

M- 11161  
F. 251

ARL  
229

Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez  
Instituto de Historia, CSIC  
XI Jornadas de Arte  
EL ARTE ESPAÑOL FUERA DE ESPAÑA  
Madrid, 18 a 22 de noviembre de 2002  
ACTAS: Madrid, 2003

## DE GOYA A ZULOAGA: PINTURAS Y DIBUJOS DE ARTISTAS DECIMONÓNICOS ESPAÑOLES EN LOS MUSEOS DE FRANCIA

JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE  
Universidad de Zaragoza

Cualquier turista aficionado al arte admira con envidia lo universalistas que son los museos franceses, sobre todo a ojos de quienes venimos de un país que ha estado durante siglos encerrado en sí mismo. España, que durante el Siglo de Oro era lugar de destino de un continuo flujo de tapices y tablas de los primitivos flamencos o de obras maestras firmadas por los grandes genios del Renacimiento y barroco, cedió el relevo a la Francia de Luis XIV no sólo en términos de hegemonía política, sino también en estas cuestiones de preponderancia cultural, quedándose este lado de los Pirineos en cauce seco mientras el más rico caudal de obras artísticas fluía de todas partes a la Corte y las ciudades de Francia. El flujo se convirtió en violento aluvión bajo el Imperio Napoleónico, y continuó por medios más pacíficos pero no menos efectivos durante todo el siglo XIX en que Francia era una primera potencia mundial. Entonces, las colecciones públicas francesas se hicieron con obras maestras de todas las épocas y escuelas; sin embargo, proporcionalmente eran muy pocos los artistas extranjeros decimonónicos representados en aquellos museos, incluido el *Musée des Artistes Vivants* de París abierto en el Parque del Luxemburgo desde 1818 y por ello denominado popularmente *Musée du Luxembourg*<sup>1</sup>.

Sólo la creación en 1922 de un establecimiento dependiente del mismo, el *Musée des Écoles Étrangères Contemporaines*, abierto al público en el Jeu de Paume a partir de 1932, y la proliferación de museos de arte moderno y contemporáneo por toda Francia desde la segunda guerra mundial a hoy, abriría de par en par las puertas de esas instituciones a los trabajos del siglo XX firmados por artistas de cualquier nacionalidad. Sin embargo, ha quedado entre medias un período de la historia del arte cuya representación en los museos franceses todavía suele ser exclusivamente francesa: el arte del siglo XIX. Y no deja de ser sorprendente que

<sup>1</sup> Remito a los lectores interesados por la historia de este museo, cuya principal estudiosa ha sido Geneviève Lacambre, a su último escrito sobre el mismo, donde citaba toda la bibliografía anterior: LACAMBRE, G. "Les achats de l'État aux artistes vivants: Le musée du Luxembourg", en GEORGEL, Ch., *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, París: Musée d'Orsay, 1994, pp. 269-277. Ha habido aportaciones posteriores, que yo he procurado incluir en LORENTE, J.P., *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art (1800-1930)*, Aldershot: Ashgate Press, 1998 (reed. 2000).

el siglo que vio crecer el mercado del arte a escala internacional –cuando la rue Laffitte de París era la base de operaciones de muchos de los marchantes más poderosos del mundo–, el siglo que inventó las grandes exposiciones universales –la mayoría de ellas celebradas en París–, el siglo que puso de moda entre los artistas de cualquier clase o nivel económico los viajes y largas estancias en el extranjero –siendo Francia el destino favorito de muchos artistas bohemios–, aparezca representado en los museos franceses por montajes expositivos donde rara vez se cuele alguna obra extranjera. Mientras que en cualquier *musée des beaux-arts* por provinciano que sea, las salas dedicadas al arte de otras épocas rebosan de nombres italianos, holandeses, españoles, o alemanes, llegando al siglo XIX el testimonio más habitual de vida artística venida de allende las fronteras francesas suelen ser paisajes transalpinos con campesinas... pintados por jóvenes artistas franceses durante el inevitable *voyage en Italie*.

Claro que los museos de otros países no están libres de este pecado, porque tanto en la Europa mediterránea como en los países nórdicos o en las Islas Británicas, la mayoría de los museos de arte suelen mostrar en sus salas dedicadas al período decimonónico sobre todo, cuando no exclusivamente, repertorios de las respectivas escuelas nacionales; al menos en el caso de Francia este pecadillo es menos grave si se tiene en cuenta el papel central que ocupa la cultura francesa en los manuales de historia del arte del siglo XIX. Ahora bien, cualquiera que haya estado atento a la nueva bibliografía artística internacional especializada en ese siglo, se habrá dado cuenta de que, aun siendo mayoritarios los estudios dedicados al arte francés, abundan cada vez más los tratados que reclaman su puesto en la historia para otras culturas. Indudablemente, nos dirigimos hacia una visión menos francocéntrica del arte de una época que hasta la crisis postmoderna parecía que sólo debía cultivarse en una línea francesa que iba de David a Cézanne, pasando por los impresionistas. ¿Cual será el efecto en los museos de la “nueva historia del arte” declaradamente policéntrica? No hay riesgo de que la fabulosa colección de gauguins en la Gliptoteca Carlsberg de Copenhague deje de estar expuesta en la planta noble del edificio; pero quizá haya franceses amantes del arte que empiecen a lamentarse de que ningún museo en su país tenga un solo cuadro del danés Christen Købke. No hay duda de que cualquier museo español seguirá suspirando por tener obras de los impresionistas o de la Escuela de Barbizón, y si las tiene, de seguro que las mostrará en lugar de honor, como hace el Museo Thyssen de Madrid; pero es de esperar que haya también cada vez más conservadores de museos franceses interesados por el arte español decimonónico, que se decidan a reivindicarlo a ojos del público.

