



I. TEORÍA E HISTORIA





Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX

TOMÁS PÉREZ VIEJO
(Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH)

Genres, market, artists and critics
in XIX th. century Spanish painting

RESUMEN:

Análisis del papel que en la evolución de la pintura española del siglo XIX tuvieron la jerarquía de los géneros, el mecenazgo estatal, la crítica y el nacimiento del artista-intelectual. Un nuevo sistema artístico, diferente tanto del hegemónico hasta ese momento como del actual, cuya comprensión resulta imprescindible para juzgar la producción artística decimonónica.

PALABRAS CLAVE:

Historia del Arte, siglo XIX, España, pintura de historia, mecenazgo estatal, crítica de arte.

ABSTRACT:

This paper discusses the role that State patronage, art criticism, the relative importance of different painting styles and the birth of the artist/intellectual played in the evolution of 19th century Spanish painting. This resulted in a new artistic order that differed from the one previously in use and from the one that followed in the 20th century. The paper argues that understanding this organisation is essential in order to approach 19th century artistic production.

KEYWORDS:

Art History, 19th Century, Spain, history paintings, State patronage, art criticism.

1. LAS CLAVES DE UN SISTEMA CULTURAL

A finales de 1858 Cruzada Villaamil publicaba en el periódico *La España* un artículo sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año. En él, además de comentar las obras expuestas, analiza los cambios a los que debían hacer frente los pintores en un medio que poco tenía ya que ver con el vigente apenas unas décadas antes:

Todo acaba en este mundo; el grande número e inmensas riqueza de aquéllos [se refiere a la iglesia] cayeron con la marcha de la civilización, y el arte, sintiéndose por ella misma arrastrado, sin ser por aquéllos buscado y mantenido, sintiéndose

arrastrado por la misma causa, se entregó, guiado por la moderna filosofía, en brazos de la historia de sus pueblos. Buscó en ellos los más sublimes momentos, las más tiernas y enérgicas manifestaciones, los instantes más inspirados del alma humana, y empezó la obra sublime, la sacrosanta misión que estaba llamado a desempeñar en el siglo XIX, a crear la pintura de historia¹.

El mecenazgo tradicional de la iglesia había desaparecido y la pintura de historia desplazaba a la religiosa como eje de la actividad artística. Todo ello modificaba radicalmente las bases del sistema artístico hegemónico hasta ese momento, y esto puede parecer bastante evidente, dando origen a uno nuevo que tampoco tiene mucho que ver, y esto quizás lo pueda parecer menos, con el que se impuso a partir de finales del siglo XIX y del que nosotros somos herederos.

Un nuevo sistema artístico que, en el caso español, había comenzado a formarse a partir de la década de los treinta y que fue hegemónico hasta prácticamente los últimos años del siglo XIX. Los cambios fueron tan radicales que sin ellos resulta imposible entender la pintura del periodo. Y no se está hablando de simples aproximaciones socio-económicas sino de algo mucho más profundo que tiene que ver con el propio sentido y significado de la «obra de arte» para la sociedad decimonónica.

Los elementos más relevantes de este sistema, a los que directa o indirectamente hacen referencia las afirmaciones de Cruzada Villaamil, tienen que ver con la jerarquía de los géneros, el mercado/mecenazgo artístico y, consecuencia de los anteriores, con la función del arte, los artistas y la crítica de arte en el siglo XIX español.

2. LA JERARQUÍA DE LOS GÉNEROS DECIMONÓNICA

Para el siglo XIX no existe pintura en general. Un cuadro era juzgado, en primer lugar, por el género al que pertenecía, que lo situaba en un determinado nivel de importancia artística, y sólo después por la forma como estaba pintado. La jerarquía artística situaba a los conocidos como «géneros mayores» (pintura de historia, religiosa y mitológica), la pintura con ideas, en la cúspide de la pirámide artística, y a los «géneros menores» (retratos, paisajes y escenas de costumbres), pintura sin ideas, en su base. Algo que servía para valorar tanto a las pinturas como a los pintores. Un cuadro de historia era siempre superior a uno de paisaje y sólo en el cultivo de los géneros mayores podía un pintor mostrar su valía artística.

La gran revolución artística del siglo XIX, a la que hace referencia Cruzada Villaamil, fue que la pintura de historia laica desplazó a la religiosa y mitológica de la cúspide de la pirámide de los géneros. Para mediados de siglo su hegemonía se

¹ CRUZADA VILLAAMIL, G., «Exposición General de Bellas Artes de 1858», *La España*, 30 octubre 1858.

Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX

había vuelto tan absoluta que había relegado a los otros dos géneros «mayores», el de pintura religiosa² y el mitológico, a un lugar completamente marginal, «en la actualidad empero, y por lo común, la pintura religiosa subsiste solamente para atender a las exigencias de la liturgia y la mitológica para completar el ornato de algún palacio, teatro o edificio de análoga apariencia o destino»³. Desplazamiento todavía más claro si tenemos en cuenta que muchos de los cuadros que hoy consideraríamos de pintura religiosa fueron incluidos en la época en el género histórico, «Descartando de la pintura religiosa los hechos del Antiguo y Nuevo Testamento y las vidas de los santos, que en realidad pertenecen al género histórico»⁴.

Esta hegemonía de la pintura de historia se muestra de manera muy clara en el porcentaje de cuadros premiados y adquiridos por el Estado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XIX (Véase cuadro nº 1). Aunque los cuadros de historia expuestos en ellas nunca fueron muy numerosos, siempre por debajo del 20% del total, entre los premiados y adquiridos por el Estado, los que realmente atraían la atención del público y la crítica y determinaban el éxito de un pintor, el porcentaje sube a más del 50%, llegando en varias ocasiones, en el caso de las medallas de primera clase, al 100%. Sólo a partir de 1892, a las puertas ya de un modelo artístico diferente, los cuadros de historia premiados y adquiridos por el Estado caen por debajo del 20%, marcando el definitivo ocaso del género.

	Total	Adquiridos Estado	(1) Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase
Total siglo XIX	7	39	25	65	44	27
1856	9	41	22	100	75	0
1858	19	59	41	67	67	60
1860	13	65	20	40	33	20
1862	16	57	36	43	27	47
1864	13	51	29	60	50	33
1866	16	45	25	67	33	25

² Sobre la crisis de la pintura religiosa en el siglo XIX, ÁLVAREZ LOPERA, J., «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 1, nº 1, 1988, pp. 81-120.

³ ALFONSO, L., «La pintura contemporánea», *Revista de España*, XXIX, 1872, p. 172.

⁴ GARCÍA, J., «La Exposición de Bellas Artes», *La Época*, 3 de noviembre de 1862.

	Total	Adquiridos Estado	(1) Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase
(2)1871	8	71	44	60	50	5
1876	6	18	25	(3) 0	37	17
1878	8	43	54	100	67	8
(4) 1881	8	54	47	80	45	37
1884	9	49	56	100	53	39
1887	11	50	32	100	92	72
1890	4	25	18	67	18	12
1892	3	17	9	27	14	4
1895	2	2	6	0	9	3

Cuadro nº 1. Cuadros de historia en las Exposiciones Nacionales (1856-1895). Las cifras son porcentajes sobre el total de cuadros de cada apartado.

- (1) Incluye medallas y menciones
- (2) A partir de esta Exposición el porcentaje de cuadros de historia presentados se calcula sobre un total que incluye las obras de pintura, dibujo y grabado.
- (3) Los premios de medalla de primera clase de este año fueron declarados desiertos.
- (4) En los premios de esta Nacional se incluyen los de la ampliación propuesta por el Jurado (1 medalla más de primera clase, 14 más de segunda y 26 más de tercera). Medallas que, a pesar de ser negadas por el Estado en un primer momento (R.O. de 9 de junio de 1881), los artistas afectados, capitaneados por Jover, van a conseguir que sean reconocidas a efectos académicos y administrativos.

