



ABRIR TOMO I

**JOSÉ FRANCÉS,
CRITICO DE ARTE**

TOMO II

María Piedad Villalba Salvador

CAPITULO II

ACERCA DE LA CRÍTICA DE ARTE

Las actividades en relación con la crítica de arte fueron, las que ocuparon el mayor tiempo en la vida de José Francés, -pese a sus inclinaciones hacia la pintura y la caricatura-, labor que no abandonó hasta acaecida su muerte.

Aunque la mayor parte de su vida profesional la desarrolló a lo largo de la primera mitad del siglo XX, su nacimiento, y lo que es más importante, su formación, se producen a finales del siglo XIX. Por tanto sigamos la historia de la crítica de arte, para así comprender mejor a un crítico que poco antes de morir le recordaba a su hijo: "No olvides que yo soy del siglo XIX". Declaración de marcado carácter historicista, en consonancia con una época en la que el hombre es, ante todo, "hijo de su siglo".¹

1.- APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA GENÉISIS DE LA CRÍTICA DE ARTE.

1.1.- CONSIDERACIONES PREVIAS. EL SIGLO XVIII.

Para abordar la cuestión sobre cómo y cuándo surge la crítica de arte tenemos que retroceder hasta el el siglo XVIII en el cual una serie de materias: Estética, Crítica e Historia del Arte, se independizaron como tales. El camino para alcanzar esta emancipación se vio facilitado por teoría desarrolladas en el siglo XVII, como el cartesianismo con la que feneció la idea del conocimiento universal admitida en el Renacimiento, ya que planteaba la noción del conocimiento limitado del hombre y la necesidad de discernir el conocimiento cierto de las opiniones inseguras. Así, la filosofía

¹ Valverde, José María: *Romanticismo y Realismo*. Ed Planeta. Barcelona, 1985, p.6.

de Descartes (1596-1650), mantenía el predominio de la Razón como única vía de esclarecimiento de la verdad; Bacon (1561-1626) propugnaba la conveniencia de utilizar el método experimental inductivo y la filosofía de Locke (1632-1704), abogaba por la experiencia como única fuente de conocimiento. Todos contribuyeron al desarrollo de las ciencias.

El siglo XVIII recibió, por tanto, como herencia la inquietud científica del siglo XVII, así como la vuelta a los ideales clásicos del siglo XVI.

De tal manera el Siglo de la Razón o Siglo de las Luces es una época que genera un afán de saber que va de lo general a lo individual, cuyo exponente más claro es el enciclopedismo. Ahora la Razón, "es asumida como una capacidad autóctona que goza de libertad para fijar su propio destino, para pensar, sentir y actuar con la mirada puesta en unos objetivos válidos para todos los hombres. Es en ella donde mejor se refleja la utopía del mundo ilustrado, un mundo que debe ser organizado en consonancia con la razón, incluso allí, como sucede en lo estético y el arte, donde prima el placer. La sensibilidad, la excitación de los sentimientos, el tocar el corazón, atribuidos a lo estético, tienen que armonizarse, aunque no siempre ocurra así con la razón".² Es decir, dado que el referente indudable de la Ilustración es el ser humano, se trataría finalmente de armonizar el sentimiento con la razón, que según Menéndez Pelayo, había vislumbrado Descartes al cambiar el procedimiento de explicación de los fenómenos científicos desde lo particular a lo general, o bien de lo subjetivo a lo objetivo, y no al revés, como habitualmente se venía haciendo. Y que hizo surgir lo que Menéndez Pelayo llama "la *estética* analítica y subjetiva del siglo XVIII, que hasta en su nombre mismo lleva la huella de una escuela sensualista para la cual lo más digno de estudio en la belleza era la impresión agradable que en el contemplador producía".³

Eran habituales en el siglo XVIII los planteamientos sobre la belleza, las cosas bellas, lo amable para el hombre de la época, y según Tatarkiewicz " la conclusión que a menudo se sacaría sería que una teoría de la belleza sólo puede ser una teoría del gusto,

² Marchán Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna*. Ed. Alianza. Madrid, 1987, p.15.

³ Menéndez y Pelayo, M: *Historia de las ideas estéticas en España*. Segunda edición. Tomo IV. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901, p.228.

un análisis de la mente, una teoría de la experiencia estética".⁴ Lo cual encajaba perfectamente con el afán de conocimiento y con el subjetivismo de la Ilustración.

Existía, por tanto, en este siglo una actitud de búsqueda, explicación y estudio de lo relativo al arte que, dependiendo de una serie de orientaciones, elevaría a la categoría de disciplinas a la Estética, la Crítica y la Historia del Arte. Disciplinas, al fin, que se convierten en los tres grandes pilares sobre los que descansa el arte como ciencia en el siglo XVIII. Y que van unidas a tres nombres claves: Baumgarten, Diderot y Winckelmann, respectivamente.

El estudio de la Estética se debe a Baumgarten (1714-1762) que lo introduce primero como término en *Meditationes philosophicae* (1735)⁵ y desarrolla después en su obra *Aesthetica* (1750-1758). Esta obra tiene como antecedente el *Ensayo sobre lo bello* (1711), del Padre André y otros textos, menos relevantes, pero muy leídos en España, como son el *Tratado sobre lo bello* (1724) de Crousaz, y *Reflexiones sobre la Poesía y la Pintura* (1714) del abate Du Bos. Meier (1718-1777), seguidor de Baumgarten fue el encargado de difundir su obra y sus teorías en su obra *Principios elementales del arte y de las ciencias bellas* (1748-1750) en ámbitos no absolutamente científicos, como son los ensayos, que constituían el género ilustrado por antonomasia; las exposiciones, por ejemplo, en Francia los *Salones*, de los que luego hablaremos; y textos críticos publicados en revistas, como *The Spectator* (1712) y *The Guardian*, en Inglaterra;...⁶ Por otro lado, la divulgación del concepto de estética se debió a Diderot. (1713-1784) que fue quien lo introdujo en la Enciclopedia. En ella incluye algún artículo sobre esta materia, como las *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello* (1752). Recordemos que la Enciclopedia, símbolo de la Ilustración francesa estaba dirigida por Diderot, y pensada para un nuevo tipo de público, el burgués acomodado, para el cual incluso se lanzaron suscripciones.

Otro concepto importante en la época es el del gusto, introducido como nueva voz en la Enciclopedia, lo cual lo convierte automáticamente en algo peculiar del siglo. Pero

⁴ Tatarkievicz, Wladislaw: *Historia de seis ideas*. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Ed. Tecnos, Madrid, 1990, p. 356.

⁵ El título completo de la obra es: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Existe una versión castellana de la obra: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1975.

⁶ Vid. Marchán Fiz, S: *Op. Cit* pp. 37-41.

conviene señalar que el interés por el gusto no es absolutamente nuevo, sino que, como apunta Gadamer,⁷ el precedente está en la obra de Gracián, que afirma que ya en el "gusto sensorial" hay una acción de discernimiento, por tanto una primera culturización de lo más instintivo en el hombre, que no se debería por tanto sólo "al ingenio sino también al gusto". Para Gracián, el gusto sería el inicio, la posibilidad de la inserción del hombre en el ideal de una *sociedad cultivada*, y "bajo el signo de este ideal (del buen gusto) se plantea por primera vez lo que desde entonces recibirá el nombre de "buena sociedad". Esta ya no se reconoce ni legitima por nacimiento y rango, sino fundamentalmente sólo por la comunidad de sus juicios, o mejor dicho por el hecho de que acierta a erigirse por encima de la estupidez de los intereses y de la privacidad de las preferencias, planteando la pretensión de juzgar".⁸

En la Ilustración las primeras teorías sobre el gusto nacen en Inglaterra, especialmente en Shaftesbury (1671-1713), que plantea el análisis desde el punto de vista emocional y psicológico. En el siglo XVIII había un sentir general en cuanto al "gusto", entendido como la "facultad específica que servía exclusivamente al reconocimiento de la belleza",⁹ pero en el sentido de capacidad para distinguir la belleza de lo feo. Sin embargo los ingleses no hablaron de "gusto", sino que lo denominaron "sentido de belleza". A Shaftesbury le siguieron Addison (1672-1719)¹⁰ y Hutcheson (1694-1746).¹¹ El primero de ellos definió el gusto como "facultad del alma que discierne las bellezas de un autor con placer y las imperfecciones con desagrado".¹² ¿Podría haber aquí ya un planteamiento artístico del concepto de gusto?. Creemos que lo importante es que en los comienzos de siglo había inquietud y movimiento en relación con la definición y delimitación del concepto. Aunque las opiniones variaban en torno a dos polos: unos pensaban que la belleza era algo objetivo y propio del objeto (Shaftesbury y Burke), y

⁷Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y método* Ed. Sígueme. Salamanca, 1977, pp 66-74.

⁸ *Ibidem*, pp.67-68.

⁹ Tatarkievicz, W: *Op. cit*, p. 357.

¹⁰ Joseph Addison: Ensayista inglés, fundador de la revista *The Spectator*

¹¹ Francis Hutcheson: Filósofo irlandés, siguió a Shaftesbury. Escribió *Investigación acerca de los conceptos de verdad y belleza*.

¹² Addison, J: *The Spectator*, vol. I, p.271. Citado así en Marchán, S.: *Op cit*, p.29.

otros una cualidad de la sensibilidad humana que capacita al hombre para percibir desde la realidad del objeto (Hume y Hutcheson)

En Alemania también se especula e investiga sobre la belleza, y es Baumgarten el creador de la nueva ciencia Estética, pero su planteamiento sobre ésta se basa en que es puramente sensual, irracional, por tanto inferior y difícil de definir. A finales del siglo XIX Kant (1724-1804) hará la síntesis del planteamiento inglés y el planteamiento alemán, definiendo el gusto en los siguientes términos: "El juicio del gusto no es cognoscitivo, y por lo tanto no es lógico, sino estético, lo que significa que su base sólo puede ser subjetiva";¹³ pero añade Kant algo nuevo: la universalidad, es decir, la capacidad de extensión del placer estético, producido por un objeto a un ser humano, a otros seres humanos; aunque al ser cada juicio personal, no existen reglas que unifiquen ese juicio estético.¹⁴

De todos modos, nos atreveríamos a decir que Diderot, del que hablaremos más adelante, se adelantó a Kant en relación con estas ideas, cuando en sus *Pensamientos sueltos sobre la pintura* (1777) proclamaba ya en su concepción del arte y del gusto el distanciamiento de las reglas, de manera que se alejaba así de los modos clásicos de entender el arte, y se acercaba a la modernidad, valorando la figura del genio:

"Dicen todos que el gusto es anterior a todas las reglas; pocos saben el porqué. El gusto, el buen gusto es tan viejo como el mundo, el hombre y la virtud; los siglos no hicieron más que perfeccionarlo.

Pido perdón por ello a Aristóteles; pero es una crítica errónea el deducir reglas exclusivas de las obras más perfectas, como si los recursos para agradar no fuesen infinitos. Casi no hay ninguna de estas reglas que el genio no sea capaz de infringir con éxito.(...)

Las reglas han hecho del arte una rutina; y no sé si han sido más perjudiciales que útiles. Entendámonos: han servido para el hombre corriente, han perjudicado al genio".¹⁵

¹³ Fragmento de la *Crítica del Juicio* (1790) de Kant, parte I, cap. 1, ; citado en Tatarkievicz: *Op. Cit.* 360.

¹⁴ Vid. Tatarkievicz, W: *Op. Cit.*, pp.356-162.

¹⁵ Diderot, Denis: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid, Ed. Tecnos, 1988, p.60.

Diderot, como buen ilustrado, también se planteó el tema del gusto y reflexionó sobre ello, precisamente desde la óptica del hombre de la época, capaz de experimentar, conocer, sentir y gustar, como sigue a continuación:

"Así es como el placer se acrecentará en proporción con la imaginación, la sensibilidad y los conocimientos. Ni la naturaleza ni el arte que la copia despiertan nada en el hombre estúpido o frío, poca cosa en el hombre ignorante.

¿En qué consiste, pues, el gusto? Una facilidad adquirida, por experiencias reiteradas en captar lo verdadero o lo bueno, con la circunstancia que lo hace bello y en que le conmueva a uno con rapidez y fuerza.

Si se tienen presentes en la memoria las experiencias que condicionan el juicio, el gusto será ilustrado; si la memoria se ha disipado, y que sólo quede la impresión, quedará el tacto, el instinto".¹⁶

El Barón de Montesquieu (1689-1755) también trató este tema en el *Ensayo sobre el gusto*, título que recoge las "Reflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux arts",¹⁷ que escribió cuando se le pidió colaboración en la Enciclopedia. No lo terminó y se publicó después de su muerte. Montesquieu distingue entre lo bueno y lo bello, siendo lo primero lo útil, y lo bello aquello que simplemente produce placer al contemplarlo. Por lo tanto el placer se produce primero en nuestra alma, afecta al sentimiento del hombre y contribuye a formar el gusto, el cual "no es otra cosa que la ventaja de descubrir con finura y con rapidez la medida del placer que cada cosa debe producir en los hombres" y, desde un punto de vista más general "lo que nos vincula a una cosa mediante el sentimiento".¹⁸ En cuanto al arte, vincula el gusto con las "excepciones" y el arte propiamente dicho con las "reglas", por tanto es el gusto el que se saldría de la norma clásica. En este sentido podríamos afirmar que también Montesquieu se acercaba a los modernos.

¹⁶ *Ibidem*, p. 55.

¹⁷ Barón de Montesquieu: *Ensayo sobre el gusto*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1948, pp.19-48.

¹⁸ *Ibidem*, pp.20 y 22.

Es obvio que detrás de todo esto gravita la figura del hombre ilustrado o el *philosophe*, que bien procede de la burguesía, de la nobleza o del grupo de *honnette home*, heredado del absolutismo francés. Carece del protectorado del mecenas, nobleza o iglesia, y depende directamente del público,¹⁹ por ese nuevo sistema de publicación-suscripción. De todos modos, estaba muchas veces a expensas de los más poderosos, que podían censurarle (llegando incluso a encarcelarle) o protegerle, potenciarle, etc. Parece que fue también Diderot el encargado de redactar en la Enciclopedia la definición de filósofo, al que le distingue el uso de la razón, ayudada por la reflexión y el rigor. De cualquier manera, todo esto se entiende dentro de la cultura de la Ilustración desde la cual una serie de instituciones o poderes -las Academias, los museos, la crítica de arte, la creación y conservación de monumentos-, asumen el papel de educadores de la sociedad.

En el siglo XVIII, una vez sentadas las bases científicas en el siglo XVII -que entendían que para elevar el arte a la categoría de ciencia, era necesario un trabajo organizado, que marcara pautas y criterios, que estableciese quién había de imponerlos y quiénes eran los destinatarios-, empezaron a proliferar las Academias, que, de esta manera asumieron el papel de dirección de la política artística y, algo que en su origen había sido una mera conjunción e intercambio de ideas entre los humanistas en el Renacimiento, con cierto eco, pero restringido, sirve como base a una actividad organizada que llegará a estar auspiciada por el Estado. Nos referimos a la creación de la Academie Royal de Peinture et Sculpture de Paris en 1648. Al incorporarse a ella los artistas franceses se independizaban de sus gremios, seguían así el modelo italiano, según el cual las artes liberales se organizarían en academias, mientras que las artesanales mantenían la estructura gremial.²⁰

Pero fue realmente la política económica de Colbert la que instituyó un sistema al servicio del Estado y del Absolutismo; según Pevsner, Colbert "dándose cuenta de la ayuda potencial que sus planes mercantilistas podían cosechar de la actividad de la academia, se encargó de que se le dieran cantidades de dinero para la compra de instrumentos e ingredientes para experimentar y también para salario de sus

¹⁹ Le dedicaremos especial atención al hablar de la crítica de arte.

²⁰ Véase Blunt, Anthony: *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*. Ed. Cátedra, Madrid, 1977, pp.331-335.

miembros".²¹ Se refiere aquí a la Academie des Sciences, pero se puede decir que estos planteamientos de poder impregnaron todos los terrenos, incluido el intelectual.

Todo ello es, entonces, producto de un política ilustrada de carácter institucional, en la que " se trataba de llevar a cabo una política unitaria y coherente -de arriba abajo-, tal y como la que sólo puede darse desde las instancias del aparato del Estado. Para ello hacía falta naturalmente un instrumento de presión cualificado: las academias. En efecto, con la creación de academias, antes que imponerse una determinada corriente de gusto, lo cual indudablemente se hizo -el neoclasicismo-, se trataba de conseguir el medio más eficaz y pertinente para controlar e influir en el campo de las artes... En este sentido, la experiencia histórica del arte francés bajo el reinado de Luis XIV y su ministro Colbert acabaría constituyéndose como modelo para una gran parte de Europa. Las múltiples y contradictorias direcciones con que había comenzado el arte barroco francés acabaron configurándose en un único estilo nacional, gracias precisamente a la existencia de una política artística académica, que controlaba desde la enseñanza artística hasta el último de los circuitos académicos de producción, distribución y consumo de las obras de arte. De esta manera al convertir el mecenazgo tradicional en una acción institucional desde, por y para el Estado, Francia dio un sesgo revolucionario al funcionamiento convencional de las academias. El arte, por consiguiente, dejaba de estar sometido al gusto indiscriminado y azaroso de unos cuantos mecenas individuales para convertirse en una cuestión de Estado, así como las Academias dejaban, por su parte, de ser concentraciones locales de artistas con aspiraciones de dignificación intelectual para transformarse en instrumentos de centralización y control burocráticos del gusto y de la política artísticos de la nación".²²

La segunda mitad del siglo XVIII contemplará la sucesiva creación de Academias de Arte en distintos países europeos. En Italia, las academias de Mantua (1752), Academia Capitolina en Roma (1754), Real Academia de Nápoles (1755), Academia Imperial de Milán (1776); en Alemania, Mannheim (1752), Stuttgart (1762), Leipzig (1764), Munich (1770)... Otros países reorganizaron antiguas instituciones : Viena (1770), Copenhague (1774), San Petersburgo (1757)...

²¹ Pevsner, N: *Las Academias de Arte*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982, p.31.

²² Calvo Serraller, Fco. y González García, A: "Arte e ilustración", en *Historia 16*, Extra VIII, pp.113-114.

En España la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue fundada en 1752, aunque ya en tiempos de Felipe III y Felipe IV se habían hecho intentos que no habían llegado a cuajar, siempre como iniciativa de varios pintores que, con afanes corporativistas, pretendían mayor consideración para las artes que les ocupaban. Hasta este siglo la enseñanza de las Bellas Artes en España se hacía desde los talleres. Fueron el escultor Juan de Villanueva, padre del arquitecto, y el pintor Francisco Antonio Meléndez, los que idearon la creación de una Academia de las Tres Nobles Artes. El primero organizó hacia 1707 una serie de encuentros en su casa destinados a la preparación de un proyecto, y el segundo formuló una representación al rey en la que abogaba por " *los beneficios que se siguen de erigir una academia de las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, a exemplo de las que se celebraban en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes*".²³ Sin embargo, la idea quedó entonces en proyecto debido a que " *la sociedad carecía en esos momentos de los recursos necesarios, ya que se trataba de una empresa de las que requieren una situación ampliamente desahogada*".²⁴

Menéndez Pelayo hace compartir la gloria de la puesta en marcha de la Academia a Meléndez, y al escultor Juan Domingo Olivieri, escultor que había venido a Madrid formando parte del grupo que trabajaría en el Palacio Real.²⁵ Este, ayudado por el Ministro de Estado, Marqués de Villarías, fue quien redactó los estatutos de la nueva academia, habiendo previamente establecido en su casa, situada en el llamado Arco del Palacio, un estudio en el que atendía las preguntas de los artistas. Después la Academia se establecería en la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor. Sin embargo las ideas eran en su origen de Meléndez, aunque la consecución y el renombre del proyecto fueron para Olivieri.²⁶ La Junta Preparatoria de 1744 precedió a la Academia que quedó constituida

²³ Cean Bermúdez, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t.III, p.116.

²⁴ Caveda, José: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días* Madrid 1867.

²⁵ Escultor carrarés, venido a España desde Turín, donde trabajaba para el rey de Cerdeña. Fue el marqués de Villarías quien lo hizo venir en 1738.

²⁶ Véase Calvo Serraller, F: *Las academias artísticas en España*. Epílogo a Pevsner: *Op. Cit.* pp.219-222.

ya como Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en abril de 1752, durante el reinado de Fernando VI, propicio para el desarrollo de las artes.²⁷

A la creación de la de San Fernando siguió la de Valencia (1753), Barcelona (1755), Zaragoza (1778), Valladolid (1779) y Cádiz (1789). Estas dependían directamente de Madrid, pero además se crearon escuelas de dibujo, con lo cual se creó una red que conseguiría extender una manera de entender el arte uniformemente por toda la geografía española. El sistema era muy similar al establecido en Francia por Colbert y su ministro Lebrun.²⁸

En general había una clara uniformidad en las distintas Academias de Arte del siglo XVIII en cuanto a la estructura, organización y jerarquización de los académicos, creación de academias filiales, planes de estudios, etc. Está claro que París marcaba las directrices, si bien algunas mostraban ciertas peculiaridades, como la de San Fernando de Madrid, cuyos miembros adquirían título de nobleza por el mero hecho de serlo. Y en otro orden, fue la Academia de Madrid la que prohibió el desnudo en los estudios, lo cual era habitual en las academias europeas.²⁹

Volviendo a la actividad educadora de la Ilustración, hay que decir que ésta pasa también por la creación de museos, tanto de Ciencias Naturales como de Arte, cuya novedad más importante es que adquieren la condición de públicos en este siglo. Por lo tanto, desde el almacenamiento de obras artísticas tras los saqueos romanos, las "cámaras de arte y maravillas" del Renacimiento, que bien podían ser amplios recintos, simples anaqueles, o los llamados "armarios de arte"; hasta los museos privados reservados a artistas o a algunos privilegiados en los siglos XVI y XVII, hay una evolución que culmina en el siglo XVIII, en el que además de ser públicos, se convierten en receptores de colecciones de arte. Todo ello plantea nuevas necesidades, como son la construcción

²⁷ Este tema ha sido estudiado por Sánchez Cantón, Fco Javier: "Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI." *Academia*, nº 9. Madrid, 1959, pp.291-320.

Asimismo el estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido abordado, entre otros, por Claude Bedat: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1808*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989; Sánchez Cantón, Fco Javier: "Antecedentes, fundación e historia de la Real Academia de Bellas Artes", *Academia*, nº 3, Madrid, 1952, pp.291-320; Quintana Martínez, Alicia: *La Arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Xarait Ediciones, Madrid 1983, pp.26-34.

²⁸ Pevsner, N: *Op. cit*, pp. 102-104.

²⁹ *Ibidem*, pp.117-131.

arquitectónica de museos de nueva planta o la transformación de edificios reales en los mismos.³⁰

Tal y como vamos viendo, Francia no era absolutamente original, sin embargo sí ponía quizá más ímpetu y fuerza en esta época en todo lo relacionado con las artes.

A este empuje se debe también la organización de exposiciones, llamadas *Salones*, puesto que tenían lugar en el "Salon Carré", en el Louvre. La primera exposición tuvo lugar en 1737 y se prolongaron hasta 1848.

La celebración de las exposiciones suponía, igual que la creación de los Museos, dar carta de naturaleza a un público al que se reconocía como destinatario, receptor y finalmente, juez. Público que sin duda alguna era el mismo que leía la Enciclopedia, esa burguesía culta tan bien contemplada por Hauser:

"La burguesía se apoderó paulatinamente de todos los medios de cultura; no sólo escribía libros, sino que los leía también, y no sólo pintaba cuadros, sino que también los adquiría. En el siglo precedente formaba todavía una parte relativamente modesta del público interesado en el arte y en la lectura, pero ahora constituye la clase culta por excelencia y se convierte en la auténtica mantenedora de la cultura. Los lectores de Voltaire pertenecen ya en su mayor parte a la burguesía, y los de Rousseau de manera casi exclusiva. Crozat, el gran coleccionista de arte del siglo, procede de una familia de comerciantes; Bergeret, el protector de Fragonard, es de origen aún más humilde; Laplace es hijo de un campesino, y de D'Alembert no se sabía en absoluto de quien era hijo. El mismo público burgués que lee los libros de Voltaire lee también los poetas latinos y los clásicos franceses del XVII, y es tan decidido en lo que rechaza como en la selección de sus lecturas. No tiene mucho interés por los autores griegos, y éstos desaparecen gradualmente de las bibliotecas; desprecia la Edad Media; España se le ha hecho ajena, su relación con Italia no se ha desarrollado todavía propiamente y no llegará nunca a ser tan cordial como fue la de la sociedad cortesana con el renacimiento italiano en el siglo precedente. Se han considerado como representantes espirituales del siglo XVI, al

³⁰ Bauer, Hermann: *Historiografía de Arte*. Ed Taurus. Madrid, 1980, pp. 33-37.

gentilhomme; del XVII al *honnête homme* y del XVIII, al *hombre ilustrado*, es decir, al lector de Voltaire".³¹

Con todo, no debemos olvidar a la aristocracia ilustrada europea, lectora, por ejemplo de los *Salones*, de Diderot, como es el caso de Catalina de Rusia, que adquirió su biblioteca en 1765 por quince mil libras y le concedió una pensión de otras mil más, sin olvidar la reina de Suecia o la duquesa de Sajonia, entre otros.

1.1.1-El nacimiento de la crítica de arte

La existencia de este público, el cual supone que las opiniones en cuanto a la materia artística ya no son unilaterales por parte de los protectores, nos lleva directamente a otra institución propia de la época: la crítica de arte. Esta, "no es, en última instancia, más que el juicio de una persona privada, singular, a la espera de un reconocimiento más general por parte de los demás".³²

La organización de las exposiciones, con la consiguiente publicación de catálogos, fue, sin duda, la que propició la actividad de los críticos de arte. Actividad que ya no estaba restringida a los artistas, hasta ahora artífices de tratados sobre arte, sino a personas profanas, eso sí, interesadas en el tema, a veces eruditos, los cuales fundamentalmente expresaban sus opiniones acerca de la pintura de sus coetáneos. Por tanto era el contacto con la realidad de la pintura en las exposiciones, lo que disponía al crítico a argumentar, basándose siempre en unos principios teóricos, pero desde la mentalidad empirista ilustrada. Como dice Schlosser, "la novedad de este período reside en la metódica formación de la crítica de arte",³³ de la cual el máximo representante es Denis Diderot (1713-1784).³⁴ Este, a petición de su amigo Friedrich Melchior Grimm, hizo la crítica de los *Salones*, desde 1759 a 1781, que serían publicados en la *Correspondance Littéraire*. Los Salones se celebraban cada dos años. Durante los tres primeros, Diderot trató de ahondar en la técnica de la pintura, conoció y frecuentó los

³¹ Hauser, Arnold: *Historia social de la Literatura y el Arte*, Tomo II. Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, p. 171.

³² Marchán, S: *Op. cit.* pp.32-33.

³³ Schlosser, Julius: *La literatura artística*. Ed. Cátedra. Madrid, 1976, p.551.

