

Constantin Meunier en Sevilla. Experiencias del artista a partir de su correspondencia personal y de sus aportaciones creativas (1882-1883)

Constantin Meunier in Seville. The Artist's Experiences According to Personal Correspondence and Creative Contributions (1882-1883)

María del Mar Díaz González
Universidad de Oviedo
Facultad de Filosofía y Letras
<https://orcid.org/0000-0003-0234-1493>
mdiazg@uniovi.es

Recibido: 05/12/2022; Revisado: 18/05/2023; Aceptado: 22/05/2023

Resumen

Este artista belga pone en valor la temática obrerista y minera durante su exitosa etapa de madurez. No obstante, nuestra investigación se centra en su estancia en Sevilla (octubre de 1882-abril de 1883) para cumplir un encargo del gobierno de su país. Desde la correspondencia enviada a su esposa Léocadie Gorneaux, las obras creadas en España y las críticas especializadas de la prensa histórica franco-belga, se profundiza este breve periodo. Un cúmulo de obstáculos imprevistos inicialmente obligan a Meunier a prolongar su etapa corta y resolutiva. Las cartas pormenorizan esta experiencia difícil hasta la conclusión final de la misión encomendada.

Palabras clave: Constantin, Meunier, Sevilla, artista, correspondencia, experiencias, creaciones.

Abstract

The Belgian artist Constantin Meunier championed themes of labour and mining during the successful mature stage of his career. In turn, this article focuses on his stay in Seville to carry out a commission for the Belgian government between October 1882 and April 1883. The article delves into this brief period by examining Meunier's correspondence with his wife Léocadie Gorneaux, the works he created in Spain and contemporary specialist criticism in the Franco-Belgian press. Many unforeseen obstacles initially forced Meunier to prolong what was meant to be a decisively short stay, and his letters detail this difficult experience through to the conclusion of the mission entrusted to him.

Keywords: Constantin, Meunier, Seville, Artist, Correspondence, Experiences, Creations.

1. REFLEXIONES PRELIMINARES

Desde el 11 de octubre de 1882 al 4 de abril de 1883 (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 115),¹ el artista belga permanece en Sevilla para cumplir una labor de copia del célebre *Descendimiento* de Pedro de Campaña o Pieter Kempeneers (Bruselas, Bélgica, 1503-1580) (DACOS, 1984: 91; BEHETS, 1942: 54-78).² Se trata de una tarea inicialmente sencilla, que se dilata varios meses por causas ajenas a la voluntad de Meunier (1831-1905), deseoso de marcharse cuanto antes de nuestro país. El enjuiciamiento del corto periodo sevillano de menos de seis meses en España, casi totalmente desconocido aquí, evidencia dos puntos de vista equidistantes. La historiografía belga más rigurosa a ella consagrada, incluyendo asimismo los pocos trabajos recientes, fundamenta el viaje en la perentoria necesidad económica del artista, que se vio obligado a aceptar este encargo por una cifra inicial de 12.000 francos (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 113).³ Al cotejar estos datos con la hemerografía española de 2009, surgida al amparo de la muestra de las obras realizadas en Sevilla, se insiste por lo contrario en destacar una estancia jovial, exótica y folclorista.⁴ A la luz de dicha correspondencia y de las fuentes señaladas, los argumentos vernáculos son mucho más probables y se demuestra, por lo contrario, la inconsistencia de las interpretaciones esgrimidas por algunos periodistas españoles, interesados en banalizar las opiniones del pintor.

Estos aspectos, tratados aquí mismo más adelante, no resultan tan simples como a primera vista parece, por cuanto el autor atestigua su propia vida diaria, y la de su hijo Karl, mediante apuntes ágiles y sintéticos, cuadros de mayor envergadura y ambición y, sobre todo, a través de un centenar de cartas dedicadas a su esposa Léon, algunas enviadas a otros amigos y conocidos, mencionados asimismo en las misivas más íntimas y personales. Todas estas fuentes desvelan muy a las claras sus dificultades financieras, sus malentendidos con el cabildo catedralicio que le pone toda clase de trabas e impedimentos (VANDEPITTE, 2008:

1 No queda constancia precisa de la fecha de salida de Constantin Meunier, si bien todas las referencias consultadas apuntan a su partida de Bruselas a inicios de octubre de 1882. Viajó acompañado de su hijo Charles (Karl), en tanto que ayudante personal para el desempeño de la misión encomendada por el gobierno belga, de Théo Van Rysselberghe que se dirigía a Marruecos y de Darío Regoyos que se quedó en Madrid. Micheline Jérôme-Schotsmans, bisnieta del artista, apunta varias etapas, entre las cuales París-Irún; Irún-Madrid y Madrid-Sevilla donde habrían llegado, finalmente, tres días antes del 14 de octubre, fecha que consta en la primera carta enviada a su esposa Léon. A lo que parece, la correspondencia personal de Meunier sigue en manos de sus herederos, por lo que consideramos fiable la referencia mencionada.

2 Francisco Pacheco, citado por Nicole Dacos elogia sin ambages el talento del que considera de facto el primer pintor de Sevilla, Pedro Campaña, en su *Libro de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599). El artículo de Dacos ofrece una excelente contextualización del artista bruselense y de sus obras tardorenacentistas. Aporta al lector un somero repaso de la estancia de Meunier en Sevilla a partir de algunos extractos de su correspondencia y de fuentes diversas de consulta inexcusable, entre las cuales la de Armand Behets que consagra un capítulo de su libro al estudio del viaje a partir de su correspondencia, extractada e interpolada.

3 No obstante, en varias de sus epístolas se alude a una ampliación de la cifra total como consecuencia de las demoras involuntarias y los problemas acontecidos allí, sin explicitarla en ningún momento.

4 Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, 2008.

5-23 y 17-18),⁵ su poco aprecio a la culinaria regional y nacional, su gran curiosidad por las costumbres populares, su interés por el flamenco, la tauromaquia y, sobre todo, su admiración sin límites por las liturgias sinfónicas y la polifonía, descritas a su mujer con suma precisión. Durante estos meses, Meunier no cesa de trabajar, observar su entorno y reflexionar. La estancia le procura una experiencia personal que, a su regreso, le faculta para iniciar un cambio drástico de los asuntos. Por si fuera poco, esta transformación también le anima a reemprender la escultura, postergada durante varias décadas en favor de la pintura. El historiador Rafael Benet (Tarrasa, 1889 – Barcelona, 1979) ya destaca esta particular circunstancia y la arroga, en efecto, a una visión concreta acontecida durante el trayecto de los viajeros hacia Madrid:

Y sucedió que paseando Meunier con Regoyos por los alrededores de San Sebastián, apareció en el camino un bien plantado mozo vasco que guiaba una de aquellas primitivas carretas de bueyes sin radios en las ruedas. El artista belga sintió en aquella juvenil figura renacer su adormecida vocación de escultor, de tal forma, que según cuenta Juan de la Encina *todo el viaje y el tiempo que estuvo en España lo pasó obsesionado por el boyerizo* [sic] (VIGNERON, 2009: 150).⁶



Figura 1. Sala de esculturas de Constantin Meunier, Musée Meunier. Fotografía tomada por Rosa Cordero Díaz en noviembre del 2022 y cedida para esta edición.

⁵ La comisaria de la muestra de 2008-2009, Francisca Vandepitte también maneja los extractos del epistolario de Meunier, junto con el medio centenar de cartas completas publicadas por el semanario *Le Samedi Littéraire et Artistique* de 1905 a 1906. En el epígrafe *Un parcours semé d'embûches* resume algunas dificultades con los prelados.

⁶ Rafael Benet citado por Denis Vigneron. Juan de la Encina es el seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal (Bilbao, 1883 – México, 1963). Véase a este respecto la página Juan de la Encina y el arte de su tiempo. 1883 – 1963, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en red <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/juan-encina-arte-su-tiempo-1883-1963> [03/08/2022].

Por otra parte, al examinar detenidamente la historiografía contemporánea francobelga, integrada por buena parte de los estudios publicados sobre el artista, sobresale el escaso número de obras dedicadas al precursor del realismo social. Ciertamente, son estudios todos ellos de la mayor importancia, debidos a reputadísimos expertos. A partir de 1884, Meunier encuentra el éxito en su país y también concurre asiduamente, desde 1886, a los salones anuales de *L'Art Nouveau* en París. Allí, sus creaciones concitan los elogios de los críticos Octave Mirbeau, Julien Leclercq (346-354),⁷ Charles Morice y, entre otros, Camille Lemonnier, que le dedica una monografía en 1904. Aun así, en comparación con otros artistas internacionales de la misma relevancia y nivel, no ha generado un cúmulo inabordable de aportaciones y menos aún en España, donde la estancia de esta figura internacional ha pasado prácticamente desapercibida hasta la exposición *Constantin Meunier à Séville. L'ouverture andalouse*, de 2008.⁸

Dicha austeridad bibliográfica anima mi pretensión de focalizar con mayor precisión este viaje. Las vivencias del artista expresadas en sus cartas se ofrecen como fuentes privilegiadas de consulta para el buen fin de este análisis. Transidas de emociones diversas, sus palabras traducen bien a las claras la percepción de sus experiencias determinantes que, poco más adelante, infieren dicha orientación temática. Desde esta nueva perspectiva, se afianza como iniciador de un nuevo estilo internacional, resultando ser no sólo su mejor representante, sino también el impulsor de los temas obreristas e industriales que tanto interés despertaron desde entonces hasta la actualidad, ahora en su faceta más decadentista.

2. CONSTANTIN MEUNIER: DE LA PINTURA RELIGIOSA A LA POÉTICA DE LA EXTENUACIÓN LABORAL

En el plano personal, se le identifica siempre como un ser profundamente doliente y eso desde su más tierna infancia (AA.VV., 1905: 6). En este sentido, los múltiples retratos de su semblante insisten en destacar una mirada trémula y plena de un fulgor bonancible que siempre le acompañó, incluso tras la muerte de sus tres hijos. Una de las representaciones más conspicuas a este respecto se verifica en la estampa heliograbada por Max Liebermann (1847-1935) en 1898 (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 8) sin menoscabo, por supuesto, del retrato de cuerpo entero efectuado por Isidore Verheyden en 1887,⁹ cuando Meunier contaba cincuenta y seis años (BEHETS, 1942: 2).¹⁰ Su amigo, el poeta Émile Verhearen (Sint-Amands, Bélgica, 1855 – Ruan, Francia, 1916) lo describe de la siguiente manera: «Il apparaît aujourd'hui malingre encore, la tête forte, l'œil doux, mais infiniment triste, et son art lui aussi est un art de souffrances» (VERHAEREN, 1905: 6).

⁷ Consultar la crítica de Leclercq fechada del 1 de enero de 1896 respecto de la evolución artística de Meunier y sus aportaciones a los salones parisinos. «Exposition des oeuvres de M. Constantin Meunier à "L'Art Nouveau"», *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, Tomo xv.

⁸ Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 19 de septiembre de 2008 al 4 de enero de 2009.

⁹ Óleo sobre lienzo. N.º de inventario 10.000/700. En línea <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/isidore-verheyden-constantin-meunier> [04/12/2022].

¹⁰ Lámina de la pintura encartada en el libro de Armand Behets.

Probablemente, los sobresaltos políticos y revolucionarios del incipiente reino de Bélgica, tras su independencia de Francia y Holanda en 1830, justifican en buena medida el temperamento introspectivo y melancólico de Constantin, hombre extremadamente prudente y reflexivo.

El sexto hijo del matrimonio, formado por el cobrador de impuestos Simon Louis Meunier y Marie Catherine Charlotte Tilmont, nace en Etterbeek el 12 de abril de 1831 (BEHETS, 1942: 9). Cuando Constantin ve la luz, el padre de familia atraviesa serias dificultades debido al saqueo de las contribuciones percibidas bajo su responsabilidad. Este incidente trunca de manera radical su trayectoria profesional intachable hasta aquel momento y lo sume en una depresión de la cual el progenitor nunca se recobra, por cuanto fallece en 1835. Algunas interpretaciones aluden incluso al suicidio, como medio de resolución de sus acuciantes problemas. La madre de Constantin, obligada por la situación sobrevenida, tiene que hacerse cargo de su numerosa prole, con pocos medios y mucha voluntad.

Hasta la muerte del cabeza de familia, los Meunier habían disfrutado de una vida bastante holgada y confortable. Viuda ya, Catherine acogió en su casa recién construida del Petit-Sablon, aledaña a la sede de la Academia de Bellas Artes de Bruselas, a diversos artistas. Estos servicios de alojamiento se operan en régimen de pensión o bien en forma de alquiler de apartamentos y habitaciones, no quedando esclarecida la fórmula definitiva, pero sí consta su nuevo medio de vida. El primogénito Louis, accede a un empleo en el Ministerio de Finanzas con diecisiete años. Adolescente aún, Jean-Baptiste emprende el aprendizaje tipográfico, si bien animado por el burilista Luigi Calamatta (1802-1869) se decanta más adelante por la más prometedor técnica del grabado. La reproducción de obras de arte se efectuaba entonces, tanto para la venta en láminas sueltas como para la ilustración de libros, por medio de los procedimientos calcográficos. Jean Baptiste cumple sus objetivos al respecto de su formación y alcanza un buen estatus profesional en el contexto de la reproductibilidad artística. Las tres hermanas Meunier, es decir Catherine Désirée, Louise y Adèle Adrienne, asumen la formación de modistas (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 15-19).

En cambio, nuestro benjamín Constant¹¹ no halla acomodo en los estudios académicos, abandonados sin ningún éxito a causa de sus numerosas inasistencias por enfermedad o por desidia consentida. Salvo una afición arraigada por el dibujo, arte rectora de todas las demás y técnica impulsada incluso por su hermano Jean-Baptiste, no se le conocen más destrezas ni tampoco otras inclinaciones profesionales de mayor ambición. Al pasar del tiempo, fue matriculado en la academia en septiembre de 1845 para cursar dibujo inicial con Henri de Coene (1798-1866), un discípulo de David. Desde su ingreso a la edad de catorce años, prosigue su formación durante nueve cursos en total, en horario nocturno y a razón de tres horas diarias por las tardes. Supera todas las fases, es decir concluye los programas de iniciación, de copia clásica, de figura, del natural y de anatomía.

Este periplo culmina con su ingreso en el taller del escultor Auguste Fraikin

11 Así firma con frecuencia sus misivas.

(1817-1893), tildado por Émile VERHEAREN (1905: 40) de «médiocre et officiel statuaire belge». Meunier completa su aprendizaje práctico de modelado durante otros tres años más, efectuando asimismo para el maestro Fraikin las labores técnicas más pesadas y tediosas del oficio. Su profesor no le exime tampoco de obrar como chico de los recados, encomendándole incluso faenas domésticas. Según todos sus biógrafos, este periodo resultó nefasto para afianzar su vocación por la escultura, repudiada por el artista durante más de tres décadas, al considerar su tendencia vana y superflua.

