la moda de comienzos del siglo xx.

A nivel artístico, una de las mejores obras producidas por Mariano Alonso-Pérez fue el cartel publicitario de este espectáculo para el teatro Folies Bergère de París. Es un cartel de formato horizontal de grandes dimensiones ($216,2 \times 158,7$ cm), en el que el pintor representó un



165

Mariano Alonso-Pérez, Autobólido en el Folies Bergère, 1904.
Cartel del espectáculo. La Litographie Nouvelle.

grupo de asistentes al teatro, en pie desde un palco, en el momento en el que Mauricia de Thiers ejecutaba su salto mortal. La imagen resulta muy efectiva desde el punto de vista publicitario, presentando el punto culminante del espectáculo ideado por el artista aragonés y sus hijos, además de poseer una estética elegante y moderna. Fue editada por La Litographie Nouvelle, de Asnières, una casa editorial que se encargó de la impresión de algunos de los carteles más bellos del París de la Belle Époque. A través de ella vieron la luz los trabajos de Paul Balluriau, Lucien-Henri Weiluc o Leonetto Cappiello, artistas que mostraron a comienzos del siglo XX la influencia del Art Nouveau.

En ese mismo año de 1904, Mariano Alonso-Pérez fue el autor de otro cartel publicitario, en este caso para la obra *Madame La Lune* de los hermanos Isola en el teatro Olympia, mereciendo grandes elogios en prensa (*Gil Blas*, 1904: 3).

No solo trabajó en la publicidad de obras dramáticas y funciones circenses, sino que también ejecutó diseños para emergentes compañías teatrales como Le Chariot de Thespis, para cuyo folleto de presentación ejecutó un bellísimo dibujo.³⁶ La empresa tenía su sede en la rue Charras, 4, de París, en el edificio de la École Classique de Musique. Tal y como se explicaba en el folleto, esta nueva compañía tenía por propósito la organización de espectáculos teatrales en pequeños «salones mundanos», para lo cual disponía de instalaciones transportables y de un repertorio ya establecido de obras a representar. De ahí el nombre de la compañía, Tespis es considerado uno de los inventores del teatro griego y el creador de la dramaturgia itinerante, pues al ser expulsado de Atenas por Solón, se vio obligado a viajar por los caminos con un carro con el que representaba sus tragedias. Mariano Alonso-Pérez elaboró una ilustración doble para la portada del folleto. La imagen de la izquierda es una composición inspirada en la antigua Grecia. En ella, el carro de Tespis es recibido con ovaciones en lo que parece ser un templo. Aparecen personajes que anuncian la llegada de Tespis con instrumentos de viento, y en el primer plano se aprecia una figura femenina portando una lira. Hojas de laurel separan esta escena de la de la derecha, una imagen contemporánea, de uno de los espectáculos organizados por la compañía. En ella se distingue el pequeño teatro desmontable en el que se hacían las representaciones, con la orquesta y su director delante. En este caso, en el primer plano apreciamos las figuras de unas damas elegantemente vestidas, con los cabellos recogidos dejando ver su espalda, asistiendo al espectáculo dado por esta compañía de teatro.

Además de estas ilustraciones para el mundo del espectáculo, el éxito comercial de Mariano Alonso-Pérez también vino favorecido por la difusión de sus obras mediante fotografiados de alta calidad,

36 Un ejemplar de este folleto se conserva en: BNF. Département des Estampes et de la Photographie. Referencia FRBNF40428354.



167

Mariano Alonso-Pérez, *Le chariot de Thespis* [c. s. xx].
Bibliothèque Nationale de France.

anunciados por varios periódicos británicos. Se hacía eco de ello el *Walsall Advertiser* en 1905: el semanario *Estates World & Weekly Home Magazine* regalaba a sus lectores un fotograbado de una obra de Mariano Alonso-Pérez, *En los viejos tiempos*, coloreado con acuarelas por artistas. Se promocionaba como la obra que cualquier hogar británico se enorgullecería de poseer.

Es posiblemente esta labor como ilustrador la que lo distingue del resto de pintores aragoneses asentados en la capital francesa y la que le permitió alcanzar un éxito comercial y una fortuna enorme. En España sus ilustraciones pudieron verse en la revista *Blanco y Negro*. En Francia fue la prestigiosa revista *Le Figaro Illustré* la que recibió alguna de sus creaciones. Fue el caso de *Un accidente*, publicada en 1905, con un tema tan frugal como el de una dama ricamente ataviada a la que se le cae al suelo mojado por la lluvia la caja con el sombrero que acaba de adquirir. Un caballero con sombrero de tres picos se agacha a recogérselo.

Muchas de estas ilustraciones fueron realizadas bajo la técnica del tipograbado, inventada por la casa Goupil, un derivado del fotograbado consistente en la transformación de una fotografía o dibujo fotográfico en una matriz dotada de líneas con relieve que permiten multiplicar las copias con buena calidad de impresión. Una de ellas, *El pintor de letreros*,³⁷ fue impresa de esta manera por la casa Manzi, Joyant & Cie, conocida por la edición de revistas de moda, teatro e ilustraciones a todo color de famosos artísticas de la Belle Époque parisina como Giovanni Boldini. La de Alonso-Pérez es una de sus imágenes típicas protagonizadas por personajes vestidos a la manera del siglo XVIII en escenarios de ciudades medievalizantes. En ella un pintor ejecuta en plena calle un cuadro, a la vista de los paseantes que se paran a contemplar su trabajo. La obra fue regalada por las tiendas del Bazar de l'Hôtel de Ville, unos grandes almacenes que han llegado hasta nuestros días, que ya en los años noventa del siglo XIX se publicitaban como los más grandes del mundo.

Las líneas de trabajo de este artista se diversificaron tanto que llegó a reproducir algunas de sus obras en formato de tarjeta postal. Bastante curiosa es la serie de tres postales publicadas por la casa londinense Raphael Tuck & Sons —uno de los fabricantes de postales más célebres del mundo en esta época de boom de la postal—, dentro de una serie llamada *Oilette*, surgida en 1903. Mariano Alonso-Pérez representó en tres tarjetas distintas escenas del Casino de Montecarlo, tituladas *Los salones de juego*. Dos de ellas poseen formato vertical y la restante es horizontal. En ellas hay un sentido de conjunto, narrando el optimismo con el que un jugador comienza sus apuestas, animado por unas damas que portan llamativos tocados, hasta su ruina definitiva. Todo ello transcurre en el ambiente elegante de este lujoso casino, inaugurado en 1856.

Alonso-Pérez debió alcanzar una buena reputación como ilustrador, lo que explica que llegase a realizar al menos una portada para la prestigiosa revista americana *Vogue*, el 3 de septiembre de 1903. En ella se incluye una de sus ilustraciones, titulada *A vendor of pleasures*. Se trata de una escena ambientada en lo que parece ser un parque, con algunas esculturas sobre pedestales y al fondo una escalinata. En el primer plano dos parejas aparecen coqueteando, algo muy en la línea de la estética edulcorada y dulcificada de las ilustraciones del artista. *A vendor of pleasures* es la traducción del francés *marchand de plaisirs*, denominación que recibían los vendedores de galletas callejeros, que portaban su mercancía en un contenedor cilíndrico metálico como el de la ilustración de Alonso-Pérez.

Además de la fortuna comercial, el artista logró insertarse con éxito en los círculos de la alta cultura parisina, teniendo relación con María Luisa de la Riva, con el pintor José Moreno Carbonero o con el compositor francés Charles Gounod, autor de la ópera *Fausto*, tal y como indica la tradición oral de la familia Alonso-Pérez. Sin embargo, con el estallido de la Primera Guerra Mundial el artista regresó a España. Residió en Madrid durante los últimos años de su vida. El 24 de noviembre de 1930 la célebre revista francesa *Comoedia* se hizo eco de



170

Mariano Alonso-Pérez, *Escena portuaria* [c. s. xx]. Colección privada.

la muerte del artista en Madrid. Se aludía a él como pintor aragonés, y esta denominación no es un ejemplo aislado, en ocasiones la crítica se refirió a estos creadores como pintores o artistas aragoneses, de ahí que tenga sentido hablar del grupo de pintores aragoneses en París (*Comoedia*, 1930: 3).

