

La prensa francesa y el arte catalán en el París de principios del siglo XX

LAURA KARP LUGO

LA PRENSA FRANCESA Y EL ARTE CATALÁN EN EL PARÍS
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

RESUMEN

En París, a principios del siglo XX, la mayoría de los artistas catalanes no se unieron a las vanguardias, sino que tuvieron que adaptarse a unos modelos determinados, según la demanda del mercado del arte francés. La representación de las tradiciones de España se adecuaba perfectamente a un público que, desconcertado por el progreso y la vanguardia artística, buscaba el sosiego en la evocación de un pasado folclórico e idealizado. Así, tal como la recepción crítica lo demuestra, el arte de los catalanes de París fue una respuesta a las expectativas de un público francés dispuesto a comprar este tipo de obra. Al mismo tiempo, aceptando doblegarse a las consignas del mercado del arte y apropiándose de los temas en boga, los artistas catalanes de París se alejaron de la innovación y de la originalidad, determinando irreparablemente el destino de su fortuna crítica.

THE FRENCH PRESS AND THE CATALAN ART IN THE PARIS
OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

ABSTRACT

Most Catalans artists in Paris at the beginning of the twentieth century did not join the avant-garde, but rather adapted to certain stereotypes in response to the demands of the French art market. Representations of Spanish traditions perfectly suited a public who, bewildered by progress and the artistic avant-garde, sought refuge in evocations of a folkloric and idealized past. Thus, as critical reception of the work shows, the art of the Catalans in Paris was largely shaped by the expectations of a French public willing to buy this kind of work. Ultimately, in bowing to the demands of the market and exploiting popular themes, the Catalan artists in Paris at the time distanced themselves from innovation and originality, irreparably determining the fate of their critical fortune.

KARP LUGO, L., «La prensa francesa y el arte catalán en el París de principios del siglo XX», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 163-169

PALABRAS CLAVE: artistas catalanes, siglo XX, recepción crítica, mercado del arte francés

KEYWORDS: Catalan artists, 20th century, critical reception, French art market

La historia de los artistas catalanes en París a principios del siglo XX¹ es la historia de unas transferencias transfronterizas artísticas y culturales:² el estudio de la adaptación de un proceso de trabajo a una nueva estructura. Tratando de escapar de los dogmas académicos españoles, la mayoría de los catalanes llegados a París —salvo casos aislados— no se unieron a las vanguardias artísticas, sino que acomodaron su producción a unos modelos determinados para satisfacer la demanda del público y del mercado del arte francés.³ De hecho, en su obra se percibe menos el influjo de una cultura exterior que la adaptación estilística a los gustos de esta. En este sentido, la representación de las tradiciones de España, un país que a los franceses les parecía congelado en el tiempo, se adecuaba perfectamente a un público que, desconcertado por el progreso y la vanguardia artística, buscaba el sosiego en la evocación de un pasado atractivo e idealizado. Así, el arte de los catalanes de París fue una respuesta a las expectativas francesas —tal como la recepción crítica de la obra lo demuestra—. Al mismo tiempo, el retraso que parecía sufrir este tipo de arte se atenúa al constatar la existencia de un público en Francia dispuesto a comprar, e incluso a fomentar, este tipo de obra.

En el primer tercio del siglo XX, con el fin de alejarse del letargo que pesaba sobre la enseñanza, el mercado del arte y la vida cultural española de la época, los artistas catalanes seguían viajando a París motivados por la ambición de confrontarse al arte moderno y de hacerse un camino en el sistema parisino de los marchantes de arte. No es de extrañar que los catalanes hicieran suyos temas tratados por otros artistas activos en París. Sin embargo, en su producción parisina cabe constatar la abundancia de obras alabando el folclore español, que ponen en escena bailes flamencos, toreros y manolas, figuras arquetípicas que determinaban un tipo vestimentario e incluso físico. Esta producción, que de hecho proporcionaba una entrada fácil de dinero, debe ser estudiada a través del prisma de la recepción francesa: puesto que la temática folclórica se explica tanto por una tradición pictórica y literaria como por el gusto francés por el exotismo español, tal como sugiere el crítico Arsène Alexandre en 1900:

