

Reciprocidad y diplomacia cultural hispano-francesa: Goya y la *Exposition de peinture espagnole moderne de París (1919)*

Guillermo Juberías Gracia

Universitat de València

guillermojuberias@gmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0098-5287>

Resumen: La *Exposition de Peinture Espagnole Moderne*, celebrada en el Petit Palais de París en 1919, contribuyó a la divulgación de Goya y del arte español moderno en Francia. A través del presente artículo se contextualiza esta muestra, que apenas ha recibido atención historiográfica, como parte de un conjunto de exposiciones que, desde 1908, se celebraron fruto de la cooperación cultural entre ambas naciones, intensa en torno a la Primera Guerra Mundial. Presentamos aquí datos inéditos relacionados con su organización, las obras de arte presentadas, las adquisiciones realizadas por el Estado francés y su recepción crítica en España y Francia. Todo ello nos permite analizar la imagen que desde España interesó proyectar en el país vecino a través de estas políticas de diplomacia cultural y reciprocidad que culminarían en posteriores exposiciones y proyectos.

Palabras clave: París; Burdeos; Petit Palais; diplomacia cultural; exposición temporal; Goya; pintura moderna.

Reciprocity and Hispanic-French Cultural Diplomacy: Goya and the *Exposition de Peinture Espagnole Moderne at Paris (1919)*

Abstract: The *Exposition de Peinture Espagnole Moderne*, held at the Petit Palais in Paris in 1919, contributed to the promotion of Goya and contemporary Spanish art in France. This article contextualizes the exhibition, which has received little historiographical attention, as part of a series of exhibitions that were held as a result of cultural cooperation between the two nations since 1908. This collaboration was particularly intense during the First World War. We present here unpublished data related to the organization of the exhibition, the works of art on display, the acquisitions made by the French State, and its critical reception in Spain and France. All of this allows us to analyze the image that Spain was interested in projecting in France through these policies of cultural diplomacy and reciprocity, which would culminate in subsequent exhibitions and projects.

Keywords: Paris; Bordeaux; Petit Palais; cultural diplomacy; temporary exhibition; Goya; contemporary painting.

Cómo citar este artículo / Citation: Juberías Gracia, Guillermo. 2024. "Reciprocidad y diplomacia cultural hispano-francesa: Goya y la exposición de peinture espagnole moderne de París (1919)". *Archivo Español de Arte*, 97 (388), 1361. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1361>

Fecha de recepción: 24-11-2023. Fecha de aceptación: 09-02-2024. Publicado en línea: 24-01-2025.

1. El acercamiento cultural hispano-francés a través de las exposiciones temporales de comienzos del siglo xx

Las dos primeras décadas del siglo xx constituyeron un momento crucial para la mejora de las relaciones culturales entre España y Francia, gracias, en parte, al emprendimiento de acciones de diplomacia cultural como la exposición aquí estudiada. En este sentido, desde finales del siglo XIX, los vínculos entre ambas naciones se habían visto reforzados con el asentamiento en París, "capital de la modernidad" en

palabras de David Harvey,¹ de numerosos artistas españoles que habían sabido adaptarse con mayor o menor éxito al moderno y complejo sistema artístico francés.² Todo ello servía de contrapunto al recelo con que una parte de la sociedad española miraba al país vecino,

¹ Harvey reflexiona, entre otras cuestiones, sobre las retóricas de representación de las diferentes clases sociales a las que pertenecían los artistas. Harvey 2008, 343-376.

² Sobre las estancias de pintores españoles en París: González y Martí, 1989. Para el caso catalán: Karp Lugo 2014 y Arbulú 2016. El contexto de los pintores valencianos en París fue investigado por Mireia Ferrer 2007.

cuya Tercera República era asociada al jacobinismo y anticlericalismo por las élites religiosas españolas, al mismo tiempo que sectores de la clase militar gravitaban hacia la germanofilia.³

Así, a comienzos del siglo xx se pretendió, a través de varias exposiciones celebradas en España y en Francia, reforzar los vínculos entre ambos países en momentos cruciales como el transcurso de la Primera Guerra Mundial, en un clima de división de la intelectualidad española entre germanófilos y francófilos.⁴ En ese contexto bélico, tan solo fueron autorizadas manifestaciones francesas de tipo artístico o científico —de ahí su trascendencia— que no comprometiesen el estatus neutral español.⁵ Por ello, contextualizamos primero la imagen cultural de Francia en sus exposiciones en España para comprender mejor la proyectada en la “Exposition de Peinture Espagnole Moderne” de París (EPEM, en adelante).

La primera exposición en mostrar la alianza entre ambas naciones fue la “Hispano-Francesa” de Zaragoza, en 1908. Su arquitectura ha sido analizada en varias publicaciones.⁶ También las obras que fueron expuestas en su Palacio de Bellas Artes.⁷ Además de la selección de pinturas y esculturas realizada por la junta organizadora de la muestra, cabe destacar la moderna colección enviada por el Ayuntamiento de Barcelona, apreciándose aquí su intención de formar parte de una exposición hispano-francesa como un primer paso hacia los proyectos emprendidos en la Ciudad Condal durante la década siguiente. La muestra de 1908 contó con un pabellón de Francia cuyo diseño expositivo ha pasado hasta ahora desapercibido y que aporta información sobre la imagen proyectada por el país vecino. El arquitecto encargado de su proyecto fue Joseph-Charles de Montarnal,⁸ quien trabajaba directamente para el Comité Français des Expositions à l’Étranger.⁹ Desde Francia fue aprobada una subvención de 125 000 francos, destinando 50 000 a la construcción del pabellón, 40 000 para el acondicionamiento de jardines y 25 000 para transportar y exponer en su *salon d’honneur* porcelanas y tapices procedentes de las manufacturas nacionales de Sèvres y Gobelins.¹⁰ Los 10 000 francos restantes se reservaban a gastos de representación de la república francesa en Zaragoza. Los tapices eran comprendidos como selectas piezas de las artes decorativas nacionales y por ello en la EPEM tam-

bién pudieron verse ejemplares de la manufactura de Santa Bárbara, como luego explicamos. El resto de galerías reunieron los expositores de las secciones de Agricultura, Industria y Comercio y Sección Colonial.¹¹ La imagen transmitida por Francia era la de una nación que todavía despuntaba como potencia colonial e industrial. Sin embargo, no se invirtieron esfuerzos artísticos, sin exponer colecciones de pintura o escultura. Además, el pabellón francés era una adaptación efímera y poco original de las formas del Petit Palais parisino. Así lo señaló el profesor Émile Bertaux, quien denunció la “médiocrité du pavillon de France, petit palais tout petit et tout bas”.¹²

Una década después, en pleno conflicto bélico europeo, la situación era distinta. En enero de 1917 fue celebrada en Madrid una exposición dedicada a los legionarios españoles combatientes en Francia y Bélgica y, ese mismo mes, publicaba su declaración fundacional la liga Antigermanófila.¹³ Semanas después, en abril de 1917, tuvo lugar la celebración en Barcelona de la “Exposició d’Art Francès”, investigada por los profesores Isabel Valverde y Jaume Vidal.¹⁴ En el año previo, un grupo de personalidades de relevancia para las artes y la cultura catalanas —destacando entre otros Sert y Rusiñol— expusieron ante las instituciones locales el proyecto de una muestra de arte francés.¹⁵ La municipalidad puso ingentes esfuerzos en su celebración, restaurando el Palau des Arts de la Exposición Universal de 1888, lugar en el que fueron expuestas las 1500 obras que reunieron las tres entidades francesas participantes: la Société des Artistes Français (SAF), la Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA) y el Salon d’Automne (SA). Allí pudieron verse piezas representativas de la pintura francesa de finales del siglo xix y comienzos del xx y artes decorativas —con tapices prestados de nuevo por Gobelins—. Tal y como apunta Valverde, la muestra constituyó la ocasión para Cataluña de negociar directamente con Francia, lo que generó tensiones con el gobierno central de Madrid. Este evento puso de manifiesto un acercamiento cultural de Barcelona hacia Francia, así como el aprovechamiento, por parte del país vecino, de las instituciones barcelonesas en un momento en el que la vida cultural parisina se encontraba aletargada por la contienda. Además, en esa misma época hubo muestras de pintores vanguardistas franceses organizadas por Josep Dalmau en su galería barcelonesa¹⁶ y actuaciones de los ballets rusos de París en el Liceo.

El éxito de esta muestra llevó a Madrid a celebrar una “Exposición de Arte Contemporáneo Francés” en el palacio de Bellas Artes del Retiro. La profesora Isabel García apuntó sus limitaciones: era mucho más

³ Temine 1986, 121-123.

⁴ Este rol de las exposiciones temporales como instrumentos de propaganda durante el transcurso de conflictos bélicos vería su culminación en la “Exposition Universelle” de París de 1937, con el caso concreto del pabellón de la Segunda República española: Robles 2009.

⁵ Trenc y Raillard 1986, 144.

⁶ Varias de ellas fueron recogidas en Hernández y Poblador 2006, 147-168.

⁷ García 2006, 169-195.

⁸ Martínez 2015, 156.

⁹ *Projet de loi relatif à la participation de la France à l’Exposition hispano-française de Saragosse*, 06-02-1908, Archives Nationales de France (en adelante ANF), Pierrefitte-sur-Seine, legajo F21 4741, exp. 1492.

¹⁰ *Note pour le bureau des travaux d’art, musées et expositions*, 22-04-1908, ANF, Pierrefitte-sur-Seine, legajo F21 4741, exp. 3687.

¹¹ Pamplona 1911, 295-310.

¹² Bertaux 1908, 349.

¹³ García y Pérez 2002, 56.

