

# MUSEOS Y EXPOSICIONES

## UNA VISITA A LA EXPOSICIÓN DE JIMÉNEZ ARANDA

Por

JUAN LUIS RAVÉ PRIETO

Coordinador de B.Artes del Gabinete del Gabinete Pedagógico de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía

**G**RACIAS a los buenos oficios del comisario Juan Fernández Lacomba y de la Fundación El Monte pudimos disfrutar de una exposición antológica de Jiménez Aranda durante el primer trimestre del año pasado, que procuraba recuperar al artista sevillano entendiéndolo en el contexto de la ciudad y del gusto europeo de la época. Siguiendo el esquema de la propia exposición procuraremos recordar lo que supuso aquel excelente pintor, que tuvo que compaginar, como tantos creadores, la pintura con la vida.

### I. EL ESCENARIO

#### La ciudad

Durante el siglo XIX Sevilla se convirtió en un escenario sumamente atractivo para el turismo de alto nivel, el de los viajeros románticos, al reunir un trazado medieval, orientalismo, exotismo y mucho de ruina, de decadencia, en un solo espacio. Al mismo tiempo, fue para muchos creadores, visitantes o no, el espacio ideal para la ópera, el teatro, la novela, la poesía y la pintura. Serán precisamente estos viajeros, artistas escritores y músicos, Bizet, Irving, Mérimée, Andersen, Roberts, Ford... los que crearán una imagen tópica de Sevilla que, matizada por el tiempo y los artistas locales, perdurará casi hasta la actualidad.

Es lógico que los compradores europeos desearan obtener pinturas, *souvenirs* artísticos, con escenas de la vida cotidiana en la ciudad donde surgieron tantos y tan grandes mitos: Don Juan, Fígaro, Carmen... Al principio no bastó con la mirada tímida de los artistas locales y fue necesario que David Roberts monumentalizara con su mirada romántica los recoletos espacios de la ciudad medieval. Luego los artistas sevillanos, como J. Aranda, aprendieron a extraer detalles realistas para hacer la visión más creíble y no les importó, a la manera de un escenógrafo o un cineasta, mezclar fragmentos de la ciudad histórica para conseguir el marco "incomparable" adecuado, tal como lo harán años más tarde los arquitectos regionalistas.

Al final del siglo XIX la ciudad ha cambiado, se han derribado las murallas, se han creado plazas, se han desamortizado muchos conventos, se ha formado el Museo de Bellas Artes y ha llegado el ferrocarril, el gas y la electricidad. En 1900 ya no es la misma, se ha convertido en una ciudad turística por excelencia y un centro urbano de carácter regional.

### El contexto

El ambiente artístico sevillano durante el siglo XIX se debatía entre un provincianismo cada vez más evidente y las aportaciones personales de algunos creadores excepcionales que, surgidos en la escuela local siempre inclinada a la expresión artística, tuvieron que salir de Sevilla, tanto para terminar su formación y conocer el rumbo del arte europeo, como para poder ser reconocidos y valorados. Así, las estancias en Madrid, Roma y París no son un accidente más en la carrera de cualquier pintor sevillano de la segunda mitad del Ochocientos, sino que se convierten en una necesidad vital.

En Sevilla todavía dominaba, junto a los recuerdos de la tradición barroca, el gusto romántico y burgués por el paisaje, el retrato, un tanto idealizado, y la escena popular de costumbres, exigida, al principio, por la demanda de vistas para recuerdo que compraban los viajeros extranjeros y finalmente aceptada en los salones capitalinos como una forma de distinguirse y de reivindicar al mismo tiempo un localismo popular pleno de color, no exento de narcisismo.

### II. LA VIDA Y LA OBRA

Nació en Sevilla en la plaza del Duque en 1837, en el seno de una familia artesana, su padre era ebanista, por lo que la expresión gráfica no le era ajena, haciendo que también sus hermanos, Luis y Manuel, acabaran dedicándose a la pintura. La carrera de Jiménez Aranda se inicia como la de cualquier artista de entonces en este ambiente localista y artesano del taller de su padre.

