

Los estudios de arte del siglo XIX Reflexiones en voz alta

SALVADORA MARÍA NICOLÁS GÓMEZ

RESUMEN

Este artículo recoge una serie de consideraciones generales y reflexiones personales sobre los estudios de arte del siglo XIX. Son abordadas cuestiones referentes al concepto y los límites de la materia tratada, las metodologías que se pueden aplicar a su estudio, así como fuentes, y bibliografía. Un intento de mirada nueva hacia el arte del siglo XIX desde el siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: arte del siglo XIX; fuentes del arte del siglo XIX, bibliografía del arte del siglo XIX; metodologías; *biedermeier*; *just milieu*; *pompier*.

ABSTRACT

This article contains a number of general considerations and personal reflections on the study of nineteenth-century art. They addressed issues relating to the concept and limits of the subject matter, methodologies that can be applied to their study as well as sources, and bibliography. A new look at nineteenth-century art from the XXI century.

KEY WORDS: nineteenth-century art, sources nineteenth-century art, bibliography of nineteenth-century art; methodologies; *biedermeier*; *just milieu*; *pompier*.

Con la distancia y perspectiva de los primeros diez años del siglo XXI existe la voluntad de intentar contribuir a mirar de forma diferente todo el arte del período del siglo XIX en su conjunto, sin excluir de antemano de él algunos aspectos, y a determinados artistas, que han sido, a menudo, sistemáticamente abandonados y olvidados.

Se ha de investigar más a fondo en los temas que abordan las obras de arte del siglo XIX, para poder elaborar mejores interpretaciones que puedan dar explicación de los mensajes, ideas, y emociones que se perciben en sus asuntos. Hay que volver a mirar, examinar, localizar elementos formales y conceptuales que siguen provocando la curiosidad de volver a analizar la obra de arte del siglo XIX en cuanto tal. Su proceso de creación, evolución, sistema de representación, exhibición y recepción públicas; su fortuna crítica.

La iconografía del arte del siglo XIX ha de estar más desarrollada y divulgada; el inventario de sus obras ampliado y completado cada vez más, como fuente continua de nuevos interrogantes, modos de explorar, y temas que desarrollar.

Con su progresiva actualización son posibles valoraciones objetivas del ingente patrimonio artístico legado por el siglo XIX, integrado por arquitecturas desprotegidas y por todas esas obras de arte que yacen en los fondos y depósitos de los museos nacionales o locales, o en los almacenes de los ayuntamientos, o de las instituciones públicas. El conocimiento y divulgación del significado de esas obras es imprescindible como paso previo hacia su correcta estimación.

Consolidado su estudio, es posible contribuir a la fase actual de difusión del conocimiento del arte del siglo XIX, no solo en las grandes capitales de las naciones sino también en toda localidad geográfica, en un proceso de sensibilización creciente encaminado hacia un mayor aprecio general hacia todas las manifestaciones del arte ochocentista.

LOS ESTUDIOS DE ARTE DEL SIGLO XIX

Los estudios de arte del siglo XIX en la Universidad permiten que puedan ser muy amplias las posibilidades de utilizar enfoques distintos en la investigación. Los requisitos previos para ello pasan por satisfacer la claridad en cuanto al concepto que se tenga y se vaya a utilizar de la materia, el método de análisis, y las fuentes empleadas para su estudio, con la finalidad de satisfacer la necesidad de dar unidad conceptual y metodológica. Todavía a muchas de las manifestaciones artísticas del siglo XIX, excepto, casi siempre, aquellas que se refieren, o al Realismo, o al Impresionismo, no se les da suficiente importancia en la historiografía artística, sobre todo en los manuales de Historia del Arte; son olvidadas, no adecuadamente valoradas, o no tratadas por extenso. Esta circunstancia puede deberse, en gran parte, a la, aún, reciente consolidación del estudio del arte ochocentista, una de cuyas posibles causas de retraso, haya podido estar en la, tal vez, excesiva inclinación de los enfoques metodológicos, en ocasiones, hacia el estudio exclusivo del arte de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

CONSIDERACIONES GENERALES

Si consultamos el diccionario de Lengua¹ buscando lo que significa la palabra "arte" encontramos: *ARTE* (Del lat. *ars, artis*). 2. Acto mediante el cual, valiéndose de la materia o de lo visible, imita o expresa el hombre lo material o lo invisible, y crea copiando o fantaseando. Si indagamos en un diccionario de términos artísticos localizamos una descripción bastante similar. Sin embargo somos conscientes de que el arte no es un concepto fácil de definir.

El arte como acto y como creación "*promociona la materia inerte del significante, explora todos los aspectos materiales, formales, significativos, instaura una coherencia interna, un nuevo contexto inédito, inexistente hasta su aparición, en donde los distintos elementos plásticos se doblegan al sentido que dimana del conjunto de la obra realizada*" (S. Marchán)². Necesitamos, por tanto, concretar que en nuestro caso se trata de estudiar el resultado de ese acto y de esa creación manifestado en objetos artísticos, diferentes a la poesía, la prosa, el teatro, o la música.