¹⁴ Valverde estudió esta exposición y las implicaciones que en ella tuvieron nociones de diplomacia cultural como la reciprocidad, la hospitalidad y la propaganda. Valverde 2014, 75-92; 2017, 189-203. Véase también: Vidal 2014, 153-171.

¹⁵ Trenc y Raillard 1986, 129-150.

¹⁶ Vidal 1993, 67-72.

reducida que la barcelonesa —solo fueron expuestas 190 obras— y casi todas ellas se adscribían al arte francés académico del cambio de siglo.¹⁷ Señaló García cómo buena parte de las obras mostradas en Barcelona viajaron al año siguiente a Ginebra y no pudieron ser apreciadas en Madrid. Además, entre los miembros del comité español de organización, se encontraban artistas académicos como Mariano Benlliure, Miquel Blay o José Villegas, que no hicieron gala de modernidad en la selección de las piezas.¹⁸ Sin embargo, el estudio del catálogo de la exposición revela la presencia de ciertas obras de relevancia.¹⁹ Tuvieron mucho peso los maestros académicos franceses de finales del siglo XIX como Bouguereau, Chaplin o Bonnat; hubo obras emblemáticas del realismo francés como *Un atelier aux Batignolles* de Fantin-Latour; los impresionistas también estuvieron representados a través de las figuras de Monet, Renoir, Sisley o Pissarro y pudieron verse obras más modernas como las de Vuillard. Es decir, se trataba de una reducida selección de obras de calidad, pero que no respondía con veracidad a la premisa de contemporaneidad de su título, tal y como denunciaron críticos españoles modernos como José Francés o Juan de la Encina.²⁰

Al año siguiente, con la Primera Guerra Mundial concluida, tuvieron lugar paralelamente a la EPEM dos exposiciones de arte francés en España: en Zaragoza y Bilbao. A pesar de celebrarse en un centro periférico en el panorama artístico español, la muestra zaragozana, que tuvo de nuevo por título “Exposición Hispano-Francesa”, superó, en palabras de Isabel García, a la de Madrid.²¹ La documentación conservada en los Archives Nationales de France nos permite conocer más detalladamente su proceso de organización. En 1918 los artistas Federico Beltrán y Josep Clarà, en delegación de la ciudad de Zaragoza, acompañados del escultor francés Bartholomé, tuvieron una audiencia con el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes francés. Plantearon la celebración de la muestra en otoño de ese mismo año, aunque su inauguración se retrasó hasta la primavera de 1919. El consistorio zaragozano acordó pagar los gastos de transporte, instalación y supervisión de las obras en territorio español. Por su parte, el ministerio francés otorgó un crédito de 50 300 francos para cubrir los costes de embalaje, seguros, etc.²²

En este caso, artistas españoles y franceses expusieron sus obras entre mayo y junio de 1919 en el edificio de La Lonja. Como en Barcelona, volvió a contarse con

la participación de las tres entidades artísticas francesas: SAF, SNBA y SA. No trajo tampoco una apuesta decidida hacia el arte de vanguardia, aunque sí pudieron verse obras relevantes del arte francés moderno. El arte español de otras regiones estuvo bien representado y su calidad motivó la adquisición por parte del Estado francés de cuatro lienzos de Luis Masriera, Beruete, Hermoso y Valentín Zubiaurre, por una cantidad total de 13 000 pesetas.²³ Además, la revista *La Esfera* publicó una imagen de la exposición ya instalada en La Lonja con paneles efímeros para colgar cuadros entre las columnas anilladas renacentistas, iluminación cenital gracias a grandes lámparas y una ornamentación con guirnaldas clasicistas y plantas de interior, similar a la que luego analizaremos para la EPEM [fig. 1].²⁴

En este panorama, un último episodio fue la celebración en Bilbao, en las Escuelas de Albia, de la “Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura”, en el verano de 1919.²⁵ En ella hubo una representación más destacada del postimpresionismo, con nombres como Gauguin, Van Gogh o Cézanne. También estaban bien representados los artistas vascos y catalanes, algunos de los cuales ya habían participado en la muestra de Zaragoza. Señala Isabel García cómo esta exposición estaría en el origen de la colección de arte contemporáneo del Museo de Bilbao, pues, al contrario del de Zaragoza, este sí que adquirió importantes cuadros de artistas como Gauguin, Cassatt o Cottet.²⁶ Paralelamente, Madrid celebró en junio de 1919 una exposición de trabajos artísticos hechos por prisioneros de guerra en los campamentos de Alemania y Austria.²⁷

Estas exposiciones fueron demostraciones de la diplomacia cultural existente entre España y Francia a comienzos del siglo XX, con una naturaleza manifiestamente aliadófila.²⁸ Es importante destacar cómo durante la Primera Guerra Mundial y la inmediata posguerra, las potencias implicadas en el conflicto intentaron aproximarse culturalmente a España y a los países de América Latina surgiendo entidades como la Anglo-Spanish Society (1916) del gobierno británico, el Ibero-Amerikanisches Institut de Hamburgo (1917) o el Institut d'Études Hispaniques de la Sorbona en París (1917).²⁹ Precisamente, en ese año nació también el Comité de Rapprochement Franco-Espagnol (en adelante CRFE), entidad de acercamiento a las élites culturales y científicas,³⁰ que estuvo detrás de la organización de las citadas exposiciones de Madrid (1918) y Zaragoza (1919) y de la EPEM aquí estudiada.

¹⁷ García 2019, 74.

¹⁸ Benlliure y Blay formaron parte, al año siguiente, del comité organizador de la EPEM.

¹⁹ VV. AA. 1918.

²⁰ García 2019, 74-76. José Francés era el organizador de los Salones de Humoristas en Madrid, con presencia de caricaturas de tema bélico hechas por artistas españoles y extranjeros. García 2018, 47. Además, cabe matizar cómo la contienda afectó especialmente a los artistas vanguardistas más jóvenes, que fueron los primeros en ser llamados a filas. Arnaldo 2008, 30.

²¹ García 2019, 76-77.

²² *Exposition de Saragosse*, 16-05-1919, ANF, Pierrefitte-sur-Seine, legajo F21 4741, exp. s/n.

²³ *Arrêté, Ministère de l'Instruction Publique et les Beaux-Arts. Exposition de Saragosse*, 19-06-1919, ANF, Pierrefitte-sur-Seine, legajo F21 4741, exp. s/n. Actualmente, *Los Cigarrales* de Beruete y *La Hillandera* de Zubiaurre, integran la colección del Musée Goya de Castres.

²⁴ “La Lonja de Zaragoza y la Exposición Hispano Francesa”. *La Esfera*, Madrid, 5-07-1919, 27.

²⁵ Barañano y González 1987, 159-182.

²⁶ García 2019, 80.

²⁷ García 2018, 51.

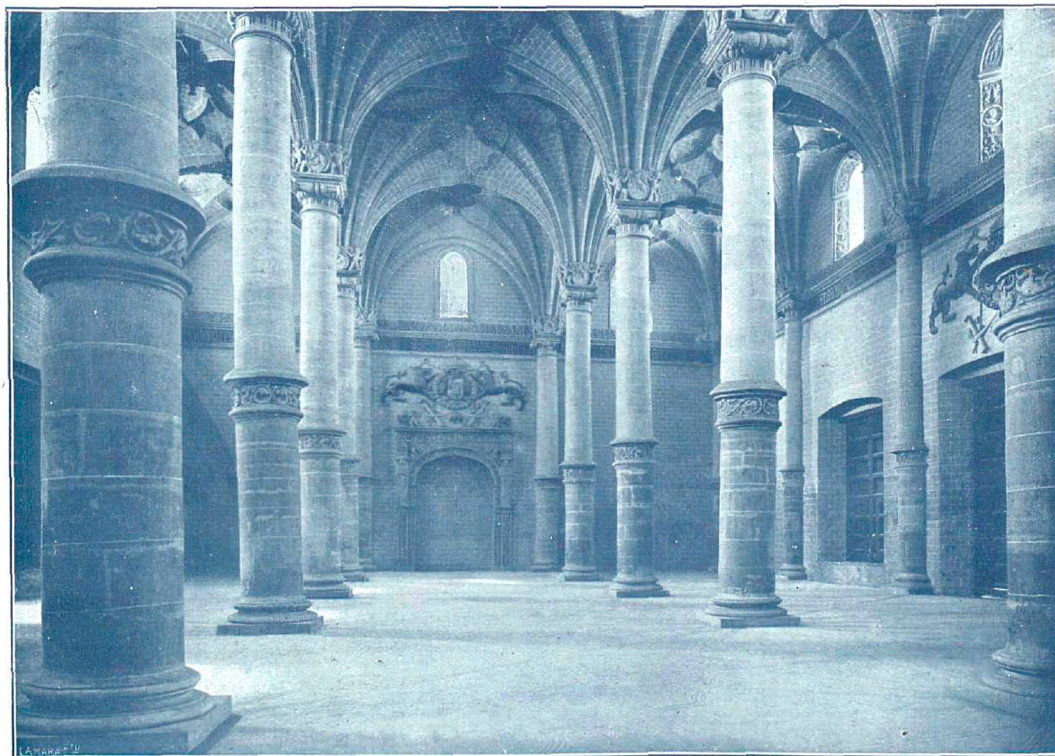
²⁸ Sobre la propaganda y las intervenciones de los dos bandos beligerantes en la realidad social, política y económica de España. González y Aubert, 2014.

²⁹ Ribagorda 2019, 17-29.

³⁰ González y Aubert 2014, 239.

LA ESFERA

La Lonja de Zaragoza y la Exposición Hispano-Francesa



El interior de la Lonja zaragozana, donde ha sido instalada la Exposición Hispano-Francesa

EN números anteriores de LA ESFERA se ha concedido a la Exposición de Zaragoza toda la importancia que realmente ha tenido, publicando y comentando todas aquellas obras de artistas españoles y franceses destacadas vigorosamente desde el primer momento.