³⁴ Diderot, a parte de su dedicación a la crítica de arte, fue filósofo, autor dramático y novelista. Como dramaturgo escribió *Le fils naturel* (1757), obra que fracasó al estrenarse en 1771, y que refleja el hombre ilustrado.

estudios de artistas, aunque realmente no era ya un profano en la materia, como vimos en sus trabajos para la Enciclopedia. En los *Pensamientos sueltos sobre la pintura* aparece expresada esta idea:

"¿Queréis progresar con seguridad en el conocimiento tan difícil de la técnica del arte? Pasearos en una galería con un artista y haced que os explique y os enseñe en el lienzo el ejemplo de los términos técnicos; sin eso, no tendréis jamás sino nociones confusas de *contornos fluidos, bellos colores locales, tintas vírgenes, toques seguros, pincel libre, fácil, atrevido, pastoso; ejecutados con cariño, de estos descuidos o negligencias felices*. Hay que ver y volver a la calidad al lado del defecto; una ojeada suple cien páginas de discurso".³⁵

Es en el Salón de 1765 donde evidencia la creación de una nueva disciplina, la crítica de arte, y a su vez, en el apéndice teórico a este *Salón*, es donde se publicaron en 1766 los *Ensayos sobre la pintura*, en los que profundiza sobre este arte y lo justifica de la siguiente manera:

"Es tal vez un medio de suavizar la severa crítica que hemos hecho de varias producciones, de exponer con franqueza los motivos de nuestros juicios. Para este efecto, osaremos ofrecer un pequeño tratado de pintura, y hablar a nuestra manera y según la medida de nuestros conocimientos del dibujo, del color, de la forma, del claroscuro, de la expresión y de la composición".³⁶

La crítica de Diderot era inmediata, viva. Según Menéndez Pelayo era un hombre desordenado en la exposición de sus ideas, "un cerebro siempre en ebullición", en este sentido respondía escasamente a la manera ilustrada, pero enormemente intuitivo, capaz de improvisar, de plasmar su inteligencia y su genio en sus escritos, exponentes por su estilo de uno de los géneros más representativos de la época: la epístola o carta. Muy en relación, por otro lado, con otro de los géneros más significativos del siglo XVIII: los libros de viajes, que pormenorizan las descripciones de países, ciudades, edificios o monumentos. El tono y el talante de sus escritos queda reflejado en el siguiente pensamiento:

³⁵ Diderot, D: *Op. Cit.* p.92.

³⁶ Texto citado por Antoni Mari en el Estudio preliminar a Diderot, D: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Ed Tecnos, Madrid, 1988,p.XIX.

” Lo importante del artista es enseñarme la pasión dominante expresada con tanta fuerza que no tenga tentaciones de entresacar otras que, sin embargo, allí están. Los ojos dicen una cosa, la boca dice otra y el conjunto de la fisonomía otra tercera.

Además, ¿no tendrá el artista ningún derecho a contar con mi imaginación?”³⁷

En ellos no se propone hacer una disertación sobre principios teóricos del arte, sino una reflexión muy personal. Por ello sus *Salones* son ” la parte más viva y más interesante de sus obras, no ya por contener una completa historia de las artes en Francia desde 1759 a 1781 (...) sino porque lo que buscamos y encontramos allí, no es tanto la crítica de los cuadros como la persona y el genio estético de Diderot, que, dejándose arrastrar de su facultad improvisadora, en vez de dar cuenta de las obras expuestas, las rehace muchas veces a su manera, medio pictórica y medio literaria; divaga libremente por todos los campos del arte, y ensarta una infinidad de reflexiones generales sobre el dibujo, sobre el colorido, sobre la expresión, sobre la belleza en general, sobre el ideal del arte, sobre las diferencias entre la pintura y la escultura, sobre la moral en el arte”.³⁸

A Diderot se le reconoce el haber creado la crítica del sentimiento, el aportar su pasión, su imaginación, quizá por no poder separarse de algo que le era propio: el carácter literario. Sin embargo, Menéndez Pelayo, reconociendo que esto puede ser cierto y sabiendo que ha sido criticado por ello, lo valora positivamente, a la vez que vaticina la importancia del crítico de arte:

”Es el primero que convierte la pluma en pincel, y, sin embargo, se le acusa, como a casi todos los críticos de cuadros, de haber hecho crítica literaria, atendiendo más a los méritos de la *composición* y rehaciéndola muchas veces, que a aquellos otros méritos que no perciben ni estiman sino los hombres de oficio. Quizá sea verdad y quizá este defecto sea inevitable. Quizá los cuadros estén destinados a ser eternamente un tema o un pretexto para excitar las ideas de los

³⁷ Diderot, D: *Op. Cit.* p.95.

³⁸ Menéndez Pelayo, M: *Op. Cit.* pp. 291-292.

críticos; pero con el tiempo también las ideas de los críticos vendrán a ser luz y guía para los autores de cuadros futuros.³⁹

La influencia de Diderot en la crítica posterior fue enorme, fundamentalmente lo valoraron los románticos, Schiller y Goethe, ya que, por muchas razones, como su espontaneidad, su subjetividad, su apasionamiento, incluso sus gustos pictóricos, como es la preferencia por los esbozos frente a la obra terminada, encajaba perfectamente con la personalidad de los románticos. Realmente fue el primero que se ocupó del arte contemporáneo y en este sentido se le considera el iniciador de esta nueva disciplina del siglo XVIII.

También en la segunda mitad del siglo XVIII, en Alemania, la figura de Goethe (1749-1832)⁴⁰ confirma los comienzos de la crítica de arte, en sus escritos sobre la obra de los pintores Otto Runge (1777-1810)⁴¹ y Friedrich (1774-1840),⁴² estrictamente contemporáneos, así como el cambio hacia una sensibilidad romántica en su ensayo *Sobre la arquitectura gótica* (1772), dedicado a ensalzar la catedral de Estrasburgo. Goethe se inició en la crítica de arte leyendo a los autores franceses racionalistas, preferentemente a Diderot, e hizo suyos estos principios en contacto con la obra de Mengs y Winckelmann (1717-1768) durante su estancia en Italia (1768-1788).

En Alemania también hay que destacar la figura de Schiller (1759-1805), no tanto en relación con la crítica de arte como con la filosofía del arte. Schiller expone su teoría a partir del estudio de la *Crítica del Juicio*, de Kant. Así su teoría sirve de enlace entre la filosofía de Kant y los filósofos del Idealismo romántico (Hegel). Por lo tanto será también precedente a la crítica francesa del siglo XIX, como se verá más adelante. Su filosofía se basaba en la fundamentación de la objetividad del hecho estético, y está recogido en una obra titulada *Kalías o sobre la belleza* (1793), que en su origen fue un

³⁹ *Ibidem*, p.302.

⁴⁰ La vinculación de Goethe al mundo del arte se produce desde su condición de dibujante, coleccionista, filósofo educador y promotor de premios y exposiciones.

⁴¹ Pintor romántico alemán. Amigo personal de Goethe, mantenían ambos correspondencia sobre temas pictóricos. Pertenecerá al círculo de pintores y poetas frecuentado por Friedrich: el poeta Ludwig Tieck y los pintores Carus, Kersting y Dahl.

⁴² Pintor alemán. Observador minucioso de la naturaleza, primero utiliza la técnica de dibujo en sepia, para adentrarse más tarde en la pintura al óleo. Pintura simbólica de fuerte trasfondo religioso. Apreciado a comienzos del siglo XIX, y revalorizado a comienzos del siglo XX, en que se le considera el mejor paisajista alemán del XIX.

diálogo en forma epistolar entre Schiller y Körner, en donde expresaban sus ideas sobre la belleza. Estas cartas serían, con el tiempo, un bosquejo de la obra de Schiller *Cartas sobre la educación estética*.⁴³

En Francia la crítica de este período finaliza con Stendhal (1783-1842) que, desde su principal condición de novelista, en 1817 publicó *Histoire de la Peinture en Italie*. También se acercó a la crítica de Salones, en los años veinte: *Melanges d'art. Salon de 1824. Des beaux-arts et du caractère français*. Era amigo de Delacroix, sin que esto le impidiera criticarlo en algún momento y defender a Ingres.

En España en el siglo XVIII los escritos sobre arte están marcados por la llegada de Mengs a Madrid en 1761, llamado por Carlos III. Este, junto con sus amigos José Nicolás de Azara y el Padre Arteaga, difundieron las teorías de Winckelmann (1717-1768), por otro lado también amigo de Mengs. Ambos, calificados por Venturi como "sacerdotes de la nueva religión de la belleza ideal griega",⁴⁴ y Winckelmann, en concreto, considerado "el padre de la historia científica de arte",⁴⁵ en cuanto que el nuevo planteamiento abandona el criterio biográfico y técnico, y busca los orígenes del arte. Eso sí, invalidando todo arte que quede fuera de los límites del arte griego o de la proyección de éste en el Renacimiento. En este sentido, los escritos de Mengs poco aportan al nuevo concepto de crítica iniciado por Diderot, ya que rechaza el arte del presente. Pero sí hay que recordar que las dos obras más importantes de Mengs son *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura* y la Carta a Ponz, que incluye éste último en su *Viage de España* en el tomo VI.⁴⁶ En ambas aparecen recogidos los criterios estéticos de Mengs, exponentes de su dominio de la técnica, vocabulario y de su entusiasmo por el mundo artístico.

Sin embargo, sí podemos decir que en España existió un precedente de la crítica iniciada por Diderot, ya en el siglo XVII. Se trata de la obra del P. Sigüenza (1544-1606), *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600) en la que refleja sus impresiones y

⁴³ Vid. Schiller, Friedrich: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*; estudio introductorio de Jaime Feijoo. Ed. Anthropos. Barcelona, 1990, pp.VII-XLVIII.

⁴⁴ Venturi, L: *Historia de la crítica de arte*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1979, p. 158.

⁴⁵ Fernández Arenas, José: *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Ed. Anthropos, Barcelona 1982, p.72.

⁴⁶ Sánchez Cantón, F. J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII*. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1965, p.37.

emociones personales frente a las obras que van llenando el Monasterio de El Escorial, lo que le hace equiparar esta obra a Menéndez Pelayo a un "Salón no desahuciable",⁴⁷ creado por uno de los mejores prosistas de los siglos de oro de la literatura española.

Por último no hay que olvidar en el siglo XVIII español la figura de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), destacable sobre todo por mostrar en algunos de sus escritos una sensibilidad prerromántica, en el sentido de la valoración de los edificios o recintos medievales. Algo que se percibe sobre todo después de su deportación a Mallorca (1801-1808), puesto que antes sus escritos estaban más en la línea dieciochesca. Allí comienza a escribir las *Memorias histórico artísticas de arquitectura* (1802) donde describe monumentos góticos como el castillo de Bellver, la Lonja, refugiándose en ellos y animándolos con carácter romántico, del cual nos parece claro exponente un fragmento de la *Epístola de Fabio a Anfriso (desde el Monasterio del Paular)*, aunque sea un texto en verso de carácter lírico:

"Tales cosas revuelvo en mi memoria,
 en esta triste soledad sumido.
 Llega en tanto la noche, y con su manto,
 cobija el ancho mundo. Vuelvo, entonces,
 a los medrosos claustros. De una escasa
 luz el distante y pálido reflejo
 guía por ellos mis inciertos pasos;
 y, en medio del horror y del silencio,
 ¡oh fuerza del ejemplo tormentosa!,
 mi corazón palpita, en mi cabeza
 se erizan los cabellos, se estremecen
 mis carnes, y discurre por mis nervios
 un súbito rigor que los embarga".⁴⁸

Evidentemente el texto se sale de lo puramente artístico, pero quien escribe esto está claro que piensa o siente ya de otra manera, y esa admiración por lo medieval llega a su

⁴⁷ Menéndez Pelayo, M; *Historia de las ideas estéticas en España*, v. II. Menéndez Pelayo: su época y su obra literaria. Antología, introducción y notas de Fdo Lázaro Carreter. Ed. Anaya, Salamanca, 1962, p.156-157.

⁴⁸ Fragmento de la *Epístola de Fabio a Anfriso (desde el Monasterio del Paular)*, de Jovellanos. Texto recogido en Martín de Riquer: *Edad de la Razón y Prerromanticismo*. Ed Planeta, Barcelona, 1985, p.571.

punto culminante en la *Carta de Philo ultramarino*, en la que desde un profundo conocimiento de la estética neoclásica, el defiende el prerromanticismo inglés, lo pintoresco, los jardines ingleses...

La crítica iniciada en el siglo XVIII tendrá su continuidad en el siglo siguiente, y quizá su mayor aportación sea el haber transmitido al lector o público el sentimiento de la pintura desde obras que indudablemente estaban impregnadas del carácter literario. Asimismo, el haber teorizado sobre el concepto del gusto, tanto a través de la Crítica de Arte como desde la Estética, del mismo modo orientado a la opinión pública, a través de canales tales como publicaciones periódicas, *Salones* o ensayos. Parece que se podría afirmar que el siglo XVIII ha supuesto el cambio de un arte que era el distintivo de la nobleza o de clases elevadas a un arte en directa relación con el público, puesto que asume la función de educador. Al tiempo hace su aparición, como ya se vio en los textos de Diderot⁴⁹ la figura del genio, como ente autónomo, capaz de surgir por sí mismo sin necesidad de reglamentos, nociones, estudios... Esto lo que hace es vislumbrar el espíritu prerromántico, ya que será en el Romanticismo cuando el crítico de arte valore por encima de todo al genio, al yo personal que triunfa y se impone sobre todo lo demás.

1.2.-El siglo XIX

1.2.1.- Alemania

El paso de la Ilustración al Romanticismo se ubica en primer lugar en Alemania, en concreto en el llamado Círculo de Jena al que pertenecían filósofos como Schiller, Novalis (1772-1801) o F.Schlegel (1772-1829), director este último de la revista *Athenaum* (1798-1800), órgano en el que se discutían los principios de la Ilustración y su permanencia en el nuevo movimiento. El género utilizado para exponer las ideas de estas argumentaciones ya era de por sí absolutamente romántico: el fragmento. Es decir, pensamientos, muchas veces contradictorios, que se convertían casi en proclamas.⁵⁰ Se da la paradoja de que es el movimiento ilustrado el que facilita el cambio hacia el Romanticismo, puesto que, por un lado, la estética del gusto implicaba cierta subjetividad, mientras que las teorías de Winckelmann propugnaban la vuelta a lo clásico

⁴⁹ Véase nota 15.

⁵⁰ Tal y como dice Antonio Marí (véase nota 35), uno de los escritores críticos sobre los que se debatía en la revista es Diderot, ejemplo de crítico, por su subjetividad, su libertad en las expresiones, sus gustos artísticos, etc...

y normativo. En el terreno de la filosofía del arte, la figura que señala el paso de un siglo a otro es A.W.Schlegel, "ya que si, por un lado recopila a modo de inventario las grandes aportaciones ilustradas: la estética, la historia y la crítica de arte, por otro, anticipa la historicidad del arte, que culminará en la estética de Hegel".⁵¹ Para Hegel (1770-1831) el Romanticismo sería el *predominio del espíritu sobre la forma*,⁵² la mayor importancia a la idea frente a la imagen, a la esencia, alma, sentimiento, frente a la figura, efigie, representación... Pero Hegel no se limitó a elucubrar sobre arte, sino que planteó también la realización de una historia del arte, en la que se hace necesario concretar, y esto es lo que le lleva a enlazar de nuevo con los clásicos, en vez de fijarse en los contemporáneos. Sin embargo su aportación principal posibilita el paso al Romanticismo, ya que el espíritu podría relacionarse con el yo creador, con lo que pasaríamos a señalar la importancia de la imaginación, el genio, la inspiración, o lo que a finales del siglo XIX se denominará temperamento.

En definitiva, se luchaba en el contexto histórico del final de la Ilustración y la Revolución francesa, por una serie de aspectos que cuestionaban la preponderancia de la razón, como la autonomía del ser humano, la emoción, el sentimiento. Fue el momento en que surgieron múltiples ideas sobre el arte, surgió un nuevo vocabulario, se multiplicaron las definiciones sobre el Romanticismo. Por ello no se puede hablar de rasgos comunes a una serie de artistas, bien sean arquitectos, pintores, escultores, etc., sino que en torno al movimiento se aglutinaban tanto artistas, escritores, filósofos, músicos, novelistas... Sólo un rasgo los unía: "la fe en la trascendencia de la individualidad".⁵³ Como consecuencia de esto, la obra de arte se convierte, tanto como el artista, en algo autónomo, válida en sí misma y coherente a su vez con la personalidad del autor. Se verifica así el concepto del arte como creación, que tiene su origen en la filosofía de Schelling (1775-1854), ya que su aportación consistió en destacar la supremacía del arte frente a la naturaleza, en cuanto a que el principio de belleza en ésta es absolutamente fortuito, por tanto no ha de ser la naturaleza el modelo a imitar, sino el propio arte en el que interviene la actividad reflexiva del genio, el cual pugna con la

⁵¹ Marchán, S: *Op. Cit.* p. 94.

⁵² Vid. Tatarkievicz, W: *Op. Cit.* p.225.

⁵³ Honour, Hugh: *El Romanticismo* Ed Alianza. Madrid,1981,p. 25.

naturaleza en cuanto a creación.⁵⁴ Sus ideas se recogen en la obra *La relación de las artes figurativas con la naturaleza* (1807).⁵⁵

Estas reflexiones se extenderán desde Alemania a otros países europeos, como Francia, mediante los escritos de Madame de Staël (1766-1817), que en *De l'Allemagne* (1813) rechaza claramente la imitación de los antiguos y hace una defensa de la imaginación, o en Inglaterra, en los escritos de S.T. Coleridge (1772-1834) que, consciente de la autonomía del arte, situó el idealismo alemán en el entorno del romanticismo inglés. En este caso se invierten, entonces, las influencias con respecto a lo que había ocurrido en el siglo XVIII, en el que Francia era la que abría caminos e influía en el resto de los países.

Todas estas consideraciones sobre el arte se encuentran en directa correspondencia con la importancia de la individualidad, anteriormente mencionada. Esta afectaba tanto al creador, como al contemplador o receptor de la obra, bien sea individual o colectivo. El origen social de los artistas se sitúa, en general, en la clase media, motivo por el que desde su nacimiento ha adquirido un sentido bastante claro de la independencia. De igual forma, recibe del siglo anterior el sentimiento de la superioridad del artista sobre el artesano. Para él, el arte es, ante todo, una vocación o don, que le hace ser ante los demás una persona especial, distinta, que se manifestará, indefectiblemente romántico, en su soledad y su desdicha. Tal y como dice Heine:

"Aunque no encuentre enemistad maligna en el exterior, el genio descubrirá sin duda dentro de sí mismo un enemigo presto a acarrearle las mayores calamidades. Por eso la historia de los grandes hombres es siempre un martirologio: cuando no son víctimas de la grandiosa raza humana, sufren por su propia grandeza, por su esencial modo de ser, por su odio hacia el filisteísmo, por la incomodidad que manifiestan hacia los tópicos pretenciosos, las mezquinas trivialidades que les rodean, una trivialidad que les lleva fácilmente a la extravagancia..."⁵⁶

⁵⁴ Vid. Venturi, L: *Op.Cit.*,pp. 200-202.

⁵⁵ Existe versión castellana de esta obra, Schelling, F.W.J.: *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Ed. Aguilar. Buenos Aires, 1972.

⁵⁶ Heine, Heinrich: *Religion and Philosophy in Germany* (1834), Trad. J. Snodgrass, Boston, 1959, p.99. (Citado en Honour, H.: *Op. Cit.* p. 268.

Las relaciones del artista con la sociedad van a ser radicalmente distintas a las de la época anterior. "Genio es la palabra mágica de la generación", dice Pevsner,⁵⁷ y la originalidad de éste entra en conflicto con el sistema académico instaurado en el XVIII. Schiller, que ya en 1783 se manifestó en contra de la Academia cuando afirmó: "¿Acaso esperáis encontrar algún entusiasmo allí donde impera el espíritu de las reglas académicas?",⁵⁸ coincide con el pintor alemán Carstens (1754-1798) y con el francés David (1748-1825). Ambos son los más claros representantes de la nueva tendencia. La actividad del primero es básicamente teórica y queda reflejada en la correspondencia que mantiene con Heinitz, donde se traslucen los primeros textos críticos en contra del sistema académico. Las críticas atendían a la decadencia progresiva del arte auspiciado por el Estado, a la sistematización excesiva de la enseñanza, a los criterios rígidos y a la vez a la suntuosidad y el lujo, tras los que quedaba oscurecida la figura del artista. Pero a pesar de las diatribas, los artistas terminaron agrupándose Algunos en torno a un artista que los lideraba, como David que, previa separación de la Academie Royal de Peinture et de Sculpture, creó la Commune des Arts y consiguió la supresión de las Academias; aunque de una manera efímera, ya que aquélla, reconocida oficialmente como agrupación artística, fue posteriormente invalidada por asemejarse al sistema atacado. Le sucedió la Societé Populaire des Arts, que retomó a los antiguos miembros de la Academia. Los franceses volvían a los orígenes. Otros lo hacían buscando un ideal de autenticidad mezclado con tintes religiosos. Eran los artistas pertenecientes a la hermandad de San Lucas o Nazarenos. Con respecto a la obra artística había una diferencia fundamental: el artista romántico se acerca a la obra considerándola en su totalidad, mientras que el ilustrado lo hace fragmentariamente, intentando dominarla en sus distintas partes.⁵⁹ Por otra parte, "puesto que ninguno de los jóvenes artistas estaba interesado en los aspectos docentes de la enseñanza, no podían juzgar con objetividad a los académicos. Por un extraño capricho de la historia, todas las denuncias que los académicos y sus seguidores habían esgrimido contra los gremios -es comercio, no es arte; es sujeción, no libertad; es rutina, no hay genialidad- fueron ahora a recaer sobre las academias. Por segunda vez en la historia del arte europeo, el artista condenaba a sus antepasados y a su tierra nativa para obtener una total emancipación. Primero había denunciado la relación del arte con la artesanía; ahora se desvinculaba también del servicio al Estado, de la clase dirigente, del

⁵⁷ Pevsner, N: *Op. Cit.* p.132.

⁵⁸ Recogido en *Ibidem*, p.133

⁵⁹ Vid. *Ibidem* pp. 132-140.

público en general y así se rompían los últimos eslabones que unían el arte con las necesidades del momento".⁶⁰ Ciertamente, el ataque más duro frente a las academias se origina en la época de la Revolución francesa, lo cual no quiere decir que éstas desaparezcan, pero probablemente nunca tendrán el predicamento alcanzado en el siglo XVIII. En palabras de Calvo Serraller: "en cualquier caso, una cosa parecía quedar clara para todo el mundo: la academia era incompatible con el genio, base fundamental para la creación artística desde el romanticismo".⁶¹

En cuanto al público, el artista lo percibía adverso. Realmente lo desconocía, no sabía exactamente qué le había de pedir, cuales eran sus gustos. No había un "gusto romántico" dominante. La situación del artista en la sociedad no era fácil. Quizá por esto tendía a agruparse, casi siempre en un lugar fijo, aglutinados generalmente por una personalidad. Se hicieron frecuentes los cuadros, dibujos, grabados o ilustraciones sobre este tema. Venturi habla de "fraternidad", y Hauser afirma que "a pesar de todo, el Romanticismo, tanto en Francia como en Alemania, está caracterizado por una profunda concepción de comunidad y una fuerte tendencia al colectivismo. Los románticos pasan su vida en un común filosofar, escribir, criticar y discutir, y encuentran el sentido más profundo de la vida en las relaciones de amor y amistad; fundan revistas, publican anuarios y antologías, dan lecturas y cursos, hacen propaganda de sí y de otros, y busca, en una palabra, la unión, aunque este afán por la simbiosis no es más que el reverso de su individualismo y la compensación de su soledad y su desarraigo".⁶² Esta vivencia paradójica del artista romántico aparece como tema recurrente en los *Diarios* (1822-1863) de Delacroix (1798- 1863) expresado en estos términos:

"He hecho amargas reflexiones sobre la profesión de artista; este aislamiento, este sacrificio de casi todos los sentimientos que animan al común de los hombres" (3.3.1847)

"El hombre es un animal social que detesta a sus semejantes"
(17.11.1852)

⁶⁰ Pevsner, N: *Op. Cit.* pp.140-141.

⁶¹ Calvo Serraller, Fco: *Epílogo a Pevsner: Op. Cit.* p.227.

⁶² Hauser, A: *Historia social de la Literatura y el Arte.* t.II. Ed. Guadarrama. Madrid, 1969,p.380.

"Día de trabajo ininterrumpido. Sentimiento grande y delicioso de la soledad y de la tranquilidad, de la profunda felicidad que producen. No hay hombre más sociable que yo" (1.7.1854).⁶³

La melancolía y retiro en los que el artista se complace le ayudan, por otro lado, a la producción de obras: "¿Piensas que Byron hubiera hecho sus enérgicos poemas en medio del torbellino? ¿Qué Dante se viera rodeado de distracciones cuando su alma viajaba entre las sombras? (...) Trabajos constantemente interrumpidos; y la única causa es la frecuentación de mucha gente".(18.5.1824).⁶⁴ Delacroix ha sido designado por Baudelaire el primero de los modernos. Sus planteamientos a favor del color, de la expresión, y su defensa de la obra total pese a la imperfección de los acabados, le convierten en guía de los innovadores que se enfrentan abiertamente a los clasicistas o representantes de "gusto" que, eso sí, habían acaparado el favor del Estado, la crítica y el público mayoritariamente. Delacroix ataca en un tono exaltado, muy propio del romántico, la comodidad y el estancamiento de los clasicistas:

"Por otra parte, y en apoyo a estas reglas salvadoras, la patulea de poetastros y pintamonas, raza roma y corta de vista, pero dócil en exceso y fácil de conducir, avanzaba sin esfuerzo por un surco perfectamente cómodo".⁶⁵

Delacroix y otros artistas que adoptaron posiciones nuevas sintieron el apoyo de un sector de la crítica, que heredera, o influida, por los principios de los teóricos del idealismo alemán, entendía el arte como creación. De ahí que valorasen preferentemente la subjetividad del artista, la imaginación, el genio, la potencia creadora; pero no solamente esto, sino que al sentirse de algún modo apelado él mismo por la obra, siente, como romántico que es, algo ante ella. Quizá Delacroix pensaba en ellos cuando desde su intimidad buscaba al espectador y tendía un puente, puesto que " la pintura no era (...) nada más que el puente entre el espíritu del pintor y el del espectador", al que se dirigía " de una manera irresistible".⁶⁶

⁶³ Delacroix, Eugène: *El puente de la visión*. Antología de los *Diarios*. Ed. Tecnos, Madrid, 1987, pp.9, 33, 55.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁶⁵ Texto citado en Venturi: *Op. Cit.*, p.247. (N. de T.)

⁶⁶ Delacroix, E: *Op. Cit.* pp. 26 y 97.