Desgraciadamente, por más que uno sea un asiduo visitante de museos y un viajero empedernido enamorado de Francia, hoy por hoy es algo difícil hacerse una representación justa de la presencia en ellos de obras de pintores españoles posteriores al Siglo de Oro y anteriores a las vanguardias del siglo XX. Sólo en el caso de las obras de Goya parecen dispuestos a exponerlo todo, aunque no sea de excesiva calidad, aunque sea de autoría dudosa. Todo lo demás interesa poco y suele quedar oculto en la profundidad de las reservas. Este caudal subterráneo apenas aflora a la luz alguna vez, con motivo de alguna exposición, y tampoco suele hacer aparición en publicaciones generales o estudios específicos, cosa que yo me he propuesto enmendar un poco tras una investigación en varios frentes<sup>2</sup>. Estas páginas pretenden

<sup>2</sup> No ha sido fácil rastrear la pista más reciente de estas obras, pues parece que todos los museos están dejando de lado la publicación actualizada de catálogos completos de su colección, porque lo normal ahora es publicar sólo catálogos de últimas adquisiciones o repertorios muy selectivos, que ya no dan la lista íntegra de los fondos del museo en cuestión. Todo se fía ya a la progresiva implantación de programas de documentación informatizada, que llevará años completar y tampoco está claro que sean de total acceso público. Afortunadamente, la Direction

ampliar, desde el punto de vista del coleccionismo y la museología, los contenidos del artículo que no hace muchos años dediqué a revisar, por géneros pictóricos y autores, las pinturas de artistas españoles del siglo XIX en los museos de Francia<sup>3</sup>. No hubiera sido apropiado incluir allí como un artista decimonónico más el caso de Goya, por más que casi todos los cuadros en museos franceses del gran artista nacido en Fuendetodos, en 1746, daten de 1800 o fechas posteriores. Pero esta vez sí es preciso empezar con un repaso a la "musealización" de sus obras, aunque sea bajo un epígrafe especial, porque las de sus compatriotas posteriores suelen verse en Francia como complemento suyo.

### Goya, un emigrado que dejó poca huella en las instituciones artísticas francesas

A pesar de que cuando era el retratista de moda en el Madrid de la Ilustración, Goya formaba parte de los círculos "afrancesados", las pocas obras del Siglo de las Luces que son hoy propiedad de las colecciones públicas francesas fueron casi siempre encargos de clientes españoles —el *Retrato del Embajador Guillemardet* del Museo del Louvre es una bellísima excepción—. Más aún, contra lo que cabría esperar de un pintor que acabó su vida exiliado al otro lado de los Pirineos, parece que sus últimos lienzos siguieron destinados al mercado español casi exclusivamente. La vida de Goya en Burdeos estuvo arropada por el numeroso grupo de emigrados españoles instalados en la ciudad, y a ellos dedicó las pocas obras de encargo que realizó en esa época —aunque también pintó entonces el *Retrato de Jacques Galos*, el financiero que le colocaba en inversiones comerciales los ahorros de su pensión de la Casa Real—. El heredero testamentario de Goya fue su hijo Javier, que llegó a Burdeos y se llevó todas sus propiedades a Madrid, salvo dieciséis dibujos que, junto con un ejemplar completo de los *Caprichos*, retuvo Leocadia Weiss, la compañera que vivía con él desde 1812,

---

des Musées de France (DMF) ha sido pionera en esta labor, pues tiene desde hace unos quince años una base informatizada de datos llamada JOCONDE, cuya consulta es un servicio gratuito: Las consultas se pueden realizar por teléfono o por correo dirigiéndose a: Base de donnés JOCONDE, Direction des Musées de France, 6 rue des Pyramides, 75041-PARIS CEDEX 01, tel. +33 (1)40157300, fax +33 (1)40153410. Ahora bien, hay que precisar que se trata de una base de datos en construcción, que es útil para obtener información, pero que no ofrece todavía un panorama general ni homogéneo: sólo se refiere a los museos dependientes del Ministerio de Cultura, y muchos de ellos han introducido informaciones fragmentarias, pues algunos conservadores han puesto sólo datos sobre pinturas, otros han empezado por los dibujos, etc. De manera que, para saber con exactitud la lista completa de pintores decimonónicos españoles representados en los museos franceses, he tenido que armarme de paciencia y consultar todos los catálogos impresos posibles, desde los más recientes a los de principios del siglo XX, que eran muy completos y además estaban ordenados por escuelas —francesa, italiana, española, alemana, etc.—, lo cual evidentemente facilita la detección de nuestros paisanos. En último recurso, no me ha quedado más remedio que consultar por carta a los propios directores de museos, rogándoles que complementasen con sus datos la información que había recopilado. Como los conservadores franceses suelen responder al correo, cosa no tan habitual en otros pagos, tarde o temprano recibe uno cartas muy detalladas. Quiero dedicar este artículo a estos estupendos profesionales y, sobre todo, a los que más me han ayudado: Jean-Louis Augé, director del Musée Goya de Castres; Piere Bour, conservador adjunto del Musée de Cognac; Marie-Colette Depierre, directora del Musée de Laval; Gilles Grandjean, conservador del Musée Crozatier de Le Puy-en-Velay; Christophe Leribault, conservador del Musée Carnavalet de París; Catherine Régnault, documentalista del Musée des Beaux-Arts de Rouen; Céline Rincé-Vaslin, documentalista del Musée des Beaux-Arts de Nantes, y Dominique Sauvegrain, documentalista del Musée d'Angers.