La generosa y patriótica iniciativa del vizconde de Escoriaza; su inquebrantable entusiasmo, secundado por ilustres personalidades políticas, artísticas y literarias de ambas naciones hermanas, dieron el resultado apetecido. Satisfecho en alto grado puede mostrarse el patrio aragonés de haber realizado una obra de enorme trascendencia nacional.

No es el menor de los elogios debidos a este propósito, de tan feliz resultado, el que haga resaltar la acertada elección de local



Aspecto de la Exposición de Pintura Hispano-Francesa, instalada en la Lonja de Zaragoza
FOTS. CEPERO

y la espléndida instalación.

Magnífico aspecto presentaba la Lonja de Zaragoza, con sus altas arcadas góticas, con su piedra de tan cálida entonación, con las esbeltas columnas, con los heráldicos emblemas y los dorados relieves y rosetones de las tres amplias naves.

En la central había colocado la sección de escultura, y en las dos laterales, separadas por sobrios tabiques supletorios, la sección de pintura con sus numerosas instalaciones.

A través de los años la Lonja de Zaragoza sigue obteniendo aquel noble empleo que señalaron sus fundadores el año 1551, según rezan los gruesos caracteres góticos del friso: «... la qual y ciudad tenga Dios de su mano para que siempre se emplehen en justicia paz y buen gobierno de ellas».

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 1. Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza (1919). Fotografía Cepero. Extraído de: *La Esfera*. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

2. Goya, figura de hermanamiento entre España y Francia

Cabe preguntarse por qué, de todos los pintores de la tradición española, los organizadores de la EPEM escogieron a Goya como la figura con la que abrir la exposición. Sin ser este nuestro objeto de estudio, hay que destacar cómo, desde los años 20 y 30 del siglo XIX, Goya había recibido notable atención en Francia, tanto por historiadores y críticos,³¹ como por literatos.³² Así, la pintura, grabados y dibujos del artista fueron ampliamente coleccionados y contaban con una alta apreciación en el sistema artístico y cultural francés.

Sin embargo, no fue hasta finales de los años 60 cuando se dieron las primeras iniciativas conjuntas franco-españolas para la recuperación de su memoria.³³ Al respecto, el cónsul español en Burdeos, Joaquín Pereyra, inició en 1869 los trámites para la repatriación de los restos del pintor. Este fue un largo proceso que no concluyó hasta 1899, cuando fue exhumado, por segunda vez, en el cementerio de la Chartreuse gracias a la autorización del alcalde de Burdeos. A partir de entonces, la memoria de Goya en la capital girondina fue reivindicada a través de acciones como la colocación en 1907 de una placa costeada por Ignacio Zuloaga en el último domicilio ocupado por el pintor de Fuendetodos en la ciudad.³⁴ La placa fue luego reubicada al descubrirse que la numeración de los inmuebles del Cours de l'Intendance había cambiado³⁵ y, más adelante, el propio CRFE estaría implicado en la colocación de una nueva placa obra de Mariano Benlliure.³⁶

Las iniciativas para la puesta en valor de Goya continuaron y, en la década siguiente, en el mismo año de 1919 en que se inauguraba la EPEM, era representada en París la ópera *Goyescas* de Enrique Granados, con decorados de Zuloaga y su cuñado Maxime Dethomas.³⁷ Este último escribió en abril de aquel año al pintor de Éibar felicitándole por su participación en la EPEM, afirmando que Goya era un “maître parmi les maîtres” y elogiando la iniciativa de haber trasladado a París los tapices ejecutados a partir de cartones de

Goya, que constituían para él una “mine de renseignements” para el diseño del atrezzo de *Goyescas*.³⁸

Otra prueba de cómo Goya se convirtió en un símbolo de entendimiento entre España y Francia fue el envío como obsequio del cenotafio original en el que habían descansado sus restos en el cementerio de la Chartreuse, un regalo del consistorio bordelés al zaragozano.³⁹ Ya en 1908 Paul Courteault había denunciado el estado de abandono de este monumento.⁴⁰ Años después fue restaurado y, en 1926 y con el consentimiento de la familia Goicoechea, copropietarios del cenotafio, fue regalado a la Junta del Centenario de Goya, quien dispuso su ubicación en Zaragoza.⁴¹ A su vez, fue diseñado y colocado un nuevo cenotafio en el lugar en el que había estado el antiguo, ofrecido como agradecimiento por la Junta del Centenario y el consistorio zaragozano.⁴² En junio de 1928, en el marco del Centenario, este monumento fue inaugurado en presencia de autoridades francesas y españolas. Los alcaldes de Burdeos y Zaragoza se felicitaron de que el monumento representase un “símbolo de la amistad entre Burdeos y Zaragoza y entre España y Francia”. El prefecto de la Gironda afirmó cómo “esta manifestación franco-española constituía una nueva etapa de la aproximación entre los dos pueblos, cuyas relaciones serán muy pronto grandemente facilitadas por la apertura del túnel del Somport”.⁴³ Estas acciones tenían su eco en la programación expositiva con la presentación en el Musée de Bordeaux de la exposición Gironde-Aragon, organizada por el CRFE gracias al precedente sentado por la EPEM de 1919.⁴⁴ 1928 sería clave en la aproximación entre ambas naciones, con la apertura del citado túnel de Somport y la inauguración de la Casa de Velázquez en Madrid.⁴⁵

Pero, además de ser un símbolo de la comunión entre las dos naciones, Goya fue asociado a la idea de modernidad en Francia desde comienzos del siglo XIX, de ahí el interés en que la EPEM —integrada mayoritariamente por artistas vivos— comenzase con una primera sección dedicada a Goya. Ya en 1893 en su monografía sobre la pintura española, Paul Lefort dedicaba un capítulo a Goya y apuntaba el impacto que el estudio de sus obras había tenido en autores modernos como Regnault, Fortuny, Manet o Sargent.⁴⁶ Unos años más tarde, en 1907, Paul Lafond afirmaba en su obra dedicada al artista la gran celebridad que había

³¹ Gué 2015. Sobre las conexiones entre Goya y Francia ya en vida del artista: Wilson-Bareau 2003, 139-159.

³² *Los Caprichos* fascinaron a los poetas románticos franceses como Alfred de Musset. Hempel 1972, 149-160; 2003, 161-173.

³³ Sobre la recuperación de la memoria de Goya cabe destacar los estudios recogidos en Lozano 2008.

³⁴ Lorente 2010, 178.

³⁵ Esta confusión fue denunciada tempranamente por Paul Courteault 1912, 248-349.

³⁶ Al respecto, Marcel Alioth, secretario del comité, escribió en mayo de 1920 a Ignacio Zuloaga, anunciándole la retirada de su placa. Véase: *Carta de Marcel Alioth a Ignacio Zuloaga*, 19-05-1920, Archivo de la Fundación Zuloaga, (en adelante AFZ), Zumaya, Guipúzcoa.

³⁷ *Goyescas* fue primero una suite para piano compuesta en 1911, transformada luego en una ópera que se estrenó en la Metropolitan Opera de Nueva York en 1916. Juberías 2021, 15-31.

³⁸ *Carta de Maxime Dethomas a Ignacio Zuloaga*, 16-04-1919, AFZ, Zumaya, Guipúzcoa.

³⁹ Fauque y Villanueva 1982, 241.

⁴⁰ Courteault 1908, 11.

⁴¹ *Transfert du cénotaphe de Goya*, 1926-1927, Archives Bordeaux Métropole, (en adelante ABM), Burdeos, legajo 4046 M, exp. 65.

⁴² El legajo citado en la nota previa conserva los planos de dicha parcela y el diseño del nuevo cenotafio.

⁴³ “Solemnidad en Burdeos. Inauguración del Cenotafio de Goya”. *El Imparcial*, Madrid, 12-06-1928, 12.

⁴⁴ VV. AA. 1928.

⁴⁵ Delaunay 1994, 591-597.

⁴⁶ Lefort 1893, 282. La totalidad del capítulo ix se dedica a Goya: Lefort 1893, 257-282. Enrique Lafuente Ferrari (1947, 241-249) profundizó en la influencia de Goya en el arte decimonónico francés.

ganado en Francia.⁴⁷ Y su condición de primer eslabón del arte moderno español vendría confirmada, entre otros, por libros como el publicado en 1908 por Sir Alfred Georges Temple sobre la pintura de la escuela española moderna “*since the Time of Goya*”.⁴⁸ En esta línea, a propósito de las obras presentes en la EPEM de 1919, en una “Carta de París”, el autor Eduardo Jaloux afirmaba: “Puede verse por esta exposición cuánto ha influido Goya en la pintura moderna: la ha creado, por así decirlo, reconstruido, resucitado; Manet procede de él, y con Manet, toda la escuela francesa contemporánea, de Cézanne a Gauguin y a Matisse”.⁴⁹

Años más tarde, la celebración en España y Francia del Centenario de la muerte de Goya en 1928 terminaría consolidando esta elevada consideración. Así se aprecia en el discurso pronunciado por Paul Jamot, conservador del Museo del Louvre, dado en el Instituto Francés de Madrid. En el afirmó: “Tout le monde a dit que Goya est le père de l’art moderne [...] En d’autres termes, notre art n’a été l’art moderne que dans la mesure où il se rattache à Goya”.⁵⁰