Y el crítico, a su vez espectador, atraído por la obra, mueve su espíritu y su imaginación, a la que Baudelaire añadirá el calificativo de creadora, enlazando así con lo que se planteaba en *Athenäum* y en los escritos de Novalis (1772-1801)⁶⁷ en cuanto a la necesidad de una *crítica poética y creadora*, según la cual el crítico se convierte en artista y defiende claramente el principio de interacción de las artes. Por consiguiente, "en manos de un maestro (...) la crítica puede convertirse, en sí misma en otro arte".⁶⁸ Como se verá más adelante, esta manera de entender la crítica es de suma importancia para el estudio en el que nos vamos a adentrar, tanto por su difusión a lo largo del siglo XIX y su culminación en el libro de Oscar Wilde *El crítico como artista* (1891), como porque será el criterio defendido por José Francés.

1.2.2.-Francia

Verdaderamente en Francia en el siglo XIX la lucha entre academicistas y románticos fue un acicate para la renovación artística que allí se había de producir. Lucha que se prolonga durante todo el siglo y que constituirá su historia artística. Coinciden una serie de factores que potencian el panorama del arte. En primer lugar la herencia recibida de Diderot y sus *Salons*; en segundo lugar, el haber contado con una serie de magníficos artistas, pintores y escultores, a la vez teóricos, como Ingres, Delacroix, Corot (1796-1876), Courbet, Manet, Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Rodin (1840-1917), cuya actividad artística no se limitaba a la realización de un cuadro o estatua, sino que se extendía a ensayos, artículos u opiniones emitidas en cenáculos. Estos tenían muchas veces un carácter más literario que artístico, puesto que el pintor no aceptaba el sistema de enseñanza en los estudios de la época de David. Empezaba a ser frecuente que los escritores emitiesen juicios sobre las obras, incluso reflexionasen sobre el proceder de la crítica o la evolución de las artes. Venturi afirma que "este trabajo poseía, a menudo, el defecto de la improvisación periodística, y pecaba de insuficiente información histórica y estética, sin embargo gozaba de la incomparable ventaja de estar ligado al arte en su mismo proceso de creación".⁶⁹

⁶⁷ Friedrich von Handenberg, cuyo seudónimo es Novalis, perteneció también al Círculo de Jena. Amigo personal de Schlegel. Es uno de los iniciadores del movimiento romántico, y como tal defensor de lo medieval. Así, en su obra *La cristiandad o Europa* (1799) en la que la defiende frente a la Ilustración.

⁶⁸ Read, Herbert: *La décima musa*. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1972, p.23.

⁶⁹ Venturi, L: *Historia de la crítica de arte*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1979, p. 237.

1.2.2.1.-La crítica: actividad creadora

Esa improvisación se presentaba como uno de los rasgos distintivos del Romanticismo. Los protagonistas del momento rechazaban cualquier propuesta de sistematización, a pesar de que la publicación en 1840 del primer tomo de la *Estética* de Hegel era ya un síntoma de esa necesidad, en tanto que un juicio específico debe asentarse en una teoría estética. Lo hace Delacroix en los *Diarios*: "Hacer tratados sobre las arte *ex professo*, dividir, tratar metódicamente, resumir, hacer sistemas para instruir categóricamente: error, tiempo perdido, idea falsa e inútil. El hombre más hábil no puede hacer para los demás sino lo que hace para sí mismo, es decir, notar, observar, a medida que la naturaleza le ofrece objetos interesantes"(1 de noviembre de 1852).

Lo hizo Baudelaire (1821-1867), considerado el creador de la estética y la crítica contemporáneas. Rehusó ceñirse a un sólo método y entendió que lo más importante de la labor del crítico era "sentir":

"He tratado más de un vez, como todos mis amigos, de encerrarme en mi sistema para con él predicar tranquilamente. Pero un sistema es una especie de condena que nos empuja hacia una abjuración perpetua; siempre es preciso inventar otro, y este esfuerzo es un cruel castigo.(...)

Condenado sin cesar a la humillación de una nueva conversión, he tomado un buen partido. Para escapar del horror de esas apostasías filosóficas me he resignado orgullosamente a la modestia: me he contentado con sentir".⁷⁰

El mismo vocablo le sirve para definir el romanticismo como "la manera de sentir". Sentir ante la obra del artista, al que pide ingenuidad, "así como la expresión sincera de su temperamento, ayudado por los medios que le facilita su oficio. Quien no tiene temperamento no es digno de hacer cuadros, y -como estamos cansados de imitadores, y, sobre todo de eclécticos-, debe de entrar como obrero al servicio de un pintor de temperamento".⁷¹ Una vez comprendido esto se trata de que el crítico desarrolle su tarea con entusiasmo, siendo "la mejor crítica (...) aquella que es divertida y poética,

⁷⁰ Baudelaire, Charles: *Curiosidades estéticas*. Ed. Júcar. Madrid, 1988, p. 150.

⁷¹ *Ibidem*, p.36.

no esa otra, fría y algebraica, que, bajo el pretexto de explicarlo todo, no tiene ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento; sino aquella que así como un hermoso cuadro es la naturaleza reflejada por un artista, sea ella ese cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. (...) Espero que los filósofos comprenderán lo que voy a decir, para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra más horizontes.(...)Así un punto de vista más amplio será el del individualismo bien entendido".⁷²

Parece claro que una manera de plantear la crítica de una manera tan apasionada, resulta bastante atractiva a los escritores sobre arte. Y es que estas palabras parecen sacar a la luz todo el temperamento, no sólo de un crítico sino de un artista. Según Lorenzo Varela,⁷³ Baudelaire es el "crítico creador por excelencia", que además de ensalzar el papel de la imaginación, no dejó de hacer notar la importancia de la voluntad y el trabajo constante, indispensables para la inspiración. "De esta manera el crítico que se resistía a metodizar nos ofrece con una lógica meridiana sus reflexiones, en cuanto al "dominio de los medios materiales", lo indispensable de "un buen razonamiento", de una organización coherente. Por ello "un cuadro es una máquina en la que todos los sistemas son inteligibles para un mirar experimentado; en la que todo tiene su razón de ser si el cuadro es bueno; en la que un tono está siempre destinado a valorar otro tono; en la que un defecto accidental de dibujo es, a veces, necesario para no sacrificar alguna cosa más importante".⁷⁴ Definición, por otra parte, de herencia ilustrada, al igual que otras afirmaciones suyas que entienden "la pintura como arte de razonamiento" y hablan de la necesidad del rigor y la seriedad en la formación del artista. Al tiempo, otras de índole absolutamente romántica reseñando el atractivo de la melancolía, el recuerdo, la intimidad, la ingenuidad..⁷⁵ Esta sucesión de citas pretenden aislar aspectos claves de la obra de Baudelaire, paradigma del Romanticismo y sus contrasentidos.

Baudelaire mostró sus preferencias por los "surnaturalistas" o imaginativos, estuvo en contra de los académicos y de los realistas, también de los eclécticos por carecer de

⁷² *Ibidem*, p.36

⁷³ Varela, Lorenzo: *Actualidad de la obra crítica de Baudelaire*. Prólogo a Baudelaire, Ch: *Op. Cit*, pp. 13-37.

⁷⁴ Baudelaire, Ch.: *Op. Cit*, p.55.

⁷⁵ Vid. *Ibidem* pp.58-65.

pasión. Apostó por Delacroix y entre los paisajistas destacó a Rousseau. Todo ello aparece recogido en su obra *Curiosités esthétiques* (1867). En ésta y en *Art romantique* se recopilan sus opiniones sobre los *Salones* desde 1845 a 1859. La caricatura como Bella Arte también fue una de sus preocupaciones, dedicando al tema varias obras: *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* (1855), *Algunos caricaturistas franceses* (1857) y *Algunos caricaturistas extranjeros* (1857). En este caso Daumier fue su preferido. El arte de su tiempo fue su gran pasión. Elevó la crítica de arte a las más altas cotas, pero en este empeño no estuvo solo, sino que junto a él una serie de personalidades contribuyeron a ello.⁷⁶

En Francia a mediados del siglo XIX la crítica está orientada fundamentalmente a los Salones, y después del Salón de 1849, a finales de 1850, se reinstaura el sistema de jurados de admisión y recompensas. Al comenzar los años sesenta, la crítica ampliará sus campos de acción, sin ceñirse exclusivamente a esta institución.. El cambio se produce a partir de la exposición del boulevard de los Italianos en 1860. Entonces la revista *Gazette*

⁷⁶Parece necesario aquí recordar brevemente la evolución literaria de Baudelaire, para después ver la relación de la obra crítica de Francés con él. En primer lugar hay que tener en cuenta que los primeros contactos de Baudelaire con el mundo de la literatura y el arte tuvieron lugar con los escritores y artistas Gautier, Banville, Saint-Beuve, Deroy... Se dio a conocer al público como crítico de arte en el *Salon de 1845*, con la firma "Baudelaire -Dufays", que llegaría a ser el mejor crítico de su tiempo, y que continuaba la labor de Diderot y Stendhal. (1783-1842).

En torno a 1846 se publican en Francia varias traducciones de Edgar Allan Poe (1809-1849), mal planteadas, que tergiversaban la obra del escritor. Pero a Baudelaire le llegó una traducción de *El gato negro*, publicado por el *Bulletin de la société des Gens des Lettres*, junto con una novela corta de Baudelaire: *La Fanfarlo* (1847). Esta traducción le entusiasmó y a partir de este momento dedicaría diecisiete años a la traducción de Poe. En 1852 publicó un importante estudio sobre su obra en la *Revue de Paris*.

En 1855 hizo la crítica de los salones de pintura de la Exposición Universal, y escribió tres estudios de gran importancia: *Méthode de critique, Ingres, y Delacroix*. Pero el año 1857 es el gran año para Baudelaire, que publica *Les fleurs du mal*, obra que sufrió algunos problemas en cuanto a la edición definitiva, la cual ya es póstuma (1868). Obra clave que inicia una nueva estética. En cuanto a la forma enlaza con el Romanticismo, y ya en la dedicatoria está la alusión a Gautier y a su perfección formal; pero Baudelaire era más exigente y riguroso que Gautier, si bien la forma no era su única obsesión. De tal manera que "su poesía implica una nueva forma de contar con el mundo y consigo mismo, con el Yo". Y así, "desde Baudelaire la poesía adquiere la posibilidad del máximo realismo, dejando atrás a sus coetáneos los novelistas realistas", tal y como dice José María Valverde (*La entrada en el siglo XX* Historia de la Literatura Universal.t.8. Ed. Planeta.Barcelona, 1986., p.10)

Sin embargo todavía nos queda otra obra de importancia en Baudelaire, *Le spleen de Paris* (1863), a cuyo título añadía: "Para formar contrapartida a *Las flores del mal*", y donde inicia un nuevo género: el poema en prosa. Este libro fue traducido y prologado por José Francés en 1918. Volveremos sobre ello en el apartado dedicado a Francés.

des *Beaux-Arts* tomará la iniciativa, hasta ahora en manos de *L'Artiste*. Además existen periódicos especializados en arte y arqueología, y otros como *Le Correspondant* y *la Revue des Deux Mondes*, que incluyen artículos de arte, junto a otros de crítica literaria, estética, política, etc. Son críticos importantes del momento, aparte de Baudelaire, los Goncourt, Castagnary, Gautier, About, Champfleury, Mantz, Silvestre, entre otros. Los críticos sienten que ejercen un papel de guía con respecto al público, del que se muestran recelosos, salvo alguna excepción, como Mantz (1821-1895), y pretenden ser educadores no sólo de la opinión pública sino de los propios artistas. No cuestionan el arte de Delacroix, pero aparecen nuevas aportaciones, tales como la importancia progresiva del paisaje, o la aparición del realismo como nueva tendencia. Su primer defensor fue Théophile Thoré (1807-1868) desde sus Salones de 1844 a 1848. En torno a la pintura de Courbet se originó un pequeño debate. Algunos consideraron que excedía el realismo, por tanto, el debate carecería de sentido, y otros pensaban que el verdadero realismo estaba en otros artistas, tal que Rosa Bonheur, Millet, Troyon. Desde sus artículos adoptan diversas actitudes: profesoras, como Castagnary (1831-1888), considerado el crítico oficial del realismo; apasionados y líricos, Edmond (1822-1896) y Jules (1830-187-) de Goncourt; irónicos, incluso mordaces, como About.; combativos, como Champfleury (1821-1889), "el Courbet de las letras"⁷⁷, cuya teoría expone en *Le Réalisme* (1857). Su mayor aportación es *Histoire de la caricature moderne* (Paris, 1865)⁷⁸. Se interesan por la técnica y por el tema; narran y describen, e incluso hacen a veces digresiones teóricas sobre arte.⁷⁹

Una de las constantes en estos críticos era su dominio de la técnica, el conocimiento del vocabulario de taller, que muchos aprendieron en el contacto directo con los artistas en los estudios. Es frecuente en críticos que iniciaron su actividad artística como pintores, grabadores, etc. Por ejemplo, Fromentin, alumno del paisajista Cabat (1812-1893),⁸⁰

⁷⁷ *Ibidem*, p.259.

⁷⁸ Es importante volver a destacar este género en relación con la obra de Francés. Una de sus opiniones sobre el tema está recogida por Venturi: "Lo que caracteriza a los hombres de talento es que nos interesan su transparentar de sombras, trazos geniales insinuados, una especial utilización del lápiz, un imprevisto efecto de luz, un grafismo fantástico, etc., que hacen que la grandeza, la fuerza, el estilo, la disposición de los personajes, el movimiento cómico y la caricatura vivan por sí mismos y no pertenezcan a ningún país ni ninguna civilización" (Venturi, L: *Op Cit*, p.259.)

⁷⁹ Vid. Ehrard, Antoinette: *La promenade du critique influent. Antologie de la Critique d'Art en France 1850-1900.* Ed. Hazan, Paris, 1990, pp. 11-15.

⁸⁰ Louis Cabat: Asiduo de Barbizon, aprendió la técnica del paisaje al aire libre. Se decidió por el paisaje neoclásico y fue nombrado Director de la Academia de Francia en Roma en 1877.

escogió como tema las vistas orientales; Gautier aprendió con Rioult, y allí surgieron sus dotes de observación que luego aplicaría a su enfoque de la crítica de arte; Jules de Goncourt fue pintor de acuarelas, influido por Descamps (1715-1791)⁸¹ y Hervier (1819-1879),⁸² y buen aguafortista; ambos hermanos se relacionaron con Gavarni (1804-1866)⁸³ y frecuentaron los ambientes parisinos. Otro ejemplo, aunque anterior, es Diderot (1713-1784), que frecuenta a Chardin (1699-1779) y a Greuze (1725-1805), entre otros.

Su trabajo se extendía a otros ámbitos, por ejemplo instituciones oficiales, coleccionismo, creación y crítica literaria, etc. Y es precisamente en la creación literaria donde surge como tema la vida del artista, con lo que se convierte el género en una fuente de información relevante acerca del mundo artístico y su problemática. En este sentido destacamos a los hermanos Edmond y Jules de Goncourt que, a pesar de haber puesto todos sus esfuerzos en la belleza de sus escritos mediante la "escritura artística", aportaron a la historia del arte la valoración del siglo XVIII francés, algo que no supieron ver los románticos. Fueron autores de novelas, en las que incluían fragmentos de su diario y anotaciones tomadas directamente del natural. Algunas de estas obras son casi estudios sobre la vida artística, como por ejemplo, *Charles Demailly* (1860)⁸⁴ y *Manette Salomon* (1867). Y, por último en la crítica de arte francesa del XIX hay que destacar a Eugene Fromentin (1820-1876), también pintor y literato. Su actitud de crítico se manifiesta en la novela *Dominique* y en *Maitres d'autrefois* (1876), acerca de la pintura flamenca y holandesa del siglo XIX, obra en que estudia el tema de la individualidad artística. Considerado por Venturi como uno de los grandes críticos del siglo XIX, por haber estudiado el arte del pasado desde la óptica del presente, por haber identificado la

⁸¹ Jean Baptiste Descamps: Pintor francés. Académico en 1764. Creador de una escuela de dibujo en Rouen y pintor de algunos cuadros de historia.

⁸² Adolphe Hervier: Pintor y grabador francés. Sus obras figuraron en varios Salones desde 1849 hasta 1870. Fue apoyado desde 1852 por los Goncourt y por Gautier. Sin embargo fue un pintor bastante ignorado por sus contemporáneos.

⁸³ Sulpice-Guillaume, llamado Hippolyte Chevalier: Dibujante francés, ilustrador de revistas de moda del siglo XIX, caricaturista, amigo personal de Daumier.

⁸⁴ Como curiosidad diremos que este libro lo hemos encontrado en la biblioteca de la familia Francés, subrayado por el propio José Francés. El libro encontrado es: Edm. y Jul. de Goncourt: *Carlos Demailly. Novela de la vida literaria*. Versión castellana de L.R. Contreras. Madrid. Imprenta de Juan Pueyo, s.f.

historia del arte con la crítica de arte, y por la captación en profundidad del tema del color en la pintura.⁸⁵

Tanto Fromentin como los Goncourt practican un tipo de crítica cuyo máximo representante será Théophile Gautier (1811-1872),⁸⁶ y que identifica la labor del crítico con la del artista, ya que:

"El arte no está destinado a reproducir la naturaleza; se sirve de ella solamente como medio de expresión de un ideal íntimo...El artista lleva dentro de sí un microcosmos completo".⁸⁷

Crítico que abarcó distintas manifestaciones, desde el arte clásico griego, el arte barroco, el arte del siglo XVIII, aparte del arte contemporáneo francés (Ingres, Delacroix, Gérôme, Horace Vernet...). Su teoría de el arte por el arte está recogida en los prólogos de sus obras *Los "jóvenes -Francia"* (1833) y *La señorita de Maupin* (1835-36). Sus artículos se publicaron en la *Presse*, el *Moniteur* y el *Journal Officiel*, y los más importantes desde el punto de vista artístico fueron recogidos en *Les Beaux- Arts en Europe* (1855-56) y *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* (1882). Mostró una preferencia clarísima por la belleza y la forma, resumiendo su teoría del arte por el arte en los siguientes términos:

⁸⁵ Vid Venturi, L : *Op. Cit* pp.263-265.

En relación con el tema del color, José Francés recordará a Fromentin en uno de sus artículos: "En aquella definición del delicado y sagaz Fromentin: "Generalmente se tiene una falsa idea del color. El color no resulta de la intensidad, sino de la variedad, de la lógica y del acuerdo de los tonos; diferencia esencial que hace de Delaroché un coloreador y de Delacroix un colorista" (Francés, J: *Joaquín Sunyer y su noble catalanía*, en *El Año Artístico, 1925-26* Ed Lux, Barcelona 1928, p. 23.)

⁸⁶ Fue, además de crítico de arte, poeta, novelista, autor dramático, crítico literario, arqueólogo. Desde el punto de vista literario está considerado como un estilista que da un nuevo impulso al idioma francés. Escribió unos trescientos volúmenes. Amigo de Baudelaire, y alma de la tertulia de artistas y literatos que, en una actitud de "épater le bourgeois", presumían de dandismo y creaban las bases para el parnasianismo. Se dedicó al periodismo durante treinta y cinco años por motivos económicos, y su refugio era la poesía

⁸⁷ Richard, A; *Op. Cit*, p.17.

"no quiere decir la forma por la forma, sino la forma por lo bello, hecha abstracción de toda idea extraña, de toda solicitud en beneficio de cualquier doctrina, de toda utilidad inmediata".⁸⁸

En definitiva, una crítica en la que uno de los fines principales es la propia creación. Método denominado por A. Richard llama "la trasposición literaria"⁸⁹ y por Venturi "el arte por el arte".⁹⁰ Venturi es muy crítico con este sistema, pues advierte que puede distraer la atención del auténtico objetivo y se complace en el virtuosismo literario. Es frecuente que los seguidores de esta tendencia expliquen la obra de un pintor identificándola con la de un autor literario: Gautier compara a Gavarni con Balzac. A Eherard habla de "enfermedad de la crítica":

"Le recours (...) à la référence littéraire trahit une des infirmités de la critique d'art: Gautier, pour faire comprendre Gavarni, le compare à Balzac; Adstruc, pour mieux assassiner Meissonier, transpose ses tableaux en récits écrits. Il arrive que l'objet échappe au critique d'autant plus qu'il s'en croit plus proche: Dumas respire l'air d'un paysage de Troyon, Astruc dialogue avec un portrait qu'il ne distingue plus du modèle, leur niant, par là même, la nature de création artistique".⁹¹

Sin embargo Menéndez Pelayo (1856-1912) se mostraba más contemporizador. Considera a Gautier creador de la literatura pictórica, lo cual supuso "una revolución, grande o pequeña, en el arte", que fue degenerando en manos de sus discípulos. Por tanto su valor lo adquiere como individualidad. Su estilo es brillante y colorista, llegando a veces a ser mejor la crítica que el propio cuadro, cuando éste es mediocre. Sus *Salones* son, no hay que decirlo, los mejores. Pero no se busque en ellos ni sombra de doctrina estética; (...) su crítica es puramente pictórica, crítica del hombre del oficio en cuyos secretos estaba iniciado desde niño".⁹²

⁸⁸ Texto recogido en Venturi, L: *Op. Cit.*, p.261.

⁸⁹ Richard, A: *La crítica de Arte* Ed Eudeba, Buenos Aires, p.16.

⁹⁰ Venturi, L: *Op. Cit.*, p.261.

⁹¹ Ehrard, A: *Op. Cit.* p.15.

⁹² Menéndez y Pelayo, M: *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander., 1940, pp.448-455.

Parece necesario introducir en esta tendencia crítica a Oscar Wilde (1854-1900), cuya concepción de la crítica de arte, expuesta en el ensayo *El crítico como artista* (1891) se basa en la deuda que el hombre contemporáneo tiene con el mundo griego. Considera a los griegos los maestros en cuanto que son los creadores del espíritu crítico, inventores de la crítica de arte y de la crítica de lo que él entiende como "las dos artes supremas": "la vida y la literatura, la vida y la expresión perfecta de la vida". Y a esto añade lo siguiente: "Admitiendo que el arte más perfecto es el que refleja más plenamente el hombre en toda su infinita variedad, elaboraron la crítica del idioma, considerada a la luz del simple material de este arte"⁹³ De esta manera, Wilde habla de la superioridad de la palabra con respecto a los instrumentos utilizados por otras artes, tales como la escultura y la pintura, ya que posee la musicalidad, el color, la plástica, y además, "el pensamiento, la pasión y la espiritualidad"⁹⁴ Así convierte a la crítica en un arte, y en este sentido su actitud es paralela a la de Gautier. Utiliza los términos de "crítica creadora" para definirla, y afirma taxativamente su independencia, con lo cual quedaría invalidado el criterio de semejanza, idea que aparece expresada en los siguientes textos como sigue:

"La crítica no debe ser juzgada por ningún mezquino patrón imitativo o de semejanza, del mismo modo que no puede serlo la obra del poeta o del escultor. El crítico está en la misma relación con la obra de arte que critica que el artista con el mundo visible de la forma y del color, o con el mundo invisible de la pasión y del pensamiento.(...)

Un hombre cuyo amable recuerdo todos veneramos (...) dijo que el fin propio de la crítica es ver el objeto tal como es realmente. Pero esto es un error muy serio y no toma en cuenta la forma más perfecta de la crítica, que es en su esencia puramente subjetiva, que procura revelar su propio secreto y no el secreto ajeno. Porque la crítica más elevada se ocupa del arte, no como algo expresivo sino como algo puramente grandioso".⁹⁵

Efectivamente se puede llegar al extremo de que lo más importante no sea lo que al principio señalábamos como inherente a la crítica de arte: su tarea comunicativa; ya que la

⁹³ Wilde, Oscar: *El crítico como artista. Ensayos*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968, p.25.

⁹⁴ *Ibidem*, p.30.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 43 y 45.

obra de arte es para el crítico una sugerencia para la creación de una nueva obra de arte. Para terminar esta cuestión diremos que el crítico que entiende así su obra, concibe el arte como un todo unitario.

Wilde era fiel y entusiasta seguidor de Ruskin (1819-1900) crítico y escritor y el exponente más claro de esta tendencia en Inglaterra, sin olvidar la referencia a Pater (1839-1894). La tradición crítica era importante en Inglaterra gracias a revistas que lograron "la importancia de verdaderas *instituciones* de crítica y enseñanza", entre las que Menéndez Pelayo da primacía a *The Spectator* y a la *Revista de Edimburgo*, que atendían lo literario, pero incluían múltiples reflexiones de carácter estético. La diferencia con las revistas alemanas es que los ingleses declinaban en favor del gusto del crítico frente a los pensamientos más amplios de los germánicos. En este mismo sentido reconoce en Ruskin al inspirador de la estética inglesa, aglutinó e influyó a poetas, artistas y críticos: los *esteticistas*, los *pre-rafaelistas*, los paisajistas seguidores de Turner, etc. Se podría decir que su crítica cumple las pautas del modelo crítico diseñado por Baudelaire: *parcial, apasionada...*, con un dominio de la técnica, el vocabulario, la historia, todo ello en función de sus criterios e ideas. Para Ruskin, "la grandeza en materia de arte ni se adquiere ni se enseña: es la expresión del alma de un hombre a quien Dios ha hecho grande". Lógicamente era una "crítica de temperamento", desconocía el eclecticismo.⁹⁶ Su prosa era a veces excesivamente retórica, pero Wilde lo valoraba más que el contenido. A su vez, Morpurgo-Tagliabue habla de una "cierta tradición anglosajona", en la que incluye a Pater, Wilde y los prerrafaelistas, "que pone de relieve el carácter antirrealista, visionario del fenómeno artístico".⁹⁷

Las teorías de Ruskin son determinantes en la evolución del arte de la época. Uno de sus seguidores, William Morris (1834-1896), admirador de la Edad Media y por tanto heredero del Romanticismo inglés, revolucionó el arte del momento y el concepto de aprendizaje manual en talleres, a la manera medieval, se integró con la idea de belleza y el diseño, posibilitando el auge de las artes industriales en Europa. Se trataba de llegar al gran público, e introducir el diseño en la vida cotidiana.

Estas novedades se dejan sentir también en la crítica de arte, aparte de otros acontecimientos de enorme significación: la muerte de Delacroix en 1863 y de Ingres en

⁹⁶ Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas*, t.IV, vol.II, Madrid 1889, p.113.

⁹⁷ Morpurgo-Tagliabue, Guido: *La estética contemporánea*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1971, p.207.

1867; en la misma década la formación del grupo impresionista que expuso por primera vez en 1874 en una exposición de artistas independientes en el estudio del fotógrafo Nadar; Courbet y Manet exponen en la Universal de 1855 y 1867, respectivamente, en su propio pabellón. La obra de Manet, como bien se conoce, fue defendida por Zola ya en el *Salon* de 1866, cuando expuso su sentir sobre la obra de arte:

"Para mí una obra de arte es, en cambio, una personalidad, una individualidad. No le pido al artista que me dé tiernas visiones o pesadillas espantosas, sino que se entregue él mismo, en cuerpo y alma; que sea un temperamento que se apodere de la naturaleza y la ponga luego ante nosotros tal y como él la ve".⁹⁸

1.2.2.2.-Cambios significativos en el último cuarto de siglo

Las sucesivas exposiciones de los impresionistas (1876, 1877, 1878, 1880, 1881, 1882 y 1886) provocaron polémica. La crítica de momento permanecía expectante, todavía no asumía las transformaciones del arte. Algunos sí lo hicieron, como Duranty (1833-1880),⁹⁹ que a pesar de ser muy crítico con respecto al Salón de 1870,¹⁰⁰ en 1876, en *La Nouvelle Peinture*, estudia los orígenes del movimiento y sus aportaciones: el dominio

⁹⁸ Texto citado en Venturi: *Op. Cit.*, p.266.