Creemos que el estudio del arte del siglo XIX debe tratar de arte figurativo-visual y espacial (pintura y escultura), y de arte espacio-temporal (arquitectura). Es un punto de partida aparentemente obvio pero que busca su razón de ser en la distinción realizada, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, para separar el arte figurativo (*bildende kunst*) del que no lo es (E. Lessing. *Laocoonte*. 1766)³. En el *Arte del siglo XIX* nos moveremos en las coordenadas que contemplan el arte como imitación o *mimesis*, y como creación o imaginación, situado todavía frente a sistemas de representación herederos del Renacimiento, en trance de entrar en la crisis de su definitiva disolución (perspectiva geométrica, reproducción fiel del modelo natural, tridimensionalidad...), y dentro de la consideración general del arte como conciliador entre la razón y la sensibilidad humanas. En cuanto a las sucesivas mediatizaciones que ha sufrido el arte a lo largo de la historia (desde la función mágica, la vinculación al trabajo y la técnica, etc.) algunas parecen más interesantes que otras. El arte ha sido considerado, y algunos lo consideran, un modelo para transformar la sociedad. Denis Diderot estimaba que la misión del arte era atraer la virtud y hacer odioso el vicio. A mediados del siglo XIX, para Joseph Proudhon el arte era "*una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, en vistas al perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie*". Mientras que para Zola la obra de arte era "*un rincón de la creación visto por un temperamento*". He aquí, por tanto, diversos planteamientos, una visión ética del arte, y una visión emocional del mismo.

LA OBRA DE ARTE

Para el historiador del arte Alois Riegl, en 1903, "*según la definición más usual, obra de arte es toda obra*

1 Diccionario de la Real Academia Española. 1947. Decimoséptima edición.

2 MARCHAN FIZ, S. *El Universo del Arte*. Madrid, 1981, p. 51

3 Véase, ARGAN, G. C. en, A. A. V. V. *Arte, Arquitectura y Estética en el siglo XVIII*. Madrid, 1987, pp. 72-73

*humana apreciable por el tacto, la vista o el oído que muestra un valor artístico*⁴. La obra de arte figurativo-visual y la obra arquitectónica, cuyo conocimiento en el transcurso del siglo XIX tenemos como finalidad, se expresan en primer lugar a través de sus formas y de la técnica empleada en ella. La obra de arte establece sus propios límites y fija una manera de agrupar sus partes y de ordenar las relaciones entre ellas. “*Así pues, la obra de arte es un todo efectivo, cerrado, se funda para sí y en sí y esta realidad existente para sí se contrapone a la Naturaleza*” (A. Hildebrand. *El problema de la forma en las artes figurativas*. 1893).

La obra de arte ha de ser situada en el marco de la evolución general de las formas que denominamos también evolución estilística. Sin olvidar el análisis centrado en el estudio de los elementos iconográficos. Es clasificada dentro de coordenadas espacio-temporales concretas, sin perder de vista que cada creación artística ha de ser analizada desde la perspectiva de su propio tiempo y no proyectando en ella el nuestro propio, aunque sin renunciar a tratar de evidenciar lo que en ella pueda permanecer o no de actualidad para el presente.

Se ha de llevar a cabo una catalogación correcta de la obra de arte para así poder elevar sobre ella como base, cualquier edificio interpretativo de la misma. La investigación documental, por tanto, es ineludible para ello, pero cuidando de no quedar reducidos a ella privándonos de una explicación más amplia, más rica.

La contextualización histórica precisa, imprescindible, permite tener en cuenta los factores culturales, económicos y sociales que acompañan al proceso general de la creación artística, a la conformación de la obra y a la de su significado. El conocimiento de las circunstancias del artista y las de los receptores de la obra, como parte de la realidad cultural y social que les rodea, es indispensable para ampliar su conocimiento y su adecuada interpretación.

EL ARTISTA

La valoración de la actividad del artista frente a la actividad del artesano se remonta, como se sabe, al Renacimiento cuando el artista comienza a ser reconocido socialmente. Su ascenso en la escala social no culmina hasta que el patronazgo pasa de las monarquías absolutas y la aristocracia, a la burguesía ante la que el artista afirma la concepción renacentista del arte y la independencia de su actividad. Esto se manifiesta radicalmente durante el siglo XIX con la teoría del "arte por el arte" (Th. Gautier), cuando el artista se enfrenta a la producción industrial en serie, reivindicando frente a ella la concepción de su obra como algo único e irrepetible.

Por otro lado, desde mediados del siglo XVIII y en el siglo XIX, a través del estudio del pasado histórico del arte, se reveló ante el artista la posibilidad de múltiples actitudes frente a su propio horizonte creativo. Esa posibilidad le liberaba de lealtades anteriores a convencionalismos establecidos, y le ofrecía indagar, rebelarse. Pero al mismo tiempo la actividad creativa artística se convertía en una lucha continua por demostrar una nueva e independiente relación con la inmensidad abrumadora del arte del pasado. Desde entonces el arte se convierte en "problema".

EL ESPECTADOR

El destinatario final de la obra de arte es, a fin de cuentas, el espectador de la misma. El puente entre el artista y el espectador es la obra de arte; hasta que aquel no contempla ésta no finaliza el proceso artístico en el sentido moderno. Dicha contemplación se puede realizar de forma simultánea como en la pintura, y la escultura, o de manera sucesiva como en la arquitectura. En la valoración artística de una obra interviene el espectador individual y el público, en tanto que colectivo, dentro de lo que hemos llamado *proceso artístico* (artista-obra-receptor). En sentido genérico y con rigor histórico no se puede hablar de espectador de las obras de arte hasta época relativamente reciente. El concepto moderno de público general se fue formando a partir de los Salones en París, que se consolidaron en el periodo que nos ocupa⁵.