Constantin Meunier reencaminó de nuevo su trayectoria hacia la pintura, e indirectamente, bajo el influjo de estelas tan deslumbrantes como las de Gustave Courbet (1819-1877) y Jean François Millet (1814-1875). A través del tamiz artístico de Louis Dubois (1830-1880), discípulo de Thomas Couture (1815-1879) en París, los jóvenes aspirantes belgas también podían conocer las propuestas del realismo en cuanto a los asuntos y al plano estético. Los artistas galos centraron sus temáticas, absolutamente renovadoras, en los padecimientos de las gentes más humildes, conceptos que se apartaban del predominio de los asuntos religiosos y de historia. Además, en 1848, la filosofía positivista de Aguste Comte (1798-1857) ampara conceptualmente la corriente artística del realismo, encontrando asimismo un gran acomodo entre los pintores de la joven nación (LEMONNIER, 1906: 74-78, 162 y 166).¹²

En su devenir pictórico, juega un papel fundamental Charles De Groux (1825-1870), algo mayor que el propio Constantin y que concluye, por ello, su preparación unos años antes, incluyendo asimismo una estancia en Düsseldorf de 1850 a 1852. Desde su regreso a Bruselas, De Groux abandona la pompa del tema bíblico y se concentra por lo contrario, en la representación de los sujetos socialmente desamparados, como advertimos en algunas de sus acuarelas *Les joueurs aux bouchons* (s/d) y *L'ivrogne* (s/d) de 1853 (AA.VV., 1997: 88 y 106). La poética artística realista se enlaza con el posicionamiento político de Pierre Joseph Proudhon (1809-1865) y con el ideario de este político francés.

VERHAEREN (1905: 10) ensalza las nuevas vertientes expresivas de los dos pintores (De Groux y Meunier) y sus mutuos criterios éticos, para «acercarse a los pobres, los humildes, los vencidos...».¹³ En todo caso, la trayectoria de Meunier discurre lenta y discreta y no alcanza su máxima proyección hasta su regreso de Sevilla en 1883, cuando interioriza verdaderamente su orientación obrerista. Si bien todos sus seguidores observan el despliegue de un gran talento subyacente en algunos extraordinarios dibujos como, *L'enterrement d'un trappiste* (s/d), *Moine prosterné* (s/d), *Moine sonant* (s/d) y *Profil d'enfant* (s/d) (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 49-51), el autor se mantuvo durante muchas décadas en una cierta opacidad. Su propia familia sobrevive a duras penas con sus exiguas ganancias artísticas, complementadas con diversos trabajos, entre los cuales croquis para las vidrieras de algunas capillas de Valonia y de Flandes, diseños de naipes para la gran

12 En el análisis de la escuela belga de pintura, el crítico dedica dieciocho menciones al artista y un comentario mucho más extenso respecto de su trayectoria.

13 Traducción literal de la autora siguiendo el texto original «se rapprocher des pauvres, des humbles, des ployés...».

industria de Turnhout y composiciones para las fábricas de tejidos de Gante, etc.

En 1862, contrae matrimonio civil con Marie Victorine Léocadie Gorneaux, que entonces residía en la ciudad de Verviers (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 53-57). En función de las arraigadas creencias religiosas de ambos cónyuges es muy posible que, tras la sobria ceremonia civil oficiada por el alcalde, contrajeran nupcias religiosas, si bien no queda constancia de este apunte. Cuando unen sus vidas, Léo cuenta treinta años y una formación musical excelente mientras Constantin, cumplidos ya los treinta y uno, se consagra a la más comercial pintura religiosa, adentrándose igualmente en el tema de historia.

Hasta 1900, cuando la pareja adquiere una vivienda propia en Ixelles,¹⁴ las mudanzas y cambios de taller son constantes. Sus hijos ven la luz en diversos alojamientos sitios en algunos suburbios bruseleses, entre los cuales Saint Josseten-Noode y Schaerbeek. Las dificultades económicas acechan sin cesar a los Meunier que alumbran cinco hijos, el primero de los cuales, Paul (1863) fallece con un mes de vida. Nacido al año siguiente (1864), Charles acompaña a su padre en la aventura sevillana, dado que también aspiraba a ser pintor. Buen grabador, excelente dibujante también y esmerado pintor, adoptó el seudónimo de Karl para evitar la confusión de su firma con la de su progenitor. Su precaria salud y su fragilidad derivaron en una tuberculosis que acabó con su vida en 1894 con treinta años (BEHETS, 1942: 15).

Por aspiraciones paternas más bien, su hija Charlotte (1866-1942) estaba supuestamente destinada a ser concertista y, a pesar de su sólida formación musical, no logra este estatus (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 346).¹⁵ Al casarse, Charlotte se concentró en la educación de su prole, representada por el abuelo Constantin en diversas medallas. Su hijo George (1870-1894) eligió la navegación marítima como profesión, falleciendo a los veinticuatro años de fiebre amarilla en Río de Janeiro (BEHETS, 1940: 15). De Jeanne, la benjamina (1871-1929), representada por su padre en un muy interesante óleo (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 73), apenas existen datos que puedan corroborar su trayectoria vital.¹⁶

14 El Musée Meunier está emplazado en la última vivienda-taller del artista. Junto a su familia, por primera vez disfrutó del confort y de la luminosidad de esta casa de su propiedad. Véase <https://www.fine-arts-museum.be/fr/les-musees/musee-meunier-museum> [22/03/2021].

15 En una carta enviada en octubre de 1882, Constantin detalla a Charlotte la necesidad de superar el aprendizaje musical y la invita a apasionarse para trascender un oficio y acercarse el arte, al fin y al cabo.

16 Meunier resalta la actitud adormilada y taciturna de Jeanne, que apoya su rostro sobre su mano derecha, de perfil y en contrapicado. El artista contextualiza esta composición en un momento de intimidad de la muchacha ya que aparece en camisola, con el pelo suelto y en cascada sobre su pecho. La pincelada amplia y abocetada difumina el ambiente general en el que se inscribe la figura, recostada en un sillón y totalmente ajena a su entorno. El óleo no aparece fechado.



Figura 2. Fachada de la casa taller del artista en Ixelles. Fotografía tomada por la autora del artículo en julio de 2013.

Es indudable que la pérdida de Karl y Georges el mismo año de 1894 sumió a los padres en una desazón muy profunda. El artista se concentró en el arte sin superar jamás circunstancias tan funestas. Su talante concentrado e introspectivo, teñido desde su infancia por un halo de aflicción existencial, se intensificó aún más si cabe. Desde este plano, comprende con mayor exactitud el abatimiento y la congoja de los desheredados de la fortuna. Millares de desgraciados faenaban entonces en la minería del Borinage y en las siderurgias de su país.

La línea seguida por el artista durante sus primeras décadas se concentra en la pintura religiosa, el cuadro de historia, el de género, sin olvidar tampoco el retrato que le aseguraba ciertas ganancias. Las deudas se acumulan para el matrimonio Meunier, por lo que ambos consortes contribuyen con su trabajo a mantener la familia. Léo impartía clases de piano en su casa y Constantin también las daba de pintura. Para darse a conocer en su país, expone frecuentemente y concurre en bienales y trienales. Sin embargo, hasta que no entra en contacto con el Pays Noir,¹⁷ sus esfuerzos apenas obtienen éxitos y muy pocos parabienes. Con suma paciencia, la crítica parece hallarse a la espera del desvelamiento de su gran talento, al menos así se deduce de las opiniones publicadas en vida del artista (LECLERCQ, 1896: 348).¹⁸ Elogian su gran destreza, su factura dibujística, las

¹⁷ Apelativo que se refiere a la cuenca minera belga, tanto la del Borinage como el área de Lieja en Valonia.

¹⁸ «En 1889, à la section belge du pavillon des Beaux-Arts, dans l'Exposition universelle, on découvre tout à coup en lui un grand peintre avec ses tableaux exécutés au pays noir [sic], dans les borinages

composiciones ajustadas y la corrección de sus obras, pero también fustigan su excesiva teatralidad y la ausencia de un patetismo creíble (LEMONNIER, 1906: 88-89).¹⁹

Ciertamente, el encuentro de su alma ardiente y sensible con su propia verdad artística interna se fragua poco antes de venir a España, estancia que le ayuda en la decantación de decisiones importantes. En retrospectiva, este periodo sevillano se vislumbra ahora como el eslabón de una cadena que une su pasado más reciente con un nuevo rumbo, y le estimula asimismo a salir del cansino surco trazado antes de este viaje. En 1880, Camille Lemonnier le invita a recorrer todo el país con vistas a la preparación de un volumen titulado *Belgique*. Acompañados ambos asimismo por Xavier Mellery y Félicien Rops, todos ellos se adentran en las áreas industriales y mineras (BEHETS, 1942: 14).²⁰ Resultaría injusto pasar por alto una primera experiencia previa de descubrimiento personal en 1878 (BOSTMAN, 1978: 567-575). A partir de varias visitas a las cristalerías del Val-Saint-Lambert y a las metalurgias Cockeril, el pintor entrevé la ominosa realidad del universo obrero.²¹



Figura 3. Sala de temática minera y obrerista. Musée Meunier. Fotografía tomada por la autora del artículo en julio de 2013.

de la province de Liège».

19 «On ne se doutait point encore que Constantin Meunier irait prendre un jour par la main de son frère de peine et de misère, le prolétaire de l'usine et du charbonnage, et par le même sillon où s'étaient enfoncés les sabots lourds du terrier, le mènerait par de là les seuils sacrés de l'art.»

20 Véase *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 20 de abril de 1882, p. 57. Émile Verhaeren incorpora la crítica general a la «Exposition au Cercle Artistique», en la que participa Meunier con una obra muy significativa al respecto de su interés por la minería *Descente des mineurs dans la fosse*. Los comentarios del cronista son extremadamente elogiosos al respecto de su cambio de rumbo artístico.

21 Su interés por la temática laboral y obrerista encuentra acomodo en sus exposiciones tal y como advierte la crítica especializada al respecto de una de sus muestras en el «Cercle Artistique». En la crónica elogiosa también se mencionan incursiones precedentes en el Salon de Paris y en el de Bruxelles. Véase *L'Art Moderne. Revue Critique des Arts et de la Littérature*, Deuxième Année, N° 2, 8 de enero de 1882, p. 12.

A sus cincuenta años, Meunier toma consciencia de una existencia impactante y parcialmente ignorada hasta aquel momento. El artista refleja el ambiente y sus gentes en unos bocetos sombríos y conmovedores. Las pinturas y dibujos surgidos durante su visita a Lieja fueron mostrados en 1882 en el *Cercle Artistique de Bruxelles*. Su propio malestar personal halla cierto paralelismo en la desazón de los trabajadores industriales y de los mineros, integrados en profundidad por el artista desde el primer momento (VERHAEREN, 1905: 11).²² Ciertamente, la estancia en Sevilla arrumba un tiempo esta revelación íntima fundamental, quedando la nueva corriente postergada hasta su regreso en abril de 1883. Llegado ese momento, Meunier ya puede profundizar su línea de trabajo y forjar como pionero un nuevo movimiento plástico y pictórico. Surge de su mano el asunto social y la temática obrerista, consagradas más adelante por otros muchos artistas, siguiendo la senda del maestro.

Nadie puede poner en duda el interés sobresaliente de esta etapa que lo encumbra totalmente en el plano internacional (DÍAZ GONZÁLEZ, 2015: 1-26). El éxito y el reconocimiento aparejan igualmente numerosos encargos y la revalorización de sus creaciones. Por fin, su familia experimenta una etapa de bonanza económica que se salda en la adquisición de una vivienda-taller, donde reside Constantin con los suyos hasta su fallecimiento el 3 de abril de 1905. No obstante, esta consagración queda al margen del estudio que ahora nos ocupa y que concierne precisamente al nexo de unión (1882-1883) de las dos grandes etapas que jalonan su trayectoria.



Figura 4. Placa conmemorativa en la fachada del edificio. Fotografía tomada por la autora del artículo en julio de 2013.

²² «Le premier parmi les artistes modernes, Meunier a suscité ce monde. Alors que les autres étaient diversement attirés par le passé, lui seul est allé vers l'inconnu. Ses premières œuvres, tout à coup, sans prévenir, ont éclaté comme de la dynamite et l'explosion, d'année en année, continue.»

3. EL DESPLAZAMIENTO DE MEUNIER A ESPAÑA Y SU INTRINCADA MISIÓN EN SEVILLA

Si bien no supera los seis meses de estancia en total, el periodo sevillano es muy relevante en el plano personal y, sobre todo, en cuanto al concepto artístico y eso debido a diversos motivos.²³ Algunas de las causas que fundamentan dicha importancia quedaron enunciadas más arriba, pero otras se examinan líneas adelante a la luz de la correspondencia enviada a su esposa y gracias al manejo de diversas fuentes complementarias.

No existen dudas al respecto del relevantísimo cometido encargado por el gobierno belga a Meunier en Sevilla, es decir se le emplaza a aportar la fiel reproducción de un retablo del siglo XVI (DACOS, 1984: 91-101). A pesar de todos los escollos surgidos desde su llegada, se afana en cumplir lealmente su tarea desde el 19 de diciembre de 1882, cuando finalmente tiene acceso a la controvertida obra,²⁴ hasta el 17 de marzo de 1883, cuando la da por finalizada (BEHETS, 1942: 76).²⁵ Al concentrarse en vivo sobre la creación de Pedro de Campaña, y no previamente como sería esperable, el pintor se siente preso de admiración por los detalles primorosos de algunas áreas y escenas de la composición. A partir de Francisco Pacheco, el historiador Alphonse Wauters no logra establecer hasta 1867 la equivalencia entre la designación del nombre y el apellido castellanizado (Pedro de Campaña) con el flamenco (Peeteren de Kempeneer). Hasta entonces, se trataba de un artista casi totalmente desconocido en Bruselas, su lugar de nacimiento, poco apreciado y cuya obra era completamente ignota (VANDEPITTE, 2008: 12).²⁶ Según explica Constantin a su esposa Leo, la factura del paisaje es la de «un auténtico [pintor] flamenco», toda vez que no siente excesiva admiración por la escuela sevillana, de la que sólo destaca la maestría de Zurbarán y el inmenso interés de Juan de Valdés Leal, reprobando abiertamente a Murillo, pues «en voilà un qui est surfait».²⁷ Durante su visita a El Prado, por supuesto señala a

23 Su viuda Léocadie, destinataria de la correspondencia personal del artista, autoriza la publicación de casi medio centenar de cartas completas fechadas de octubre a diciembre de 1882. El semanario *Le Samedi Littéraire et Artistique*, 2^e Année, N.º 41, 21 de octubre 1905, pp. 1-8, inicia el primer ciclo de la edición, concluido con la última misiva del miércoles 27 de diciembre de 1882. En dicho semanario (N.º 11, 1906, p. 15), se informa de una segunda divulgación de las epístolas concernientes a los meses de enero a abril de 1883, en la revista mensual *L'Occident*, París, 17 rue Eblé. No obstante, quedó inédita y la colección epistolar completa sigue en manos de los herederos de Meunier. La consulta de los escritos de Meunier sólo puede efectuarse en la Bibliothèque Royale de Bélgica.

24 Hasta ese momento, el retablo se hallaba colgado en la sacristía con muy poca luz y a una altura considerable. Estas condiciones le impedían cumplir con solvencia el propósito de su estancia. Véase carta fechada del 27 de diciembre de 1882 publicada en «Lettres d'Espagne par Constantin Meunier» en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 11, 7 de marzo de 1906.

25 !Quel poids de moins sur la poitrine!

26 En este sentido, en misiva del lunes 16 de octubre de 1882, Constantin transcribe la opinión negativa del artista belga Cluysenaar respecto del retablo de Pedro de Campaña. Lo tilda de insignificante y por el cual ningún artista se arrebataría de pasión. Aún así Meunier defiende la pintura tardorenacentista y destaca sus diversas cualidades, entre las cuales «la peinture en est très propre, très détaillée». Véase *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de diciembre de 1905, pp. 7-8.

