

EL PARADIGMA DECIMONÓNICO DE LA PINTURA ESPAÑOLA

Andrea PERESAN MARTINEZ (UBA) y Alberto Martín ISIDORO (UBA)

El estudio de las biografías de los pintores españoles del siglo XIX permitiría identificar y describir las vías de funcionamiento y legitimación del campo artístico español decimonónico. Esta es la hipótesis de este trabajo que parte del análisis del corpus que se conserva en el M.N.B.A. de Buenos Aires.¹ Metodológicamente, se partió de una exégesis bibliográfica relativa a la vida y obra de dichos artistas, y de la confrontación *de visu* de sus obras en el Museo, conjunto representativo de la pintura española del período en cuestión.² A través de este abordaje se hallaron constantes tales como el ambiente formativo, periplos y vivencias en círculos artísticos similares, modos de consagración. El trabajo con una serie de biografías³ pertenecientes a un mismo momento espacio-temporal en función de sus conexiones, no sólo dio cuenta de una riquísima cosmovisión del arte y sus prácticas, sino también posibilitó desarrollar un modo de trabajo no habitual en el campo de la investigación artística.

En España, durante el siglo XIX, cobró identidad un universo de relaciones generadas entre los actores que participaban del campo autónomo del arte local, de infinita riqueza y variedad: estado, academias, artistas, marchantes, exposiciones, sistema de legitimaciones - estatal, mercantil -. Este particular andamiaje, que impulsó indirectamente

¹ M.N.B.A. *Ciento Veinte Años de Pintura Española. Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América. 1810-1930*. Text.: José Manuel Cruz Valdovinos (curador), Marcelo E. PACHECO (curaduría local). Buenos Aires: M.N.B.A., 1991. 305 p. Il.col. Exposición M.N.B.A octubre-noviembre 1991.

² Hay que considerar que con la creación del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, el Estado español comienza a comprar obras con el criterio de que quedaran los ejemplos más significativos de la época en éste, pero también en otras colecciones estatales, haciendo difícil encontrar fuera de estos museos cuadros imprescindibles para conocimiento del arte español perteneciente al tercer cuarto del siglo XIX y de períodos posteriores. Cfr. REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Ed. Cátedra, 1999. p. 144.

³ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. Barcelona: José Espasa e Hijos, Editores. (Circa 1930).

la profusión de la pintura de carácter local, encuentra sus raíces más allá⁴ del siglo XIX y se extiende⁵ aproximadamente hasta el advenimiento de la Segunda República (1931-1939).

La profundización en el entramado de interconexiones de los biografiados llevó al conocimiento de los mecanismos de legitimación que antes que estar dominados por el mercado lo estaban por el Estado.

La Academia - primer mecanismo - había surgido en el marco del nuevo espíritu científico propio del siglo XVIII que propició la creación de recintos extrauniversitarios, entendidos como centros de investigación paralelos a las Universidades. En sus orígenes, San Fernando debía obedecer a fines de investigación pero en la práctica se recondujo principalmente a la docencia.⁶ La idea central de la Academia fue formar profesionales que dirigieran el gusto artístico de la Nación, en un gran taller costado por el Estado.⁷

⁴ “El fin del siglo XVIII no significó para España ninguna transformación brusca en sus orientaciones artísticas [...] Los primeros años del siglo XIX se asentaron, pues, en todos los órdenes, sobre las ideas generadas en las décadas precedentes [...] En el terreno artístico, la Corte, que como consecuencia del centralismo borbónico era el principal foco de actividad y la referencia obligada de todo y para todos, se movió entre un academicismo clasicista, de talante ilustrado, que recurrió a modelos precedentes del barroco francés e italiano, y un decorativismo próximos al rococó, mientras los círculos artísticos provinciales asimilaban, no siempre con facilidad, las exigencias normativas de las instituciones docentes en medio de un todavía apreciable interés por las tradicionales formas del barroco local. Pero con ser tan importante y generalizada la difusión de esta corriente academicista, quizá la prueba más contundente de continuidad entre los dos siglos sea, paradójicamente, la existencia en plena actividad creadora, de una personalidad tan opuesta a toda normativa académica como Francisco de Goya (1746-1828), cuya biografía y trayectoria artística difícilmente pueden ser fragmentadas por la arbitraria frontera entre dos siglos, ni separada su brillante madurez, a pesar de coincidir con unas fechas tan críticas en la historia de España, del pensamiento ilustrado en el que se formó ni de los débitos formales que arrancan del siglo XVIII.” REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia. *Op.Cit.* p. 17.