<sup>3</sup> LORENTE, J.P., "Pinturas de artistas españoles del siglo XIX en los museos de Francia", *Artigrama, Revista del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 12, 1996-1997, p. 491-502.

y que ofreció a su vez a Pierre Lacour, el profesor de dibujo de su hija María del Rosario. Ésta, por su parte, conservó como único recuerdo de Goya el cuadro *La lechera de Burdeos*, pero ni siquiera dicha obra quedó en Francia, pues pronto hubo de venderla y acabaría también en el Museo del Prado<sup>4</sup>. Así pues, en un principio lo poco que de Goya se tenía en el país donde murió eran sobre todo algunos de sus grabados y dibujos.

Su importancia como pintor aún tardó en ser descubierta en Francia. La *Galerie Espagnole* de Louis Philippe en el Louvre, abierta al público el 7 de enero de 1838, marcó un hito en el redescubrimiento del arte hispano. Pero la atención de sus visitantes se centraba sobre todo en Murillo, Velázquez, Ribera y Zurbarán; Goya interesaba menos y aunque había en la regia galería once pinturas rotuladas con su nombre, éstas pasaron casi desapercibidas: sólo ocho fueron expuestas y ello en rincones oscuros. A la larga, Francia se dejó perder casi todas ellas. La República declarada en 1848 devolvió esta colección de Louis Philippe a la familia Orléans en 1850, que la disgregó y puso en venta en Inglaterra en 1853. De aquellos once cuadros atribuidos a Goya en el inventario de la *Galerie Espagnole*, los museos franceses sólo han conservado dos: *Las jóvenes* y *Las viejas* en el Museo de Lille<sup>5</sup>.

Entre tanto, el casticismo de la España profunda seguía interesando cada vez más, a raíz de los viajes de los escritores románticos de los años treinta y de la publicación en 1845 del famoso *Voyage en Espagne* del crítico Théophile Gautier, un apasionado de Goya que supo atraer la atención del público francés por el tipismo hispano de los personajes "goyescos"<sup>6</sup>. Pero aun después de la boda de Napoleón III con Eugenia de Montijo en 1860, que puso de moda lo español en París, siguió habiendo pocos goyas expuestos en Francia. Las hoy tan populares "pinturas negras" de la Quinta del Sordo fueron presentadas en París, por iniciativa del propietario de la misma, el barón Frédéric d'Erlanger, en la Exposición Universal de 1878; pero pasaron sin pena ni gloria, quizá porque figuraban fuera de catálogo, por lo cual aquel banquero optó por donarlas al Estado español. Si hubiera esperado un poco, quizá no le hubieran faltado compradores, pues para entonces, según Nigel Glendinning<sup>7</sup>, estaba ya en alza la fortuna crítica de Goya en el extranjero. En Francia, sus más tempranos y fervientes reivindicadores fueron pintores —Adrien Dauzats, Eugène Delacroix, Edouard Manet, Odilon Redon, etc.—. No es casualidad, por tanto, que algunos de los museos de provincias que guardan obras de las más conocidas de Goya, las deban al legado de las colecciones de pintores hispanófilos.

En este contexto, el año 1894 marcó un hito histórico de la reivindicación de Goya en los museos franceses, porque en esa fecha el pintor Jean Gigoux legó al museo de Besançon cuatro cuadritos atribuidos a Goya —sólo dos, que representan escenas de canibalismo, se exponen ahora como obra suya—, y también desde ese año el pequeño museo municipal de la localidad de Castres, cerca de Toulouse, mostró *La Junta de Filipinas* y otras dos obras maestras de Goya que el pintor y escultor local Marcel Bruguiboul había comprado en sus viajes por España, que fueron

<sup>4</sup> NÚÑEZ DE ARENAS, M., "La suerte de Goya en Francia", *Bulletin Hispanique*, 1950; FAUQUÉ, J., *Memorial Goya: la vie de Goya à Bordeaux*, Burdeos, Casa de Goya, 1987.

<sup>5</sup> Cfr. BATICLE, J. y MARINAS, C. *La Galerie Espagnole de Louis Philippe au Louvre (1838-1848)*. Paris, Ministère de Culture-Réunion des Musées Nationaux, 1981 (véanse esp. pp. 23-84). *El entierro*, cuadro conservado en el Museo de Grenoble y cuyas medidas corresponden con las del cuadro del mismo título atribuido a Goya en aquel inventario de la *Galerie Espagnole*, es considerado por estas dos autoras como obra de Eugenio Lucas datable entre 1850 y 1860, y por eso no lo incluyen en su libro.

<sup>6</sup> LIPSCHUTZ, I.H., *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, 1988; VERGNET-RUIZ, J., "Peintures espagnoles des musées de France", *La revue du Louvre*, 1972, núm. 6, pp. 243-257.

<sup>7</sup> GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid: Taurus, 1982, p. 305 (ed. inglés, 1977).

legadas por su malogrado hijo Pierre, fallecido a los veintiún años<sup>8</sup>. Al poco tiempo, el museo de Agen, población a medio camino entre Toulouse y Burdeos, se beneficiaría de la generosidad del conde de Chaudordy, que había sido embajador de Francia en Madrid de 1874 a 1881, y legó a su muerte en 1899 cinco cuadritos de Goya —que son hoy uno de los reclamos turísticos de Agen, instalados en una sala poligonal del museo municipal diseñada ex profeso para ellos—. Otros donantes siguieron su ejemplo, y en 1898 el Estado adquirió una *Mujer con abanico* para el Museo del Louvre, que no contaba por entonces con otro Goya que el retrato de Guillemardet legado por su familia en 1865.

