



## **Pintores aragoneses en la capital mundial del comercio artístico (1870-1918):**

*Cuadros de género al gusto del mercado parisino*

### **Resumen:**

*Durante las últimas décadas del siglo XIX y el comienzo del XX, hasta la Primera Guerra Mundial, la capital francesa fue la cuna de un moderno Mercado del Arte, en el que las iniciativas privadas fueron reemplazando en importancia a los Salones institucionales. Numerosos artistas españoles se sintieron atraídos por las nuevas posibilidades que ofrecía el sistema artístico francés. A través de este estudio arrojo información sobre la inserción de varios pintores aragoneses en este contexto creativo, evidenciando cómo la práctica de la pintura de género les permitió triunfar comercialmente, difundiendo imágenes inspiradas en la pintura holandesa del siglo XVII, la escuela rococó francesa y escenas del tipismo hispano encuadradas en los sig*

XVII y XVIII.

### **Abstract:**

*During the last decades of the 19th century and the beginning of the 20th, until World War I, the French capital was the cradle of a modern Art Market, in which private initiatives were replacing in importance the institutional Salons. Several Spanish artists were attracted by the new possibilities offered by the French artistic system. Through this study I present information about the insertion of some Aragonese painters in this creative context, evidencing how the practice of genre painting allowed them to succeed commercially, spreading images inspired by 17th century Dutch paintings, the French Rococo school and typical Spanish scenes set in the 17th and 18th centuries.*

**Palabras clave castellano:** Pintura de género, Española, París, historicismo

**Palabras clave inglés:** Genre painting, Spanish, Paris, historicism

## **I. París: capital de la modernidad y de la globalización**

*Paris, Capital of Modernity*, así tituló el geógrafo británico David Harvey el libro en el que analizó el desarrollo de París durante la segunda mitad del siglo XIX (HARVEY, 2003).<sup>[i]</sup> Aunque la capital francesa había sido desde época barroca uno de los centros económicos y culturales más enérgicos de Europa, fue durante el periodo comprendido entre la Revolución de 1848 y la Comuna de 1871 cuando se erigió en el paradigma de la Modernidad.

En 1852 Luis Napoleón Bonaparte proclamaba el Segundo Imperio, 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 no solo conllevaron la apertura de espaciosos y elegantes bulevares que seguían las directrices de la arquitectura haussmaniana, sino que descongestionaron el centro histórico y mejoraron considerablemente las comunicaciones entre este y las estaciones de ferrocarril, nuevas puertas de entrada de la ciudad (VAN ZANTEN, 1994).

La rápida modernización social y cultural emprendida por Francia tuvo su impacto en todos los ámbitos de la vida urbana. Es el caso de la utilización del espacio, las nuevas fórmulas del mercado financiero, la estructura del Estado, el mercado laboral y por supuesto las fórmulas de ocio. El Imperio en su interés por legitimar el “nuevo régimen”, hizo uso de toda una retórica de tradición 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). 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.

Con todo, fue el consumo y no tanto las políticas imperiales lo que permitió la modernización de la cultura parisina. La proliferación de los cafés y de los grandes almacenes contribuyó a dispar

frontera entre el espacio público y el privado. Le Bon Marché fue inaugurado en 1852, Les Grands Magasins du Louvre en 1855. El arte del escaparatismo fue mejorándose, creando el perfecto 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*:



*Au Bon Marché*, Grabado de Burn Smeeton y Auguste Tilly a partir de un dibujo de Charles Fichot, 1874

En España, las revistas ilustradas no permanecieron ajenas a estas novedades, y numerosos cronistas relataron este desarrollo de los comercios parisinos. En sus escritos puede entreverse el asombro que provocaba en ellos la percepción de este tipo de consumo, tan diferente del existente en las grandes ciudades españolas como Madrid o Barcelona. Así lo reflejó la revista *Academia* 1878:

*Las gigantescas tiendas Louvre, Bon Marché, Coin de Rue, Petit Saint Thomas, Printemps, y otras, y otras que prolijo sería enumerar, con su inagotable existencia de novedades; la sastrerías de fama europea, los establecimientos de modas, invitando á guarecerse contra las glaciales caricias de la cruda estación; los plateros, los diamantistas ofreciendo el lujo y riqueza variadísimos joyeles; colmados, pastelerías y confiterías esmerándose en distinguirse en palestra de iniciativas productos, holocausto maquiavélico al dios Estómago (...)*

*Empero, este París que lo encierra todo y sabe dar satisfacción á todo cuanto el hombre desear podría, no deja rezagado el alimento por excelencia, el intelectual, conservando dignamente el cetro que el universo le concede como centro productor del Libro.*

Grandes almacenes y jardines urbanos constituyeron el punto de encuentro de la burguesía y las clases medias, lo que generó una cierta sensación de inestabilidad entre las clases acomodadas. 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. Y en este escaparate del que eran partícipes todos los sectores de la sociedad, comenzaron a escucharse algunas voces críticas. Edmond Goncourt escribió en 1860 en su diario (GONCOURT, 1962: 53):