⁵ “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.

⁶ En 1752 Fernando VI promulgó el Real Decreto de creación. La gestión de la misma fue confiada a los “conciliarios”, miembros de la nobleza nombrados por el Rey. De esta manera la monarquía manejó directamente los destinos de la institución.

⁷ La Academia reunía también otras importantes atribuciones: la facultad de designar quienes podan tasar obras de arte, declarando hábiles para ello a sus directores, tenientes directores y académicos de mérito; ningún académico podía dar a conocer una obra artística o literaria invocando su título sin haber obtenido permiso de la Academia y los pintores que no fuesen miembros de la Academia no podían pintar imágenes

Durante la primera mitad del siglo XIX la inestabilidad política de España⁸ generó innumerables inconvenientes en el desarrollo académico⁹. Los pobres medios suministrados por el Estado y la alteración en la regularidad de las clases impulsaba a los alumnos a completar su formación en talleres particulares. La academia recibió numerosas críticas por la falta de pautas uniformes: no hay división entre materias comunes y específicas de la orientación (Pintura, Escultura ó Arquitectura); es irregular el sistema de exámenes y el otorgamiento de pensiones; los profesores de cada asignatura rotaban mes a mes lo que provocaba que los alumnos discontinuaran su asistencia de acuerdo con el profesor asignado, ya que no existía obligatoriedad; la poca atención prestada a las clases de colorido y perspectiva.¹⁰ Excede los límites de este trabajo la variada cantidad de propuestas, tanto de grupos de profesores como de funcionarios, que se formularon para subsanar estas falencias, como así la cantidad de comisiones formadas por el Gobierno para la evaluación de esos proyectos. Algunos fueron aprobados pero no llegaron a aplicarse.¹¹

Recién el 25 de septiembre de 1844, un Real Decreto impone el cumplimiento del Plan de Enseñanza de los Estudios de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando. Establece la gratuidad de los estudios (excepto los de Arquitectura), fija las categorías,

sagradas o que representasen la familia real sin permiso de la institución (el cumplimiento de esta norma se dificultó con las obras realizadas fuera de Madrid); además, era órgano consultivo para particulares o entidades públicas en cuestiones relacionadas con la producción de obras artístico-literarias. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del S. XIX*. Tesis Doctoral de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. Madrid: Fundación Universitaria Española, Colección Tesis Cum Laude, 1999., p. 419 y ss. En línea [consulta: noviembre de 2006]:

<http://portallengua.fsanmillan.org/portallengua/fcc/pdf/proyectolenguabasf/tesis/NavarreteMartinez.pdf>

⁸ La Guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz, el trienio liberal, la venida de los “Cien mil hijos de San Luis”, las guerras carlistas, la contienda con Marruecos, la pérdida de las colonias, la fugaz República, la Restauración Monárquica.

⁹ Por ejemplo, al restablecerse la monarquía española tras la ocupación francesa, se declararon nulos los nombramientos realizados en la Academia por José I y todos los empleados de la misma debieron “purificarse” ante la Junta de Purificaciones Civiles. Algunos de estos expedientes tardaron años en resolverse. Los “purificados” debieron devolver los sueldos recibidos durante la época de la ocupación. Goya fue considerado “de primera clase” en su expediente por su labor patriótica al haber colaborado con la copia de obras expoliadas por los franceses: les entregaban las copias y escondían los originales. CAMON AZNAR, José, MORALES Y MARIN, José Luis y VALDIVIESO GONZALEZ, Enrique. *Summa Artis Tomo XXVII: Arte Español del Siglo XVIII*. Madrid: Espasa Calpe, 1984.

¹⁰ NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *Op.Cit.* p.158 y ss.