Esta misma tónica se mantuvo en el siglo XX durante muchos años, siendo el hito más destacado el museo de Bayona, que en 1922 recibió a la muerte del famoso pintor *pompier* Léon Bonnat un boceto de *La última comunión de san José de Calasanz* más dos bellísimas pinturas y un par de dibujos del maestro aragonés. Pero si el interés de los poderes públicos por comprar goyas no fue muy temprano, hay que destacar que los museos franceses han sabido conseguir obras suyas en tiempos recientes a pesar de las dificultades del mercado. Aparte de la adquisición en 1941 de un estupendo *Retrato de D. Bernardo de Iriarte* en el Museo de Estrasburgo, sorprende contabilizar, desde que en 1928 se celebrase el centenario de su muerte, nada menos que cinco nuevas pinturas de Goya que han ingresado en el Louvre —algunas de ellas de primerísima categoría<sup>9</sup>—. También se ha hecho en Francia en los últimos decenios un gran esfuerzo investigador, analizando en los laboratorios del Louvre y documentando en archivos históricos la posible autenticidad de los goyas conservados —existen al menos trece pinturas en las que hay constancia de qué propietarios se han ido sucediendo desde que salieron de manos de Goya hasta que llegaron a un museo—. En el proceso, han caído muchas falsas atribuciones: hubo un

<sup>8</sup> Véase BATICLE, J., "Goya et la Junte des Philippines", *La revue du Louvre et des musées de France*, 1984, núm. 2, pp. 107-116. En 1947 dicho museo pasó a ser, por iniciativa de su director, G. Poulain, y de Jean Vergnet Ruiz, inspector general de museos, una institución especializada específicamente en estudiar y exponer pintura española, tomando desde entonces el nombre de *Musée Goya*. Esta profesión de hispanismo, nunca correspondido al otro lado de la frontera pirenaica con un museo especializado en arte francés, se cimentaba sobre la base de la colección española que poseía ya el Museo de Castres; pero el resultado actual, que sorprende por su cantidad y calidad, es fruto de la política de adquisición practicada desde ese año 1947 por la *Société des Amis du Musée*, focalizada en la compra de obras españolas, y de los depósitos de obras españolas que el Estado y otros museos provinciales han realizado en favor de este museo a partir de aquella fecha. Prueba de ello ha sido la reciente exposición en Madrid y Bilbao de una antología de arte español de ese museo: AUGÉ, E. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (comisarios), *Obras maestras del Museo Goya de Castres*, Madrid, BBVA, 2002.

<sup>9</sup> Sólo dos de estas pinturas de Goya han ingresado en el Louvre por compra, *Naturaleza muerta con cabeza de cordero* en 1937 y *El matrimonio desigual* en 1970. En cambio, *La marquesa de Solana* fue una donación de Carlos de Beistegui en 1942 (verificado en 1954), mientras que *La marquesa de Santa Cruz* llegó como pago fiscal por derechos de herencia en 1976, y el *Cristo en el Jardín de los Olivos* fue cedido por la Dirección General de Aduanas en 1982. En cuanto a los dibujos, de los trece que se conservan en el Louvre, cinco entraron en el museo por el legado de la colección Cosson en 1826; pero ocho han sido adquiridos a partir de 1950 —tres por compra, dos por donación y tres como pago de impuestos de herencia—. No obstante, es interesante destacar que, a diferencia de lo que se ha señalado respecto a las pinturas, en este caso todas las épocas de Goya están representadas en los museos de Francia, puesto que hay en el Louvre un dibujo de juventud, *Cabeza de adolescente* (1772, estudio para el fresco de la *Adoración del nombre de Dios*, de la bóveda del Coreto de la basílica del Pilar de Zaragoza). Con todo, la parte del león se la llevan también los trabajos que datan del siglo XIX, tratándose casi siempre, según Pierre Gassier, de hojas que Javier Goya fue arrancando de los álbumes de dibujo heredados de su padre, para ir vendiéndolas una a una. Hay, por ejemplo, dos dibujos del que Gassier denomina álbum B, tres del álbum D, cinco del álbum E, tres del F y dos del G de Burdeos. Cfr. GASSIER, P., "Les dessins de Goya au Musée du Louvre", *La revue des arts*, 1954, núm. 1, p. 31-41; ídem, *Les dessins de Goya*, París, 1973-1975.

tiempo en que muchas imágenes goyescas pasaron por auténticos goyas en los catálogos de museos de provincia —e incluso en el propio Louvre hay casos de duda, pues hasta la adquisición en 1976 del gran *Retrato de la marquesa de Santa Cruz*, se afirmaba en sus catálogos que la pequeña versión de este mismo cuadro legada al mismo museo por la familia Guillemardet en 1865 era un boceto preparatorio, cuando hoy se la considera copia.