Il n'y a rien de nouveau à dire des nombreuses danseuses espagnoles qui, à la Feria, à l'Andalousie, au Tour du Monde etc., nous offrirent les attraits jamais épuisés du meneo, ce coup de reins, ce cambrement de jambes, ce lancement de têtes qui se tendent et s'étendent comme par des ressorts, dans un tourbillon rouge, noir ou bleu. [...] Une Exposition sans Espagnoles, au reste, n'eût pas été une vraie Exposition.⁴

Este contexto favoreció la producción de obras folclóricas más propensas a ser exhibidas y vendidas, ya que seducían al público francés evocando lo que este consideraba típicamente español. Al igual que en los textos literarios, la mujer española encarnaba unas características psicológicas estereotipadas y funcionaba como una alegoría del temperamento español que cautivaba y hechizaba al público francés, como lo había hecho Carmen en el poema de Théophile Gautier:

1. Los artistas estudiados son los que Francesc Fontbona llamó posmodernistas, como Joaquim Sunyer, Ricard Canals, Pau Roig y Ramon Pichot.

2. La historia de los «*transferts culturels*» entre Francia y Cataluña, o incluso entre Francia y España, no ha sido hasta el momento objeto de estudio en la historia del arte. Sí se ha trabajado abundantemente sobre las relaciones culturales entre Francia y Alemania, que cuentan con múltiples trabajos desde los escritos pioneros de Michel Espagne y de Michael Werner; ESPAGNE, M., «Approches anthropologiques et racines philologiques des transferts culturels», *Revue germanique internationale*, 21, 2004, págs. 213-226, publicación en formato electrónico, disponible en <http://rgi.revues.org/1014> [fecha de consulta: 30 de enero de 2014]; CHAUBET, F., «La notion de transfert culturel dans l'histoire culturelle», en PELLISTRANDI, B.; SIRINELLI, J.-F., (dirs.), *L'Histoire culturelle en France et en Espagne. Actas del V encuentro franco-español*, Madrid, 30 de mayo - 1 de junio de 2005. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 159-177; y JOYEUX-PRUNEL, B., «Les Transferts culturels. Un discours sur la méthode», *Hypothèses*, 1, 2002, págs. 151-161.

3. MICHAUD, É., *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. París: Hazan, 2005, pág. 9.

4. ALEXANDRE, A., «Les femmes de l'Exposition», *L'Illustration*, 20 de octubre de 1900, pág. 242.

Carmen est maigre, un trait de bistre
cerne son œil de gitana.
Ses cheveux sont d'un noir sinistre.
Sa peau, le Diable la tanna.⁵

Los textos críticos franceses ponen de manifiesto el interés por ver a los catalanes producir un arte heredero de la tradición clásica española, encarnada por Zurbarán, Velázquez o Goya, consagrados y popularizados en París tras haber sido expuestos en la galería española de Louis-Philippe.⁶ Esta postura de la crítica francesa se hacía eco de los cuestionamientos raciales planteados desde la Ilustración y desarrollados durante el siglo XIX.⁷ De hecho, la consideración de la noción de «raza», constantemente evocada en las críticas de la obra parisina de artistas catalanes, estaba relacionada con una concepción biológica de la nación, introducida por Arthur de Gobineau,⁸ y reformulada luego por Hippolyte Taine, Maurice Barrès y más tarde por Charles Maurras. Sin embargo, aunque los críticos franceses, como Antonin Proust, Louis Vauxcelles, Arsène Alexandre o Camille Mauclair trataran de poner de relieve las diferencias entre catalanes y franceses, su propósito se basaba en realidad en diferenciar el francés del «otro». Al ser un Estado fuertemente centralizado, Francia reprobaba las intenciones separatistas que se expresaban cada vez con más fuerza en Cataluña. Esto llevó a que sus críticos de arte, con el propósito de consolidar una identidad francesa, redujeran a los artistas españoles al pasado pictórico (ciertamente glorioso) de la nación; lo que Antonin Proust llamó «el genio de la raza».⁹

Pasada la Gran Guerra, las concepciones raciales fueron reconsideradas tras las agitaciones sociales, como la que causó la presencia en suelo francés de soldados originarios de las colonias de África, de Asia y de las Antillas, que llegaron como refuerzo al ejército de esa República que gobernaba un «imperio».¹⁰ La voluntad de unificar la nación francesa y su gente generó la necesidad de clasificar y categorizar al «otro». Como abogaba Gobineau, preocupado al ver mezclarse los pueblos, a cada nación, a cada raza, parecía deber corresponder un tipo de individuo, unas costumbres y un arte propios. Para el público francés los temas folclóricos revelaban las particularidades que distinguían claramente España de Francia, lo cual, implícitamente y por contraste, le ayudaba a consolidar la unidad de su nación. Así, la obra de temática española era percibida como un arte orgánico, venido de un territorio determinado, pero sobre todo diferente y distante. Muchas críticas de la época van en este sentido y, aun cuando son favorables, se aferran a subrayar la alteridad en estos artistas que consideraban de «raza», y calificaban su arte de «puro» y «español».