¹¹ Así, el *Plan y Método de estudio* elaborado por la Comisión nombrada por Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII y Jefe Principal de la Academia, fue aprobado en diciembre de 1820, pero al cambiar la situación política (se inicia el Trienio Liberal), nunca se puso en práctica. *Ibíd.* .p. 158 y ss.

suelo y número de los profesores, nombrados por el Gobierno a propuesta de la Academia, y dispone que a cada uno debía adjudicársele una asignatura. Determina los turnos y duración de clases, los estudios anteriores que debían acreditar los alumnos, y el sistema de exámenes; fija las materias para cada especialidad y las Juntas que tendrían a cargo la administración de la institución. El plan se pone en marcha en el curso 1845/46, y la Academia dicta su Reglamento Interno en Julio de 1845. Por Real Orden del 1º de Abril de 1846 se crea en Madrid la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, destinada a una instrucción más elemental con miras a la formación de un artesanado cualificado. Paralelamente el Gobierno había aprobado el 17 de Septiembre de 1845 el “Plan General de Estudios “ (llamado Plan Pidal) de enseñanza secundaria y superior.

La lectura política de lo expuesto es la homogeneización de toda la enseñanza centralizada en el Gobierno. Como fruto de la vuelta de los moderados al poder, es un paso importante en el camino de la secularización de la sociedad y del Estado emprendido por el liberalismo español. La Academia es una “institución ilustrada al servicio de la monarquía centralizada”.¹² Según Francisco Calvo Serraller: “...más importante que el problema de la justa orientación del gusto [...] fue la invasión progresiva por parte de la academia de áreas de influencia... no hay duda de que la Academia dominó la dirección artística del país.”¹³

La hegemonía estatal en temas educativos es patente asimismo en la formación de las Academias provinciales. Tanto la Academia de Sevilla, como la de Valencia, la de Zaragoza y la de Barcelona, son creadas sobre la base de agrupaciones de artistas locales con un sistema común de enseñanza, cuya popularidad y frutos pedagógicos impulsan al Municipio o Junta de Comercio local a brindarle protección y subsidio, hasta que finalmente los talleres terminan disolviéndose a favor de la constitución de Academias de carácter público, dirigidas por el Estado.¹⁴

¹² ELORZA, A. *La ideología liberal en la Ilustración Española*, Madrid: 1970, citado por CALVO SERRALLER, Francisco, “Las Academias Artísticas en España”, en PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, p. 222.

¹³ CALVO SERRALLER, Francisco, *Op.Cit.* p. 222.

¹⁴ En Valladolid se forma directamente una filial de la Academia de San Fernando, denominada Real Academia de la Purísima Concepción, en 1796. CAMON AZNAR, José et Al. *Op.Cit.*

La regeneración del gusto emprendida por la academia acarreó la adopción del clasicismo como el sistema mejor ajustado a las exigencias de una pedagogía racional y la presión institucional de las academias en todos los aspectos de la vida artística.¹⁵ El antiacademicismo existió especialmente de la mano de la corriente romántica advenida alrededor de la década del 30', representada por las críticas de Antonio Maria Esquivel, y reforzada en la década del 50' por los virulentos ataques de José Galofre.¹⁶ La ideología romántica del artista como genio, no sujeto a normativa alguna, es irreconciliable con la supresión de la libertad y la fantasía que implica el academicismo. No obstante, la libertad de creación, el mercado, el público, la revolución de géneros y otros tópicos, que en el resto de Europa habían puesto en la picota el papel de la Academia, no tienen el mismo peso en España.

Un ensayo de explicación a este fenómeno puede ser, para los dos primeros tercios del siglo, la falta de constitución de un mercado artístico privado por inexistencia de un público formado estéticamente que consumiera obras de arte de manera tal que propiciara la libertad del artista. Así, el Estado fue el principal sostenedor de los artistas, tanto en su formación como en la promoción y compra de sus obras.¹⁷ Sin embargo, la supuesta uniformidad en cuanto a los intereses estéticos nunca fue cumplida por la Academia, ya que la pintura española tendió durante todo el siglo a la asimilación de nuevas corrientes, en una síntesis ecléctica, conciliadora y continuista, que la caracterizó. Este eclecticismo también fue institucional, ya que con el correr del tiempo, los diferentes recursos interpretativos aportados ya sea por el conocimiento de obras clásicas litografiadas en el reciente Museo del Prado - crucial para la pintura española moderna -, y luego por el romanticismo y el realismo, fueron añadidos al sustrato formativo preexistente, valorados y seleccionados en función del tema tratado.¹⁸

¹⁵ Cfr. CALVO SERRALLER, Francisco, *Op.Cit.* p. 224.

¹⁶ Particularmente en artículos periodísticos publicados en la Revista *El Artista* y en el diario *La Nación*.

