

TERCERAS JORNADAS PARA JÓVENES INVESTIGADORES EN HISTORIA DE ESPAÑA,
ARTE ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO
“ESTADO ACTUAL DE LAS INVESTIGACIONES EN CURSO”

ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XIX Y XX EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
de Buenos Aires

En el marco del Proyecto UBACyT F 109, dirigido por el Profesor Ángel Navarro, nos hemos sumado desde el año 2005 a la tarea, ya comenzada por Cristina Serventi y Florencia Galesio, de catalogación del acervo de pintura española de los siglos XIX y XX en el Museo Nacional de Bellas Artes. La producción española de este período en este Museo asciende a más de 400 obras, cantidad que se debe principalmente a la preferencia de los coleccionistas argentinos de principios del siglo XX por la pintura de esas latitudes. Ellos - como gran parte de la *intelligenza* local del momento - estaban insertos en una hispanofilia reinante que conllevaba visos de búsquedas nacionalistas ante la ola de inmigración europea - sobre todo, italiana - que 'amenazaba' con borrar la identidad de un supuesto ser nacional.

Ese cúmulo de obras nos incitó desde un primer momento a clasificaciones no previstas inicialmente - más allá de las típicas listas de número de inventario, autor, año de ingreso o exposiciones - como la división de las mismas en función de su *provenance* ante el gran número ingreso por donación o legado de prominentes coleccionistas locales; o en relación de discipulado o condiscipulado de los artistas estudiados; o en relación a los lazos comerciales mantenidos entre *marchand* locales como Artal o Pinelo, consumidores argentinos y pintores españoles de esa época; entre otras. Inmediatamente, advertimos que estas clasificaciones proporcionaban múltiples cruzamientos de información que eran un disparador de innumerables tópicos de investigación, siendo nuestra finalidad puntualizar las características peculiares de la pintura española del periodo, del cual son acabado ejemplo los lienzos pertenecientes a nuestro Museo, que hoy estamos mostrando en una selección que busca evidenciar la diversidad de estilos y, sobre todo, la alta calidad de la producción analizada. Uno de estos temas de investigación desarrollado a partir de la información recabada - y expuesto en las jornadas del Instituto Payro del año 2006 - fue el de hipotetizar la existencia de un sistema de funcionamiento y legitimación del campo artístico español

decimonónico. Éste llega aproximadamente hasta la Guerra Civil Española, y está dirigido, o por lo menos propiciado por un Estado Español que busca con ello contribuir a la cohesión patriótica. Además, ante la heterogeneidad y particularidad de la pintura hispana del espacio temporal que nos compete - que no adopta de lleno ninguno de los 'estilos' imperantes de la historia del arte tradicional como romanticismo, realismo, impresionismo o vanguardias sino que los tamiza y asimila a las corrientes pictóricas regionales o simplemente es resultado de la elaboración personal del artista -, nos propusimos indagar el funcionamiento de un movimiento particular y complejo como el llamado 'luminismo levantino' - tema de preocupación reciente en los estudios de pintura española decimonónica -. Esto nos llevó a analizar la dinámica interna del mismo en relación con los estilos coetáneos como el realismo o el impresionismo y se cristalizó en otro trabajo expuesto en jornadas del Instituto Payro pero del año 2008. En síntesis, cada profundización en una de estas clasificaciones hechas sobre el acervo nos brindaría, si se la desarrolla desde una investigación particular, una nueva visión panorámica y no excluyente que nos permitiría extraer conclusiones de orden general, delinear paradigmas y dar cuenta de rasgos específicos de este tipo de arte por tanto tiempo olvidado y menospreciado por los historiadores del arte español.