27 En la misiva de 18 de octubre de 1882, sin revelar las postrimerías del Hospital de Caridad de Sevilla (*Finis Gloriam mundi e In Ictu Oculi*, c. 1672), así se deduce a partir de sus siguientes consideraciones

Velázquez, pero su afecto se concentra en Rubens sobremanera «qui est toujours et partout resplandissant...».²⁸

Al proponer oficialmente y de manera voluntaria su candidatura a la sección ministerial encargada del proceso selectivo, el pintor cumple los mínimos requisitos exigidos a todos los concurrentes para dotar de contenidos al futuro museo belga de copias pictóricas.²⁹ No cabe eludir asimismo la pretensión de desencadenar, más adelante, investigaciones exhaustivas al respecto de unas creaciones dispersas por varios países y, en consecuencia, ignotas del gran público. En efecto, este proyecto se remonta a 1851 y corre a cargo de una propuesta cursada por el Ministro de Asuntos Interiores, Charles Rogier. Espoleado por el Louvre que también persigue la misma idea, sin omitir tampoco el deseo de reivindicar la cultura nacional al margen del país galo, quiere reunir allí todas las obras ejecutadas por los más relevantes maestros belgas del pasado (VANDEPITTE, 2008: 8-9). La idea tarda bastante en aportar sus primeros frutos como sucede a menudo en las cosas de palacio, si bien al paso del tiempo se dotan presupuestos para comisionar a los artistas encargados de cumplir este propósito en los diversos lugares de Europa: Alemania, Italia, Holanda y también a España. En mayo de 1882, la selección general se halla resuelta y, junto con Meunier³⁰, son destinados a nuestro país Frantz Meerts (Gante, 1836 – Bruselas, 1896) y Edmond Lambrichts (Schaerbeek, 1830 – Bruselas, 1887) para encargarse de las creaciones de Jan van Eyck, Antonio Moro y Frans Floris.

Constantin cuenta, desde el inicio, con el respaldo incondicional del inspector de Bellas Artes en el Ministerio del Interior, a la sazón Jean Rousseau (Marche-en-Famenne, 1929 – Bruselas, 1891), mencionado con frecuencia en sus cartas y a quien dirige igualmente varios escritos para concretarle las dificultades desencadenadas por los prelados catedralicios sevillanos.³¹ Sin embargo, no hay unanimidad al respecto de su candidatura y afloran precisamente varias controversias al respecto de su designación. Si Meunier asegura el apoyo de la crítica especializada en general, también se manifiestan algunas voces en su contra sin ambages. El redactor de *La Fédération artistique. Journal de Beaux-Arts*, Gustave Lagye, encabeza el sector disidente (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 113-114). La primera recriminación se centra en los muchos encargos estatales cursados al artista bruselense y, por si fuera poco, Lagye lo considera demasiado mayor a sus cincuenta y un años para

«j'ai découvert une peinture d'un Espagnol très peu connu, qui est tout bonnement admirable, d'un dramatique terrible, effrayant, j'ai pris son nom...». *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 43, 11 de noviembre de 1905, pp. 1-3.

²⁸ Véase 21 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 44, 18 de noviembre de 1905, pp. 1-3.

²⁹ Al margen de su éxito comercial con la nueva temática minera, toda vez que una de sus obras fue adquirida por el conde d'Aspremont-Lynden, se anuncia el encargo cursado por el gobierno belga para reproducir el *Descendimiento* de Pedro de Campaña en Sevilla. Véase *L'Art Moderne. Revue Critique des Arts et de la Littérature*, Deuxième Année, N.º 21, 21 de mayo de 1882, p. 66.

³⁰ El semanario ya citado más arriba, *L'Art Moderne. Revue Critique des Arts et de la Littérature*, Deuxième Année, N.º 21, 21 de mayo de 1882, p. 66, da la noticia de su selección y de la obra asignada.

³¹ En la carta ya mencionada de 16 de octubre de 1882, asegura a su esposa haber escrito a «Rousseau pour lui exposer la situation et lui dire que je n'abandonnerai la partie que quand j'aurai employé tous les moyens».

una encomienda de semejante calado, mucho más apropiada para un autor joven en edad de merecer. Las asperezas no cesan apuntando incluso, dicho redactor, las prebendas disfrutadas, a las cuales suma el «asuetto» sevillano. En honor a la verdad, Gustave Lagye reconsidera sus postulados al respecto de Meunier en 1883 y matiza más adelante sus incisivas opiniones (VANDEPITTE, 2008: 15).

A su regreso, el balance de la estancia no puede ser más positivo para Meunier, por cuanto pudo demostrar a todos sus adversarios la superación de las muchas dificultades encontradas para culminar con éxito la copia del *Descendimiento* de Pedro de Campaña. El empeño del artista es mucho más loable, si se tiene en cuenta su aversión confesa a los desplazamientos y su desinterés por el exotismo extranjero. Tampoco era propenso al deseo de aventura ni a la experimentación fuera de su país y, por el contrario, sus relatos centran el eje de su argumentario en la nostalgia de su tierra, en sus hijos y, sobre todo, en su esposa Léo.³² Concluida por fin, la reproducción del retablo se exhibe finalmente al público belga, y desata la admiración de los asistentes y también de la crítica especializada³³. Los cuadros, dibujos, apuntes acuarelados y diversos esbozos realizados en España también son objeto de exposición en noviembre de 1883.³⁴ Incluso el epistolario que ahora nos ocupa concitó tanta curiosidad que mereció publicación más adelante en *Le Samedi Littéraire et Artistique* (1905). Todas las obras circunscritas a la estancia en Sevilla ponen de manifiesto la agilidad de su trazo, su presteza dibujística y su certera capacidad selectiva para los temas³⁵.

Con mucha probabilidad, un artista más joven e inexperto no habría superado las dificultades casi insalvables desatadas por la curia catedralicia, abandonando el legado gubernamental. Por lo contrario, Meunier empeña su palabra y no quiere traicionar la confianza de Jean Rousseau, su principal valedor, y a quién adeuda el apoyo.³⁶ Además, la necesidad familiar le impide prescindir de la asignación

32 Las alusiones a su país son constantes y, en el escrito del martes 17 de octubre de 1882, redobra sus quejas respecto de la culinaria sevillana. Si la compañía de Leo allí le habría aliviado, cuestión ésta que habían planteado antes de su salida, se siente embargado de felicidad al saberla en Bruselas rodeada de amigos, familiares y «avec ta vie habituelle, confortable, tandis que mon existence, n'est qu'un tissu d'ennuis». En *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de diciembre de 1905, p. 8.

33 Pasados varios meses tras su regreso, se cuelga la copia en el museo y la crítica especializada aplaude el resultado. Sin embargo, también se reprueba una iniciativa tan inútil y costosa, dado que según la prensa asciende a 10.000 francos. Como sabemos, la cifra real es superior a la indicada (12.000). Dentro del sinsentido, el coste de la reproducción es mucho más elevado que la adquisición de una aportación original. Aún así, se valora la excelencia de Constantin Meunier y se destaca como el candidato más adecuado para esta compleja misión, a la vista de los sucesos. Véase *L'Art Moderne. Revue Critique des Arts et de la Littérature*, Troisième Année, N.º 32, 12 de agosto de 1883.

34 La crítica detallada se puede leer en *L'Art Moderne. Revue Critique des Arts et de la Littérature*, Troisième Année, N.º 47, 25 de noviembre de 1883.

35 Además de los comentarios señalados, Émile Verhaeren en *La Jeune Belgique*, 20 de diciembre de 1883, pp. 111-114, también se extiende en la monográfica de Constantin Meunier. Vuelve a recordar de nuevo la nueva línea glosada un año antes, si bien en esta ocasión al referirse a *Les Mineurs descendant le soir, au fond d'une fosse*, para detenerse luego en los comentarios pormenorizados de las obras sevillanas *El Flamenco*; *Fabrique de tabacs de Séville*; *Combat de coqs*; *La procession de nuit*; *Torero tuant le taureau*; *Les mendiants*, etc.

36 Siempre son reveladoras varias indicaciones relativas a Rousseau, mencionado con frecuencia en sus escritos personales, o bien porque ya le ha escrito o bien porque tiene intención de hacerlo. 19 de octubre de 1882, *Le Samedi Artistique et Littéraire*, N.º 43, 11 de noviembre de 1905.

económica pactada, en parte adelantada por el ministerio con el fin de sufragar los gastos del viaje. No le quedaba otra salida honorable que la superación de los desafíos para afrontar el cumplimiento de los objetivos contraídos, como así sucedió.³⁷

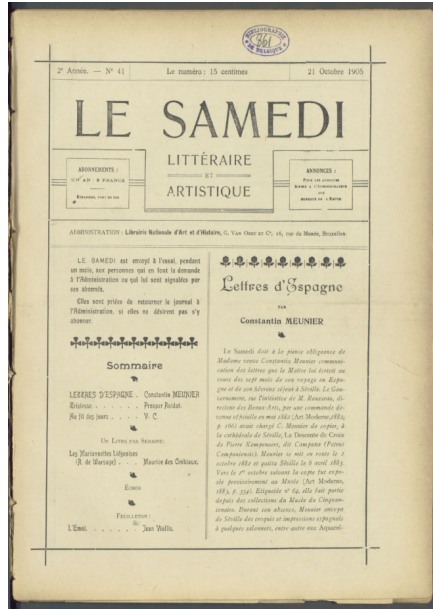


Figura 5. Primera plana del semanario que divulga el medio centenar de cartas enviadas a su esposa Leócadie.

En efecto, las dificultades se hallan a su espera incluso antes de abandonar Madrid. No cesan de incrementarse hasta que el cabildo atiende finalmente su petición al respecto de descolgar el *Descendimiento* de Campaña para copiarlo.³⁸ Según advertimos en la prensa (*L'Art Moderne*), el acceso a la obra había sido gestionado previamente desde Bélgica por vía diplomática. El artista disponía del visto bueno de un obispo indeterminado, fallecido al parecer tres días antes de la llegada de los Meunier a la ciudad hispalense.³⁹ Nadie preveía este funesto desenlace que lo sitúa en una posición muy incómoda allí, pues carece de las mínimas nociones de castellano para poder explicarse adecuadamente. Darío de Regoyos había solventado la barrera idiomática desde la frontera española en

37 El 17 de octubre de 1882, Constantin vuelve a aludir de nuevo a Rousseau «pour lui expliquer toutes les difficultés que je rencontre ici; malheureusement, avec ces maudites distances, les réponses mettent du temps à parvenir».

38 *L'Art Moderne. Revue Critique des Arts et de la Littérature*, Deuxième Année, N° 45, 5 de noviembre de 1882, relata sus penurias

39 Cuando Meunier describe su entrevista con el Dean de la catedral sevillana, confirma la solicitud cursada por el gobierno belga a un prelado, fenecido tres días antes de su llegada. En efecto, existía constancia de dicha petición, pero no fue tenida en cuenta por la curia debido al óbito del destinatario. Lamentablemente, el comisionado no halló allí más que negativas y problemas. Sevilla, 18 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 43, 11 de noviembre de 1905, pp. 1-3.

adelante y, sobre todo, durante su breve estancia en la capital española, si bien a partir de ahí los Meunier ya viajan solos por su cuenta.⁴⁰

En la carta enviada a su esposa desde Sevilla (14 de octubre de 1882), detalla su desazón al respecto de los muchos e irresolubles infortunios que ha encontrado.⁴¹ Durante su primera visita a la sacristía donde se hallaba el retablo de Kempeneer, ya constata su inaccesibilidad, tanto por la altura como por la ausencia de luz. En esas condiciones deplorables, no puede acometer la reproducción de la obra. La recomendación procurada por el gobierno cae en saco roto y, por si fueran pocas desgracias, el cónsul belga Van Montenaaken tampoco moraba casi nunca en la ciudad, dejando en manos del vicedcónsul su función, un español francófono parlante.⁴² El artista belga Alfred Cluysenaar (Bruselas, 1837 – Saint Gilles, 1902),⁴³ afincado allí durante el otoño y el invierno, le asiste en varias ocasiones para los trámites más urgentes, sin menoscabo de varios interpretes contratados por horas. Los escollos se multiplican en extremo, incluyendo en esta enumeración de adversidades el elevado precio del hotel y una gastronomía pesada, grasienta y desagradable, en su opinión. Los Meunier llevan tres días en Sevilla sorteando problemas en una ciudad desconocida, ignorantes ambos del castellano y sin más socorro que el de Cluysenaar. En medio de estas circunstancias, el tipismo local no le suscita al inicio ningún interés, si bien se refiere a la ciudad como «une véritable ville arabe, vivante, animée, gaie au possible...».⁴⁴ En detrimento de sus muchos ruegos y solicitudes, el canónigo se niega a descolgar la obra de Pedro de Campaña y le concede la opción de trabajar en la sacristía cuatro horas a lo sumo, dado que allí se custodian los tesoros de la catedral. Asimismo, debe procurarse un andamio y sufragar un canon diario al sacristán para la apertura, cierre y vigilancia durante su presencia, siempre al margen del culto y de los requerimientos litúrgicos.

A pesar de las conversaciones, negociaciones y requerimientos, este planteamiento general se mantiene imperturbable hasta diciembre, cuando el Dean asume por fin su petición. Toda su correspondencia pormenoriza las situaciones más atrabiliarias y singulares, sus muchos disgustos, noches de insomnio⁴⁵ y días

40 Las alusiones a Regoyos menudean en su correspondencia íntima. En concreto, explícita abiertamente su ayuda y el miedo a su ausencia: «malheureusement Darío et van Rysselberghe restent à Madrid, car Darío était pour moi de la plus grande utilité, et je t'assure que cela va devenir bien difficile, surtout en Andalousie». 8 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de octubre de 1905, pp. 4-6.

41 En correspondencia de la misma fecha publicada en *Ib*.

42 Durante una visita de Meunier al Conde de Segovia, éste le relata una chanza acerca del cónsul. Al parecer, había salido de viaje para unos meses y no regresó hasta pasados tres años. En 21 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 44, 18 de noviembre de 1905, pp. 1-3.

43 *Cantadores españoles* o *Les Ménestrels* es su obra más conocida y fechada precisamente en el año en que Constantín Meunier permanece allí hasta abril de 1883.

44 Se refiere explícitamente a Sevilla como una auténtica ciudad árabe, viva, animada y alegre en extremo.

45 En una carta de 26 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 43, 25 de noviembre de 1905, pp. 4-5, leemos un pasaje acerca de su deplorable situación anímica: «Moi, ma chère amie, j'ai d'affreuses insomnies, voilà deux nuits que je ne dors pas; je m'éveille vers deux heures du matin et puis c'est fini...».

consecutivos de agobios constantes a causa de la falta de dinero.⁴⁶ Sólo el recuerdo de sus hijos y el amor hacia su esposa suavizan algo el tono de desesperación imperante de sus cartas.⁴⁷ Cuando Meunier puede por fin cumplir su tarea, sus misivas se animan con otras cuestiones relativas a su vida cotidiana, las visitas a los mercados, los mendigos en las calles o delante de la puerta de las iglesias, el flamenco de los cafés cantantes, los toros, las peleas de gallo y los rituales solemnes durante las grandes celebraciones religiosas.