¹⁷ Un cronista anónimo, en la Revista *El Semanario* comenta: "...vemos ocupados los pinceles más apreciables en retratos y copias que, al paso que testifican mas y más sus distinguidos talentos, no pueden menos que causar desazón por mirarlos empleados tan secundariamente. Pero los pintores necesitan vivir del producto de su trabajo y en balde lo conseguirán en el día por otro medio que por el escaso de los retratos, pues la miseria general y las causas arriba dichas dificultan la salida de los buenos cuadros originales.." Citado por CALVO SERRALLER, Francisco. *Op. Cit.* p. 231.

¹⁸ Cfr. REYERO Carlos y FREIXA, Mireia. *Op. Cit.* p. 225.

Según las opiniones de los protagonistas de la época y lo que surge del análisis de las biografías de los artistas, el verdadero adelanto en el desarrollo profesional estaba dado por el perfeccionamiento de los estudios en Roma o en París, atento la reducida atmósfera artística española. El sistema de *pensiones* - segundo mecanismo de legitimación - para perfeccionar los estudios en estas ciudades, tiene en cuenta, por una parte, aspectos de estilo y tema, y, por otra, la trama de relaciones interpersonales. Por cuestiones económicas, hasta 1832 no hubo pensionados ordinarios en Roma por Pintura, ni en París durante toda la primera mitad del siglo XIX, excepto pensiones extraordinarias otorgadas directamente por el Rey.¹⁹ En torno a 1850 se reestablece el sistema de pensiones²⁰ otorgadas tanto por las Academias como por las Diputaciones Provinciales y Ayuntamientos locales que abrían a oposición una plaza de pensionado costeada por el erario público - lo que da cuenta de la rivalidad entre regiones por la jerarquía de sus artistas. Inclusive comerciantes privados o aristócratas solventaban el viaje de estudios de “protegidos”, como es el caso de Antonio Casanova, pintor catalán a quien el comerciante Vidal y Ribas le otorgó una pensión para que pudiera continuar sus estudios en Madrid, o el de la pensión de Luis Ferrant, conferida por el Infante Sebastián Gabriel.

A partir de 1873 se constituye la Academia Española en Roma²¹, dependiente del Ministerio de Estado, pero con asesoramiento de la Academia de San Fernando. Se convierte en centro docente y de control administrativo de los pensionados ‘nacionales’ y modelo estético para los pintores pensionados por otras instituciones estatales.

¹⁹ La institución del sistema de pensiones data de 1758. Durante la primera mitad del siglo, eran conferidas sólo a aquellos que hubiesen obtenido premios de primera clase en cualquier academia. Los enviados a Roma debían asistir a un lugar común de residencia supervisado por un Director español nombrado por el Rey a propuesta de la Academia.

Al final de cada año debían enviar copias de una obra original cuyo tema podrían elegir entre tres propuestos. Los últimos dos años estaban obligados a enviar la obra original realizada. El máximo de estadia en Roma era de cinco años. En París, de seis. Los pensionados en la Ciudad Luz recibirían instrucciones de un profesor bajo cuya dirección los hubiese puesto el embajador.

²⁰ Entre 1848 y 1858 es notable la cantidad de pensiones otorgadas. Cfr. CASADO ALCALDE, Esteban. “Pintores pensionados en Roma en el Siglo XIX” en *Archivo Español de Arte* N° 236. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1986, p. 363/385.

²¹ La Academia de España fue fundada en 1873 por iniciativa de Emilio Castelar (quien fuera Presidente durante la Primera República) y se inauguró su sede en el antiguo convento de San Pietro in Montorio en 1881 bajo el reinado de Alfonso XII, siendo Director José Casado del Alisal, que había sucedido al primero de ellos Eduardo Rosales.