Con el paso del tiempo, la biografía de Mariano Alonso-Pérez Villagrosa cayó en el olvido, posiblemente porque la crítica y el mundo académico juzgaron su producción artística únicamente en base a sus edulcorados cuadros de género. A través de este capítulo he tratado de demostrar que la obra de este pintor zaragozano fue más allá del cuadrito costumbrista, llegando a acometer interesantes proyectos en los ámbitos de la publicidad, la ilustración y las artes del espectáculo, que hacen de este artista uno de los perfiles más versátiles de las artes aragonesas de finales del xix y comienzos del siglo xx.



Máximo Juderías Caballero junto a una de sus últimas composiciones [años cuarenta, s. xx]. Archivo Administrativo Museo Cerralbo.

171

Máximo Juderías Caballero (Zaragoza, 1867-Sardañola del Vallés, 1951)

La biografía de este pintor zaragozano pone de manifiesto las dificultades que algunos de estos creadores tuvieron para adaptar su arte a las nuevas tendencias de comienzos del siglo xx. Tras haber seguido una fulgurante trayectoria en Madrid y en París como pintor de género, la Primera Guerra Mundial sesgó su carrera en Francia, viéndose obligado a regresar a España. Establecido en un pueblo de la provincia de Barcelona, falleció a mediados del siglo xx solo, pobre y olvidado por el mundo del arte, sin ser recuperado por los investigadores hasta hace algunos años.³⁸

38 Analicé la biografía de Máximo Juderías Caballero en dos artículos: JUBERÍAS GRACIA (2016) y JUBERÍAS GRACIA (2018a: 97-140).

La biografía de Máximo Juderías fue tremadamente agitada, aunque sus orígenes familiares augurasen para él una vida tranquila y acogedora. Nació en Zaragoza, en el seno de una familia de clase media-alta, siendo hijo de un ingeniero. Desde joven manifestó su talento para el arte, por lo que asistió a las clases de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, donde conoció a Eduardo López del Plano, quien dos décadas antes había realizado una estancia formativa en la capital francesa. En esta escuela estudió al menos dos cursos, los de 1883-1884 y 1884-1885, cursando asignaturas como «Principios», «Cabezas y Figuras», «Antiguo» y «Colorido y Composición», obteniendo en todas ellas magníficas calificaciones. Disponemos de esta información gracias a un certificado de notas emitido por Bernardino Montañés, conservado en el archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.³⁹

172

En 1885 el joven pintor decidió continuar su formación en esa escuela madrileña, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, gracias al apoyo económico de su familia. Estudió allí los cursos de 1885-1886 y 1886-1887, coincidiendo con el pintor aragonés Juan José Gárate. La pensión le duró poco, pues en seguida abandonó la escuela para acometer encargos artísticos de acaudalados particulares. Fue el caso de Rafael Ruiz Martínez, propietario de un palacete en la Castellana, para quien realizó varias pinturas de techos. Ejecutando este encargo entró en contacto con Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo, quien se convirtió en su mecenas.

Para el nuevo palacio del marqués en la calle Ventura Rodríguez, en el distrito madrileño de Argüelles, Máximo Juderías realizó un valioso conjunto de pinturas de aplicación arquitectónica y de figuras en yeso. Sobresalen las alegorías de las estaciones, que decoran las puertas de la llamada Salita Imperio. También la decoración del Salón Chaflán, incluyendo la alegoría de la pintura y la poesía en el techo, además de los lienzos aplicados al muro: *Un descanso en la siega* (ambientado en la

³⁹ A.H.B.F.B.A.-UCM. Expediente Académico de Máximo Juderías Caballero.



Máximo Juderías Caballero, techo del salón Chaflán, *Alegoría de las Musas* [años noventa del s. xix]. Óleo sobre lienzo pegado al muro (*maroufage*).

Fotografía del autor.

173

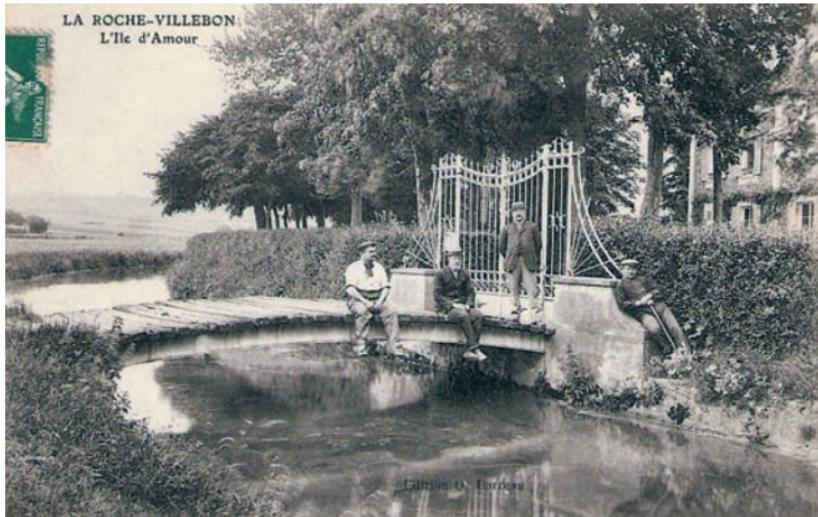
vega de Santa María de Huerta, donde los marqueses tenían una finca), *Un paisaje de otoño* y *Vista parcial de los jardines de la casa en Sta. María de Huerta*. Completa el conjunto la pintura de techos del Salón de Baile, la *Danza de los Dioses* ocupando el plafón central y las alegorías de la música y la danza desde la antigua Grecia hasta la actualidad que aparecen en las escocias. Además, durante esos años Máximo Juderías realizó todo tipo de pinturas para sus mecenas, residiendo en el palacete de Ventura Rodríguez. En palabras del artista: «Tenía allí mis habitaciones y el estudio estaba instalado en uno de los cuatro torreones del Palacio, participando en todos los actos familiares, lo mismo en las alegrías que en los pesares de la familia».⁴⁰

40 Archivo Administrativo del Museo Cerralbo [A.A.M.C.M.], Carta dirigida por Máximo Juderías a Consuelo Sanz-Pastor (relato autobiográfico de Máximo Juderías), Sardañola del Vallés: 9-03-1943.

He podido localizar noticias que vinculan a Máximo Juderías con los marqueses hasta el año de 1895. Sin embargo, hacia esta fecha recibió un encargo de otra aristócrata madrileña, Isabel Álvarez Montes, duquesa de Castro-Enríquez. Se trataba de nuevo de otro proyecto de pintura de techos, pero en este caso los desnudos de las figuras alegóricas propuestos por Juderías en su boceto no resultaron del agrado de la duquesa. Dicho boceto, realizado al carboncillo sobre papel, se conserva en los fondos de arte gráfico del Museo Cerralbo.⁴¹ Esta circunstancia supuso una gran decepción para el artista, que decidió abandonar Madrid y marchar a probar suerte a París: «A raíz del disgusto que me produjo esa discusión, decidí marchar a París para continuar allí mis estudios del arte y trabajar en un ambiente más amplio y más comprensivo. Considero a mi labor en Madrid como una preparación en el amplio y áspero camino de mi carrera artística, cuyo proceso, en realidad, tiene su comienzo en París».