4 RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987, p. 23

5 Véase, CROW, Th. *Pintura y Sociedad*. Madrid, 1989.

Estudiando el arte del siglo XIX asistimos a la progresiva disolución de la "jerarquización" de los géneros artísticos, que ya no es respetada, e incluso a la rehabilitación completa de uno de ellos considerado infimo: la pintura de paisaje, produciéndose en ella un desarrollo autónomo como tal género. Siguiendo a Novotny, se pueden distinguir para su estudio en el siglo XIX, partiendo de los conceptos de paisaje ideal y de paisaje histórico, algunas clases de paisajes: paisaje heroico, romántico, *biedermeier*, realista, impresionista, simbolista, etc. Sin perder de vista la evolución interna del género, desarrollo que va desde la pintura de paisaje de caballete en el estudio, a la pintura de paisaje "*à plein air*", al aire libre. Mientras, al mismo tiempo van apareciendo nuevos géneros: la fotografía, el cine, que han de presidir nuevas clasificaciones. Los estudios de arte del siglo XIX siguen la división o clasificación de las artes en Pintura, Escultura, y Arquitectura, y aumentan el interés por el estudio de las artes gráficas y las artes decorativas e industriales.

EL ESTUDIO DEL ARTE DEL SIGLO XIX

El arte del siglo XIX es sujeto de interés relativamente reciente para la historiografía artística general. Desde mediados de los años sesenta del siglo XX hasta mediados de los ochenta y los noventa, se ha acrecentado el interés por el estudio e investigación del arte del siglo XIX. La época ochocentista, en comparación con otras, se ha visto enriquecida, reiteradamente, por más estudios que cualquier otra etapa de la historia del arte, y se han ido modificando anticuados puntos de vista utilizados para analizar el arte del siglo XIX⁶. Uno de los campos donde, en comparación, más se han incrementado las investigaciones ha sido el de la escultura, ya que la pintura y la arquitectura del siglo XIX han tenido un seguimiento más o menos constante. De ello se hizo eco H.W. Janson en la *Introducción* del volumen dedicado a las Actas de la Sección de Escultura del XXIV C.I.H.A. de Bolonia, 1979⁷.

La revalorización historiográfica de los estudios del Arte del siglo XIX se vio reforzada, en 1930 cuando se preparó en París el "*Centenaire du Romantisme*". Con este motivo escribieron textos: L. Rosenthal *L'Art et les artistes romantiques*, París, 1928; J. Robiquet *L'Art et le goût sous la Restauration*. París, 1928; P. Schommer *L'Art décoratif au temps du Romantisme*. París, 1928. H. Focillon. *La peinture au XIXe siècle. Le retour à l'Antique. Le Romantisme*. París, 1927; y, *La peinture aux XIXe et XXe siècle. Du Realisme a nos jours*. París, 1928.

En 1913 se celebró en Madrid una exposición titulada "*Exposición de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX*" de la que publicó el catálogo la Sociedad de Amigos del Arte. En 1951 se celebró otra denominada "*Exposición de pintura isabelina (1830-1870)*" con Catálogo-Guía cuyo texto fue obra de E. La fuente Ferrari.

Algunos historiadores permanecían vacilantes o reacios en la recuperación de algunas parcelas del arte del siglo XIX relegadas hasta ahora, a pesar de que hubo algunas excepciones clarividentes como el artículo capital de André Chastel, "Le XIXe siècle est-il bon? est-il mauvaise?" en, *Le Monde*, 9 marzo de 1973. Este historiador más adelante se expresa en estos términos: "*Es evidente la necesidad de aceptar la heterogeneidad del siglo XIX y renunciar a la facilidad de una lectura en blanco y negro en la que las escuelas del futuro se contrapongan a las de la reacción, cuando la verdad –y el interés– están por el contrario en la coexistencia de los clásicos y de los románticos, del idealismo y del realismo, de los impresionistas y de los "pompier"*⁸.

En los años setenta hubo de nuevo grandes esfuerzos de erudición para poner en luz las grandes corrientes y los grandes artistas del siglo XIX. El interés demostrado con exposiciones como la de "*De David a Delacroix*", París-Detroit, 1974-1975, y las grandes retrospectivas "*Ingres*" (París, 1967), y "*Millet*" (París, 1975), fueron prueba de ello. También obligaron a mirar de forma diferente a los mencionados pintores pues se les había hecho

6 ROSEN, Charles / ZERNER, Henri. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Blume. 1988. Introducción.

7 JANSON, Horst W. *Introduction* en, *La sculpture nel XIX secolo*. Bologna. XXIV Congreso del C.I.H.A. 1979

8 A. CHASTEL, *La Revue de l'Art*, París, 1980. *L'Uso della Storia dell'Arte*. Roma-Bari, 1982, p. 113

"padres" del *style pompier* (Ingres, "*Apotheosis de Homero*"; Millet, "*L'Angelus du soir*"). Con idéntico interés se inició igualmente la rehabilitación de los herederos de aquellos, despreciados antes (exposiciones: "*Amaury Duval (1808-1885)*", Montrouge, 1974; "*Charles Gleyre (1806-1874)*", "*Winthertur*", París, 1975; "*Alexandre Hesse (1806-1879)*", París, 1979; "*Lehmann (1814-1882)*", París, 1978; "*George Brillouin (1817-1893)*", París, 1976; "*Jules-Élie Delaunay (1828-1891)*", Nantes-París, 1989,...⁹.