Sus excepcionales dotes para el dibujo y la composición le obligarán pronto a inscribirse en los rudimentarios centros de enseñanza artística de la ciudad, bajo la atenta mirada de los maestros románticos, Antonio Cabral Bejarano y Manuel Barrón, donde todavía se iniciaban en la copia de los grandes maestros sevillanos del barroco. Será sin embargo Eduardo Cano de la Peña el maestro que más profundamente deje huella en nuestro pintor, imponiendo el estudio del natural como instrumento imprescindible en el desarrollo del dibujo y de la composición. Igualmente compagina el estudio con el trabajo en algún taller de litografía de la ciudad para ayudar económicamente a su familia, desarrollando así sus dotes para la ilustración y el dibujo.

Las primeras obras sevillanas y jerezanas no distan mucho de las obras post-románticas de sus maestros, escenas de costumbres locales en donde destaca si acaso su gracia para captar actitudes y su sentido innato de la composición (*Puesto de castañas* y *de chumbos*, escenas alegóricas del verano y del invierno).

Muy pronto, en las pinturas enviadas a la exposición de 1864, se nota ya un interés por superar los límites del romanticismo e introducir rasgos de verdad y de melancolía que eran comunes a las corrientes más avanzadas del continente europeo, los nazarenos y el realismo. Su apuesta por las escenas de género en una exposición en donde predominaban los enormes y grandilocuentes cuadros de Historia, indica igualmente cuál será el rumbo definitivo de su pintura.

A finales del año 1867 se instala en Jerez, colaborando en la restauración de la iglesia de San Miguel, junto al arquitecto José Esteve, realizando modelos para las vidrieras del templo. Al mismo tiempo, realiza varios encargos para la pujante alta burguesía jerezana, en los que combina los cuadros religiosos con los retratos y la pintura costumbrista.

En Jerez conocerá a su esposa, Dolores Vázquez Mancera y contraerá matrimonio, creando una extensa y unida familia –siete hijas y un varón–. De vez en cuando acude a Madrid para presentar sus obras a las exposiciones nacionales.

En 1871 decide trasladarse a Roma, logrando allí perfeccionar sus dotes de dibujante. Asiste a diferentes academias, madurando en su propio estilo y conociendo directamente las exigencias del coleccionismo internacional. El contacto directo con Fortuny, verdadero patriarca artístico de la ciudad y el reconocimiento expreso del maestro catalán le abrirán las puertas del mercado, sin dejarse arrastrar por la marea de seguidores del encumbrado maestro Fortuny. A Roma marcha, no como la mayoría de sus contemporáneos con una beca de la administración en el periodo de formación, sino en plena madurez, consciente de que necesita completar sus conocimientos y ampliar horizontes, aunque tenga que ponerse en camino con la familia al completo y pagándose el viaje y la estancia con su propio trabajo.

La pintura de casacón dominaba el mercado internacional, y mientras que en París Meissonier recordaba los ambientes y los temas intrascendentes de la pintura Rococó, en Roma el pintor catalán Fortuny puso de moda, igualmente, una pintura preciosista de raíces hispánicas e inspirada en Goya. Cuando Jiménez Aranda llega a Roma, consolidará su estilo y recibirá el reconocimiento de la crítica y de su admirado Fortuny. Sus obras ganan en monumentalidad, y escenografía creíble, enmarcadas en fragmentos de su ciudad natal, magnificados por la distancia y la emoción.

La pintura de casacones fue una de las especialidades más valoradas por la alta burguesía del XIX y comienzos del XX. Permitía construir un espacio y un tiempo ideal para unos clientes ávidos de conseguir a toda costa el marchamo y el prestigio que daba el linaje y la historia a los nobles, la clase que ellos habían desbancado o estaban en trance de desalojar de los círculos del poder. Tener pinturas antiguas era lo ideal, pero si no era posible, se hacían con copias o versiones, o reconstrucciones históricas. Estos temas supuestos de la vida cotidiana en el siglo XVIII –un periodo cercano y comprensible– les conectaban igualmente con el pasado y les permitían tener unas obras donde tenía cabida la fantasía, y existía la posibilidad de recrear unos ambientes llenos de lujo y unas escenas falsamente históricas.

La maestría de Jiménez Aranda consistirá en hacer creíbles estas escenas a base de una combinación de realismo en los vestidos y en los escenarios y de verismo en las figuras y en las actitudes. Para ello combinaba el análisis de la ciudad histórica que le vio nacer, fragmentando sus monumentos y combinándolos arbitrariamente a modo de un escenógrafo moderno, creando una realidad histórica diferente, desconocida y atractiva. Técnicamente la pintura se deja influir por los tardo rococós franceses y por el Goya más preciosista y colorista.