*Nuestro París, el París donde nacimos, el París de las formas y conductas de 1830 y 1848, está desapareciendo. Y no está desapareciendo físicamente, sino moralmente. La vida social está empezando a sufrir un gran cambio. En el café puedo ver mujeres, niños, maridos y esposas, familias enteras; el hogar está agonizando. La vida está amenazada con volverse pública. El club para las clases superiores, el café para las inferiores. A esto es a lo que está llegando la sociedad y la gente común. Todo ello me hace sentir como un viajero en mi tierra espiritual. Soy un extraño frente a lo que se acerca y lo que ya está aquí como, por ejemplo, esos nuevos bulevares que no tienen nada del mundo de Balzac, pero que le hacen pensar*

*uno en Londres o en alguna Babilonia del futuro.*

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

Este ingente desarrollo comercial también afectó a la praxis artística, la cual vivió una rápida mercantilización (Labreuche, 2011) que llevó a los pintores a elegir temas con los que agradar a la burguesía y cumplir las expectativas de los marchantes de arte. A la capital francesa llegó una extensa nómina de pintores españoles, muchos de ellos tratando de emular el éxito alcanzado por Mariano Fortuny con sus cuadros de género, sesgado por su temprano fallecimiento en 1874 (GONZÁLEZ y MARTÍ, 1989).

De todos los marchantes que florecieron en París en esta época, conviene prestar atención a la Maison Goupil, por la gran cantidad de artistas españoles que para ella trabajaron, entre ellos va de los pintores aragoneses que estaban establecidos en París.

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. Entre 1841 y 1864 abrieron sucursales en Londres, Nueva York, Berlín, Viena, Lisboa, 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). En 1884 Adolphe Goupil se retiró de la dirección de la compañía. Sus asociados mantuvieron la firma con éxito hasta la Primera Guerra Mundial, pero las nuevas modas terminaron por obligar a cerrar la empresa en 1919 fue liquidada la sección de galería de arte y en 1921 la parte editorial fue comprada por un marchante de arte de Burdeos.

La representación de artistas españoles por Goupil aumentó a medida que fue avanzando el siglo XIX. Llegó a ser la tercera nacionalidad con mayor representación, tan solo superada por franceses e italianos.

Goupil tuvo un papel muy importante en la difusión del gusto por lo español en París. La inspiración española en las pinturas que adquirió y/o reprodujo, se manifestó a través de dos vías diferentes: la del orientalismo y la del imaginario de la época de Carlos IV y Francisco de Goya. El caso que mejor lo ejemplifica, y que es de sobras conocido, es el de Mariano Fortuny. Pero antes que él, Eduardo Zamacois ya había trabajado para Goupil. Por interacción de Théodore Vibert consiguió un contrato con el marchante francés al poco tiempo de participar en el Salon de 1866 (NOVO GONZÁLEZ, 2006: 44-45).

A su vez, fue Zamacois quien facilitó el contacto de Goupil a Fortuny, firmándose su contrato en septiembre y a finales de ese mismo año, Fortuny envió a Goupil una colección de aguafuerte y un conjunto de acuarelas. (DONATE, 2004: 44).

La nómina de pintores españoles que vendieron sus obras a Goupil es amplísima. Gracias a los libros de registro conservados en el Getty Research Institute, disponibles para su consulta gratuita online, he podido tener un conocimiento más preciso acerca de la representación española en esta *maison d'édition*.<sup>[iii]</sup>

Hay que tener en cuenta que el grueso de esta actividad coincidió con la etapa de mayor florecimiento de la Maison Goupil, entre 1868 y 1900. Las décadas de los años 70, 80 y 90 fueron las más provechosas para la casa de edición francesa, llegando a adquirir algunos años más de 2000 obras de arte. Este fenómeno se dio en la etapa de mayor apogeo de la pintura de género en Francia y en España, la cual entró en decadencia a comienzos del siglo XX.

Las exigencias de marchantes como Goupil orientaron la producción de los pintores españoles residentes en París hacia la pintura de género. Michael Vottero señaló en su estudio *La peinture genre en France après 1850* varias vertientes cultivadas dentro de este género pictórico: la neogriega, la de recuperación de la pintura holandesa del XVII y de la escuela rococó francesa del XVIII, la de captación de instantes de la vida urbana y la de las escenas a la española, llamadas “espagnoleries” (VOTTERO, 2012). Ya durante la primera mitad del XIX el gusto por la pintura española había visto materializado con la creación de la Galerie Espagnole por parte del rey Louis-Philippe en 1838 (BATICLE y MARINAS, 1981: 23-84).







Dentro de la estética tardorromántica existente en la pintura francesa de la época, España continuó siendo en el último tercio del siglo XIX un fecundo motivo de inspiración para los artistas. Este auge del gusto por lo español vino favorecido entre otras circunstancias por el matrimonio del emperador Napoleón III con la granadina Eugenia de Montijo en 1860 (REYERO, 1991:314-322). Y a partir de esta moda en la capital francesa se extendió el interés por el casticismo hispano entre los artistas y coleccionistas de otros países, como los Estados Unidos de América (Boone, 2007), a veces con historicistas iconografías costumbristas inspiradas en obras de Murillo o de Goya, comparables a los guiños eruditos que otras pinturas de género decimonónicas hacían a los grandes maestros holandeses del pasado (Chu, 1975).