Al mismo tiempo han tenido consecuencias positivas en la historiografía del arte del siglo XIX algunas publicaciones (Jeremy Maas, *Victorian Painters*. Londres, 1969; L. y R. Ormond *Lord Leighton*, 1975; exposición *Victorian High Renaissance*, Manchester-Minneapolis, 1978-1979...; Heinrich Fuchs, *Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*", Viena, 1972). En algunas de las exposiciones se acentuó el interés en temas como el orientalismo, y se consiguió llamar la atención sobre muchas pinturas olvidadas de gran calidad (*L'Orient en question, 1825-1875*, Marseille, 1975).

Quizás contribuya la distancia, cada vez mayor, que nos separa del siglo XIX, al nuevo interés mostrado, haciendo que se renueve éste hacia todo el período en su conjunto, sin que sean excluidos de antemano de él algunos aspectos que eran sistemáticamente abandonados.

Nuestra primera tarea debe ser reunir el material correspondiente al arte del siglo XIX, y su documentación, de entre las vastas cantidades disponibles, para que el arte de dicho periodo resulte tan familiar como el de otras épocas mucho más célebres, por ejemplo, entre los alumnos. La fama de *aburrido* conferida al arte del siglo XIX se debe en gran parte a muchos pintores, denominados "pompier", que según la crítica que los designaba así abordaban en su obra temas literarios grandilocuentes que algunos parecían incapaces de dominar. Con sus, así llamadas por los críticos, "*posturas olímpicas*" produjeron el "*genre ennuyeux*", el "*genero aburrido*" en el que eran incluidas algunas de las obras del propio Ingres, de Cornelius, y otros importantes pintores¹⁰.

EL ARTE POMPIER Y EL ARTE OFICIAL

Albert Boime (*Thomas Couture and the Eclectic Vision*. (1980) relaciona el estilo realista en literatura y en pintura, e intenta rehabilitar la figura de Th. Couture calificada de *pompier*. Historiadores del arte como él son los que han destacado el nuevo interés por el arte de los "*pompiers*", pintores "académicos", o representantes consagrados del "*L'Art officiel*" en Francia a partir de 1850¹¹.

El gusto oficial lo conformaban por encima de la variedad de estilos, dos elementos: a) el tema o asunto y b) el "*fini*" o acabado de la superficie del cuadro¹² o "*lo impecable*" como diría Gombrich¹³. El asunto no era siempre una solemne pintura de historia de gran formato, en ocasiones no era más que una escena de género a gran escala con cierto interés expresada "pomposamente".

Negarse a emplear el "*fini*" era enfrentarse a las autoridades artísticas reconocidas oficialmente: la Academia y el Ministro de Bellas Artes. Indicaba también resistencia en contra de alejar de la pintura la realidad cotidiana mediante un proceso idealizador. Esto trajo muchos problemas de aceptación a la obra de Manet en los Salones reconocidos.

Los pintores de vanguardia con sus controvertidas obras fueron los que continuaron la tradición del "arte culto", no los pintores de "*L'Art Official*".

La rehabilitación, en la década de los años setenta del siglo XX, de los estilos decorativos (*Art Nouveau*, *Art Decó*,...) trajo consigo la de los artistas que se encontraban ligados a ellos. Esto es, con el *modern style* fue

9 THULLIER, J. *Peut-on parler d'une peinture "pompier"?* París : Collège de France. 1984. "*Pompier*" en, *Encyclopedia Universalis*. París, 1989

10 FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix*. Madrid: Alianza, 1989, p. 89

11 Después de 1850 el gobierno francés se negó a encargar y comprar obras que no respondieran al "gusto oficial".

12 ROSEN / ZERNER, Op. Cit., 1988, pp.204-215

13 GOMBRICH, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1967, p.55

recuperada la escultura de 1900; con el estilo *art déco*, los artistas Pougheon, Dupas, Jaulmes, no hacía mucho mirados como la última encarnación del *pompierismo*. La masa enorme y hasta ahora indeterminada de los *pompieres* se encontró, así, en pocos años, adecentada (*entamée*) por todos lados, y poco a poco desmenuzada y explorada. Porque después de 1939 el arte denominado *pompier* había estado tan criticado que se había convertido en prácticamente invisible, a excepción de algunos conjuntos privilegiados (decoraciones del Pantheon, de l'Hotel de Ville de París).

Los primeros ensayos para sacarlos de los fondos de los museos y de los almacenes públicos para mostrarlos al público, desvelaron obras de gran interés y belleza. Diversas exposiciones (La exposición el "*Salon Imaginario*" (Berlín, 1968) vinieron a mostrar que *lo subjetivo* a veces podía ser tratado con rigor y seriedad; la exposición "*Equívocos*" (Museo de Artes decorativas de París, 1973), concebida al principio con espíritu irónico, obtuvo un efecto inverso al pretendido y fue determinante para la opinión parisina (el público).