Jiménez Aranda produjo durante mucho tiempo obras de este tipo, en donde el virtuosismo de su pincelada se movía con facilidad, siguiendo a Fortuny y Meissonier. Cuadros característicos de esta etapa son: *Su majestad que Dios Guarde* y *La Rifa del Santo*, *El Barbero el lunes* o *Un café a comienzos de siglo*. Estos ejercicios de mirada hacia el pasado y de imitación de técnicas pretéritas permitieron al autor hacerse con una clientela cada vez mayor, aunque también, con el tiempo, pudo producir más retratos y escenas costumbristas.



LA RIFA DEL SANTO.  
ÓLEO S. TABLA. 66 X 91 CM.  
FIRMADO: «J. JIMZ. Y ARANDA / ROMA 1875».

En Roma creará sus obras de más éxito y también concebirá los esbozos de obras posteriores. En 1875 y tras la muerte de Fortuny, Jiménez Aranda regresa a España, y después de una breve estancia en Valencia, vuelve a Sevilla, donde se integrará plenamente en la vida cultural y artística de la ciudad, ingresando en la Academia en 1879. En Valencia pintó los tipos populares de la huerta, y en Sevilla consigue hacer pintura de género de actualidad y retratos, aunque continúa con sus casacones que enviaba regularmente a los salones de París, donde ya se ha instalado su hermano Luis. De esta fase destacan: *Vistiéndose para la corrida*, *Un sibarita*, *Los murmuradores* y sobre todo el magnífico *Sermón en el patio de los naranjos*, premiado en París y Munich y los retratos de varias personas de su entorno y de la duquesa de T'Serclaes.

En 1881 decide marcharse de nuevo, esta vez a París, donde su hermano Luis le había abierto el camino, contactando con los círculos del coleccionismo y del comercio de Arte. Se instala, de nuevo con toda la familia, en Montparnasse, encerrándose en el estudio buena parte del día sin hacer la típica vida bohemia de artista al uso en el fin de siglo. El éxito de su pintura en el exterior estaba anunciando su inminente partida a París, al tiempo que su hermano Luis, ya instalado allí está haciendo las gestiones necesarias para su instalación.

En París entrará en contacto con el marchante Goupil, expondrá en varios salones en sucesivos años, la mayor parte de sus obras serán cuadros de casaca, cuando todavía en París se mantenía un interés desmesurado por lo español, siguiendo los gustos de las clases privilegiadas del segundo imperio. Pero no cabe duda que J.A. llega a París en el momento en que se produce la crisis del historicismo, y se imponen las formas del realismo, muerto ya Courbet y Daumier. Es lógico que en algunos momentos se deje influir por el realismo, o parcialmente por la pintura realizada al aire libre. No es extraño que para resistir y dar al mercado todavía lo que le demandaba, realice versiones de obras anteriores, como *Los murmuradores*, situados ahora en el entorno cortesano francés, o *Lance en la plaza de Toros*. Creará alguno de los más celebrados como *Un concierto ante su Eminencia*, *Los inválidos de la primera República*, *Abrid en nombre del Rey* y *la Audiencia*.

Pero también es cierto que, alentado por el ambiente renovador de la que ya era capital del arte universal, se

impone nuevos rumbos al investigar en el entorno de la pintura religiosa de tipo simbolista con el crucificado de *Consumatum est*. Igualmente investigará con los efectos de la luz artificial y del retrato con sus celebrados retratos de sus hijas, especialmente con el de su hija *Irene*, que será premiado. Igualmente intentará nuevos caminos en el paisaje, con el *Viejo tronco*, y seguirá dibujando sus *Ilustraciones del Quijote*, al tiempo que les hace lecturas del libro cervantino a sus propios hijos, incorporando sus nuevas experiencias.

De todas formas, la crisis del casacón era evidente cuando decide hacer una incursión en el realismo y elaborar toda una teoría de buen gusto y solidaridad en la obra de *Una desgracia*, enviada a la exposición de Bellas Artes de 1890, convirtiéndose así en pionero del realismo pictórico cuando todavía en las exposiciones nacionales la mayoría de los artistas enviaba pomposos cuadros de Historia.



*UNA DESGRACIA.* ÓLEO S. LIENZO. 108 X 158 CM.  
FIRMADO: «JZ. ARANDA / PARÍS 1890».