Máximo Juderías alcanzó una gran notoriedad en Francia. Dentro de los llamados *tableautins* y de la temática de los casacones, junto con Mariano Alonso-Pérez y Pallarés, Juderías supo seguir de cerca la pintura de inspiración barroca a la manera de Meissonier. Figura en los datos de los Salones de Artistas Franceses como residente en la Avenue de Clichy número 58. Esta arteria curvilínea marca el comienzo del barrio de Montmartre y fue, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, un lugar clave para la vida artística de la capital francesa. En las cercanías de esta avenida vivieron célebres artistas como Edgar Degas, Honoré Daumier, Jean Léon Gérôme, Giuseppe Pallizzi, Anders Zorn, Paul Signac o Pablo Picasso. Además, era una zona célebre por sus animados cafés que servían de punto de encuentro a los artistas, como el Café du Tambourin o el Guerbois, y por sus centros de formación artística como la Académie de la Palette.

⁴¹ Museo Cerralbo. Número de inventario 04717. El boceto demuestra el dominio del lenguaje académico por parte del joven Juderías



La Roche-Villebon, tarjeta postal [c. s. xx]. Colección privada.

175

Gracias a su ubicación en un lugar tan proclive a la creación artística, Juderías pudo conocer a abundante clientela burguesa establecida en los ricos inmuebles de la zona. Además, teniendo en cuenta su personalidad laboriosa, probablemente le interesase más construir una sólida red de clientes que frecuentar los escenarios del Montmartre bohemio.

A partir de 1911 figura residiendo en La Roche Villebon, una localidad residencial a las afueras de la capital, donde el pintor compró una casa en la que instaló su colección artística a modo de pequeño museo de cuadros, joyas y antigüedades. A comienzos del siglo xx esta localidad pertenecía al departamento de Seine-et-Oise, al suroeste de París, pero tras la reestructuración departamental de 1968 pasó a llamarse Villebon-sur-Yvette y a formar parte del departamento de Essonne. En época de Máximo Juderías era una pequeña localidad rural, alejada del centro de París, de pequeñas casas para familias de clase media que deseaban vivir alejadas del bullicio de la ciudad. Precisamente a principios del siglo xx la línea de ferrocarril llegó a esta

localidad, favoreciendo su conexión con la capital, convirtiéndose en un lugar apreciado por los parisinos para pasar sus días de vacaciones rodeados de naturaleza. Los precios más bajos y la posibilidad de disponer de espacio suficiente para instalar su residencia, su estudio y su colección de valiosas antigüedades motivarían la decisión del artista de trasladarse a este pueblo. Al igual que Juderías, otros pintores españoles también escogieron las áreas residenciales cercanas a París para llevar allí una vida más tranquila. Así lo hizo, entre otros, el valenciano Francisco Domingo Marqués, que llegó a residir en una gran mansión de tres plantas en la privilegiada zona de Saint-Cloud (REYERO HERMOSILLA, 2014: 141).

Pero, para conseguir alcanzar renombre en este complejo entramado artístico, era necesario ganarse el apoyo de la crítica. Al llevar su primer cuadro pintado en París al crítico Verneuil, este quedó satisfecho con el color, pero no así con el dibujo. Durante los cuatro primeros años de estancia en la capital francesa, Juderías se dedicó a intentar mejorar su dibujo y a vender uno o dos cuadros por semana en los puestos que existían a orillas del Sena para poder sobrevivir. Así lo describe Consuelo Sanz-Pastor:

«Se encerró en su pobre estudio años enteros y dibujó febrilmente noche y día modelos, que alquilaba entre los mendigos, soldados y criadas, saliendo exclusivamente a vender alguna tablita a las orillas del Sena para sufragar estos exiguos alquileres y poder seguir viviendo» (SANZ-PASTOR: 1952: 93-98).

Durante sus primeros años en París no hay testimonio de su participación en exposiciones importantes, apareciendo las primeras referencias en 1900.

Una forma de facilitar la incursión de un artista en el arduo mercado parisino, era acreditar su formación en algún centro de prestigio. Máximo Juderías se integró en las clases de William-Adolphe Bouguereau, en la célebre Academie Julian de París, una de las escuelas de arte privadas más exitosas del París decimonónico, que comenzó en un pequeño local en el Passage des Panoramas y terminó abriendo otras

sedes en barrios menos céntricos de París. Bouguereau fue uno de los mayores adalides del academicismo parisino, cuyas pinturas demuestran una impecable técnica, la cual posiblemente ayudase a Máximo Juderías a avanzar en su crecimiento artístico. Lo que es seguro es que en este taller pudo contactar con muchos otros artistas en formación y ponerse al día de las tendencias del mercado de arte en ese momento.

Máximo Juderías hizo evolucionar su estilo hacia estas tendencias más comerciales y Verneuil, quien primero criticó su dibujo, terminó alabándole, lo que le permitió contactar con varios marchantes. Para un artista desconocido era fundamental esta figura, que se encargaba de promocionar la obra del artista, de dar a conocer su nombre y de asegurarle un puesto en las mejores exposiciones celebradas en la capital francesa. Es lo que sucedió con Fortuny, a raíz de conseguir que Goupil fuese su marchante, su fama creció considerablemente y pudo vender sus obras a precios más elevados. Las crónicas dicen que Juderías tuvo a Goupil y a Dupont como marchantes, pero Adolphe Goupil falleció en 1893, por lo que en todo caso sería su firma, que existió hasta 1921, la que promocionaría la obra de este pintor. Además, tuvo como marchantes en Nueva York a los hermanos Prince (SANZ-PASTOR, 1952: 93-98).

La adecuación a ese arte promovido por los marchantes, condicionó absolutamente el estilo de Juderías. En su caso, a diferencia de otros compatriotas, no explotó hasta la saciedad las *espagnolerías*. La tendencia más cultivada por el pintor zaragozano fue la pintura inspirada en la escuela barroca holandesa, con elementos extraídos también del reinado de Luis XIII en Francia, durante la primera mitad del siglo XVII. Juderías recreó escenas ambientadas en tabernas, con personajes jugando a los naipes en torno a una mesa. Unas décadas antes, Meissonier había conseguido gran éxito comercial con este tipo de cuadritos. El crítico Théophile Gautier llegó a afirmar que el pintor *pompier* había superado a los maestros holandeses, y que «a pesar del respeto supersticioso que se atribuye a las reputaciones consagradas, que Terburg, Metzu y Gérard Dow no han producido nada mejor acabado o de una curiosidad más exquisita» (CLIFFORD SPENCER, 1969: 58).



Máximo Juderías Caballero,
En el taller del pintor, 1902.
Óleo sobre lienzo, 50 x 73 cm.
Colección privada.

Estas afirmaciones exageradas propiciaron el éxito de ventas de este revival holandés.

178

Juderías también vistió de mosqueteros a sus modelos, recreando duelos en la calle o imaginando el taller de un pintor —vestido también de mosquetero—, en el momento en el que retrataba a una modelo, abanico japonés o *uchiwa* en mano, dando como resultado una obra ecléctica titulada: *En el taller del pintor*, fechada en París en 1902. De esta última obra se ha conservado el marco original, en el que figura el nombre del artista y el título de la obra. Los marcos de yeso dorados, ricamente decorados con elementos del estilo rococó, eran los favoritos de la clientela burguesa, deseosa de enmarcar de manera suntuosa sus escenas inspiradas en la pintura holandesa o en el barroco francés. La pintura enmarcada con estos elegantes marcos era un elemento decorativo más en las residencias burguesas. En París firmó frecuentemente como «M.J. Caballero» o como «M. Caballero», probablemente porque resultaba más comercial y fácil de recordar y pronunciar para el público francés que Juderías.

Otra condición fundamental para todo artista deseoso de conquistar la fama en París, era la aceptación de sus obras en el Salón



179

Máximo Juderías Caballero, *Mosqueteros. Los tres mosqueteros* [c. s. xx].
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. Colección privada.

des Artistes Français. Máximo Juderías llegó a participar en numerosas ocasiones, así como en exposiciones regionales en Nîmes y en subastas en el parisino Hôtel Drouot.