Sin embargo, las temáticas abordadas por los pintores españoles en París fueron diversas, siempre condicionadas por las fugaces tendencias del mercado artístico. El profesor Reyero lo analizó en *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel* (REYERO, 1993). En este estudio señaló cómo la pintura de género comenzó a vivir un retroceso en Francia a partir de 1889, pero hubo artistas españoles, algunos de ellos aragoneses, que siguieron practicándola con éxito comercial. Algunas de las obras de estos artistas pasarían a ocupar un lugar en las colecciones de Bellas Artes francesas. En el caso aragonés, el zaragozano Félix Pescador Saldaña, quien se formó en París junto a Léon Bonnat, legó al Estado francés su laureada obra *El sueño del soldado*, que actualmente forma parte de las colecciones del Museo de Cognac (LORENTE, 2003).

## II. Recepción de los pintores aragoneses en París

Aprovechando este éxito de la pintura española en la capital francesa, no faltarían artistas aragoneses entre los atraídos por el mercado parisino. La presencia aragonesa en los medios expositivos parisinos se produjo desde fechas tempranas. Ya en 1855, Bernardino Montañés participó en el Salon de París con su obra *Saúl en la cueva de la pitonisa*. En 1857 el bilbilitano Juan García Martínez fue el único español con representación en el Salon, gracias a su cuadro *Los amantes de Teruel*, galardonado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año (LORENTE, 2005: 19-28).

Para un joven artista aragonés eran varias las formas que tenía de llegar a la capital francesa. Una de ellas fue la obtención de una beca o pensión por parte de alguna institución pública, como el caso del caspolino Eduardo López del Plano, cuya estancia en esta ciudad fue costeada entre 1863 y 1866 por la Diputación Provincial de Zaragoza. Esta también becó en 1867 a Jorge Naval Barbasán. Enrique Gregorio Rocasolano y Mariano Díez Sánchez llegarían ambos a París a finales del XIX y comienzos del XX gracias al Ayuntamiento de Zaragoza. Otros, como Máximo Juderías o Mariano Alonso Pérez, tuvieron que costear de forma propia o gracias al apoyo de sus familias sus primeros pasos en París.

Una vez allí, estos pintores tenían que conseguir acceder al taller de alguno de los maestros *pompier* para asegurar su presencia en los certámenes oficiales y asentar su fortuna comercial.

Son conocidos los estudios a los que accedieron muchos de estos artistas. Al de Léon Bonnat llegó Luis Gracia Pueyo. Al de Léon Cogniet Juan García Martínez, al de Thomas Couture Carlos Larraz. Eduardo López del Plano asistió al de Jules Worms, Alejandro Miguel Gálvez al de Henri Lehmann. Junto a Ernest Meissonier se formaron Ricardo Arredondo Calmache y Mariano Alonso Pérez Villagrosa. Al de William Adolphe Bouguereau entró Máximo Juderías Caballero y al de Charles Joshua Chaplin María Luisa de la Riva. Más que una sólida formación, lo que estos artistas se aseguraban era su posterior inclusión en el Salon de París y el entrar en contacto con las tendencias imperantes en la capital francesa, lo que terminaba por conducirlos al cuadrado de género y explotación de los temas españoles.

Carlos Larraz y Micheto (Zaragoza, h. 1830 – 1892) culminó sus estudios accediendo al *atelier* de Couture en París. Primero había sido discípulo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Bernardino Montañés. Posteriormente pasó a la de San Fernando en Madrid. Envió obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, figurando 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. Larraz se cita como alumno de Couture, siendo curioso cómo en unas líneas antes se hace referencia a Goya como heredero de David (DUSSIEUX, 1859: 380-381). Cuadritos de costumbres de Carlos Larraz fueron expuestos de manera póstuma en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908. Obras suyas como *Mujer manchega rezando* evidencian la interiorización de las fórmulas características de la retratística francesa de mediados del 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.

Eduardo López del Plano (Caspé, 1840 – Zaragoza, 1885) fue discípulo del célebre pintor francés Jules Worms. También formado en la escuela de San Luis y en la madrileña de San Fernando

consiguió ser pensionado en 1863 por la Diputación de Zaragoza para continuar sus estudios de pintura en la capital francesa. El 21 de mayo de 1865 escribía a la Diputación de Zaragoza una carta en la que expresó:

*(...) 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 aconseja emplease 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 en 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, aún cuando son bastante caros. Esto es cuanto hasta la fecha ha podido comprobar el que suscribe; rogando se dignen dar los órdenes oportunos para que le sea remitida una copia del último acuerdo referente a dicha pensión y una carta de recomendación de la Excm. 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 Excm. Diputación.*

Este constituye un interesante testimonio de cómo un recién llegado a París primero trataba de entablar relación con los artistas más importantes del momento, estudiaba concienzudamente las obras de los grandes maestros del Museo del Louvre y las de los artistas contemporáneos del Museo de Luxembourg. Posteriormente buscaba insertarse en el taller privado de algún maestro *pompier*. El elegido en un primer momento por López del Plano fue el de Ernest Hébert, un pintor académico que llegó a dirigir entre 1867 y 1873 la Academia Francesa en Roma. Finalmente entraría al atelier de Jules Worms, especialista en escenas de ambientación española, cuyo costumbrismo debió tener un fuerte impacto en López del Plano. Justificando documentalmente su estancia en París, envió en octubre de 1865 un informe a la Diputación en el que su maestro Worms testimoniaba 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 nº8 de la Rue Coustou de París, en el barrio de Montmartre cerca de Pigalle y del boulevard de Clichy.