La gran aportación de esta obra es hacer patente el drama, el accidente sin ponerlo de manifiesto, sin regodearse en el dolor, trazando un fresco de la realidad y de la vida urbana moderna. Un año antes, su hermano Luis había revolucionado el pabellón español de la Exposición Universal de París con *La visita al hospital*.

En 1890 vuelve a España y se instala en Madrid, con su esposa y sus ocho hijos, donde es reconocido como el gran maestro de la escena de género con ambientación histórica y es premiado y acogido en numerosas exposiciones y colecciones privadas. Madrid 1890-1893. A Madrid vuelve como un maestro consagrado, a ocupar el puesto que le correspondía en el panorama artístico nacional ganado a pulso en los salones y mercados europeos. Su buena relación con el círculo de Bellas Artes, su estrecha amistad con Aureliano de Beruete y con el joven Sorolla son indicios de su integración en una corriente que pretende renovar el arte español sin estridencias, siendo fiel a la tradición española del realismo esencial. Igualmente su primera medalla de 1890 por la citada *Una desgracia* y su buena relación con el mercado internacional le colocan en una posición de privilegio.

Poco a poco, su pintura va intentando afianzarse en la modernidad, con temas de la vida cotidiana, los temas del día, la vida familiar que tanto le atrae. Experimentará con unos encuadres cada vez más fotográficos y con unos efectos de la luz en los interiores, el movimiento y las actitudes cada vez más próximas a la instantánea.

Su amistad con Beruete le permite acercarse al realismo de carácter más español, de raíces históricas que llegan hasta Velázquez; así sus retratos valoran más la dignidad de la persona, profundizando en el aspecto psicológico y otorgándoles naturalidad de corte moderno.

No puede abandonar la pintura que le ha hecho famoso, y condensa en *Los dulces del Santo* todo su saber hacer. Igualmente coquetea también con el simbolismo y el modernismo, sobre todo en las ilustraciones que hace para el círculo de BB. AA. Sin embargo se siente más a gusto con la pintura de verdad, realizada en el entorno familiar.

Desgraciadamente esta fase optimista y feliz se truncaría muy pronto, en 1892, con la muerte de su esposa y su hija Rosa víctimas del cólera. Ante la tragedia, el pintor vuelve a Sevilla, refugiándose en la pintura al amparo de su ciudad natal. Reintegrado en la Academia toma posesión de la cátedra de colorido que había dejado por fallecimiento de Eduardo Cano.

En esta última fase de su vida entre 1893 y 1903, su pintura se vuelve más intimista, también más libre y sin duda abierta a las tendencias luministas, pues en Madrid había coincidido con Sorolla y la admiración mutua influyó en que se preocupara por la pintura al aire libre y por los problemas de la luz. En sus estancias en Alcalá de Guadaíra, estuvo en contacto con el grupo de paisajistas que allí estaba floreciendo.

Tampoco en esta fase deja de viajar a Madrid y presentarse a algunas de las exposiciones nacionales.

La muerte en Madrid de su esposa y de su hija Rosa, víctimas del cólera, le sumergen en una profunda depresión de la que le cuesta salir. La vuelta a Sevilla se plantea como una tabla de salvación. No es extraño que aparezcan temas como la miseria, o el dolor, *Loca a buscar fortuna*. Tampoco es casual un reiterado interés por la infancia como, *La madre*, *Los pequeños naturalistas*, *Jugando al escondite*, *Niña entre macetas*.



*LOS PEQUEÑOS NATURALISTAS.*  
ÓLEO S. LIENZO. 48 X 63 CM.  
FIRMADO: «JZ. ARANDA / SEVILLA 1893».

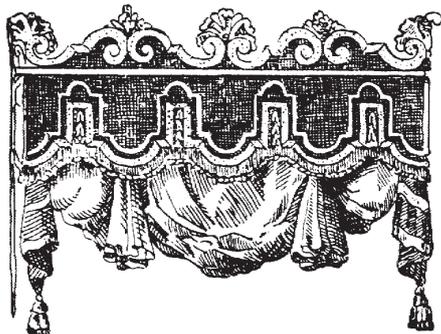
Sin embargo, continúa interesado, como en Madrid, por su entorno familiar como fuente de inspiración, ya que le permite investigar, con libertad, nuevos encuadres, los efectos de la luz artificial y la integración de la figura en el paisaje, haciendo una pintura luminista y de enfoque moderno –*Los patos*, *En la azotea*–. Aunque sigue haciendo la misma pintura bien acabada y preciosista, hay recursos

a lo Degas y Renoir, *En el teatro*, con efectos de espacio y luz al gusto de las vanguardias. Tampoco abandona el retrato, el de Sorolla y su autorretrato de la colección del Monte son de lo mejor del retrato moderno español. Su estrecha relación con los paisajistas de Alcalá de Guadaíra le permite también indagar en el terreno de la pintura al aire libre, e incluso la azotea de su casa es motivo de sus experimentos finales.