Tras este texto está la idea de Zola de "la vida vista a través de un temperamento", central en su concepción del arte y tratado como tema en su novela *La obra*. Novela estudiada por Calvo Serraller en: *La novela del artista*. Ed. Mondadori. Madrid, 1990, pp.157-161.

René König dedica también atención al tema en: "La autoconciencia del artista entre tradición e innovación", en *Los artistas y la sociedad*. Ed. Alfa, Barcelona, 1983, pp.174-181.

Por último, y en relación con la figura de Francés, esta es una de las obras encontradas en su biblioteca, con firma autógrafa: Zola, E: *La obra*. Novela parisiense. (Versión castellana de A. Blanco Prieto) Ed. Daniel Cortezo y Cia, Barcelona, 1886. Parece importante reseñarlo, aunque se tratará más a fondo, puesto que es muy posible que influyera en una de sus novelas: *La estatua de carne*.

⁹⁹ Edmond Duranty: Novelista, periodista, amigo personal de Courbet, Manet, Zola, Degas..., escribe también sobre los Salones, exposiciones privadas, monografías de artistas. Escribía con regularidad en *Les Beaux -Arts illustrés* desde 1877 a 1880, y en la *Gazette des Beaux Arts* desde 1870. Interesado en muchos y variados ámbitos artísticos, por ejemplo el grabado.

¹⁰⁰ Duranty, E: "Le Salon de 1870", III et V, *Paris-Journal*, 5 et 18 mai 1870. Texto recogido en VV.AA : *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'Art en France 1850-1900*. Ed Hazan, Paris, 1990, pp. 168-170.

del color y de la luz. Otra de las transformaciones en esta década en Francia es que el Salon se hace anual, lo cual precipita la tarea de los pintores, puesto que esta convocatoria suponía todavía la consagración de los artistas.. El crítico pone de manifiesto la aceleración del fenómeno artístico: se multiplican las exposiciones y creen que esto revierte en una peor calidad de las obras. También se ve obligado el crítico a estar en todas partes: textos de los Salones, catálogos, revistas, diarios, etc, con lo que sus opiniones y juicios son, muchas veces, excesivamente rápidos. Por otro lado, quizá la explicación esté en la influencia que en todos los sectores de la sociedad tiene la industria, que en el terreno del arte se evidencia con la invención de la fotografía (1839) y su incidencia en el arte relacionado con el Impresionismo. Las opiniones son variadas, los simbolistas afirman que "el arte es una actividad espiritual que no puede ser sustituida por un medio mecánico", y los impresionistas y realistas reconocen que "el problema existe y que es un problema de visión que se puede resolver sólo definiendo con claridad la distinción entre los tipos y las funciones de la imagen pictórica y de la imagen fotográfica".¹⁰¹ El hecho es que todavía había una cierta resistencia a admitir el valor de la máquina frente a la actividad manual. Por último, los críticos en Francia ejercen una crítica todavía de fuertes connotaciones literarias narrativa y descriptiva, aunque dan más importancia al contenido que a la forma, salvo la figura, por ejemplo, de Gautier, fiel a sus principios.¹⁰² En general se puede decir del crítico que " s'il lui arrive de ressembler à un maître d'atelier reprement ses élèves, c'est qu'il ne s'est pas encore détaché, à un moment où les peintres, eux, ont commencé à le faire, des normes imposées par la tradition".¹⁰³

Hay que esperar al último cuarto de siglo para que se produzcan los cambios más importantes y decisivos en cuanto a la función del crítico en la sociedad. En primer lugar, la crítica que se opone a los academicistas y clasicistas accede al poder. Castagnary (1830-1888),¹⁰⁴ considerado el representante del realismo en la crítica, aunque él se llamaba a sí mismo "naturaliste", es nombrado Director General de Bellas Artes en 1887. Su estética, como la de Zola, es naturalista, y va a ser en estos años cuando se produzca

¹⁰¹ Argán, J. C.: El Arte moderno 1770-1790. Ed. Fernando Torres. Valencia, 1977, p.91.

¹⁰² Dubrei- Blondin, Nicole, en VV.AA.: *La Promenade du critique influent...* Paris, 1990, pp. 99-103.

¹⁰³ *Ibidem*, p.103.

¹⁰⁴ Jule Antoine Castagnary, jurista y crítico de arte, actividad a la que accede por su amistad con Courbet y por sus lecturas de Diderot, Thoreé ... Republicano convencido, ocupa diversos cargos en relación con la cultura y las Bellas Artes

el enfrentamiento entre realistas y simbolistas. Estos representaban la nueva reacción frente al impresionismo, expuesta en revistas literarias de los años 80. Fue en el año 1886 cuando apareció el manifiesto simbolista del poeta Jean Moréas. Rechazaban el materialismo y cientifismo, y se movían por grandes valores espirituales. Literatos y pintores coincidían en estos planteamientos: "la obra de arte estaba considerada como el equivalente de la emoción provocada por una experiencia, cuyos elementos visuales habían sido transformados más bien que representados".¹⁰⁵ En segundo lugar el Estado paulatinamente abandona la protección y tutela de las Artes. Se crea en Francia en 1882 la Sociedad de Artistas Franceses, que se encargará de tramitar un *Salon* sin jurado ni recompensa (1884). Aumenta, a su vez, progresivamente la competencia artística. Más exposiciones, aparición de galerías de arte que toman el relevo al *Salon*. Durand Ruel, la *Vie moderne*, Georges Petit y Boussoud- Valadon : "quatre lieux hors des Salons qui suffiraient, sans citer d'autres noms, à résumer désormais la majeure partie de l'art vivant".¹⁰⁶ Con la aparición de las galerías de arte y la puesta en marcha del mercado libre en el terreno artístico, se registra un cambio importante: al artista y al crítico se une la figura de marchante. Pero no solamente el crítico beneficiará al pintor, sino que también el crítico se beneficiará de la situación aumentando su posición y su reconocimiento en la sociedad. El sistema anterior de enfrentamiento entre academicistas e independientes que agrupan sus fuerzas en pequeños grupos, tiende a desaparecer. El peligro podría estar en el acceso indiscriminado de personas a la crítica de arte., buscando en este ámbito un apoyo puntual. Finalmente, y en tercer lugar, los críticos más jóvenes piensan que tiene mayor importancia la figura del artista y su obra que una crítica de índole literaria. Un ejemplo de cambio lo tenemos en el crítico Feneon (1861-1944),¹⁰⁷ que apostó por una crítica carente de sentimentalismos, evitando el preciosismo literario. Según J. P Bouillon, los grandes críticos del momento fueron Duret(1838-1927)¹⁰⁸ y Geoffroy

¹⁰⁵ Heard Hamilton, George: *Pintura y Escultura en Europa 188-1940*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p.78.

¹⁰⁶ Bouillon, Jean Paul, en VV.AA.: *La Promenade...* Paris, 1990, p.199.

¹⁰⁷ Felix Feneon: Funcionario y escritor, redactor del Ministerio de la Guerra y editor de Rimbaud.

¹⁰⁸ Autor de monografías sobre Manet (1902), Whistler (1904), Van Gogh (1916), etc. Apasionado por el arte japonés y por el grabado.

(1855-1926),¹⁰⁹ que junto a algunos más, empezaban a elevar la crítica de arte francesa a la altura y la fuerza de la época de Baudelaire.¹¹⁰

Las distintas tendencias artísticas se agrupan, desde el punto de vista de la crítica, en torno a las siguientes publicaciones: *La Plume*, iniciada en 1889; *La Revue Blanche*, que inicia su andadura el mismo año en Bélgica, y la recogen en París los hermanos Natanson, convirtiéndose en portavoz de la vanguardia, y *Mercure de France* junto con *L'Ermitage*, plataformas de las ideas simbolistas, desde 1890. A este grupo pertenecen los críticos Alphonse Germain,¹¹¹ y Camille Mauclair,¹¹² que abogan por un arte *ideista, simbolista, emotivo, sintético y subjetivo*, en palabras de Aurier (1865-1892),¹¹³ que se manifestaba en contra del naturalismo y el Impresionismo, en un artículo publicado en *Mercure de France*, en marzo de 1891 ("Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin"). Aurier defendía la importancia de la forma literaria, propia de Baudelaire y de la tendencia de "el arte por el arte":

"La meilleure critique picturale sera toujours celle fait par un poète. Ces ensembles d'idées...qui composent essentiellement l'oeuvre

¹⁰⁹ Gustave Geoffroy: Periodista, crítico de arte y crítico literario. defensor del neo-impresionismo y contrario al simbolismo.. En 1908 fue nombrado director de la fábrica de los Gobelinos.

¹¹⁰ Vid Bouillon, J. P., en *Op. Cit.* pp.197-203.

¹¹¹ Alphonse Germain era filósofo y crítico de arte. Su actividad como crítico la llevó a cabo desde revistas que difundían el simbolismo, sobre todo durante la década de los noventa., sobre todo en *La Plume* y en *L'Art et l'Idée*. Firmaba con e seudónimo de "Kallophile L'Ermite". Era conservador y elitista.

¹¹² Faust, Camille: Literato y crítico de arte francés, conocido por Camille Mauclair. Especializado en la crítica pictórica y musical. Inició su actividad como crítico en 1891, en la *Revue Independant*, y continuó la labor de Aurier en *Mercure de France*. Como simbolista es seguidor de Mallarme. Poeta y novelista, también abarcó el mundo del teatro: fundó con Lugne Poë el Teatro de L'Ouvre. Adquirió eco entre los simbolistas. Sobre arte publicó, entre otros escritos, *L'Impresionisme* (1904), *Histoire de la peinture française 1800-1900.*(1905), *De Watteau a Whistler* (1905), *Trois crises de L'Art Actuel* (1906), *L'art en silence* (1900), *Auguste Rodin* (1904), *Watteau* (1907); varias biografías: *Fragonard*(1904), *J.B.Greuze* (1906), *Roberto Schumann* (1906). Además fue colaborador de distintos periódicos y revistas. Publicó artículos en España en los últimos años de la década de los veinte .Tuvo una sección en ABC, y su libro *La farsa del arte viviente*, editado por Mundo Latino sin fecha, fue muy difundido. Creemos, por referencias de Francés, que fue publicado en 1929.

Como literato destacó en la novela y en el cuento. Su obra más importante es *Servitude et grandeur littéraires* (1922), de importancia para la historia del movimiento simbolista.

¹¹³ Gabriel -Albert Aurier (1865-1892): Poeta, novelista, crítico de arte simbolista. escribió para la *Revue encyclopedique* un texto sobre el Simbolismo, movimiento en el tuvo gran eco.

vraiment d'art et que j'ai appelés le prolongement spirituel, il le précisera, lui, le poète, en les transposant, en son langage propre, vers ou prose" (Aurier, *Mercure de France*, oct. 1891)¹¹⁴

En este sentido supone una vuelta al pasado, a la fuerza de la palabra para evocar o trasponer el cuadro. Desde esta posición denuncian la medianía de un arte, cuyo ideal está en el mercado más que en la propia pintura. A pesar de su talante conservador, las propuestas y principios de los simbolistas tuvieron eco tanto entre los pintores (grupo de los *nabis*¹¹⁵) como en los críticos. Incluso los que se oponían llegaron a escribir en una línea en que el denominador común era una escritura primorosa y sugestiva: Geoffroy sobre Monet y Mirbeau sobre Van Gogh en 1891; Roger Marx apuesta por Gallé en 1892; Morice por Gauguin en 1893. Distintos críticos tratan de colocar en la cabeza del movimiento a pintor, y el debate se establece en tres revistas, *Le Plume*, *Mercure de France* y *Revue Independant*. Requiere, quizá aquí, especial atención la figura de Camille Mauclair por las múltiples referencias existentes en la obra de José Francés a sus obras y al enfoque que concede a la crítica de arte. Mauclair se muestra terriblemente elitista, y considera superiores a los poetas frente a los pintores, a los que "nie un cerveau de poète". La democratización de la sociedad cree que ha ejercido una influencia nefasta en el arte. Desde este punto de vista rechaza a los impresionistas, salvo a Monet, y a los neo-impresionistas; habla de Gauguin y de Bernard como "deformadores" y adopta una actitud irónica frente a su pretendido simbolismo. Entre sus preferidos están Besnard (1839-1934), Puvis de Chavannes y los Prerrafaelitas. Sus posturas se fueron radicalizando cada vez más en este sentido, desde llamar "imbéciles" a los pintores: "ce sont et ce seront toujours des imbéciles par grace d'état, et si vous avez un peu fréquenté chez eux, vous avez surement trouvé, comme moi-meme, cent parfaits vitriens pour un

¹¹⁴ Texto citado por Constance Naubert-Riser en, *La Promenade...*, Paris, 1990, p.322.

¹¹⁵ Los pintores nabis se sintieron atraídos por el pasado ante la mediocridad de la vida de la clase media. Desde esta atracción trataron de enlazar la vida contemporánea con los estilos del pasado. Encabezados por Emile Bernard y Maurice Denis, contribuyeron al desarrollo de las artes decorativas. Fue significativa su dedicación a la litografía, inspirándose en las estampas japonesas expuestas en L'Ecole de Beaux Arts en 1890, para aterrizar en el terreno de los carteles. Exponían dos veces al año en la galería Le Barc de Bouteville y les apoya Natanson desde la *Revue Blanche*. También hicieron diseños para un montaje de Ibsen el teatro de L'Ouvre de Lugne Poè, que éste había fundado con Mauclair.

(Vid Heard Hamilton, G: *Op. Cit.*, pp.107-117)

homme raisonnable",¹¹⁶ hasta atacar a los impresionistas por la venta de sus cuadros, por no acercarse a los Museos, donde realmente se aprende. El tema del mercado del arte será recurrente en la obra de Mauclair, y especialmente tratado en *La farsa del arte viviente*.

A través de los escritos de Mauclair percibimos que era un hombre de ideas un tanto tajantes y extremas en algunos casos y que, efectivamente, debieron suscitar cierta polémica, tal y como lo expresa él mismo en el prólogo a *La farsa del arte viviente*: "Precisamente porque fui yo quien, desde 1881, arremetió contra la rutina académica y quien se erigió en defensor obstinado del arte libre y de los verdaderos artistas que perseguía el academicismo, he denunciado, hace ya varios años, las teorías absurdas y el vergonzoso mercantilismo que sucedieron a una gran época artística".¹¹⁷ No se limitó a opinar sobre los pintores, sino también sobre la crítica. Cree y afirma que la verdadera crítica de arte requiere una formación y un estudio especializado, en el que se hace necesario frecuentar los Museos, y que es, por tanto, un oficio que "se aprende", cuyo modelo son los críticos del siglo XIX:

"La pintura de antaño tenía a su servicio hombres y escritores de otra envergadura, tales como Baudelaire -el maestro de todos-, Théophile Gautier, Théophile Silvestre, Thoré, Fromentin, Taine, Duranty, André Michel, Courajod, De Forcaud, Zola, los Goncourt, Geffroy y otros. Estos eran los grandes críticos de arte, verdaderos autores llenos de libros de probidad, de ciencia y de estilo, y que realizaron la misión de ser mentores del arte. (...)

Por otra parte, la mayor parte de los escritores antes citados habían meditado el pasado; habían estudiado los Museos europeos; habían comparado y elevado la profesión crítica a la altura de un bello género literario, que ahora se ve amenazado de desaparecer.(...)

En esos maestros, no reemplazados, he leído que todo oficio se aprende, que no se improvisa el escritor de arte del mismo modo que se pone un puesto de mendrugos; que es utilísimo profundizar en la

¹¹⁶ Mauclair, Camille: Fragment de "Lettre sur la peinture", *Mercur de France*, t.XI, n° 55, juillet, 1894, pp.270-275. Texto recogido en VV.AA.: *La Promenade du...*, Paris, 1990, pp. 381-384.

¹¹⁷ Mauclair, C: *La farsa del arte viviente* Madrid. Ed. Mundo Latino, s.f., pp.9-10.

historia de tantas y tantas maravillas acumuladas por el genio humano, antes de (...) despreciar la Tradición y entregarse a la Novedad".¹¹⁸

Así, en relación con esta última idea, es muy crítico con los críticos del arte nuevo, a los que tacha de ser poco legibles, poco atractivos, reticentes con el pasado, gratuitos en sus apreciaciones, irónicos con la tradición, la formación y lo pictórico, entre otras cosas. Habla del intrusismo en la crítica de arte, la cual "ha llegado a ser casi exclusivamente un reportaje":

"Claro es que todavía cuenta con algunos nombres de saber y mérito; pero el periodismo, que ya había matado la crítica literaria, está en camino de matar la crítica de arte. Los periódicos rebosan de gentes que se titulan críticos de arte porque firman reseñas de exposiciones, y que desconocen la historia de las Bellas Artes, la formación de las escuelas y las técnicas, porque se necesitan por lo menos diez años par enterarse con método. ¡Los periódicos se burlan del Arte!. Tienen que publicar artículos sobre libros o sobre cuadros, porque esto pertenece a la información general que el lector gusta comprar por los cinco céntimos cotidianos, y hacen hablar de estas cosas a cualquiera procurando tarifar las firmas. Los pocos hombres "que se conocen" quedan ahogados por esa muchedumbre que encuentra curiosa la pintura del Salón de otoño, y la entona alabanzas para que se le crea "enterado"; lo mismo que la declararía "innoble" si la consigna recibida fuera distinta".¹¹⁹

Quizá el tono soberbio y desdeñoso de sus críticas, junto con su talante excesivamente conservador, favorecieron el desprestigio de su obra. En España publicó algunos artículos en *ABC* al final de los años veinte, época en la que se tradujo su obra

¹¹⁸ *Ibidem*, pp.107-109.

¹¹⁹ Mauclair, C: *La crisis de la fealdad en la pintura*. Texto recogido por Francés, J.: *La crítica de arte. Un libro de Ballesteros de Martos*, en *El Año Artístico 1920*, pp.134-135. También recogido fragmentariamente en Pérez Bueno, Luis: *La Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso (La Granja). Contribución de notas para su historia*. Discurso de recepción del académico electo Excmo. Sr. D. Luis Pérez Bueno y contestación del Excmo. Sr. D. José Francés el día 20 de junio de 1942. Madrid, 1942, pp.41-42.

La crisis de la fealdad en la pintura forma parte del libro de Mauclair *Tres crisis del arte actual* (1906)

La farsa del arte viviente Fue amigo personal de José Francés y académico correspondiente en París de la Real Academia de San Fernando.¹²⁰

Volviendo a las aportaciones de la crítica en los últimos años del siglo XIX en Francia, no hay que menospreciar en absoluto la atención y el apoyo que concedió a las artes decorativas, que desde su entrada en 1890 en el *Salon du Champ-de-Mars* y la posterior apertura de la *Maison de l'Art Nouveau*, adquirieron la categoría de Bellas Artes. *La Revue Blanche* de Natanson y la galería de *Le Barc de Bouteville* fueron sus más claros defensores. Es evidente que en una época de grandes innovaciones, fuertes individualidades y toma de posiciones, la actividad de los críticos en favor de la evolución del arte era de suma importancia. A las puertas ya del siglo XX Natanson (1868-1951)¹²¹ descubre a Cezanne, y Rambosson (1872-1943)¹²² a Munch, que en estos años estaba en París. Una época compleja, como dice Valeriano Bozal, en la que el impresionismo adquiere "cierta condición clásica o tradicional" al que todavía se adhieren muchos pintores, mientras que otros se incluirían en "ese cajón de sastre que es el neo-impresionismo", y en la que se construye una "trama" en la que los artistas "desbordan los límites estilísticos, no se reducen a un estilo".¹²³ La vitalidad artística de Francia durante estos años se prolongará a los comienzos del siglo XX, pero en esa época también en España se empezará a vivir un renacimiento artístico que se verá reflejado por la crítica de arte.

¹²⁰ Sobre la obra de Maclair se han realizado dos tesis doctorales:

Marchbank, A.M.: *Maclair, Life and work*, 1890-1909, thèse inédite, Edinburg University.

Clark, W.C.: *Maclair and the Religion on art*, thèse inédite, University of Michigan, Berkeley, 1976.

¹²¹ Thadeé Natanson: Su labor la realiza en el campo artístico desde dos frentes, la *Revue Blanche*, en la que hace una crítica muy personal para atraer la atención del público en favor del nuevo arte, y como galerista. Amigo de Mallarme, Anatole France, situó como colaboradores de su revista a Gide, Proust, Mirbeau y Blum.

¹²² Yvanhoe Rambosson:

¹²³ Vid. Bozal, Valeriano: *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Ed. Visor, Madrid 1991, pp.19-20.

1.2.3.- España

1.2.3.1.- Tradición neoclásica durante la primera mitad del siglo XIX.

El comienzo del siglo XIX en España está marcado por la herencia del neoclasicismo que, según Gaya Nuño,¹²⁴ se prolonga durante el primer tercio del siglo XIX. No se ponía en duda la validez de los principios académicos adquiridos en España tras la llegada de Mengs, y la incardinación de la Academia en un sistema que se extendía por Europa, cuyo promotor era el Estado y había supuesto la emancipación del artista de los sistemas gremiales. Las ideas de los filósofos y literatos habían influido decisivamente en los artistas, que por otra parte complacía gustoso a sus benefactores. En concreto, en España, la Academia de San Fernando, "por haber sido sostenida por el Rey y las esferas reformadoras, (...) desempeñó un papel importante en la España del siglo XVIII y llegó a propagar la afición al arte, sea luchando contra el estilo barroco, sea asegurando al artista la posibilidad de ejercer libremente sus arte. El éxito, relativo, pero seguro, de la Academia, permite afirmar que en el terreno de las Artes, la lucha de los reformadores consiguió un resultado positivo para España; además es innegable que los académicos formaron parte de la "Ilustración", ya que, para ellos, implantar en España el estilo neoclásico no era sino luchar contra el "oscurantismo" del arte barroco".¹²⁵

Sin embargo, el paso de un siglo a otro no supuso en absoluto una ruptura con los ideales dieciochescos, pese a la inestabilidad social y política del país. El Marqués de Lozoya en su discurso *La Teoría de las artes plásticas en el siglo XIX* prolonga la herencia neoclásica hasta el segundo tercio de siglo inclusive. Cree que hasta entonces "hay un fondo de clasicismo -aun en medio de fervor romántico- en las teorías estéticas y en sus realizaciones plásticas"¹²⁶. Clasicismo que es causa de una serie de obras, por ejemplo, el *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las Tres Nobles Artes que en ellos existen* (1804), de D. Isidoro Bosarte (1747-1807), que

¹²⁴ Vid Gaya Nuño, J. A. : *Arte del siglo XIX*. Ed Plus Ultra, Madrid, 1966, p. 21.

¹²⁵ Bédat, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, p.454.

¹²⁶ Marqués de Lozoya: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Juan Contreras, Marqués de Lozoya, en el acto de su recepción pública, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 27 de junio de 1940, y contestación del Excmo. Sr. D. Pedro Muguruza y Otaño* Madrid MCMXL, p.17.

continuaba el género de la literatura de viajes, tal como el *Viaje de Ponz* (1725-1792), de eminente carácter artístico. Por otra parte, Bosarte, sucedía a D. Antonio Ponz en la secretaría de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y era de talante mucho más cerrado que su antecesor. Responden, asimismo, a la herencia neoclásica las obras de Llaguno (1724-1799), *Noticias de Arquitectos y de Arquitectura en España*, que el autor regaló a Cean Bermúdez, que se encargó de terminarlo, con lo que así se completaba la labor de su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800), donde no había incluido arquitectos por conocer la elaboración de esta obra.

Todavía a comienzos del siglo XIX se pronunciaban discursos que se podrían entender como manifiestos del neoclasicismo. Tal es el del pintor Juan Carlos Anglés en 1810 en la Escuela de la Lonja de Barcelona:

"Concluyamos: el Antiguo, pues es el modelo que han tenido a la vista los que por honor de las Artes han pretendido su restauración; el Antiguo es el que ha amaestrado a un Mengs, a un David, a un Gerard (...); el Antiguo es el único que puede enseñar a filosofar a los jóvenes y hacerlos eruditos en su perfección".¹²⁷

Todavía en 1830 la *Oda a las Bellas Artes* de D. José Felix Reinoso (1772-1845), o los versos de D. Juan Bautista Arriaza (1770-1837), calificados por Gaya Nuño de "servilismo",¹²⁸ eran ejemplos de la misma tendencia.

De todos modos, la primera mitad del siglo XIX, no se va a caracterizar especialmente por la publicación de tratados, obras eruditas sobre arte, etc. El peso de la Academia sobre la sociedad artística es menor, dato que contemplaba con preocupación el Marqués de Lozoya en su discurso citado con anterioridad: "En la pasada centuria la influencia literaria que pesa sobre los artistas es más abrumadora todavía pero no es ya la Academia, que al cabo es la fórmula artística de una concepción política refinada, quien la preside y encauza. Es el diario y es la revista; es la opinión irresponsable vertida en ateneos, casinos y tertulias. Es un régimen a la vez petulante y liberal, intransigente con apariencias de tolerante el que les imponía la tortura de verse entregados al imperio de una

¹²⁷ Texto citado en Gaya Nuño, J. A., : *Historia de la Crítica de Arte en España*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1975, p.159.

¹²⁸ *Ibidem*, p.162.

crítica indocumentada e irresponsable que se deja llevar por todas las corrientes, que carece de normas fijas de juicio y se consagra alegremente, como por juego, a hacer y deshacer reputaciones".¹²⁹

Son escasos los escritos de arte producidos por literatos, las reflexiones que reflejen polémicas suscitadas en ambiente intelectuales, o los manifiestos, como no sean de carácter puramente pictórico. Sí conocemos la existencia de círculos, tales como el Café del Príncipe, el Parnasillo, o el Ateneo, sociedad literaria cuyo primer presidente fue el Duque de Rivas, y en cuya sede se reunían Espronceda, Martínez de la Rosa, Larra, Madrazo y Esquivel, entre otros. Este último fue además el inspirador del Liceo Artístico y Literario, junto con Gutiérrez de la Vega, y en él se hicieron famosas las tertulias de índole literaria y algunas exposiciones. Existen algunas manifestaciones pictóricas que demuestran la relación entre artistas y literatos, tal es el cuadro de Esquivel (1806-1857), *Zorrilla recitando en el estudio del pintor* (1846), que supone un valiosísimo documento de la época, en el que aparecen retratados los amigos personales del pintor, algunos por medio del recurso del *cuadro dentro del cuadro*, como Espronceda y el duque de Rivas, y otros realmente presentes en la recitación: Ventura de la Vega, Zorrilla, Escosura, Fernández de la Vega...; o bien, otro del mismo pintor, *Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores de los teatros de Madrid*,¹³⁰ que se encuentra en la "Sala de artistas y literatos" del Museo Romántico. Existen también numerosos retratos individuales de personalidades de la época; pero, según Gaya Nuño,¹³¹ los escritores no tenían entre sus temas preferidos el arte.

