

JOSÉ JIMÉNEZ ARANDA, MAESTRO DEL CASAONISMO: DE ROMA AL PARÍS DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1889

JOSÉ JIMÉNEZ ARANDA, MASTER OF “CASAONISMO”:
FROM ROME TO PARIS OF THE UNIVERSAL
EXHIBITION IN 1889

GERARDO PÉREZ CALERO
Universidad de Sevilla. España
gcalero@us.es

En el presente trabajo se aborda la relación puntual del artista sevillano José Jiménez Aranda con la capital francesa, en la que presentó al salón de 1889 una obra de paradero desconocido, hoy localizada, que supone la ratificación de su vinculación al “casaonismo” pictórico.

Palabras clave: José Jiménez Aranda; pintura española; París; siglo XIX; casaonismo.

This paper studies the relationship between the Sevillian artist José Jiménez Aranda and the French capital, where he presented to the Salon of 1889 a work of unknown whereabouts. This painting, now localized, supposes the ratification of his association to the pictorial “casaonismo”.

Keywords: José Jiménez Aranda; Spanish painting; Paris; 19th century; *casaonismo*.

Es proverbial la vinculación del pintor sevillano José Jiménez Aranda (1837-1903) con la temática de casacón. Con ella se halla comprometido tal vez más que con otros asuntos, que también practicó con acierto, a raíz de su relación con la estética neorromántica como consecuencia de la presencia de su mentor artístico, Mariano Fortuny, en Andalucía a finales de los años sesenta y comienzos de la década siguiente¹. Sin embargo, el casaonismo tiene varias etapas en su trayectoria artística, sobre todo las correspondientes a sus estancias primero en Roma

¹ Sobre este particular, véanse nuestros trabajos: “Fortuny y la pintura andaluza”, *Pausa*, 1990, pp. 55-65; y “La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)”, *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, pp. 275-300.

y después en París. En la capital italiana estuvo por primera vez entre finales de 1871 y mediados de 1875, cuando se produjo la prematura muerte del citado maestro de Reus en 1874. Entonces y a sus propias expensas, marchó allí con su familia y la compañía del joven pintor en ciernes José García Ramos, tal vez animado por su hermano menor Luis, que había llegado en junio de 1868 y vuelto a España tres años después. Esta estancia romana supone la primera relación directa con la práctica del casaconismo que, sin solución de continuidad, ejercitaría hasta el agotamiento del género coincidente con su regreso definitivo a Sevilla muchos años después.

Sin embargo, pese a la incuestionable valoración de esa primera etapa romana y el sexenio posterior en la capital hispalense, a los efectos de este trabajo nos interesa ahora de manera puntual considerar la estancia de José y su familia en París desde el verano de 1881 hasta 1890 con vista a su relación con el certamen universal allí celebrado en 1889. Este traslado se justifica ciertamente en razón a lo que significaba entonces la capital gala en el panorama artístico europeo tras el final de la guerra franco-prusiana.

Llegaba a París con la reputación bien hecha como pintor casaconista y, de alguna manera, continuador del fortunismo en una escuela artística en la que se estaba produciendo el boom de esa temática y donde no faltaban destacados maestros de tal especialidad como el académico Jean Léon Gérôme o Ernest Meissonier, del que dos años después se celebraría una exposición monográfica retrospectiva en la célebre Galería Georges Petit². Además, el atractivo de la capital del Sena para exponer y ganar dinero no era el menor de los pretextos que argumentó Jiménez Aranda para este nuevo traslado, máxime cuando allí se estableció la sede matriz de la Casa Goupil y, por otra parte, también residía su hermano menor Luis desde 1875, quien probablemente produciría el efecto llamada sobre él, llegando a constituir junto a Manuel, su otro hermano, un trío que formaba equipo y compartía gustos y temáticas³.

Como recién arribado y aunque su fama le precedía desde Roma, a José le fueron decisivos en los primeros años los contactos de Luis con la élite social parisina. Su papel de intermediario agilizó las siempre engorrosas cartas de presentación. De este modo, el mayor de los Jiménez Aranda pudo relacionarse entre otros con Goupil y Boussod & Valadon, con el marchante italiano Capobianchi y con los coleccionistas norteamericanos George A. Lucas y William H. Steward.

Su vida en París, primero instalado en el número 31 del Boulevard Port-Royal y después en el 6 de la Rue Boissonade, próximo al Boulevard Raspail, no lejos de

² Esta fue la segunda muestra que se exhibió en este establecimiento tras la de John S. Sargent en 1882.