En 1900 expuso por primera vez en el Salon, cuando figuraba como presidente del jurado quién había sido su maestro, William Adolphe Bouguereau. Su obra *Partida de naipes* aparece con el número de inventario 226. De él se dice que es un artista nacido en España y que reside en el número 58 de la Avenue de Clichy. A pesar de que la difusión en nuestro país de la pintura de Juderías fue prácticamente inexistente, la popular revista *La Ilustración Española y Americana*, en junio de 1900, se hacía eco de su participación en este Salon, e incluía un grabado de su obra entre sus páginas destinadas a las Bellas Artes.

Carlos Luis de Cuenca, periodista y dramaturgo, escribió: «De Máxime Caballero es el cuadro, tan hábilmente compuesto, de la *Partida de naipes*. La escena animada en la que todos los personajes del cuadro toman parte en las emociones de la arriesgada partida, revela muy notables dotes de pintor en quien de tal suerte ha acertado a interpretarla» (De Cuenca, 1900: 3).

También *El País*, a 12 de mayo de 1900, se hacía eco de la participación de Juderías Caballero y de otros artistas españoles en el Salón. El mordaz crítico Isidoro López Lapuya juzgó duramente las obras de muchos de sus compatriotas. También la de Juderías: «Caballero (Máximo S.) Pintor español, residente en París. Expone un cuadrito de «mosqueteros» bien coloreado, menos bien dibujado, según mi parecer, por lo que respecta en las figuras. Pero la perspectiva, el lejos que por una puerta aparece en el fondo, ha quedado muy bien. Se llama el cuadro *Una partida de naipes*. El título dice bien al asunto» (López Lapuya, 1900: 1).

180

Al año siguiente y con un jurado distinto volvió a concurrir al Salón con una obra llamada *La gitana*, con el número de inventario 356. Aunque la participación de los artistas españoles no era seguida de cerca por los críticos de los salones, en este año hubo una alusión a esta pintura de Juderías Caballero en el célebre semanario musical *Le Ménes-trel*, el 16 de junio de 1901. Allí, escribía una sección Camille Le Senne, quien llegó a ser presidente de la Asociación de la Crítica Dramática y Musical. Bajo el título *La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais*, hacía un recorrido por aquellas obras de arte del Salón que tuviesen temática teatral o musical. Allí cita las obras de varios artistas que trabajan dentro de la temática de las *espagnolerías*, incluyendo a Máximo Juderías y a su *Gitana*, que según afirma fue tomada del natural.

En 1902 figura además como alumno de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y en este caso la obra presentada fue la citada *En el taller del pintor*, con el número de inventario 273. Con los mismos datos que el año anterior volvió a figurar en 1903 en el catálogo del Salón de París, ahora con una obra llamada, *La política*. En 1904 participó



181

Máximo Juderías Caballero, *Dos mosqueteros* [c. s. xx].
Óleo sobre lienzo, 54,6 x 64,8 cm. Colección privada.

con la obra *Partida de ajedrez*. En mayo de 1910 la revista malagueña *La Unión Ilustrada* se hizo eco de la participación en el Salón de varios artistas españoles, entre ellos Juderías Caballero, con una obra titulada *El almuerzo interrumpido* (Efeybe, 1910: 4). El siguiente año en el que figura como participante es 1911 cuando aparece con una nueva dirección, la de su residencia en La Roche Villebon. La obra que presenta es *La carta discutida*.

El último año en el que figura como participante es 1912 con dos obras, *Los relevos* y *Entre críticos*. Este mismo año el *Annuaire de la curiosité et des Beaux Arts*, recoge entre muchos otros a Máximo Juderías indicando la misma dirección que figura en los catálogos de los salones.

No solamente centró su actividad en la capital francesa, sino que también participó en exposiciones en otras ciudades, como la exposición organizada por la Société des Amis des Arts en Nîmes de 1909, en el sur de Francia. Allí figura en el catálogo como nacido en Zaragoza, presentando una obra titulada *Interior Louis XIII*.

Algunas de las pinturas de este artista zaragozano también fueron vendidas en casas de subastas como el Hôtel Drouot. El 3 de abril de 1914 se llevó a cabo una venta de pintura moderna en la cual hubo dos obras de Máximo Juderías. En el catálogo publicado unos días antes de la subasta se anunciaba el nombre de Caballero, que es como este artista se llamaba a sí mismo entonces, junto con el de otros importantes artistas como Giuseppe de Nittis o Jean François Raffaelli, de lo que se deduce que para 1914 la obra del pintor zaragozano era reconocida y valorada en Francia. Sus dos lienzos que formaron parte de la subasta fueron *Después de la partida* y *Almuerzo interrumpido*.

182

También vendió sus obras en Estados Unidos, gracias a la labor de los marchantes. Se tiene constancia de la venta en Nueva York de la pintura *El libro interesante*, en 1903, y *Las felicitaciones*, en 1909 (BÉNEZIT, 1999: 74).

Durante la Primera Guerra Mundial, La Roche-Villebon, la localidad en la que residía, fue evacuada. En el transcurso de un bombardeo su residencia y estudio quedaron destruidos y también la importante colección de obras de arte y antigüedades que había conseguido reunir tras tantos años de exitosa participación en los salones parisinos.

Decidió regresar a España y por recomendación de su hermano escogió Barcelona como lugar de residencia. Allí, en los años previos a la dictadura de Primo de Rivera trabajó para las familias más pudientes de la burguesía catalana, entre ellas la familia Milá. Dio lecciones al sobrino de Pere Milà i Camps (promotor de la Casa Milá) y llegó a decorar con sus obras algún salón de la Pedrera. Su buena relación con la familia Milá le permitió exponer en la Casa Castañé del Paseo

de Gracia en 1927. También organizó una exposición individual en la célebre Casa Gaspar de Barcelona en 1941.

Sin embargo, en esta fase final de su vida, Juderías tuvo importantes apuros económicos, al vender escasos cuadros y tener que hacer frente a la medicación de su esposa enferma. Fundamental para el artista ya anciano fue su relación con el industrial de origen alemán Teodoro Wagner, que apoyó a Juderías hasta el final de sus días, adquiriendo obras suyas y prestando atención a las necesidades del pobre artista. También Consuelo Sanz Pastor, directora del Museo Cerralbo, se interesó por él, llegando a visitarle en su casa de Sardañola y encargando al pintor un bello dibujo al carboncillo con el que ilustró las invitaciones de la inauguración de las salas de la planta baja del Museo en 1948, siendo este probablemente el último encargo que recibió en su vida, pues falleció en 1951.

Para comprender la obra de Máximo Juderías es necesario hacer referencia a su personalidad y a su fuerte carácter, defensor de unos férreos ideales artísticos que hicieron de él un pintor poco flexible a la hora de adaptarse a los nuevos contextos estéticos. El propio artista hablaba así de su pintura a Consuelo Sanz-Pastor: «En todos mis cuadros preside siempre un dibujo clásico y el mayor cuidado en la composición. Todo lo que no me parece totalmente correcto lo rompo y hago muchas composiciones al carbón antes de decidirme a pintar el cuadro. Mi pintura es esencialmente impresionista, con pincelada atrevida y espontánea pero que deja siempre entrever el dibujo concienzudo que encierra cada figura».

Y como respuesta a quienes comparaban su obra con la del maestro Fortuny:

No puedo comparar mi pintura con la de otro pintor; por cuanto no conozco a nadie que haya empleado mi estilo. Oigo con frecuencia en Cataluña comparar mi obra con la de Fortuny. Mis cuadros solo tienen de común con los del maestro el gusto artístico que preside la composición de todos ellos. Por lo demás, en la ejecución son muy distintos. Yo pinto sencillamente a mi gusto sin tenerme que sujetar a las exigencias

de ningún marchante ni comprador. Creo que Fortuny habría modificado su pintura si hubiera vivido más años, y una vez resuelto el problema económico, hubiese pintado para él exclusivamente, como siempre había sido su deseo.