Durante su larga espera, el artista siente el deseo de iniciar su actividad creativa, canalizada primero por medio de apuntes sencillos para completar sus cartas. Estas aportaciones íntimas son bastante desconocidas y, que se sepa, solo constan dos exposiciones de las mismas (1883 y 2008-2009), no abundan las reproducciones, ni las valoraciones al respecto, si bien Constant solicitó a su esposa conservarlas para él. Al paso del tiempo, inicia ya apuntes más sólidos relativos a diversos temas locales relacionados con las gentes corrientes de las calles, los numerosos pordioseros, las portadas de la catedral o los tablaos, etc.⁴⁸ Su pronta visita a la Fábrica de Tabacos lo trastorna completamente, por cuanto entrevé la posibilidad de una obra de gran envergadura, no siendo en efecto la única allí efectuada.⁴⁹ A medida que progresa la estancia forzada, los Meunier entran en contacto con sevillanos de diversos estatus y, a partir de estas relaciones ajenas al cabildo, surgen visitas singulares a haciendas y también a la muy célebre y singular Tabacalera, cuyo ambiente laboral le impacta sobremanera como se advierte en esta descripción:

Dans d'immenses salles voûtées, dans des pénombres chaudes, où viennent de temps en temps éclater des rayons de soleil, des milliers de femmes, assises devant des espèces de comptoirs, fabriquent cigares et cigarettes, du tabac en feuilles, tout autour d'elles, leurs têtes chaudes de couleur avec leurs mouchoirs rouges-orangés, forment des colorations à se mettre à genoux... (...) Au milieu de tout cela, de petits berceaux où dorment leurs petits enfants, qu'elles bercent du pied tout en roulant leurs cigares... Quel tableau pour le peintre qui pourrait rendre la couleur superbe et fantastique de cette machine. Je vais essayer d'en faire quelque chose de souvenir ; c'est du reste, difficile à décrire : tout tient dans une coloration superbe et

46 Se deduce que el pago total del encargo se fracciona, como es usual. Se adelanta una parte en concepto de gastos de viaje y de material artístico, el resto se sufraga a la entrega de la reproducción. El problema se suscita desde el momento en que todas las previsiones se trastornan, su estancia se prolonga y el dinero se le acaba.

47 Las alusiones a su estado de desazón y a su tristeza son constantes: «Je suis des plus malheureux, ma chère Léo, et pense à la maison tout le temps». Véase 18 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 43, 11 de noviembre de 1905, pp. 1-3.

48 El pintor encarga tres bastidores a un precio razonable para poder desarrollar su labor. Apalabró incluso un mendigo en el claustro para un apunte y declara sentirse atraído por las puertas de la catedral, una de las cuales «moitié mauresque, moitié gothique, très beau morceau à faire». En 18 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 43, 11 de noviembre de 1905, pp. 1-3.

49 Junto a diversas creaciones realizadas en Sevilla, en la exposición de noviembre de 1883, el artista incorpora cuatro «véritables tableaux» que la crítica especifica: *Une fabrique de tabac; Combat de coqs; Procession de Vendredi-Saint y Café concert*. Estas obras reciben la mejor consideración y «font du peintre l'un des champions de l'art belge». Comentarios en *L'Art Moderne*, Troisième Année, n.º47, 25 de noviembre de 1883.

un éclairage particulier...⁵⁰

Es interesante referirse ahora al viaje mismo, al desplazamiento y a la simbólica de ese traslado a una España percibida, desde hacia varias décadas como un país folclórico, que atraía mucho a numerosos artistas centroeuropeos frente al viaje a Roma (VIGNERON, 2009: 149-151). Afortunadamente, Darío de Regoyos (Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913), afincado en Bruselas mucho tiempo,⁵¹ se encarga allí de disolver estereotipos en favor de una imagen infinitamente más prolija y diversa, que también encuentra igualmente su contrapunto con el reino belga y su *Pays Noir*, en su *Viaje por la España negra*, en coautoría con Émile Verhaeren (DÍAZ GONZÁLEZ, 2015: 13). Es asimismo un buen compañero de andanzas para los Meunier, a los que ayuda y aconseja desde Irún a Madrid, donde concluye su trayecto personal. Théophile van Rysselberghe (Gante, 1862 – Saint-Clair, Francia, 1962), becado por su ciudad natal para disfrutar de una estancia de formación en España y en Marruecos, también forma parte de esta primera comitiva. Cinco días adelante, otros dos belgas se unirían al primer grupo en Madrid. Se trataba del artista Frantz Charlet (Bruselas, 1862 – París, 1928) y del periodista y poeta Lucien Solvay (Bruselas, 1851-1951) que prosiguen sus planes para concluir finalmente en sus respectivos destinos: Andalucía y el norte de África, volviendo a Híspalis de nuevo a finales de octubre⁵². En noviembre, también regresa Théo de su estancia en Córdoba para quedarse allí unos días, que le procuran a Meunier mucha alegría.⁵³

Sin extenderse en exceso para no desviarse del tema central de este artículo, vale la pena referirse igualmente a otros autores belgas que se instalan temporalmente en nuestro país desde mediados del siglo XIX en adelante. En 1846, se habilita una línea ferroviaria entre Bruselas y París que, a su vez, se prolonga con los trayectos de los ferrocarriles españoles implantados desde 1848, en adelante. De facto, este es el medio que Meunier describe en sus misivas, destacando la ventaja de poder observar el paisaje nocturno desde su ventanilla.⁵⁴ Poco antes,

50 En 26 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 45, 25 de noviembre de 1905, pp. 4-5.

51 Aconsejado por Carlos de Haes, Regoyos se traslada a Bruselas en 1879, siendo discípulo allí del artista Joseph Quinaux (Namur, 1822 – Bruselas, 1895), probable recomendación de Haes, que también se había formado con el mismo maestro. Como es sabido, Darío es sociable y divertido, por lo cual se integra muy bien en los grupos vanguardistas, el primero de ellos *L'Essor* (1881-1883), tras lo cual también formó parte de *Les XX* (1883-1893). En Bruselas, residió en el número 161 de la Rue Royale Sainte Marie, cerca del Jardin Botanique. Su estancia en Bélgica se prolonga hasta 1892, si bien se constatan varios viajes a España, entre los cuales el de 1882, que ahora nos ocupa. Además, de 1888 a 1891, y más adelante en 1901, acompañó al poeta Émile Verhaeren. En mutua colaboración, editaron el célebre libro mencionado líneas arriba. Véase Francesc Fontbona «Darío de Regoyos y Valdés», *Enciclopedia*, Museo del Prado, en línea <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/regoyos-y-valdes-dario-de/57808890-9ec0-4e58-be5d-bb8ac5528e77> [03/08/2022]. Consultar asimismo MIGUEL, 2013.

52 En cualquier caso, el jueves 26 de octubre de 1882, Charlet y Solvay ya están allí de nuevo y casualmente también se alojan en el mismo hotel que los Meunier. Su compañía alivia las penas de Constantin, por cuanto corroboran ambos sus pésimas impresiones al respecto de nuestro país. En *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 43, 25 de noviembre de 1905, pp. 4-5.

53 28 de noviembre de 1882 en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 5-6, 4 de febrero de 1906, p.15.

54 En una carta sin datación precisa ni destinatario, si bien se colige que Constantin pudo enviarla

los desplazamientos se efectuaban en coches tirados por caballos y, en el mejor de los casos, en diligencias con itinerarios fijos desde París a Burdeos. Junto a todos los artistas ya mencionados, François Bossuet, Pierre-François-Charles Le Roy, Louis Hache, Jacobs, Nicaise de Keyser, François Stroobant, Jean-Baptiste Van Moer, François Musin, Félicien Rops, Émile Wauters, Anna Boch, Émile Claus, Auguste Musin, Piet Verhaert, Jean-Joseph Delvin, Gustave Vanaise, Jules Lambeaux, Henri Houben y Rodolphe Wyttsmann también forman parte de la extensa pléyade de flamencos que acreditan estancias en España desde finales de la década de 1840 (HOSTYN, 2008: 113-127).

Junto a todos ellos, Carlos de Haes (Bruselas, 1826 – Madrid, 1898) merece sin duda alguna unas breves líneas específicas, dada la importancia de esta figura introductora en España del *plenairismo* (GONZÁLEZ; DÍAZ, 2022a: 93-105).⁵⁵ En el plano estilístico, Haes se impregna de un halo romántico que entrevé en los paisajistas flamencos y holandeses, para confluír más adelante sin reservas en el realismo, a partir del cual asume los dejes más innovadores del impresionismo (HOSTYN, 2008: 123). Se le clasifica ahora como un célebre pintor internacional con una sólida carrera artística y consagrado asimismo a su cátedra de Paisaje en San Fernando, cuya oposición gana en 1857 (GONZÁLEZ; DÍAZ, 2022b: 259-254). Este motivo le inclina a solicitar su nacionalización, si bien nunca deja de exponer en los mejores y más reputados certámenes franco-belgas y en las convocatorias de otros muchos países, al margen de su asidua participación en nuestras Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Su celebridad avaló un sentimiento de respeto unánime, cuya huella queda refrendada por sus discípulos más afamados, Jaime Morera, Aureliano de Beruete y, en menor medida, también Darío de Regoyos (QUESADA, 1996: 269-271).

El pintor Constantin Meunier rinde visita a «M. Dehaes [sic], le Belge qui est ici professeur à l'Académie».⁵⁶ Según este acreditado embajador cultural y artístico, en Sevilla no encontraría ningún lienzo de buena calidad, de lo cual se colige fácilmente que debe adquirirlos en Madrid con el consiguiente incremento del coste. En lo tocante al material artístico, del que viajó casi desprovisto, sus escritos corroboran estos y otros interesantes pormenores.

a Camille Lemonnier o a Edmond Picard, explica su llegada en tren a Irún donde pernoctaron y se mantienen un día a la espera del ferrocarril con destino a la capital española. Apareció en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, de 21 de octubre de 1905, p. 3. En este mismo número, también se publica una misiva dedicada a su esposa Léon y fechada del 8 de octubre de 1882 por la tarde, es decir a su llegada. No elude la crítica directa al respecto de la incomodidad de los trenes nacionales, cuya «affreuse banquette de chemin de fer (espagnol!!!) et cela pendant 25 heures...» le agotó en extremo.

⁵⁵ Como bien es sabido, el término se refiere a la pintura al aire libre y deriva de la expresión gala «plein air». Este procedimiento se circunscribe más bien al estilo impresionista, dado que los autores estudian las condiciones lumínicas del paisaje *in situ*, con el fin de captar ese instante cambiante en sus composiciones. Según recomendaciones de su maestro Joseph Quinaux, el catedrático de origen belga levantaba bocetos y obras de pequeño formato concluidas posteriormente en el estudio y composiciones de mayor ambición.

⁵⁶ En carta de 8 de octubre de 1882 en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, n.º 41, de 21 de octubre de 1905, pp. 4-6.

4. EL ARTISTA EN SUS CARTAS

En la sección «*Lettres d'Espagne*» de *Constantin Meunier*, del ya varias veces mencionado semanario *Le Samedi Littéraire et Artistique*, aparecen 43 cartas completas del pintor. Esta correspondencia personal arranca desde inicios de octubre y se prolonga hasta finales de diciembre de 1882. Con la excepción de una carta inicial citada líneas arriba y dirigida a un destinatario desconocido, todas las demás epístolas se dirigen a su esposa Léocadie. La revista mensual *L'Occident* de París iba a hacerse cargo de la publicación de las siguientes misivas. Compondrían éstas una segunda serie concerniente a los escritos personales del artista de enero a abril de 1883.⁵⁷ No obstante, por razones desconocidas, esta correspondencia nunca vio la luz aún contando con la autorización de la viuda de Meunier.

En 1942, Armand Behets tuvo acceso al epistolario completo para la redacción de su libro, *Constantin Meunier. L'homme, l'artiste et l'œuvre*. Encabezado por un breve comentario acerca del viaje y la estancia del pintor, Behets consagra un capítulo a todas las cartas por él manejadas. Si bien selecciona y extracta según su punto de vista los aspectos considerados más relevantes de las mismas, esta fuente impresa es aún de capital importancia para reconstruir el hilo de los acontecimientos experimentados por Constant y su hijo Karl. Otro problema a señalar, con respecto a la aportación de Behets, tiene que ver con la intervención directa del polígrafo en la traslación del contenido original. Modifica por decisión propia supuestos errores ortográficos y altera la puntuación sin tener en cuenta los usos del siglo XIX. En verdad, el autor acomoda los textos de Meunier al estilo de la década de 1940. Aún así, este libro es un pilar fundamental para seguir el curso de la estancia sevillana. De hecho, las pocas investigaciones habidas a este respecto, incluyendo las más recientes, no pueden eludirlo. En nuestro caso, también hemos procedido a completar el compendio fragmentario de Behets, con otras citas enunciadas por su bisnieta Micheline Jerome-Schotsmans y con algún extracto del fondo documental de los Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale de Belgique. La compilación de la mayor parte del epistolario de Constantin Meunier supuso una tarea laboriosa y compleja, por cuanto las cartas publicadas en *Le Samedi Littéraire et Artistique* tampoco son accesibles en red.

El tratamiento autóctono de esta correspondencia destaca sobre manera las penurias vividas por los Meunier en España, como un país atrasado e inmerso en la incultura en términos sociales y políticos. En general, los textos se posicionan en un sentido muy crítico. Motivos hay, por supuesto, pues la actuación de la curia catedralicia sevillana no respondió a la solicitud gubernamental belga con la diplomacia y habilidad que el asunto requería. La poca sagacidad e inteligencia del Dean y del cabildo está en la base de las desgracias enumeradas en las cartas. En este sentido, nadie puede eludir las consecuencias de una suma torpeza atestiguada con detalle. De hecho, los preladados sometieron a Constantin Meunier al desafío de soportar sus vaguedades, aplazamientos y desplantes incesantes

⁵⁷ Véase la Nota de los Editores en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, nº 11, 7 de marzo de 1906.

durante casi tres meses. El asunto inicialmente intrascendente en el plano ciudadano también traspasa, un momento dado, el ámbito artístico privado. Los sevillanos toman partido por una de las dos causas (iglesia/pintor belga) y se abren incluso apuestas a este respecto. Como es sabido, el desenlace es favorable al artista que logra cumplir su misión. Si bien sometido al desgaste personal, al coste económico y al riesgo de perecer en su empeño, la experiencia le permite conocer mejor los hábitos y costumbres de la bella ciudad.

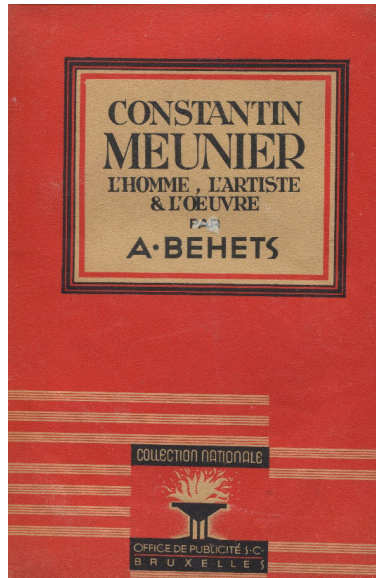


Figura 6. Cubierta del libro de Armand Beheds dedicado a Constantin Meunier.

Dada la destinataria de esta correspondencia, es decir su esposa, el pintor se muestra sincero en extremo, tanto para lo bueno como para lo malo. Relata sus más ínfimos percances, sus máximas preocupaciones al respecto de los gastos y penurias,⁵⁸ trasladando opiniones relativas a otros artistas coetáneos, amigos personales y familiares inclusive. En varios pasajes, asegura a Léocadie su absoluta fidelidad y le refiere asimismo su nulo interés por las andaluzas, cuya piel cuarteada por el sol y tostada en extremo le desagrada. Sus confidencias más íntimas denotan un talante reflexivo y pausado, pero también traducen su angustia vital (*spleen*) incrementada por una situación que, en absoluto, puede controlar.⁵⁹ El estilo narrativo del pintor es ágil, fácil de leer y ameno, sin eludir

58 La carestía de la supervivencia y los gastos incesantes ocupan bastante espacio en todas sus cartas. El tema económico lastra buena parte de su pensamiento minado, sin embargo, por las negociaciones infructuosas con los prelados que le causan una enorme desazón. En Bruselas, su esposa Léocadie se encontraba en la misma penuria económica, acosada por los acreedores y a la espera de un adelanto pecuniario tramitado por el gobierno. El sábado 4 de noviembre, Constantin rinde cuentas muy precisas y detalla todos sus dispendios, incluyendo los viajes, alojamientos, utensilios, lienzos, andamio, sellos, tabaco, etc. *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 48, 16 de diciembre de 1905, pp. 12-15.