Las normas por las que se regían las Exposiciones Nacionales, tanto por lo que se refiere a premios como a adquisiciones, no hicieron sino alentar esta tendencia. En el caso de los premios, bien, como ocurre con las convocatorias de 1860 y 1862, porque se reservó un número de medallas para cuadros de historia superior al de otros géneros⁵; bien porque, aunque no se especifique en la convocatoria, se

⁵ Para los reglamentos de las sucesivas Exposiciones Nacionales, véase, para la de 1856, R.D. de 1 de mayo de 1855; para la de 1858, R.D. de 2 de agosto de 1858; para las de 1860 y 1862, R.D. de 4 de julio de 1860; para las de 1864 y 1866, R.D. de 6 de abril de 1864; para la de 1871, R.D. de 2 de abril de 1871; para la de 1876, R.D. de 7 de mayo de 1875; para las de 1878, 1881 y 1884, R.D. de 26 de enero de 1877; para la de 1887, R.D. de 3 de julio de 1886; para la de 1890, R.D. de 29 de agosto de 1889; para la de 1892, R.D. de 4 de octubre de 1891; y para la de 1895, R.D. de 20 de febrero de 1895.

mantenga la costumbre de que alguna de las primeras medallas, a veces todas, sean reservadas a pinturas de historia⁶. En el de las adquisiciones, tanto por las diferencias de cotización, en la 1862 por ejemplo el Jurado valoró las primeras medallas de historia en 37.000 reales, las de costumbres en 24.000, las de paisaje en 19.000 y las de perspectiva en 17.000; como por las cantidades globales dedicadas a cada género, en la de 1856, también sólo como ejemplo, el Estado gastó 90.000 reales en cuadros de historia, 35.000 en pintura religiosa, 37.000 en cuadros de género y 18.000 en paisajes⁷.

Lo mismo cabría decir de los reglamentos por los que se rigieron las pensiones en Roma, el otro gran polo de dinamización de la vida artística del siglo XIX. Ya el primer Reglamento, el que acompaña al decreto de creación de la Academia de Bellas Artes de Roma, establecía que el número total de pensionados sería de 12, repartidos en 4 pintores de historia, 2 de paisaje, 2 escultores, 2 arquitectos, 2 músicos y un grabador⁸. Preferencia por la pintura de historia que se refleja también en que todos los directores de la Academia de Roma durante el siglo XIX fueran reconocidos pintores de historia: Rosales (1873)⁹, Casado del Alisal (1874-1881), Palmaroli (1882-1892) y Vera (1892-1898).

La preferencia del Estado por la pintura de Historia contó, además, con el beneplácito unánime de la crítica. Amador de los Ríos, Galofre, Tubino, Cruzada Villamil, Jacinto Octavio Picón, Ibáñez Abellán,... pocos fueron los que escribieron sobre arte en el siglo XIX que no afirmaron la necesidad de que el Estado protegiese a la pintura de historia. Convencidos, en general, de que se limitaban a seguir los gustos del público y la evolución de la sociedad. Algo bastante discutible y difícil de determinar. Igual se podría argumentar que fueron los críticos, con su preferencia por la pintura de historia, los responsables de la hegemonía de este género. Pero, fuera cual fuese el proceso, lo que no cabe ninguna duda es que el gusto del público acabó por decantarse claramente del lado de los cuadros de his-

⁶ Una prueba de hasta que punto existía una especie de norma no escrita que primaba la concesión de los principales premios en las Exposiciones Nacionales a los cuadros de historia la tenemos en la polémica desatada por la concesión del premio de honor en la Nacional de 1871 al «Proyecto de restauración de la catedral de León» de José de Madrazo y Kuntz. Polémica en la que fueron varios los críticos, en general partidarios de que el premio de honor hubiese sido para *La campana de Huesca* de Casado del Alisal, los que alegaron que los premios de honor se debían de reservar para la pintura de historia. Argumento considerado válido incluso por los que consideraban que el cuadro de Casado no merecía el premio: «Podrá, por lo tanto, acusarse al jurado si fuera del reglamento ha dado la medalla de honor a un artista muerto; si no ha elegido la obra más a propósito para adjudicar aquélla, porque la costumbre había venido sancionando que se diera a un cuadro de historia, la gran pintura como dicen los artistas; pero no porque haya cometido notoria injusticia al no otorgar la medalla referida al cuadro del Sr. Casado» («El Jurado de la Exposición de Bellas Artes», *El Constitucional*, 6 de junio de 1881).

⁷ Para estas cifras, así como para el dinero empleado por el Estado en la compra de cuadros en otras Nacionales, GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 582-583.

⁸ «Los pensionados de número serán: dos pintores de Historia, un paisista, un escultor, dos arquitectos, un grabador en dulce y un músico. Los pensionados de mérito: dos pintores de de Historia y otro de Paisaje, un escultor y un músico» (R.D. de 5 de agosto de 1873, art. 2).

⁹ No llegó a tomar posesión ya que falleció ese mismo año.

toria, vistos como cuadros con ideas, frente a otros géneros que, o bien carecían de ellas, caso del de costumbres o paisajes, o no respondían a la nueva sensibilidad, caso de la pintura religiosa. Pocas veces en la historia del arte se ha dado una identificación tan clara entre los gustos del público y el éxito de un determinado tipo de pintura.

La popularidad de la pintura de historia, y dada la amplitud del fenómeno resulta lícito el empleo de este término, fue enorme. Tal como expuso Beruete en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia de 1922, una especie de resumen de lo que la pintura de historia había sido y significado:

El público, ya muy numeroso, los ensalzó, los comentó y aun los discutió, pero se ocupó de ellos y conoció sus nombres [se refiere a los pintores de historia]. Ellos, a su vez, produjeron según el gusto del público, y para este nada había entonces que más le pudiera interesar que el género histórico [...]; los jueces de los certámenes les concedieron casi exclusivamente los primeros honores; la crítica les dedicó preferentemente su atención, y el público, en su entusiasmo, llegó a denominar a los pintores de Historia, con exclusión de los que, por su mala ventura, se dedicaban por entonces a otros géneros. Pocas veces se había visto en la historia de la Pintura un momento en que cuadros y público se hayan identificado de manera más completa¹⁰.

La consecuencia fue que durante la mayor parte del siglo XIX el valor de una pintura no fue juzgada sólo, ni siquiera principalmente, por criterios formales, cómo estaba pintada, sino de tema, qué es lo que representaba. Jerarquización que no sólo afectó a las pinturas sino al propio reconocimiento de los pintores. Y así Genaro Pérez Villaamil, académico de mérito de paisaje y pintor de reconocido prestigio, tuvo enormes dificultades para acceder al cargo de Teniente Director de la Academia por ser pintor de paisaje y no de historia¹¹. Habrá que esperar hasta bien entrada la segunda mitad del XIX para que los pintores conquisten lo que Josep Sloane ha llamado «la neutralidad del sujeto»¹², es decir el rechazo de la jerarquía de los géneros.

Sólo a finales de la década de los sesenta un escritor como Zola, en el contexto un virulento artículo en defensa de la pintura de Manet, lo que no es casual, fue éste uno de los primeros pintores en rechazar la idea de la pintura como discurso y, como consecuencia, la distinción entre pintura con ideas y sin ideas que estaba en la base de la jerarquía de los géneros, se atreverá a denunciar el uso didáctico que Proudhon pretendía hacer de la pintura de Courbet:

¹⁰ BERUETE Y MORET, A., *El cuadro como documento histórico. Discurso que fue presentado por el Illmo. Sr. D. Aureliano de Beruete y Moret para su recepción en la Real Academia de la Historia y contestación de D. Julio Puyol y Alonso, Académico de número*, Madrid, Blass S. A., 1922, pp. 33-34.

¹¹ Algo que el propio Villaamil intentó subsanar con una serie de cuadros de historia, *Alvar Fañez de Minaya después de la conquista de Cuenca* o *La entrada de los cruzados en Jerusalén*, que más cabría calificar de paisajes con tema histórico.