Los trabajos emprendidos por nuestro grupo configuran un ejemplo de colaboración de la Universidad de Buenos Aires para con la institución museística estatal, tendiente a promover cuidado, preservación y valoración de los objetos estéticos contenidos en ésta. La labor de catalogación constituye un instrumento fundamental de la historia del arte, ya que el cabal conocimiento del patrimonio es el punto de partida del análisis posterior en profundidad de las obras catalogadas, que facilita su comprensión como resultante de un periodo histórico¹. Sin embargo, catalogar en la actualidad para muchos investigadores reconocidos parecería ser una pérdida de tiempo; justifican su desinterés personal argumentando una ausencia de puro gusto taxonómico o archivístico, que se adjudica a quienes sí lo hacen. Pero en realidad, lo que desalienta la realización de estos proyectos es su baja rentabilidad, unido a la ardua y silenciosa labor que conllevan si son encarados seriamente y no como productos comerciales de un museo o colección. La catalogación no participa de los cánones aplicados a la producción intelectual por las reglas del mercado editorial, que suele publicar textos conteniendo una investigación acotada estructurada a partir de algunas máximas axiomáticas, generándose luego estrategias para su venta como clases, conferencias o

exposiciones. A esto habría que agregar que la hipótesis principal de una catalogación es de orden valorativa y general. Sin embargo, partir de este tipo de hipótesis - aunque no resta *per se* valor a estas investigaciones - no es en lo que hay que focalizar, ya que la riqueza de una catalogación está en las hipótesis derivadas que del corpus catalogado se pueden inferir. Una catalogación tiene como fin último no sólo obtener objetos sistematizados sino, sobre todo, que se actúe sobre el conjunto de obras ordenadas por ella en las futuras investigaciones del área. La catalogación ha de ser utilizada como la base empírica de las futuras investigaciones científicas que de ella partan. Cualquier patrimonio amontonado en un escandaloso desorden no puede ser investigado con rigor pues toda conclusión general del mismo no sólo sería parcial sino ilusoria, o hasta nos animaríamos a decir de carácter oracular, pero nunca sería el resultado de un actuar científico. No se puede ir muy lejos con las partes de un todo que no se conoce. La identificación de cada una de las obras, el estudio de sus antecedentes y relaciones que da lugar a su atribución, implica una sucesión de hipótesis transitorias² cuya aceptación puede ser luego discutida por la aparición de datos más precisos. Este inestable camino depara asimismo la generación de otras hipótesis referidas a tendencias estilísticas, a filiaciones plásticas y a la revisión de conceptos establecidos en punto al encasillamiento de algunos artistas. Esta dinámica, motor esencial de la historia del arte y disparadora de la riquísima labor de numerosos historiadores, se torna imposible sin la relación ordenada y descriptiva que constituye un catálogo.

Este instrumento esencial escasea de modo actualizado en nuestros museos. Hay que pensar que las colecciones son comparables a entes vivos en constante movimiento o modificación. Por ello, la catalogación debe comprenderse como una herramienta que no cae en desuso luego de llegar a una publicación, pues donaciones, legados, adquisiciones, prestamos, cambios de atribución, robos o destrucción varían constantemente el perfil de una colección. Eduardo Schiaffino fue el primero que confeccionó en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1898, un catalogo de las obras expuestas que seguía un criterio topográfico - sala por sala - pero con posterioridad nunca se realizó un catalogo general - si no se considera como tal un inventario como el de 1910 -. La catalogación de pintura española de los siglos XIX y XX del Museo Nacional, por su extensión y variedad no solo da cuenta de características técnicas y de la vinculación de los artistas entre sí o con escuelas del momento, sino del valor histórico de las obras en el contexto de la vida política y social de España y del papel

que jugó la cultura española en la sociedad argentina de principios del siglo XX, momento en que ingresa al museo la mayor parte del acervo de esta colección.