Sabemos que Juderías, avanzada su carrera artística, hizo uso de la fotografía de modelos para mejorar su práctica pictórica. Teodoro Wagner, amigo y cliente de Juderías, reunió obras de arte, correspondencia y fotografías del artista. Resultan especialmente interesantes las imágenes que Juderías utilizaba para recrear las composiciones de sus cuadros. En alguna de ellas el artista llegó a dibujar una cuadrícula que le servía para trasladar al papel o al lienzo la composición de la foto. En estas imágenes aparecen modelos masculinos vestidos con trajes militares inspirados en la Holanda del siglo XVII, salvo uno que aparece sentado sobre un rico sillón, ataviado con un traje de casaca dieciochesco. Estos modelos posan en un rincón interior que parece repetirse en todas las imágenes, decorado con mobiliario rococó y ricas alfombras. A pesar del deterioro de estas fotografías, parece adivinarse también un mueble chino y un tapiz de grandes dimensiones colgado de la pared. Posiblemente se trate de la residencia del artista en La Roche Villebon. Todas las fotografías muestran a modelos vestidos igual que los personajes que pueblan los cuadros del artista, adoptando sus mismas poses galantes y contenidas. Completan el conjunto otras fotografías de edición más moderna, en la que aparecen figuras femeninas vestidas de campesinas, posando en lo que parece el corral de una casa. También portan abundantes elementos de atrezo como la sombrilla, el uchiwa o grandes zuecos de madera de origen holandés, todos ellos muy frecuentes en sus obras pictóricas.

Agustín Salinas y Teruel,
Bahía de Guanabara,
1911. Óleo sobre lienzo,
66 x 121 cm.
Pinacoteca do Estado
de São Paulo.



A modo de epílogo: el ocaso de una moda no tan efímera

185

El estallido de la Primera Guerra Mundial en el verano de 1914 motivó el regreso a España de los artistas aquí investigados. El conflicto bélico supuso la parálisis casi total de la actividad cultural en Francia, sin celebrarse el Salon des Artistes Français durante los años que duró la guerra. Tras este parón forzado, nada volvería a ser igual en el panorama pictórico parisino. Tras la guerra, los artistas de la llamada Escuela de París desarrollaron un arte vanguardista en el que pueden constatarse las contradicciones del periodo de Entreguerras. Entonces, el epicentro de la actividad artística parisina fue abandonando progresivamente Montmartre para trasladarse a Montparnasse, al sur de la capital, donde los alquileres eran más baratos. Fue el momento en el que Picasso, Juan Gris, Julio González o el aragonés Pablo Gargallo comenzaron a ser altamente valorados, desarrollando un arte cada vez más buscado por los marchantes y coleccionistas, arrinconando la pintura de género decimonónica que pasó a ser vista como una moda trasnochada.

Aun así, muchos de los asuntos castizos y regionalistas abordados por los pintores decimonónicos continuaron siendo interpretados por los miembros de la Escuela de París. El universo taurino, las festividades, el folclore patrio o la imagen estereotipada de la mujer española formaron parte del imaginario de las vanguardias. En la obra del propio Pablo Gargallo (1881-1934) se aprecian las referencias al mundo rural aragonés, como se comprueba en su *Joven de la margarita* o *El aragonés* (1927), una obra en la que combinó la herencia clásica en el tratamiento de los volúmenes corporales, con el guiño a su tierra natal en el cachirulo que porta el muchacho. También las temáticas taurinas fueron cultivadas por el escultor de Maella, quien representó corridas de toros en muchos de sus dibujos a la tinta.

En París, la estética del cuadro de género no supo encajar bien las novedades del luminismo, del simbolismo y, a comienzos del siglo xx, de las primeras vanguardias. El cuadrito y su estética preciosista fueron vistos como el último estertor de una burguesía deseosa de equiparse a la aristocracia de siglos pasados. Sin embargo, al otro lado del Atlántico, las nuevas fortunas forjadas a comienzos del siglo xx quisieron ponerse al nivel —con varias décadas de retraso— de sus homólogos europeos. Cuando el cuadrito de género dejaba de gustar en Europa, sus artistas encontraron un nuevo nicho de mercado en América, especialmente en Estados Unidos, fruto de su recién alcanzado liderazgo mundial, pero también en Brasil o en Argentina. Marchantes como Charles Carstairs jugaron un papel determinante en la llegada de pintura europea a Norteamérica, a través de Knoedler & Co. y otras galerías. Ejemplo de ello fueron los cuadros de los hermanos Salinas, adquiridos por los fundadores del Frye Art Museum de Seattle y por la burguesía de São Paulo, ciudad en la que llegaron a establecerse, consiguiendo abundantes encargos y participando durante la segunda década del siglo xx en numerosas exposiciones. Sin embargo, los hermanos Salinas desarrollaron allí una pintura de paisajes, encontrando en los exóticos parajes brasileños una vía de escape frente a los abigarrados cuadros con los que tanto se habían enriquecido.



Agustín Salinas y Teruel, *Fiesta Escolar en Ipiranga*, 1912. Óleo sobre lienzo, 99 x 150 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Curiosamente, en el mercado americano y anglosajón, el interés por la pintura decimonónica española y, en concreto, por la aragonesa, ha llegado hasta nuestros días, apareciendo periódicamente cuadros de género de los artistas aquí investigados en casas de subastas del renombre de Sotheby's o Christie's, alcanzando en ocasiones cifras de venta nada desdeñables. Gracias a estas subastas, vamos conociendo cada vez más noticias sobre las biografías y las creaciones de estos artistas olvidados. A través de esta publicación he pretendido elaborar un ensayo sobre su paso por la capital francesa, contribuyendo al estudio de un episodio poco conocido de la pintura aragonesa. Seguramente, en los próximos años, más obras del grupo de creadores aquí investigados aparecerán en el mercado del arte y ojalá este libro sirva como punto de partida para futuras investigaciones sobre este grupo de artistas tan prolíficos.

Pablo Gargallo, *Joven de la margarita* o *El aragonés*, 1927.
Reproducción en bronce, 63 x 23 x 18 cm.
Museo Pablo Gargallo-Ayuntamiento de Zaragoza.
Fotografía de Pedro José Fatás Cabeza.



AGRADECIMIENTOS

La redacción de este libro hubiese sido imposible sin la colaboración de descendientes de los artistas investigados y sin la generosidad de coleccionistas y especialistas. Me encuentro en deuda con José Antonio Hernández Latas, Eduardo Laborda e Iris Lázaro y con la familia Mesa-Bandrés, en especial con Cristina Mesa Ferrer y Luis García Bandrés, en lo relativo a Félix Pescador Saldaña. También con el coleccionista Francisco Palá, quien me ha facilitado imágenes de obras de Joaquín Pallarés y Germán Valdecara. Carlos Alonso-Pérez me proporcionó abundante información y fotografías de Mariano Alonso-Pérez y sus hijos. Para investigar a Máximo Juderías Caballero conté con la ayuda de Raimon Graells Wagner y de María Jesús Agelet, además de la colaboración indispensable de Cristina Giménez Raurell, conservadora del Museo Cerralbo. Señalar también la contribución de José Ignacio Calvo Ruata, jefe de la sección de Restauración de Bienes Muebles de la Diputación Provincial de Zaragoza, en lo referente a Eduardo López del Plano. Por último, agradezco enormemente la ayuda del profesor Jesús Pedro Lorente, esencial para que este libro haya visto finalmente la luz.