¹² SLOANE, J.C., *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951, p. 77

Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX

¡Pero cómo! Tiene usted la escritura, la palabra, puede usted decir todo lo que se le antoje, y se le ocurre echar mano del arte de las líneas y de los colores para enseñar e instruir. ¡Piedad, por favor! Recuerde que no somos todo razón. Sea usted práctico, deje para el filósofo el derecho a darnos lecciones y para el pintor el derecho a darnos emociones. No creo que le pueda usted exigir al artista que nos instruya y, en cualquier caso, niego tajantemente la acción de un cuadro sobre las costumbres de la multitud¹³.

En España, sin embargo, para encontrarnos con afirmaciones de este tipo hay que esperar hasta mucho más tarde, iniciada ya la década de los noventa. Hasta esos años finales del siglo XIX la jerarquía de los géneros siguió en el caso español plenamente vigente y la valía, tanto de las obras como de los pintores, fue juzgada no por su calidad sino por el género al que pertenecían o practicaban. Todavía en una fecha tan tardía como 1881 un crítico se permite ironizar sobre los que gastan su dinero en pinturas de géneros menores sólo porque están bien pintadas:

Para estos tales un burro, divinamente pintado, puede casi ponerse a la altura de las primeras gradas de la *Escuela de Atenas*; para mi no. A mi, francamente, un burro no me dice nada; y cuanto *más burro* menos. Admiro a esos magnates que dan por el retrato de un pollino tres o cuatro mil reales, aunque puedan contársele todos los pelos, y no le falte más que hablar. Yo, por ese dinero, compro mejor tres o cuatro burros de veras, que rebuznen y todo ¿No opinas lo mismo, lector?¹⁴.

La gran pintura era la pintura de historia, protegida y tutelada por el Estado. La propuesta del académico José de Madrazo en 1855 de que el gobierno hiciera pintar dos cuadros de historia cada año «con figuras del tamaño natural de hechos de los más gloriosos de nuestra Historia y dos retratos de los más célebres personajes de la misma, y en Escultura la estatua de un personaje también de celebridad que pudiera colocarse en las plazas públicas»¹⁵, tuvo cumplida respuesta¹⁶. Metros y metros de tela en los que, con mayor o menor fortuna, los pintores representaron episodios del pasado nacional, convencidos, tanto ellos como los críticos y el público, que sólo en la pintura de historia se mostraba el verdadero genio de un artista.

¹³ ZOLA, E., *Mes haines, causeries litteraires et artistiques: mon salon (1866): Edouard Manet, etude biographique et critique*, París, Fasquelle, 1923, p. 34.

¹⁴ COQUE, M., «Visita de confianza a la Exposición de Bellas Artes», *La Gaceta Universal*, 18 de junio de 1881.

¹⁵ MADRAZO, J. de, *La Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevisimo compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan*. Introducción, transcripción y notas de PARDO CANALÍS, E., *Revista de Ideas Estéticas*, 86, 1964 p. 106.

¹⁶ Salvo en el caso de la escultura, en donde el programa de Madrazo nunca se llevó a cabo. El número de estatuas de personajes históricos erigidas en el siglo XIX en España es, si lo comparamos con el de otros países europeos y americanos anormalmente bajo.

3. MERCADO Y MECENAZGO ARTISTICO EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

La cita de Cruzada Villaamil del principio de este artículo explica las causas de la decadencia de la pintura religiosa, fin del mecenazgo eclesiástico, pero no por qué la pintura de historia laica ocupó su lugar ni tampoco quien sustituyó a la iglesia como centro del mercado artístico.

Las respuestas a ambas preguntas están directamente relacionadas. El Estado ocupó el lugar de la Iglesia como centro de la vida artística y su preferencia por la pintura de historia, clara e ininterrumpida durante todo el siglo, explica su hegemonía durante la mayor parte del siglo XIX.

Cuando Tubino intente explicar la preferencia por el género histórico de los pintores españoles, explicar, según sus propias palabras, por qué mientras «de diez artistas españoles de mérito, ocho se dedican con preferencia a los asuntos históricos o religiosos, a la vez que en Inglaterra, de esos mismos diez, cinco pintarán las costumbres, cuatro la naturaleza, uno la historia, ninguno la religión», sus argumentos son la iconoclasia del protestantismo, por lo que se refiere a la pintura religiosa, y el que «en España el Estado (la historia) hasta ahora lo ha sido todo»¹⁷, por lo que se refiere a la de historia.

Tubino se equivoca al equiparar pintura religiosa y pintura de historia, la hegemonía de esta última era ya en esas fechas absoluta; no al situar al Estado en el centro de su explicación. La desamortización había reducido de manera radical la capacidad de mecenazgo eclesiástico pero su lugar no fue ocupado por el coleccionismo privado sino por el Estado. El mercado artístico privado fue, durante todo el siglo XIX español, raquítico e insignificante¹⁸. Esto explica el carácter marginal de los géneros menores (paisaje, retrato y costumbres), dirigidos a un público privado, y la hegemonía de la pintura de historia, cuyo comprador casi exclusivo eran las instituciones públicas:

Nosotros, que tenemos un Cantábrico en el Norte con todas las grandezas de un mar tempestuoso y enfurecido [...], no tenemos más de media docena de paisajistas de nota. Nosotros, que vemos a diario en nuestro gran Museo los prodigiosos retratos del que pintó el más prodigioso de todos los conocidos, no tenemos más de dos o tres que cultiven con fortuna este género de pintura. Nosotros, en fin, no tenemos en España el cuadro de género, como si no tuviéramos fábricas y talleres, como si no hubiera alegrías y tristezas en la clase media y en nuestros obreros y campesinos [...] De esto no tienen la culpa ciertamente los artistas, si no el público y los jurados.

¹⁷ TUBINO, F.M., *El Arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, Librería A. Durán, 1871, p. 62.

¹⁸ Las referencias a esta ausencia de un mercado privado de arte son continuas entre los críticos del siglo XIX, sólo por poner un ejemplo: «en nuestro país en que, salvo alguna rarísima excepción, nuestra aristocracia, tanto la de pergamino como la del dinero, no llama nunca a la puerta del artista para encargarle un cuadro de composición ni le compra tampoco lo que exhibe» (PALET Y VILLABA, J., «Exposición de Bellas Artes», *La Iberia*, 16 de octubre de 1860).

Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX

El público, pues prestando tan escasa protección al arte, que casi se avergüenza uno al recordar que en la pasada Exposición de Bellas Artes sólo fueron adquiridos por particulares cinco o seis cuadros, hace que los artistas pinten los cuadros para el único gran comprador que hay en España: el Estado.

Los jurados, porque otorgando las primeras medallas únicamente a los cuadros grandes, por el hecho de serlo, trazan derroteros y alientan esperanzas a gentes que no tienen condiciones para empeñarse en la ejecución de obras de gran importancia¹⁹.

El Estado aparece como el principal mecenas de la actividad artística y su preferencia por la pintura de historia fue absoluta. Un género administrativo que sin el mecenazgo oficial posiblemente ni siquiera hubiera existido. Pero tampoco cabe simplificar las cosas. A veces da la impresión de que las instituciones públicas se limitaron a satisfacer una cierta «necesidad social», un estado de opinión entre las clases cultivadas del país favorable al desarrollo de la pintura de historia y al mecenazgo estatal. Esto es lo que cabe deducir, por ejemplo, de un temprano artículo aparecido en el *Semanario Pintoresco Español*, con motivo de la Exposición de la Academia de 1836, previo por lo tanto a la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y al desarrollo del patronazgo estatal sobre la pintura de historia, en el que el autor se lamenta de «la casi absoluta falta de cuadros de composición, históricos o fabulosos, en que principalmente brilla el genio filosófico del artista», ausencia que según el anónimo autor «no pueden menos que causar desazón»²⁰. Una queja que, dadas las características de este tipo de pintura, venía a ser lo mismo que pedir la participación del Estado en la vida artística. Petición que en años posteriores otros muchos críticos (Esquivel, Amador de los Ríos, Velisla, Macías Coque, etc.) harán ya de manera explícita.