En el ámbito de la Academia de San Fernando y luego de la Española en Roma, el procedimiento de selección era por oposición de los aspirantes, que no podían exceder los treinta años. Consistía en dos ejercicios de “tanteo”, que eran eliminatorios, y uno definitivo: realizar un cuadro de historia sobre el boceto realizado en el ejercicio de “tanteo”, en el término de tres meses, en instalaciones de la Academia y con incomunicación.²² La cantidad de plazas era variable, para pintura solían ser una o dos, aunque podían otorgarse extraordinarias.²³ Las obligaciones de los pensionados consistían primero en enviar copias de cuadros existentes en museos de Roma, como prueba de sus avances, preferiblemente de pintores no muy conocidos en España²⁴, y como obligación principal, enviar un boceto y luego una obra terminada como comprobación de su desarrollo, de género histórico. La concesión de plazas de pensionado estaba cubierta a menudo de sospechas, siendo de público conocimiento en la época que hombres influyentes del entorno del pintor podían asegurar un voto favorable de la Diputación. Así, gracias a sus amistades Mariano Fortuny consigue que la Diputación Provincial de Barcelona saque a oposición una plaza de pensionado en Roma - especialmente para él -, quien la “gana” en votación unánime, viajando a la ciudad eterna a los veinte años. Estos arreglos no sólo tienen lugar en las Diputaciones: a fines del siglo, Ceferino Araujo, ex-alumno de la Academia de San Fernando, refiere en las Conferencias celebradas por el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid²⁵, que habiendo ganado Luis de Madrazo, hijo de José de Madrazo - Primer pintor de Cámara, Director de la Academia y del Real Museo -, la oposición a la plaza de pensionado, fueron tantas las quejas que se le concedió una

²² Los ejercicios de “tanteo” eran dos: la ejecución de un boceto sobre un asunto que se les indicaba (podían ser sobre historia antigua, bíblico o mitológico) en el término de doce horas; y la realización de una figura desnuda sobre modelo vivo, en el plazo de ocho días a razón de cuatro horas diarias. Cfr. CASADO ALCALDE, Esteban. *Op. Cit.*

²³ Por Real Orden del Ministro de Estado dirigida a la Academia de San Fernando el 1º de diciembre de 1875, se indica que tanto las obras recibidas de los pensionados de la Academia Española en Roma, como los ejercicios de oposición y los envíos de todos los pensionados españoles que se hubiesen recibido desde el siglo anterior, pasen a la Escuela Especial de Dibujo, Pintura, Escultura y Grabado. Se supone que a efectos de que sirvieran como material de enseñanza. CASADO ALCALDE, Esteban. “La Academia Española en Roma, las copias. Siglo XIX” en *Archivo Español de Arte* N° 218. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1982, p. 198/210.

²⁴ El Reglamento de la Academia Española en Roma de 1873 dispone que la copia debía ser enviada al término del primer año de pensión; el del año 1877 lo dispone para el término del segundo año, lo cual se mantiene en el Reglamento de 1894. *Ibíd.*

²⁵ ARAUJO Ceferino. “Goya y su época; Las artes al principiar el siglo XIX” en *Colección de conferencias históricas celebradas durante el curso de 1885/86. La España del siglo XIX. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*. Madrid: Librería de Don Antonio San Martín, 1887. p. 10.

pensión extraordinaria a quien la comunidad académica consideraba merecedor del premio, Francisco Sainz.²⁶ Los biógrafos de José García Ramos comentan con soltura que en 1872 no le fue concedida la pensión por la Diputación de Sevilla porque el pintor carecía de protectores, así que sus padres reunieron una suma para que permaneciera un breve lapso en el extranjero.

El Estado en sus distintas instancias fomentaba las *Exposiciones* - otro mecanismo de legitimación - sean éstas Regionales, Nacionales o Universales, en las que hacía entrega de medallas y menciones. El éxito alcanzado por un pintor estaba determinado por la obtención de estos galardones. Las medallas significaban no sólo la adquisición casi segura por parte del Estado del lienzo premiado, sino también posibilitaban el desarrollo de una carrera académica. El Estado, mediante el procedimiento de premiación o recompensa y compra, determinaba los temas y el estilo, en detrimento de otros, y los pintores muchas veces caían en los clichés consagrados en exposiciones anteriores.

“Desde el primer tercio del siglo XIX la Academia de San Fernando organizaba en los patios de su local de la calle a Alcalá una exhibición anual de pintura. Estas exhibiciones pasarían, en 1847, al Ministerio de Fomento y dejarían de celebrarse en 1851, hasta que un Real Decreto de 1853 y un reglamento de 1854 les confieren carácter oficial con la denominación de ‘Exposición General de Bellas Artes’. La primera abriría sus puertas en mayo de 1856 con 328 obras. También desde su fundación celebraba exposiciones el Liceo Artístico y Literario. En Barcelona lo hacía desde 1786 la Real Junta Particular de Comercio de Cataluña y su Escuela Gratuita de Diseño fundada en 1775; desde 1846, la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes; desde 1866, la Academia Provincial de las Bellas Artes, fundada en 1894 y que celebraría sus muestras en la Casa de la Lonja. Lo importante es que ya desde el siglo XIX están abiertos los cauces para un contacto entre el artista y el cliente anónimo [...] Cuando en 1901 se celebra la primera exposición Nacional de Bellas Artes de nuestro siglo, 17 exposiciones oficiales en Madrid y