3. La Exposition de Peinture Espagnole Moderne de París de 1919

A través de las siguientes líneas abordamos la EPEM celebrada en la ciudad de París en 1919, prestando atención a su organización, al arte expuesto, su diseño expositivo y su recepción crítica. Pudo verse en el Petit Palais entre el 12 de abril y el 31 de mayo de 1919 y formó parte de una cuádruple exposición organizada en beneficio de las regiones devastadas por la guerra, que incluía también una muestra de maestros venecianos de los siglos XVIII y XIX, de ilustradores franceses y de artistas modernos yugoslavos [fig. 2]. En relación a lo expuesto en el primer epígrafe de este artículo, algunos historiadores han interpretado la celebración de este evento como una respuesta del ayuntamiento de París a la generosidad de Barcelona y de Madrid por sus muestras de arte francés en 1917 y 1918.⁵¹ Retomando esa idea, Ignacio Peiró afirmó cómo este evento fue, además, un ejercicio de la diplomacia española para propagar la imagen de la nación en el exterior.⁵²

Al respecto, es importante comprender quiénes estuvieron detrás del proceso de génesis de la muestra, en el que tuvo un papel determinante el CRFE. En su seno se formaron dos secciones artísticas: una francesa y una española. La francesa venía encabezada por tres presidentes: Léon Bonnat, a título honorario; Pierre Imbart de la Tour, como delegado general; y Charles Widor, como presidente de la sección artística. Bonnat fue un pintor profundamente hispanófilo, coleccionista de pinturas españolas que donó al Musée de Bayonne,



Fig. 2. *Exposition au profit des régions dévastées* (1919). Impresión tipográfica. CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris.

su ciudad natal. Imbart de la Tour fue uno de los pioneros del hispanismo en Francia, fundador en 1899 de la *Revue Hispanique*. Widor fue un organista y compositor participante en 1916 en la primera misión en España que daría lugar al CRFE. Los tres estuvieron vinculados desde 1919-1920 a las comisiones de reglamento y gestión de la futura Casa de Velázquez.⁵³

La sección artística española venía presidida por Jacobo Fitz-James Stuart, XVII duque de Alba, quien estuvo ligado desde 1916 al nacimiento del CRFE.⁵⁴ En 1918 había recibido en Madrid a Imbart de la Tour y a Widor para la inauguración de la muestra de pintura francesa, pronunciando un discurso en el que “prometió que nuestro país llevaría en reciprocidad a Francia sus obras de arte”.⁵⁵ Además del duque de Alba, también integraron la sección española de la muestra de 1919 el escultor Mariano Benlliure, como presidente del comité artístico; Gonzalo Bilbao y Miquel Blay, como delegados en París; José Villegas, Jacinto Octavio Picón, Aureliano de Beruete y Luis de Errazu. El periodo cronológico elegido para la muestra parisina fue el mismo que el de la madrileña: 1870-1919. La

⁴⁷ Lafond 1907, 1.

⁴⁸ Temple 1908.

⁴⁹ Jaloux 1919, 381.

⁵⁰ Jamot 1928, 1.

⁵¹ Trenc y Raillard 1986, 149.

⁵² Peiró 2017, 65.

⁵³ Delaunay 1994, 561.

⁵⁴ Delaunay 1994, 127.

⁵⁵ “Inauguración. La exposición de pintura francesa”. *La Prensa*, Madrid, 13-05-1918, 2.

exposición fue inaugurada por el presidente de la República Francesa, Poincaré, el 12 de abril de 1919. Entre los altos cargos españoles presentes se encontraba el propio Benlliure —era, además, director general de Bellas Artes—; el embajador de España en Francia, Quiñones de León; o Beruete, como director del Prado. Entre las autoridades francesas, estaban los presidentes de los consejos municipal y general del Sena o el director de Bellas Artes.⁵⁶ Un día después, Aureliano de Beruete pronunció una conferencia presentada por Imbart de la Tour en el Círculo de la Prensa Extranjera de París, titulada “Goya y sus obras”.⁵⁷

Así, en la EPEM fueron expuestas 22 pinturas de Francisco de Goya, seguidas de 337 cuadros de artistas españoles activos entre la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX.⁵⁸ También se presentó una selección de 59 esculturas y, dotando al espacio del carácter de *period room* que solían tener las salas de estas exposiciones, se trajeron piezas de artes decorativas de la colección de la Casa Real española, entre ellas 24 tapices ejecutados a partir de los cartones de Goya [fig. 3].

Tal y como señalan las crónicas, la primera sección de la exposición se dedicaba monográficamente al arte del pintor aragonés [fig. 4]. Para ello se incluía una cuidada selección de 22 cuadros, ninguno de ellos a la venta. Entre las obras expuestas se encontraban los retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma, procedentes de la Casa Real; el retrato de la duquesa de Alba y de la marquesa de Lazán, propiedad del duque de Alba; una cabeza de mujer de la colección del marqués de Viana; dos estudios para retratos y dos bocetos de las pinturas de San Antonio de la Florida propiedad del conde de Villagonzalo; un retrato de la hija de Manuel Silvela de la colección del marqués de la Vega-Inclán; un retrato femenino procedente de la colección del conde de Pradère; tres pinturas de la Academia de San Fernando; el retrato del duque de San Carlos, propiedad del Canal Imperial de Aragón; la *Casa de Locos* de la colección de Beruete y un retrato femenino del expositor Domínguez. A ellos se sumaban cuatro cartones de la colección del Prado: *La maja y los embozados*, *Las lavanderas*, *La aguadora* y *El pelele*.⁵⁹ Así, la mayor parte de estas obras pertenecían a instituciones públicas y a coleccionistas directamente relacionados con el proyecto de la exposición. Cabe destacar también cómo las pinturas propiedad del conde de Villagonzalo ya habían figurado en el catálogo de la gran exposición dedicada a Goya en Madrid en 1900.⁶⁰

Todas estas obras fueron atentamente elegidas por el comité organizador para perpetuar una imagen muy concreta de lo goyesco, la del artista como pintor de

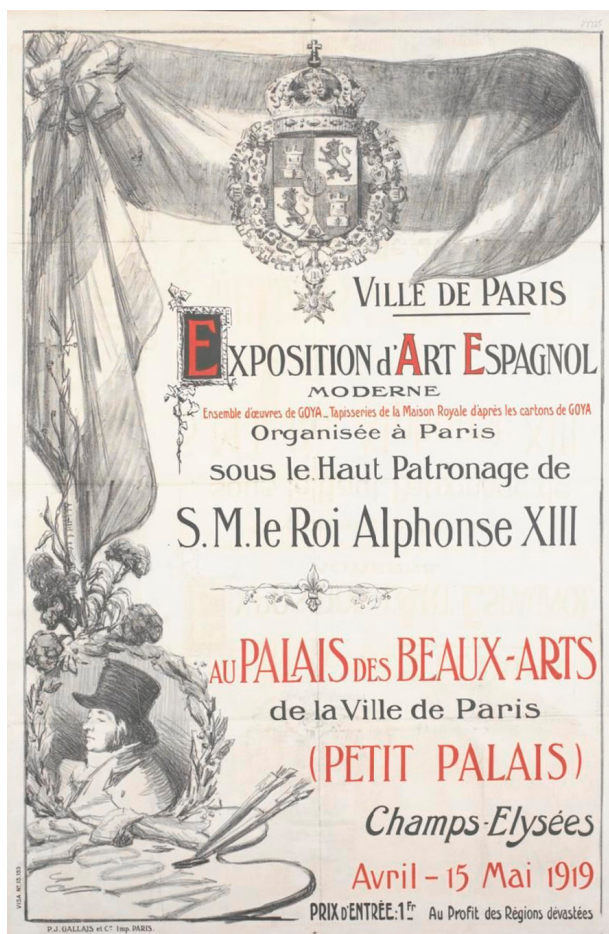


Fig. 3. Cartel de la EPEM, 1919. Litografía, 1193 x 797 mms. Cortesía del Imperial War Museum.

corte, castizo y costumbrista.⁶¹ Al respecto, el periodista Cristóbal Botella, bajo el pseudónimo de Juan de Becón, afirmó que Goya quedaba representado como “el pintor de la Corte de Carlos IV y de las Manolas y de los Chisperos de Madrid”.⁶² Por ello, no formaron parte de la selección ninguna de las *Pinturas negras*, integradas desde 1881 en la colección del Prado. Tampoco fueron expuestos dibujos o estampas de Goya que dieran muestra de su faceta crítica y satírica, aspectos muy apreciados por las letras francesas desde los años 20, y sobre todo los años 30 del siglo XIX, como se constata en los escritos de Théophile Gautier y Eugène Piot.⁶³ Las obras del pintor aragonés presentes en la exposición contribuyeron a la visión idealizada y edulcorada del periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, silenciando sus episodios más conflictivos.⁶⁴ Esta visión parcial de Goya alcanzaría su momento culminante en las celebraciones de

⁵⁶ “La exposición de arte español en París”. *El Sol*, Madrid, 13-04-1919, 19.

⁵⁷ “El arte español en París”. *La Prensa*, Madrid, 14-04-1919, 3.

⁵⁸ Datos obtenidos gracias a la consulta de un ejemplar del catálogo de la exposición conservado en el Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, signatura: PPEX1919(3). VV. AA. 1919a.

⁵⁹ VV. AA. 1919a, 5-6.

⁶⁰ VV. AA. 1900, 28-30.

⁶¹ Calvo Serraller 1995, 31-38.

⁶² Botella 1919, 1.

⁶³ Sobre los hitos de la historiografía de Goya en Francia en el siglo XIX: Gué 2015. Sobre el impacto de *Los Caprichos* en la literatura y el arte francés decimonónico: Fayos 2019. Esta visión francesa no estuvo exenta de ciertos estereotipos y leyendas sobre Goya que han ido perpetuándose hasta nuestros días. Glendinning 2017, 115-131.

⁶⁴ Álvarez 2013, 23.



Fig. 4. Sala de Goya, EPEM, 1919. © Sélince/ECPAD/Défense.



Fig. 5. Sala de Goya, busto de Alfonso XIII, 1919. © Sélince/ECPAD/Défense.