Esta carencia vendrían a solucionarla, o al menos lo intentarían, las publicaciones de revistas periódicas, con frecuencia creadas a imagen y semejanza de sus homónimas francesas. Se erigían como portavoces de las ideas estéticas de la época. Solían ser revistas ilustradas en las que aparecían descripciones de cuadros, grabados, comentarios a exposiciones y biografías de artistas.

¹²⁹ Marqués de Lozoya: *Op. Cit* p.12.

¹³⁰ De este cuadro habla José Francés en el artículo que dedica al Museo Romántico en *La Esfera*, 1926.: *Museos españoles. El Museo Romántico*.

¹³¹ Vid. Gaya Nuño, J.A.: *El arte del siglo XIX*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1966, pp.33-34.

El Artista,¹³² publicación iniciada en 1835, cuya vida se prolongó durante quince meses, dirigida por Eugenio Ochoa (1815-1872),¹³³ cuñado de Federico (1815-1894) y Pedro de Madrazo (1816-1898), que, por otro lado, también colaboraron activamente en la revista. Escribieron en ella, por ejemplo, Zorrilla (1817-1893), Espronceda (1808-1842), Ventura de la Vega (1807-1865),¹³⁴ Carderera (1786-1880)¹³⁵..., entre otros. La revista aparecía por vez primera el 5 de enero de 1835 consciente de su aparición en un momento de cambios importantes. Eugenio Ochoa lo expresa en un artículo que titula "Un romántico" (num.3, I, 36):

"Indudablemente pensamos que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas acaso, menos duraderas que las pasadas; *sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central, cuyo foco es la capital de Francia*; pero creemos también que no es dado a los hombres ni a las circunstancias desterrar del mundo a la poesía, y que si esta desaparece a veces de la faz de la tierra, es porque va a refugiarse en el fondo de algunos corazones sensibles y generosos, como en los antiguos tiempos de turbulencias se refugiaba la religión en las cavernas y monasterios solitarios".¹³⁶

La revista abogaba por el Romanticismo, si bien en ella se distinguían dos grupos diferenciados. En primer lugar, el encabezado por los Madrazo y Carderera, que adoptaron una postura ecléctica y de transigencia con el pasado, muy en consonancia, por

¹³² Existe edición facsimil de *El Artista*. Madrid, 1835-1836. Estudio preliminar por Angel González García y Francisco Calvo Serraller. Ed. Turner. Madrid.

¹³³ Ochoa, Eugenio: Poeta lírico. Hizo una labor de vulgarización de las obras principales de la literatura española. Fue Bibliotecario de la Biblioteca Nacional, miembro de la Real Academia Española y director de *El Artista*. Contrajo matrimonio con Carlota de Madrazo, hermana de Pedro y Federico.

¹³⁴ Vega y Cárdenas, Buenaventura José María: Más conocido por Ventura de la Vega. Escritor educado con Alberto Lista. Preceptor literario de Isabel II.

¹³⁵ Carderera y Solano, Valentín: Pintor romántico. Discípulo de Maella y Madrazo. Escribió artículos e *Iconografía española*.

¹³⁶ Texto citado por Angel González García y Fco. Calvo Serraller en "Estudio preliminar" a *El Artista*. Madrid, Ed. Turner, pp.IX-X.

otra parte, con la compostura familiar, "compostura en todo; no sólo en el bien compuesto además de sus composiciones y distinguidos esfigiados; también en el gaje del oficio de no darse a generar un poco de bulla, o -cual decían los pintores andaluces del siglo XVII- a poner alegrías a la pincelada".¹³⁷ En segundo lugar, el formado por Eugenio de Ochoa y el Conde de Campo Alange, más innovadores, y en definitiva, más románticos. Una de las excepcionales polémicas que generó la época fue la que enfrentó a José de Madrazo, uno de los representantes de los académicos y davidianos españoles, y a José Negrete, Conde de Campo Alange (1812-1836),¹³⁸ se basó en la defensa de la imitación de los modelos antiguos por el primero, frente a la primacía de la imitación de la naturaleza, por los segundos. Es decir, lo que establecía la división entre los pintores era precisamente su actitud frente a este tema.¹³⁹ Otros signos de la nueva mentalidad romántica en la revista fueron la descripción de monumentos antiguos, la inclusión de biografías de artistas, la serie de artículos de Carderera sobre el origen medieval del arte español, en línea clara de continuidad con la labor de Jovellanos, Ponz, Bosarte... Asimismo la defensa de Pedro de Madrazo del color o la atención prestada a otras manifestaciones artísticas como la música y el teatro, tan polémico especialmente en estos años. Además la revista facilitó la publicación de textos de carácter literario en mayor medida que *L'Artiste de Francia*, en la que se habían inspirado los editores.¹⁴⁰

Se podría decir que fue una revista casi fugaz, pero "era algo más que una simple revista concebida y realizada con mejor o peor fortuna: se había presentado como un manifiesto, un nuevo programa cultural, como el portavoz de ideas sociales de regeneración para la España post-fernandina. (...) La pasión y el posterior desencanto que la habitaron -el espíritu del momento-, dio en cierta manera la medida del

¹³⁷ De la Puente, Joaquín: "Federico de Madrazo por entre su estirpe y su tiempo", en Catálogo de la Exposición *Los Madrazo: Una familia de artistas*, Museo Municipal, 1985. Ayuntamiento de Madrid- Concejalía de Cultura. Madrid, 1985, p.17.

¹³⁸ Romántico liberal, militar y escritor activo en *El Artista*. Biografiado por Eugenio de Ochoa en *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*, París, 1840, t.I, p.346.

¹³⁹ Vid. González García, A. y Calvo Serraller, Fco.: "Estudio preliminar" a *El Artista 1835-1836*. Ed. Turner, Madrid, pp.XI-XIII.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. XII- XVII.

romanticismo español, un romanticismo que prácticamente nació ecléctico o, si se quiere, que encontró en el eclecticismo la única forma duradera de manifestarse".¹⁴¹

Es imprescindible destacar la figura de Eugenio de Ochoa, editor de la revista y crítico de arte, que, a parte de la idea de la consecución de la revista junto con su cuñado Federico, puso en marcha un programa en el que defendía la creación como exponente más claro de la subjetividad romántica y abrió el camino para el nuevo arte en una sociedad llena de prejuicios artísticos de tradición neoclásica. Autor de una antología de escritores que tituló *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*,¹⁴² donde realiza la semblanza de su cuñado Pedro de Madrazo, formado en el seminario de nobles, de Madrid, con tempranos logros en disciplinas como latín, lenguas, matemáticas y filosofía. Cursó estudios jurídicos en Toledo y Valladolid, y además era buen dibujante. Al volver a Madrid comenzó a escribir en *El Artista*.¹⁴³

Pedro de Madrazo era de aquellas personas cuya primera intención hubiera sido dedicarse a la pintura, pero se decantó por la crítica, literatura, historiografía... Abordó muy distintos aspectos de la literatura y el arte. Calvo Serraller lo califica de talento precoz y

"Colaborador asiduo de *El Artista* con apenas diecinueve años, donde por cierto no se limitó a publicar sólo composiciones poéticas, lo que puede interpretarse como más acorde con una sensibilidad adolescente, sino también toda clase de materias graves y de géneros literarios. Así encontramos al joven autor envuelto en ficciones narrativas, en ejercicio de crítica literaria, en traducciones, en artículos de costumbres, en semblanzas biográficas y en auténtico y variopinto montón de colaboraciones sobre bellas artes, entre las que aparecen tratados los asuntos más diversos, desde las consideraciones estéticas, los ensayos arqueológicos, las vidas de artistas, las denuncias sobre la

¹⁴¹ *Ibidem*, p.XVIII.

¹⁴² Ochoa, Eugenio de: *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*. París, Garnier Hermanos, 1848?

¹⁴³ Predominaban las colaboraciones de temas artísticos, pero también se encuentran algunos poemas y cuentos. En total veintisiete artículos firmados. Fco. Calvo Serraller recoge los de mayor interés en Calvo Serraller, Fco: "Pedro de Madrazo, historiador y crítico de arte", en Catálogo Exposición *Los Madrazo, una familia de artistas*. Museo Municipal, 1985. Ayuntamiento de Madrid.-Concejalía de Cultura. Madrid, 1985, p.79.

destrucción del patrimonio monumental y la reivindicación de la promoción del arte contemporáneo, hasta el comentario crítico de obras maestras singulares o la crítica artística de la realidad".¹⁴⁴

Es cierto que todo en su entorno ayudaba: familia de artistas, sabios, eruditos, ambiente cosmopolita al que contribuyeron los viajes a Roma y París para entablar contacto con otros artistas. Tampoco le faltaron apoyos, como al resto de sus familiares; pero también es cierto que fue un gran trabajador. Colaboró fundamentalmente en *El Artista*, pero son otras muchas las publicaciones que contaron con sus artículos o estudios: *No me olvides*, *Museo Español de Antigüedades*, *El Renacimiento*, *Revista de Madrid*, *Semanario Pintoresco Español*, *Album Pintoresco Universal*, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, *La Iberia*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Iris*, *El Laberinto*, *la Ilustración Católica*, etc. Su esfuerzo constante es reconocido, por ejemplo, cuando ingresa como académico de Bellas Artes de San Fernando en 1843, es decir, a los diecinueve años. Para la Academia hizo numerosos informes.

Como crítico de arte se planteó los principios por los que debía guiarse el crítico, y así lo exponía en *El Laberinto* en 1844:

"1º. Establecer *a priori* los principios generales que en nuestro juicio debe seguir el arte para cumplir su destino en la sociedad; 2º Descender de las abstracciones a la aplicación, y con arreglo a dichos principios examinar las obras; 3º Mirar en éstas el producto del arte y nunca la mano que la ejecutó..."¹⁴⁵

Tal y como dice Gaya Nuño

"el programa no dejaba de ser sensato y juicioso, y, tras la declaración, el autor se subleva airadamente contra los artistas que le acusan de animosidad e injusticia, fustigando luego la creencia de que

¹⁴⁴ Calvo Serraller, Fco: *Pedro de Madrazo, historiador y crítico de arte*, en Catálogo Exposición *Los Madrazo, una familia de artistas*. Museo Municipal, 1985. Ayuntamiento de Madrid.-Concejalía de Cultura. Madrid, 1985, p.72.

¹⁴⁵ Madrazo y Kuntz, Pedro: en *El Laberinto* Madrid, 15 de octubre de 1844.

el vulgo sea capaz de juzgar, sin asesoramiento previo el valor de una obra de arte".¹⁴⁶

Su formación, estudios, trabajo, apoyos... contribuyeron a hacer de él un crítico acertado en muchos casos, y "como quiera que su longevidad le permitió actuar en muy diversas etapas del siglo XIX, éste apenas podría ser cronizado en su vertiente plástica sin recurrir a don Pedro".¹⁴⁷

El ejemplo de *El Artista* fue seguido por otras publicaciones, que de la misma manera querían hacer llegar al gran público los ideales artísticos. La mayoría tuvieron una existencia efímera. *El Artista* no llegó a dos años, igual que *No me olvides* (1837) y *El Observatorio Pintoresco*. Sin embargo, el *Semanario Pintoresco Español* (1836), dirigida por Manuel Mesonero Romanos (1803-1892) se publicó desde 1836 a 1857, pero no se preocupó en demasía de la calidad de la revista, la maquetación, los grabados, aunque sí de la calidad literaria. En ella escribieron Carderera, Ochoa, Manuel de Assas (sobre arquitectura), Gil y Carrasco (1815-1846), Zorrilla (1817-1893) y Carolina Coronado (1823-1911), entre otros. Su objetivo prioritario era la divulgación, y en este sentido consiguió llegar a un público más amplio y no tan elitista como las demás publicaciones. No hay que olvidar *El Literato* (1843); *El Renacimiento* (1847), heredera directa de *El Artista*; *El Museo Universal* (1857), que pasó a ser *La Ilustración Española y Americana* en 1869, y *El Arte en España* (1862-1870), cuyo director fue Cruzada Villaamil (1832-1884).¹⁴⁸

1.2.3.2.-La crítica como actividad sistemática en la segunda mitad del siglo XIX

A partir de la segunda mitad de siglo XIX, la actividad de la crítica de arte en España se convierte en algo sistemático, si es que se puede calificar así tal actividad, cuando comienzan las Exposiciones bienales en 1856, que merecieron ya el calificativo de

¹⁴⁶ Gaya Nuño, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975, p.191.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.190.

¹⁴⁸ Cruzada Villaamil, Gregorio: Diputado en Cortes, progresista, Subdirector del Museo de la Trinidad, del cual publicó su catálogo en 1865. Utilizaba en sus escritos el seudónimo de Orbaneja. Según Gaya Nuño fue más acertado en sus juicios sobre el arte español del pasado, que sobre el del presente. Pero su gran aportación fue la revista *El Arte en España* (1862-1870), cuya dirección le fue encargada.

Nacionales. Anteriormente se celebraban exposiciones de pintura y escultura en el Liceo Artístico y Literario, y en la Real Academia de San Fernando,¹⁴⁹ y aunque las de esta última institución tenían cierto carácter oficial, no tuvieron la categoría de las Nacionales convocadas por el Estado. No olvidemos que la academia como institución entra en declive al producirse la caída del Antiguo Régimen. A partir de entonces el poder omnímodo que tenía la Academia en materia artística, empieza a cuestionarse,¹⁵⁰ generando una serie de preguntas y polémicas que en España se dan a conocer en algunas de las revistas románticas de la época, en un período tardío con respecto al resto de Europa, puesto que la transformación, y no de manera drástica, no se producirá hasta la caída de Fernando VII.

Las protestas eran escasas pero certeras. La consideración social del artista dejaba mucho que desear. E. de Ochoa lo planteaba en los siguiente términos:

"¿Pero que puede hacer el genio frente a los obstáculos materiales? ¿De qué le sirven sus poderosas alas de águila encerrada entre cuatro paredes de plomo? Existe en España una preocupación muy necia y es la de creer que hay posición alguna social más noble, más elevada que la de grande artista".¹⁵¹

El Conde de Campo Alange en su artículo "A la aristocracia española", publicado en *El Artista*¹⁵² protestaba del sistema dieciochesco de protección a las Artes por considerar que suponía un obstáculo a la producción artística. Proponía el sistema de libre mercado con lo cual el Estado sería uno más entre los posibles compradores. Del mismo modo se quejaba de la falta de atención y desorganización de las exposiciones, del escaso interés que suscitaban. Para empezar, según Gaya Nuño, la crítica era ya bastante floja.

¹⁴⁹ La primera convocatoria para celebrar exposiciones en la Academia fue publicada en el *Diario de Avisos* en 1836. Allí se celebraron hasta 1847, en que se trasladaron al Ministerio de Fomento. Posteriormente un decreto de 1853 adjudicaba éstas al Estado. De ahí que comenzasen las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en 1856.

¹⁵⁰ Este tema está estudiado por Fco Calvo Serraller y A. González García: "Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español", en *Ponencias y comunicaciones del II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, del 11 al 14 de octubre de 1978, Comité Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978, I, pp. 40-59.

¹⁵¹ Ochoa, E. de : "De los artistas españoles", en *El Semanario Pintoresco*, nº 3, 17 de abril, 1836, pp.26-27.

¹⁵² Conde de Campo Alange: "A la aristocracia española", en *El Artista*, t.I, pp.25-27.

La firmaba Juan Antonio de Rascón en la *Gaceta de Madrid*, José Gutiérrez Moya en *El Trono* y Rafael Mitjana en *El arpa del creyente*. En muchos casos era anónima. Mesonero Romanos comentaba con cierta sorna el ambiente de la de 1838:

"Ese corro que ven Uds. ahí, a la izquierda, de figuras llenas de vida y expresión, es el círculo inteligente; el mismo que distribuye y niega las reputaciones artísticas. Compónese de maestros jubilados del arte, y antiguos aficionados que acostumbraban ir con Goya a los toros, y, por consecuencia, son muy conocedores de la pintura".¹⁵³

Según el Marqués de Lozoya, las exposiciones "eran informes almacenajes de cuadros de todos los tamaños y estilos, sin la menor selección ni esfuerzo alguno para lograr un conjunto agradable".¹⁵⁴

Otros temas que suscitaron la crítica fueron la protección a los artistas. Esta vez lo sacaba a la luz Eugenio de Ochoa, en un artículo sobre "Los pensionados de Roma"¹⁵⁵ pues percibía la necesidad de una buena política en este sentido para alcanzar el nivel de otros países europeos. Ponía en cuestión tanto la mala organización, las remuneraciones insuficientes y la falta de criterios pedagógicos. Por otro lado la protección del Estado debería ir acompañada de una labor de educación del público, y aquí se percibe la conexión con los principios ilustrados: "El público, que es para quien se escriben las obras, no las compra, y no las compra porque no las aprecia, porque no está penetrado del que vale más saber, que ser ignorante. Apenas se convenza de esta verdad eterna, deseará instruirse, y pasada esta dificultad, vencida esta fuerza de inercia, todos los progresos sociales vendrán, como suele decirse, por su propio pie".¹⁵⁶

En cuanto al tema de la enseñanza de las Artes, es significativa la postura de Antonio María Esquivel, que enlaza con la crítica a la Academia y se muestra tajante: "De todas estas partes que componen el arte de la pintura, ¿cuáles son enseñadas por esas célebres academias y escuelas españolas? Algo de dibujo precisamente, en clases aisladas

¹⁵³ Vid Gaya Nuño, J. A.: *Op. Cit* pp. 174-175.

¹⁵⁴ Marqués de Lozoya: *Op. Cit* P. 13.

¹⁵⁵ Ochoa, Eugenio de : "Los pensionados de Roma", en *El Artista*, t. I, pp.181-183.

¹⁵⁶ Ochoa, E. de : "De los artistas españoles", ed, cit ,pp.26-27.

y sin relación sucesiva, geometría, perspectiva y colorido a gusto y elección del principiante; en cuanto a las demás ramas, nulidad absoluta.”.¹⁵⁷

Otra personalidad importante y polémica puesto que va todavía más allá en sus criterios, es la de don José Galofre (1819-1877),¹⁵⁸ cuyos escritos son un exponente claro del antiacademicismo del siglo XIX, tanto en su obra *El Artista en Italia*, en la que dedica un capítulo a la enseñanza artística: “Necesidad de reformar las academias de bellas artes”, como en una serie de artículos publicados en *La Nación* y *Las Novedades* en 1852 y 1853,¹⁵⁹ en los cuales abogaba por la supresión de la Academia, pero también proponía otras alternativas. Lo esencial de la doctrina de D. José Galofre y Coma (Barcelona 1819-1877) está recogido en su primer libro *El artista en Italia* (Madrid, 1851), en el que se ataca a las academias y que paradójicamente fue publicado con protección real por informe favorable de la de San Fernando. Defiende para el arte los principios de la imaginación, la libertad y la subjetividad sumergidos bajo la normativa académica que, por otro lado, han errado en su función más característica: la pedagogía artística. De tal manera se expresa que recuerda los postulados de los primeros románticos alemanes y franceses. Sus críticas inciden en la escasa relación personal entre profesor y alumno, en la inadecuada política de conservación y restauración del patrimonio artístico; en haber transformado su misión original de ser lugares de reunión de artistas, en centros donde se reparten dignidades. Las alternativas que ofrece Galofre son sólo posibles en “ateliers privados”: “elección libre de maestros”, “tertulias ideológicas” entre los estudiantes, “número reducido de alumnos por clase”, “enseñanza selectiva” y “desaparición de títulos oficiales.”.¹⁶⁰ Galofre se dio cuenta de la situación de decadencia del arte español y pensó en un cambio en las estructuras del arte español. La creación de las Exposiciones Nacionales ayudaría en este sentido, puesto que estimularía a los artistas por medio de la convocatoria pública, que además engendraría la competitividad. Al artista se le posibilitaría de este modo la confrontación con su propia

¹⁵⁷Esquivel, A. M.: “Bellas artes”, en *El Panorama*, num 4, pag.53. Texto citado en Calvo Serraller: *Las Academias de Arte en España. Epílogo...*, p.232.

¹⁵⁸ Galofre y Coma, José: Pintor y teórico romántico, formado fundamentalmente en Italia, donde aprendió la estética de los nazarenos. Lo que más nos interesa de su obra en este estudio es su libro *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de las Bellas Artes* (1851).

¹⁵⁹ Véase Calvo Serraller, Fco: *Las academias artísticas en España*, Epílogo a la obra de Pevsner, Nikolaus: *Las Academias de Arte: Pasado y presente*. Ed. Cátedra, Madrid, 1982, pp.233-239.

¹⁶⁰*Ibidem*, p.235.

obra, con su evolución. Por otra parte la periodicidad aportaba un cierto matiz de seguridad y la afluencia de público sería decisiva para la valoración del arte y del artista. Con el tiempo, como señala Gutiérrez Burón, "el funcionamiento de las exposiciones, unido a la consideración social del arte propia de la época, termina por convertir a estos certámenes en uno de los acontecimientos socioculturales más definitorios del siglo.¹⁶¹

Las protestas y propuestas de Galofre las expone el profesor Calvo Serraller como sigue a continuación:

"Repasemos, entonces, someramente el suceder de los acontecimientos: 1) 21 de diciembre de 1852, aparece un artículo de Galofre en *La Nación*, con el título "Exposición pública en La Trinidad", en la cual tras denunciar una enseñanza "con receta", la "centralización reglamentaria" y la aceptación indiscriminada de elevado número de alumnos en las academias, se afirma: "El progreso y futuro renacimiento de las artes españolas, ¿consiste en enseñar a un gran número de artistas y abandonarlos a su propia suerte y ventura, o bien proteger a los ya formados, encargándoles obras y estimulando su ingenio, procurando además avivar la afición de los ricos hacia las bellas artes?". La pregunta lleva implícita la respuesta, que no es otra que la de insistir en la necesidad de fomentar las exposiciones públicas, cuyo borrador de reglamento es expuesto por el propio Galofre".(...)

4) 16 y 17 de diciembre de 1853, publica, esta vez en *Las Novedades*, dos artículos con el título "Nobles Artes. La Real Academia de San Fernando". En ellos elogia ciertas reformas de la Academia por entender que responden a ciertas ideas extraídas de sus escritos, pero se queja, sin embargo, de que el gobierno haya hecho nada en respuesta a la invitación que cursara Francia para asistir a la Exposición Universal de 1855, siendo este tipo de exposiciones, como ya se ha repetido en otras ocasiones, el método ideal para ejercer el

¹⁶¹Gutiérrez Burón, Jesús: "Exposiciones nacionales de Bellas Artes". Cuadernos de Arte Español, num. 45. *Historia 16*, Madrid, 1992, p. 18.

Asimismo Gutiérrez Burón ha estudiado el tema en *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Ed. de la Universidad Complutense. Madrid, 1987.

protectorado, "que consiste en crear...un público que compre para que haya una posibilidad de salida, ya que -añade significativamente- "se trata de un mercado como otro cualquiera" y "donde no se vende, nada bueno se produce".¹⁶²

La conclusión de Calvo Serraller es que "ciertamente, las acaloradas protestas de Galofre no conseguirán acabar con la Academia, pero muchas de las razones por él alegadas, así como muchas de las alternativas prácticas por él propuestas, constituyen un índice privilegiado para entender los caminos de la "modernización" del arte español contemporáneo".¹⁶³

El hecho es que las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes se inauguraban en 1856, y fueron creadas previamente por Real Decreto en 1853,¹⁶⁴ siendo consultado para ello el parecer de la Real Academia de San Fernando (institución de carácter fundamentalmente consultivo, según Pantorba) Uno de los primeros críticos de la Exposición de 1856 fue precisamente don José Galofre, en *La Gaceta de Madrid*. El que fuera secretario general de la Academia en 1856, Don Eugenio de la Cámara, corroboraba las ideas de José Galofre con las siguientes palabras:

"Las exposiciones públicas de Bellas Artes: he aquí uno de los medios más eficaces que pueden emplearse para promover los adelantos y estimular el doble entusiasmo de los artistas... Desde hace muchos años se celebraban ya en las salas de esta corporación Exposiciones periódicas de obras de pintura, escultura y arquitectura; pero es fuerza confesar que, celebradas con aquellas condiciones, podían ser de poquísima utilidad para los progresos de las artes, y no tenían otro efecto sensible que el débil estímulo de la comparación, y el que pudiera producir la publicidad en la reputación de los artistas; la época poco oportuna, el local reducido y con malas condiciones de luz,

¹⁶² Calvo Serraller, F.: *Op. Cit.* pp.236-237.

¹⁶³ *Ibidem*, p.233.

¹⁶⁴ El decreto fue firmado por la Reina Isabel II el 28 de diciembre de 1853, y publicado en *La Gaceta de Madrid* el 12 de enero de 1854. Lo firmaba el Ministro de Fomento, cartera de la cual dependía la materia artística, ya que no se había creado aún la cartera de Instrucción Pública. El nuevo decreto se basaba en "la necesidad de dar nuevo impulso a las Bellas Artes por medio de Exposiciones públicas y premios".

juntamente con la excesiva afluencia de obras insignificantes, pero con grandes pretensiones y exigencias, retraían con frecuencia a los artistas de mérito de concurrir a ellas con sus obras; la Academia, por otra parte, que no podía ofrecer un premio, que nada podía dar a los que exponían, veíase hasta cierto punto obligada a ser indulgente en demasía en la admisión de obras, y de aquí la poca novedad y escasa brillantez que ofrecieron por espacio de muchos años, sus Exposiciones anuales, salvo algunas honrosísimas excepciones. Semejante estado de cosas exigía una reforma radical, y la necesidad de ella no podía ocultarse al gobierno de la Monarquía ni a la Academia, máxime en una época en que tan grandiosos ejemplos está viendo el mundo, de los premios y estímulos que otras naciones conceden a las artes".¹⁶⁵

Críticos de importancia en la segunda mitad del siglo XIX fueron Pi y Margall (1824-1901), y Rada y Delgado(1827-1901)¹⁶⁶ en 1858; Pedro de Madrazo y Cruzada Villaamil en 1860; Javier de Ramírez en 1862, que inauguró la publicación de libros críticos descriptivos de lo presentado en la Exposición;; Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) y Pi y Margall, de nuevo, en 1864; en 1867, Galofre y Cruzada; Tubino (1833-1888)¹⁶⁷ y Cañete (1822-1891),¹⁶⁸ en 1871; Rouget que, en 1876, publicó un librito sobre la Exposición; Jacinto Octavio Picón (1852-1923)¹⁶⁹ en 1878, del cual hablaremos más adelante; en 1884, Don Benito Pérez Galdós (1843-1920), y en 1887, don José Ortega y Munilla (1856-1922);¹⁷⁰ en 1890, de nuevo Octavio Picón y Federico Balart

¹⁶⁵ Texto recogido en Pantorba, Bernardino de : *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980, p.24.