Otro pintor zaragozano al que le fue concedida una pensión para estudiar en París, fue a Enrique Gregorio Rocasolano, en febrero de 1896. La institución que subvencionó su estancia en el extranjero fue el Ayuntamiento de Zaragoza. En el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza se conservan las condiciones que impusieron a Enrique Gregorio para mantener su pensión. Antes de serle concedida, hubo otro candidato a esta ayuda, Luis Gracia Pueyo. La cuantía era de 1.625 pesetas cada año. Se le conceden para estudiar en “cualquier otro centro de enseñanza oficial o particular acreditado, así de España como del Extranjero, conforme convenga a sus intereses y mayor aprovechamiento”. En París, Enrique Gregorio Rocasolano estudió en el atelier de Eugène Delecluse, quien envió al Ayuntamiento de Zaragoza los informes acerca de la progresión y de los logros del joven artista español. Este maestro se dedicó fundamentalmente al paisaje y a la pintura de Historia.

A pesar de los ejemplos anteriores, la mayor parte de los artistas aragoneses (y españoles en general) que querían completar sus estudios en la capital francesa, llegaban a ella sin becas o pensiones, costeando su estancia gracias a la ayuda familiar o mediante su propio trabajo. En el caso aragonés, entre otros sobresalieron los nombres de Joaquín Pallarés Allustante, María Luisa de la Riva y Máximo Juderías Caballero, todos ellos muy bien insertados en el sistema del arte francés.

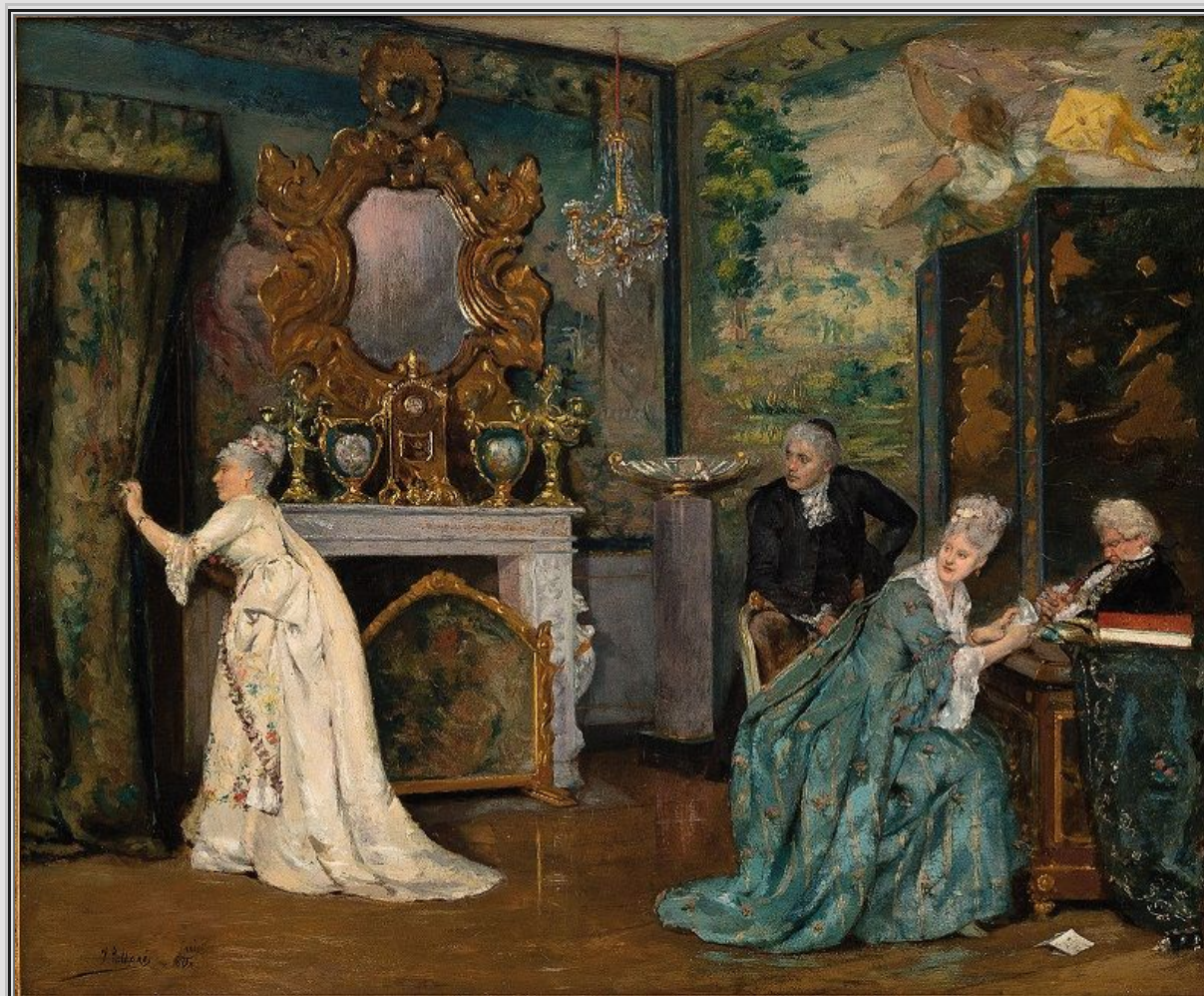
### **III. Adaptación de la pintura aragonesa al mercado parisino**