1928 y suscitara las críticas tanto de intelectuales conservadores como José María Salaverría,⁶⁵ como de pensadores progresistas como el artista anarquista Ramón Acín.⁶⁶ Además, a modo de escenografía monárquica, la sala se encontraba presidida por el busto escultórico de Alfonso XIII ejecutado por Mariano Benlliure, situado por delante de un tapiz con las armas de España, todo ello enmarcado con plantas [fig. 5]. En el centro de esta sala, cuyas paredes estaban forradas de terciopelo rojo brocado,⁶⁷ se situaba una mesa de estilo fernandino, además de varias cómodas, sillas y mesitas del mismo estilo, con abundantes plantas como en la coetánea muestra Hispano-Francesa de Zaragoza. Así lo apreciábamos en las fotografías ejecutadas por Sélince, pertenecientes al *Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense* (ECPAD).⁶⁸

⁶⁵ Salaverría 1927, 3.

⁶⁶ García 2012, 254-269.

⁶⁷ Aguirre 1919, 41.

⁶⁸ Véase ECPAD, número de inventario: SPA 114 D 5723.

Centrándonos en la sección dedicada a los pintores españoles contemporáneos, cabe destacar cómo, del total de 152 artistas representados, la mayoría, 124 (82 %) eran pintores vivos en el momento de celebración de la muestra y 28 de ellos (18 %) eran artistas fallecidos. Además, constatamos la representación de casi la totalidad de las regiones españolas, destacando especialmente la participación de 35 artistas catalanes (23 %), 25 madrileños (16 %), 22 valencianos (14 %), 20 andaluces (13 %) y ocho vascos (5 %). Tan solo una pintora concurre en la exposición, la artista zaragozana establecida en París María Luisa de la Riva, con una obra titulada *Raisins*.⁶⁹ Por otro lado, también resulta revelador cómo el artista que más obras presentó en la muestra fue Francisco Pradilla, con 16 pinturas, seguido de Francisco Domingo y de Ignacio Zuloaga, con ocho obras cada uno. De entre los artistas fallecidos fue de Fortuny de quien más pinturas se expusieron con un total de seis. Cabe apuntar cómo la comisión organizadora de la exposición escribió a los artistas que quería que estuviesen representados en la muestra, indicándoles que podían enviar dos obras y que “la dimensión de los cuadros no excediera los dos metros cincuenta centímetros”, aunque a este mensaje genérico Benlliure añadió concesiones para los artistas más consagrados, permitiéndoles presentar más obras y de mayor tamaño, como hemos podido localizar en la correspondencia de Zuloaga.⁷⁰

De las 337 pinturas representadas, casi todas ellas eran de asuntos costumbristas y reflejaban la identidad regional de sus autores. La selección evidencia el peso que la pintura de historia había perdido desde las últimas décadas del siglo XIX, en favor del costumbrismo regionalista y el paisaje. Sí que se aprecian ciertas pinturas de asuntos extraídos del pasado como *La naufragia* de Ulpiano Checa,⁷¹ dos lienzos de inspiración medieval: *Mal de amores* y *El bautismo del príncipe Juan* de Pradilla,⁷² la *Presentación del príncipe Juan a Carlos V* de Rosales,⁷³ varias figuras extraídas del siglo XVII por José Llaneces,⁷⁴ o asuntos dieciochescos en la obra de Domingo Marqués —con una pintura titulada *Goya y sus modelos*—.⁷⁵ Estos creadores pertenecían a una generación consagrada en la segunda mitad del siglo XIX.

La pintura contemporánea restante respondía a las tendencias regionales españolas, teniendo buena representación el modernismo catalán —con retratos y una vista urbana de Ramón Casas, pinturas de Lluís Masiera y Eliseo Meifrén, un paisaje de Joaquín Mir, varias figuras de Isidre Nonell y paisajes de Rusiñol, entre otros—.⁷⁶ Madrid seguía a Cataluña en repre-

⁶⁹ VV. AA. 1919a, 24.

⁷⁰ *Carta de Mariano Benlliure a Ignacio Zuloaga*, 03-01-1919, AFZ, Zumaya, Guipúzcoa, carta núm. 127.

⁷¹ VV. AA. 1919a, 12.

⁷² VV. AA. 1919a, 22-23.

⁷³ VV. AA. 1919a, 24.

⁷⁴ VV. AA. 1919a, 16.

⁷⁵ VV. AA. 1919a, 12.

⁷⁶ VV. AA. 1919a, 11, 18, 19, 21 y 24.

sentación en la muestra, con abundantes imágenes de fiestas y tipos madrileños ejecutados por José Bermejo, Eduardo Chicharro, Luis Huidobro o Leandro Oroz.⁷⁷ El arte académico de los Madrazo también estaba presente a través de tres generaciones: la de Federico de Madrazo, la de sus hijos Ricardo y Raimundo y la del hijo de este, Cocó Madrazo.⁷⁸ Casi todas sus obras eran retratos prestados por sus propietarios, personajes de la realeza como la infanta Isabel de Borbón y aristócratas como los citados duque de Alba y conde de Villagonzalo. La pintura valenciana también sobresalía en cantidad y calidad, con la saga Benlliure —José Benlliure Gil, su hermano menor Juan Antonio y el hijo del primero, José Benlliure Ortiz—, Francisco Domingo, Antonio Muñoz Degrain, Ignacio Pinazo, José Pinazo y Joaquín Sorolla.⁷⁹ Y, entre los artistas vascos, serían las obras de Zuloaga, Gustavo de Maeztu y los Zubiaurre las que recibirían más atención.⁸⁰

En un último espacio con forma de hemicírculo, alrededor de un patio y dando hacia el jardín del Petit Palais, aparecían expuestos los 24 tapices de Goya elaborados en la manufactura de Santa Bárbara.⁸¹ En una crónica firmada por Eduardo Jaloux se afirmaba cómo “muchos visitantes, habituados a los tonos sordos, extinguidos y muertos de nuestras tapicerías, se han visto sorprendidos por la riqueza de estas gamas violentas”.⁸² Con motivo de la muestra fue editado por Elías Tormo un catálogo de los tapices, tal y como apuntó la conservadora Concha Herrero [fig. 6].⁸³

Además de evidenciar la diversidad de la pintura española en la segunda década del siglo xx, la exposición nos permite comprender la evolución del discurso oficial sobre el arte nacional. En 1900, el comité español de la “Exposition Universelle” de París había rechazado un lienzo de Zuloaga, cuestión que motivó una encendida polémica en la prensa española y francesa.⁸⁴ El pintor vasco mostró, durante los años siguientes, grandes recelos a participar en las exposiciones oficiales españolas. En cambio, en la EPEM presentó ocho lienzos, comenzando por un retrato del duque de Alba, uno de los organizadores de la muestra, pintado un año antes.⁸⁵ A este se sumaban, entre otras obras, imágenes de mujeres gitanas y un paisaje de Pancorbo, en la provincia de Burgos [fig. 7]. Los retratos de la alta sociedad, su interés por el universo gitano y la sublimación del paisaje castellano seguían siendo sus temas predilectos.

Prueba también de la evolución en el gusto fue la inclusión de una *femme fatale* simbolista de Federico Beltrán Massés, su *Maja maldita*, pintada un año

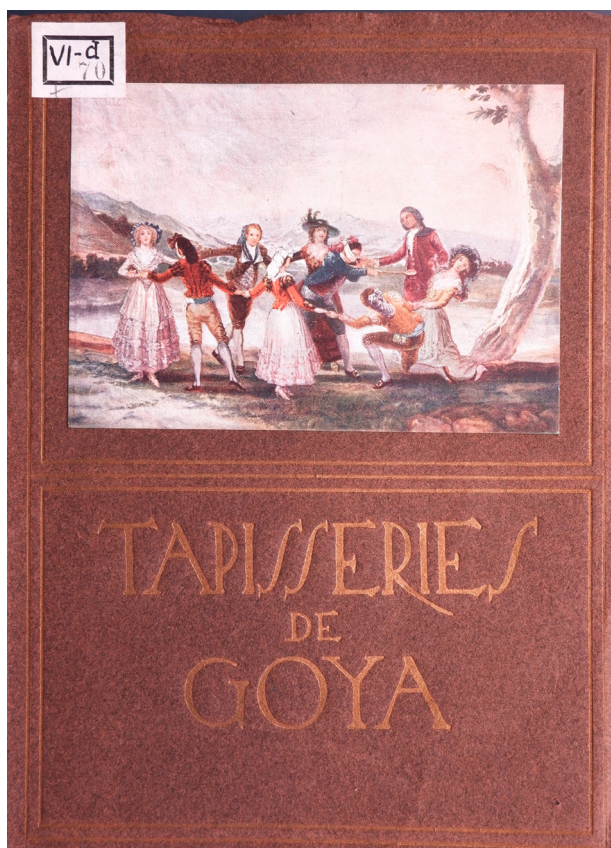


Fig. 6. *Catalogue des tapisseries de Goya...* (1919). Archives Bordeaux Métropole. Fotografía del autor.



Fig. 7. Obras de Ignacio Zuloaga, EPEM, 1919. © Sélince/ECPAD/Défense.

antes [fig. 8].⁸⁶ Esta fue la primera ocasión en la que el pintor cubano expuso en París y su inclusión en esta selección oficial del arte español demuestra un cambio en la apreciación de sus obras, pues en 1915 su *Maja marquesa* había sido rechazada en la “Exposición Nacional de Bellas Artes”. Su *Maja maldita* recibió

⁷⁷ VV. AA. 1919a, 10, 12, 15 y 21.

⁷⁸ VV. AA. 1919a, 17.

⁷⁹ VV. AA. 1919a, 9, 10, 12, 21, 22 y 26.

⁸⁰ VV. AA. 1919a, 28.