### La cambiante fortuna en los museos franceses de los pintores decimonónicos españoles

Es triste que esté en paradero desconocido el *Autorretrato como sílfide* de María del Rosario Weiss (la hija de Leocadia Zorrilla, el ama de llaves que vivió con Goya en la Quinta del Sordo y en Burdeos), que figuraba en los catálogos antiguos del Museo de Bellas Artes de Burdeos. Hubiera sido un estupendo eslabón de enlace entre la primera parte de este artículo y la segunda; pero de todas formas, los artistas que ahora siguen no dejan de ser, a ojos de los museos franceses, los sucesores de Goya. Siendo tan modesta la fortuna museística de Goya en Francia, es sorprendente el número de obras “goyescas” de Eugenio Lucas y otros epígonos de Goya catalogados en ellos<sup>10</sup>. Sin duda, la afición del mercado artístico francés decimonónico por las manolas, torerillos, majos de casacón y otros personajes del tópico casticista hispano, al que el propio Manet no hizo ascos, abrió una importante vía de penetración en Francia del arte español contemporáneo, por la que se colaron muchas pinturas de inspiración goyesca. No les sería fácil a nuestros pintores liberarse de ese envenenado legado de Goya: sobre todo tras el éxito de *La Vicaría* de Mariano Fortuny Marsal, que Adolphe Goupil, el principal marchante de París, vendió en 1870 por un precio record: setenta mil francos. Como estos cuadritos de género no eran lo que entonces se entendía como “cuadro de museo”, en principio la suerte museística de Fortuny y sus émulos tampoco cuajó pronto en Francia; aunque con el tiempo, como veremos, han llegado a decantar un notable poso en las colecciones de los museos franceses. Pero por más que muchos de nuestros artistas en Francia siguieran, en varios sentidos, la estela de Goya,

<sup>10</sup> Si la querrela de las atribuciones sostenidas o contestadas por las distintas fuentes de información va aclarándose con respecto a los goyas de Francia, este problema sigue muy candente en lo que se refiere a obras “goyescas”. Hubo un tiempo en Francia en que, cuando se ponía en duda la autenticidad de un supuesto goya no se le colocaba el cartel de *Ecole Espagnole XIXème siècle (autrefois attribué à Goya)*, sino que se decía: “Eso no es un goya, es un eugenio-lucas”. Lo cuenta Robert Mesuret al principio de su artículo “Les faux Goya des musées de province” (*Revue du Louvre*, 1963, núm. 4-5, p. 183-194; véase también el catálogo de STERLING, C., *Peintures de Goya des collections de France*, París, Musée de l’Orangerie, 1938). Claro que el propio Mesuret cayó en otro cliché de simplificación, pues ante la dificultad por diferenciar claramente a Eugenio Lucas de su hijo Eugenio Lucas Villaamil, parece que optase por atribuir al padre todos los “falsos goyas” que creía obra de un artista de buena mano, y los malos a Lucas Villaamil. En realidad, distinguir una obra como del padre o del hijo es una labor con frecuencia imposible, pues el primero mantuvo un taller en el que trabajaban muchos discípulos especializados en diversos géneros, algunos de los cuales colaborarían más tarde con Lucas Villaamil. De esta manera, puesto que es difícil precisar si un cuadro es atribuible a Eugenio Lucas padre o hijo, museos y coleccionistas suelen optar ante la duda por la autoría más apreciada, que es la de cronología más antigua. Así se explica que en todos los catálogos de museos franceses que he consultado sólo he hallado pistas de cinco pinturas de Eugenio Lucas Villaamil, mientras que he contabilizado nada menos que diecisiete cuadritos que constan como obra de su padre —en Agen, Castres, Gap, Lille, Lyon, el Louvre, Pau, Perpignan, Rouen—. La distinción entre Eugenio Lucas padre e hijo ha sido abordada en Francia en trabajos de envergadura. Por ejemplo, con motivo de la exposición *Les Deux Lucas: Peintures, Gouaches, Dessins de la Collection F. Lázaro*, París, 1936; y de nuevo en el caso de la muestra titulada *Eugenio Lucas et les Satellites de Goya*, Castres-Lille, 1972 —BATICLE, Jeannine, autora del catálogo de esta última, escribió también un artículo homónimo en *Revue du Louvre*, 1972, n. 2, pp. 162-175.

no conviene exagerar los paralelismos. A diferencia de Goya, quien llegó a Francia como un anciano exiliado deseoso de reencontrarse arropado por la amistad y admiración de sus compatriotas cerca de la frontera española, sin llegar a integrarse en el mundillo artístico francés, la mayoría de los pintores españoles que se establecieron en el país vecino en el siglo XIX eran jóvenes ambiciosos en busca de gloria y fama, cuyo destino favorito era por tanto París, la Meca del mundo artístico. Ignacio Zuloaga sería el ejemplo más extremo, no sólo por cronología, sino porque incluso triunfó primero en París, a partir de su exposición de 1895 en la Galería de Le Barc de Bouteville, y sólo después se hizo popular en España.