²⁶ Asimismo, refiere que en 1852, habiendo ganado la plaza de pensionado el pintor Isidoro Lozano, se generó una polémica en la que intervinieron además de los discípulos de la Academia, periodistas y críticos, quienes a modo de queja colocaron una corona de laurel al pie del cuadro de Germán Hernández, a quienes consideraban ganador, en un episodio que provocó la intervención policial. Por supuesto el entuerto se resolvió concediéndole una pensión extraordinaria a Germán Hernández. *Ibíd.* .p.10.

más de una docena en Barcelona, avalan ya la consolidación de un sistema básico de relaciones cliente-autor-público, del que se irán desgajando las distintas plataformas de la producción artística del siglo XX [...]: la exposición oficial, el crítico de arte, la galería privada, el marchante, el museo de Arte Moderno, la Asociación de Artista, la revista especializada, el libro sobre arte contemporáneo y, sobre todo, un lugar habitual en los distintos procesos de difusión desencadenados por los medios de masas.”²⁷

Las Exposiciones Generales o Nacionales de Bellas Artes pasan a ser, entonces, clave en el campo artístico de la pintura local. Contados son los artistas que no participaron de ellas para consagrarse; ejemplos de ello son Mariano Fortuny, Hermenegildo Anglada Camarasa, y Raimundo de Madrazo. Aunque el Estado buscaba con estas exhibiciones oficiales proteger y apoyar la actividad artística dirigiéndolas al público en general, los reglamentos y la premiación destinados a favorecer un tipo de obra en particular como eran las *grandes machines* (sean al principio pinturas de historia o, luego, tras su decadencia con el realismo, el ‘nuevo’ tema ambientado en el presente²⁸) llevan al propio Estado a ser su principal cliente retrazando el desarrollo de una ya limitada clientela privada que prefería el pequeño cuadro o *tableautin*.

La obtención de medallas en las Nacionales no significaba un premio en dinero sino prestigio, que era el objetivo fundamental de los participantes, al punto tal que “una vez obtenido el máximo galardón muchos [...] no vuelven a acudir [a dichos certámenes]”²⁹. Las medallas “predispónían a cualquier interesado [a la adquisición de las obras], en especial al propio Estado, que creía, como nadie, que la competitividad y el progreso eran también conceptos igualmente válidos en el mundo artístico.”³⁰ En cuanto al jurado que otorgaba dichas distinciones - miembros de la Academia de San Fernando y otros nombrados por el Estado -, estaba claro que no alentaba, más allá del rígido reglamento, las

²⁷ BRIHUEGA, Jaime. *Op. Cit.* p. 80-81.

²⁸ A partir de los años ochenta, el advenimiento del *realismo social* no implica un cambio del rol jerarquizador de las Exposiciones Nacionales. El juzgamiento de las habilidades técnicas y argumentales necesarias para la descripción de un tema, ya no se ejercen sobre temas “antiguos” sino sobre temas del presente. Así, los certámenes oficiales terminan institucionalizando la supuesta trasgresión del Realismo. REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia. *Op.Cit.* p 242.

²⁹ *Ibíd.* p. 142.

³⁰ *Ibíd.* p. 142.

innovaciones sino más bien las estéticas más conservadoras. En este sentido se los podría considerar poco polémicos y hacer una correspondencia con la crítica del momento en la eran pocos los juicios y abundaban los elogios a los consagrados. Los elementos de valoración que aunaban muchas veces monolíticamente a los jurados con la crítica artística eran el fuerte carácter conservador, el respeto por las normas académicas y los pintores y temas consagrados. Sin embargo, hubo disidencias: *Las dos sendas* y *La consagración de la copla* de Julio Romero de Torres, exhibidas en la Exposición Nacional de Madrid de 1912, no fueron comprendidas por sus rivales que se escandalizaron y el Jurado calificador en una actitud cuestionable lo dejó sin recompensa; esto trascendió a la prensa, y entonces, algunos admiradores promovieron una suscripción pública para darle, en desagravio, una medalla de oro cincelada por el escultor Julio Antonio.