Hubo por parte del Estado un claro sentimiento de la necesidad de proteger a las artes, de manera particular la pintura de historia²¹, y la celebración de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes durante toda la segunda mitad del siglo XIX²², en las que el no sólo fue su organizador sino su principal cliente, deja pocas dudas al respecto. Pero no fueron sólo las Exposiciones Nacionales, a éstas habría que añadir la fundación del Museo Nacional, con la finalidad de exponer los

¹⁹ COMÁS BLANCO, A., «Los cuadros de historia en la Exposición Universal de París», *El Correo*, 7 de agosto de 1889.

²⁰ «Exposición de 1836», *Semanario Pintoresco Español*, 1836, p. 225.

²¹ Véase, como ejemplo de esta preferencia de los estamentos oficiales por la pintura de historia, el discurso del Ministro de Fomento en la inauguración de la Exposición Nacional de 1881: «En más de 300 cuadros supera este concurso a los anteriores, no pocos, y acaso los más importantes, de género histórico, el más difícil, sin duda; el que presenta más ancho campo al genio del artista; el que hiere más la atención pública, porque conserva la tradición del carácter nacional da vida a los personajes más populares de nuestras leyendas, a las hazañas más gloriosas de nuestros mayores» (Reproducido en «La Exposición de Bellas Artes», *El Correo*, 18 de mayo de 1881).

²² Sólo la inestabilidad política de finales de los sesenta/principios de los setenta interrumpió su celebración. La Nacional de 1866 tuvo que retrasarse a 1867, la de 1868 no se celebró y la de 1870 se pospuso a 1871.

cuadros de autores contemporáneos adquiridos por él; las compras, encargos de cuadros y becas a los pintores, principal sino único sustento de muchos de los artistas decimonónicos; la fundación de la Academia de Bellas Artes de Roma, cuyas pensiones tan importantes fueron para la carrera artística de muchos pintores; o la construcción de un Palacio de Exposiciones para la celebración de las Nacionales con un costo de más de 18 millones de reales²³. Protección de las artes por el Estado que contó con el apoyo unánime de críticos²⁴ y académicos²⁵, y que para algunos políticos, caso de Castelar²⁶, se convirtió en un auténtico *leit motiv* de su ideario como gobernantes.

La voluntad de protección estatal a las artes, en realidad en el caso de la pintura casi de manera exclusiva a la pintura de historia, no fue gratuita. Se explica porque estamos ante un nuevo tipo de Estado, el Estado-nación contemporáneo, cuyo fundamento de legitimidad descansa en ser representante de la nación. Su protección a la pintura de historia es sólo parte de la respuesta a los problemas de legitimación del ejercicio del poder en sociedades en las que la legitimidad disnástico-religiosa ha sido sustituida por la nacional. Sociedades en las que el poder no se ejerce en nombre del rey sino de la nación. En este nuevo sistema sin nación no hay Estado, y de ahí ese enorme esfuerzo propagandístico de la pintura de historia decimonónica, empeñada en hacer visible la nación; y de ahí también la hegemonía de la pintura de historia en las Exposiciones Nacionales, patrocinadas por el Estado.

²³ Fue inaugurado con la Exposición Nacional de 1887. Para una descripción del Palacio de Exposiciones tal como era en el momento de celebración de las Nacionales, véanse EL MADRILEÑO, «Cartas madrileñas sobre la Exposición de Bellas Artes», *La Fe*, 24 de mayo de 1887; o PALACIO, E. de, «La Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Madrileña*, I, 1887, p. 67.

²⁴ Son muchos los críticos que a lo largo del siglo XIX abogaron por la necesidad de que el Estado protegiese las artes. Entre ellos, sólo por poner un ejemplo, José Galofre, quien en 1853 publicó, de forma casi simultánea, en diferentes periódicos (*El Heraldó*, 19 de junio de 1853; *El Diario Español*, 20 de junio de 1853; y *El Porvenir*, 3 y 8 de julio de 1853) un artículo titulado «Nobles Artes. De la necesidad de la protección de las mismas».

²⁵ «ese saludable patronato no pueden, no, ejercerlo las Academias directamente sobre los artistas, no disponen ellas de medios para mejorar y engrandecer su suerte y prepararles un porvenir de gloria y de abundancia; para proteger en este sentido a los artistas nos bastan las Academias, puesto que apenas bastan los gobiernos, la protección de los artistas sólo pueden ejercerlas los Estados» («Memoria leída en la solemne distribución de premios de la exposición de 1856 el día 31 de diciembre del mismo año», *La Gaceta de Madrid*, 3 de enero de 1857).

²⁶ Entre otras medidas a favor de las artes fue el principal responsable de la creación de la Academia de Roma. Aunque su creación se remonta a un Decreto de 8 de agosto de 1873, siendo presidente de la República Nicolás Salmerón y Santiago Soler y Pla Ministro de Estado, la idea había partido de Castelar. Sobre el proceso de creación de la Academia Española en Roma así como sobre la documentación administrativa existente al respecto, BRU ROMO, M., *La Academia de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971. Sobre el papel de Castelar en la fundación de la Academia de Roma véase lo escrito por él mismo en un artículo de 1890: «Cada vez que pensamos en la fundación de la Academia de Roma, sentimos interior envanecimiento, muy aumentado por el incomprensible olvido e injusticia de nuestros contemporáneos. Entre los horrores de implacables guerras, tanto coloniales como civiles, tuve yo harto ánimo para fundar, cuando la nave del Estado hacía por todas partes agua, un templo a las bellas artes» (CASTELAR, E., «El cuadro de Maura», *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 66).

Esta utilización propagandística de la pintura por el Estado parte de una idea muy arraigada en el siglo XIX, la del carácter docente del arte. Idea de origen dieciochesco que el nuevo siglo no hará sino desarrollar hasta alcanzar las más altas cotas de aplicación práctica. Ya al comenzar el siglo había sido enunciada, con enorme crudeza, por Lenoir, el fundador del Museo de los Monumentos Franceses, uno de los pilares del posterior Museo del Louvre, quien a la altura de 1800 afirma que, «La cultura de las artes de cualquier nación [...], purifica sus costumbres y le hace más pacífico y más dúctil para obedecer las leyes de su Gobierno»²⁷. Una idea que gozó de un amplio consenso en la España del siglo XIX, desde los sectores académicos, la propia Academia de Bellas Artes de San Fernando, hasta los más críticos con la Academia, caso de Galofre; desde los tradicionalistas, Doménech, a los federalistas, Pi y Margall;...²⁸. Carácter docente que alcanzaría su mejor expresión en la pintura de historia concebida como una forma de «enseñar» quienes somos, ya no parte de una comunidad de creyentes, tal como había «predicado» la pintura de historia religiosa, sino miembros de una nación, tal como proclamaba y mostraba la nueva pintura de historia laica.

Capítulo aparte dentro de este patronazgo estatal hay que dedicar, como ya se ha dicho, al desarrollo de las Exposiciones Nacionales. Para entender su importancia en el desarrollo del arte español del siglo XIX hay que comenzar por enfrentarse a un fantasma historiográfico, el del triunfo en este siglo del mercado como elemento regulador de la producción artística. Algo que así enunciado, tal como ya se dijo anteriormente, es sencillamente falso para la mayor parte, sino todo, el siglo XIX español. Es cierto que para el pintor español del siglo XIX el fin del Antiguo Régimen significó el del tradicional sistema de patronazgo sobre el que había descansado la producción de obras de arte en la península al menos desde

²⁷ Citado en CALVO SERRALLER, F., CHECA CREMADES, F., FREIXA, M., GONZÁLEZ GARCÍA, A., y VÉLEZ, P., *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 256.