Aunque artistas de muchas nacionalidades hayan producido españoladas, ciertos críticos franceses consideraban que aquellos que venían de España eran los representantes más legítimos de esta iconografía. François Thiébaud-Sisson, fundador de la revista *Art et Décoration* en 1897, se basó en el trabajo de dos catalanes —Nonell y Canals— para afirmar que nadie que no fuera español podía sobresalir en obras de temática hispánica:

5. GAUTIER, T., *Émaux et camées*. París: Charpentier, 1911, pág. 136.

6. BATICLE, J.; MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*. París: Réunion des musées nationaux, 1981.

7. STOVALL, T., «Universalisme, différence et invisibilité. Essai sur la notion de race dans l'histoire de la France contemporaine», *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 96-97, 2005, págs. 63-90, publicación en formato electrónico, disponible en <http://chrhc.revues.org/956> [fecha de consulta: 10 de noviembre de 2013]; TAGUIEFF, P.-A., *La Couleur et le Sang. Doctrines racistes à la française*. París: Mille et une nuits, 2002.

8. GOBINEAU, A., «Essai sur l'inégalité des races humaines», en GOBINEAU, A. *Scaramouche; Mademoiselle Irnois; Essai sur l'inégalité des races humaines* [BOISSEL, J. (ed.)]. París: Gallimard, 1983, págs. 133-1174.

9. PROUST, A., «L'Espagne à l'Exposition», *Le Figaro illustré*, enero 1901, pág. 3.

10. STOVALL, T., «Universalisme, différence...», págs. 63-90.

Nonell et Canals nous ont rapporté de leur pays des dessins rehaussés dont l'accent personnel est très vif et l'exécution point banale. Je les signale avec d'autant plus de plaisir qu'ils ne ressemblent en rien à toutes les interprétations de la vie et des paysages espagnols exécutés par des artistes étrangers à l'Espagne. On a vu de M. Lunois, l'an dernier, des scènes de combat de taureaux composées avec une rare adresse, mises en place avec autant d'habileté que de justesse, et d'une couleur où les effets brutaux n'excluaient nullement le sentiment des nuances. On a vu également, de l'Américain Dannat, des intérieurs de gitanes et des danses sévillanes qui paraissaient fidèles, mais dont la crudité de ton était désespérante. Ni l'interprétation du Français, ni celle de l'Américain ne tiennent debout, comparées avec les croquis de Canals, où l'effet pittoresque est dû tout entier, non aux brillants oripeaux des picadors, des chulos et des toréadors, mais au réalisme fougueux et à la furie de mouvement dont ils sont animés.¹¹

Por consiguiente, de los catalanes, como de cualquier artista venido del otro lado de los Pirineos, el público francés esperaba temas folclóricos. Esta realidad llevó al crítico español Miguel Sarmiento a lamentar el abuso de lo que llamó la «pintura de mercado» requerida por París:

Y yo creo que estamos abusando de la España Negra, que estamos haciendo ya sin advertirlo pintura para mercado. París nos exige hoy una España tétrica «inquisitorial», color ocre, en consonancia con el juicio que tiene de nosotros. O toros y sangre o miseria y tristeza. Para el francés no hay otra España.¹²

Sarmiento era hostil a la representación folclórica de España que proponían los artistas españoles de París, tanto en su versión ligera como en la más profunda. La acogida de estos dos tipos de representación, que el crítico parece amalgamar, fue sin embargo muy distinta. De hecho, si algunos artistas —como Nonell o Regoyos— proponían una visión pesimista de su país, oscuro, pobre y sufrido, las imágenes de España aceptadas por los Salones de París y publicadas en la prensa ilustrada eran la versión pintoresca y libertina. Arsène Alexandre animó la producción de estas escenas típicas, ligeras y agradables, consciente de que España y Francia representaban el uno para el otro una fuente de exotismo:

Oh! ce ne sont pas les aspects qui manquent à peindre en Espagne. Peut-être les peintres espagnols sont-ils un peu blasés sur ces sortes de beautés qui nous paraissent, à nous, éternellement neuves. Mais quoi! la France est pour eux, je suppose, le pays du romanesque, comme l'est pour nous l'Espagne.¹³

Para satisfacer las expectativas del público francés, los artistas catalanes acumularon en sus obras etnotipos¹⁴ de efecto inmediato, embellecidos de intensos colores, capaces de exaltar los sentimientos. El público se mostró entusiasta, conquistado de antemano como estaba, puesto que España ya le había seducido a través de su propia literatura.