Los artistas que no disfrutaron de ayudas de las diputaciones o ayuntamientos españoles para llegar a París, trabajaron temáticas más vinculadas a la demanda de marchantes y clientes. Estos pintores no cultivaron tanto la pintura de Historia como los pensionados, sino que orientaron su producción hacia fórmulas mucho más comerciales debido a dos motivos. El primero es que ellos estaban presionados por ninguna institución local que les obligase a remitir cuadros de Historia. El segundo, la preferencia de marchantes y coleccionistas parisinos por la pintura de género. Este arte era sumamente apreciado por la burguesía francesa debido fundamentalmente a su capacidad de conexión con el público por lo cotidiano de sus escenas. Dicha conexión con el público también se conseguía por el carácter genérico de los personajes representados, pues frente al retrato personalizado, lo que interesa en la pintura de género es la captación de tipos (GAMBONI, 1994: 324).

A continuación se presentan, por orden de llegada a la capital francesa, a tres de los pintores aragoneses que mejor se adaptaron a las exigencias de este complejo panorama.

Joaquín Pallarés es de todos los artistas objeto de este estudio, el único que con seguridad regresó a Zaragoza y acabó sus días en esta ciudad. 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. Sus maestros fueron Vicente Palmaroli y Pablo Gonzalvo. 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 *fortunismo*, pues durante estos años estaba teniendo un éxito tremendo. 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.

En 1876 se trasladó a París y al poco tiempo a Roma. Puede establecerse esa fecha de 1876 como momento de traslado a la capital francesa, pues es cuando deja de tener calificaciones en las asignaturas en las que se encontraba matriculado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y cuando el 18 de diciembre de ese año se subasta una obra suya *Au café (Boulogne)* en el Hôtel Drouot de París (REITLINGER, 1876: 11).<sup>[iii]</sup> Un año más tarde se ponía a la venta en el mismo lugar la obra *La plage de Trouville* (MARTIN ET PASCHAL, 1877: 3). Es 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. También trabajó para Goupil et Cie, vendiendo a la *maison d'édition* una obra titulada *Monsieur l'Abbé en visite*, en 1876. Estos datos demuestran como ya por esas fechas Pallarés se encontraba bien integrado en todo este ambiente del París elegante y cosmopolita de la Tercera República. Logró insertarse en las tendencias comerciales de su tiempo a través de las vistas urbanas parisinas y de casacones dieciochescos. Buen ejemplo de ello es su pintura *La carta interceptada*, subastada en la sede londinense de Sotheby's en 1986.



Joaquín Pallarés Allustante: *La carta interceptada*, 1875 (colección particular)



Fue pintada en París al comienzo de su carrera e ilustra a la perfección una de las vertientes más comunes del cuadro de género, la de las escenas ambientadas en pomposos interiores, con personajes ataviados siguiendo el gusto rococó y en las que el artista introducía pequeños guiños humorísticos y pícaros que gustaban mucho al cliente burgués. 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. Sin embargo entre 1897 y 1906 volvió a vivir 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. No debe olvidarse que durante los años 70 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 este Salon conocemos el lugar de residencia de este pintor en París, en el número 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 se deduce que las condiciones en las que este artista se asienta 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 un cuadro titulado *Une vieille cigale* (VV.AA., 1901:40). También volvió a trabajar para Goupil, vendiendo en 1908 las obras *Une causerie au balcon* y *Une visite dans un Parc*.

Desde 1922 y hasta su muerte en 1935 residió en la capital aragonesa.

Como se ha señalado, frecuentemente los pintores se adaptaron al mercado moderno practicando la pintura de género. En el caso de las mujeres artistas, aquellas que tuvieron una formación académica y concurren a certámenes competitivos, muchas de ellas se dedicaron a la pintura de flores. Es el caso de María Luisa de la Riva, otro caso de buena adaptación al sistema del arte parisino (VV.AA., 2014).