²⁸ Las citas a este respecto son innumerables: «La Pintura, así como la Poesía y la Literatura, de nada sirven siempre que no tienden a despertar en nuestra alma sublimes y benéficos sentimientos» (*Discurso leído por D. Federico de Madrazo en la Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846*. Reproducido por Miguel Herrero García en *Arte Español*, XIV, 1942, p. 14); «el ARTISTA AUTOR tiene una misión que llenar ante la sociedad; misión, a mi modo de ver, tan útil como la del sacerdote, la del juez, la del médico y del general; porque si el primero conduce a la moralidad, el segundo la rige con equidad y justicia, el tercero la cura de las dolencias físicas, y el cuarto la defiende de los enemigos; el Artista no sólo está llamado a deleitar su vista, sino a *instruirla con sus obras, a edificarla promoviendo los sentimientos religiosos de devoción y caridad, y a fomentar, en fin, todo género de virtudes* [las cursivas son del autor] con hechos históricos que puedan producir en ella entusiasmo, excitándola a la imitación» (GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, Monier L. García, 1851, p. 39); «El arte tiene un fin más alto, más transcendental que la mera manifestación de las formas de que se reviste: el arte es un apostolado; no un oficio» (AMADOR DE LOS RÍOS, J., «Exposición general de Bellas Artes», *La América. Crónica hispano-americana*, 16, 1858, p. 12); «Queremos decir tan sólo que no basta que un cuadro sea sentido y bello para que merezca el nombre de obra de arte; que es, además, preciso que lleve un fin, el fin social del arte mismo» (PI Y MARGALL, F., «Exposición de Bellas Artes», *La América. Crónica Hispano-Americana*, 19, 1860, p. 4);...

los albores del Renacimiento. El artista que producía por encargo para la Iglesia, la Nobleza o la Corona desapareció casi por completo²⁹.

Pero el final del patronazgo monárquico-eclesiástico-nobiliario no supone, necesariamente, y desde luego no lo supuso en el caso español, el triunfo del mercado como regulador de la vida artística. El pintor español del siglo XIX no pinta, o al menos no de forma prioritaria, para el mercado, pinta por y para el Estado. Pinta para el Estado, bien porque la mayor parte de su vida transcurre bajo la tutela de éste, becas, pensiones, cargos administrativos,...; bien porque, de forma más directa, es el Estado, en este sentido el heredero en la función de mecenazgo de Corona, Iglesia y Nobleza, el principal comprador de sus obras, en particular las de pintura de historia que, como ya se ha dicho, fueron el centro de la vida artística decimonónica.

Esto explicaría el que una género tan escasamente comercial como el de pintura de historia llegará a convertirse para muchos pintores en una forma de supervivencia económica, «venimos notando en nuestros artistas un afán tan exagerado a pintar historia a todo propósito, que hemos llegado a temer los impulse en este camino una falsa creencia. La de que sólo se remuneran y adquieren los cuadros históricos»³⁰. Una falsa creencia relativa, si consideramos los precios pagados por los cuadros de historia en las Exposiciones Nacionales y los del resto de géneros, pero que en todo caso explica el por qué de esta preferencia por las grandes composiciones históricas que en un campo artístico regido únicamente por el mercado ni siquiera hubiesen existido.

No existe en el siglo XIX un mercado de arte en sentido estricto³¹. Existe un simulacro de mercado de arte mediatizado y monopolizado por las instituciones estatales. Falso tanto por parte de los productores, la Academia funciona como una especie de monopolio y los pintores, a través de un complicado sistema de becas, cargos administrativos, etc., dependen para su sustento no tanto de la venta de cuadros como de sus relaciones con el aparato burocrático-administrativo estatal; y faltó también por parte de los consumidores, hay un monopolio por parte del Es-

²⁹ Esto no significa, por supuesto, que no siguieran existiendo encargos de este tipo. La Corona, especialmente durante el periodo isabelino, siguió encargando cuadros durante todo el siglo XIX. Lo mismo se podría decir de la iglesia y de las élites económicas. La diferencia es que, a diferencia de épocas anteriores, estos encargos no constituyen ya el centro de la vida artística.

³⁰ «La Exposición de Bellas Artes», *El Contemporáneo*, 16 de octubre de 1862.

³¹ Esto no significa, por supuesto, negar de forma absoluta la existencia de un mercado de arte, aunque más que de mercado de arte habría que hablar de comercio de piezas artísticas. Existe un mercado privado relativamente boyante de pintura de retratos, miniaturas, escenas de género, etc. Pero su peso, tanto económico como de repercusión cultural, es mínimo si se compara con la gran pintura tutelada por el Estado. Lo que marca el triunfo de un pintor no son sus ventas a clientes privados sino sus éxitos administrativos y la compra de su obra por las instituciones públicas. Para un panorama general sobre el mecenazgo no estatal en el arte español del siglo XIX, véase *Patrones, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992 (las comunicaciones correspondientes al siglo XIX en pp. 589-714).

tado, principal, y en algunos géneros, caso de la pintura de historia, único comprador. Situación señalada una y otra vez por la crítica artística decimonónica³².

En muchos casos el Estado ni siquiera actuó como comprador sino que asumió directamente el papel de mecenas artístico que anteriormente había tenido la Corona. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los cuadros encargados para la decoración de la Sala de Conferencias del Palacio del Senado. Un encargo directo, extraordinariamente bien pagado³³ y para el que los pintores ni siquiera tuvieron que pasar por el filtro de las Exposiciones Nacionales.

La idea, dentro de los postulados del liberalismo económico, de que la verdad del arte y su integración en la sociedad habría que buscarla en el libre intercambio entre artistas y público, gozó de muy escaso predicamento en la sociedad española del XIX. La vida artística giró en torno a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, organizadas y mantenidas por el Estado. No es casual en este sentido que las Exposiciones Nacionales fueran vistas, al menos en un principio, como continuación de los antiguos concursos de la Academia:

Señora: la gran solemnidad artística que hoy celebra alborozada la Real Academia de San Fernando, si bien no es la primera en su especie y puede considerarse como la continuación de una antigua práctica por largos años suspendida, se presenta sin embargo acompañada de tales circunstancias, que bien puede asegurarse que formará época en los fastos de la historia. En efecto, Señora, una solemnidad como esta, que se reproduce brillante después de 24 años de suspensión, y que al renacer, digámoslo así, de las cenizas y del olvido, se presenta con un nuevo ser, y como revestida de una esencia distinta³⁴

Ese nuevo ser, nacido de las cenizas del antiguo pero con esencia distinta, sería sólo, en realidad, la amalgama, contra natura, de las viejas Academias dieciochescas al servicio de la Corona/Estado (premios y compras estatales) y el desarrollo del mercado (las Nacionales como mercado de arte). Puesto que en este extraño matrimonio de conveniencia el primer aspecto, en el caso de España, se impuso claramente sobre el segundo, el triunfo del mercado como regulador de la actividad artística es poco más que una ficción ideológico-historiográfica.

³² Sólo como ejemplo de una lista por lo demás inabarcable véase lo escrito por Galofre en 1865 «aquí en España, que tenemos el presupuesto más recargado de Europa para el profesorado de Bellas Artes, en el que hay que arrimarse para tener una honrosa vejez, y al que todos tienden a llegar cuando el bien de la nación y el de las Artes pidiera que los 12 o 14.000 discípulos que en España las estudian, estudiaran la mayor parte la agricultura que nadie aprende y nadie profundiza. El gobierno, *que es el productor y tiene que ser cuasi el solo consumidor*; el gobierno que costea tres millones anuales para el profesorado solo de Bellas Artes, y medio millón para la adquisición de obras» (GALOFRE, J., «Exposición de Bellas Artes», *La Libertad*, 12 de enero de 1865)

³³ Francisco Pradilla y Ortiz recibió 50.000 pesetas por *La rendición de Granada*; José Moreno Carbonero 40.000 por *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla*; Antonio Muñoz Degraín 30.000 por *La conversión de Recaredo*; y Juan Luna Novicio 30.000 por *La batalla de Lepanto*.