Hoy día, la fortuna de nuestros artistas del siglo XIX que triunfaron en Francia es bien modesta. Ninguno de ellos, ni siquiera Zuloaga, aparece en el *Dictionnaire des Grandes Peintres de Larousse*, y si algún turista intenta seguir la pista de aquellos éxitos en los museos de la capital francesa, se esforzará en vano. Salvo los goyas, lo único que puede verse expuesto de forma permanente en el Museo del Louvre es el nada decimonónico retrato de Carlos de Beistegui, pintado por Zuloaga en 1931, y un autorretrato tardío, que presiden el espacio dedicado al conjunto de obras donadas por este coleccionista mexicano —una espléndida colección de maestros internacionales legada en 1942 con reserva de usufructo, y que ingresó en el museo en 1953—. En el Museo de Orsay, especializado en arte de entre 1845 y 1914, hay ahora expuesto en la sala 58 (dedicada al arte del naturalismo) La vuelta de la pesca de Sorolla (que participó en el Salon de la Société des Artistes Français en 1895 y fue adquirido por el Estado ese mismo año para el Musée du Luxembourg) y La enana doña Mercedes de Zuloaga (cuadro de 1899 adquirido por el Estado para el Luxembourg en 1901); y hay a veces expuesto un cuadrito de Santiago Rusiñol fechable hacia 1890, *El 'Sacré Coeur' en construcción*, aunque este honor quizá se deba más al interés local del tema que por hacer aprecio a la importancia del autor, del que tienen un cuadro mejor en las reservas, donde también duermen en oscuro letargo otras pinturas de algunos grandes artistas españoles que vivieron mucho tiempo en París, como Mariano Fortuny, Leandro Ramón Garrido, Sebastián Gussa, Manuel González Méndez, Raimundo de Madrazo, Joaquín Sorolla, Daniel Urrabieta Vierge e Ignacio Zuloaga. Y no es que el panorama sea más halagüeño en los museos de otras ciudades, que tampoco poseen muchas obras de los numerosísimos artistas españoles activos en Francia en el siglo XIX, o si las tienen, no suelen mostrarlas, salvo casos especiales que merecerán consideración aparte, como Castres y Bayona.

Lo cierto es que no parece que esta preterición sea, en general, muy diferente a la situación de hace cien años. En nuestro imaginario colectivo está demasiado presente el mito del artista bohemio que llega a París y allí alcanza su consagración internacional; un estereotipo muy parecido a los que rastrearon Ernst Kris y Otto Kurz en su famoso libro *La leyenda del artista*, sobre las vidas de artistas escritas por Vasari y sus émulos, donde siempre se repetían unos esquemas biográficos: precocidad y soltura, modestos orígenes sociales, existencia de algún protector, etc. De la misma manera, en las hagiografías artísticas de hace cien años, nuestros escritores, críticos, periodistas, cultivaron el mito del gran triunfador parisino que, evidentemente, los artistas españoles activos en París eran los primeros interesados en fomentar. De creer al diccionario biográfico de Manuel Ossorio o a los demás gacetilleros contemporáneos españoles, la capital francesa estuvo siempre a los pies de una legión de pintores españoles. Otro panorama bien distinto se tiene cuando se recurre a las fuentes escritas francesas, como ha hecho Carlos Reyero al estudiar los Salones y Exposiciones Universales y las críticas o reseñas en la prensa parisina<sup>11</sup>. Del mismo modo, los antiguos catálogos de los

<sup>11</sup> Véase sobre todo REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1993. Allí aparece una bibliografía final en

museos franceses nos ofrecen también un retrato más modesto del éxito alcanzado entonces en aquel país por los pintores españoles.

En la primera mitad del siglo cabe reseñar algunos ejemplos pioneros que abrieron camino, como el gran cuadro *Godefroy de Bouillon elegido rey de Jerusalén*, encargado a Federico de Madrazo en 1839 por el rey Louis-Philippe cuando creó en Versalles su Museo Histórico, en el que luego ingresó también un *Retrato del Papa Pío IX* por José Galofre, de 1847. En la segunda mitad del siglo, tuvimos algunos grandes triunfadores en el Salón oficial o en las Exposiciones Universales de París, pero ni siquiera ellos alcanzaron la consagración suprema de que sus obras fueran adquiridas y quedaran a la vista del público en algún museo de la capital francesa: *El tribunal de las aguas de Valencia en 1800*, con el que Bernardo Ferrándiz, triunfó en el Salón de 1864, recibió el honor de ser comprado por el Estado, pero ese mismo año fue enviado en depósito al Museo de Burdeos (allí sigue, y está en las reservas); *Chez l'impresario*, de Juan Antonio González, también fue adquirido por el Estado en 1879 y enviado al Museo de Lille (igualmente custodiado en las reservas). Estaba entonces en plena expansión la red de museos artísticos en las ciudades francesas, que competían unas con otras por dotarlos de atractivas colecciones. Y además de solicitar depósitos al Estado para sus museos, las propias corporaciones municipales compraban obras, lo que llegó a beneficiar a algunas pinturas españolas, como el cuadro neoclásico de José Aparicio *Sócrates enseñando*<sup>12</sup>, adquirido por el Museo de Lyon en 1884; o la enorme tela de una *Saturnal* pintada por Ulpiano Checa, adquirida por el Museo de Angers en 1895 (actualmente en las reservas).

Sólo en torno al cambio de siglo se produjo un alza en la fortuna museística del arte contemporáneo español en París, con casos como *El retorno de la pesca*, de Joaquín Sorolla, adquirido por el Estado en 1895 para el Musée du Luxembourg, *Mi tío y mis dos primas*, de Ignacio Zuloaga, expuesto en 1899 en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts, donde fue adquirido por el Estado también para el Luxembourg, *La enana Doña Mercedes*, igualmente de Ignacio Zuloaga, adquirido por el Estado en 1901 para el Luxembourg, *La pequeña zambulléndose*, que Leandro Ramón Garrido presentó en el Salón de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1902, donde fue comprado por el Estado, o *Antes de la carrera: muchacha con clavel* expuesto por Juan Cardona en el Salón d'Automne de 1904, donde fue comprado de nuevo para el Luxembourg, o finalmente *La Glorieta (Aranjuez)* adquirido a Santiago Rusiñol por el Estado en 1909. Esta buena racha continuó todavía unos años tras la primera guerra mundial<sup>13</sup>, aunque no hay que exagerar su importancia, porque pocos de estos cuadros figuraron en exposición permanente. Claro

---

la que se recogen referencias a sus artículos anteriores sobre la recepción crítica de nuestros pintores en la prensa francesa, o sobre los datos documentales que recogió en torno a la estancia de esos artistas en academias y estudios de arte de la capital francesa. Otro estudio capital que resulta muy útil como fuente de información es el diccionario de GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M., *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1989.