³ Sobre la presencia de Luis Jiménez Aranda en estos años en París, véase ILLÁN MARTÍN, Magdalena: *Luis Jiménez Aranda. Un pintor sevillano en el París de la "Belle Époque"*. Sevilla, 2016.

Montparnasse, era cuanto menos apacible y fructífera aunque algo fatigosa por el ajetreo que suponía hogaño una ciudad altamente cosmopolita y moderna que nada tenía que ver con la aún provinciana Roma. Trabajaba denodadamente para vender en galerías y participar con éxito en los certámenes que se celebraban en la ciudad en los que aún eran bien acogidos sus casacones pese a una moda que se agotaba paulatinamente conforme avanzaba el último cuarto de siglo.

Por azar o intencionadamente, José coincide en la capital del Sena con la celebración de la Exposición Universal conmemorativa del centenario de la Revolución Francesa, que supuso una singular efeméride y un hito en muchos aspectos para una metrópoli que se abría completamente como capital del mundo⁴. La ciudad de las luces se convierte en la meca universal del arte, que contempló cómo se erguían orgullosas en el Campo de Marte la Torre Eiffel y la Galería de las Máquinas, dos colosales montajes metálicos que convierten en pretéritas aunque siempre prestigiosas las escuelas y ruinas romanas que empezaban a oler a caducas⁵.

También entonces, el patriarca de los Jiménez Aranda pudo conocer en pleno campo de batalla de la modernidad, cuando la electricidad había eclipsado al vapor y el hierro a la piedra, la presencia en la *Centennale de arte français* de los nombres admirados, algunos retrospectivos, de Fragonard, Greuze, H. Robert, Clodion, Houdon, Pajou, Rodin, Boudin, Pissarro, Manet y Monet; aunque también de Munch, Sargent, Sickert, Segantini, Menzel, Holler y Zorn; e, incluso, de los españoles Gisbert, Casado del Alisal, Muñoz Degrain, Pradilla, Martín Rico, Meifren y Rusiñol, entre otros. Junto a ellos, allí seguía presente el arte *pompier* y académico apreciado por la mayoría de la decimonónica burguesía triunfante de la III República, que mantenía en boga el *tableautin* y la pintura de género complaciente con sus pretensiones de aparente ennoblecimiento.

En este extraordinario evento de 1889 fue destacable el concurso de los artistas españoles presentes en la galería de Bellas Artes del Palacio del Campo de Marte, cuya inauguración se celebró el 5 de mayo⁶. Fueron ciento dieciséis

⁴ Para todo lo concerniente a este particular, véanse VV.AA.: *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma*. Madrid, 1992; y REYERO HERMOSILLA, Carlos: *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*. Madrid, 1993.

⁵ Para Daniel Canogar, “la Torre Eiffel es un homenaje a la mirada panorámica del europeo, una insidiosa mirada que desde su centralizada posición elevada buscaba dominar los confines más remotos de la tierra”. CANOGAR, Daniel: *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Madrid, 1992, p. 52.

⁶ Véase REYERO HERMOSILLA, Carlos: *París y la crisis de la pintura española*, op. cit. Véase también acerca de la Exposición Universal de París de 1889, LAS HERAS PEÑA, Ana Belén: *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Cantabria. Santander, 2009.

cuadros al óleo, además de dibujos, aguadas y pasteles⁷. Expusieron en dos magníficos salones de los llamados de honor; el primero, de veintiocho metros de largo por catorce de ancho; el segundo, de catorce metros cuadrados con elevada techumbre. En suma, el mejor local de la Exposición tras el destinado a la pintura francesa, y superior al de naciones que prestaron concurso oficial como los Estados Unidos de Norteamérica.

No obstante, hubo cualificados asistentes al evento que consideraron que la participación española no fue todo lo brillante que se esperaba. Tal es la opinión de la escritora Emilia Pardo Bazán, observadora imparcial que no era crítica de arte pero sí erudita, quien, al tiempo que ponderaba la pintura francesa en relación con la española en el certamen⁸, afirmaba: “Con tanto bueno como encierran nuestros salones de pintura, nuestra representación en París es incompleta: se echa de menos á Villegas, á Domínguez, á Román Ribera, á Casto Plasencia, á Beruete y á otros muchos que, con razón, tenemos allá por astros de primera magnitud”⁹.

En este certamen sucumbió la pintura de historia, destacó la de asunto social, también el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, y se mantuvo hasta su próximo agotamiento el cuadro de género entre el casacón y el realismo. Participaron los dos hermanos Jiménez Aranda, José y Luis. Este último, con una pintura de carácter social titulada *Una visita de hospital*, que obtuvo la primera medalla y una resonancia posterior que cambiaría el rumbo de la pintura europea hacia el pleno realismo naturalista¹⁰.