Nacida en la capital zaragozana, intentó conseguir una pensión de la Diputación Provincial para continuar sus estudios de pintura. En Madrid María Luisa de la Riva se formó con los artistas Mariano Bellver y Ricardo Pérez Rubio. Ya en 1885 participó tanto en el Salon de París como en la Exposición Aragonesa de ese año y en la Exposición Literario-Artística de Madrid (VV.AA., 1885:43). Consiguio numerosas condecoraciones, llegando a exponer en Berlín, Munich y Viena.

Se asentó en la capital francesa a finales de la década de los 80, habiéndose casado con el también pintor Domingo Muñoz Cuesta. Al establecerse en París asimiló el apellido de su esposo con su segundo apellido, firmando en ocasiones como María Luisa de la Riva Muñoz o María Luisa de la Riva Callol-Muñoz. (ILLÁN MARTÍN, 2009: 491-499; 2008: 565-574). Expuso en el Salon de 1892 su obra *Raisins d'Espagne* (VV.AA., 1892:33). Al de 1894 presentó *Fruits de l'Été* (VV.AA., 1894:30).

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. El dramaturgo Ricardo Blasco, como ejemplo de buenas exposiciones individuales se centra en unas de María Luisa de la Riva y en una del pintor canario Manuel González Méndez. Señala la residencia de la artista en el 233, Faubourg Saint Honoré, 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. 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 aporta algunos datos de interés:

*(...) Saliéndose de los límites de esa especialidad en la cual quizás su modestia excesiva (compañera inseparable del verdadero mérito) la había hecho encerrarse, y de la cual se había apartado en contadísimas ocasiones, nos ha dado con su exposición la agradable sorpresa de mostrar lo que sabe y puede hacer en el estudio y pintura de la figura, con dos hermosísimos retratos al pastel, el de la princesa Dominique de Radzwill cuya belleza de raza española es proverbial en el gran mundo de toda Europa, y el de la gran cantante Mirzka Heilsson, muy linda persona por cierto también.*

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. Al final de escrito aporta el dato de que Isabel II, quien residió en París hasta su muerte en 1904, adquirió obras de María Luisa de la Riva, una prueba más de su lograda fama en la capital francesa.

El 24 de marzo de 1897 *La correspondencia de España* anunciaba la adquisición 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. El mismo diario recogió un mes después, el 20 de abril, la participación de la pintora en el Salon de los Campos Elíseos.

Otro aspecto sumamente interesante de la biografía de esta artista, es su participación activa en los grupos de mujeres artistas que iban surgiendo en Europa en este momento, y su inclusión en otros grupos e instituciones en las que tradicionalmente la participación masculina había sido la mayoritaria los hombres. 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 pintoras de París.

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. En 1906 subastó tres obras: *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 (VV.AA., 1906: 4). También expuso en la III Exposición de los Artistas Españoles en París, organizada por Durand Ruel.

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 *Comoedia*, el principal periódico que abordaba exclusivamente noticias culturales en Francia a comienzos del XX, nos han llegado testimonios de estas *soirées* organizadas por la artista en su atelier:

*Una multitud elegante se dio cita en el bellissimo 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.(...)*

Célanie Carissan (1843-1927), la intérprete de las piezas musicales, fue una compositora dedicada fundamentalmente al piano. No es un dato arbitrario el 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.

Por otra parte, el 14 de febrero de 1904, el diario *La Lanterne* se hacía eco de la concesión a María Luisa de la Riva de la *rossette d'oficier d'instruction publique*, después de visitar el presidente de la República la exposición de jóvenes pintoras y escultoras.

Tras su laureado paso por la capital francesa terminó regresando a España. Falleció en Madrid en 1926.

Sin embargo, de todos los artistas aragoneses dedicados al cuadro de género, fue el zaragozano Máximo Juderías uno de los mayor éxito internacional. El extremo cuidado con el que compuso sus escenas lo convirtió en un interesante ejemplo de esta moda.

Nació en Zaragoza en 1867.<sup>[iv]</sup> Comenzó su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Luís, bajo la dirección de Eduardo López del Plano (GARCÍA LORANCA y GARCÍA RAMA, 1992: 153-158). El prácticamente inexistente mercado artístico zaragozano y las nulas perspectivas de progreso para los jóvenes artistas en la capital aragonesa, motivaron que Juderías abandonara Zaragoza y se instalase en Madrid, gracias a una pensión pagada por su propio padre a partir de 1885. Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esta época debió de trabajar en amistad con personalidades de la alta sociedad madrileña. Sus pinturas para la mansión en la Castellana de Don Rafael Ruíz Martínez, alto funcionario en Cuba, llamaron la atención del que fue mecenas más importante durante su etapa madrileña, el XVII marqués del Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), que pronto decidió encargarle la decoración de algunos salones en su nuevo palacio en el distrito de Argüelles. Tras este trabajo para el marqués, el artista se trasladó a la capital francesa:

*Decidí marchar a París para continuar allí mis estudios del arte y trabajar en un ambiente más amplio y más comprensivo. Considero 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.*

Son de su etapa parisina sus cuadros de género más logrados. Juderías Caballero logró integrarse totalmente en el complejo mercado artístico de París durante la última década del siglo XIX y comienzos del XX.