<sup>12</sup> Depositado en Castres desde 1960. Otra famosa pintura de José Aparicio, titulada *La peste en España o La fiebre amarilla en Valencia*, se conserva en París, pero no es propiedad de ningún museo, sino de la Academia de Medicina. A propósito de este cuadro, cf. ROSENBLUM, R., "L'épidémie d'Espagne d'Aparicio du Salon de 1806", *Révue du Louvre*, 1974, núm. 6, pp. 429-436.

<sup>13</sup> La lista de ejemplos podría continuarse con *Comentarios* de Andrés Parladé, adquirido por el Estado en 1920 (actualmente en las reservas de Orsay), y con otros cuadros españoles adquiridos para los museos del resto de Francia, como *Carmen*, de Gonzalo Bilbao, comprado por la ciudad de Burdeos para el museo local en 1919, que también adquirió el mismo año con idéntico destino un *Retrato de madame Dequis* pintado por Joaquín Sorolla, y otro lienzo titulado *A la feria*, de Fernando Sotomayor; mientras que el Museo de Lyon adquirió en 1922 *Un patio de toriles*, de Mariano Fortuny.

que peor suerte corren hoy día, que están todos en el Museo de Orsay, pero relegados a los almacenes de reservas del sótano.

Punto y aparte merecen los casos de obras españolas llegadas a museos franceses por donación de su autor: una estrategia de consagración museística en la que quizá pensara el propio Federico Madrazo para su *Muchacha de Albano*, expuesta en el Salón de 1844, cuando dos años más tarde la donó a Louis-Philippe y pasó al Luxembourg (ahora está depositada por el Louvre en la Asamblea Nacional). El *Musée des Artistes Vivants*, como los más prestigiosos museos de arte contemporáneo de hoy en día, era muy remiso a admitir obras regaladas por sus autores, por ser mucho el prestigio que éstos podían ganar alardeando de tener algo en el Luxembourg, mientras que el museo, siempre acuciado por problemas de espacio, no sacaba nada con acumular obras mediocres arrumbadas en las reservas. Pero eso no impedía al Estado francés aceptar ese tipo de donativos, para enviarlos a museos remotos, que fue la suerte que le cupo a *El sueño del soldado*, expuesto con éxito de crítica en el Salón de 1889 por el aragonés Félix Pescador, que lo donó a Francia (está en el Musée de la Ville de Cognac).

Otro caso especial, muy relacionado con el punto anterior, son las donaciones de los herederos y descendientes de algún artista español a museos franceses, casi siempre dirigidas al Louvre, por supuesto, aunque en puridad sea el Estado quien las reciba y pueda decidir su destino. También aquí hay que empezar citando cuadros de Federico Madrazo: sus retratos de *Adrien Dauzats* y el *Baron Taylor* donados por María de Madrazo al Louvre (ahora están en Versalles) en 1922. Como se ve, en estos casos el tiempo transcurrido desde su creación a su "musealización" es tanto que ya escapa al campo de estudio preferente de este artículo; pero no quiero dejar de citar, por su importancia, el legado testamentario que en 1950 hizo a la República francesa Henriette Fortuny, esposa de Mariano Fortuny Madrazo<sup>14</sup>, que incluye una abundante colección de dibujos y acuarelas del padre del mismo, Mariano Fortuny Marsal, parte de la cual se envió al Museo de Castres (núms. de registro 29.780 a 29.823, donde se incluyen cuatro álbumes encuadrados) y el resto está en el Cabinet des Dessins et Estampes del Louvre (núms. de registro 29.824 a 29.855, entre ellos cinco álbumes).

El goteo de donaciones de arte español decimonónico llegó a los museos franceses sobre todo a finales del siglo XIX y principios del XX. Se trata, sobre todo, de pinturas destinadas al ámbito privado, como cuadros de género y de retratos, que poco a poco fueron pasando al ámbito público gracias a la generosidad de sus propietarios. No han quedado muchas pistas sobre el perfil de esos benefactores y sus motivaciones, salvo casos aislados como el del general Albert Couston, que en 1887 donó al museo de su localidad natal, Le Puy-en-Velay, una colección de obras entre las que hay varias dedicadas a los bomberos de París, que él dirigió entre 1882 y 1888: entre ellas, un cuadro que le pintó en 1886 Eugenio Álvarez Dumont titulado *Salvamento en París* (fig. 1), del que donó también un estudio preparatorio al mismo museo. También hubo entre otros donantes conocidos algún político, para cuya carrera quizá no vendría mal el dar ejemplo de generosidad cívica, como el caso del prefecto Jules Cambon en relación con el Museo de Lille, que a nosotros nos interesa porque en 1885 regaló a dicha institución un retrato del pintor Wicar realizado a lápiz por José de Madrazo cuando ambos eran discípulos en el taller de David. Pero en el caso de los retratos, lo más habitual es que hayan sido donados o legados en testamento por los retratados o sus descendientes, preeminentemente gentes de la burguesía o de la aristocracia. Por ejemplo,

<sup>14</sup> El propio Mariano Fortuny y Madrazo había legado su cuadro *La dama en góndola* (hoy en las reservas del Museo de Orsay). Sobre la parte del legado de Henriette conservada en Castres, existe un breve artículo de SÉRULLAZ, A., "Musée Goya de Castres: Dessins et aquarelles de Fortuny", *Revue du Louvre*, núm. 6, 1972, pp. 504-506.