⁸¹ Amado 1919, 88.

⁸² Jaloux 1919, 380-381.

⁸³ Hemos podido consultar un ejemplar de ese catálogo conservado en los ABM, signatura: VI-d-70. Tormo 1919. Lo recoge: Herrero 2016.

⁸⁴ Castán 2021.

⁸⁵ VV. AA. 1919a, 28.

⁸⁶ VV. AA. 1919a, 9.

los elogios de la crítica francesa e inspiró un soneto de Armand Godoy.⁸⁷

Las salas dedicadas a la pintura moderna aparecían menos decoradas que la consagrada a Goya, contando solamente con unas guirnaldas de laurel como ornamento en la parte superior de las paredes. No existía un cordón de seguridad protegiendo los cuadros —como sí podía verse en la sala de Goya— y las obras aparecían ordenadas por artista, aunque sin seguir necesariamente el orden del catálogo.

Cabe destacar también como la escultura quedó relegada a un segundo plano en la exposición. Su título no hacía referencia a la presencia de esculturas, sin embargo, se mostraron 59 piezas seguidoras de las tendencias más académicas, con preeminencia de desnudos femeninos clásicos y retratos. El artista que más piezas expuso fue Mariano Benlliure, con seis retratos, entre ellos los de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia y el del duque de Alba.⁸⁸ Le siguió el catalán Josep Clarà con cinco piezas.⁸⁹ Los escultores mejor representados fueron precisamente los catalanes y valencianos y, entre estos últimos, cabe apuntar la presencia de una escultora: Elena Sorolla, con un desnudo femenino.⁹⁰

Otro aspecto a tener en cuenta, dentro de la ideología de la reciprocidad explicada por Isabel Valverde,⁹¹ fueron las adquisiciones de obras de la exposición por parte del Estado francés. Así, en mayo de 1919, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes francés Louis Lafferre dirigía una carta al ministro de Asuntos Exteriores explicando la conveniencia de adquirir algunas obras de esta muestra de arte español como “mesure de réciprocité” y para “contribuir au rapprochement des relations franco-espagnoles”. Se respondía así a las adquisiciones de arte francés que el gobierno español había efectuado durante la celebración de la muestra en Madrid el año anterior. Para cumplir este propósito, Lafferre solicitó un crédito de 50 000 francos.⁹² La suma fue aprobada por decreto en noviembre de 1919.⁹³ Los artistas seleccionados fueron: Ramón de Zubiaurre, Jesús Correidoira, Daniel Vázquez Díaz, Nicolás Raurich, Jaume Morera, José María López Mezquita, Josep Clarà, José Capuz, Alfonso Grosso, José Benlliure Ortiz, el conde de Aguiar y Quintín de Torre. La obra más cara planteada para su adquisición fue el retrato de la señorita Heredia de Zuloaga, por 5000 francos, idea luego rechazada.⁹⁴ Además, a modo de “hommage de reconnaissance et d’admiration” Benlliure donó al Estado francés una reproducción de su



Fig. 8. *La maja maldita* de Federico Beltrán Massés (en el centro), EPEM, 1919. © Sélince/ECPAD/Défense.

retrato de Alfonso XIII, donación que fue aceptada por decreto en agosto.⁹⁵

Otra cuestión a valorar es la recepción crítica de esta exposición, tanto en la prensa española como en la francesa. El evento despertó abundante atención del lado de España y, la mayor parte de los artículos publicados fueron enviados por corresponsales en París. Casi todos alababan la buena labor del duque de Alba, Benlliure y Bilbao y repetían continuamente el interés que Alfonso XIII había puesto en la exposición, seleccionando él mismo las piezas decorativas procedentes de la colección de la Casa Real.⁹⁶ En general, las críticas fueron elogiosas. Así, el escritor y diplomático Manuel Aguirre de Cárcer publicaba en *Blanco y Negro* la cifra de 8000 visitantes el primer día.⁹⁷ En sus dos largas críticas para esta revista madrileña, Aguirre lanzó juicios positivos sobre las obras expuestas, aunque lamentaba la ausencia de Anglada Camarasa y de Sert.⁹⁸ Sobre las ausencias, Alberto Insúa —corresponsal en París de *La Correspondencia de España*— sostuvo que son inevitables “no ya en una exposición, sino hasta en un museo”. Su testimonio permite comprobar cómo la crítica española había dejado atrás el lugar común de enfrentar las obras de Sorolla a las de Zuloaga. Para Insúa, un buen crítico debería admirar conjuntamente a “un pintor objetivo, como Sorolla” y a “un pintor profundamente intelectual, como Zuloaga”. Además, para este autor “la novedad y la revelación del certamen” fueron las obras de Beltrán Massés.⁹⁹

La polémica vino a través de dos artículos publicados en *La Esfera* por el célebre José Francés, quien ya había sido inclemente el año anterior con la exposición de Madrid. A comienzos de abril, antes de la inauguración de la muestra, Francés publicó un primer artículo en el que atacaba al CRFE “tan deficientemente

⁸⁷ Primo 2015, 90-114.

⁸⁸ VV. AA. 1919a, 28-29.

⁸⁹ VV. AA. 1919a, 30.

⁹⁰ VV. AA. 1919a, 32.

⁹¹ Valverde 2014, 81.

⁹² *Minute de lettre du ministre de l’instruction publique et les Beaux-Arts au ministre des affaires étrangères*, 26-05-1919, ANF, Pierrefitte-sur-Seine, legajo F21 4732, exp. 5212.

⁹³ *Décret. Fonds de concours*, exercice 1919. Chapitre 34. 26-11-1919, ANF, Pierrefitte-sur-Seine, legajo F21 4732, exp. s/n.

⁹⁴ *Arrêté du Ministère de l’instruction publique et des Beaux-Arts*. 30-05-1919, ANF, Pierrefitte-sur-Seine, legajo F21 4732, exp. s/n.

⁹⁵ *Décret du Ministère de l’instruction publique et les Beaux-Arts*. 07-08-1919, ANF, Pierrefitte-sur-Seine, legajo F21 4732, exp. s/n.

⁹⁶ Véase: “Los pintores españoles en París”. *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-03-1919, 17.

⁹⁷ Aguirre 1919a, 41.

⁹⁸ Aguirre 1919b, 46.

⁹⁹ Insúa 1919b.

constituido”. Su reproche demuestra la animadversión que sentía hacia Gonzalo Bilbao, quien, según Francés, había llevado la voz cantante en la organización. Afirmaba Francés cómo la exposición había dejado fuera las obras de numerosos jóvenes artistas aduciendo la falta de espacio, para luego colocar los 16 lienzos de Pradilla y numerosas pinturas de Bilbao, entre ellas su cuadro de gran formato *Las cigarreras*. Apuntaba: “Ni Pradilla, ni Bilbao pueden representar hoy en día en esa forma apoteósica y en franco tuteo con Goya a la pintura española. La puede representar un Zuloaga, o un Anglada, o los jóvenes maestros que se pretende dejar en un segundo término”. Y otra de las grandes ausencias para el crítico eran las esculturas de Julio Antonio, que hubiera estado bien representado por sus *Bustos de la raza*.¹⁰⁰ Estos comentarios negativos afectarían incluso a los testimonios de otros autores, como el citado Insúa, amigo de Francés, quien relativizaba el éxito de la muestra en un artículo publicado en mayo.¹⁰¹ La primera crítica escrita por Francés motivó ciertos cambios en la presentación definitiva de la exposición, entre ellos, la reducción del número de obras de Gonzalo Bilbao, a quien Francés felicitó, en un segundo artículo, por su “tardío sacrificio”. Aun así, el periodista consideraba que en la elección de las obras se había abusado de los fondos del Museo de Arte Moderno y, por lo tanto, de autores ya fallecidos como Fortuny, Rosales, Unceta, etc., que no representaban las últimas tendencias del arte español. En esta segunda crítica de José Francés constatamos ese equilibrio entre la selección de obras de Sorolla y Zuloaga, subrayando la calidad de ambos.¹⁰²

En el ámbito francés fueron publicadas abundantes noticias en prensa, pero interesa destacar los artículos — ricamente ilustrados con imágenes de las obras expuestas [fig. 9] — publicados por Camille Gronkowski y Jeanne Doin. El primer autor escribió para *La Renaissance de l'art français* un breve ensayo titulado “L'évolution de la peinture espagnole moderne”, a propósito de la exposición. En general su juicio es muy elogioso, más allá de lamentar la ausencia de autores como Sert. En las críticas francesas apreciamos dos constantes: la eterna búsqueda de analogías con la pintura española del Siglo de Oro —fundamentalmente con Velázquez y el Greco, pero se cita también a Zurbarán— y Goya,¹⁰³ además del parangón con el arte francés —comparando a Rosales con Delacroix y estableciendo sinestésicas equivalencias entre el simbolismo de Beltrán Massés y la poesía de Albert Samain o los tonos tristes y profundos de Nonell y la música de Chopin—. ¹⁰⁴

Tomando como punto de partida este artículo de Gronkowski, la crítica de arte Jeanne Doin escribió un documentado ensayo —en el que referencia a Cardenera, a Lefort, además de los últimos trabajos publicados sobre Goya por Beruete (1917) y los artículos de

¹⁰⁰ Francés 1919a, 6.

¹⁰¹ Insúa 1919a.

¹⁰² Francés 1919b, 25-26.

¹⁰³ “En Espagne, Velasquez et Goya ont régné sans conteste, et ils régnent encore, universellement”. Gronkowski 1919, 214.

¹⁰⁴ Gronkoski 1919, 214-225.



Fig. 9. *La musa nocturna*, Gustavo de Maeztu, extraído de: Gronkowski, Camille (1919): “L'évolution de la peinture espagnole...”, Fuente: Bibliothèque Nationale de France.