La confección de más de 150 biografías de los pintores españoles con obra en el Museo coadyuvó tanto a la dilucidación de la *provenance*, circulación y cronología aproximada de sus obras, enriqueciendo como a tener una visión sobre el entramado de relaciones discipulares, filiaciones estilísticas y situaciones sociopolíticas en que se hallaba inserto cada artista. Para ser incluidas en el catálogo, se hizo una unificación y pulimento de cada biografía a un texto sin la estructura anterior de unas 300 palabras aproximadamente. Las dificultades en este punto lo dieron los dobles apellidos españoles y su uso discrecional en los diccionarios. También, en el caso de algunos pintores poco conocidos, fue necesaria una búsqueda exhaustiva ante la falta de datos mínimos, inclusive por métodos inusuales como por ejemplo enhebrando datos recabados en otras biografías para tener cabal enfoque de su derrotero.

Fue relevada toda la bibliografía existente y a nuestro alcance donde las obras fuesen citadas y reproducidas tanto en la Argentina y en España - sobre todo, Madrid - así como la disponible en Internet.

Fue recopilada gran parte de las reproducciones gráficas de las pinturas catalogadas, si bien no existe registro fotográfico de muchas de ellas. El material fotográfico se obtuvo en esta instancia de fotos escaneadas de las reproducciones que se encuentran en la bibliografía citada en las fichas confeccionadas; también de la página oficial del Museo y de las últimas fotografías que han sido realizadas el año próximo pasado para la Asociación Amigos del Museo.

En este marco, una de las hipótesis que enunciamos, producto de nuestro trabajo de catalogación, es que el estudio combinado de las biografías de los pintores españoles de los siglos XIX-XX y de sus obras permitiría identificar y describir las vías de funcionamiento y legitimación del campo artístico español decimonónico.³ La exégesis biográfica de los artistas posibilitó la identificación de variables como el ambiente formativo, los periplos y vivencias en círculos artísticos determinados, modos de consagración que generaron un universo de relaciones en el campo autónomo en formación del arte español. Este campo comenzaría a desarrollarse a fines del siglo

XVIII y se extendería⁴ aproximadamente hasta el advenimiento de la Segunda República. Los mecanismos de legitimación de dicho campo no estaban dominados por el mercado sino por el Estado que centralizaba y homogeneizaba toda la enseñanza a través de la Academia. Este fenómeno de monopolio estatal podría explicarse, para los dos primeros tercios del siglo XIX, por la ausencia de un mercado artístico privado como consecuencia de la inexistencia de un público consumidor de obras de arte formado estéticamente de tal manera que propiciara la libertad del artista. A partir de la Revolución de 1868 en España, los liberales toman conciencia de la función del arte como vehículo de ideas políticas, promoviendo la adquisición de obras para reunir las más significativas de la época haciendo crecer la demanda de la pintura de historia. Esta voluntad estatal liberal junto con el cometido homogeneizador de la Corona ya desde el siglo anterior coinciden en la contribución, en este caso a través del arte, a configurar a España como Nación, creando una imagen común que identifique a sus ciudadanos. En las exposiciones independientes vascas o catalanas que exhibirían la obra de los artistas españoles de vanguardia, podemos vislumbrar la futura revolución - ya afectada por las leyes del mercado - en la pintura española que tendrá lugar a principios del siglo XX.⁵

Otra de las hipótesis sobre la que hemos trabajado, tomando como punto de partida la catalogación emprendida, es la relativa a los mecanismos de generación de un movimiento estilístico particular y revolucionario en el panorama de la pintura española de fines del siglo XIX: el luminismo levantino⁶. Esta corriente estilística española que nace a fines del siglo XIX y cuyos centros fueron Valencia y Sitges tuvo un llamativo éxito comercial internacional encontrando su clausura en la figura de Joaquín Sorolla. A este éxito comercial contribuyó el coleccionismo argentino de fines del siglo XIX y principios del siglo XX que, a su vez, colaboró en gran medida a formar el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes a través de donaciones y legados. Aunque se relaciona al luminismo de modo simplista a un impresionismo francés mal comprendido, no sólo hundiría sus raíces en las corrientes realistas españolas surgidas a mediados de siglo XIX sino que también se desarrollaría en un intrincado juego de contactos estilísticos que triangularían el Levante español con la península itálica - escuela española romana liderada por Fortuny; movimiento de los *macchiaioli* -, y con Francia - sobre todo, escuela de *Barbizon* -. El luminismo aparecería no sólo como una alternativa al bituminoso academicismo sino que actuaría como la posibilidad de