A pesar de que las exposiciones públicas del arte español, tanto en los ámbitos nacionales como internacionales - en especial los salones parisinos - favorecieron los intereses de los artistas, la pintura era una actividad profesional que proveía más o menos beneficios. La clientela de la pintura había cambiado radicalmente durante el siglo XIX. “De forma paralela a la implantación del Romanticismo [durante la Regencia de María Cristina de Nápoles 1833-1840] se produce la sustitución del mecenazgo regio y eclesiástico, que sociológicamente habían definido la actividad artística durante el Antiguo Régimen...”.³¹ “El Estado hereda [...] el mecenazgo real; el coleccionismo ha pasado, en general, de las manos de la aristocracia a la de la burguesía capitalista. [...] La libre competencia hace que las mejores oportunidades sólo pueden buscarse en las grandes ciudades. ... [En París, la capital artística del continente,] se busca la fama y la venta, la gloria y el dinero. Pero si la relación entre los pintores y los mecenas, los príncipes o la Iglesia, era directa y personal, ahora, en la abstracta conquista del público y de la fama, el desvalimiento del artista hace surgir un intermediario”³² el *marchand*. Así, las galerías privadas y los *marchands* extranjeros fueron los encargados de promocionar al artista y su obra tanto en Europa como en América. Esto le dio a los pintores consagrados una base económica más sólida, pero a costa de caer en las exigencias de la repetición de formulas

³¹ Ibíd. p. 72.

³² LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la pintura española*. Madrid, Akal. 1987. Vol. II. p 430-431.

como fue el caso de Mariano Fortuny, Martín Rico, Román Ribera Cirera o Francisco Domínguez Marqués, entre otros.

A partir de la Revolución de 1868, los liberales toman conciencia de la función del arte como vehículo de ideas políticas, lo que promueve por una parte la adquisición de obras para reunir las más significativas de la época y por otra el crecimiento de la pintura de historia, pasada o presente, con temas como la Guerra de la Independencia, la Conquista de Granada o episodios del Cid Campeador.³³ Esta voluntad estatal curiosamente se relaciona con aquel cometido homogeneizador de la Corona desde el siglo anterior: la contribución, en este caso a través del arte, a configurar a España como Nación, creando una imagen común que identifique a sus ciudadanos. Esto nos muestra la actitud de los artistas españoles, que necesitaban pintar acorde con su tiempo pero sin renunciar a los mecanismos institucionales que se les ofrecen.³⁴

Aquí, es necesario hacer una alusión especial a las exposiciones independientes vascas y catalanas que exhibirían la obra de los artistas de vanguardia que traen la modernidad desde París y Bruselas a fines del siglo XIX como los vascos Darío de Regoyos y Francisco de Iturrino y los catalanes Ramón Casas y Santiago Rusiñol. Son artistas vascos los que organizaron las importantes Exposiciones de Arte Moderno de principios del siglo XX, ante la poca presencia en el campo artístico del Estado local y la inexistencia de galerías de arte. Dichas exhibiciones fueron decisivas para dar a conocer la obra de Casas y Rusiñol. Éste último, además, fue el promotor de *Les Festes Modernistes* de Sitges y de la cervecería *Els Quatre Gats* de Barcelona que difundirían la nueva vanguardia catalana.³⁵

³³Esteban Casado Alcalde, desde otra lectura sostiene que los pintores de género preciosista “a la Fortuny”, a cuya cabeza coloca a Pradilla, a partir de la década del ochenta configuran una segunda generación de pintores de historia que utiliza ese preciosismo para reforzar una actitud psicológica que trasciende la escena representada, que utiliza el detalle para dar realidad convincente a las imágenes, y halla las raíces de esta técnica en la pintura francesa de los años sesenta. CASADO ALCALDE, Esteban. “Sobre el preciosismo en la pintura española ochocentista” en *Archivo Español de Arte* N° 214. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velásquez, 1981. p. 198/210.

³⁴ Cfr. REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia. *Op. Cit.* p. 242.

³⁵ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN (London); HAYWARD GALLERY, (London); GENERALITAT DE CATALUNYA AJUNTAMENT (Barcelona) [1986]. *Homage to Barcelona: the city and its arts. 1888-1936*. Text.: Marilyn McCully et al. London: Arts Council of Great Britain, 1986.