59 Con mucha frecuencia, describe su estado emocional de la siguiente manera: «si mon *spleen*

la ironía e incluso el sarcasmo en determinados momentos de absoluta desazón. Además, las descripciones de lugares, paisajes y paisanajes propenden al realismo literario más acendrado. Con mucha frecuencia, ante los acontecimientos, hechos y vivencias, pormenoriza sus emociones y las analiza a fondo con cautela. Este relato íntimo corrobora la personalidad de un hombre modesto y sumamente luchador, consciente de un talento aún subyugado y oculto, si bien dispuesto a eclosionar, como así se demuestra poco tiempo más adelante. No obstante, en aquellos momentos precisos, su deber aún le obliga a anteponer sus obligaciones como padre de familia a todo lo demás. Su misión en Sevilla no sólo supone un gran esfuerzo personal y un reto como artista, sino también le concita a un sacrificio mucho más difícil. Según confesión propia, los desplazamientos y viajes le exasperan, pues la nostalgia de su patria y de su familia le acechan sin cesar, por lo cual ni la gastronomía, ni el clima, ni el lugar le proporcionan alivio alguno.⁶⁰ Aún así, la prolongación de su estancia en Híspalis, le predispone mal que bien a profundizar su conocimiento. De hecho, sus escritos registran la evolución personal de sus sentimientos, si bien siempre se impone su mayor ambición, es decir la de regresar cuanto antes a tu tierra.⁶¹

En definitiva, a partir de estos textos el investigador percibe con mucha nitidez los valores personales del pintor, sus deseos y sus ambiciones artísticas más sobresalientes. Si todo el conjunto forma una unidad indisoluble que atestigüa sus vivencias, tampoco es posible transcribirlo aquí completo en base a las limitaciones de un artículo. Por este motivo, se vertebran en este epígrafe diversos ejes temáticos reiterados con frecuencia en el epistolario analizado y, a partir de los cuales, pretendemos sintetizar una secuencia ajustada de los juicios personales del artista.

4.1. El paisaje natural y urbano

Al hilo de los argumentos reiterados siempre en dichas cartas, y asimismo en función de su estructura interna, se determinan en las líneas siguientes las primeras impresiones de Constantin al respecto de la nación española, las costumbres, la variada geografía, la multiplicidad social y lingüística. Como es lógico, tras la frontera francesa queda deslumbrado por la majestuosidad paisajística de los valles y de las grandes montañas, citando expresamente Irún y Fuenterrabía. A su parecer, son ciudades insignificantes, pero están enclavadas «dans un pays

continue je finirai para regretter la pluie, à part le bonheur que j'aurais à être auprès de toi...». Como es sabido el término fue popularizado por Charles de Baudelaire y se refiere a la melancolía persistente, la angustia vital y la tristeza permanente.

60 «Que je serais heureux le jour où nous serons réunis et nous amuserons-nous de l'Espagne! Avec quel bonheur je mangerai le vrai pot-au-feu de l'amitié, quelle noce, mon Dieu! À tout casser...», viernes 29 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 46, 2 de diciembre de 1905, pp. 1-3.

61 «Je trépigne d'impatience, en songeant que mon séjour va s'allonger définitivement si cela dure, et cette perspective, n'est pas gaie, je t'assure, car j'aurai Séville par dessus la tête». En 26 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 45, 25 de noviembre de 1905, pp. 4-5.

superbe de grandeur et de caractère». ⁶² Camino ya de la capital española, se refiere expresamente a Burgos, Avila y a El Escorial «le pays est terrible de caractère sauvage et d'aridité». ⁶³ Constant asocia la desolación del paisaje castellano a la arenilla improductiva y molesta, atribuida igualmente por él a una Andalucía reseca y polvorienta, al igual que al entorno sevillano. También se ocupa del trayecto que une Madrid a Sevilla, resultando ser «la désolation la plus complète. Le long du chemin de fer, des cactus, des aloès, qui ont l'air d'être en fer blanc». ⁶⁴

Desde su punto de vista, Madrid es una urbe muy moderna agitada por la muchedumbre, aunque desprovista de singularidad, con pocos monumentos y del peor gusto. También destaca su animación callejera, su mucho tráfico, los atascos y el ruido incesante y molesto. Describe con detalle «le Vieux Marché de Madrid», donde adquiere un par de almadreñas y «une vieille petite lampe arabe, le tout pour 4 francs» ⁶⁵.

Asimismo, Sevilla le merece diversas consideraciones, no exentas de cierta mordacidad, al tildarla de «ville arabe, où, malheureusement, il manque des Arabes et des chameaux». ⁶⁶ Alude al gentío y al bullicio comercial de la calle Sierpes «la rue chic de l'endroit», ⁶⁷ sin omitir la descripción minuciosa de su caserío encalado, de los patios alicatados, con sus palmeras, naranjos, plantíos y característicos pozos con brocales vistosos. Transcurridas ya varias semanas, Constant confirma su belleza y singularidad, acudiendo incluso a Triana «de l'autre côté du pont». ⁶⁸ Por supuesto, no le pasa desapercibida tampoco la peculiaridad del urbanismo sevillano, cuyas estrechas callejuelas y adarves sumen a los Meunier en la desorientación más absoluta durante cierto tiempo.

El sol y calor son tónica habitual en sus escritos hasta finales de noviembre, cuando ya arrecia el frío intenso. Las viviendas sevillanas están concebidas para guardar el frescor e intensificar la circulación del aire, durante la primavera, el otoño y los asfixiantes meses del estío. Por si fuera poco, se percata de que, al margen de la lumbre de la cocina, no hay otros sistemas de calefacción para mitigar su sensación gélida. Al pensar en su esposa, se recrudescen sus recuerdos de nuevo al respecto de «nos soirées à Bruxelles, à notre lit bien chaud». ⁶⁹

62 Véase carta sin datación y dirigida a un destinatario desconocido (Camille Lemonnier-Edmond Picard), en *Samedi Littéraire et Artistique*, n.º 41, 21 de octubre de 1905, p. 3.

63 8 de octubre de 1882, en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de octubre de 1905, p. 4-6.

64 En 19 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 43, 11 de noviembre de 1905, pp. 3-5.

65 Probablemente se refiera al rastro madrileño. 8 de octubre de 1882, en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de octubre de 1905, p. 4-6.

66 Véase carta de 19 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 43, 11 de noviembre de 1905, pp. 3-5.

67 Escrito fechado del lunes 22 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 44, 18 de noviembre de 1905, pp. 3-5.

68 En lunes 22 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 44, 18 de noviembre de 1905, pp. 3-5.

69 Véase 22 de noviembre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 3, 20 de enero de 1906, p. 12-15.

4.2. El paisanaje

En varias misivas redactadas desde su acceso a la península ibérica, podemos comprobar sus observaciones al respecto de las féminas «qui ont du chic dans leurs mantilles et leurs éventails, mais ne sont généralement pas aussi jolies qu'on le pense».⁷⁰ En señal de respeto y devoción religiosa, las damas acuden a diario a los oficios religiosos tocadas con velo de seda o de encaje calado y ataviadas con ropajes negros desde la cabeza a los pies. Si la belleza de las españolas es cuestionada en bastantes ocasiones, prodiga ciertamente varias observaciones al respecto, lo cual indica que el elemento femenino no le era indiferente. En concreto, no entrevé las sevillanas de la Fábrica de Tabacos en absoluto seductoras, considerando incluso que «la plupart sont laides, tannées, mais ont un caractère sauvage, étrange...».⁷¹ En contestación a determinadas alusiones emitidas con toda probabilidad por su esposa, invoca de nuevo algunas reflexiones a cuenta de las cigarreras. Muy lejos de la embriagadora Carmen, las trabajadoras de la tabacalera son «brunes comme des vieux cuirs et sèches comme des chèvres, tout cela grouillant au milieu d'un tas de petits malheureux à qui elles donnent le sein ou qu'elles balancent dans leurs berceaux. Tu vois d'après cela que le don José n'était pas des plus raffinés dans ses goûts...».⁷² En definitiva, su opinión se reafirma de nuevo, decantando sus gustos personales por el tipo racial nórdico, tanto para los hombres como para las mujeres.

4.3. Los combates a muerte: la lidia y las peleas de gallos

Aconsejados por Darío de Regoyos, los Meunier y Van Rysselberghe se interesan por las costumbres españolas más conspicuas, entre las cuales la corrida de toros. Este espectáculo que Constant contempla por vez primera le parece «intéressant, curieux, mais horrible en même temps». La plaza estaba situada a las afueras de Madrid y calcula un aforo de 15.000 personas, incluyendo al mismísimo rey Alfonso XII (Madrid, 1857-1885).⁷³ Por supuesto, no es la única excepción de Constantin y de Karl quienes, durante su estancia hispalense, acuden varias veces más a una fiesta taurina. Aún así, el artista siempre se refiere a una tradición atávica y execrable que le desagrade, aunque no logra sustraerse a su fascinación.

⁷⁰ En 8 de octubre de 1882, en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de octubre de 1905, p. 4-6.

⁷¹ Véase 26 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 45, 25 de noviembre de 1905, pp. 4-5.

⁷² Véase carta de 2 de noviembre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 47, 9 de diciembre de 1905, pp. 13-15.

⁷³ Si bien el pintor señala la lejanía del coso respecto de la villa de Madrid, sólo incorpora unas muy breves referencias del mismo. Se trataba probablemente de la Monumental de Goya, cuya inauguración acontece el 4 de septiembre de 1874. Los arquitectos Emilio Rodríguez Ayuso (Madrid, 1845-1891) y Lorenzo Álvarez Capra (Madrid, 1848-1901) levantan los planos de la Plaza de Toros de Goya, cuyo aforo de 15.000 personas responde a las indicaciones proporcionadas por Constantin Meunier. «El portal del lector» en *Bibliotecas de la Comunidad de Madrid*, disponible en red http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=Page&cid=1354226569366&language=es&pageid=1343065587974&pagename=PortalLector%2FPage%2FPLEC_contenidoFinal&vest=1343065587974 [11/08/2022].

Desde el día de los difuntos (primero de noviembre), los carteles anuncian una Gran Corrida de Toros en Sevilla, con la participación del célebre Frascuelo⁷⁴ y su cuadrilla. La asistencia de la reina madre (Isabel II) y de todo su séquito está garantizada, por cuanto la recaudación iba destinada a un nuevo manto para la virgen. Esta circunstancia motiva algunas opiniones aceradas por parte del belga, al asociar «l'Église et le sang» y por considerar asimismo que «le peuple meurt de faim». Aun así, en esta ocasión justifica su asistencia debido al pintoresquismo de la plaza aún desconocida para Constantin y su hijo Karl.⁷⁵

A mediados de diciembre, vuelve a referirse de nuevo en una de sus cartas al tema de la lidia. Concluida la temporada anual, las corridas quedan aplazadas hasta el mes de febrero y, por ese motivo, «les toreros [sic] flânent dans les rues, étant sans ouvrage...». En este pasaje, alude a los matadores más célebres en aquellos momentos: el ya mencionado Frascuelo, Lagartijo,⁷⁶ Cara Ancha⁷⁷ y Ángel Pastor Gómez,⁷⁸ señalando incluso sus sustanciosas ganancias «Soixante-dix à quatre vingt mille francs par saison».⁷⁹ En un tono de burla, asocia con mucha habilidad su oficio al de los matarifes (bouchers) y se declara acto seguido a favor del toro, «pauvre bête qu'on larde de coups pendant une demi heure».

Las peleas de gallos ocupan igualmente algunos comentarios muy ajustados de su parte. Se insertan dentro de la misma atribución alusiva a la mentalidad salvaje y violenta que caracteriza nuestro país en aquellos momentos. Sabedor de su interés por las escenas pintoresquistas, su hostelero le aconseja acudir al espectáculo, que constituye de hecho el asunto de una de sus obras de este periodo. De nuevo, toma partido por los condenados a muerte descritos de la siguiente manera:

ces pauvres bêtes tout en sang, c'est tout ce qu'il y a de plus barbare, mais ici, c'est tout naturel et ces représentations sont honorées de la présence de la police, lesquels agents parient et hurlent comme les autres. (...) Mais je le répète quel peuple barbare et féroce que ces Espagnols mais aussi pour nous artistes quelle couleur locale!⁸⁰

Admite sin rubor la relevancia de estas escenas como motivos artísticos, pero también deplora su extrema crueldad. Junto a las descripciones pormenorizadas

74 Seudónimo adoptado por Salvador Sánchez Povedano (Churriana de la Vega, 842 – Madrid, 1898).

75 En 2 de noviembre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 47, 9 de diciembre de 1905, pp. 13-15.

76 Nombre artístico de Rafael Molina Sánchez (Córdoba, 1841-1900).

77 Apelativo que distinguía al banderillero y estoqueador José Sánchez del Campo (Algeciras, 1848 – Alnalcázar, 1925). A la vista de fotografías y reproducciones de su figura, se deduce que su mayor corpulencia en comparación con los demás toreros justifica con probabilidad esta designación. Véase indicación concreta en la página Biografías y Vidas, consultable en red https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cara_ancha.htm [21/08/2022].

78 Nacido en Ocaña, Toledo el 15 de junio de 1850 y fallecido en Aranjuez, Madrid, 1900. Más información en la página de la Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/97090/angel-pastor-gomez> [21/08/2022].

79 Estima su lucro individual entre 70.000 y 80.000 francos belgas. Proporcionalmente, serían 50.359,71 o 57.553,95 pesetas de la época. Si convertimos esta última cantidad a nuestra moneda en curso daría como resultado 345,90 euros.

80 Misiva enviada a Léocadie con fecha de 2 de enero de 1883, en Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale de Belgique.

de la sangre y finalmente de la muerte de las bestias,⁸¹ los relatos también se detienen en el análisis de la muchedumbre de la plaza de toros y los centenares de personas que invaden los locales donde transcurren las peleas con duras apuestas. Es un público interclasista sediento de emociones extremas el que mantiene unas tradiciones tan salvajes, consagradas por la corona española y sacralizadas por la iglesia, al menos en el caso de la tauromaquia. El negocio de las apuestas está en la base de una estructura económica muy boyante, si bien reprochable.

4.4. Flamenco y cante hondo

Como es lógico, incorpora el flamenco dentro de un registro civilizado, artístico incluso, si bien distingue claramente diversos niveles de calidad. Léocadie es pianista y su esposo siempre respalda en sus escritos su sólida formación musical con alusiones melódicas. Pocos días después de su llegada a Sevilla, los Meunier acuden junto a Cluysenaar a lo que denomina un célebre «flamingo», refiriéndose en su texto más adelante a un café-cantante o, más bien, a un tablao. La primera experiencia se salda con el inequívoco calificativo de la «désillusion», pues considera los timbres de voz atroces y «d'alcoolisés, d'un faux à faire crier».⁸² Ni la puesta en escena del bailar en mangas de camisa y vulgar pantalón negro, ni la intervención de la dama con vestido largo, le convencen. El taconeo durante diez minutos tampoco le suscita interés alguno y sólo salva la actuación de una niña de unos 10 años de edad «jolie comme un amour, [qui] à dansé d'une façon charmante dans un costume assez coquet...». Ciertamente es que la asistencia a este espectáculo sólo requiere la consumición de un «verre d'aguardente [sic] ou de mançanella [sic]». Esta escena le recuerda a su estimado Darío matizando, no obstante, que si su amigo asturiano le divertía siempre, la grotesca tropa flamenca contemplada en aquella ocasión le aburría muchísimo.