³⁴ «Memoria leída en la solemne distribución de premios de la exposición de 1856 el día 31 de diciembre del mismo año», *La Gaceta de Madrid*, 3 de enero de 1857. Los 24 años de suspensión hacen referencia a los que habían pasado desde la última distribución de premios de los concursos de la Academia.

Una de las escasas excepciones a la idea de que el Estado tenía la obligación de proteger a los artistas fue la de Galofre³⁵, quien, consecuente con este planteamiento, propugnó la desaparición de la Academia, a la que consideraba particularmente dañina por depender del gobierno, y de los premios en las Exposiciones Nacionales³⁶, de forma que éstas pasasen a ser simplemente un mercado de cuadros, un lugar de intercambio entre productores artísticos y sus clientes, a ejemplo, según él, de lo que ocurría en Inglaterra.

Aunque incluso en el caso de este autor, uno de los pintores/teórico del arte más polémicos de mediados del siglo XIX, las cosas son más complicadas de lo que parecen y, salvo su oposición a la Academia, a la que considera causa de todos los males que afligen al arte español³⁷, sus posturas son bastante más matizadas de lo que una primera aproximación pudiera hacer suponer. A pesar de las afirmaciones anteriores son también frecuentes en sus artículos las llamadas a la obligación del Estado de comprar cuadros, «5º El gobierno, a mayoría de votos de todos los artistas de reputación de la corte, debiera adquirir dos cuadros de composición [...]. Con estas obras el gobierno iría formando poco a poco un *Museo Contemporáneo*»³⁸, y a la necesidad del patronazgo estatal con respecto a los artistas. Es cierto que en algunas ocasiones este papel del Estado se justifica como forma de suplir la atonía compradora de la sociedad, hasta que ésta sea educada en la necesidad del arte; pero no lo es menos, que, en otras, esta actitud estatal aparece como algo bueno y deseable en sí. Sólo desde ésta última perspectiva, y al margen de las relaciones de amistad entre ambos, se entendería el hagiográfico artículo publicado por Galofre en *La Nación*³⁹ sobre el rey Luis de Baviera, en el que este monarca es puesto como ejemplo de lo que el poder político puede y debe hacer por las artes, y que, en definitiva, consistiría en un patronazgo tipo An-

³⁵ Al margen de Galofre, hay un temprano precedente de esta defensa de un mercado de arte privado en el que Estado fuese sólo un cliente más, en un artículo del conde de Campo Alange aparecido en la revista *El Artista* en 1835 y en el que se preconiza que la aristocracia se convierta en el principal motor del mercado artístico, (CAMPO ALANGE, conde de, «A la Aristocracia española», *El Artista*, I, 1835, pp. 25-27).

³⁶ Esto no le impedirá propugnar la creación de premios especiales para aquellos artistas que más se hayan destacado en la continuación de la escuela española de pintura: «6º [Forma parte de un decálogo de normas por las que, según Galofre, debería regirse la celebración de una exposición de pinturas en Madrid. Estamos en los prolegómenos de lo que, posteriormente, culminaría con la creación de las Exposiciones Nacionales] Una condecoración al autor del cuadro que se acercase más a la antigua escuela española limitada a los clásicos Murillo, Velázquez y Ribera, con objeto de resucitar la escuela nacional» (GALOFRE, J., «Exposición pública en la Trinidad», *La Nación*, 21 de diciembre de 1852).

³⁷ Para las ideas de Galofre con respecto a la Academia véanse, al margen de sus múltiples artículos en periódicos y revistas, GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, Monier L. García, 1851, donde aparece resumido lo principal de su postura; y *Respuesta de d. José Galofre a la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó a las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las Nobles Artes en España*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1855.

³⁸ GALOFRE, J., «Exposición pública en la Trinidad», *La Nación*, 21 de diciembre de 1852. La cita forma parte de un decálogo de normas por las que, según Galofre, debería regirse la celebración de una exposición de pinturas en Madrid. Estamos en los prolegómenos de lo que, posteriormente, culminaría con la creación de las Exposiciones Nacionales.

³⁹ GALOFRE, J., «Nobles Artes», *La Nación*, 20 de noviembre de 1853.

tigo Régimen, completamente alejado de ese ideal de un arte regido por el mercado propugnado por el mismo Galofre en otras ocasiones.

Esta dependencia de la vida artística de las Exposiciones Nacionales muestra de forma clara la falta de un auténtico mercado del arte en la España del siglo XIX. Sólo a partir del momento en que un comercio especializado de productos artísticos, de una red de galerías y marchantes orientada al consumo privado, desplaza a los tradicionales sistemas de patronazgo como impulsores de la vida artística podemos hablar de un arte regulado por el mercado. En España esta sustitución no se va a dar, o se va a dar de forma muy imperfecta, durante todo el siglo XIX. La crónica ausencia de galerías especializadas, las únicas excepciones serían el establecimiento de Pedro Bosch en la Carrera de San Jerónimo de Madrid y la sala Parés en la calle de Petritxot de Barcelona⁴⁰, es una muestra palpable de la marginalidad del mercado en la vida artística española del XIX y de la dependencia de los artistas del patronazgo estatal.

Todavía a finales de siglo, cuando, por un lado, las Nacionales habían perdido ya parte de su importancia y, por otro, esta hegemonía del Estado como principal mecenas artístico comenzaba a ser puesta cada vez más en cuestión, los críticos se ven obligados a reconocer que, en el caso de España, la supervivencia del arte sigue irremediabilmente ligada al patrocinio estatal:

Para resolver de plano no hay más que un medio: la supresión del Estado en la vida del arte, la proclamación del anarquismo y el derrumbamiento de las fortalezas en el que se defienden los últimos restos del arte oficial [...]. El arte por el arte, la lucha por la lucha, en vez del arte por la medalla, de la lucha por el favor [...]. Aquí no existe la vida artística, y el Estado únicamente ejerce de vestal manteniendo el sagrado fuego⁴¹.

4. ARTISTAS Y CRÍTICOS EN LA CULTURA DEL SIGLO XIX ESPAÑOL

En este complejo escenario de cambios en la jerarquía de los géneros y el patronazgo/mercado el papel del artista sufrió también modificaciones importantes. En una fecha tan temprana como 1836 la revista *El Artista*, uno de los proyectos editoriales más ambiciosos del inicio de la modernidad cultural en España, incluyó en sus páginas dos grabados representando el uno al pintor de «antaño» y el otro al de «ogaño». El primero aparece en medio de un oscuro taller y rodeado de los recipientes es instrumentos propios de un oficio artesanal; el segundo en un estudio y rodeado de los objetos que definen una actividad intelectual, en particular

⁴⁰ Esta última convertida en lugar casi de visita obligada para la burguesía catalana, lo que la convierte en una cierta excepción en el panorama del mercado artístico español. Existieron además otros establecimientos, Platerías Martínez en Madrid, Planella en Barcelona,..., que de forma esporádica se dedicaron también al mercado artístico pero con una importancia mucho menor.

⁴¹ SORIANO, R., «Exposición de Bellas Artes», *La Época*, 5 de noviembre de 1892.

un anaquel con libros⁴². Dos imágenes que reflejan de manera particularmente nítida la forma como el nuevo modelo de artista se veía a sí mismo y, quizás sobre todo, quería ser visto.

El pintor decimonónico se imaginó parte del nuevo grupo social de los intelectuales⁴³. Un grupo heterogéneo que, al margen y frecuentemente en contra del anterior monopolio eclesiástico, conquistó un cuasimonopolio de la producción del discurso sobre el mundo dando contenido a esa nueva realidad desacralizada. El pintor tenía que dejar de ser un artesano que pinta objetos para convertirse en un artista que pinta ideas. Como escribe Sentenach, a propósito de Gisbert, uno de los pintores de más éxito en la época y ejemplo característico de pintor de ideas, «hervía en él uno de aquellos temperamentos progresistas, y usaba de sus pinceles como el orador de su palabra ó el poeta del metro, para servir esta causa y afirmar en su patria estas reformas»⁴⁴.