- AGUADO GUARDIOLA, Elena (2012), «Gitanos», en José Ignacio CALVO RUATA (coord.), *Joyerías de un Patrimonio IV, Estudios*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 423-425.
- ALARCÓ CANOSA, Paloma (2019), *Los impresionistas y la fotografía*, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- ALCOLEA, Fernando, «El pintor Mariano Alonso Pérez y Villagrasa (Zaragoza, 1857 - Madrid, 1930) y el "Autobolido"», <http://wm1640482.web-maker.es/Estudios-sobre-pintores/El-pintor-Mariano-Alonso-Perez-y-Villagrasa,-y-el-Autobolido/>, fecha de consulta: 19-II-2020.
- ALFONSO Y CASANOVAS, Luis, «La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días», en *Revista Contemporánea*, (Madrid: III-1880), pp. 62-83.
- ALVIRA BANZO, Fernando (2006), *Martín Coronas, pintor*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2014), *León Abadía: Pintor, escritor y didáctica*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- ANÓNIMO, *Comoedia*, (París: 19-III-1908), p. 2.
- , «Nuestro salón. Germán Valdecara», *El Globo*, (Madrid: I-I-1883), p. 1.
- , «Álbumes regios», *La correspondencia de España*, (Madrid: 30-III-1884), p. 3.
- , «Chronique des Beaux Arts», *Le Monde Illustré*, (París: 23-IV-1892), p. 270.
- , «Dans le monde», *Comoedia*, (París: 19-III-1908), p. 2.
- , «Exposición Aragonesa (I)», *Gaceta de los caminos de hierro*, (Madrid: 9-VIII-1868), p. 2.
- , «Exposición Aragonesa», *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, (Madrid: 24-IV-1868), pp. 58-60.
- , «Exposition Universelle de 1889. Liste de récompenses», *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, París, (29-IX-1889), p. 4709.

- ANÓNIMO, «Extranjero», *La Iberia*, (Madrid: 18-II-1880), p. 1.
- , «Galería Parés», *La Ilustración Musical*, (Barcelona: 22-III-1884), p. 4.
- , «Informations», *La Lanterne* (París: 14-II-1904), p. 2.
- , «La science au théâtre», *Revue universelle: recueil documentaire universel et illustré*, (París: 1904), pp. 604 y 605.
- , «Le monde & la ville», *Le Figaro*, (París: 18-V-1909), p. 2.
- , «Le peintre Alonso Perez est mort», *Comoedia*, (París: 24-XI-1930), p. 3.
- , «Letras y Artes. En la Exposición Nacional», *El correo militar*, (Madrid: 25-V-1887), p. 3.
- , «Libres penseurs espagnols», *Le dépeche: journal quotidien*, (Toulouse: 28-VIII-1904), pp. 4 y 5.
- , «María Luisa de la Riva Muñoz», *La Ilustración Artística*, (Barcelona: 05-XI-1900), p. 5.
- , «Nécrologie», *La Chronique des Arts et de la Curiosité: supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, (París: 23-XI-1901), p. 294.
- 194 —, «Nouvelles Religieuses», *Annales Catholiques*, (París: VII-IX, 1880), p. 305.
- , «París, 21 marzo», *La correspondencia de España*, (Madrid, 24-III-1897), p. 2.
- , «Renseignements mondaines», *Le Figaro*, (París: 29-VI-1896), p. 2.
- , «Spectacles et Concerts», *Gil Blas*, (París: 21-V-1904), p. 3.
- , *Gaceta de Madrid*, (Madrid: 30-I-1910), p. 231.
- , *Gil Blas*, (París: 29-V-1894), p. 1.
- , *La Fronde*, (París: 01-III-1905), p. 1.
- , *La Ilustración Artística*, (Barcelona: 14-IX-1896), p. 631.
- , *La Ilustración Artística*, (Barcelona: 28-IX-1896), p. 664.
- , *La Ilustración Española y Americana*, (Madrid: 15-VIII-1890), p. 3.
- , *La Ilustración Española y Americana*, (Madrid: 22-III-1880), p. 8.
- , *La Ilustración Hispanoamericana*, (Barcelona: 30-VIII-1891), pp. 366-367.
- , *La Liberté*, (París: 22-II-1902), p. 2.
- , *Le Gaulois*, (París: 24-IV-1894), p. 1.
- , *Le XIXe Siècle*, (París: 09-III-1898), p. 1.

- AZPEITIA BURGOS, Ángel (1989), *Marcelino de Unceta*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social y Cultural.
- B. A., «Exposición de acuarelistas», *La Iberia*, (Madrid: 6-V-1889), p. I.
- BALSA DE LA VEGA, Rafael, «Crónica de arte», *La Ilustración Española y Americana*, (Madrid: 22-IV-1900), p. 242.
- , «La exposición de Bellas Artes», *El Liberal* (Madrid, 15-VI-1900), p. 3.
- BARRE, Émile (1875), *Tableaux modernes, marbres, terres cuites*, París, Hôtel Drouot.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel (2019), «Los orígenes del Museo de Zaragoza y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. La formación de las colecciones y su proceso documental», en *Boletín del Museo de Zaragoza*, pp. 11-212.
- BÉNEZIT, Emmanuel (1999), *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. 3, París.
- BERGOT, Solène Marie Fernande (2013), *Entre «pouvoir» et «devoir»: dynamiques internes et construction sociale d'une famille de l'élite chilienne: le cas des Errázuriz Urmeneta, 1856-1930* (tesis doctoral), Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BESPÍN GRACIA, María Dolores (2012), *Anselmo Gascón de Gotor en Huesca, 1901-1927*, Huesca, Museo de Huesca.
- BIEL IBÁÑEZ, Pilar (1998), «La pintura decorativa y el teatro principal. La nueva decoración de 1891», en *Artigrama*, 13, 1998, pp. 69-88.
- BIGORNE, Régine (2013), «La maison Goupil & Cie et la bourgeoisie», en VV.AA, *La maison Goupil et l'Italie*, Milán, Silvana Editoriale.
- BLANCO ASENJO, Ricardo, «Estafeta del arte. Salón Hernández. Octava Exposición de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid», *La Ilustración Ibérica*, (Barcelona: 1-II-1896), pp. 76-78.
- , «Desde París. Exposiciones particulares –María Luisa de la Riva –M. G. Méndez», *La Correspondencia de España*, (Madrid: 02-VII-1896), p. I.
- BLOCHE, A. (1883), *Catalogue d'un beau mobilier (...) tableaux modernes, dessins, aquarelles, gravures, albums...*, París, Ve. Renou, Maulde et Cock.
- BONET SOLVES, Victoria E. (2000), «Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España», en *Ars Longa*, 9-10, pp. 145-156.

- BONNET, ALAIN (2013), «La formation pratique dans les ateliers d'artistes au xixè siècle», en Alain BONNET y France NERLICH, *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris (1780-1863)*, Tous, Presses Universitaires François Rabelais, pp. 59-69.
- BORDE, R., «L'Association Phylotechnique à La Varenne», *Le Radical*, (París: 29-X-1907), p. 2.
- BRAUER, Fae (2013), *Rivals and conspirators. The Paris Salons and the Modern Art Centre*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- BUENO PETISME, María Belén (2010), *La Escuela de Arte de Zaragoza: la evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CALVO CARILLA, José Luis (1989), *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 92.
- CANO DÍAZ, Emiliano (2018), «Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal», en *Cartas Hispánicas*, 9, pp. 56-87.
- CASTÁN CHOCARRO, Alberto (2015), *Ideal de Aragón. Regeneración e Identidad en las artes plásticas, 1898-1939*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CHAUDONNERET, Marie Claude (1995), «Du genre anecdotique au genre historique. Une autre peinture d'histoire», en VV. AA., *Les années romantiques*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, pp. 76-85.
- CLIFFORD SPENCER, Michael (1969), *The Art Criticism of Theophile Gautier*, Ginebra, Librairie Doz.
- CORBIER, Christophe (2019), «Archéologie et imaginaire néogrec au milieu du xixe siècle: Ingres, Papéty et Gérôme», en *L'Histoire par l'image*, 2019. Disponible online: <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/archeologie-imaginaire-neogrec-milieu-xixe-siecle-ingres-papety-gerome> (fecha de consulta: 16-III-2020).
- DAMAMME, Jeanne (1991), *Ernest Meissonier (1815-1891), le maître et ses élèves*, Poissy, Musée d'Art et Histoire.
- DE CUENCA, Carlos Luis, «París: la exposición de 1900», *La Ilustración Española y Americana*, (Madrid: 30-VI-1900), p. 3.
- DE GONCOURT, Edmond y Jules (2007), *L'Art du xviiiè siècle, 1859-1875*, París, Tusson.