Se organizaron manifestaciones objetivas e informadas: vastas presentaciones como "*Le Musée du Luxembourg en 1874*", organizada por Genevieve Lacambre (Grand Palais, París, 1974), "*The Impressionistes and the Salon 1874-1886*" (Los Angeles-Riverside, 1974); "*Art Pompier: Anti-Impressionism*" (Hampstead, 1974); o exposiciones monográficas como la de "*Gerôme*" (Dayton-Minneapolis-Baltimore (1972-1973), "*William Adolphe Bouguereau (1825-1905)*", (San Francisco, 1974-1975), "*François-Nicolas Chiffart (1825-1901)*", Saint Omer, 1972; "*Alphonse De Neuville (1835-1885)*", *ibid*, 1978, "*Antigna*" (1817-1878), Orleans, 1979...) Numerosos museos franceses (Dijon, Bordeaux, Nice) tomaron la iniciativa de exponer sus fondos del siglo XIX con un éxito que no era solamente curiosidad.

La revisión de la crítica realizada hasta ahora a los denominados *pompier* se produjo a través de publicaciones de libros y artículos, como el primer libro importante (J.-P. Crespelle "*Les Maitres de la Belle Époque*". París, 1966), concebido con espíritu ambiguo pero en el que la calidad de lo expuesto anulaba las visiones sarcásticas.

Según Rosen y Zerner la influencia del "arte oficial" ha tenido lugar no tanto en la historia de la pintura como en la de las escenografías cinematográficas de la época dorada de Hollywood. Las invenciones de los "*pompier*" o del "*arte oficial*", no tardaron en aparecer en imágenes de la vida cotidiana como portadas de revistas o cajas de bombones¹⁴. El pintor que más éxito tuvo entre los maestros del "*Art Official*" francés del siglo XIX fue William Bouguereau (1825-1905), de tanta influencia en la fotografía de postales sentimentales del siglo XIX, y de tanta contribución a la creación de un estilo artístico genuinamente popular. Inventor de la imagería típica de finales del siglo XIX.

Pero no le sigue a la zaga Thomas Couture (1815-1879), maestro de Manet, constructor de las "*grandes machines*" que representan una significativa rama del arte a merced del encargo oficial y de la ayuda estatal.

Otros pintores destacados dentro del "arte oficial" serían Jean-Paul Laurens (1838-1904), Jean-Leon Gérôme (1824-1904), discípulo de P. Delaroche, quienes a veces trataban los temas históricos como si fueran escenas de género, y las escenas de género disfrazadas con atuendos históricos. Así pues, las normas académicas del "decoro" y demás, en cierto modo, fueron también eran transgredidas por el llamado "arte oficial", aunque, al parecer, de manera tan sutil que ni los propios censores oficiales reparaban en ello. Quizás porque al predominar la maestría técnica, el ilusionismo y la verosimilitud, todo lo demás pasaba desapercibido, o porque estaban ya olvidadas las fuentes académicas primigenias de donde se bebía antes, con el fin de que estuvieran acordes el arte y el mundo que rodeara a éste.

Algunos autores incluyen la obra de Puvis de Chavannes (1824-1898) dentro del "arte oficial" (Rosen/Zerner). Otros prefieren considerarlo exclusivamente como mentor del programa artístico del Simbolismo (E. Lucie-Smith. *El Arte simbolista*. Barcelona, 1991. J. Gállego. "La Pintura europea del siglo XIX" en, *El Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*. Madrid. Espasa-Calpe. 1990). Hemos de ser capaces de buscar la

14 ROSEN / ZERNER, Op. Cit., 1988, p.198 y, p.217

preguntas adecuadas al siglo XIX para que comprendamos que éste no puede llegar nunca a resultar *aburrido* una vez encontradas sus claves propias. Además de que estemos convencidos de que a un historiador del arte, a un profesor, o a un investigador de esta materia, ningún período cronológico de la historia del arte, ni ningún período artístico le puede, ni le debe, resultar jamás *aburrido*.

Los estudios iconográficos del arte del siglo XIX han de ser constantemente desarrollados y es necesario para ello que el inventario de obras sea cada vez más completo. Serán fuente continua de preguntas, modos de explorar, temas que desarrollar. El siglo XIX produjo cantidades ingentes de arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas e industriales, tantas como en los cuatro siglos anteriores juntos, tantas como para hacer innecesaria la justificación de su estudio aparte, independizándose del estudio del arte del siglo XX.

Son todas esas obras que yacen en los fondos y depósitos de los museos nacionales, provinciales, en los trasteros y almacenes de los ayuntamientos. El conocimiento de esas obras ha de hacerse accesible a través de inspecciones sistemáticas y estudios en los archivos, en un trabajo constante de investigación, acompañados de análisis, interpretación y divulgación en las aulas, y en las salas de conferencias. También en la formación básica para iniciar caminos de investigación entre los estudiantes mediante la elaboración de tesinas y tesis doctorales, y mediante otros caminos profesionales dirigidos hacia la ocupación de puestos de responsabilidad en los organismos públicos, o privados, dedicados a la conservación de uno de los sectores del patrimonio artístico más próximo a nuestros días: el arte del siglo XIX.

En París, la nueva exhibición de obras de arte en el Museo d'Orsay, que abre sus puertas en 1986, es todo un reto en beneficio de la revalorización de los estudios todo el arte del siglo XIX. En España, en la década de los ochenta ha habido exposiciones acompañadas de catálogos extraordinarios por su calidad y rigor, como *Pintura británica* (1989) en el Museo del Prado, así como numerosas publicaciones de trabajos de investigación sobre el arte del siglo XIX.