Para la crítica francesa, los catalanes parecían deber cumplir una doble función: revivir los clásicos del arte español y producir temas folclóricos. Aquellos que se salían de este molde —exponiendo una obra parisina de paisajes urbanos o cabarets— dieron lugar a polémica. Una parte de la crítica revela una buena recepción de los temas parisinos ilustrados por artistas ca-

11. THIÉBAULT-SISSON, F., «Choses d'art. MM. Nonell-Monturiol et Ricardo Canals», *Le Temps*, 9 de enero de 1898, pág. 3.

12. SARMIENTO SALOM, M., «Picasso», *La Tribuna*, 24 de marzo de 1904, pág. 1.

13. ALEXANDRE, A., «Les Beaux-arts à la section espagnole du Grand Palais», *Le Figaro illustré*, enero de 1901, pág. 18.

14. LAFONT, R., *La Geste de Roland*. París: L'Harmattan, 1991, pág. 152: «Cela signifie que les ethnotypes ne sont basés ni sur le cultus, ni sur les mores, pas plus que sur la lingua ou la religio. Ce sont des jugements moraux sur une échelle universalisée des valeurs».

talanes. Es el caso de Gustave Kahn, que, haciendo hincapié en el tipo «parisino» de las Gitanas de Torent, rinde homenaje a la capacidad de adaptación del artista:

Torent qui choisit parmi les gitanes de Séville, les plus gracieuses, les plus coquettes, j'ose à peine dire les plus Parisiennes, pour les présenter en un très agréable bouquet.¹⁵

Sobre Sunyer, que prefirió la gente y los paisajes que le rodeaban a los estereotipos españoles, Gustave Coquirot dijo que había «descubierto» París mejor que cualquier parisino.¹⁶ Para el escritor y crítico fue esta una manera de inscribir al catalán en el conjunto del arte contemporáneo francés. A su vez, Picasso y Pichot fueron calificados de ciudadanos de Montmartre por el escritor Charles Morice, en un artículo sobre su exposición en la galería Berthe Weill:

Exposition de MM. Picasso, Launay, Pichot et Girieud. [...] ces quatre artistes —deux Français, deux Espagnols— ont réuni leurs plus récentes œuvres. Français? Espagnols? Dis-je bien vrai? Non. Tous quatre, citoyens de Montmartre.¹⁷

Otros textos sugieren una recepción más hostil, que consideraba desfavorablemente aquellas obras que se alejaban del imaginario folclórico. Georges Riat, especialista en Courbet, lamentó el abandono por parte de estos artistas de lo que llamó sus «cualidades nacionales», en un artículo publicado en 1902:

On peut voir les œuvres de R. Canals, impressionniste espagnol, dont la Promenade dans le parc est fort intéressante. [...] Certaines de ces productions pourraient être signées par des Français, non des moindres, et obtiendraient du succès, par contraste, dans une exposition madrilène. Ici elles passent inaperçues, parce que l'assimilation de ces artistes a été trop complète, et leur a fait perdre quelques-unes de leurs qualités nationales. [...] Quelle que soit la sympathie qu'émeuvent les efforts des Espagnols, qui essaient de se faire une vision française, force est bien de constater que ceux-là seuls seront intéressants, qui continueront les traditions nationales de Zurbaran, de Velazquez, maître de Manet, et de Goya.¹⁸

Del mismo modo, Jean Causse, quien reconoció cualidades en obras de artistas catalanes típicamente parisinas, les animó a volver a un arte nacional, como lo expresó en una nota sobre Xavier Gosé, publicada en *L'Art et les Artistes* en 1914:

Ses silhouettes de Parisiennes témoignent d'une grande habilité, mais d'une habilité d'adaptation, c'est-à-dire de dénationalisation artistique, à un point que le seul type d'Espagnole qu'il présente est le moins bien saisi. C'est un exemple dangereux, car Paris possède assez d'excellents dessinateurs du genre «boulevardier» ou «montmartrois» pour qu'on doive souhaiter qu'il ne s'en recrute pas ici, au détriment de la savoureuse originalité qu'a su heureusement conserver l'école espagnole.¹⁹

Sin embargo, si analizamos las trayectorias y la producción de la época de juventud pasada en Barcelona, los catalanes no parecen haberse bañado en un clima artístico particularmente folclórico ni hispánico. Tampoco parecen haber adquirido un carácter racial o cultural que los distinguiera artísticamente de los franceses, sino que buscaron muy pronto modelos parisinos en la prensa ilustrada que llegaba a Barcelona a finales del siglo XIX y en las obras que

15. KAHN, G., «L'exposition des Indépendants», *L'Aurore*, 20 de marzo de 1907, pág. 1.

16. COQUIROT, G., *Cubistes, Futuristes, Passésistes. Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture*. París: Ollendorff, 1914, pág. 172.

17. MORICE, C., «Art moderne», *Mercure de France*, diciembre 1902, págs. 804-805; GISPERT, M. (ed.), *La critique d'art au Mercure de France (1890-1914)*. París: Rue d'Ulm, 2003, pág. 185.

18. RIAT, G., «Expositions d'artistes espagnols», *La Chronique des arts et de la curiosité*, 19 de abril de 1902, pág. 123.

19. CAUSSE, J., «Exposition particulière du Catalan: Xavier Gosé», *L'Art et les Artistes*, marzo 1914.

los primeros modernistas traían de su estancia en París. La lectura predominante de los críticos parece haberse impregnado de la psicología de las razas,²⁰ que revela un esfuerzo, a menudo inconsciente, por amalgamar un estilo determinado con unas características étnicas. Esta interpretación, que fue decisiva para la recepción de la obra de los catalanes en Francia, orientó a su vez la producción. El arraigo creciente de los franceses a los valores nacionalistas los disponía a interesarse por otras naciones desde el punto de vista de la diferencia de identidad. Fue lógicamente esta alteridad la que se apresuraron a realzar en sus escritos.

Es lógico que los catalanes se plegaran a la producción de temas que interesaran al mercado francés del arte y que pudieran proporcionarles una entrada económica. De hecho fue el gusto francés el que perpetuó las españoladas en el arte, como lo demuestran el discurso crítico, los encargos de ilustraciones y la aceptación de este tipo de obra en los salones. Así, aunque estaban familiarizados con las experiencias cubistas de su compatriota Picasso, los catalanes produjeron una obra que al no mezclarse con las vanguardias artísticas no chocaba al público francés. Esto explica el apoyo que tuvieron de críticos conservadores como Vauxcelles, Alexandre, Mauclair o Bénédite, algunos de ellos principales detractores de las vanguardias. En un artículo dedicado al Salón de Otoño de 1905, Vauxcelles hace hincapié en la adaptación de los catalanes a la demanda del público. Cardona y Sunyer expusieron en la sala XIV, que Vauxcelles describió como una «honesta sala de interés medio». Sus obras —de temática parisina las de Sunyer y española las de Cardona— no molestaron al crítico salvo por el carácter excesivamente comercial de las manolas de Cardona.²¹ En la sala IX, había un cuadro de Torent también de tema folclórico que atrajo la pluma de Vauxcelles.²² Asimismo, Pichot, cuya obra fue expuesta en la famosa sala VII —la Cage aux fauves— junto a Matisse, Marquet, Manguin, Camoin, Derain y Girieud, no se vio afectado por el escándalo.

Si los artistas catalanes escaparon a la crítica xenófoba, principalmente a aquella que se desencadenó tras la inauguración del Salón de Otoño de 1912,²³ fue porque supieron integrarse —por gusto o estrategia— en una tendencia artística francesa que se mantuvo ligada a una estética tradicionalista. De hecho, los críticos que siguieron a estos artistas también apoyaron a los pintores franceses llamados regionalistas, como Charles Cottet y Lucien Simon, y, en general, a la pintura tradicional y figurativa. Generalmente, las críticas consolidaban los estereotipos²⁴ e ideas que los franceses se hacían de España, y que los catalanes, con su obra folclórica, acababan contribuyendo a popularizar. Debido a esta demanda y al peso de la crítica, los catalanes, que pasaban entonces por un proceso de aculturación, se vieron artísticamente constreñidos y confinados a su país de origen —y en cierta forma obligados a autoproclamarse artísticamente extranjeros, como indica Julia Kristeva—²⁵ precisamente en el momento en que trataban de hacerse un lugar en las redes artísticas parisinas. Cuando lograron ser reconocidos, fue en gran parte gracias a la crítica francesa, que se había esforzado en exaltar sus diferencias —lo que resultó provechoso para su reputación—. Por otra parte, al tratar de reunirlos dentro de un carácter nacional específico, estos artistas sufrieron de una «desindividualización»²⁶