**AUTORRETRATO**  
ÓLEO S. LIENZO. 102 X 72 CM. FIRMADO: «JZ. ARANDA / SEVILLA 1901».

José Jiménez Aranda fue testigo y protagonista de los extraordinarios cambios que se producen en el arte entre el siglo XIX y el XX, tras la aparición de la fotografía y cuando empieza a nacer el cine. Es un privilegiado espectador en Roma y en París de los gustos de la sociedad europea del segundo imperio, no dejará de mirar a la ciudad histórica que le vio nacer como motivo de inspiración, ni como simple objeto plástico, escenografía necesaria para dar variedad a una pintura inspirada en la historia reciente y cargada de guiños al pasado.



## HEMEROTECA

### APUNTES PARA LA REDACCIÓN DE UNOS ÍNDICES DE EL PALETO. 2ª ÉPOCA

Por  
VÍCTOR ESPUNY RODRÍGUEZ  
Licenciado en Filología Hispánica

#### Introducción brevísima

Pasada la gran efervescencia política de su tiempo, *El Paleto. 2ª Época*<sup>1</sup> se ha convertido en una valiosa fuente documental para el conocimiento de la vida cotidiana durante la Transición.<sup>2</sup> Nació en Osuna, un municipio sevillano de gran tradición cultural, y lo hizo en diciembre de 1979,<sup>3</sup> nueve meses después de la constitución de los primeros ayuntamientos democráticos. Como otras publicaciones de aquellos años, respondía a la intención de pluralidad política propia de la época, intención cuyo análisis no entra dentro del espíritu de este trabajo. También se caracteriza por haber sido capaz de aglutinar autores de dos generaciones y todos de prestigio en sus respectivos círculos, circunstancia que lo dota de un especial interés.<sup>4</sup> Sin embargo, fiel a la juventud de sus redactores, a su riqueza creativa y a los aires de libertad que se respiraban en las calles, su diseño, aunque original y atractivo desde el punto de vista puramente visual, resulta muy poco práctico a la hora de localizar un texto o una ilustración. De ahí mi propósito de redactar unos índices que permitieran localizar, sin una pérdida excesiva de tiempo, aquello que andaba buscando. Sin embargo, por las lógicas limitaciones de espacio de cualquier publicación y por la complejidad del objeto de estudio, el presente texto es sólo un resumen esquemático y muy parcial de una obra en marcha, inacabada por tanto, que verá la luz de manera fragmentada y dispersa si alguien no lo remedia. En cualquier caso, espero que llame la atención sobre el periódico ursoense y anime a su consulta y estudio.

En el capítulo de agradecimientos debo citar a José Ureña León por facilitarme el acceso al material objeto del artículo y a la asociación de los “Amigos de los Museos” de Osuna, que ha tenido a bien poner a mi disposición este espacio en su revista anual. Antes de acabar quiero hacer

- 1 El título hace referencia a otro periódico local desaparecido en julio de 1936
- 2 Algunos autores fijan en más de 30 años la duración de este periodo histórico. Véase al respecto *Opinión pública y comunicación política en la transición democrática*, de José Reig Cruañes. (Universidad de Alicante, 1999. Tesis accesible en cervantesvirtual.com).
- 3 En las págs. 59 a 62 de la obra *La vieja prensa...* mencionada en la nota 5 puede leerse un texto de Mariano Zamora en el que se narran vicisitudes y anécdotas del nacimiento material del nº 1.
- 4 En los números objetos de este artículo, los seis primeros, encontramos, entre otros, a Mariano Zamora, Cristóbal Martín, Eduardo Díaz Ferrón, Eloy Reina, Juan José Rivera Ávalos, Enrique Soria Medina, Juan Camúñez, Alberto García Ulecía, Carlos León Álvarez Santaló, Rodolfo Álvarez Santaló, Manuel Rodríguez Buzón, Emilio Mansera Conde, Fernando Villalón, Antonio Gala y Camilo José Cela.