Antes de su partida para Granada el 21 de octubre de 1882, el compositor francés Emmanuel Chabrier (1841-1894)⁸³ y su esposa se alojan durante unos días en el mismo hotel que Constant y Karl (MOURET, 2003: 78). La breve estancia del matrimonio Chabrier afianza sus amistades mutuas, por cuanto se reúnen todos ellos durante las cenas. Las conversaciones giran en torno a diversos temas, entre los cuales París y sus vanguardias. El músico declara un sinfín de relaciones de primer nivel al respecto de los artistas plásticos y los críticos franceses, si bien Constant no entra en el juego de los favores ni de las posibles recomendaciones. En cualquier caso, el cuarteto de francófonos acude a una velada de flamenco el 20 de octubre, atestiguada por Meunier en su carta del martes 22, si bien enviada el 23 como precisa el autor en una nota previa para controlar el flujo de la

81 Siendo las peleas de gallos unas prácticas terribles y totalmente censurables, no eran patrimonio exclusivo de España, pues el artista le recuerda a su esposa una velada en Amberes de la misma índole.

82 En carta de 18 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N° 43, 11 de noviembre de 1905, pp. 1-3.

83 En efecto, esta estancia en la ciudad está refrendada en una carta personal fechada de 21 de octubre de 1882.

correspondencia.⁸⁴ La impresión del artista es más positiva, debido a que este «bayle de flamenga [sic], est beaucoup mieux que l'autre au point de vue pittoresque». En esta ocasión, los bailaores se mueven al son de la guitarra y se alternan con los cantos de hombres y mujeres, cuya tesitura de voz es calificada por Constant de «étrange, de la gorge et du nez...». Además, reconoce las melodías entonadas en Bruselas por Darío de Regoyos, si bien ahora mucho más desarrolladas y extensas en forma de «roulades et trilles à n'en plus finir...». Además de los intervinientes, entre los cuales una de las mejores cantaoras de Sevilla de la que no aporta más datos, le interesa el público calificado de «très curieux, très mélangé», en alusión probablemente a las diversas clases sociales allí reunidas. Lamentablemente, el pintor no traslada la opinión personal de los esposos franceses, rendidos admiradores del espectáculo de los «bailos flamencos», tal y como se puede apreciar en la carta de Chabrier (MOURET, 2003: 77).

4.5. El palacio de Montpensier

El compositor ofrece a los Meunier la posibilidad de acompañarle a una visita al célebre palacio ducal y a su rico entorno, actual de San Telmo y sede de la Junta de Andalucía. Chabrier dispone de una recomendación para acceder a la propiedad incluso durante la ausencia del duque. Las alusiones de Constant al respecto del suntuoso lugar son tan breves como elogiosas y se detiene más bien en explicarle a Léo su malestar personal, incluyendo una febrícula allí sobrevenida y una fortísima neuralgia. No obstante, su hijo Karl proporciona una descripción del lugar bastante más ajustada, en una carta enviada a su madre junto a la de su padre. Al margen de la grandiosidad del conjunto, destaca sobre todo una colección de pinturas que incorporaba los mejores autores de la Escuela Sevillana: Zurbarán, Murillo, Velázquez, Valdés Leal y «beaucoup d'œuvres d'art de très grands prix».

Por si fuera poco, compara los inmensos jardines con la extensión del parque público de Bruselas con todos los matices en términos de flora y de fauna que el muchacho introduce:

(...) il y a des palmiers gigantesques, des orangers en quantité innombrable et des oranges tant qu'on en veut. Il y a des chevreuils, des cigognes, des paons, des perroquets et des serres immenses, tout enfin, tout ce qu'on peut rêver de plus beau.⁸⁵

84 En *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 45, 25 de noviembre de 1905, pp. 1-4.

85 En carta de 22 de octubre de 1882, en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 45, 25 de noviembre de 1905, pp. 1-4.



Figura 7. Galería de pinturas del Palacio de Montpensier hacia 1860. Imagen antigua en red <http://edificiosdesevilla.blogspot.com/2012/01/palacio-de-san-telmo.html> [04/12/2022].

4.6. Alojamientos y manutenciones

En los escritos, no se eluden las cuestiones de orden práctico y de subsistencia. Las quejas son rotundas al respecto de la incomodidad de los ferrocarriles españoles, los somieres y colchones de los hoteles, probablemente en pensiones de pocas o nulas aspiraciones en las pernoctas durante el trayecto (Irún y Madrid). Constantin agradece varias veces la providencial intervención de Darío de Regoyos, cuyos consejos procuraron un gran ahorro a su precaria economía. No siente aprecio por la gastronomía española, de la cual destaca los mejores manjares posibles: el vino, el pan y las frutas. Los aliños y las frituras en aceite «rancio» le provocan verdadera repugnancia. No debemos olvidar que la culinaria francobelga usa la manteca y el sebo como grasas de fritura, lo que procura sabores muy diferentes a los alimentos.

Si bien alude a un primer alojamiento provisional muy confortable en Sevilla,

en el que hablan francés, lo abandonan a causa de su elevado precio (15 francos diarios). Durante un mes aproximadamente, permanecen en el Hotel Británica/Britania,⁸⁶ situado en el número cinco de la plaza Nueva, de menor categoría y también de menor coste (10 francos diarios). Proporciona esta dirección a su esposa en su primera carta de cara a la correspondencia, que se hace esperar al inicio. Aquí se mantienen padre e hijo hasta el ocho de noviembre, cuando confirma a Léocadie su traslado al Hotel Europa de la calle Sierpes. Por muy poco dinero más (2 francos), verán mejorada su alimentación sobre todo, valorando positivamente la gran ventaja del idioma, ya que también hablan francés.⁸⁷ Karl aporta de nuevo datos precisos al respecto del dormitorio sobrio y sencillo de dos camas compartido por ambos en el Británica. Al respecto de las comidas, por ahorro y no por conveniencia, señalan la contratación tan sólo de las cenas. El desayuno consiste en unos mendrugos de pan sobrantes en la mesa del día anterior, un poco de azúcar y un vaso de agua. Para incrementar esta dieta matinal deficiente, adquieren una cafetera (5 francos) y de ese modo resuelven una necesidad importantísima a un coste mucho más asequible.⁸⁸ El hostelero les proporciona un bocadillo a cada uno para la comida de medio día, efectuada en la sacristía mientras Meunier levanta el boceto del retablo de Campaña con la ayuda de su hijo o en el destartado estudio que se procura más adelante.

4.7. Fiestas, festejos y celebraciones diversas

La conmemoración de la toma de Sevilla por parte de Fernando III El Santo (23 de noviembre de 1248) se inscribe dentro de las descripciones más bellas y conspicuas de todo el epistolario. En esa singular jornada, la catedral viste sus mejores galas y Constant asombrado pormenoriza todo el ritual. Los actos se inician muy temprano con la guardia de honor en el panteón que cobija el cuerpo incorrupto del rey, sigue la misa mayor a las nueve, la procesión dentro del templo y, por la tarde, la ceremonia de clausura de la capilla hasta la siguiente celebración. La ceremonia evocada por Meunier apenas ha variado y se reitera de ese modo incluso actualmente.⁸⁹

El 15 de diciembre Constantin relata otro bellissimo ritual acontecido en la capilla mayor de la catedral. Congrega a todos los canónigos, chantres, sacerdotes, niños cantores y también al público. Desde ese momento, la escenografía y la

⁸⁶ La designación no queda clara y aparece de las dos maneras.

⁸⁷ 8 de noviembre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 49-50, 23 de diciembre de 1905. Disponible en Gallica en la dirección siguiente <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k991691m/f1.image.r=Le%20samedi%20litt%C3%A9raire%20et%20artistique> [20/07/2020].

⁸⁸ En 22 de octubre de 1882, en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 45, 25 de noviembre de 1905, pp. 1-4.

⁸⁹ La carta no aparece fechada, pero la inicia señalando «Ce matin j'ai vu une très belle...», lo que refiere al día mismo de la conmemoración. En *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 3, 20 de enero de 1906, pp. 12-15. Véase igualmente la crónica de Juan Parejo, «Sevilla celebra el 772 aniversario de la Reconquista con el VIII centenario de Alfonso X en el horizonte», *Diario de Sevilla*, 23 de noviembre de 2020.

opulenta ornamentación se mantienen durante todas las fiestas hasta el año nuevo. Este acto solemne halla su tradición en el remolineo del Rey David ante el Arca de Jerusalén. La entonación de la pastoral concita a los violines, violas, flautas, castañuelas, panderos y al órgano catedralicio. Al son de la música, los pajes inician su primorosa danza, ataviados al estilo del siglo XVI. Según informa el pintor, los temas sinfónicos se renuevan cada día en arreglo a las numerosas composiciones para esta singular liturgia. Expresa asimismo su admiración absoluta y su arrebató, hasta el extremo de asegurarle a su esposa repetir la experiencia durante aquella semana.⁹⁰

El 24 de diciembre Sevilla vibra con el sorteo de la lotería y, a media noche, son las misas del gallo las que concitan al gentío hasta altas horas de la noche. Según las explicaciones de Constant, acontecen en todos los templos de la ciudad a distintas horas para facilitar la máxima asistencia. La escenografía realista de la natividad reproducida en cada templo y la liturgia acompañada de cantos al ritmo de los panderos y las castañuelas sumen a los Meunier en una admiración sin límites. Si bien no puede trabajar esos días de festejos, sí disfruta en cambio de unas tradiciones totalmente desconocidas que le deparan la más absoluta alegría. No se trata de fórmulas turísticas, sino de las costumbres populares en vivo:

Il était trois heures du matin quand tout à été terminé et nous avons regagné l'hôtel toujours par cette belle nuit. La foule joyeuse et chantant, s'en allait par les rues. Je suis réellement heureux, ma chère Léo, d'avoir vu cette cérémonie dont je ne pouvais pas me faire une idée.⁹¹



Figura 8. Sepulcro de Fernando III El Santo en la Catedral de Sevilla. Fotografía tomada por José Luis Filpo Cabana en septiembre de 2012. Alojada en Media Viewer https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernando_III_el_Santo._Sepulcro.jpg [04/12/2022].

⁹⁰ Véase carta fechada de 15 de diciembre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 9, 25 de febrero de 1906, pp. 12-15, accesible en Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k991691m/f1.image.r=Le%20samedi%20litt%C3%A9raire%20et%20artistique> [20/07/2020].

⁹¹ Este escrito está fechado de la siguiente manera: «lundi soir», 26 de diciembre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 11, 7 marzo de 1906, pp. 11-15.

Poco más adelante, el carnaval procura igualmente festejos en las calles con acompañamientos musicales incesantes. Entre todas las costumbres, le llama la atención la de los confetis arrojados a las damas desde las ventanas y en la calle. Tras la proyección de esta inocente munición, sus ropajes, cabellos y mantillas quedan cubiertos totalmente por unos «papelitos» (BEHETS, 1942: 71-72)⁹² de variados colores que asemejan flores diminutas y brillantes. El párrafo deja entrever el tumulto y la algarabía durante estos acontecimientos sin el menor altercado, lo cual subraya el autor.

Armand Behets no incorpora ninguna mención relacionada con la Semana Santa, por lo tanto no disponemos de descripciones literarias acerca de esta festividad. No obstante, las creaciones realizadas por el artista corroboran la asistencia de los belgas a dichas celebraciones, acontecidas de hecho entre el 18 al 23 de marzo de 1883 (COLÓN, 2008: 94-108). Constantin aplica el último brochazo a su copia el 17 de marzo, sólo le resta aguardar «que les maudites laques veulent bien sécher pour que je puisse emballer» (JEROME-SCHOTSMANS, 2012: 124). Concluida finalmente su obligación, inicia los preparativos para el ansiado regreso a su país. Aunque le queda tiempo para aportar cuatro trabajos relacionados con las procesiones. Una tinta, un muy sintético apunte a lápiz, un óleo sobre lienzo y un guache, atestiguan su interés por el tema. Estas obras nos permiten comprender el impacto causado por dichas celebraciones.

4.8. En conclusión y al final: nostalgias infinitas

Desde el primer escrito, las despedidas de sus textos ponen de relieve su sentimiento de soledad reflejado abiertamente como «le mal du pays, de la famille, de mon chez moi auprès de toi, des amis...».⁹³ Solicita igualmente a su esposa conservar las misivas, porque «il y a des choses que je ne me rappellerais peut-être plus» y, más adelante, cursa el mismo deseo respecto de los dibujos y apuntes que acompañan sus textos. Esta recomendación cumplida fielmente por Léocadie ha procurado a los investigadores un testimonio impagable de la estancia del artista en Sevilla y gracias al cual podemos reconstruir sus pensamientos a la luz de los acontecimientos cotidianos. En todas sus cartas, nunca deja de trasladarle «mille baisers», tanto a ella como a su hija «Charlotte, la bonne fille, si tu vois George et Jeanne embrasse-les aussi, sais-tu.».⁹⁴ La despedida siempre es cálida, emotiva y reveladora en cuanto a sus sentimientos personales, sin olvidarse tampoco de los amigos y de los familiares más apreciados. Además, el artista incorpora casi de manera sistemática su fórmula más íntima y personal, destacando su rúbrica en mayúsculas tras un posesivo de evidente significación: «TON CONSTANT».⁹⁵

⁹² Es de hecho la terminología que usa Constantin para referirse a una especie de confetis empleados en aquel momento. Véase extracto de la carta fechada de 5 de febrero de 1883 en Armand Behets.

⁹³ Domingo 8 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de octubre de 1905, pp. 4-6.

⁹⁴ Domingo 8 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de octubre de 1905, pp. 4-6.

⁹⁵ Domingo 8 de octubre de 1882, *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 41, 21 de octubre de 1905, pp.

Entre otras muchas cuestiones que rebasan los límites del presente estudio, este epígrafe ha querido concentrarse de forma muy resumida en las vivencias más destacadas por el pintor. Cuando se siente en disposición de trabajar de nuevo, al margen del estancamiento de la copia, que motiva su estancia allí, sus cartas contienen alusiones a sus propias creaciones, procurando a veces explicaciones precisas a Léocadie.

5. LAS OBRAS SEVILLANAS

El paso de los días es una losa inexorable para el artista, porque hasta la conclusión de la reproducción de la obra de Pieter Kempeneers no puede cumplir su principal deseo de libertad. El regreso a su país se demora sin cesar contra su voluntad y, como expresa en su correspondencia, su mayor anhelo es marcharse de Sevilla lo antes posible. Forzado por la situación, entrevé allí nuevos asuntos artísticos que levantan su ánimo y le suscitan el deseo de reemprender su labor creativa. Al inicio, son dibujos ágiles y directos que complementan sus escritos pero, a medida que el tiempo avanza, sus aportaciones adquieren niveles de mayor autoexigencia en cuanto al esmero de las resoluciones finales. Como excelente dibujante, nunca cesa de emplear el lápiz en su bloc de croquis, pero también incorpora el carboncillo, la tinta china, la acuarela, reservando finalmente el óleo para obras de mayor aliento. Al inicio, apenas dispone de útiles suficientes y debe procurarse materiales de trabajo. Esta carencia instrumental explica el uso de soportes muy modestos, incluso precarios, que incrementan su calidad a tenor del compromiso personal del pintor. Primero se vale del papel de escritura para los bosquejos y para volcar allí ideas inmediatas y llamativas, poco más adelante, ya usa progresivamente la acuarela de buena calidad, también la tabla y el lienzo. Envía algunas de estas aportaciones a su esposa Léo, en concepto de regalo personal, si bien también dedica otras a amigos y familiares. No obstante, remite asimismo a su esposa creaciones de mayor envergadura para canalizar su venta o mostrarlas en exposiciones concretas.