¹⁶⁶ Rada y Delgado, Juan de Dios de la: Arqueólogo y numismático español. Fue Director del Museo Arqueológico Nacional. Publicó, entre otras, *Catálogo de monedas arábicas*.

¹⁶⁷ Tubino y Rada, José María: Escritor. En 1866 ingresó en la Real Academia de San Fernando. Escribe *La escultura contemporánea e Historia del renacimiento contemporáneo en Cataluña , Baleares y Valencia*.

¹⁶⁸ Cañete, Manuel: Literato y crítico, pero fundamentalmente dedicado a la tarea de la crítica.

¹⁶⁹ Picón Bouchet, Jacinto Octavio: Novelista y crítico de arte. Académico de San Fernando. Escribió *Apuntes para una historia de la caricatura* (1878) y *Vida y obras de D. Diego Velázquez*. (1899). Desempeñó también el cargo de vicepresidente del Patronato del Museo del Prado.

¹⁷⁰ Ortega y Munilla, José: Periodista y literato. Fue Director de *El Imparcial* durante muchos años.

(1831-1905),¹⁷¹ que como dice Gaya Nuño, "son ya críticos de verdadera solvencia, sin más enfermedad que la de tener que seguir una de las etapas más auténticamente negras de nuestro arte".¹⁷² En la última década del siglo encontramos a Pedro de Madrazo, que con motivo de la Exposición de 1892 publicó una serie de artículos;¹⁷³ Francisco Alcántara (...), en 1895; Rodrigo Soriano (1871-1944),¹⁷⁴ en 1897, y en 1899, José Ramón Mélida (1849-1933)¹⁷⁵, importante arqueólogo. Es evidente que tanto la crítica como la historiografía de arte no se nutría de especialistas, pero sí, muchas veces de personas serias e inquietas frente a estos temas. Lafuente Ferrari en su Discurso de recepción en la Academia de San Fernando lo exponía de esta manera:

"Su contribución (se refiere a España) a la historia artística hubo de orientarse en tres sentidos, insuficientes los tres para una calificación plenamente científica, pues este trabajo fue realizado por tres tipos de estudiosos a los que no corresponde todavía denominar historiadores de arte; quiero decir eruditos locales, literatos, y arqueólogos. El siglo XIX produjo entre nosotros investigación documental, comentario romántico a los monumentos y trabajo de arqueología".¹⁷⁶

Esta afirmación, referida al campo de la historiografía de arte, nos parece igualmente válida para la actividad de la crítica de arte.

Los críticos de las Exposiciones Nacionales se hicieron eco de la importancia de la pintura de historia, a la que, en muchos casos, auspiciaron y potenciaron. Pintura que por otro lado tiene sus raíces en el siglo XVIII cuando "el neoclasicismo davidiano había

¹⁷¹ Balart, Federico: Escritor y crítico. Publicó *Literatura y arte, Novedades de antaño y Fruslerías*.

¹⁷² Gaya Nuño, Juan Antonio: *Arte del siglo XIX*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1966, p. 36.

¹⁷³ Madrazo, Pedro de : "Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1892, XLII, pp.330-331; XLIII, pp.350-351; XLV, pp.387-391.

¹⁷⁴ Soriano, Rodrigo: Escritor y político español.

¹⁷⁵ Mélida, José Ramón: Arqueólogo. Desempeñó el cargo de Director del Museo de Reproducciones y del Arqueológico Nacional. Dirigió las excavaciones de Numancia y Mérida.

¹⁷⁶ Lafuente Ferrari, E: *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. Discurso leído por el Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari en el acto de su recepción pública el día 15 de enero de 1951. Real academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1951

hecho del cuadro de historia *antigua* el género supremo para el pintor".¹⁷⁷ Pero en el siglo XIX el tema histórico amplía su campo, y con un óptica que evidencia lo romántico, busca temas que faciliten la evasión de la cotidianidad. En el ánimo de los críticos está la importancia que se debe conceder al tema, a la erudición que ha de haber tras cada obra de arte. Por ejemplo, Cruzada Villaamil, al que atenderemos en breve, lo exponía en 1867 en el periódico *La Reforma*:

"Si el arte no expresa algún pensamiento grande, alguna idea noble y generosa, no realiza su principal misión: que pintar por pintar, sin expresar nada, más se asemeja al producto de una máquina que al de un ser inteligente"¹⁷⁸.

En la misma línea de pensamiento, Tubino, del que también nos ocuparemos, en su libro *Los artistas españoles contemporáneos* (1871) establecía una jerarquización entre los géneros, que determinaba además la concesión de premios:

"Hay un grado superior en el arte pictórico, aquel donde la alteza del pensamiento, la provechosa y noble enseñanza, el fin grandemente humano se asocian a la forma más perfecta... Atribuyo consiguientemente, mayor importancia a un cuadro de costumbres que a un paisaje; más a un cuadro de costumbres donde se figure un acto de verdadera abnegación, que a otro reducido a mostrarnos cómo danzan los andaluces o los derviches; prefiero un lienzo histórico a uno de mitología, y tocante a la forma, entre la dimensión que abarque el tamaño real, en cuanto el asunto lo consienta, y aquella donde aparezca reducido, opto por la primera, contando siempre con la excelencia de la obra"¹⁷⁹

Tal y como se puede apreciar en el texto, otro rasgo propio del cuadro de historia, directamente en relación con las Exposiciones, es el tamaño. Solamente podrían ser colocados en lugares oficiales, y como dice Lafuente, "son, en efecto, estos lienzos,

¹⁷⁷ Lafuente Ferrari, E: *Breve historia de la pintura española*. t. II. Ed. Akal, Madrid 1987, p.475.

¹⁷⁸ Texto recogido por Lafuente Ferrari en *Ibidem*, p. 476.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

flores de un día, cuadros de exposición, destinados a la conquista de la medalla, y después al vacío",¹⁸⁰ lo que los franceses denominaban *machine à médaille*.

El Marqués de Lozoya advierte en su discurso como el grado de erudición de los pintores es en lo que centran su atención "los críticos de *El Arte en España* o de *El Mundo Ilustrado* (...) y antes pasarán cualquier incorrección en el dibujo o impropiedad en el color que un anacronismo en una gorguera o en un jubón. (...) Cada obra necesita un comentario erudito, a cargo del mismo artista o de los críticos. En los catálogos de exposiciones, solían insertarse los fragmentos de crónicas de dramas o de romances en que estaba inspirado cada cuadro (...). En ellos más que el arte, interesaba el valor pedagógico de su referencia histórica".¹⁸¹

El género de la pintura de historia dominará durante los años 1856 a 1871, unido a las Exposiciones Nacionales. En el año 1871, el triunfo de Rosales con *La muerte de Lucrecia* al obtener Medalla de primera clase y superando así lo logrado en el *Testamento de Isabel la Católica*, cuyo significado en palabras de Lafuente Ferrari es la "liquidación definitiva de todo prejuicio estilístico romántico o purista. Pero a la vez que cancelaban lo romántico, enseñaban a los pintores de la época la superación de todo bajo realismo, de la copia vulgar del modelo en provecho de esa superior unidad, de esa interna coherencia de la que brota el verdadero estilo, y no, como a veces se pretende, la vana receta y la repetición de amanerados ritmos lineales, al alcance de un escolar aplicado".¹⁸² Se refería Lafuente con toda probabilidad al excesivo "prosaismo" -del que hablaría el crítico Federico Balart en la Exposición de 1892 y en el 94 escribiría un libro sobre dicho tema- de la pintura española en el último tercio del siglo XIX. Sin embargo, hay que decir que si el artista deseaba el reconocimiento oficial, debía abordar al menos el tema histórico, aunque una vez obtenido lo abandonaba y orientaba su pintura hacia el realismo, afianzado ya en otros países europeos

Al atender a las individualidades de los críticos, aparte de la figura de Madrazo, cuya importancia fue expuesta más arriba, merece destacar la figura de Gregorio Cruzada

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.478.

¹⁸¹ Marqués de Lozoya: *Op. Cit*, p. 31.

¹⁸² Lafuente Ferrari, E: *Op. Cit*, p.491.

Villaamil, progresista y calificado por Gaya Nuño como "la izquierda de la crítica",¹⁸³ que desempeñó el cargo de subdirector del Museo Nacional de la Trinidad, y realizó la catalogación de este Museo. Fue también, y en este sentido lo destacamos aquí, el director de una de las mejores revistas de la época, *El Arte en España*, con un elenco importante de colaboradores,¹⁸⁴ que no se ceñían a Madrid, sino que enviaban artículos desde provincias, con lo cual se atendía a la totalidad de la geografía española, labor encomiable, pues uno de los peligros desde la inauguración de las Exposiciones Nacionales era la concentración de la vida artística en Madrid. Esta revista se prolongó en dos filiales: *Boletín de Arte en España* y *El Averiguador*. Muchos de estos colaboradores contribuyeron de un modo importante al estudio especializado del arte en España durante esta segunda mitad del siglo XIX. Destacamos, entre otros, a Ceferino Araujo (1818-1878), que publicó *Los Museos en España* (1875), *Goya* (1896) -estudio que se une a la serie de monografías sobre este artista publicadas en la época-¹⁸⁵ y *Palmaroli y su tiempo* (1897); José de Manjarrés (1816-1880), arqueólogo, autor de varios títulos: *Teoría e historia de las Bellas Artes*, *Nociones de Arqueología española*, *Nociones de Arqueología cristiana* y *Teoría estética de la Arquitectura*, entre otras. Algunos de estos eruditos dieron un impulso a las artes industriales en España. Así, Juan Facundo Riaño (1829-1901)¹⁸⁶ con su estudio en inglés *The industrial arts in Spain* (Londres, 1879) y *Los orígenes de la cultura árabe, su transición en los siglos XI y XII, y su florecimiento inmediato* (1880), y Hermenegildo Giner de los Ríos (1847-1923),¹⁸⁷ que publicó *Artes industriales, Teoría del arte e historia de las Bellas Artes en la Antigüedad, Manual de Estética y Teoría de la Literatura y de las Artes* y alguna más. Sobre este asunto de los estudios especializados volveremos más adelante.

183 Gaya Nuño, J. A. : *Arte del siglo XIX*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1966. p. 35.

184 Vid. Gaya Nuño, J.A: *Historia de la crítica de arte en España*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1975, pp. 196-197.

185 En 1868 Fco Zapater y Gómez inicia los estudios sobre el pintor con *Goya. Noticias biográficas*; Cruzada Villaamil publicó en 1870 *Los tapices de Goya*; en 1887 el conde de la Viñaza realizó la primera aproximación a un catálogo de la obra del pintor: *Goya, su tiempo, su vida sus obras*.

186 Juan Facundo Riaño y Montero fue catedrático y político. Desempeñó los cargos de director general de Instrucción Pública (1881) y Ministro de Estado (1888).

187 Hermenegildo Giner de los Ríos, hermano de Francisco, fue publicista, miembro del partido republicano y diputado en cortes.

Otro crítico que nos interesa de este panorama es Jacinto Octavio Picón. Su actividad crítica fue desempeñada sobre todo desde *El Imparcial* y *El Heraldo de Madrid*. Muchos de sus artículos aparecían firmados con el seudónimo *Juan Vulgar*. Se manifestó como defensor de las Exposiciones Nacionales, como el único exponente importante del estado de la pintura española:

"Las Exposiciones oficiales son en España la única manifestación importante del grado de desarrollo que las Bellas Artes, y muy especialmente la pintura, han llegado a alcanzar entre nosotros; a pesar de lo defectuoso del reglamento, con sujeción al cual se celebran, tan poco digno de elogio como toda nuestra legislación sobre el particular, sólo en estos certámenes puede formarse idea y juicio sobre los trabajos de los artistas españoles, y solo en ellos puede apreciarse con fundamento y conocimiento de causa, las obras producidas por los que aquí cultivan las artes del diseño. La falta de iniciativa individual y el poco resultado que han obtenido los ensayos hechos por algunos particulares dedicados a la exposición, compra y venta de obras de arte; la natural emulación producida entre los artistas por la aspiración a obtener los premios, y la publicidad de que gozan los certámenes verificados con carácter oficial, han dado a estos en España una importancia relativamente más considerable de la que tienen las que con carácter público se celebran en otros pueblos".

"A pesar de lo poco favorable de su situación, declaremos en honra suya que nuestros artistas trabajan progresando y se afanan por sostener el glorioso nombre del arte patrio. Luchan todos con la indiferencia del público, con lo defectuoso e incompleto de la legislación artística vigente y con lo pobre de nuestras escuelas; muchos, con rivalidades poderosas; otros, y casi puede decirse que los más, con la pobreza, rémora eterna de los más grandes impulsos y obstáculo a las más extraordinarias facultades; y, sin embargo, cada año que pasa, el resultado de su trabajo es más digno de elogio".¹⁸⁸

¹⁸⁸ Texto de Jacinto Octavio Picón en *El Imparcial*, periódico en el que escribió varios artículos con motivo de la Exposición Nacional de 1878. Recogido por Pantorba, Bernardino de: *Op. cit.* p.112.

La cita, aunque algo extensa, nos parece importante por la actitud valorativa de las Exposiciones Nacionales, aunque a la vez crítica, y por la defensa que hace del artista

Con motivo de la Exposición Nacional de 1890, publicó un libro que recogía sus comentarios, *Exposición Nacional de Bellas Artes*.¹⁸⁹ Merece ser también destacada su influencia, como señala Pantorba,¹⁹⁰ en la concesión de la Medalla de Honor a Sorolla en la Exposición Nacional de 1901, ya que con este motivo escribió un artículo en el que solicitaba el voto de los pintores.¹⁹¹ Pero además, Picón debe ser recordado por su aportación a la historia del arte de un libro que introducía por primera vez en España un género que alcanzaría posteriormente gran importancia en España: la caricatura. Nos referimos a *Apuntes sobre la historia de la caricatura* (1877?), obra que entronca con las del mismo tema de Baudelaire y Castagnary, en la que aparte de centrar el tema con una clara definición en la que entiende que "la caricatura es la sátira dibujada, la sustitución de la frase por la línea; es la pintura de lo defectuoso y lo deforme, que señala y castiga con el ridículo los crímenes, las injusticias y hasta las flaquezas de los hombres".¹⁹² Es por tanto un medio de combate "contra los abusos del poder que coarta la libre manifestación de lo que el hombre piensa, contra sus arbitrariedades y desmanes, contra la invasión de las nuevas costumbres o la conservación de los rancios usos, en lo que de perjudiciales tengan, contra la superstición y el fanatismo, contra todo aquello que, opuesto al bien o la belleza, tiende a pervertir el sentido moral o la idea de lo bello".¹⁹³ La obra supone un repaso a distintos momentos y manifestaciones de la historia del arte en que aparecen actitudes satíricas, termina con una dedicación especial a Francia y el auge que consiguió allí en la época contemporánea. Al final del libro, el autor cede el testigo con estas palabras: "A despertar el gusto hacia este estudio van encaminados los *apuntes* que terminan aquí; si llegan a inspirar algún día en quien tenga fuerzas para llevarla a cabo la idea de escribir una historia del elemento cómico en las artes del dibujo, no habrán sido completamente inútiles estos párrafos, sin mérito, seguramente, pero también sin

¹⁸⁹ Picón, Jacinto Octavio: *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Reproducciones por el Conde de San Román. Madrid, 1890.

¹⁹⁰ Pantorba, B: *Op. Cit.*, pp. 179-180.

¹⁹¹ Picón, J. O: "Sorolla", en *Heraldo de Madrid*. Madrid, 4 de mayo de 1901.

¹⁹² Picón, Jacinto Octavio: *Apuntes sobre la historia de la caricatura*. Madrid, 1887(?), p.7.

¹⁹³ *Ibidem*.

pretensiones".¹⁹⁴ La iniciativa fue recogida con posterioridad por José Francés que escribirá varias obras sobre el tema: *El mundo ríe, El arte que sonríe y que castiga, La Caricatura*, etc., que se convertiría en una de sus mayores preocupaciones e intereses. Ambos coincidían en la atención hacia este tema, tal como queda reflejado en una carta de Octavio Picón a José Francés en 1915.¹⁹⁵ Y es significativo que sea él mismo el que, en la sesión académica en que se da cuenta del fallecimiento de Jacinto Octavio Picón, exprese el sentimiento por su muerte y alabe la obra y talento del escritor, novelista¹⁹⁶ y crítico de arte, facetas que les eran afines, recordando su obra sobre la caricatura y su Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español*.¹⁹⁷ El ingreso tuvo lugar el 9 de noviembre de 1902, y fue contestado por D. José Ramón Mélida. Dos años antes, el 24 de junio de 1900, ingresaba en la Real Academia Española. Asimismo Francés recuerda a Octavio Picón con motivo de la elección de sus sucesores en la Real

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.135.

¹⁹⁵ Jacinto Octavio Picón envía una carta a Francés el 8 de abril de 1915, con membrete de la Real Academia Española de la que era El Bibliotecario Perpetuo, y se dirige a él en los siguientes términos:

"Señor Don José Francés.

Mi distinguido amigo y compañero: Cuatro palabreas para darle las más sinceras y expresivas gracias por el ejemplar de "La caricatura española contemporánea" que tuvo Ud. la amabilidad de enviarme hace algunos días. Es un estudio interesantísimo, lleno de datos curiosos y de juicios acertados; y como entra tan de lleno en mis aficiones lo he leído con verdadera satisfacción.

Reiterándole las gracias quedo suyo afectísimo amigo J. O. Picón."

(La carta forma parte del archivo conservado por la familia Francés.)

¹⁹⁶ Recordemos que en el primer número de la colección de El Cuento Semanal, se publicó la novela corta *Desencanto*, de Jacinto Octavio Picón. Y sobre él, Federico Carlos Sainz de Robles señala lo siguiente:

"Quien, a mi juicio, fue el primer novelista español en cuya obra total está latente el naturalismo importado de Francia. Picón, el precursor; Trigo, el implantador; Zamacois, el divulgador como fundador de la revista famosa, dan la pauta a los ilusionados y capacitados promocionistas. Son como los expertos guías de una juventud que intenta conseguir para la novela española uno de sus periodos más brillante y fecundos."

(Sainz de Robles, F: *La promoción de "El Cuento Semanal" 1907-1925* (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española). Ed, Espasa Calpe. Madrid, 1975, pp.94-95.)

¹⁹⁷ Acta de la sesión ordinaria celebrada el día 19 de noviembre de 1923. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁹⁸ y el la Real Academia de la Lengua. La semblanza de la figura y la obra de Picón que hace Francés era la siguiente:

"Perteneía a ambas por sus derechos propios de novelista de recia estirpe castellana y de crítico de arte muy sensible y culto. En ambas tenía, con igual pureza, aquel prestigio que sus méritos le conquistaron.

No se olvidará fácilmente, tanto en una como en otra el porte caballeresco, la hidalga corrección y el agudo ingenio de quien supo alternar la obra creadora con la glosa erudita, el libre ejercicio de la fantasía y la entusiasta exégesis de las obra ajenas, el dar vida a bellas mujeres como Juanita Tenorio, Sacramento, La hijastra del amor - y sobre todo esa incomparable, donosa y humanísima Cristeta de Dulce y Sabrosa - y el interpretar el realismo velazqueño o salir a la defensa exegética de los grandes propulsores estéticos mal comprendidos en España : el desnudo y la caricatura..¹⁹⁹

Otra de las observaciones de Francés sobre este crítico la encontramos en un artículo sobre la obra de Moreno Carbonero (1858-1942), al hacer referencia a la obra de éste, *La primera salida*, se expresa como sigue:

"Por algo un lienzo de tanta valía y de tanta belleza, pertenece a un hombre inteligentísimo, a un ilustre escritor, que en otro tiempo alternara las tareas de escribir admirables novelas y atinadísimos estudios de crítica artística: D. Jacinto Octavio Picón".²⁰⁰

Otro de los críticos de las Nacionales de finales del siglo XIX fue don Francisco María Tubino (1833-1888)²⁰¹, autor de *El arte y los artistas contemporáneos en la*

¹⁹⁸ Precisamente a propuesta de Miguel Blay, Mateo Inurria y José Francés, todos ellos pertenecientes a la Sección de Escultura, a la que pertenecía Picón, le sucedió D. Ricardo de Orueta y Duarte, especialista en escultura española, del que hablaremos más adelante

¹⁹⁹ Francés, J: *Los sucesores de Octavio Picón*, en *AÑAR* 1924, pp.200.

²⁰⁰ Lago, Silvio: *El arte de Moreno Carbonero*, en *La Esfera*, Año I, nº 20, 16.5.1914.

²⁰¹ Tubino y Rada, Francisco María: Periodista y fundador de la *Revista de Bellas Artes*. Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1866. Obras: *La Escultura Contemporánea.*, *Historia*

Península (1871). La primera parte de la obra tiene como título *De la crítica en las Bellas Artes*, en la que defiende la libertad para el artista y apuesta por el realismo: "Una de dos, o el arte adquiere los caracteres de arte humano y social y, por ende, interesa a todos, o se limita a ser puro deleite, accesible sólo a la riqueza".²⁰² Esta obra fue manejada por Francés, ya que aparece citada en algunos de sus artículos, como el dedicado a Francisco Domingo,²⁰³ o el referido a Joaquín Agrasot con motivo de su muerte en el que el crítico Tubino aboga por la escuela valenciana, pero pone ciertos reparos a la figura del pintor. También en el referido a Joaquín Agrasot con motivo de su muerte, recoge fragmentos de la misma obra de Tubino y le califica de "profeta del sorollismo" Además añade otra opinión sobre su crítica: "No del todo justo en sus juicios -no olvidemos que Tubino fue el más implacable y ciego enemigo de Eduardo Rosales-, hay en esta opinión del crítico un certero presentimiento del porvenir".²⁰⁴ Se refería aquí al resurgimiento de la pintura valenciana, que Francés sitúa entre 1868 y 1872.

Ese desacuerdo de José Francés con respecto a las opiniones de Tubino en cuanto a la obra de Rosales, lo encontramos, por ejemplo en el artículo que escribió con motivo de una exposición de obras de este pintor en el Salón Iturrioz en 1915, donde de un modo acertado establecía las diferencias entre Rosales y otros pintores de su tiempo en los siguientes términos:

"Se aparta como un enfermo de claustrofobia del enrarecido ambiente de aquel romanticismo sensiblero, de aquella helada perfección que perseguían sus compañeros, para dar en pleno aire libre impresiones palpitantes de seres humanos y de humanas pasiones que nacían junto a él en un mutuo cambio de espirituales espejos.

"¿Cómo recibieron los pintores y críticos de entonces esa rebeldía sana y purificadora? Ved lo que decía una de las "más autorizadas

del Renacimiento Contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia y El arte y los artistas contemporáneos en la Península.

²⁰² Vid. Gaya Nuño, J.A. : *Op, Cit*, pp.202-203.

²⁰³ Lago, Silvio: *Los grandes pintores españoles. Francisco Domingo.*, en *La Esfera*, Año VI, nº 278, 26.4.1919

²⁰⁴ Francés, J: *El decano de los pintores españoles: Joaquín Agrasot. Su época, su vida, su arte*, en *El Año Artístico 1919*, p.28.

plumas" -nunca mejor puede emplearse el tópico, puesto que es una pluma y no un espíritu cultivado por la belleza quien tales cosas escribe- con motivo de los cuadros La muerte de Lucrecia, Doña Blanca de Navarra en el momento de ser entregada al Captal de Buch y Presentación de Don Juan de Austria al Emperador Carlos V en Yuste y un retrato de señora, expuestos en la Nacional de 1871:

"¿Cual sería el porvenir de la pintura -dice el señor Tubino en su obra El arte y los artistas contemporáneos en la Península (Madrid 1871)- si fuera permitido hacer sistemática abstracción de las reglas del diseño, alterar la verdad, hinchar concavidades o rehundir partes convexas, mutilar miembros, afeár rostros, dislocar masas, sólo por el placer de pasar por original y nuevo?²⁰⁵"

Y más adelante añade:

"Si el desenfado que muestran las obras expuestas por el Sr. Rosales constituye un pasajero error, es evidente que la crítica, haciendo justicia a los talentos que le adornan, habrá de aconsejarle entre benévola y resentida, que procure evitarlo en lo sucesivo, pues nombres artísticos como el suyo imponen serios deberes; cuando se llega al punto que el ocupa, un paso en falso puede engendrar dolorosas caídas; una equivocación, una excentricidad, quizá se conviertan en cánones sagrados, que pervertirán el criterio de los incautos que sin personalidad viven amarrados al arbitrio ajeno, faltos de iniciativa para romper sus ligaduras. (...)"

Tal era la opinión de casi todos los artistas de entonces. Unos, porque se equivocaban noblemente. Otros -los más-, porque se sentían incapaces de luchar con el natural, como Eduardo Rosales, y les convenía que continuara su ramplonería de anticuados y chamarileros...".²⁰⁶

²⁰⁵ Francés, José; "Eduardo Rosales", en *El Año Artístico 1915*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1916, pp.241-242.

²⁰⁶ *Ibidem*.

No era Tubino el único detractor de la obra de Rosales, también lo fue Cruzada Villaamil, que con el seudónimo de Orbaneja lo atacó duramente en la exposición de 1864, para favorecer a Gisbert. Y don Manuel Cañete (1822-1891), que en 1871 opinaba con respecto a *La muerte de Lucrecia*:

"Modifique un tanto Rosales la excesiva franqueza de su pincel; concluya algo más sus obras, pues el estilo amplio y grandioso a que tiene laudable afición, está muy lejos de exigir que no se salga de los límites del boceto (...); fijese bien en lo que han hecho maestros como Velázquez (rey de los pintores naturalistas que jamás llegan a los brutales horrores del realismo), y ganará mucho en ello".²⁰⁷

El crítico Federico Balart en su libro *El prosaísmo en el arte* (c.1894), sin embargo, defiende a Rosales (1836-1873) y a Fortuny (1838-1874), tal y como cuenta Gaya Nuño,²⁰⁸ con una prosa muy recargada, que escondía muchas veces acertados juicios. Dos artistas de los que ha de ocuparse Francés en distintos estudios y artículos,²⁰⁹ y sobre todo el primero de ellos, es calificado sucesivas veces como "el más grande de los pintores de la segunda mitad del siglo XIX".

Tal y como vamos viendo entre estos críticos de finales del siglo XIX y José Francés, se establece una relación, que en algunos casos es un mero conocimiento y manejo de los textos escritos, y en otros, cuya vida se prolonga hasta principios del siglo XX, llega a ser una relación personal. De este modo ocurre, por ejemplo con D. José Ramón Mélida, que en esta época ejerce la actividad crítica, pero se decantará por las

²⁰⁷ Texto citado en Pantorba, B: *Op. Cit.*, pp. 101-102.

²⁰⁸ Gaya Nuño, J. A.: *Historia de la crítica de arte*, pp. 195-196.