modernización moderada en el arte español finisecular, además de desbrozar el camino para la aceptación del impresionismo, *sensu stricto*. Aunque la pintura española siguió abrevando en las fuentes tradicionales, inculcadas institucionalmente desde las academias y reforzadas por el sistema de becas a Roma o París, la aparición y paulatino desarrollo del luminismo acarrearía una renovación sin precedentes, tanto en los aspectos técnico-formales como en los temáticos. Además, el movimiento luminista actuaría como puente de unión entre la generación de Fortuny y la Meifrén, Rusiñol, Sorolla y Anglada Camarasa.

Para finalizar, es nuestro deseo que este trabajo realizado con dedicación, paciencia y rigor, de la cual hemos compartido en esta Jornada no sólo hipótesis, metodologías, fuentes y obstáculos sino también criterios o posturas ideológicas sobre la catalogación y trabajos que de ella se derivan, una vez editada, cumpla su función más importante: tanto la difusión de un patrimonio casi desconocido en su magnitud y calidad como la de ser base empírica de futuras investigaciones impulsadas por nuestros resultados. La catalogación de las colecciones en este tipo de instituciones posibilita la democratización del conocimiento de aquellos bienes públicos que nos pertenecen y merecen ser disfrutados, valorados y protegidos. Además, abre el juego a una discusión enriquecedora en el orden visual o de la contemplación, ya que estas obras podrán ser tenidas en cuenta, al saber de su existencia y características, para su inclusión en futuras muestras.

¹ Navarro, Ángel M. "To be or not to be: Museos y Catálogos" en *El Arte entre lo Público y lo Privado*, Actas de las VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte, CAIA, Buenos Aires, 1995, pp. 282-288.

² Navarro, Ángel M., "Hipótesis, catálogos y una nueva atribución", en *VII Jornadas - 2006, Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FF y L, U.B.A., Buenos Aires, 2007, pp. 85-93.

³ Peresan Martínez Andrea C. e Isidoro, Alberto Martín, "El paradigma decimonónico de la pintura española" en *VII Jornadas - 2006, Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FF y L, U.B.A., Buenos Aires, 2007, pp. 21-33.

⁴ "La producción artística española del siglo XX se pone en marcha con la mayoría de sus mecanismos prefigurados ya desde el siglo anterior." En BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Ed. Istmo, 1981. p.79. La fecha límite del paradigma decimonónico de la pintura española, engendrado en el siglo XIX y en pleno funcionamiento durante el primer tercio del XX, sería 1936. "Resulta inútil insistir en el profundo trauma que la guerra civil origina en el proceso histórico español, a todos sus niveles, y en que este trauma ataca con más violencia a la producción artística que a cualquier otra manifestación de la cultura, dado el papel que en ella juega la componente mercantil. Socavada la infraestructura de la producción artística y desbordados en su totalidad los planteamientos ideológicos a los que ésta hubiese podido servir de base, a partir de 1936 y hasta el final de la guerra, nos encontramos con un conjunto de fenómenos de la cultura visual con una independencia suficiente como para constituir un capítulo aislado de nuestra historia cultural." *Ibid.* p. 148.

⁵ Cfr. GAYA NUÑO, J. A. *Historia de la Pintura Española del Siglo XX*. Madrid, Ibérico Europea, 1972.

⁶ PERESAN MARTÍNEZ, Andrea e ISIDORO, Alberto Martín, VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música, noviembre 2008, Buenos Aires, Argentina, "Luminismo levantino español, lazo de unión entre dos siglos.", Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, Argentina. [en prensa]