El completo florecimiento del artista español se llevaba a cabo en el extranjero. Algunos artistas, como José Villegas, Enrique Serra o Mariano Fortuny tenían su estudio en Roma, al cual concurrían jóvenes pintores españoles a especializarse. Asimismo en París tenía su estudio Raimundo de Madrazo. El liderazgo del artista consagrado imponía modas, catapultaba famas, movía favores. Por ello, es fundamental para el entramado artístico de la época el *discipulado* - otro factor de legitimación -. Algunos artistas consagrados, como formadores de futuros talentos, se movían con una pléyade de discípulos que componían su claqué. La relación maestro-discípulo no sólo le aseguraba al novato una formación que distaba del acartonamiento académico sino que le abría las puertas de ese mundo exclusivo, le garantizaba conexiones, e inclusive ventas. Como ejemplo de esto último podemos citar a José Jiménez Aranda, quien en 1871 se estableció en las afueras de Roma para consagrarse al trabajo, al principio sin éxito. Al trabar relación con Mariano Fortuny y comprarle éste su cuadro *El rey, que Dios guarde*, el nombre de José Jiménez Aranda se difundió entre los artistas en boga y le llovieron los encargos. No obstante, el sentido de este discipulado “moderno” distó del que operaba siglos anteriores, que implicaba un sentido profundo en la conformación del estilo. No existe dependencia inequívoca y cuantificable del discípulo, que goza de múltiples vías de aprendizaje.³⁶

El *viaje*, último mecanismo de legitimación de campo artístico del siglo XIX, tuvo para la mayoría de los pintores dos destinos fundamentales: Roma y París. Roma fue hasta los movimientos de vanguardia de fines de siglo el centro indiscutible del “perfeccionamiento artístico ‘serio y respetuoso’ junto a los maestros del pasado...”³⁷. Quien aspirase a ser reconocido debía formarse allí, consiguiese viajar a través del concurso académico, al final de su educación artística, o bien, con la financiación propia o de un protector. Roma era también un centro de intercambios artísticos y origen de nuevos problemas plásticos. Los españoles no dispusieron de una sede en esta ciudad donde desarrollar sus trabajos hasta la inauguración de la Academia de España en Roma. Por ello,

³⁶ El último exponente de la antigua relación discipular sería la de Vicente López y sus discípulos Vicente Castelló o Miguel Parra, entre otros. Cfr. REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia. *Op.Cit.*p.25.

³⁷ *Ibid.* p. 226. Sin embargo, hay regiones como la vasca y catalana que no existía la tradición del clásico viaje a Roma. *Ibid.* p. 295.

el aglutinante de la ‘escuela española’ antes de la fundación de la Academia solía ser un artista consagrado. En cambio, París fue para la mayoría de los pintores españoles, hasta la vanguardia, “un mercado cosmopolita y frívolo donde se promocionaba la ‘pintura de comercio’[...] gracias al entramado de intereses artístico-económicos que sostenían marchantes y *connaisseurs*.”³⁸ Luego pasaría a ser capital de la bohemia y de la libertad artística, principal centro de difusión del arte moderno. Pero el viaje como búsqueda de consagración no se limitaba a Roma o París. Estos artistas o sus obras transitaron por ciudades europeas y americanas, participando año tras año en una cantidad abrumadora de exposiciones, cuyos galardones eran los peldaños que sustentaban el ascenso hacia el reconocimiento del medio. Podemos mencionar a modo de ejemplo a Joaquín Sorolla, Mariano Fortuny; Ignacio Zuloaga o Hermenegildo Anglada Camarasa, En el caso del viaje por la propia tierra, como es el caso de Miguel Viladrich o Carlos de Haes, los llevaba a profundizar el contacto con sus raíces, con las costumbres y tradiciones, en una actitud que, desde lo temático, implicaba una alternativa al cuadro histórico o mitológico y, desde lo plástico, una búsqueda orientada hacia la naturaleza que se apartaba de la copia de los clásicos, y que es un atisbo de la revolución en la pintura española que tendrá lugar a principios del siglo XX.³⁹

En síntesis, los mecanismos de legitimación del período estarían regidos fundamentalmente por el Estado, manifestándose a través de mecanismos diversos entre los que pueden identificarse la carrera académica, el pensionado, las exposiciones y premiaciones, el discipulado y el viaje.

³⁸ *Ibíd.* p. 226.

³⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la Pintura Española del Siglo XX*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1972.