La vida de esta nueva clase intelectual estuvo, en la España del siglo XIX, fuertemente vinculada al Estado. Esto, que es más o menos cierto en función de cada grupo intelectual, en el caso de los pintores, y en particular de los pintores de historia, lo es mucho más. Su dependencia del mecenazgo estatal fue, como ya se ha visto, casi absoluta. El éxito o fracaso de un pintor dependía de la obtención de medallas en una Nacional y esto exigía pintar cuadros de historia cuyo discurso iconográfico se correspondiese con el ideológico del Estado. Tal como afirma a finales del siglo XIX, ya con una situación diferente a la que se había dado durante el resto del siglo, el crítico Comás Blanco a propósito de los cuadros de historia pintados por Agrasot:

fueron el resultado del esfuerzo hecho por Agrasot para alcanzar las codiciadas medallas. Hoy éstas se consiguen fácilmente con el cuadro de género [...]; pero en la época en que Agrasot pintaba estos grandes lienzos [...] los pintores que querían alcanzar una primera ó segunda medalla, tenían que acudir, mal de su grado, al cuadro de historia⁴⁵.

El artista-intelectual es juzgado, y pagado, en función de su capacidad de expresar los valores de la sociedad a la que pertenece, cuya defensa se arroga el Estado. Éste no se limita a una función sancionadora a posteriori, compra o no de los cuadros por las instituciones públicas, lo que ya hubiera sido determinante, sino que además llevó una especie de control ideológico sobre el gran escaparate del

⁴² *El Artista*, II, 1836, p. 108. La lámina del pintor de «ogaño» es obra de Federico de Madrazo, la del de «antaño» de Blanchard.

⁴³ Aunque el término intelectual sólo aparecerá a finales de siglo la idea está presente desde mucho antes. Para un temprano ejemplo español véase el cuadro de Antonio María Esquivel *Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, de fecha tan temprana como 1846, que muestra esta convivencia entre pintores y escritores y su papel como «hombres de pensamiento».

⁴⁴ SENTENACH, N., «La pintura española en el siglo XIX», *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 223.

⁴⁵ COMÁS BLANCO, A., «Siluetas artísticas. Joaquín Agrasot», *Blanco y Negro*, 236, 1895, s. p.

arte nacional que fueron las Exposiciones Nacionales en cuyos jurados la presencia de miembros del aparato burocrático estatal fue constante durante todo el siglo XIX⁴⁶. La pintura no era sólo un asunto artístico sino también, y quizás principalmente, político.

El éxito o fracaso en las Exposiciones Nacionales tenía una importancia decisiva en la carrera un pintor, de las medallas dependía no sólo la compra del cuadro por el Estado⁴⁷ sino también la posibilidad de ocupar una plaza en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, forma de vida habitual de muchos de los artistas del siglo XIX. La posibilidad, en realidad, de convertirse en intelectual orgánico al servicio del Estado. Un ejemplo claro de la importancia de las medallas en la carrera administrativa de los artistas lo tenemos en la polémica entre los partidarios de Jaime Morera y Antonio Muñoz Degraín por la sucesión de Carlos Haes en la cátedra de paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los argumentos de los partidarios de uno y otro van a girar, básicamente, en torno a la categoría y condición de las medallas obtenidas por cada uno de ellos en las Exposiciones Nacionales.

Pero las repercusiones del éxito en una Nacional no se limitaban al ámbito español. Los cuadros que se enviaban a las Exposiciones Internacionales eran elegidos, de manera casi exclusiva⁴⁸, entre los que habían obtenido medallas en las Nacionales. La única posibilidad para la mayoría de los pintores de darse a conocer en un mercado internacional del arte⁴⁹ mucho más atractivo económicamente que el español:

Los pintores pueden como San Vicente sacudir las sandalias, y atravesando pobres la frontera amanecer en París opulentos. Esta es la historia de Palmaroli, de Villegas, de Jiménez Aranda, de Román Rivera, de Raimundo Madrazo y del dibujante Urrabieta [...] hace muy poco a un joven pintor, Benlliure, se le han hecho proposiciones ventajosas: pintar dos años para una especie de Celestina del arte por 30.000 duros. ¡Dos años! ¿Le bastará a Pérez Galdós toda su vida para ganar otro tanto con la pluma? Y esto no es más que empezar; acaso Benlliure llegue también como Villegas a cobrar 30.000 duros por un solo cuadro⁵⁰.

La vida del pintor del siglo XIX estaba supeditada por completo a su éxito o fracaso en las Exposiciones Nacionales, controladas por el Estado tanto por lo que res-

⁴⁶ Esta presencia del Estado en la vida artística no sólo se dio en las Exposiciones Nacionales. La Academia de Roma, por ejemplo, incluía una Junta Consultiva permanente de 9 miembros de los cuales 4 eran nombrados por el Ministerio de Estado.

⁴⁷ El número de cuadros premiados pero no adquiridos por el Estado es tan pequeño que resulta despreciable a efectos estadísticos.

⁴⁸ Más del 90% de los cuadros enviados durante el siglo XIX a Exposiciones Internacionales habían sido premiados antes en una Nacional.

⁴⁹ Fueron varios los pintores españoles que lograron introducirse en el boyante mercado internacional del arte y que, como consecuencia, abandonaron casi por completo el mercado nacional, incluidas las Exposiciones Nacionales, en las que, sin embargo, la mayoría de ellos habían comenzado su carrera. Para un buen ejemplo de este fenómeno, véase lo escrito por Gracia Beneyto a propósito del valenciano Francisco Domingo (GRACIA BENEYTO, C., «Francisco Domingo y el mercado de la «High class painting», *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 130-139).

pecta a la admisión de las obras, como a la concesión de premios y, sobre todo, a la compra de cuadros, lo que en un mercado de arte tan raquítrico como el español del siglo diecinueve era tanto como decir la propia supervivencia del pintor como artista:

La vida del pintor en España, en los tiempos que alcanzamos, se cuenta de Exposición á Exposición ó mejor dicho de campaña a campaña [...] casi sólo se vende lo que se expone si merece premio, se comprende bien que las Exposiciones y el éxito que en ellas puedan tener las obras, sea la preocupación constante, fija, tenaz, del artista⁵¹.

Y aquí entra en escena el otro gran protagonista de este nuevo sistema cultural, el crítico. Aparición debida a que, por un lado, el artista ya no produce para un mecenas que le encarga la obra sino para un público anónimo, el crítico hace de intermediario entre artista y público; por otro, al desarrollo de la prensa como medio de difusión de ideas, el crítico como catalizador de opiniones⁵². Cambios que afectaron a todas las formas de expresión artística pero que en el caso de la pintura se vieron reforzados por la disponibilidad de esta para generar metadiscursos y porque en muchas ocasiones la palabra del crítico actuó como sucedáneo de los propios cuadros.

Respecto a lo primero, la irreductibilidad de la obra pictórica, su no dependencia de discursos literarios, es una conquista reciente del campo artístico⁵³, quizás, en sentido estricto, no anterior a Duchamp y sus metadiscursos anticipados (títulos oscuros, comentarios retrospectivos,...). Durante la práctica totalidad del siglo XIX, sin embargo, los artistas se encuentran en una relación de inferioridad con respecto a los productores de metadiscursos artísticos⁵⁴ que utilizan la obra de arte como objeto susceptibles de interpretación (una especie de versión particular del célebre *ut pictura poesis*): el público no ve el cuadro sino la interpretación que de él hace el crítico.

Por lo que se refiere al uso de la palabra del crítico como sucedáneo de la obra artística, es sólo el resultado de una imposibilidad material, la que tenía la mayoría del público para contemplar de forma directa los cuadros expuestos en una Na-

⁵⁰ BLANCO ASENJO, R., «Una visita a la Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, 17 de mayo de 1881.