Figura 1. Eugenio Álvarez Dumont: *Salvamento en París*, Museo Crozatier de Le Puy-en Velay (foto: Musée Crozatier).

los tres retratos de la marquesa d'Hervey Saint-Denis y su marido pintados por Raimundo de Madrazo en 1885, que fueron legados al Louvre en 1934 por madame d'Adelsward-Pourtalès. Incluso cabría incluir dentro de este subgrupo la donación de dos óleos de Vicente Santaolalia efectuada al Ayuntamiento de París en 1927 (entrada materializada en el *Musée Carnavalet* en 1956, hoy en depósito en el *Musée de la Vie Romantique*) por madame Aurore Lauth-Sand, nieta de la escritora George Sand: son dos vistas de su mansión en Nohant, muy similares a otras imágenes del mundo íntimo de la escritora realizadas por el mismo artista, a medio camino entre el retrato y la escena de género, que se conservan en el *Musée George Sand* de La Chatre.

En cuanto a las donaciones de cuadros de género que, como queda dicho, fueron el principal filón comercial de los pintores decimonónicos españoles en Francia, sería engorroso dar una larga lista de obras, museos y benefactores, sobre todo porque estos últimos son casi todos nombres desconocidos hoy día. Ya que Mariano Fortuny fue el máximo representante de ese tipo de temas, no me resisto a reseñar que un tal P. Fourché —de quien no he conseguido más datos— legó al Musée des Beaux-Arts de Orléans una pintura y cuatro dibujos suyos. Otros donantes rumbosos que cabe citar en este apartado son Hermine David y Lucy



Figura 2. Luis Jiménez Aranda: *La lección de bordado*, Museo de Bellas Artes de Nantes  
(foto: Alain Guillard-Ville de Nantes-Musée des Beaux Arts).

Krohg, porque en 1908 regalaron al Musée des Beaux-Arts de Nantes una colección de sesenta cuadros, entre los cuales una decena son de pintores decimonónicos españoles, como el lienzo *La partida de cartas*, de Ulpiano Checa, una pareja de retratos históricos de Antonio Fabres i Costa y seis cuadritos de género de Luis Jiménez Aranda. También, como caso especial, interesa aquí destacar de nuevo entre otros benefactores de museos a Pierre Briguiboul, pues, además de los famosos goyas del Museo de Castres, también legó al mismo en 1893 *El tribunal de las aguas en Valencia*, de Francisco Domingo.

Punto y aparte merece el legado del pintor Léon Bonnat al museo de Bayona, que heredó de él en 1922 tantas obras que acabaría siendo denominado en su honor *Musée Bonnat*. Su colección incluía valiosas piezas de diferentes épocas, pero sobre todo decimonónicas, entre ellas un importante lote de autores españoles, porque Bonnat había pasado su juventud en España, se había educado en la Academia de San Fernando de Madrid, y había mantenido lazos de amistad y parentesco con artistas de este lado de los Pirineos. Además de las obras de Goya mencionadas en la primera parte de este artículo, el núcleo principal lo forman un lote de nueve cuadros de su cuñado, el pintor de género Enrique Mélida, artista madrileño esposo de Marie Bonnat; pero también hay, entre otras, una *Vista de Madrid desde*

*el Manzanares* por Aureliano de Beruete, tres estudios de paisaje de Carlos de Haes, un autorretrato de Víctor Manzano, y tres óleos de Joaquín Sorolla<sup>15</sup>.

El desarrollo posterior de este goteo de donaciones y legados, que llegaron a un ritmo acelerado entre 1900 y 1939, se fue ralentizando durante la V República (aunque sin llegar a estancarse, gracias a la creación de la *dation en payement de droits de succession*). En cambio, parece que el uso de dinero de los presupuestos públicos, tanto estatales como municipales, para comprar obras españolas del siglo XIX ha sido luego cada vez más escaso; siempre con excepciones ejemplares, como el *Musée Goya* de Castres, cuya colección ha ido en continuo aumento (pero, sobre todo, gracias a depósitos de otros museos, y a las adquisiciones realizadas por su muy activa Asociación de Amigos del Museo). Como indicaba al comienzo de este artículo, la mayoría de estas obras españolas atesoradas en los museos de Francia duermen en las reservas. Ojalá esta publicación sirva para sacarlas un poco del olvido, pues rara vez salen a la luz en exposiciones temporales o en publicaciones y catálogos.

---

<sup>15</sup> Por otra parte, no sólo merece aquí lugar destacado este museo municipal de Bayona por el número y calidad de las piezas decimonónicas españolas que atesora, sino también porque además esa institución les dedica mucha atención, pues en la exposición permanente tiene una pequeña sala dedicada al costumbrismo hispano y organiza a veces muestras temporales sobre estos temas. Por ejemplo, en el verano de 1990, el Museo Bonnat montó una exposición de ochenta obras, todas ellas pertenecientes al propio museo, en la que, bajo el título "España y los Pintores del Siglo XIX", se contrastaban las visiones de lo español que habían plasmado artistas de ambos lados de los Pirineos.