20. Sobre este concepto véase LE BON, G., *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*. París: F. Alcan, 1894; *idem*, *Psychologie des foules*. París: F. Alcan, 1895; y RIBOT, T., *La psychologie allemande contemporaine*. Edición facsímil. París-Budapest-Turín: L'Harmattan, 2003 (París: Librairie Germer Baillière, 1879).

21. VAUXCELLES, L., «Le Salon d'automne», *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905, págs. 5-6.

22. *Ibidem*.

23. JOYEUX-PRUNEL, B., «L'Art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française», *Histoire & Mesure*, XXII, 1, 2007, págs. 157-169, publicación en formato electrónico, disponible en <http://histoire.mesure.revues.org/2333> [fecha de consulta: 23 de febrero de 2013].

24. AMOSSY, R., *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. París: Nathan, 1991. El autor del libro propone definir los estereotipos como «construcciones de lectura», a menudo vinculadas a la nacionalidad.

25. KRISTEVA, J., *Étrangers à nous-mêmes*. París: Librairie Arthème Fayard, 1988.

26. MONTANDON, A., «Les caractères nationaux dans la littérature française: problèmes de méthode», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 54, 2002, págs. 251-269.

que, al mismo tiempo, consolidó su cohesión como grupo. En este sentido, la antinomia identidad/alteridad, que es la base de la recepción francesa de estos artistas, revela más la ideología de los críticos que las convicciones de los propios artistas; como ha escrito Tzvetan Todorov, «las opiniones que las naciones tienen unas de otras nos informan sobre los que hablan, y no sobre aquellos de los que se habla».²⁷ En este sentido, más que en la práctica artística, fue en la manera en que la crítica francesa consideró a los artistas catalanes y sus orígenes donde residía su especificidad.

Por lo tanto, tratando de escapar del conservadurismo artístico de su país, los artistas catalanes terminaron produciendo en Francia una obra folclórica que, aunque alejada de la modernidad que parecían buscar al principio, poco se distinguía de la de muchos otros artistas que trabajaban entonces en París. ¿Fue la existencia de un mercado para ese tipo de obra folclórica la que mantuvo a la mayoría de los catalanes de París lejos del arte de vanguardia? Sus obras, como las de sus pares franceses preocupados por vivir de su arte, denotan más los gustos de la época que una evolución artística propia, que no puede apreciarse a través de estas opciones estratégicas. La profusión de temas folclóricos en la obra de los catalanes de París tiene un paralelo en la estética regionalista que se había desarrollado desde finales del siglo XIX en Francia y que había orientado a los artistas hacia una pintura figurativa. En este sentido, los catalanes produjeron un arte regional, tal como la crítica francesa lo entendía y tal como se practicaba entonces en Francia, y no un arte específicamente catalán ni incluso español. Alentados por una recepción favorable, los catalanes se inspiraron en Andalucía como los franceses se apasionaron por la Bretaña; dos regiones que carecían de poder político a nivel nacional pero que atraían el imaginario colectivo. Esta opción artística les permitió entrar en un molde estético preexistente y validado de antemano por la crítica y el público franceses. En ese periodo de indiscutible modernidad que fue el comienzo del siglo XX en París, ¿qué modernidad podía esperarse de unos artistas que se vieron obligados a producir escenas ficticias y frívolas, y que funcionaban como subterfugios para la fabricación de una supuesta identidad? Aceptando plegarse a las consignas del mercado del arte y apropiándose de los temas en boga, la gran mayoría de los artistas catalanes de París se alejaron de la innovación y de la originalidad, determinando irreparablemente el destino de su fortuna crítica.

27. TODOROV, T., *Nous et les autres*. París: Seuil, 1989, pág. 28.