- DE LOISNE, Arthur, «Théâtre Tivoli-Folies», *L'Europe Artiste*, (París: 26-I-1890), p. I.
- DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, José Pascual (2004), *Relación General de Señores Académicos de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*, Zaragoza, Real Academia de San Luis.
- DE UNCETA Y LÓPEZ, Marcelino, *La Ilustración Española y Americana*, (Madrid: 8-XI-1885), p. 269.
- DUSSIEUX, Louis (1859), *Les artistes français à l'étranger*, París, Lecoffre Fils et Cie.
- EISENMAN, Stephen F. et al. (2001), *Historia crítica del arte del siglo xix*, Madrid, Akal.
- EFEBE, «Desde París», *La Unión Ilustrada*, (Málaga: 25-V-1910), p. 4.
- FEHRER, Catherine (1989), *The Julian Academy. Paris 1868-1939*, Nueva York, Sepherd Gallery.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia (2008), «Art: Hobby or Profession? María Luisa de la Riva, a Spanish Painter in Fin de Siècle Paris», en VV.AA., *Rhetorics of work*, Pisa, Edizioni Plus, pp. 125-138.
- (2014), «La condición social del pintor de la modernidad en París en la segunda mitad del siglo xix», *Saitabi*, 64-65, pp. 225-239.
- FOUQUIER, Henry, «Salon de 1883», *Gil Blas*, (París: 1-V-1883), p. 4.
- FOURNEL, Victor (1884), *Les artistas contemporains*, Tours, A. Mame.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (1981), «La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero», en *XXXIII Seminario de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 121-135.
- (1982), «Zaragoza y la Escuela de Bellas Artes en el siglo xix», en VV.AA., *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Vol. II*, Zaragoza, ICE, pp. 639-650.
- (1990), «Victoriano Balasanz (1854-1929) o la frustración de ser pintor en Zaragoza», en *Seminario de Arte Aragonés*, 44, 1990, p. 323-363.
- (1993), *Joaquín Pallarés a través de las colecciones privadas*, Zaragoza, Galería Jalón, Cajalón.
- (1996-1997), «Graus y su Escuela de Artes y Oficios», en *Revista Somontano*, 6, pp. 110-129.
- (2007), «Una generación de pintores partida por el medio siglo», en *Artigrama*, 22, pp. 617-647.

GARCÍA GUATAS, Manuel (2013), «Relaciones entre artistas vascos y aragoneses», en *Artigrama*, pp. 405-424.

- (2014), *La Escuela de Roma*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- (2020), «Dos pintores de Zaragoza en la corte de Portugal», en María del Carmen LACARRA (ed.), *El siglo xix: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 249-286.

GARCÍA MELERO, José Enrique (1998), *Arte español de la Ilustración y del siglo xix: Entorno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.

GOLDBERG, Itzhak (2013), «La vision de la ville par les impressionnistes et par Caillebotte», en *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 24.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÁ, Montserrat (1989), *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets.

HARVEY, David (2003), *Paris, Capital of Modernity*, New York, Routledge.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (1991), «El pintor aragonés Eduardo López del Plano», en *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV, pp. 267-303.

- (1994), «Así era la Escuela Provincial de Bellas Artes (1869-1894)», en *Seminario de Arte Aragonés*, XLVI, pp. 213-238.
- (2010), *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos «carte de visite» y «gabinet card»*, Zaragoza, Cajalón.

HERRÁN, Fermín, «Exposición de acuarelas, 1880», *La Ilustración Española y Americana*, (Madrid: 8-VII-1880), p. 11.

HOLL, J. C., «Troisième Exposition. De l'Association des artistes espagnols», *Les Cahiers d'Art et Litterature*, (París: I-V- 1905), p. 55.

ILLÁN MARTÍN, Magdalena (2008), «Una nueva obra de la pintora zaragozana María Luisa de la Riva perteneciente al patrimonio artístico francés», en *Artigrama*, 23, pp. 565-574.

- (2009), «María Luisa de la Riva: una artista española en los salones franceses. Documentos conservados en los Archives Nationales de París», en *Laboratorio de Arte*, 21, pp. 491-499.
- (2014), «María Luisa de la Riva (1859-1926): la reivindicación del talento artístico de la mujer», en María GARCÍA SORIA (coord.), *Pintoras en España*

- (1859-1926). *De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 11-27.
- J. A., «Apertura de la exposición de acuarelistas», *El Globo*, (Madrid: II-V-1881), p. 2.
- JEANPIERRE, Henri Jean Pierre (1967), «Achille Zo, sa vie, son oeuvre», en *Bulletin de la Société des sciences lettres et arts de Bayonne*, número 116, pp. 409-421.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (2016), «Máximo Juderías Caballero, de la aristocracia madrileña al Salón de París», en AACADigital, 36.
- (2018a), «Aproximación a la figura de Máximo Juderías Caballero (1867-1951). Un pintor al servicio del marqués de Cerralbo», en *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo*, 3, pp. 97-140.
 - (2018b), «Frailes, majos y manolas: nuestra pintura de casacón y su éxito en el París decimonónico», en Ana ASIÓN et al, *La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 131-140.
- LEMONNIER, Camille (1991), *L'école belge de peinture 1830-1905*, Bruselas, Labor.
- LOMBA SERRANO, Concha (1997), *Recuperar la memoria. Salvador Gisbert (1851-1912)*, Teruel, Ibercaja y Diputación Provincial de Teruel.
- y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2015), «Recuperación de patrimonio universitario: La musa Calíope (Alegoría de la Universidad) de Félix Pescaudor Saldaña», en *Artigrama*, 30, pp. 275-282.
 - (2019), *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LÓPEZ LAPUYA, Isidoro (1927), *La bohemia española en París a fines del siglo pasado: desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, París, Casa Editorial Franco-Ibero-Americana, 1927.
- , «El Salón de 1900», *El País*, (Madrid, 12-V-1900), p. 3.
 - , «Nuestros artistas en París», *El País*, (Madrid, 9-XII-1900), p. 3.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (1989), «El bilbilitano Juan García Martínez (Calatayud, 1828 – Madrid, 1895) como pintor de historia de tema aragonés», en *Actas del Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, pp. 419-426.

- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (1996-1997), «Pinturas de artistas españoles del siglo XIX en los museos de Francia», en *Artígrama*, 12, pp. 491-502.
- (1999), «Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera», *Pasarela. Artes Plásticas*, 10, pp. 47-55.
- (2000), «Del escaparate al museo: espacios expositivos en la Zaragoza de principios del siglo XX», en *Artígrama*, 15, pp. 391-409.
- (2005), «La influencia del París de la Belle Époque en los artistas aragoneses», en Amado FRANCO LAHOZ et al., *La seducción de París: artistas aragoneses del siglo XX*, Zaragoza, Museo Camón Aznar Ibercaja, pp. 19-28.
- (2010), «La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo», *Artígrama*, (25), pp. 165-183.
- (2013), «Asociaciones de artistas y sus espacios expositivos en el siglo XIX», en María del Carmen LACARRA DUCAY (ed.), *Arte del siglo XIX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 279-312.
- LUXEMBERG, Alisa (1994), *León Bonnat (1833-1922)*, Nueva York, New York University.
- MAR, A., «Crónica parisiense. Artistas españoles en París», *El Globo*, (Madrid: 2-VI-1901), p. 1.
- , «Notas parisienses. Artistas españoles en París», *El Globo*, (Madrid: 14-VI-1901), p. 2.
- MARTIN Y PASCHAL (1877), *Catalogue des tableaux et aquarelles modernes*, París, Hôtel Drouot.
- MEAD, Christopher (1995), «Urban Contingency and the Problem of Representation in Second Empire Paris», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 54, número 2, pp. 138-174.
- MONTSERRAT GÁMIZ, Miguel (1948), *La parroquia de Santa Engracia de Zaragoza: estudio histórico y jurídico de su pertenencia a la diócesis de Huesca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- OSSORIO Y BERNAD, Manuel (1883-1884), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas.
- (1975), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*, Madrid, Giner.
- PARRHISIA, «Le vernissage à l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs», *La Fronde*, (París: 13-II-1903), p. 2.