Sin embargo, interesa ahora para nuestro objetivo la participación de José¹¹, quien expone un variado conjunto compuesto de óleos, aguadas y dibujos. Los primeros son los titulados *Cristo*, *Partida perdida*, *Partida de ajedrez*, *Los políticos* y *Rêverie (Ensueño)*; las acuarelas o aguadas *La visión de fray Martín*, *Últimos retoques*, *Un compilador*, *Estudio barato*, *Estudio*, *A orillas del mar* y *El árbol viejo*; los dibujos corresponden a los seis primeros capítulos de la novela de Cervantes *D. Quijote de la Mancha*¹². Tal suma de obras personifica el talante de un artista

⁷ Para la selección de obras, se había constituido en Madrid una comisión presidida por Manuel Domínguez, Ramón Mérida como vicepresidente, Francisco Pradilla y Aureliano de Beruete como vocales y Ortega Munilla como secretario.

⁸ “Yo veo en la pintura francesa, y en general europea, mucho más talento que genio: habilidad, gracia, tecnicismo..., de sobra; inspiración, personalidad..., ahí, ahí tropezamos”. PARDO BAZÁN, Emilia: *Al pie de la Torre Eiffel*. Madrid, 1899, p. 220.

⁹ *Ibidem*, p. 217.

¹⁰ “Cuadro pálido y monótono, que descuella para los franceses, porque se ciñe á sus estilos de pintar”. PARDO BAZÁN, Emilia: *Al pie de la Torre Eiffel*, op. cit., p. 213.

¹¹ A la sazón era miembro de la sección en París del Comité de la Exposición junto con Raimundo de Madrazo, Antonio Gisbert, Emilio Sala, Martín Rico, Francisco Domingo y Ulpiano Checa.

¹² *Vid* nota 6.

ya maduro que se había caracterizado a lo largo de su trayectoria profesional por mantenerse al margen de las modas imperantes con frecuencia caprichosas y pasajeras, fiel a unos principios estéticos y una temática variada y atractiva para el mercado que además le eran afines. No en balde, el apodo con que era conocido en París, “el Meissonier español”, significaba mucho en relación con el prestigio académico con que era valorado por los propios franceses, y el aprecio por su obra que aún cotizaba bien en el mercado artístico.

Como continuador en Francia del cuadro de casacon, que el primogénito de los Jiménez Aranda practicaría unos años más, debemos detenernos en una de las acuarelas mencionadas, la que lleva por título *Últimos retoques*, de 47 x 60 cm, firmada “París, 1887”, cuyo paradero era desconocido hasta el presente (Figuras 1-5)¹³. Se trata de una escena de interior ambientada en el setecientos y en el estudio de un pintor, tema recurrente en la producción de los hermanos Jiménez Aranda, que hicieron suya procedente sobre todo del citado Meissonier¹⁴.

Es obra que constituye a nuestro juicio un sencillo homenaje familiar con ocasión del encuentro en París de los hermanos artistas y su familia, pero al tiempo la evocación de la práctica de la aguada, que había ejercido y enseñado en la Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla¹⁵. Por lo primero, entendemos que se trata supuestamente del estudio de Luis, instalado desde 1879 en el número 6 de la Rue Boissonade del barrio de Montparnasse, lugar convertido en sede de tertulias para los artistas españoles residentes en la capital gala¹⁶.

La escenificación es interesante por cuanto José, buen copista en su primera época en el Museo del Prado, sintió, como su hermano Luis, predilección por su paisano Velázquez al que ahora interpreta libremente pero con recursos semejantes. A este respecto, debe valorarse no solo el difícil ejercicio de captar los planos luminosos del interior, dada la colocación de un gran ventanal tras los personajes que ocupan la estancia; sino también, el procedimiento velazqueño de situar un espejo en la pared en el que se refleja la modelo, supuestamente su cuñada, la

¹³ Con el título de *El pintor* ha estado considerado como de “paradero actual desconocido”. Cat. exp. *José Jiménez Aranda, 1837-1903*. Sevilla, 2005, pp. 72 y 373. Sin embargo, estuvo algún tiempo en una colección privada de Baltimore (Maryland, Estados Unidos) y actualmente es propiedad particular de Mr. Chris O’Sullivan, de Kerry (Irlanda), a quien agradezco las facilidades para su estudio.