La exposición: *La Pintura de Historia del siglo XIX en España* (1992) fue un importantísimo hito que marcó un *antes* y un *después*, en los estudios de arte del siglo XIX en España. En la década de los noventa el nivel de divulgación del arte ochocentista fue creciente en todos los ámbitos internacionales, nacionales y locales, hasta poder empezar a hablar de consolidación en el estudio del arte del siglo XIX. La exposición: *Friederich* Museo del Prado (1992) dio espaldarazo definitivo a la revalorización de este pintor no tan divulgado, ni tan conocido por entonces. En el Museo del Prado se expuso: *Pintura victoriana* en 1993; con sus fondos del siglo XIX, hizo exposiciones itinerantes como *El mundo literario en la pintura del siglo XIX en el Museo del Prado* que fue a Murcia Centro de Arte Almudí en 1994, con lo que se contribuyó enormemente a la divulgación de la pintura española del siglo XIX.

Con los fondos del Museo Romántico de Madrid se realizó la documentadísima y exquisita exposición itinerante *Amor y Muerte en el Romanticismo 2002. Prerrafaelitas. La visión de la naturaleza* en Fundación La Caixa 2005. *El Siglo XIX en el Prado*. 2007. *El retrato del siglo XIX en el Prado* otra iniciativa itinerante. *La Bella Durmiente. Pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce*. 2009. Una nueva actualización expositiva del Museo d'Orsay de París ha permitido la exposición: *Impresionismo. Un nuevo Renacimiento*. Fundación Mapfre 2010; o, actualmente, *Pasión por Renoir. La colección del Sterling and Francine Clark Art Institute* en el Museo del Prado (octubre 2010-febrero 2011), comisionada por Javier Barón; otras exposiciones hubo, que no es posible enumerar todas aquí.

EL ARTE DEL SIGLO XIX Y SU ESTUDIO APARTE

Otra razón suficiente para el estudio aparte del arte del siglo XIX podría ser la de que hacia la mitad de la centuria se produjo un largo cambio en la actitud del hombre occidental hacia su patrimonio artístico. En el siglo XIX se da un espaldarazo definitivo a la consolidación del estudio y agrupación de obras de arte en Museos y Pinacotecas. Se arbitra la construcción de edificios especialmente diseñados para albergar dichas obras (sin olvidar los precedentes correspondientes: colecciones papales, reales, nobiliarias y aristocráticas).

Consideramos el arte del siglo XIX como el que corresponde al momento final de la clasificación "Arte

moderno". Todo el arte moderno hasta el siglo XIX se basa en una concepción geométrica del espacio articulado bajo las leyes de la perspectiva. Mantiene pues una unidad con el arte de épocas anteriores. En el arte del siglo XIX aún funciona la tradicional concepción del arte como mimesis, y del arte como creación e imaginación, aunque comienzan a disolverse los habituales sistemas de representación con el post-impresionismo y primeras vanguardias. Sin embargo las convulsiones ideológicas, políticas, económicas y sociales del siglo XIX, separan el arte de este periodo del producido en las centurias anteriores, y del de la inmediatamente posterior, y se justifica su estudio aparte.

La utilización habitual de los nuevos materiales –como el hierro– en arquitectura, la abstracción sintética en la escultura, el abandono de la tradición basada en la perspectiva renacentista en obras como *Las señoritas de Aviñón*, y muchas otras, dan paso, por sí solas a otro período artístico. Pensamos, desde la perspectiva actual, que es positivo que se estudie el arte del siglo XIX separado del "arte contemporáneo o arte del siglo XX" el cual ya se imparte como autónomo e independiente.

Se ha sostenido, aunque fuera implícitamente, que el siglo XIX es precedente de lo que sucederá en el siglo XX conforme a la idea de *progreso mantenido* aplicada a las artes, lo que ha obligado casi a estudiar el arte de uno (el del siglo XIX) en función del arte del otro (el del siglo XX) para justificar causas en éste último. Consideramos, incluso, que esta idea de *progreso mantenido* es propia del siglo XIX. Actualmente para llevar a cabo la investigación y la docencia del arte del Neoclasicismo y del siglo XIX, aplicaríamos el proyecto de intentar el análisis dentro de la idea de desarrollo crítico.

Durante mucho tiempo se ha tendido a ver el arte del siglo XIX como una especie de arte del siglo XX "manqué": solo parecían importar aquellos artistas que prepararon el terreno a lo que ocurrió entre 1900 y 1914. Estos fueron los "avant-garde", y una calificación explícita para ser miembros de ella, fue que debían haber sido malinterpretados e incomprensidos por sus contemporáneos¹⁵.

Nos inclinamos, por tanto, por considerar el arte del siglo XIX, como período artístico en sí mismo que se debe estudiar desde sus propios supuestos sin considerarlo *necesariamente* como precedente, en el sentido causa-efecto, del período posterior que se inicia con el siglo XX.

En el siglo XIX aun funciona la tradicional concepción del arte como mimesis, aunque comienza a disolverse con el postimpresionismo y primeras vanguardias. En el terreno de la tradición iconográfica, como afirma Bialostocki (*Estilo e Iconografía*, 1973), estudiando el arte del siglo XIX se comprueba cómo se produce el final de la pervivencia de determinados momentos iconográficos, y el comienzo de la disolución de su continuidad en la historia de las artes visuales¹⁶.

El estudio de la arquitectura del siglo XIX nos introduce en una temática como la del *urbanismo* que si no es del todo nueva, sí que lo es que se consolide en el siglo XIX como actividad de gran importancia, la cual necesita análisis y estudio pormenorizado (Fernando García Mercadal, *El Urbanismo, nueva técnica del siglo XIX*. 1934).