Margarita Nelken— para la *Gazette des Beaux-Arts*. En él, la autora señala el interés que hubiera tenido presentar obras de todo el siglo XIX español, dando a conocer a Vicente López, Alenza o Lucas, contribuyendo a divulgar “cette école mal connue”.¹⁰⁵ Doin apunta la influencia del Goya oscuro en Baudelaire y Odilon Redon y aprecia especialmente la *Casa de Locos* prestada por Beruete. A propósito de esta obra insiste en lo que Gronkowski ya había incidido: la existencia en la pintura española de una genealogía caracterizada por su realismo “virulent et impitoyable” constatable en las obras de Zurbarán, Ribera y Valdés Leal, continuada luego por Goya y mantenida en la pintura contemporánea por Zuloaga, los Zubiaurre, Marín Bagüés y Romero de Torres.¹⁰⁶ Esa “esencia española” la autora no la encuentra en los seguidores de Rosales y Fortuny, a los que considera afectados de languidez e indigencia de ideas.¹⁰⁷ Frente al artificio de *La Vicaria*, Doin aprecia el estudio de *La señorita Del Castillo en su lecho de muerte*, afirmando que en él, Fortuny apunta hacia un realismo que se vio truncado por su temprano fallecimiento.¹⁰⁸ Este ensayo es, además, el único en el que hemos localizado una crítica negativa de *La maja*

¹⁰⁵ Doin 1919, 246.

¹⁰⁶ Doin 1919, 252-253.

¹⁰⁷ Doin 1919, 253.

¹⁰⁸ Doin 1919, 256.

maldita de Massés: “La sincerité serait préférable. Du kohl sur les yeux et du rouge sur les lèvres ne confèrent pas forcément à la femme un caractère maudit”.¹⁰⁹ Cualquier rasgo de artificio que no correspondiese a la estética realista, sobria y tenebrosa que se asociaba a la pintura española, fue juzgado desfavorablemente por Doin. Terminó su ensayo con un comentario optimista sobre el arte contemporáneo español, afirmando “L’art espagnol est en effervescence, et son essor, favorisé depuis peu, permet tous les espoirs. [...] Quand l’Espagne rejettera le cosmopolitisme qui altère encore son naturel, l’épanouissement pressenti hier en peinture se généralisera”, invitando a los artistas españoles a buscar en el “caractère essentiel du pays”.¹¹⁰

Tras la clausura de la EPEM, una selección de las obras, expuestas en París, fueron llevadas al Musée de Bordeaux donde pudieron verse entre el 29 de junio y el 16 de julio de 1919. La iniciativa se debió al profesor bordelés Émile Moure, médico de Alfonso XIII, quien contactó con el embajador de España en París y con el alcalde de Burdeos. Este último había escrito al embajador pidiendo al menos el traslado de las obras de Goya “Este genial pintor murió en Burdeos, donde vivió durante varios años, y su historia es un poco la nuestra”.¹¹¹ El monarca intercedió para que las obras de Goya y una selección de las modernas pudieran verse en Burdeos, a donde viajó Gonzalo Bilbao. La muestra fue inaugurada por el alcalde de la ciudad, M. Gruet y por Azorín, quien ocupaba entonces el cargo de subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. Este dedicó y regaló un ejemplar de *Los Caprichos* a la Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux.¹¹² Gracias a las fotografías conservadas en los archivos municipales de Burdeos y en el Archivo General de Palacio, se constata cómo su diseño expositivo fue similar al de París, adaptado a un espacio mucho más pequeño, colgando obras contemporáneas sobre los tapices de Goya [fig. 10]. Por ello, el número de pinturas modernas y de esculturas fue mucho más reducido —138 y 33, respectivamente—.¹¹³ Además, el protagonismo y el interés predominante por Goya se constata en el propio título de la muestra, rebautizada como “Goya et l’Art Espagnol Moderne”.

Conclusión

A raíz de los datos expuestos podemos afirmar cómo la EPEM fue un evento artístico de relevancia en la génesis de una imagen del arte moderno español en París, ciudad que tras la contienda pugnaba por mantener esa condición de capital de la modernidad. Sin embargo, la selección de obras llevada a cabo por el comité organizador contribuyó a transmitir una percepción concreta de España como nación, como apre-



Fig. 10. *Exposition Goya et l’Art Espagnol Moderne*, Musée de Bordeaux, 1919. Archivo General de Palacio.

ciamos claramente en el salón de honor dedicado a la pintura de Goya y en la sala de los tapices confeccionados en la Real Fábrica de Santa Bárbara. La imagen del Goya cortesano, amable y castizo, junto con la importancia dada a los retratos escultóricos de Alfonso XIII y Victoria Eugenia, contribuía a identificar esa visión idealizada de la corte de Carlos IV con la monarquía presente, un régimen en profunda crisis cuya inestabilidad quedaría evidenciada por el triunfo, cuatro años después, del golpe de Estado de Primo de Rivera.

Por otro lado, frente al temprano interés que los románticos franceses sintieron, según Glendinning, por “el Goya satírico, desafiante y crítico de la jerarquía y de los valores morales de la sociedad”,¹¹⁴ la imagen de Goya transmitida por la EPEM daba continuidad a las lecturas que desde la España decimonónica se hicieron del artista, potenciando, en palabras de Francisco Calvo Serraller “un costumbrismo amable y edulcorado”.¹¹⁵ Estas facetas rococó y cortesana de Goya no estuvieron exentas de lecturas en sentido patriótico como las realizadas por Lafuente Ferrari a propósito de la exposición celebrada por la Sociedad de Amigos del Arte en 1932, según el cual estos diseños se encuentran saturados de “auténtico majismo”, alejándose de las imágenes “amaneradas” del rococó francés.¹¹⁶ La EPEM constituyó un punto intermedio entre estas interpretaciones y su continuidad en los discursos conservadores del Franquismo, siendo buen ejemplo de ello la exposición en el Palacio de Oriente de retratos cortesanos y tapices, procedente de los fondos de Patrimonio Nacional, con motivo del bicentenario del nacimiento del artista en 1946.¹¹⁷

Por otro lado, la sección dedicada a la pintura moderna contribuyó a la puesta en valor de autores españoles hasta entonces menos conocidos en Francia, véase el caso de Beltrán Massés, que exponía por

¹⁰⁹ Doin 1919, 261-262.

¹¹⁰ Doin 1919, 266.

¹¹¹ Fauque y Villanueva 1982, 237.

¹¹² Fauque y Villanueva 1982, 238.

¹¹³ VV. AA. 1919b.

¹¹⁴ Glendinning 2017, 118.

¹¹⁵ Calvo Serraller 1995, 31-38.

¹¹⁶ Lafuente Ferrari 1947, 125-127.

¹¹⁷ Vega y Rosón 2009, 255-259.

primera vez en París, junto a artistas contemporáneos consagrados como Sorolla o Zuloaga. Sin embargo, tal y como manifestaba José Francés, la muestra se centró demasiado en los pintores de finales del siglo XIX y no apostó por las nuevas generaciones. Dejó fuera, además, las propuestas más vanguardistas de Picasso o Juan Gris, pero también los innovadores planteamientos de los creadores que cinco años después constituyeron la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), véanse Dalí, Benjamín Palencia o Gutiérrez Solana. Aun así, la EPEM constituyó un primer paso en la presentación del arte moderno español en París, testigo que sería retomado por la SAI con la celebración en 1936 de la exposición “L’Art Espagnol Contemporain: Peinture et Sculpture”, en el Musée du Jeu de Paume, en la que sí estuvieron representadas las vanguardias.¹¹⁸

Por último, el estudio de la EPEM nos permite comprender mejor el funcionamiento de las políticas de diplomacia cultural y acercamiento entre España y Francia y, sobre todo, cuáles fueron las acciones artísticas del CRFE, que propuso a Goya como figura de hermanamiento de ambas naciones. Cabe destacar la necesidad de profundizar, en investigaciones futuras, en las políticas culturales de este comité, implicado en la celebración de las muestras de Madrid (1918), Zaragoza (1919) y París (1919) aquí referenciadas, pero que continuó su labor prolija asegurando la participación española en la “Exposition Internationale des Beaux-Arts” de Burdeos (1927) y organizando en la misma ciudad la muestra “Gironde-Aragón” (1928) con motivo del Centenario de Goya.

Agradecimientos: Deseo expresar mi agradecimiento a la profesora Isabel Valverde, de la Universitat Pompeu Fabra, por sus consejos y asesoramiento en la redacción de este artículo. Igualmente, agradezco a Concha Herrero la ayuda prestada para la localización de las fotografías de la muestra en Burdeos y a los doctores Ignacio Suárez-Zuloaga y Margarita Ruyra de Andrade el haberme dado acceso al Archivo de la Fundación Zuloaga para completar este estudio.

Declaración de conflicto de intereses: El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Fuente de financiación: Esta publicación ha sido elaborada en el marco de la ayuda JDC2022-048681-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU»/PRTR. Su autor es miembro del grupo de investigación VALuART (I. P. Rafael Gil), de la Universitat de València (GIUV2015-224) y miembro asociado del laboratorio Héritage et Création dans le Texte et l’Image (HCTI, EA 4249), de la Université Bretagne Sud (I. P. Immaculada Fabregas-Alegret).

Declaración de contribución de autoría: Guillermo Juberías Gracia: conceptualización, metodología, software, validación, análisis formal, investigación, recursos, curación de datos, redacción (borrador original), redacción (revisión y edición), visualización, supervisión, administración del proyecto, adquisición de fondos.

Bibliografía

Aguirre, Manuel. 1919. “La exposición de pintura española en París”. *Blanco y Negro*, Madrid, 04-05-1919: 41-43.