¹⁴ Véanse a este respecto las monografías de Pantorba (1972) y Pérez Calero (1982) dedicadas a José, y la citada en notas 3 y 11 de Illán Martín (2016) referida a Luis. Para Pardo Bazán, “José Jiménez Aranda, pintor sevillano que lleva diez años [eran ocho] de residencia en París, expone el género en que más descuellan, que son las escenillas de la época de Goya, y algunos aguazos (gouaches) muy lindos; amén de un gran crucifijo en tamaño natural, de carácter romántico, sobre fondo negro y rodeado de acumuladas nubes”. PARDO BAZÁN, Emilia: *Al pie de la Torre Eiffel*, op. cit., pp. 215-216.

¹⁵ Véase nuestro trabajo “La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla”, op. cit.

¹⁶ ILLÁN MARTÍN, Magdalena: *Luis Jiménez Aranda*, op. cit., p. 24.

esposa de Luis, Lucie Clorinde, a la sazón de treinta y dos años, que está posando para él vestido con bata estampada de pintor, y junto a ella de espaldas un caballero con casaca. El resto de los contertulios admiran la obra y reclaman su atención: de pie con casaca, tácitamente su propio hermano y autor José; sentados, la señora enlutada y el caballero también con casaca, que empuña un bastón con la mano derecha junto a la caja de pinturas y cuyo rostro queda oculto tras el caballete.

Al año siguiente, 1888, a Luis le tocaría pintar este mismo lugar desde otro ángulo para retratar a sus hijas Marie Irene y Lucette¹⁷. E, incluso, en otra de sus obras sin datar titulada *Estudio del pintor*, se llegó a autorretratar in situ aunque con distinto mobiliario, pintando ahora en solitario y en parecida posición de espaldas al ventanal con la misma bata estampada de pintor, el pañuelo al cuello y en esta ocasión además con peluca y lentes (Figura 6)¹⁸.

Tras su provechosa participación en la Exposición Universal de 1889 con el triunfo de su hermano Luis, al año siguiente, asumido a su modo y manera el realismo naturalista con el novedoso cuadro *Una desgracia* (1890), José hacía las maletas en París rumbo a Madrid.

En la capital de España permanecería hasta 1893 en un breve preámbulo hispalense realizando obras destacadas, entre otras, el postrer gran casacón titulado *Los dulces del santo*. Entonces, regresa definitivamente a Sevilla para morir allí una década después, no sin antes llevar a cabo una fecunda labor docente, al tiempo que su última, febril y novedosa etapa creativa con algún que otro casacón menor para el mercado americano, además de obras propias de la pintura social, el retrato y el simbolismo. Mas, sobre todo, practicando en ulteriores interpretaciones luministas el moderno paisaje plenearista aprendido en Francia, que tendrá espléndido futuro en mano de sus seguidores de la capital hispalense y de Alcalá de Guadaíra.

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 12 de abril de 2018

¹⁷ *Ibidem*, pp. 178-179.

¹⁸ Se trata del óleo sobre tabla de 33 x 23,5 cm, firmado en París, no fechado, y subastado en la galería Ansorena de Madrid el 30 de septiembre de 2008. Illán Martín cita una obra del artista que titula *El estudio del pintor* (ILLÁN MARTÍN, Magdalena: *Luis Jiménez Aranda*, op. cit., p. 155), que es también como la que nos ocupa un óleo sobre tabla pero que está datada en 1890 y con distintas dimensiones. También hace lo propio con varias obras que llevan por título *En el estudio del pintor* (ILLÁN MARTÍN, Magdalena: *Luis Jiménez Aranda*, op. cit., pp. 64 y 150-151).



Figura 1. José Jiménez Aranda, *Últimos retoques*, aguada, 47 x 60 cm, firmada en París, 1887, propiedad particular.



Figura 2. José Jiménez Aranda, *Últimos retoques* (detalle), aguada, 47 x 60 cm, firmada en París, 1887, propiedad particular.



Figura 3. José Jiménez Aranda, *Últimos retoques* (detalle), aguada, 47 x 60 cm, firmada en París, 1887, propiedad particular.



Figura 4. José Jiménez Aranda, *Últimos retoques* (detalle), aguada, 47 x 60 cm, firmada en París, 1887, propiedad particular.



Figura 5. José Jiménez Aranda, *Últimos retoques* (detalle), aguada, 47 x 60 cm, firmada en París, 1887, propiedad particular.



Fig. 6. Luis Jiménez Aranda, *Estudio del pintor*, óleo sobre tabla, 33 x 23,5 cm, firmado en París, sin datar, propiedad particular.