Examinada en detalle, es una producción modesta en el contexto de su pródiga trayectoria general pero, si se tiene en cuenta el cortísimo marco cronológico dentro de un periodo de 6 meses escasos, no resulta tan exigua y denota un ritmo de trabajo bastante intenso. La habitación de hotel que acoge a los Meunier no es lugar apropiado para desarrollar ninguna creación de altos vuelos, salvo grafitos sencillos y algunos un poco más elaborados. Para desarrollar un trabajo más ambicioso mientras se resuelve el tema principal que le llevó a Sevilla, el pintor intuye que necesita un espacio personal. El miércoles 29 de noviembre anuncia a Léocadie que acaba de alquilar un piso destartado al precio de 18 pesetas mensuales (13 francos). El modestísimo apartamento de dos huecos pequeños afrontados y con ventanas en sus extremos, está desprovisto de mobiliario, por lo que proyecta adquirir al día siguiente una mesa y dos o tres sillas en el rastro.

Los aprietos económicos siguen candentes, si bien ya sabe que el ministerio ha canalizado una provisión de fondos para prolongar su estancia. Esta noticia aminora bastante su angustia permanente, por cuanto ese dinero le va a permitir sufragar deudas adquiridas (hotel, bastidores, lienzos, andamio, etc.)⁹⁶ Se instala rápidamente allí con la ayuda del casero que también le presta algún mobiliario básico. Para mitigar el frío del invierno, sólo precisa de un brasero como sistema de calefacción. Describe una pieza antigua interesante del rastro, cuyo tamaño se aproxima a los 50 centímetros de diámetro y de cobre rojo repujado.⁹⁷ Según indica asimismo, se encuentra muy bien de ánimo y muy inspirado, consagrado de hecho a los bocetos de «gitanas» para la composición de la Manufactura de Tabacos. Allí acude todos los días, subyugado por un tema entrevisto con suma claridad en su mente.⁹⁸

La mayor parte de estas aportaciones componen el fondo Meunier custodiado por los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Se añaden algunas pocas obras pertenecientes a colecciones privadas anónimas o en paradero desconocido y otras depositadas en el *Cabinet des estampes* de la Bibliothèque Royale de Belgique. La muestra comisariada por Francisca Vandepitte debe valorarse como una puesta en escena de esta producción bastante desconocida en nuestro país, si bien le concierne. Además de diversos estudios concretos, el libro catálogo incorpora setenta y cinco trabajos de gran significación, toda vez que son mencionados o comentados a veces por Constantín en sus escritos. Este conjunto reúne varios grupos temáticos relativos a sus propias vivencias allí y sin duda alguna amplifica sus medios de expresión en aras de una más intensa evocación.

En este muestrario iconográfico, sólo aparece un sintético dibujo relacionado con su viaje a España y se refiere a la taquilla de una estación guipuzcoana. Dicho apunte anecdótico se titula *Buffet de la gare de Tolosa*.⁹⁹ En verdad, el trayecto queda mucho mejor pormenorizado en su correspondencia que en la iconografía del pintor y, por lo contrario, la estancia en Sevilla despierta sus más intensos desvelos en términos iconográficos. Como bien sabemos ya, la copia de Pedro de Campaña compone el epílogo de su sinfonía andaluza,¹⁰⁰ cuya obertura se concentra al inicio y por razones obvias en un mayor despliegue de los asuntos religiosos. Sus desencuentros con el cabildo multiplicaron las visitas a la catedral que, a su vez, propiciaron apuntes de monaguillos, sacristanes, sacerdotes,¹⁰¹

⁹⁶ En carta de 29 de noviembre de 1882 en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 4, 27 de enero de 1906, pp. 12-15.

⁹⁷ Su hijo Karl inmortaliza a su padre en una pintura en paradero desconocido y reproducida en blanco y negro: *Meunier dans son atelier à séville*. En la escena captada por el muchacho, se advierte a Constantín sentado en una silla de tijera y calentando sus manos en el brasero ya citado.

⁹⁸ 30 de noviembre de 1882 en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 7, 11 de febrero de 1906, pp. 13-15.

⁹⁹ El texto de Vandepitte lo incorpora a modo de ilustración sin aportar datos relativos al formato y esta creación pertenece a la Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des estampes.

¹⁰⁰ *Descente de croix*. Copie d'après Pieter de Kempeneer, dit Pedro Campaña, óleo sobre lienzo, 317 x 191 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. N.º inventario 2913.

¹⁰¹ *Sacristan devant une grille (Cathédrale de Séville)*, dibujo acuarelado, 195 x 123 mm. N.º inventario 10.000/525.

pertigueros,¹⁰² estudios de mantillas, escenas procesionales,¹⁰³ sermones, ceremonias navideñas,¹⁰⁴ una mendiga,¹⁰⁵ un niño cantor¹⁰⁶ e incluso una capilla ardiente.¹⁰⁷

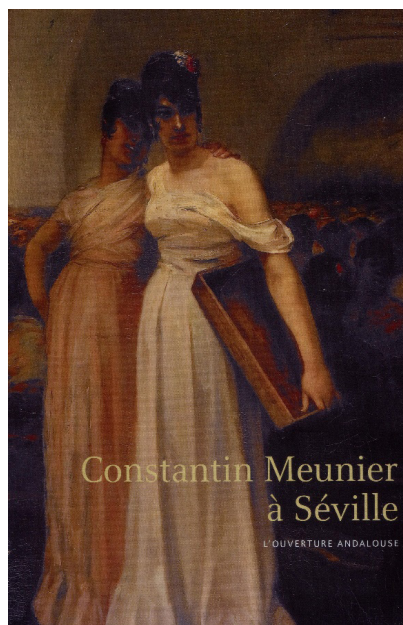


Figura 9. Cubierta del catálogo de la exposición celebrada en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique del 19 de septiembre de 2008 al 4 de enero de 2009. A través de un detalle de la pintura, se pone en valor dos cigarreras de la Fábrica de Tabacos de Sevilla.

Ofuscado por las cuestiones religiosas, el plano civil le interesa mucho más como es lógico y, asombrado, no cesa de representar la vida bulliciosa a través de sus gentes. Los vendedores ambulantes, vinateros,¹⁰⁸ aguadores, artesanos, comerciantes, cuchilleros,¹⁰⁹ cerilleros, muleteros,¹¹⁰ campesinos, menesterosos,¹¹¹ pobres de solemnidad a la puerta de la iglesia y varios mendigos en las calles proponen otro mosaico temático interesantísimo. A todo ello, se añaden los trabajos consagrados a la fiesta, incluyendo el esbozo de un retrato a Frascuelo,¹¹²

102 *Portiguero, Cathédrale de Séville*, tinta, 265 x 190 mm. N.º inventario 10.000/524. El término portiguero del título no existe, se refiere a pertiguero.

103 *Sortie de procession*, tinta, 208 x 267 mm. N.º inventario 10.000/367 B.

104 *Danses de Noël dans la cathédrale*, tinta y guache sobre papel, 208 x 224 mm. N.º inventario 10.000/528.

105 *La mendicante*, acuarela sobre papel, 219 x 140 mm. N.º inventario 10.000/251.

106 *Enfant de chœur de Séville*, lápiz, 424 x 213 mm. N.º inventario 10.000/373.

107 *Chapelle ardente (Séville)*, acuarela, 353 x 253 mm. N.º inventario 10.000/250.

108 *Chez le marchand de vin (Séville)*, carboncillo, 360 x 280 mm. N.º inventario 10.000/466.

109 *Fabricant de navajas. Coutelier. Sevilla*, tinta, 280 x 193 mm. N.º inventario 10.000/497.

110 *Le muletier de Séville*, óleo sobre lienzo, 76 x 92 cm. N.º inventario CC 327.

111 *Mendiant assis par terre (Séville)*, carboncillo, 349 x 269 mm. N.º inventario 10.000/495.

112 *Portrait du Torero Frascuelo*, óleo sobre tabla, 14,3 x 7,5 cm. Colección particular.

el dibujo muy preciso del graderío de la Maestranza,¹¹³ diversos apuntes de lances taurinos, una cuadrilla en pleno,¹¹⁴ figuras diversas de alguacillos, rejoneadores, picadores¹¹⁵ y finalmente un óleo consagrado al arrastradero de reses muertas.¹¹⁶

No falta tampoco en este elenco el ambiente de la noche, emblemático en el flamenco, muy avivado de hecho en sus escritos. Los apuntes de bailaoras solitarias en traje de faralaes o formando grupos en friso, así como propuestas mucho más elaboradas a carboncillo, tinta china y acuarela, y al óleo, denotan su fortísimo interés por el tema. Si, según le cuenta a Léocadie, su experiencia inicial fue decepcionante, estas creaciones confirman el disfrute de varias veladas en los tablaos y, más en concreto, en el célebre Café El Burrero (LEVINE, 2008: 31-42).¹¹⁷ Meunier confirma el ambiente denso, bullicioso y abigarrado en, al menos, tres bellas creaciones elaboradas durante su estancia allí y fechadas entre 1882 y 1883.¹¹⁸ Desde este planteamiento, sus composiciones se cuentan entre los referentes iconográficos más antiguos de El Burrero.¹¹⁹

Como acredita su correspondencia y ya se comentó líneas arriba, la Manufactura de Tabacos concita su máximo interés desde su primera visita. Es bien sabido, por supuesto, que no es el primero ni el último viajero embrujado por esta Real Fábrica fundada en el siglo XVIII (BAUDSON, 2008: 66-86).¹²⁰ El ambiente de la tabacalera sacude su desesperación y le confronta a un sinfín de posibilidades temáticas inesperadas, que no quiere desaprovechar.¹²¹ Acude a diario al recinto

113 *Scène d'arene vue des arcades (Seville)*, lápiz, 170 x 101 mm. N.º inventario 10.000/519.

114 *Corrida, l'entrée du quadrille (Corrida de toros, entrada del Quadrillo)*, tinta, 207 x 258 mm., N.º inventario 10.000/516.

115 *Le Picador à Séville*, óleo sobre lienzo, 98 x 60 cm., N.º inventario 10.000/238.

116 *Le charnier - L'arrastradero, Séville*, óleo sobre lienzo, 81,3 x 52,8 cm. N.º inventario 10.000/212.

117 *Flamenco (Seville)*, carboncillo, 480 x 680 mm. N.º inventario 10.000/297. Sin saberlo, Constantin también refrenda la andadura social del cante hondo en el celeberrimo tablao sevillano. El primer café cantante fue fundado en 1870 por el cantaor Silverio Franconetti, asociado a Manuel Ojeda. Este negocio inaugura un procedimiento mercantil innovador, muy exitoso. A cambio tan sólo de una consumición de aguardiente o de manzanilla, el acceso al establecimiento es público y gratuito para contemplar el espectáculo. Disuelta la sociedad en 1881, Ojeda abre entonces su propio local, primero en la calle Tarifa y más adelante en Sierpes. Así surge El Burrero, alusivo al apodo de su propietario, fotografiado por Émile Bauchy (c. 1881) y reflejado por José García y Ramos (Sevilla, 1852-1912) en un dibujo sin datación precisa.

118 *Café del Burrero*, Sevilla, tinta china y acuarela, 181 x 272 mm. N.º inventario 10.000/365.

119 *Scène de cabaret à Séville / Café del Burrero*, óleo sobre tela, 126 x 151 cm. N.º inventario 10.000/715. Imagen en línea <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/constantin-meunier-scene-de-cabaret-a-seville-cafe-del-burrero> [04/12/2022].

120 Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Jean-Charles Davillier, Richard Ford y muchos otros célebres escritores se inspiraron en esta colosal manufactura. Las creaciones de todo género se multiplican al respecto del ambiente de trabajo. Cabe destacar una bellísima estampa al grabado de Gustave Doré, titulada *Cigarières à Séville*, concebida precisamente para ilustrar la obra *L'Espagne* de Charles Davillier (1874). Si se compara la aportación de Doré con la *Manufacture de tabac à Séville* (1883) de Meunier, se aprecia aquí un ambiente romantizado y legendario, frente a la penumbra triste y agobiante creada por Doré. El grabador no omite las trabajadoras en harapos, ni sus escuálidos niños sentados en el suelo o depositados en el capazo. Ciertamente, las representaciones no cesan y, en 1915, Gonzalo Bilbao Martínez (Sevilla, 1860 - Madrid, 1938) suma otra composición depositada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

121 *Manufacture de tabac à Séville*, óleo sobre lienzo, 165,5 x 227 cm. N.º de inventario 3227. Imagen en línea <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/constantin-meunier-manufacture-de>

fabril a contemplar el ambiente de trabajo creado por las cigarreras,¹²² pues «la plupart ont des peaux comme du cuivre rouge; avec les couleurs violentes de leurs habits, c'est d'un ton admirable dans la pénombre des voûtes»¹²³. La arquitectura del edificio no le pasa desapercibida, no sólo la pormenoriza en los escritos destinados a su esposa, sino por cuanto refleja con detalle las bóvedas de arista¹²⁴ o la estructura de las amplias y elevadas salas que cobijan un enjambre de féminas desparramadas por el suelo o sentadas sobre sillas y bancos bajos.¹²⁵ Desde inicios del siglo XIX, la contrata masiva de personal femenino de clase media y baja, mucho más dócil frente a la mano de obra masculina, abarata el precio de la producción. Las cigarreras compatibilizaban su trabajo en la manufactura con las labores domésticas y la crianza de sus hijos en el propio recinto fabril, donde son acunados.

Tan sólo cuatro aportaciones concretan el combate de gallos y, salvo un estudio de cabezas, los demás trabajos se concentran en la actitud desenfadada del público ante el espectáculo y en el ambiente de excitación provocado por las apuestas.¹²⁶ A tenor de los comentarios proferidos a su esposa Léocadie,¹²⁷ sus pesimistas reflexiones al respecto del género humano delatan su profundo desagrado. En el plano compositivo, el boceto y la obra final no difieren ciertamente demasiado.¹²⁸ Los hombres tocados con sombrero cordobés se arremolinan en torno al coso, puesto en valor. Las mayores novedades atienden al descentrado de la composición y al encuadre fotográfico del primer plano que corta drásticamente los personajes, enfatizando de este modo los elementos dialogantes de las manos abiertas. Meunier capta el griterío, la gesticulación extrema y el murmullo de los asistentes anónimos a un instante brutal e irreplicable, rondado siempre por la muerte de uno de los dos contrincantes.

La Semana Santa sevillana tampoco ha sido representada en exceso, por cuanto los Meunier ya se hallan al final de su estancia y a punto de marchar. En este caso, no se dispone lamentablemente de ninguna información escrita que nos permita comprender mejor las impresiones personales respecto de las representaciones allí efectuadas. La correspondencia de este periodo final no es accesible ni ha sido extractada tampoco en los compendios mencionados. Las procesiones debieron causarle un hondísimo sentimiento de admiración, por cuanto las tres obras que

tabac-a-seville?artist=meunier-constantin-1 [04/12/2022].