- Aguirre, Manuel. 1919. “La exposición de pintura española en París”. *Blanco y Negro*, Madrid, 25-05-1919: 44-46.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. 2013. “Sobre la de la imagen de Goya: algunos usos y abusos”. En *Goya y su contexto*, editado por José Ignacio Calvo, 17-38. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Amado, Abel. 1919. “La exposición de arte español en París”. *Cosmópolis*, Madrid, mayo: 84-92.
- Arbulú, Claudia. 2016. *Los catalanes de París. Un análisis estético*. Madrid: Dykinson.
- Arnaldo, Javier. 2008. *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, (catálogo de exposición). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Barañano, Kosme de y Javier González. 1987. “La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao, 1919”. *Kobie. Bellas Artes*, n.º 4: 159-182.
- Bertaux, Émile. 1908. “L’exposition retrospective de Saragosse”. *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, París, 07-11-1908: 349.
- Botella, Cristóbal. 1919. “Impresiones de París. La exposición de arte español”. *La Época*, Madrid, 13-04-1919: 1.
- Calvo Serraller, Francisco. 1995. “El mito romántico de Goya”. En *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, 31-38. Madrid: Alianza.
- Castán, Alberto. 2021. “Simbolismo e identidad nacional: Zuloaga y la pintura española en torno a 1900”. *ILCEA*, n.º 44. Acceso: 07-02-2024. <http://journals.openedition.org/ilcea/12401>
- Courteault, Paul. 1908. “À propos du séjour de Goya à Bordeaux”. *Revue philomathique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 3-11.
- Courteault, Paul. 1912. “La maison mortuaire de Goya”. *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 5º año, n.º 5: 348-349.
- Delaunay, Jean-Marc. 1994. *Des palais en Espagne. L’École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Doin, Jeanne. 1919. “Goya et les peintres espagnols modernes au Petit Palais”. *La Gazette des Beaux Arts*, París: 245-266.
- Fauque, Jacques y Ramón Villanueva. 1982. *Goya y Burdeos (1824-1828)*. Zaragoza: Oroel.
- Fayos, Paula. 2019. *The Politics of the Grotesque: Goya’s Caprichos and French Literature and Graphic Art in the Nineteenth Century (c.1799-1868)*. Cambridge: University of Cambridge.
- Ferrer, Mireia. 2007. *París y los pintores valencianos (1880-1914)*. Tesis doctoral. Universitat de València.
- Francés, José. 1919a. “La exposición española en París”. *La Esfera*, Madrid, 05-04-1919: 6.
- Francés, José. 1919b. “La exposición española de París”. *La Esfera*, Madrid, 17-05-1919: 25-26.
- García, Isabel. 2018. “¿Madrid neutral? Filias, fobias, espionaje y arte en el Madrid de la Primera Guerra Mundial”. En *Madrid, musa de las artes*, coordinado por Javier Pérez Segura, 44-53. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo.
- García, Isabel. 2019. “Exposiciones de arte moderno francés en España durante la segunda década del siglo XX”. *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, n.º 53: 69-85.
- García, Isabel y Javier Pérez. 2002. *Arte y política en España, 1898-1939*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- García, Manuel. 2006. “Obras que se vieron y han quedado de la Exposición Hispano-Francesa”. *Artigramma*, n.º 21: 169-195.
- García, Manuel. 2012. “Goya, en el ojo de la modernidad”. *Goya*, n.º 340: 254-269.
- Glendinning, Nigel. 2017. *Goya y sus críticos (y otros ensayos)*, editado por Jesusa Vega. Madrid: Ediciones Complutense.
- González, Eduardo y Paul Aubert. 2014. *Nidos de espías. España, Francia y la Primera Guerra Mundial (1914-1919)*. Madrid: Alianza Editorial.
- González, Carlos y Montserrat Martí. 1989. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets.
- Gronkowski, Camille. 1919. “L’évolution de la peinture espagnole moderne”. *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*. París, 214-225.

¹¹⁸ Pérez 2003, 223-240.

- Gué, Agnès. 2015. "Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle: images et textes". *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n.º 7. <https://doi.org/10.4000/cel.287>
- Harvey, David. 2008. *Paris, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Hempel Lipschutz, Ilse. 1972. *Spanish Painting and the French Romantics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hempel Lipschutz, Ilse. 2003. "Goya and the French Romantics". En *Manet / Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, editado por Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, 139-159. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Hernández, Ascensión y María Pilar Poblador. 2006. "La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo". *Artigrama*, n.º 21: 147-168.
- Herrero, Concha. 2016. "La historiografía francesa y la colección real de tapices de España". *e-Spania*, n.º 23. <https://doi.org/10.4000/e-spania.25324>
- Insúa, Alberto. 1919a. "Desde París. El éxito de la Exposición Española". *Nuevo Mundo*, Madrid, 09-05-1919: 24.
- Insúa, Alberto. 1919b. "La amistad francoespañola. Nuestra Exposición". *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-04-1919: 4.
- Jaloux, Eduardo. 1919. "Carta de París". *La Lectura*, Madrid, mayo, 380-382.
- Jamot, Paul. 1928. "À propos du Centenaire de Goya". *Gazette des Beaux-Arts*, París, 01-07-1928: 1.
- Juberías, Guillermo. 2021. "Los decorados de Goyescas en su estreno parisino (1919). Nuevos datos sobre el trabajo de Zuloaga y Dethomas". *Ars Bilduma*, n.º 11: 15-31. <https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.21884>
- Karp Lugo, Lara. 2014. *Au-delà des Pyrénées : les artistes catalans à Paris au tournant du XX^e siècle*. Tesis doctoral. París: Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne.
- Lafond, Paul. 1907. *Nouveaux Caprices de Goya: suite de trente-huit dessins inédits*, París: Société de Propagation des Livres d'Art.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1947. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. (Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932). Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Lefort, Paul. 1893. *La peinture espagnole*. París: Librairies-imprimeries réunies.
- Lorente, Jesús Pedro. 2010. "La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo". *Artigrama*, n.º 25: 165-183.
- Lozano, Juan Carlos. 2008. *La memoria de Goya (1828-1978)*, (catálogo de exposición). Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Martínez, Jesús. 2015. *Zaragoza. Arquitectura. Siglo XX. Arquitectos*. Madrid: Tagus.
- Pamplona, Rafael. 1911. *Libro de Oro de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Peiró, Ignacio. 2017. *En los altares de la patria: la construcción de la cultura nacional española*. Madrid: Akal.
- Pérez, Javier. 2003. *Arte moderno, vanguardia y estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid: CSIC.
- Primo, Carlos. 2015. "La maja maldita: retrato tardío de una femme fatale". *Creneida*, n.º 3: 90-114. <https://doi.org/10.21071/calh.v3i.5301>
- Ribagorda, Álvaro. 2019. "La Gran Guerra y el desarrollo institucional del hispanismo francés: la creación del Institut d'Études Hispaniques de París en perspectiva comparada". *Iberic@l*, n.º 15: 17-29.
- Robles, Rocio. 2008. *Picasso, Guernica, 1937*. Madrid: Ediciones La Central.
- Rosón, María y Jesusa Vega. 2009. "Goya, de la República al Franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)". En *Arte en tiempos de guerra*, editado por Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón, 245-259. Madrid: CSIC.
- Salaverría, José María. 1927. "Goya y lo goyesco". *ABC*, Madrid, 25-VI-1927: 3.
- Temine, Émile. 1986. "Les relations socio-culturelles franco-espagnoles dans la première moitié du XX^e siècle". En *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, 121-128. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Temple, Alfred George. 1908. *Modern Spanish Painting [...] Since the Time of Goya*. Londres: Arnold Fairbairns & Company Limited.
- Tormo, Elías. 1919. *Catalogue des tapisseries de Goya tissées à la Manufacture Royale de Santa Barbara, de Madrid*. París: Petit Palais.
- Trenc, Eliseo y Edmond Raillard. 1986. "Les relations franco-espagnoles pendant la guerre: la question catalane vue à travers les activités culturelles françaises à Barcelone". En *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, 129-150. Madrid: CSIC.
- Valverde, Isabel. 2014. "¿Qué Barcelona era París: l'Exposició d'Art Francès de 1917 i la ideologia de la reciprocitat?". *Catalonia*, n.º 14: 75-92. <https://doi.org/10.4000/catalonia.2919>
- Valverde, Isabel. 2017. "Entre hospitalidad y propaganda. La Exposició d'Art Francès en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial". *ACTA ARTIS. Estudis d'Art Modern*, n.º 4-5: 189-203. <https://doi.org/10.1344/actaartis.4-5.2017.19654>
- Vidal, Jaume. 1993. *Josep Dalmau: L'aventura per l'art modern*. Manresa: Fundació Caixa de Manresa.
- Vidal, Jaume. 2019. "«Une très belle affaire»: L'exposició d'Art Francès de Barcelona de 1917". En *Barcelona, zona neutral, 1914-1918*, por VV. AA., 153-171. Barcelona: Fundació Joan Miró / Fundació BBVA.
- VV. AA. 1900. *Exposición de obras de Goya* (catálogo de exposición). Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. 1918. *Catálogo de la exposición de pintura francesa contemporánea 1870-1918. Edición oficial*. Madrid: Tipografía Artística Cervantes.
- VV. AA. 1919a. *Exposition de Peinture Espagnole Moderne*. París: Imp. Art Lux.
- VV. AA. 1919b. *Exposition de Peinture: Goya et Art Espagnol Moderne*. Burdeos: Ville de Bordeaux.
- VV. AA. 1928. *Centenaire de Goya. Exposition Gironde-Aragon* (catálogo de exposición). Burdeos: Imprimerie René Samie.
- Wilson-Bareau, Juliet. 2003. "Goya and France". En *Manet / Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, editado por Gary Tinterow y Geneviève Lacambre, 161-179. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.