También se consolidan en el siglo XIX actividades artísticas específicas como los Salones, y culturales como las Exposiciones nacionales e internacionales, o *Universales*.

Además la mirada al patrimonio artístico del pasado tuvo que ver con la interrogación acerca del modo en el que la historia había sido explorada, de cómo se habían trazado los mapas de la misma, y por tanto cómo había sido generalizada, cómo había sido el nacimiento de su estudio como totalidad. Así empezó a aparecer el arte en la mente de los estudiosos a presentar la imagen de *totalidad*, es decir, como un fenómeno socio-histórico de la misma extensión que la historia y la geografía del hombre, estudiándose la pintura, escultura y arquitectura de todos los tiempos.

En España el arte del siglo XIX no ha sido estudiado todavía con tanto interés como el demostrado por

15 JANSON, Horst W. Introduction en, *La sculpture nel XIX secolo*. Bologna. XXIV Congreso del C.I.H.A.1979

16 Véase, PANOFKY, E. *La caja de Pandora*. Barcelona: Barral, 1974

otras épocas de la Historia del Arte, hasta hace relativamente poco tiempo. Goya ha sido el único artista del que se ha hecho excepción en todo momento¹⁷. 1970 la publicación de José Gudiol, seguida por la de Pierre Gassier y Juliet Wilson sobre la vida y obra de este artista, en 1971. Ya son muchos los historiadores españoles interesados en investigar el arte del siglo XIX (J. Gállego; E. Pardo Canalís; R. Buendía; P. Navascués; I. Henáres Cuéllar; V. Bozal; J.M. Alvarez Lopera; C. Reyer; M. Freixa; J. Pérez Rojas; J. P. Lorente; E. Casado Alcalde; M. C. Pena; E. Arias Anglés; A. Espi y Valdes; I. Coll; E. Guillén; E. de Diego; J. Barón; L. Sazatornil; M.T. Sauret; J. L. Díez; y otros)

Para el estudio del arte del siglo XIX en España tuvimos, y tenemos, en Madrid, el Cason del Buen Retiro, cuyos fondos integraron a principios del siglo XX el llamado entonces Museo de Arte Contemporáneo; el Museo Romántico, el Museo Cerralbo, el Museo de Artes Decorativas, y otros en ésta y en otras ciudades. En Francia el Museo del siglo XIX en el Palais d'Orsay. En Italia Milán y Roma con sendos Museos de Arte Moderno. En Gran Bretaña, la Galería Tate, etc., por mencionar algunos de los más conocidos.

ARTE DE MASAS Y ARTE DE MINORÍAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

A finales del siglo XIX se consolida el fenómeno de la división entre, lo que se denomina, *arte de masas* y *arte de minorías* iniciada en la segunda mitad de dicha centuria.

Según L. Rosenthal la pintura "*juste milieu*" agrupa bajo esta etiqueta a la mayoría de pintores que entre 1820 y 1860 se mantuvieron al margen de la gran tradición de la vanguardia, y que hoy son objeto de intenso estudio y rehabilitación. Son los pintores que escogieron una tranquila *via media* ("*just milieu*") entre el moribundo clasicismo de David y el extravagante romanticismo visual de los artistas jóvenes más audaces. Según Rosen/Zerner, había sido, en cierto modo, una especie de vía intermedia entre el "Arte culto" y la cultura popular o de la masa, más que un "*término medio*" entre el arte romántico y el clásico, o entre el arte de vanguardia y el tradicional. Se le diferenciaba socialmente como lo contrario que pudiera gustar a un "*dandy aristocrático*" o a un "*proletario bohemio*". Se hablará del "*burgués 'just milieu'*" como antagonista del "*dandy*" o esteta, o del "entendido", portador ya del exclusivismo de las vanguardias del siglo XX que son las que parecen establecer definitivamente la división del arte en: "*arte de masas*" y "*arte de minorías*"¹⁸. Los pintores de vanguardia con sus controvertidas obras fueron los que, en realidad, continuaron la tradición del "*Arte culto*", mientras que las invenciones de los pintores "*just milieu*", que pronto serían metidos en el "cajón de sastre" denominado "*pompier*", no tardaron en aparecer en imágenes de la vida cotidiana de las masas como lo puedan ser los cromos infantiles, las portadas de revistas de divulgación, o en las cajas de bombones¹⁹.

H. W. Janson opina que "*en el mundo 'post-moderno' de los años sesenta y setenta (del siglo XX), hemos aprendido cómo mirar con benevolencia esos aspectos del arte del siglo XIX que NO condujeron al triunfo del modernismo. O diciéndolo de otro modo, por fin deseamos juzgar el arte del siglo XIX en sus propios términos, más que en los nuestros. La rehabilitación de lo que solía ser rechazado como 'arte académico' comenzó con la arquitectura, luego se extendió a la pintura, y por fin se está haciendo sentir también en la escultura*"²⁰.

A. Boime, en su libro *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century* (1971), hacía vacilar fuertemente la antinomia admitida entre *pompier* y vanguardia, mostrando que las audacias de los impresionistas se fundaban en gran parte sobre la enseñanza académica²¹.