Máximo Juderías al poco tiempo de llegar a París entró en contacto con el crítico Verneuil, quien al contemplar sus pinturas le recomendó que siguiese formándose para mejorar su técnica dibujística. Máximo Juderías hizo evolucionar su estilo hacia 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. 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.

En cuanto a su formación en París, la mejor manera de acercarse a las tendencias que triunfaban en este momento fueron las lecciones recibidas del maestro William Adolphe Bouguereau, 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. 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.

En cuanto a la presencia de las obras de Juderías en la esfera pública parisina de la Belle Époque, llegó a participar en el Salon en numerosas ocasiones, así como en exposiciones regionales e

Nîmes y en subastas en el parisino Hôtel Drouot.

Máximo Juderías Caballero expuso en el Salon de 1900, cuando figuraba como presidente del jurado quién había sido su maestro, William Adolphe Bouguereau. Su obra *Partie de cartes* apareció con el número de inventario 226. Durante los años siguientes siguió participando en el Salon y en subastas en el Hôtel Drouot.

El estallido de la I Guerra Mundial y la evacuación de la localidad en la que residía, La Roche Villebon (Seine-et-Oise), supuso la pérdida de su vivienda, su colección artística y de buena parte de su fortuna. Regresó a España, pasando el resto de su vida en Cataluña.

La Primera Guerra Mundial podría considerarse como el punto final de la comercialización de pintura de género española en París. Marcó el declive de la Belle Époque y de las tendencias artísticas de raíz decimonónica. Sin embargo, hubo algunos pintores españoles que no modificaron su arte para seguir vendiendo obras, encontrando en el continente americano un mercado todavía ávido de este tipo de pintura. Los coleccionistas de Estados Unidos, Argentina y Brasil, generalmente nuevas fortunas enriquecidas gracias al comercio, la industria o la banca, quisieron legitimar su gran riqueza a través de la adquisición de piezas europeas contemporáneas. La pintura de género española entró a formar parte de estas colecciones, surgiendo un fenómeno que se prolongaría hasta los años 20, por el cual algunos artistas encontraron un nuevo mercado para su arte al otro lado del Atlántico. Fue el caso de los hermanos Salinas, Agustín y Juan Pablo, quienes permanecieron durante las dos décadas del siglo XX en São Paulo, participando en exposiciones individuales y colectivas y trabajando para las fortunas más célebres de la ciudad. De esta manera los pintores que durante los años anteriores triunfaron en París, supieron encontrar en América una nueva clientela.



Máximo Juderías Caballero, *Mosquetero*,  
inicios del s. XX (colección particular)



Máximo Juderías Caballero, *Chez le peintre*, 1902 (colección particular)

[i] David Harvey es uno de los geógrafos y antropólogos de referencia a la hora de analizar los cambios urbanísticos y sociales del París del Segundo Imperio y la Tercera República. Es uno de los



defensores del materialismo geográfico, y utiliza como punto de partida de su análisis de la sociedad, la utilización y aprovechamiento del espacio.

[ii] La disponibilidad *online* de estos archivos es gracias al proyecto The Goupil Stock Books Project, desarrollado por el Getty Research Institute (GRI) de Los Angeles entre 2008 y 2011. El acceso a su base de datos puede hacerse a través de: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web> (Fecha de consulta: 05-XII-2017).

[iii] Ya anteriormente figuró en una subasta en el Hôtel Drouot en febrero de 1875 con la obra titulada *Le portrait du modèle*. También en ese año firmó en París su obra *La carta interceptada*. Posiblemente su matrícula para el curso 1876-1877 en la Escuela Especial indique que para esas fechas estaba viajando entre Madrid y París, hasta que definitivamente se asentó en la capital francesa.

[iv] Algunos de los datos que aquí se presentan proceden de un escrito redactado por Teodoro Wagner, uno de los mejores amigos del artista, que fue su benefactor durante sus últimos años de vida en Sardañola del Vallés. Su nieto, Raimon Graells Wagner conserva en el archivo privado de la familia, la amplísima correspondencia mantenida por su abuelo con el pintor zaragozano, así como varios escritos de Wagner sobre el artista. El aquí referenciado se titula “Datos sobre el artista-pintor Máximo Juderías Caballero” y aparece fechado el 27-VII-1972.

### **Bibliografía:**

BARRE, Emil (1875), *Tableaux modernes, marbres, terres cuites*, París: Hôtel Drouot.

BATICLE, Jeannine y MARINAS, Cristina (1981), *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

BIGORNE, Régine (2013), “La maison Goupil & Cie et la bourgeoisie”, en VV.AA., *La maison Goupil et l’Italie*. Milán: Silvana Editoriale, pp. 57 y 58.

BOONE, M. Elizabeth (2007), *Vistas de España. American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven-Londres: Yale University Press.

CHU, Petra ten Doesschate (1975). *French Realism and the Dutch Master: the Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert.

DONATE, Mercè., “Fortuny y la pintura de género”, en VV. AA., *Fortuny*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, p. 44.