²⁰⁹ Sobre Eduardo Rosales: (Además del citado en la nota 199)

Francés, J: *Eduardo Rosales*. Monografías de Arte. Biblioteca Estrella. Madrid 1919-?

Francés, J: *La lápida de Rosales*, en *AÑAR* 1915. Madrid. Ed. Mundo Latino, p.35.

Lago, Silvio: *Un gran pintor español. Eduardo Rosales*, en *La Esfera*, Año VI, N^o Extraordinario, enero 1919.

Sobre Fortuny:

Francés, José: *Exposición de Grabados, Dibujos y Acuarelas de Fortuny. Fortuny, dibujante y grabador*. Museo de Arte Moderno, 1935.

investigaciones arqueológicas²¹⁰. Tanto a este como a D. José Ortega y Munilla, Gaya Nuño los denomina "críticos accidentales". Sin embargo, el mismo autor reconoce la importante labor que muchos de ellos desarrollan. En este sentido, se hace necesario citar una serie de publicaciones que atendía fundamentalmente a la riqueza arquitectónica de España y a la arqueología. Se trata de el *Museo Español de Antigüedades* (1872-1880), cuyo director fue D. Juan de Dios Rada y Delgado; *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, editado por Daniel Cortezo, en la que se realizaba un estudio por provincias, y participaron, entre otros, Pedro de Madrazo en la elaboración de *Córdoba* (1884) y *Sevilla y Cádiz* (1884) y Piferrer y Pi y Margall (1824-1901) en *Cataluña*. Del mismo modo, se publicaron una serie de estudios, preferentemente monografías, y como se verá se vuelven a repetir una serie de nombres. Tubino publicó una monografía de Murillo en 1864; Ceferino Araujo la ya citada de Goya, a la que se unieron algunas más,²¹¹ a las que añadiríamos el artículo de Pedro de Madrazo para el Almanaque de la Ilustración Española y Americana del año 1880;²¹² Aureliano de Beruete (1845-1912) dedicó un magnífico estudio a *Velázquez* (París, 1898), que superaba la obra de Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos* (Madrid, 1885). Posteriormente, en 1889, Jacinto Octavio Picón publicaba *Vida y obras de Don Diego Velázquez* y Manuel Mesonero Romanos, *Velázquez fuera del Museo del Prado*. Todo ello le hizo concluir al Marqués de Lozoya que "los grandes pintores españoles son objeto de un verdadero culto en la crítica artística

²¹⁰ El 10 de abril de 1926, D. José Ramón Mélida dirige una carta a José Francés en la que solicita de él lo siguiente:

"Regreso de mis excavaciones de Mérida donde he dirigido unas prácticas de mis alumnos de Arqueología y de los de igual asignatura (...) en la Universidad de Valladolid; y tan numerosa como se ve en la adjunta fotografía cuya publicación agradecería a Ud. Está hecha en el teatro romano.

Sabe Ud. que es su buen amigo y compañero José Ramón Mélida."

(Recordemos que don José Ramón Mélida era también académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, en la que había leído su discurso de recepción el 25 de marzo de 1899)

(La carta pertenece al archivo de la familia Francés. Madrid, 10 de abril, 1926.) Véase Actividad Académica. Documentos.

²¹¹ Véase nota 186.

²¹² Madrazo, Pedro de : "Alonso Sánchez Coello. Domenico Theotocopuli (El Greco). Jusepe de Ribera (El Españolito). Francisco de Zurbarán. D. Diego Velázquez de Silva. Alonso Cano. Bartolomé Esteban Murillo. Juan Bautista Martínez de Mazo. D. Juan Carreño de Miranda. Claudio Coello. D. Francisco de Goya y Lucientes" .. *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año de 1880*. Madrid, 1879, pp.16-56.

del siglo XIX".²¹³ Merecieron también la atención de los críticos de una manera especial dos grandes artistas cuya vida quedó truncada demasiado pronto: Rosales y Fortuny. Sobre éste la monografía de José Yxart (1852-1895)²¹⁴ dedicada a *Fortuny. Ensayo biográfico-crítico* (Barcelona, 1881), fallecido en 1874, que se vio más favorecido que Rosales, fallecido en 1873, al que ya vimos que la crítica no le fue demasiado favorable. Por último, y aunque se sale del ámbito de las monografías, una de las mayores aportaciones de la erudición artística de estos años es la obra de Angel Ossorio y Bernard (1839-1904), *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX* (1883-1884),²¹⁵ pensado por su autor como continuación del *Diccionario* de Ceán Bermúdez, con la novedad de la introducción de las artes menores²¹⁶.

1.2.3.2.1.-Menéndez Pelayo El concepto de la estética en España

Publicación clave para la historia del arte en España en el último cuarto de siglo es la *Historia de las Ideas Estéticas* (1883-1891) de Menéndez y Pelayo. No obstante, hay que llevar la mirada hacia atrás para comprobar que, después de la importancia concedida a la Estética en el siglo XVIII y su afianzamiento en Europa a través de la publicación de tratados y gracias al respaldo académico, en España, en palabras de Simón Marchán, la situación es "desoladora":

El carácter autónomo de la misma (la Estética) es reconocido tardíamente. La filosofía escolástica tradicional, dominante en las Universidades y en las Academias, no presta atención a los problemas estéticos ni a la propia disciplina. En consecuencia, no suele emerger en el ámbito filosófico sino en el literario de la fase temprana del romanticismo. Si bien en diferentes tratados aparecen referencias varias a la estética del empirismo inglés, del sensualismo francés o del

²¹³ Marqués de Lozoya: *Op. Cit.* p.32.

²¹⁴ José Yxart y Moragas: *Literato y crítico. Traductor de los dramas de Schiller. Colaborador de La Vanguardia*, donde escribió numerosos artículos sobre *El arte escénico en España*.

²¹⁵ Existe Edición Facsimil. Madrid, Giner, 1975.

²¹⁶ Vid. Gaya Nuño, J.A.: *Historia de la crítica de arte en España*, pp.196-202.

romanticismo alemán, brilla por su ausencia el conocimiento de los grandes sistemas"²¹⁷.

El término estética como apunta Marchán, aparece en España, por vez primera, en 1824, en la revista *El Europeo*, que junto con el *Mercurio Gaditano*, se constituyen como la vía de penetración del Romanticismo alemán en España. Se entiende allí la Estética como "el nombre que dan los alemanes a la ciencia que tiene por objeto la parte filosófica de las artes de la imaginación".²¹⁸ Tuvieron que pasar veintidós años más para que volviera a aparecer el término en el Programa de Filosofía de 1846, como "parte filosófica o estética", que "tiene por objeto la teoría de lo bello; es la filosofía del arte o Bellas Artes".²¹⁹

A partir de aquí la formación estética en nuestro país se asienta en la estética francesa, en concreto en la obra de Víctor Cousin, o en la estética alemana, en la obra de Krause. En el primer caso, las ideas de Víctor Cousin (1792-1867),²²⁰ situadas en la órbita de Herder (1744-1803), filósofo que rompiendo con los logros de Kant en cuanto a la autonomía de la estética, volvía a vincular la idea de belleza con el bien y la verdad y tendía una línea de enlace al neoplatonismo. Estas ideas irradian hacia Inglaterra (Ruskin²²¹) y hacia Francia. Es aquí donde Cousin elabora una estética ecléctica en la que "la belleza moral se convierte en el fundamento de toda verdadera belleza".²²² Adscribe esta idea al ser de Dios y entiende que "la idea de lo bello es otra ciencia que en

²¹⁷ Marchán, Simón: *Op. Cit.* p. 128.

²¹⁸ *El Europeo*, 17, I, 1924. (Texto recogido por S. Marchán en *Ibidem.* p.128)

²¹⁹ Cfr. *Boletín Oficial de la Instrucción Pública*, t.X (1846), p. 13. (*Ibidem*, p. 158)

²²⁰ Víctor Cousin: Filósofo francés, que desde una postura ecléctica, quiso conciliar el racionalismo del siglo XVIII con el pensamiento católico. Amigo personal de Hegel, escribió *Fragments philosophiques* (1826), fruto de sus elucubraciones y sus lecciones de filosofía.; *Cours d'Histoire de la philosophie* (1829), y *Du Vrai, du beau, du bien* (1836), recopilación reformada de sus cursos de 1818.

²²¹ Quizá en relación con esto está la afirmación siguiente de Menéndez y Pelayo: "Ruskin es artista y hombre de impresiones: no es filósofo, ni lo pretende. Su obra tiene las grandes cualidades y los defectos y limitaciones de la imaginación inglesa; es obra de moral y de agitación artística; pero sólo a medias puede llamarse obra de ciencia".

(Menéndez y Pelayo, M: *Historia de las ideas estéticas*, t. IV, Madrid, 1889, p.119.)

²²² Marchán, S.: *Op. Cit.* p. 128.

Alemania se llama la estética”²²³. Las ideas de este filósofo las da a conocer en España M. Milá y Fontanals (1818-1884)²²⁴ con la traducción libre del *Manual de Estética* (1848) de V. Cousin. Las ideas de éste revertirán en D. Marcelino Menéndez y Pelayo, discípulo y admirador de Milá, al que siguió en el curso “Principios de Literatura general y Literatura Española” y al que dedicó la *Historia de las Ideas Estéticas en España* “como recuerdo de los días en que recibió su docta enseñanza”. Cuando murió Milá, Menéndez Pelayo reconocía en una carta a enviada a Valera, que había sido “el más docto y cariñoso de los maestros que en mi carrera tuve, y, por decirlo así, mi padre espiritual”²²⁵.

La segunda vertiente estética en España será la krausista, que se introduce en España a través de la traducción de *Compendio de Estética* de K. C. F Krause (1781-1832) realizada por F. Giner de los Ríos en 1874 y que inspira tanto a éste como a los otros seguidores del krausismo como J. Sanz del Río (1814-1869) y F. Fernández y González (1833-1917) o la Institución Libre de Enseñanza.²²⁶

En España la publicación de *Historia de las Ideas Estéticas* de Menéndez Pelayo es la manifestación de una serie de estudios del mismo tipo que son síntoma de que estos temas eran objeto de interés para el erudito e investigador de finales del siglo XIX que, de alguna manera, se propuso “una sintetización panorámica de la historia de las doctrinas estéticas”.²²⁷ Destacan las obras de R. Zimmermann (1824-1898), *Historia de la estética como ciencia filosófica* (1858); *Historia de la estética alemana* (1868), de H. Lotze (1817-1881); la obra de E. von Hartmann (1842-1906), *Estética alemana desde Kant* (1887), y en Inglaterra *Historia de la Estética*, de Bosanquet (1848-1923).

²²³ Cousin, V.: *Du Vrai, du beau, du bien* (1836). Didier, París, 1881, p.12. (Citado en Marchán, S.: *Op. Cit.* p. 128.)

²²⁴ La aportación de D. Manuel Milá y Fontanals a la investigación crítica fue de gran relevancia. En esta época era el único romanista español conocedor de la Filología europea y en contacto con sus colegas alemanes. Primer folclorista español y estudioso de la épica castellana.

Sobre su personalidad y su época existe un estudio de Manuel Jorba: *Manuel Milá y Fontanals en la seva época*. Biblioteca Catalana de Cultura, Barcelona, 1984.

²²⁵ Vid. Pérez Villanueva, Joaquín: *Ramón Menéndez Pidal, su vida y su tiempo*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1991, pp. 92-94.

²²⁶ Sobre este tema existe un estudio de José López Morillas: *Krausismo: estética y literatura*. Ed. Labor, Barcelona, 1973.

²²⁷ Lafuente Ferrari, E.: *La fundamentación de los problemas de la Historia del Arte*. Madrid, 1951, p.33

El estudio de Menéndez Pelayo, considerado como prestación importantísima al estudio de la estética en España, presenta el tema teñido por la historia. Sin duda, la formación de Menéndez Pelayo y sus estudios en la Universidad de Barcelona contribuyeron a ello, ya que dicha universidad "mostró desde sus primeros días un sentido histórico y positivo, de pausada indagación y recta disciplina, nada propenso a brillantes generalizaciones, intérprete y no generalizador de la realidad". Y en cuanto a su actitud personal él mismo la explicaba: "nunca he dejado de ser indagador y curioso, mi primitivo fondo es el que debo a la antigua escuela de Barcelona, y creo que substancialmente no se ha modificado nunca.(...) Allí contemplé en ejercicio un modo de contemplar histórico, relativo y condicionado, que me llevó no al positivismo (tan temerario como el idealismo absoluto), sino a la prudente cautela del *ars nesciendi*".²²⁸ Es decir, su punto de vista será el de "el historiador y el crítico (...), pero una historia realizada con aspiraciones *poéticas*".²²⁹ Según F. Castro, el planteamiento histórico aparece completado por el punto de vista crítico, ya que el autor se sitúa en la perspectiva del escritor cuyo estudio va a abordar, y llega a conocer de esta manera los fundamentos teóricos que hay detrás de cada obra o hecho mejor que el propio autor, idea que Menéndez Pelayo expresa en los siguientes términos: "Detrás de cada hecho o más bien en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento no sólo en el arranque espontáneo y la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive y en el influjo de las ideas filosóficas de su tiempo".²³⁰ Las deudas de Menéndez Pelayo con la filosofía de Kant, con el positivismo de Taine, con la estética de Cousin,²³¹ le hacen presentarse como un ecléctico tal y como reflejaba en su proyecto de oposición a cátedra, en el que aparecía señalado que "no tenía

228 Menéndez Pelayo, M. : *Ensayos y discursos de crítica histórica y literaria*. Madrid, 1942, t. V, pp.133 y ss. (Texto recogido por Franco Meregalli: "La historia estética según Menéndez Pelayo", *Revista de Filosofía*, Instituto de Filosofía "Luis Vives", num. 6-7, Año II, 1943, pp. 430-477.)

229 Castro Flórez, Fernando : *La estética española en el siglo XX. Apéndice* en Givone, Sergio: *Historia de la Estética*. Ed. Tecnos, Madrid, 1988, p. 216 y ss.

230 Menéndez Pelayo, M : *Historia de las Ideas Estéticas*, ed. de las *Obras Completas* por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1940 ss., t. I, p. 5.

231 La relación de las ideas de Menéndez Pelayo con las filosofías de Taine y Coussin, está tratada por F. Meregalli: *Op Cit*, pp.452-459.

principios estéticos, sino que procuraba poner la historia literaria dentro de la historia social, pero sin partir de un sistema *a priori* que se aplique a los hechos".²³² Reflexión que recuerda la afirmación de Baudelaire con motivo de la Exposición Universal de Bellas Artes de 1855,²³³ probablemente fundada en su aprendizaje en la Universidad de Barcelona de un espíritu abierto y libre al que debe" en tiempos verdaderamente críticos para la juventud española el no ser krausista ni escolástico, cuando estos dos verbalismos, menos distantes de lo que parecen, se dividían el campo filosófico y convertían en garrulos sofistas, en repetidores adocenados, a los que creían encontrar en una habilidosa construcción dialéctica el secreto de la ciencia y la última razón de todo lo humano y lo divino".²³⁴ Por esto también se sentía atraído por la figura de Diderot que "no era ordenado, ni consecuente, ni metódico, (...) un cerebro siempre en ebullición".²³⁵ Meregalli afirma que "a Menéndez Pelayo le gusta el procedimiento genial, la filosofía de personalidad, que tiene el atractivo de una obra de arte, pues mira precisamente a crear un mundo; en el campo específico de la estética, busca no un sistema de juicios, sino observaciones características, arte a propósito de arte".²³⁶ Concluye su estudio con la aseveración del eclecticismo de D. Marcelino, y cree por ello lógico que éste sea el autor de la *Historia de las ideas estéticas* y Milá y Fontanals el autor de la *Estética*. Y, Por último, F. Meregalli, en el Sumario del artículo que aquí se cita, añade: "Las ideas estéticas de Menéndez y Pelayo revelan cierta falta de espíritu meditativo, pero su posición frente a los autores de que trata es abierta y cordial, no estrechamente intelectualista. Por esto su METODO, más instintivo que reflejo, tiene ciertas ventajas sobre el de otros historiadores: de él se puede deducir un concepto de la Estética como de una disciplina descriptiva, y de su historia como una serie de integraciones, que no de superaciones".²³⁷

Contemporáneo de esta serie de obras sobre estética es el estudio de Dilthey (1833-1911), *Las épocas de la estética moderna y su problema actual* (1892), muy destacado

²³² Castro Flórez, F : *Op. Cit.* p.219.

²³³ Véase nota 70.

²³⁴ Palabras de Menéndez Pelayo citadas en Pérez Villanueva,; *Op cit*, p. 93.

²³⁵ Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, 1901, p. 289.

²³⁶ Meregalli, F : *Op. Cit.* p. 458.

²³⁷ *Ibidem*, p. 430.

por Lafuente Ferrari en su discurso sobre *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*,²³⁸ que abunda también en el sentido de que el método idóneo para acercarse a la estética es el "método histórico", que tiene en cuenta al genio creador y a sus obras, que considera están dotadas de una unidad estructural que sale a la luz en una serie de peculiaridades que "favorecen su reconocimiento y que llamamos estilo".²³⁹ La teoría de Dilthey plantea que se establece una perfecta y viva comunicación entre el crítico y el genio, que consigue provocar en el espectador la potencia creadora de la obra de arte. Es "la comprensión vital" que consigue aunar el pasado con la totalidad de la obra.²⁴⁰ De tal manera que "la estética (...) lo que tiene que hacer es enfrentarse con la obra de arte y, fundándose en la analogía, reconocida por Dilthey entre el genio creador y la reviviscencia del contemplador, analizarlo."²⁴¹ Se encierra aquí toda una teoría sobre la crítica de arte que merece destacarse puesto que los ecos del pensamiento de Baudelaire en cuanto al genio y la potencia creadora, o de Delacroix cuando cuando hablaba del "puente de la visión"²⁴² parecen evidentes, cuando al reflexionar sobre la obra de arte piensa que ésta "comunica más bien cierta forma de acción a la vida anímica del espectador. Diríamos que el alma se abre, se ensancha y se dilata. Se produce un desarrollo de fuerzas que exalta la vitalidad y el sentimiento del contemplador. La reproducción de la acción de un alma grande, encarnada en un fresco de Miguel Angel o en una fuga de Bach, despierta en mí una fuerza equivalente e intensifica de una manera determinada, fijada por el objeto, mi propia vitalidad. El sentimiento es, por lo tanto, aquí sólo el reflejo de la manifestación psíquica de la fuerza y acción en que abarco la obra de arte y me percató de esta acción interior mediante el sentimiento".²⁴³ Finalmente Dilthey, que comenzaba su estudio con la intención de restablecer "la relación natural entre el arte, la crítica y un público discutidor, mediante el desarrollo del pensamiento estético", llega a la conclusión de que la estética ha de ser histórica, ya que "no hay en arte ni una verdad ni un error, sino los hallazgos del genio que, afortunadamente, son comprensibles y comunicables a los hombres.. Con ello Dilthey afirma sin restricciones el primado de la

²³⁸ Lafuente Ferrari, E : *Op. Cit*, pp. 32-38.

²³⁹ Lafuente Ferrari, E.: *Op. Cit*. p.36

²⁴⁰Vid. Morpurgo Tagliabue, G. : *Op. Cit* p. 40.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 37.

²⁴² Véase nota 66.

²⁴³ Dilthey, W. *Poética*. Traducción de Elsa Tabernig. Buenos Aires, 1945, pp.271-272.

historia cuya misión esencial es la comprensión de las obras del genio, es decir de los genios que han ido apareciendo en las sucesivas etapas de la historia y que han aportado, cada uno de ellos, su verdad, es decir, su creación original y viva, irreductible a las normas y a los sistemas".²⁴⁴

Con todo, el auge que había alcanzado la estética en el siglo XVIII decae en el siglo XIX. Tal vez pensaban los nuevos filósofos que el listón había estado demasiado alto en el siglo anterior:

"La centelleante disciplina ilustrada se ha apagado, paralizada por el síndrome del sistema, acomplejada por un vago presentimiento de que, después de Kant o Hegel, poco o nada hay que hacer. A su vez la crítica literaria o artística la desplazan sin haber recabado sus auxilios ni haberlos comprendido. Tampoco es considerada una rama seria del árbol filosófico, ni siquiera éste la cobija en numerosas ocasiones."²⁴⁵

2 .- EL SIGLO XX: DECADENCIA DE LA ESTÉTICA Y AUGE DE LA CRÍTICA.

Al comenzar el siglo XX se producirán cambios importantes con respecto a la estética. La primera razón es el cambio ostensible producido en el terreno artístico: "la muerte del arte en sus formas tradicionales"²⁴⁶ con la aparición de las vanguardias. Ya se ha visto como algunas de las voces más relevantes de la estética y de la crítica, se rebelaban frente a la sistematización y el dogmatismo de las doctrinas estéticas, actitud, por otro lado, de signo evidentemente romántico, que multiplica el abanico de posibilidades para la explicación de las distintas "poéticas" o "teorías internas de cada arte, de una escuela e "ismo" o de cada artista".²⁴⁷ Las nuevas formas artísticas necesitan ser legitimadas y esa será la misión de la crítica artística, que viene a llenar el hueco dejado por la teorización estética. El objetivo está en las mismas obras y en el lenguaje

²⁴⁴ Lafuente Ferrari, E; *Op. Cit*, p. 38

²⁴⁵ Marchán, S : *Op. Cit.* p. 157.

²⁴⁶ *Ibidem*, p.232.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 233.

artístico. Muy en consonancia esto último con el auge de nuevas ciencias del lenguaje, como la semiótica, lingüística, semántica... En este sentido es significativo que una de las primeras obras sobre la estética publicadas en el siglo XX, sea *Estética* (1902), de Benedetto Croce (1866-1952),²⁴⁸ cuyo título completo es *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, donde el autor identificaba estética y lingüística, e incidía sobre la faceta creadora del lenguaje.²⁴⁹ Croce entiende la estética como una actividad específica, diferente de las demás, como "actividad intuitiva", puesto que para él el arte es ante todo "intuición, visión, contemplación, imaginación, fantasía, figuración, representación(...)" palabras sinónimas cuando discurremos en derredor del arte".²⁵⁰ La intuición se basa en el sentimiento, por tanto habla de "intuición lírica".²⁵¹ Aparte de sus múltiples divagaciones en este sentido, otra de las aportaciones de Croce, como apunta Venturi²⁵², es haber teorizado sobre la crítica de arte y la historia del arte y haber determinado su igualdad. Entiende que la obra artística tiene "valor por sí misma", de manera que "comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes y las partes en el todo. Ahora bien si el todo no se conoce si no es mediante las partes(...), las partes no se conocen si no es a través del todo. Dicha solución establece la importancia de la interpretación histórica para la crítica estética, o mejor, establece que la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica estética coinciden".²⁵³ Y el punto en el que se unen es el juicio estético, imposible sin el conocimiento de los prolegómenos de la obra de arte. Al profundizar en el tema, establece que la distinción entre crítica e historia es una cuestión de matices: "juzgador" en el caso de la literatura y el arte contemporáneos, y "narrativo" en el arte y la literatura antiguos. En el primer caso estaríamos hablando de crítica, en el segundo de historia. La conclusión aparece expresada como sigue a continuación:

²⁴⁸ Ya en 1900, B. Croce presentó una *Tesis fundamental de una estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, que perfeccionó en 1902. Otras obras suyas son: *Acerca del carácter lírico del arte* (1908); *Breviario de Estética* (1912); *El carácter de totalidad de la expresión artística* (1917); *Aesthetica in nuce* (1926) y *La poesía* (1936), entre otros muchos estudios.

²⁴⁹ Vid. Morpurgo Tagliabue, G: *Op. Cit.*, pp.141-145.

²⁵⁰ Croce, B.: *Breviario de Estética* Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1985, p.17.

²⁵¹ *Ibidem*, p.35.

²⁵² Venturi, L.: *Op. Cit.*, pp. 32-34.

²⁵³ Croce, B.: *Problemi di estetica*. Bari, 1910, pp.42 y ss. (Reproducido en Venturi, L., *Op. Cit.* p.33.)

"La crítica verdadera y completa es la narración histórica de lo que ha sucedido, y la Historia es la única verdadera crítica que puede ejercitarse sobre los hechos de la Humanidad, que no pueden ser no- hechos, porque se han realizado, y que se dominan con el espíritu desde que se les comprende"²⁵⁴

Algunos años más tarde, ya bien entrado el siglo XX, dos historiadores confirmaban esta idea; Julius Schlosser: "Crítica e historia, son esencialmente la misma cosa"²⁵⁵. Y Lionello Venturi (1855-1961), autor de la obra *Historia de la crítica de Arte* (1936), en cuyo *Prefacio*, Nello Ponente recuerda que en el libro de Venturi, *Crítica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919), "se entreveía, ya por aquel entonces, los rasgos que más tarde han dado lugar a los principios fundamentales de la crítica de Lionello Venturi: el concepto de gusto, ligado al ámbito cultural en el que nace la obra, su ambiente y preferencias; la necesidad de identificar historia del arte e historia de la crítica precisamente para llegar a precisar el juicio de valor"²⁵⁶. Pues bien Venturi, calificaba de insidiosa la mentalidad francesa que ve en los críticos de arte a "aquellas personas que escriben en los periódicos sobre la actualidad de las exposiciones", y en los historiadores de arte "a los que escriben de arte antiguo". El comprenderlo así "induce a los críticos a ignorar la historia y a los historiadores a carecer de punto de vista crítico". Este es el motivo por el que "la historia del arte necesita tener conciencia de la naturaleza del arte y experiencia del arte concreto para distinguir si un cuadro o una estatua son obras de arte, creaciones artísticas, o si sólo se trata de hechos racionales, económicos, morales o religiosos. Por otro lado ¿cómo podría comprender un crítico la obra de arte sin enmarcarla dentro de la actividad general de su autor, sin ponerla en relación con las demás obras de tendencia afín u opuesta y, en suma, sin hacer su historia?"²⁵⁷

La influencia y la proliferación de textos sobre estética de diversa índole, procedentes de filósofos de primera fila, de los propios artistas, de los críticos de arte o de literatos, se deja sentir en España en ese intervalo de tiempo que oscila, más o menos, entre las dos obras más arriba citadas, la *Estética* de Croce de 1902 y la *Historia de la*

²⁵⁴ Croce, B.: *Breviario de Estética*, Madrid, 1985, p.91.

²⁵⁵ Schlosser, J.: *Lebenskommentar*, Leipzig, 1924.

²⁵⁶ Ponente, Nello: *Prefacio* a Venturi, L.: *Historia de la crítica de Arte*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979, p. 12.

²⁵⁷ Venturi, L.: *Op. Cit*, p.32 y ss.

Crítica de Arte (1936), de Venturi. Enumerar o tratar de incluir en este estudio todos sería labor poco menos que imposible, pero sí parece necesario hacer referencia al menos a alguno de ellos, y sobre todo a aquellos que se relacionan con la crítica de arte.

2.1.-Estudios sobre Estética y Crítica de Arte en España.