Por otra parte, la asimilación: *revolución plástica/revolución social* no resistía totalmente el examen

17 A. L. MAYER, *Goya*. Munich, 1923

18 NOCHLIN, L. *El Realismo*. (1972). Madrid: Alianza, 1991. pp. 192-194

19 ROSEN/ZERNER, Op. Cit., p.198

20 JANSON, Horst W. Introduction en, *La sculpture nel XIX secolo*. Bologna. XXIV Congreso del C.I.H.A. 1979, p. 7

21 BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. Londres: Phaidon, 1971. Véase también, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*. Yale: University Press, 1980

histórico. Lo cierto era que los impresionistas parecían lo contrario a una vanguardia al traducir en su obra, en realidad, los valores tranquilizantes de la sociedad (rechazo de todo expresionismo metafísico y el compromiso social; muestra de la naturaleza feliz, los paisajes de Francia, etc.) mostrándose muy capaces de complacer a la burguesía, alta o pequeña, donde la mayor parte, empezando por Manet y Monet, tenían su origen²². Mientras que los llamados despectivamente *pompier*s mostraban en sus cuadros, voluntariamente, los problemas políticos y sociales que contemplaban ("*La huelga de los mineros*" (Salon, 1880), "*El 14 de Julio*" de A. Roll; "*La paga de los segadores*", "*Les Halles*", de Lhermitte; "*La visita al Hospital*" de Geoffroy, "*La verdad saliendo de los pozos*" (*affaire Dreyfus*) de Debat-Ponsan, etc.).

Estudios precisos y objetivos permiten que se puedan poner en duda otros mitos: el rechazo obstinado opuesto por las autoridades oficiales, la vanguardia reducida a la miseria por los exclusivistas oficiales, etc. Una situación confusa donde los entusiasmos se cruzan con las reticencias. Pero está claro que la situación parece haberse dado la vuelta. Por una parte, la vanguardia ya no es una palabra mágica. Manet, Monet, Degas, Renoir, Cezanne o Braque ven su gloria cada vez más brillante, pero con la mencionada revisión se pone en evidencia que otros artistas afines a ellos desmerecen del conjunto y sufren rápidas decadencias. Inversamente, ya no se condena sin compasión al conjunto de los *pompier*. Es imposible estudiar los *pompier* separándolos de la historia de los géneros que solo permite tomar conciencia de los temas propuestos: Baudry en el interior de La Opera en París no puede comprenderse más que dentro de la larga serie de decorados de galerías.

Quizás haya contribuido a la revalorización del periodo ochocentista la denominada por algunos "*muerte de la vanguardia*", y la consecuente valoración del *modernismo fin de siglo*, actitudes detectadas hacia los años cincuenta del siglo XX, lo que liberó a muchos de actitudes preconcebidas hacia el arte ochocentista.

Pensamos que estudiar el arte del siglo XIX incluyendo algunas parcelas relegadas u olvidadas, como la de ese arte llamado "*pompier*", puede ayudar al alumno de la Universidad en la especialidad de Historia del Arte, el cual puede difundir después estos enfoques en otros ámbitos formativos y de la enseñanza, a comprender mejor las vicisitudes por las que pasan los pintores del siglo XIX "*que no son de interés*" en determinado momento, y la *fortuna crítica* de sus obras. Muchos de esos pintores están en los Museos locales de cada provincia, o en sus fondos, y han de ser inventariados, catalogados, conservados, como los de otras épocas, como patrimonio histórico-artístico propio de su localidad. Para ese trabajo imprescindible sirven de poco, en la mayor parte de los casos, las comparaciones con los artistas de las vanguardias del siglo XIX.

La escultura ha sido salpicada también por el descrédito de los *pompier*s. La rehabilitación de la escultura del siglo XIX comenzó con exposiciones como: *Auguste Préault. Sculpteur romantique (1809-1879)* en el Museo d'Orsay en 1997; con tesis y publicaciones de diverso interés donde son estudiadas a fondo figuras como la del escultor Carriere-Belleuse; o libros como el ya citado de Maurice Rheims; o con la aceptación y valoración de obras, antes consideradas de escaso valor artístico, como la cuadriga de G. Recipon, hecha con motivo de la Exposición Universal de 1900, en el Grand Palais de París, hoy completamente *aceptada*.

Es obvio que en toda época y en toda corriente el genio bordea el talento y la pura mediocridad: no sería cuestión de rehabilitar a todos los *pompier* ni de tratar como genios a quienes solo tenían talento. Algunos entusiasmos son irreflexivos y otros sospechosos. La tarea sería la de establecer una clasificación fundada en un inventario científico lo más selectivo posible.

Para finalizar esta "*reflexión en voz alta*", en la que se han expuesto una serie de consideraciones generales y meditaciones personales, hemos de indicar que la primera tarea debería ser localizar y entresacar el material correspondiente al arte del siglo XIX y su documentación de entre las vastas cantidades disponibles, para que el arte de esta centuria resulte tan familiar a todos como el de otras épocas mucho más célebres para la mayoría.

El arte del siglo XIX debería siempre ser analizado y estudiado en su totalidad, sin exclusiones, y a continuación habría que volverlo a interpretar conforme a los más recientes criterios de valoración utilizados para

22 "L'Impressionnisme: une revision", Editorial, *Revue de l'art*, 1974

las obras de arte por la Historiografía del Arte. Pero aún no se ha conseguido incluir en su absoluta totalidad el estudio de todas manifestaciones del arte del siglo XIX, de la clase que sean, y ya ha de ser revisado a fondo cómo interpretarlo según los nuevos enfoques, los más recientes, en un intento de mirada nueva hacia el arte del siglo XIX desde el siglo XXI.