DUSSIEUX, Louis (1859), *Les artistes français à l’étranger*, París: Lecoffre Fils et Cie.

GARCÍA LORANCA, Ana y GARCÍA-RAMA, J. Ramón (1992), *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza: Ibercaja.

GONCOURT, Edmond (1962), *Pages from the Goncourt Journal*, Oxford: Oxford University Press.

GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montse (1989), *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets Editores.

HARVEY, David (2003), *Paris capital of Modernity*, Nueva York: Routledge.

ILLÁN MARTÍN, Magdalena (2008), “Una nueva obra de la pintora zaragozana María Luisa de la Riva perteneciente al patrimonio artístico francés”, *Artigrama*, nº 23, Zaragoza: Departamento Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 565-574.

ILLÁN MARTÍN, Magdalena (2009), “María Luisa de la Riva: una artista española en los Salones franceses. Documentos conservados en los Archives Nationales de París”, *Laboratorio de Arte* 21, Sevilla: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, pp. 491-499.

LABREUCHE, Pascal (2011), *Paris, capitale de la toile à peindre, XVIIIe-XXe siècle*, París, CTHS-INHA.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (2003), “De Goya a Zuloaga: pinturas y dibujos de artistas decimonónicos españoles en los museos de Francia”, en Miguel CABAÑAS BRAVO (comp.), *El arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (2005), “La influencia del París de la Belle Époque en los artistas aragoneses”, en Paula FIGOLS (comp.), *La seducción de París: artistas aragoneses del siglo XX*, Zaragoza: Museo Camón Aznar Ibercaja, pp. 19-28.

MARTIN ET PASCHAL (1877), *Catalogue des tableaux et aquarelles modernes*, París: Hôtel Drouot.

Novo González, Javier (2006), “Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871)”, en VV. AA., *Zamacois, Fortuny, Meissonier*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 44-45.

REITLINGER, Gerald (1876), *Tableaux modernes, collection de M. Tétard*, París: Hôtel Drouot.

REYERO, Carlos (1991), “Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid: Fundación Universitaria Española, tomo IV, pp. 314-322.

REYERO, Carlos (1993), *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

VAN ZANTEN, David (1994), *Building Paris, Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital 1830–1870*, Evanston: Northwestern University.

VOTERO, Michäel (2012), *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

VV.AA (1885), *Catalogue illustré Salon de 1885*, París: Ludovic Baschet.

VV. AA. (1885), *La grand encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, París: J. Lamirault et Cie.

VV.AA. (1892), *Catalogue illustré du Salon de 1892*, París: Ludovic Baschet.

VV.AA. (1894), *Catalogue illustré du Salon de 1894*, París: Ludovic Baschet.

VV.AA (1901), *Catalogue illustré du Salon de 1901*, París: Ludovic Baschet.

VV.AA. (1906), *Vente de tableaux anciens et modernes. Aquarelles, Dessins, Miniatures, etc.*, París: Hôtel Drouot.

VV.AA. (2014), *Pintoras en España (1859-1926). De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

#### **Hemerografía:**

A. B., “La Quincena Parisiense”, *La Academia: revista de cultura hispano portuguesa, latino-Americana*, (Madrid: 15-XII-1878), p. 343.

CASAÑAL, E., *Revista Aragonesa*, vol. 2, Zaragoza, 1908, p. 94.

S/A, *La Ilustración Española y Americana*, (Madrid: 15-VIII-1890), p. 83.

BLASCO, R., *La Correspondencia de España*, (Madrid: 2-VII-1896), s/p.

ARGUS, “París: 21 de marzo”, *La correspondencia de España*, (Madrid: 24-III-1897), p. 2.

DE HUERTAS, E., “El Salón de los Campos Elíseos”, *La correspondencia de España*, (Madrid, 20-IV-1897), p. 2.

S/A, “María Luisa de la Riva Muñoz”, *La Ilustración Artística*, (Barcelona: 5-IX-1900), p. 715.

HOLL, J. C., “Troisième Exposition. De l’Association des artistes espagnols”, *Les Cahiers d’Art et Litterature*, (París : 1-V- 1905), p. 55.

S/A, *Comoedia*, (París: 19-III-1908), s/p.

S/A, “Informations”, *La Lanterne* (París: 14-II-1904), p. 2.

#### **Archivos:**

- Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, (A.D.P.Z.), Sección Fomento, S-XIII, expediente 848.

- Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (A.D.P.Z.), libro 51, Sesión pública extraordinaria del 5 de junio de 1885.

- Archivo Histórico Municipal de Zaragoza (AHMZ), 1896, General e Indiferente, Armario 78, legajo 7, expediente 450.

- Archivo del Getty Institute, Goupil Stock Books, número de registro 11050, fecha de registro: 25-III-1876.
- Archivo del Getty Institute, Goupil Stock Books, números de registro 29338 y 29337 respectivamente. Ambos con fechas de registro: 25-VI-1908.

**Guillermo JUBERÍAS GRACIA**

Personal investigador FPU en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, miembro del grupo de investigación OAA

Fecha de Entrega: 14/06/2024  
Fecha de Admisión: 24/06/2024