122 *Fabrique de tabac*, lápiz, 332 x 417 mm. N^o de inventario 10.000/392.

123 30 de noviembre de 1882 en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, N.º 7, 11 de febrero de 1906, pp. 13-15.

124 *Les voûtes, étude à Séville*, óleo sobre lienzo, 63,2 x 41,8 cm. N^o de inventario 10.000/236.

125 *Manufacture de tabac à Séville*, óleo sobre lienzo, 57,3 x 77,5 cm. N^o de inventario 10.000/219. Europa valora primero las propiedades medicinales del tabaco introducido en el siglo XVI. El consumo social se incrementa sin cesar hasta el último cuarto del siglo XX, cuando se determinan sus graves perjuicios para la salud (síndrome de abstinencia y morbilidad). Antes de implantar la producción nacional (Extremadura, Andalucía, Castilla), una vez desembarcada la materia prima americana se trasladaba a los secaderos del edificio, situados en la azotea tras los balaustres y donde se mantenía ventilada y al abrigo del sol varios meses. Los puros habanos requerían hojas seleccionadas de excelente calidad, mientras los cigarrillos se confeccionaban con el picado.

126 *Le Combat de coqs*, óleo sobre tela, 98 x 134 cm. Collection de la Province du Brabant Wallon.

127 *Étude de têtes pour «Le Combat de coqs»*, lápiz, 140 x 215 mm. N^o de inventario 10.000/502.

128 *Le combat de coqs*, boceto al óleo, Colección particular.

nos legó el pintor son muy bellas en cuanto a la ambientación general lograda. Al margen de un sencillo croquis a lápiz de nazarenos, las otras creaciones denotan el inmenso interés que las celebraciones despertaron en el artista.

En una bellísima tinta sobre papel, se refiere específicamente a *Séville. Procession du Silence. St. Juan de Palma*, en una inscripción suya a puño y letra.¹²⁹ En la composición tomada desde el balcón del piso noble se advierte el desfile procesional y el gentío en la calle, si bien el artista y su hijo observan el espectáculo desde este privilegiado mirador. Una dama acomodada en un asiento junto a un señor a su lado, un niño apoyado en el pasamanos de la reja, nuestros dos belgas y un lector indiferente y ajeno a la algarabía callejera, componen este bello y resplandeciente fresco.

Un óleo y un guache también se detienen en la Procesión del Silencio.¹³⁰ En ambos casos, el punto de vista está tomado a ras de la calle, poniendo en valor el centelleo de las velas y velones del paso o las capuchas de los cofrades y sus hábitos blancos o negros. El vacío de composición del primer plano es muy innovador y guía además nuestra mirada en ascensión paulatina hacia Cristo en la cruz. La composición de ambas obras es similar, con algunas diferencias apenas observables, en cuanto a la representación y, sobre todo, a la iluminación, mucho más estridente en la resolución al guache frente al óleo, donde predominan los medios tonos y el control de la iridiscencia para lograr una atmósfera mística y devocional.

6. CONCLUSIONES

A la luz de la correspondencia de Meunier enviada a su esposa, se traslada una percepción muy pesimista de nuestro país. Llega a Sevilla en 1882 para copiar el *Descendimiento* de Pedro de Campaña (Pieter Kempeneers) y acuciado por las necesidades económicas. Su estancia pretendidamente breve, se prolongó seis meses a causa de las dificultades interpuestas por el cabildo catedralicio. El artista no renuncia a sacar adelante el encargo del gobierno belga y sus muchos desfallecimientos no son óbice suficiente para llevarle al abandono de la misión.

Los Meunier (Constantin y su hijo Karl) salen de Bruselas acompañados de Darío de Regoyos, Théo van Rysselberghe, Frantz Charlet y Lucien Solvay. El viaje se divide en varias etapas, lo que procura al pintor la posibilidad de cruzar España desde la frontera en adelante. Sus impresiones acerca del paisaje y paisanaje entrevisto quedan reflejadas en las misivas con gran viveza.

Una vez culminado el trayecto y llegado a destino, en la carta de 14 de octubre de 1882, Meunier ya detalla la inaccesibilidad del retablo y la ausencia de luz. Sus

¹²⁹ El título asignado a esta obra se refiere a *Constantin Meunier et son fils Karl regardant passer la procession*, tinta sobre papel, 286 x 212 mm. N.º de inventario 10.000/399.

¹³⁰ *Procession du Silence, Séville*, óleo sobre lienzo, 154 x 110 cm. N.º de inventario 10.000/192. Imagen en red <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/constantin-meunier-procession-du-silence-seville?artist=meunier-constantin-1> [04/12/2022]. La otra aportación de igual título, *Procession du Silence, Séville*, guache, tinta y lápiz sobre papel, 59,5 x 42,9 cm. Colección privada.

disgustos se incrementan de día en día a causa de la impasibilidad de la curia al respecto de la obra de Kempeneers. El desconocimiento del castellano, la merma del dinero, los agobios incesantes con los preladados inflexibles y muchas noches de insomnio no minan su voluntad. Su paciencia se vio recompensada el 19 de diciembre de 1882, cuando le dan acceso al retablo renacentista, concluyendo su reproducción el 17 de marzo de 1883. Finalmente, el balance de su estancia verificado en una exposición en noviembre de 1883 en el *Cercle Artistique* no puede ser más positivo y exitoso.

El pintor relata sus percances y preocupaciones en unos textos sinceros, ágiles y amenos. Sus escritos acreditan asimismo sus opiniones acerca de otros artistas del pasado, autores belgas contemporáneos, familiares y amigos personales, sin eludir tampoco la situación política española. Se mantiene atento a la pobreza imperante, a los mendigos, a la opulencia de la iglesia institucional, a la monarquía de Alfonso XII y al oropel de la reina madre Isabel II. Ante la belleza y grandiosidad del paisaje, su admiración se sincera igualmente y Sevilla cobra su embrujo sobre los dos belgas involucrados ya en la vida cotidiana.

Constant mitiga su nostalgia con su entrega a la labor creativa de apuntes y obras de mayor envergadura, efectuadas en un estudio improvisado. Esta producción, relativamente modesta como es obvio, es bastante representativa en cuanto a técnicas, géneros y temas. Inicialmente, los asuntos religiosos retienen mayor atención, pero más adelante se decanta por los sucesos cotidianos, los lances taurinos, el flamenco, la célebre tabacalera, las peleas de gallos y también las procesiones de la Semana Santa. Finalmente, el balance de su actividad no puede ser más favorable, ni más interesante.

7. PRENSA HISTÓRICA

L'Art Moderne. Revue Critique des Arts et de la Littérature, varios números desde enero de 1882 a diciembre de 1883.

La Jeune Belgique, varios números desde el primero de octubre a diciembre de 1883.

Le Samedi Littéraire et Artistique (1905), 2e. Année. Todos los números de octubre a diciembre de 1905.

Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité, Tomo xv.

Journal des Beaux-Arts et de la littérature, varios números desde el 30 de abril a diciembre de 1882.

8. REFERENCIAS

AA.VV. (1905): *Constantin Meunier et son œuvre*, Éditions de la Plume, París.

AA.VV. (1997): *Le travail & la vie. Un siècle d'Art Belge (1848-1948)*, Editorial Pandora, Lieja.

AA.VV. (2008): *Constantin Meunier à Séville: l'ouverture andalouse*, Musées Royaux

- des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.
- BAUDSON, P. (1969). *Constantin Meunier. George Minne*, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.
- BAUDSON, P. (2008): «Du travail des femmes au loisirs des hommes. De la Manufacture de tabac à Séville au combat des coqs», en AA.VV., *Constantin Meunier à Séville: l'ouverture andalouse*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas: 66-86.
- BEHETS, A. (1942): *Constantin Meunier. L'homme, l'artiste et l'oeuvre*, Collection Nationale. Office de Publicité, Bruselas, Bélgica.
- BOSMANT, J. (1978): «III – L'évolution de la sculpture au XIXe siècle», en R. LEJEUNE y J. STIENNON, *La Wallonie, le pays et les hommes, lettres-arts-culture*, Tome II, *Du XVIe siècle au lendemain de la Première Guerre Mondiale*, La Renaissance du Livre, Bruselas: 567-575.
- BRANDIS, D. (2010): «Los relatos de viajes en la construcción de la imagen de la ciudad. Itinerarios de viajeros extranjeros en el Madrid de los siglos XVI, XVII y XVIII», *Ería*, 83: 311-325.
- COLÓN, C. (2008): «La Semana Santa de Séville telle que Constantin Meunier l'a connue», en AA.VV., *Constantin Meunier à Séville: l'ouverture andalouse*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas: 94-108.
- «Constantin Meunier, Sculpteur et Peintre» (1905): *Le journal du dimanche. Revue Hebdomadaire de la Famille*, París, 16 abril.
- DACOS, N. (1984): «Fortune critique de Pedro Campaña-Peeter de Kempeneer. De Pacheco à Murillo et à Constantin Meunier», *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*, 53: 91-117.
- DÍAZ GONZÁLEZ, M. M. (2015): «La poética de la minería en Asturias y su retórica, desde la influencia de las creaciones artísticas franco-belgas», *Biblio3W*, xx (1116): 1-26, en red <https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/26105> [08/04/2021].
- DUBOIS, M. (2015): «A pavilion for Constantin Meunier by architect Gaston Eysselinck (1929)», *VLC arquitectura. Research Journal*, 2 (1): 57-73, en red <https://polipapers.upv.es/index.php/VLC/article/view/3477> [03/12/2022].
- FONTAINE, A. (1923): *Constantin Meunier*, Colección Art et Esthétique, París.
- GARCÍA MIÑOR, A. (1958): *El pintor Darío de Regoyos y su época*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
- GONZÁLEZ PRIETO, L.A. y DÍAZ GONZÁLEZ, M. M. (2022a): «La alta montaña en las pinturas de Carlos de Haes desde el análisis de algunas creaciones de los Pirineos y/o de los Picos de Europa (1869-1976)», *Locus Amoenus*, 20: 93-115.
- GONZÁLEZ PRIETO, L.A. y DÍAZ GONZÁLEZ, M. M. (2022b): «La trayectoria artística de Carlos de Haes en España y su recepción crítica en las Exposiciones Nacionales de Bellas Arts (1856-1884)», *Norba. Revista de Arte*, XLII: 259-294.
- HOSTYN, N. (2008): «Les artistes belges ayant séjourné en Espagne dans les années 1800-1900», en AA.VV., *Constantin Meunier à Séville: l'ouverture andalouse*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas: 113-127.
- JEROME-SCHOTSMANS, M. (2012): *Constantin Meunier. Sa vie, son oeuvre*, Olivier

- Bertrand Editions, Bélgica.
- LECLERCQ, J. (01 enero 1896): «Exposition des oeuvres de M. Constantin Meunier à "L'Art Nouveau"», en *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, xv: 346-354.
- LEVINE, S. (2008): «À propos des nobles mendiants, de la corrida et du café El Burrero», en AA.VV., *Constantin Meunier à Séville: l'ouverture andalouse*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas: 31-42.
- LEMONNIER, C. (1904): *Constantin Meunier, sculpteur et peintre*, H. Floury, París.
- LEMONNIER, C. (1906): *L'École Belge de Peinture. 1830-1905*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest & C^{ie}, Bruselas.
- LEMONNIER, C. (1991): *L'École Belge de Peinture. 1830-1905*, Editions Labor, Bruselas. *Constantin Meunier aan August Vermeylen*, Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie, AMVC Letterenhuis, <https://vnsbrieven.org/VNS/DALF.db.VNS.WVNS.1892.001_ter?tab=search&howmany=25> [consultado el 06/03/2021].
- MIGUEL, B. de (2013): «Huellas en Bruselas XI: Darío de Regoyos», *CincoDías, El País Economía*, 26 de julio.
- MILET, E. (2005): «De Constantin Meunier à Pierre Paulus en passant par Cécile Douard. Variation du regard sur la femme de la mine (fin XIX siècle-debut XX)», *Art & fact: Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, 24: 35-42.
- MORICE, Ch. (15 mai 1905). «Constantin Meunier», *Mercure de France*, n.º 190, Tome LV: 161-176.
- MORICE, Ch. (1914): *Quelques maîtres modernes. Whistler, Pissarro, Fantin-Latour, Constantin Meunier, Paul Cézanne*, Société des trente, Albert Messein Éditeur, París: 73-93.
- OCTAVE MAUS, M. (1980): *Trente années de lutte pour l'art. Les xx. La Libre Esthétique 1884-1914*, Éditions Lebeer Hossmann, Bruselas.
- ORTEGA CANTERO, N. (2000): «Relatos de viajeros por España y Portugal», *RdL. Revista de Libros*, 47: 1-4.
- MOURET, J. N. (2003): *Le goût de Séville*, Mercure de France, París.
- PAREJO, J. (2020): «Sevilla celebra el 772 aniversario de la Reconquista con el VIII centenario de Alfonso X en el horizonte», *Diario de Sevilla*, 23 de noviembre.
- PAVÓN, J. L. (2008): «Meunier en Sevilla», *Diario de Sevilla*, 13 de noviembre.
- PESCADOR, F. (2008): «Una muestra en Bruselas revive la fascinación de Meunier por el Sur», *Ideal*, 30 de diciembre.
- PIÉRARD, L. (1937): «Constantin Meunier», Editions Dietrich & Cie, 19.
- QUESADA, L. (1996): *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2000): «El paisaje de España y de Andalucía en los viajeros románticos. El mito andaluz en la perspectiva geográfica actual», en AA. VV., *Actas de la II Conferencia de Hispanistas de Rusia*, Edit. Embajada de España en Moscú, s/p.
- ROLDÁN, M. J. (2017): «La Semana Santa de Constantín Meunier», *ABC de Sevilla*, 27 de febrero.

- SANZ, M. J. (1978): «Viajes de franceses e ingleses por España en la segunda mitad del siglo XIX. Su aportación a la historia del arte», en AA.VV., *El arte del siglo XIX, II Congreso Nacional de Historia del Arte*, Valladolid: 65-68.
- SAN NICOLÁS SANTAMARÍA, J. (1990): *Darío de Regoyos*, Ediciones Catalanas, Barcelona: 27-36.
- SERRANO, M. M. (1993): «Viajes y viajeros por la España del siglo XIX», *Geo crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, 98 (año XVII): 1-31.
- TOURNEUX, M. (01 enero 1904): «Bibliographie. Constantin Meunier Sculpteur et Peintre par Camille Lemonnier» en *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, Tomo 31: 171-173.
- SOLVAY, L. (1887): *L'Art Espagnol. Précédé d'une introduction sur L'Espagne et les Espagnols*, Jules Rouam Éditeur, París.
- STOLS, E. (2001): *Beeldvorming rond Spanje. Belgische schilders en schrijvers in Andalusie. (1870-1914)*, Universidad Católica de Lovaina, Bélgica.
- VANDEPITTE, F. (2008): «Constantin Meunier en mission à Séville, dans le sillage de Pedro Campaña», en AA.VV., *Constantin Meunier à Séville: l'ouverture andalouse*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas: 11-23.
- VERHAEREN, É. (1997): *Écrits sur l'Art (1893-1916)*, Éditions Labor et Archives du Musée de la Littérature, Bruxelles.
- Viajes de Extranjeros por España*, Librería Polifemo, mayo de 2011, en red <https://www.polifemo.com/static/pdf/ViajesdeextranjerosporEspana.pdf> [03/12/2022].
- VIGNERON, D. (2009): *La création artistique espagnole de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Collection Terres Hispaniques, Éditions Publibook, París.