⁵¹ MELIDA, D.E., «Vida y obra de Víctor Manzano», *El Arte en España*, V, 1866, p. 127.

⁵² Esta importancia de la prensa como modelador del gusto artístico del público queda muy bien reflejado en un artículo de la *La Época* de 1862: «En el periódico de la mañana busca el juicio [se refiere al público] del drama que vio estrenar la noche anterior; al siguiente día de la aparición de un libro quiere saber lo que de él piensa la crítica; apenas abierta una exposición de bellas artes necesita opiniones que le ayuden a formar la suya» (GARCÍA, J., «Exposición de Bellas Artes», *La Época*, 21 de octubre de 1862).

⁵³ Un buen ejemplo de la lucha por la autonomía artística de los pintores frente a los críticos lo tenemos en las relaciones, tal como son descritas por Dario Gamboni, entre el pintor Odilon Redon y el crítico Huysmans. Véase GAMBONI, D., *La Plume et le Pinceau*, París, Les Éditions de Minuit, 1989.

⁵⁴ Es muy significativo a este respecto que muchos de los críticos decimonónicos de arte inicien sus artículos afirmando que no son pintores, como si esto les diese un plus de legitimidad a la hora de escribir sobre pintura.

cional. Tienen que conformarse con la descripción que de éstos hace la crítica en periódicos y revistas. Estaríamos ante la afirmación anterior, la de que el público no ve el cuadro sino la interpretación que de él hace el crítico, pero llevada a sus últimas consecuencias: el público no ve el cuadro materialmente, lo que «ve» es la descripción literaria que de él hace el crítico. Así lo expresan con toda claridad, por tomar dos ejemplos distantes en el tiempo, Juan de Dios Mora en 1860, «La [...] importancia de este cuadro [...] exige que nosotros le demos a conocer en lo posible a aquellos de nuestros lectores, especialmente a los de provincias, que no hayan tenido ocasión de admirar la obra del Sr. Gisbert»⁵⁵, y Luis Alfonso en 1890, «El dramaturgo, el compositor, el novelista, pudieran, en último extremo prescindir de la crítica [...] pero, ¿como podrían saber en Barcelona del cuadro o estatua expuestos en Madrid sin el juicio escrito o impreso a que antes me refería?»⁵⁶.

El peso de la palabra del crítico como sucedáneo de la propia obra artística se vio acentuado por la importancia que la prensa decimonónica concedió en sus páginas a la celebración de las Exposiciones Nacionales. Un fenómeno hoy difícil de entender pero que hizo que Nacional tras Nacional la practica totalidad de las revistas y periódicos del país, tanto los de ámbito local como los de ámbito nacional, dedicasen durante varias semanas lo mejor de sus páginas⁵⁷ a una crítica pormenorizada de los cuadros expuestos, y digo cuadros porque hasta los años noventa la atención prestadas a las obras de escultores y arquitectos es mínima. Estaríamos ante algo muy cercano, por lo que se refiere al tratamiento periodístico, a lo que hoy podrían ser las crónicas sobre los grandes festivales internacionales de cine en las que los comentarios sobre artistas y directores se entremezclan con reseñas sobre las películas presentadas, no sólo sobre aspectos formales sino también sobre sus argumentos. En el caso de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, largas críticas que sirvieron para llevar hasta el último rincón del país el eco de los cuadros y temas expuestos en Madrid.

Nombres como los de Balart, Balsa de la Vega, Comás Blanco, Coque, Cruzada Villaamil, Alarcón, Alcántara, Domenech, Murguía, Tubino, Fernanflor, Cañete, Palet y Villava, Pi y Margall, Galofre, Luis Alfonso, Araujo y todo un largo etc., configuran la pléyade de críticos que, con sus crónicas grandilocuentes y enfáticas, sacaron la pintura a la calle, fuera de las salas de exposiciones, rebuscando y explicando en sus ideas más ocultas. Críticas fundamentalmente descriptivas y argumentales en las que predominan los valores de significado sociopolítico sobre los artísticos y que, en muchas ocasiones, en el caso concreto de la pintura de historia, son acompañadas de una breve reseña sobre el hecho histórico plasmado en

⁵⁵ MORA, J. de D., «Exposición de Bellas Artes», *La Discusión*, 31 de octubre de 1860. Se refiere a *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*.

⁵⁶ ALFONSO, L., «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época*, 3 de mayo de 1890.

⁵⁷ En el caso de los periódicos es habitual, al menos hasta la década de los ochenta, que las reseñas de las Exposiciones Nacionales aparezcan en primera página. Reseñas que pueden prolongarse, como si de un folletín se tratase, durante días y días. El periódico *El Progreso*, por poner un ejemplo, prolongó la reseña de la Nacional de 1881 durante 21 días, y no es una excepción.

el lienzo. Un tipo de crítica que, por lo que parece, contó con el beneplácito del público, al menos esto parece deducirse de comentarios como este de *La Ilustración Española y Americana*, a propósito de *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* de Gisbert, «llama la atención y provoca las preguntas más bien por el drama que por su mérito excepcional. El público se interesa más por el asunto que por lo otro»⁵⁸.

En todo caso fue esta imagen mediatizada la que recibió la mayoría del público, la creada por unos críticos que se consideraban muy por encima de los propios pintores a la hora de enjuiciar y determinar el valor y el sentido de los cuadros, «en el Jurado hay muchos pintores, y en el momento en que esos señores admiten o desechan los cuadros ejercen la crítica, juzgan la obra; y nadie menos a propósito para juzgar las obras de pintura que el pintor de oficio»⁵⁹. Difícilmente se puede ser más contundente sobre la supeditación de los pintores a los críticos.

5. CONCLUSIÓN

Éste fue el marco en el que se desarrolló la vida artística del siglo XIX español, condicionado, mejor habría que decir determinado, por la jerarquía de los géneros, la omnipresencia del Estado, la idea de la pintura como un discurso ideológico y la hegemonía de la crítica. El resultado, una pintura ideológica, al servicio del Estado, en la que importa más el discurso que la plasmación pictórica.

Este carácter pedagógico determina algunos de sus rasgos formales más característicos y sobre los que una y otra vez volverán los críticos al juzgar las obras expuestas: necesidad de verosimilitud (las pinturas debían representar los hechos tal como ocurrieron o pudieron haber ocurrido), claridad de lectura (la persona que mira el cuadro debe poder interpretar rápidamente lo que allí se representa) y dramatismo compositivo (los cuadros deben estar compuestos como una escena de teatro en su momento cumbre). En resumen, lo que se pide a la pintura de historia es que represente el pasado tal como el Estado quiere imaginar ese pasado y que atraiga la atención del espectador atrapándole en su argumento. No precisamente una buena carta de presentación desde la perspectiva de nuestras ideas y valores sobre el arte.

Sería un error, sin embargo, descalificarla a partir de valores que poco o nada tienen que ver con los de la época en que fue creada. Al margen de que la calidad de muchos de los cuadros de estos autores sea más que sobresaliente, estamos posiblemente ante uno de los grandes momentos de la historia de la pintura española, algo sobre lo que los contemporáneos no tuvieron ninguna duda, entender

⁵⁸ *La Ilustración Española y Americana*, 22 de agosto de 1882.

⁵⁹ MILLÁN, P., «Exposición de Bellas Artes», *El País*, 21 de mayo de 1895. Estaríamos, en fecha tan tardía como ésta, ante una explícita negación de la autonomía del campo artístico.



Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX

su sentido y significado sólo es posible a partir de sus propios valores, que no son precisamente los nuestros.

Un episodio histórico para cuya comprensión, a pesar de su relativa cercanía temporal, apenas sirven nuestras concepciones sobre el Arte, igual de efímeras y arbitrarias, por otra parte, que las del siglo XIX.