- POBLADOR MUGA, María Pilar (2012), «Ensueños de París. El Art Nouveau como modelo para la arquitectura modernista zaragozana», en Ernesto ARCE et al., *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 289-305.
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2018a), *Música, artes visuales y escénicas y otros espectáculos en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- (2018b), «Manuel Ros Pons y Ramiro Ros Ráfales, pintores aragoneses de la Restauración», en AACADigital, 2018.
- REITLINGER, Gerald (1876), *Tableaux modernes, collection de M. Tétard*, París, Hôtel Drouot.
- RENARD, Margot (2013), «L'atelier privé de Thomas Couture», en Alain BONNET y France NERLICH, *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris (1780-1863)*, Tous, Presses Universitaires François Rabelais, pp. 307-318.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos (1993), *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*, Madrid, Universidad Autónoma.
- (2014), «Ideología e imagen del artista español del siglo xix», en Luis SAZATORNIL RUIZ y Fréderic JIMENO (eds), *El arte español entre Roma y París: siglos xviii y xix: intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 129-144.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2000), *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Everest.
- (2013), «Escultura del siglo xix en Zaragoza. De la imagen devocional al monumento conmemorativo», en María del Carmen LACARRA DUCAY (ed.), *Arte del siglo xix*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 279-312.
- SANZ-PASTOR, Consuelo (1952): «Máximo Juderías Caballero (1867-1951)», en *Arte Español*, 19, pp. 93-98.
- SOTO BOULLOSA, Juan Carlos (1985), «Realismo pictórico y positivismo», en Liñó: *Revista anual de Historia del Arte*, 5, pp. 101-113.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra (1974), *French realism and the Dutch Masters*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert.
- VAN KIRTIS, «Correspondence particulier du Courrier de l'art», *Courrier de l'art*, (París: 02-I-1885), pp. 280-281.

- VAN ZANTEN, David (1994), *Building Paris, Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital 1830–1870*, Evanston, Northwestern University.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (2015), *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- VV.AA. (1885), *La grand encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, París, J. Lamirault et Cie.
- WILSON-BAREAU, Juliet (2002), «Manet et l'Espagne», en VV. AA., *Manet-Vélezquez*, París, RMN, pp. 171-215.
- WOODROW, Alain (1993), *La femme bilboquet: biographie de Mauricia de Thiers*, París, Éditions du Félin.
- YESTE NAVARRO, Isabel (2016), «La imagen perdida: los hotelitos de la Plaza de Aragón en Zaragoza», en *Artigrama*, 31, pp. 391-419.
- ZUCCONI, Antonietta Angelica (2011), «Les salons de Mathilde et Julie Bonaparte sous le second empire», en *Napoleonica. La Revue*, 11, París, pp. 151-182.



Este libro se terminó de imprimir
en el otoño de 2020,
150 años después de la proclamación
de la Tercera República francesa
y de la presentación en París
de *La Vicaría*, de Mariano Fortuny.

PUBLICACIONES
DE ROLDE DE ESTUDIOS ARAGONESES
TÍTULOS EDITADOS 2015-2020

Cuadernos de Cultura Aragonesa

- 59-60. *Tesón y melancolía. Memorias, 1987-2012.* Eloy Fernández Clemente.
61. *Arte público en Aragón. Nuestro patrimonio colectivo al aire libre.* Jesús Pedro Lorente.
62. *Papeles de cine. Los carteles del festival de cine de Huesca. 1973-2016.* Roberto Sánchez López.
63. *Las huellas de la vivienda protegida en Zaragoza. 1939-1959.* Noelia Cervero Sánchez.
64. *La Vall de Balat. Memorias de l'Aragó (1948-2017).* Artur Quintana i Font.
65. *Los espacios verdes en la Zaragoza del siglo xix. Patrimonio de ayer y de hoy.* Laura Ruiz Cantera.
66. *La cultura audiovisual en Aragón durante la Transición. Búsquedas y alternativas.* Ana Asión Suñer.
67. *Las minas de cobalto de San Juan de Plan.* José Solana Dueso.
68. *Justicia y dignidad. Memoria aragonesa del Holocausto.* Enrique N. Vallespín Domínguez (coordinador).
69. *Entre la bohemia y el salón. París y la pintura de género aragonesa, 1870-1914.* Guillermo Juberías Gracia

Val de Bernera

15. *El confín del Matarraña. Fayón mágico y legendario.* Alberto Serrano.
16. *La pequeñez de los días. Treinta entrevistas a treinta docentes aragoneses.* Víctor Juan.

Salvachinas

18. *El Justicia de Aragón (en Ejea se hizo ley).* Carlos Serrano, Daniel Viñuales.
19. *Las iglesias de Serrablo.* Carlos Serrano, Daniel Viñuales.
20. *Viella Zaragoza. La ciudad y su memoria.* Miguel Martínez Tomey.
21. *Una ciudad en la crisálida. Espacios de cultura, espacios de acción (Zaragoza, 1969-1979).* Carlos Serrano.
22. *Magos aragoneses del siglo xx.* Pepín Banzo, Pepe Fernández.
23. *Cadenzias (Áñchel Conte).* Varios autores.
24. *¡Qué buen sentir! Mosica e mosicos de por astí.* Ángel Vergara, Mila Dolz.

Petarruego

7. *Diccionario de voces aragonesas de María Josefa Massanés Dalmau. Una curiosidad lexicográfica del siglo xix.*
Edición y estudio de María Pilar Benítez y Óscar Latas.

Los sueños

7. *Viajes a Ultima Thule. José Antonio Labordeta en Suecia.* Mats Lundahl.
8. *Mujeres soñadas.* Rafael Navarro, Antón Castro.

Aragòn Contemporáneo

5. *Protesta y ciudadanía. Conflictos ambientales durante el franquismo en Zaragoza (1939-1979).* Pablo Corral Broto.

Aragón recursos educativos

1. *Apuntes de Historia y Cultura de Aragón I.* Varios autores.
2. *Historia y Cultura de Aragón.* Varios autores.
3. *Ejercicios de iniciación a la lengua aragonesa.* Alberto Gracia.

207

Documentos de trabajo

7. *Impresos y formularios en aragonés ta particulars, interpresas y conzellos.*
Varios autores.

Otros

- Santiago Román Ledo. *Guía de lectura.* Chulia Ara.
- Roberto Cortés Alonso. *Guía de lectura.* Chusé Antón Santamaría.
- Áñchel Ramírez. *Guía de lectura.* Chulia Ara.
- Chuana Coscujuela. *Guía de lectura.* Chulia Ara.
- Chesus Aranda. *Guía de lectura.* Chusé Antón Santamaría.

Publicaciones periódicas

Rolde. Revista de Cultura Aragonesa.

Ager, Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural.

<http://ruralager.org>

Catálogo completo en: <http://www.roldedeestudiosaragoneses.org>



CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 69



Colaboran



I+D HAR2017-88543-P