Juan Antonio Gaya Nuño²⁵⁸ hace notar que nadie ha emprendido la tarea de terminar la *Historia de las Ideas Estéticas* de Menéndez y Pelayo y la casi absoluta escasez de tratados sobre el tema. Destaca el *Resumen de teoría general del arte* (1930-1933), de Don José Jordán de Urríes y Azara (1868-1932), catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona. En 1937 *De la belleza*, obra de Don Francisco Mirabent²⁵⁹. Por último, y aunque se sale algo del espacio de tiempo señalado, es de suma importancia la obra de Don José Camón Aznar, *El arte desde su esencia* (Zaragoza, 1940).²⁶⁰ Posteriormente Camón dirigiría la *Revista de Ideas estéticas*.²⁶¹

Realmente las reflexiones sobre la Estética las encontramos en las fuentes de información más habituales en la época: revistas, periódicos, conferencias, prólogos, discursos, etc., aunque luego pasen a formar parte de obras más amplias de sus propios autores. Si empezamos por los filósofos de mayor importancia, en primer lugar, incluso cronológicamente, se encuentra el *Ensayo de Estética a manera de prólogo* (1914),²⁶² de Ortega y Gasset (1883-1955), precursor y maestro en materia de estética. En el ensayo

²⁵⁸ Vid. *Ibidem* pp.302-303.

²⁵⁹ Francisco Mirabent mantenía correspondencia con José Francés. En el archivo de la familia se conservan tres cartas de Mirabent. En una de ellas, con fecha 3 de marzo de 1917, le comunica que prepara el doctorado en Filosofía, cuya Licenciatura obtuvo en 1916. Aparte de esto, tendría interés en escribir en Prensa Gráfica, y le recomienda la lectura y pide apoyo para la obra de un amigo personal, Fernando Maristany. En otra de las cartas, anterior, 11 de mayo de 1915, le envía texto sobre Anglada.

²⁶⁰ Camón Aznar, José: *El arte desde su esencia*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1968.

²⁶¹ Revista que inicia su andadura en 1943 y en la que se publican artículos sobre teoría del arte y textos tanto de autores contemporáneos como del arte del pasado .

Sobre la revista existe un estudio de F. Soler: "Apuntes sobre la estética española: la *Revista de Ideas Estéticas*", *Címal*, números 35-36, 1988, pp.115-120.

²⁶² Prólogo al libro *El Pasajero*, de José Moreno Villa , Madrid, 1914. Texto incluido en Ortega y Gasset, J: *la deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1976, pp.117-143.

citado establece una batalla contra el realismo artístico, que afecta en gran medida a Ruskin y su concepción de la belleza producida en el ámbito industrial, que evidencia su enfrentamiento con el concepto elitista orteguiano del arte. Tal es así que este ensayo sienta las bases para el concepto de "deshumanización del arte", en el que diferencia el arte romántico como un arte de masas y el arte nuevo "es impopular por esencia; más aún, es antipopular"²⁶³. La relación entre el arte y el espectador no se produce en el terreno del gusto. Para Ortega es algo más profundo, la comprensión de la obra de arte, para la que sólo algunos están capacitados. El punto de partida para gozar la obra de arte no está tanto en el sentimiento como en el enlace con el contenido. La transformación artística de la que habla Ortega es tal que las formas tradicionales del arte no son susceptibles de auténtico gozo artístico. Se hace necesaria "una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas, y no para la masa de hombres; será un arte de casta, no demótico",²⁶⁴ Este tipo de afirmaciones en el discurso de Ortega, convierten a este ensayo en una de las obras clave para entender la vanguardia artística.²⁶⁵

En el mismo año de la publicación de *La deshumanización del arte* Ortega y Gasset dedica un brindis²⁶⁶ al crítico de arte Juan de la Encina en el que la estética y la crítica se rozan o interfieren como es habitual que ocurra, en el que deben destacarse una serie de ideas tanto sobre la actividad del crítico de arte como sobre el arte nuevo. Fiel a su idea de la ruptura del arte nuevo con el arte del pasado, Ortega destaca la "bravura" de Juan de la Encina, entre otras cosas porque "ser crítico un día tras otro equivale a poner una fábrica de enemistades".²⁶⁷ Alude Ortega a la diferencia entre el crítico del pasado que podía

²⁶³ Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1976, p.15.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 22-23.

²⁶⁵ Conviene tener en cuenta que en el transcurso de los años comprendidos entre estos dos textos de Ortega y Gasset, 1914-1925, tiene lugar la producción crítica más amplia en la obra de José Francés que no parece compartir estos supuestos, aunque sí presta atención a algunas figuras del arte nuevo.

²⁶⁶ Ortega y Gasset, J.: (*Sobre la crítica de arte*) Brindis publicado en *El Sol*-14 de junio de 1925- y en el folleto de Juan de la Encina, *Al comenzar*. Publicaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Madrid, 1925. Texto incluido en Ortega y Gasset, J. : *Op. Cit*, pp. 181-187.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 181.

actuar como un "juez" al que refrenda un "código" y el crítico del arte actual. Este último carece de códigos y por ello "el crítico tiene que operar a la intemperie, a campo traviesa; al mismo tiempo que juzga una obra tiene que conquistar autoridad para la ley general que aplica".²⁶⁸ Por otro lado "en el orden estético todo se ha hecho problemático. No hay dimensión de nuestra sensibilidad artística que no lo sea. Se ha hecho problemática nuestra relación estética con el pasado; es problemático el presente y es un absoluto problema el porvenir".²⁶⁹ Es un hecho incontestable e incuestionable "la voluntad (del arte) de no ser el pasado",²⁷⁰ y sin embargo, observa una contradicción en la sociedad contemporánea en su capacidad para acceder a otras muchas realidades artísticas, muchas veces extrañas, diferentes. Atribuye esto a una sensibilidad artística refinada que ha contribuido a que el hombre de la época entienda el pasado "como algo que fue y ya no es".²⁷¹ Esta idea le lleva a la siguiente conclusión: "es, pues, frívolo e ininteligente censurar a los nuevos artistas por su secesión con los clásicos de la tradición artística y afanarse en ser originales. Al intentarlo no hacen, sino aceptar el imperativo de nuestro tiempo que obliga a separar con toda pureza el ayer del hoy."²⁷² Por último considera que la aportación de Juan de la Encina a la crítica es haber introducido en España "nuevos modos críticos" aprendidos del ámbito europeo.

Junto con Ortega y Gasset, otra personalidad vendría a destacar también desde los primeros años del siglo presagiando, como dice José María Valverde, "otro nivel en la altura de los tiempos".²⁷³ Eugenio D'Ors (1881-1954)²⁷⁴ se doctoró en Derecho y en

²⁶⁸ *Ibidem*, p.182.

²⁶⁹ *Ibidem*, p.183.

²⁷⁰ *Ibidem*, p.185.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 186.

²⁷² *Ibidem*, p. 187.

²⁷³ Valverde, José María: *Prefacio a Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de Avisos al visitante de exposiciones de pintura*. Ed. Tecnos. Madrid, 1989,p. XIII.

²⁷⁴ Con motivo del centenario del nacimiento de Eugenio D'Ors se publicaron una serie de *dossiers* sobre su figura y su obra:

Eugenio D'Ors?, *ABC*, Madrid , 12 de septiembre de 1981.

"Eugenio D'Ors, centenario de una figura controvertida", *La Vanguardia*, 26 de septiembre de 1981.

"100 anys d'Eugeni D'Ors, *Avui*, Barcelona,27 de septiembre de 1981.

Filosofía y, aparte sus primeros escritos de los que ya destacamos el *Glosari* en la biografía de Francés, iniciará sus escritos sobre estética hacia 1920, en los que "frente a la estética maragalliana de la *paraula* viva, todavía romántica, sentimental y un tanto vaga, él propugnaba su estética "arbitraria", lo que no quiere decir extravagante ni azarosa, sino, más bien al contrario, imperativa, sometedora de la realidad a orden y razón".²⁷⁵ Estética que se manifiesta en la publicación de *Tres horas en el Museo del Prado*, iniciada como serie en el diario de Barcelona *Las Noticias*, y editada posteriormente en 1922 por la editorial Caro Raggio. El recorrido tan personal elegido por D'Ors -Poussin, Mantegna, los venecianos, Durero, Rubens, Zurbarán, Murillo...- ilustra la tesis de D'Ors respecto a la lucha constante del arte entre lo clásico y lo barroco. Su ideal de la eternidad de lo clásico queda expuesta en el prólogo a este libro en el que advierte sobre cuál es la idea central de sus Avisos y se jacta de ser el autor que más ha atendido a la producción contemporánea de la que ha destacado siempre a una serie de artistas seguidores de este ideal:

"Centro de los tales (Avisos) es la prevención esencial de que no hay una "belleza moderna", del orden de la que tomó, como ideal por el artista, el poeta Baudelaire; demasiado amigo de "curiosidades estéticas". Para los persuadidos por nuestra admonición, no habrá otra moderna belleza que la belleza antigua; quiere decir la provista de condición de eternidad. El resto es moda; y por consiguiente, falsía. Nadie habrá ganado al autor de las páginas que siguen en atención hacia las realizaciones, e incluso hacia los ensayos de la producción artística su contemporánea. pero nadie habrá insistido tanto, a la vez en la demostración de que los mejores entre ellos no sólo continuaban una imprescindible tradición; sino que (...) se encuadraban dentro de la misma".²⁷⁶

A Eugenio D'Ors, los temas de la crítica de arte tampoco le fueron ajenos. En 1825 con motivo de la exposición de los Ibéricos pronunció una conferencia, *Sobre la crítica de arte* y el comienzo de su Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 29 de noviembre de 1938 empezaba diciendo: "La crítica de arte, la crítica

²⁷⁵ *Ibidem*, p. XV.

²⁷⁶ D'Ors, E. : "Prólogo a la undécima edición", en *Tres horas en el Museo del Prado*. Ed. Tecnos. Madrid, 1989, p.2.

responsable y coherente, no se ha dado en el ayer, no se da hoy tampoco, se dará, si acaso, en el mañana". Juan Antonio Gaya Nuño dedica un apartado completo de su obra a este crítico,²⁷⁷ en el que sintetiza el método seguido por D'Ors: "Veía la obra de arte, valoraba sus integrantes formales, las incluía en el concepto cultural y filosófico al que por su momento creacional estuviera incurso, y sólo tras este largo proceso se permitía un juicio".²⁷⁸ La obra que mejor recoge su pensamiento crítico es *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte* (1941). Destaca aquí D'Ors la importancia de la crítica para el mundo del arte, la necesidad que tienen los artistas de ella, no sólo como "comentario, estímulo, revisión", sino como "producción y agitación de la atmósfera".²⁷⁹ En este sentido es fundamental la función del crítico como intérprete, y cree que el problema es que la crítica "se encuentra mal orientada". Entre los males que aquejan a la crítica, uno es "la incompetencia de la crítica de arte periodística apresurada de lugares comunes", y otro "la incomprensiva oquedad de la crítica de arte historicista".²⁸⁰ El problema de ambas está en la incapacidad para ver, lo cual requiere una disciplina, una asiduidad, e definitiva, una educación de la mirada. Desde esta perspectiva crítica la incapacidad para la crítica tanto de Menéndez y Pelayo, como de Benedetto Croce, si bien reconoce su inmensa valía como "pensadores de la estética". Su fallo, cree, fue basarse exclusivamente en los textos.²⁸¹ Desde esa capacidad para la visión que ha de tener el crítico de arte, su objetivo es enseñar e incitar a ver. Buena muestra de ello son las dos obras en las que el Museo del Prado es el punto de referencia. Pero el crítico debe hacer uso de otras constantes: la emoción, la intuición y el concepto. Su punto de vista, al repasar las distintas formas de crítica, está en desacuerdo con el método positivista de Hippolyte Taine (1828-1895);²⁸² es más benévolo con

277 Gaya Nuño, J. A. : *Op. Cit.* , capítulo X, "Eugenio D'Ors", pp.253-272.

278 *Ibidem*, p.256.

279 D'Ors, E: *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte* .Ed. Tecnos. Madrid, 1989, p.6.

280 *Ibidem*, p.7.

281 Vid. *Ibidem*, p. 8.

282 El método propuesto por Hyppolite- Adolphe Taine en *La Philosophie de l'art* (1865-1869) planteaba un concepción determinista del arte, según la cual la obra de arte surge en un ámbito que es necesario tener en cuenta para una posterior comprensión y explicación de la obra: "El método moderno que trato de seguir y que comienza a introducirse en las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas y en particular las obras de arte, como hechos y productos de los cuales es preciso señalar los caracteres y buscar las causas; nada más" (Texto reproducido en A.

algunos de los críticos a los que llama "francotiradores", entre los que se encuentran Fromentin, Pater o Baudelaire. El primero, contemplado por D'Ors como "un artista que toma a otros artistas de la pintura como pretexto", es más novelista que crítico; el segundo, un magnífico ensayista; el tercero, un poeta, lo cual es preferible, pero insuficiente. Sobre él sostiene que "en su lenguaje, quizá por vez primera en la historia de la crítica de arte, pintores y escultores pueden ya aprender algo, sin que por esto se aburran los que no lo son: más de una vez hemos encontrado en París a alguno de aquellos leyéndola y meditándola. A Baudelaire lo que le estropeó, sobre todo, fue su prejuicio en favor de la "belleza moderna": una belleza que, al no tener nada que ver con los cánones, había de quedar por esto mismo incurso en una situación de relatividad".²⁸³ Esta segunda parte es la que no parecía encajar en los supuestos clasicistas del filósofo. Constantin Guys y Gautier son considerados asimismo francotiradores. Al finalizar el libro, con una ironía al parecer muy d'orsiana, a modo de *Scherzo* aparece el apéndice *De cómo no hay que hacer la crítica de arte* en el que parodia al crítico que pudiera serlo de cualquier Exposición Nacional, para terminar con la conclusión de que "por esta razón nosotros no hemos querido ser nunca críticos de arte".²⁸⁴ Es posible que, aparte del valor de sus indagaciones sobre la crítica de los significados, la crítica de las formas y la crítica del sentido, sobre las que diserta en el libro, "su actitud ante la disciplina, tantas veces despreciada, de la crítica de arte y su apasionada capacidad de gestión le definen como esencial introductor de una línea renovadora en una época especialmente árida".²⁸⁵

Richard. *La crítica de arte*. (Traducción de Mariana Payró de Bonfanti) Ed. Eudeba, Buenos Aires 1972, p.38) La obra de un artista debe estudiarse en relación con otras del mismo autor, estableciendo en la evolución de éste fases que tienen su correspondencia en la naturaleza: período de formación (infancia), logro de la perfección (madurez) y decadencia (senectud). Asimismo se relacionará con la escuela o movimiento a que pertenezca y el gusto del momento.

El peligro de esta teoría es caer en la descripción de estos factores en exceso, llegando a olvidar lo más importante: la creación artística. Sin embargo tuvo enorme éxito por la sencillez de los planteamientos y por su brillante prosa. Lo tuvieron en cuenta los nuevos escritores de arte, Camille Mauclair lo cita en *La farsa del arte viviente*, y Cansinos habla del eco que produce en el Madrid de principios de siglo.

²⁸³ D'Ors, E.: *Op. Cit.* p.12.

²⁸⁴ *Ibidem*, p.148.

²⁸⁵ Olivares, Jaime: "Eugenio D'Ors: El crítico que sí lo fue". Introducción a D'Ors, E.; *Tres lecciones...* Ed. Tecnos. Madrid, 1989, p. XXII.

Asimismo, y todavía sin salir de ese período entre 1902 y la llegada de los años 40, quedan por reseñar dos obras que versan sobre la crítica de arte, las dos publicadas en 1924. Se trata del Discurso pronunciado por D. Rafael Doménech y Gallisá, *La Crítica de Arte*, y la obra de Juan de la Encina, *Crítica al margen*.

Rafael Doménech (1874-1929),²⁸⁶ eligió como tema de disertación para su ingreso en la Academia la crítica de arte. Y él mismo se pregunta el porqué de esa elección. La primera razón es su dedicación a la enseñanza de la Teoría y de la Historia desde el año 1897, en una labor de explicación de las obras del pasado y escogiendo siempre lo más sublime del arte. Sin embargo, consciente siempre de que tenía ante sí, no a diletantes del arte, sino a profesionales, que habían de ser los nuevos artistas, pensó que era su obligación conducirles "orientando las lecciones del pasado hacia el presente artístico"²⁸⁷. Esto le llevó al convencimiento de que "la Estética cuando se aplica a la comprensión y explicación de una obra de arte o de una serie personal, temporal o geográfica de ellas, se convierte en crítica. Y en el campo de la historia, cuando el trabajo heurístico ha reunido y depurado una gran cantidad de obras y de hechos, procede realizar la construcción comenzando entonces un trabajo de crítica, y que ésta fundamentalmente es la misma que actúa sobre el material artístico del presente".²⁸⁸ Por otra parte, se da cuenta de que su tiempo se caracteriza por el auge de las reflexiones teóricas sobre arte, y cree que muchas alcanzan la importancia y la categoría que en otros tiempos estuvieron reservadas a las obras de creación artística. La teoría se ha inmiscuido de tal manera en el mundo artístico, que prácticamente desde el Neoclasicismo, todo responde a principios teóricos. El peso, bien de las investigaciones de carácter histórico,

²⁸⁶ Rafael Doménech y Gallisá: Crítico de arte e historiador. Cursó estudios de Derecho en la Universidad de Valencia, donde se doctoró. En 1898 accedió a la cátedra de Historia del Arte en la Escuela de Valencia, y años más tarde la misma cátedra en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, de la que también fue Director. Fue becado por la Junta de Ampliación de Estudios par estudiar los Museos extranjeros de Arte Decorativo, y nombrado director del Museo Nacional de Artes Industriales de Madrid, cargo que desempeñaba al morir. Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, en la que pronunció su Discurso de recepción el 30 de noviembre de 1924, que versó sobre el tema *La Crítica de Arte*. Fue contestado por D. José Joaquín Herrero. Entre sus obras se encuentran: *Las obras maestras de la Arquitectura y la Decoración en España, Sorolla: su vida y su arte*. (1910); *Exposición de Artes decorativas de Madrid*; la traducción de *Apolo*, de Reinach, y la redacción del Catálogo monumental y artístico de Barcelona.

(Vid. "Necrología. Sr. D. Rafael Doménech y Gallisá". *Boletín de la Academia de San Fernando*. Madrid, 1929, pp.203-204.)

²⁸⁷ Doménech Gallisá, Rafael: *Discursos leídos en la recepción pública de D. Rafael Doménech Gallisá el día 30 de noviembre de 1924*. Madrid, 1924, p.8.

²⁸⁸ *Ibidem*.

bien de índole estética que han descendido desde lo puramente especulativo al terreno positivo, o el auge de la Ciencia del Arte, determinan evidentemente la elección del tema.²⁸⁹

Doménech plantea que la tarea crítica consiste en una "actividad razonadora, desarrollando los juicios estéticos",²⁹⁰ a la que es previa la mirada detenida. Esta puede generar distintas reacciones: positivas, negativas o indiferentes. Pero estas reacciones implican ya un juicio sobre la obra, y aquí interviene el gusto del crítico. Según Doménech el "juicio estético es siempre un juicio de gusto y nunca un juicio de conocimiento".²⁹¹ También caracterizan al juicio estético lo "contemplativo", lo "inmediato en su origen" y el "ser susceptible de desarrollo convirtiéndose en actividad reflexiva". Ello implica el sentimiento de la persona ante la obra, concepción como se ve diferente al pensamiento de Ortega. Si la reacción es de rechazo estaríamos ante un "juicio *no estético*, aun cuando trabaje sobre materia de naturaleza estética".²⁹² Si la reacción es positiva, sí implicaría un parecer artístico, el cual llevará a una posterior reflexión, cuya misión será reconocer la obra de arte y sus valores. A partir de aquí se iniciaría la labor más importante del crítico, es decir, "saber explicar lo que es la obra contemplada, cómo se ha originado y qué conexiones son las suyas". Y esto es lo que concreta "la naturaleza específica de la crítica, ya que sin esta condición *comunicativa* quedaría como goce estético en su modo superior y además la aparta de todo diletantismo, por elevado que este sea".²⁹³ En estas afirmaciones percibimos los ecos de Venturi. Y hay que tener en cuenta que los estudios de Venturi sobre el tema de la crítica de arte se inician en 1917 respecto a la *Crítica d'arte en Italia durante i secoli XIV e XV*, y continúan en 1922, 1923 y 1924 en varias publicaciones en la *Gazette des Beaux Arts*, así como los referidos a *Crítica d'art in Italia à l'époque de la Renaissance*, y otros como *Gli schemi del Wölfflin* (1922), o *La pura visibilità e l'estetica moderna*, del mismo año.

Del mismo modo que en los escritos de otros autores antes comentados, revisa los distintos conceptos de la crítica de arte. Invalida la función de juez del crítico, y la crítica

²⁸⁹ Vid. *Ibidem*, pp.8-9.

²⁹⁰ *Ibidem*, p.10.

²⁹¹ Doménech, R: *Op. Cit*, p.20.

²⁹² *Ibidem*, p.20.

²⁹³ *Ibidem*, p. 24.

fundamentada en elementos extra artísticos. El ejemplo en este caso vuelve a ser Taine, pero incluye aquí a los defensores de la crítica creadora que gozan del favor del público culto, y en concreto se fija en "los escritos de Oscar Wilde, cuando reducidos a lo puramente estético no quedaría en ellos más que una pequeña cantidad (bien seleccionada) de las ideas de Ruskin y de Guillermo Morris.(...) Decía Oscar Wilde que la Crítica sirve para hacer otra obra de arte. Es cierto, para los literatos".²⁹⁴ Sin embargo, tanto la obra de Fromentin, *Los maestros del pasado*, como la de Wölfflin, *El arte clásico* le merecen gran consideración.

Gaya Nuño reproduce un fragmento de una obra de Doménech, *El nacionalismo en el arte*, sobre la educación artística en el que aborda un problema de importancia detectado por un historiador y crítico de arte: "Falta darle al público los conocimientos elementales básicos, de la técnica de las artes, para que pueda hacer un examen de las obras. Hoy, falto de esos conocimientos, frente a una obra de arte, se extravía, se fatiga, se abandona la contemplación a una simplicísima impresionabilidad estética".²⁹⁵

El crítico de arte Juan de la Encina (1890-1963)²⁹⁶ que, como hemos visto gozaba del apoyo del sector más intelectual, en lo que influyó quizá su formación germánica, aparte de sus múltiples escritos sobre artistas, en *Crítica al margen* (1924) hace un esbozo de algunas de sus ideas sobre la crítica, y reúne una serie de artículos publicados en periódicos entre 1916 y 1923. El texto que precede a estos artículos plantea el tema de la proliferación de textos críticos que, en muchos casos encrespan a los artistas acrecentando "el antiguo pleito entre críticos y artistas".²⁹⁷ Distingue el crítico entre varios tipos de artistas: aquellos que buscan por encima de todo la innovación y los que prefieren dar gusto al público que de momento carece de criterio y se entrega a los

²⁹⁴ *Ibidem*, pp.25 y 26.

²⁹⁵ Gaya Nuño, J. A. Op. cit. p.306.

²⁹⁶ Seudónimo de José Gutiérrez Abascal. Ejerció la crítica desde 1908 a 1911 en *El Nervión* de Bilbao, y en *España* (1915-1920), *Hermes* (1917-1920) y en *La voz* (1920-1931) cursó estudios en Bilbao y Alemania de Estética e Historia del arte. Permanece fuera de España desde 1909 hasta 1914, básicamente en Alemania. Fue el crítico del arte vasco. A este tema dedicó su libro *La trama del arte vasco* (1919). Otras obras son: *Los maestros del arte moderno* (1920), Julio Antonio, escultor de la raza (1920), *Crítica al margen* (1924), Monografía de Victorio Macho (1926), *Goya en zig-zag* (1928), entre otras.. Nombrado Director del Museo de Arte Moderno en 1931., al frente del cual estuvo hasta 1939. Posteriormente se exilió a México donde se dedicó a la docencia. No gozó del beneplácito de gaya Nuño cuya crítica considera superficial, y sin embargo aprueba su trabajo al frente del Museo de Arte Moderno.

²⁹⁷ Juan de la Encina: *Crítica al margen*. Madrid, 1924, p.XIII.

vaivenes de la moda. Juan de la Encina reprocha al artista su actitud ante la crítica con estas palabras:

"No pide generalmente a la crítica ese artista exposiciones precisas y bien documentadas del estado de la conciencia estética del momento, ni menos la determinación del rango que pueda corresponder al arte actual dentro de la historia general del arte. El artista no exige ni pide nada al crítico -nada que en realidad represente un valor entre los valores más delicados de la pintura moderna. En el caso más favorable le solicita para que sea su corifeo, su introductor en el gusto público, o, simplemente -cuando ni el artista ni su tendencia poseen capacidad para afinar sólidamente en la historia- que sea su vocero de barraca o su hombre -anuncio. La crítica, según este concepto, no ha de ser otra cosa que cartelera de las Artes. Triste es confesarlo, pero buena parte de la crítica contemporánea llena a la perfección este papel".²⁹⁸

Con todo y a pesar de la actitud de los artistas, la crítica según De la Encina, adopta actitudes científicas:

"siente de día en día crecer su vigor artístico y científico. Su misión y capacidad se precisan con mayor nitidez, y, apartándose de toda relación aleatoria con los artistas, toma posiciones independientes, y mira en parte el fenómeno artístico en actitud parecida a la del biólogo cuando observa los fenómenos vitales.

Y así la crítica se ha convertido, o está convirtiéndose, en un arte y ciencia de las artes. Deja su viejo y antipático papel de censora o consejera impertinente, o la que corresponde a la pura creación artística. Es delicada tejedora de teorías e interpretaciones y, al mismo tiempo, creadora, o mejor, "recreadora" de personalidades. Elabora constantemente conceptos y, a la vez, alumbra manantiales nuevos de goce estético. Estamos, pues, lejos de la crítica que piden los artistas, tal vez con un poco de ligereza y frivolidad".²⁹⁹

²⁹⁸ *Ibidem*, XIV-XV.

²⁹⁹ *Ibidem*, XV-XVI.

En uno de los artículos incluidos en el libro, "La crítica y los artistas" incide sobre este tema, al cual añade que a los artistas la crítica que más les interesa es la de la técnica, y, a veces, la literaria, cuya misión es "crear espejismos". Está dotada de un cierto aparato teatral y poético que atrae al público y en este sentido favorece la difusión de la obra del artista.³⁰⁰ De todos modos, en estos escritos la acusación más patente de Juan de la Encina hacia los artistas es la reticencia de éstos a aceptar el rigor científico en la materia artística.

En palabras de Miriam Alzuri, "Encina, admirador y defensor del arte francés moderno, fue en cuestiones de estética y literatura artística completamente germanófilo. La crítica de arte contemporánea francesa, le pareció en general excesivamente superficial comparada con la fuerza de análisis y síntesis que encontraba en la alemana, una crítica que, en su opinión, "no procede del azar de los gustos, sino que lleva por delante un método y una estructura conceptual rígida y clara y, con ellos a la vista, procede al de los fenómenos artísticos contemporáneos".³⁰¹

¿Detecta Juan de la Encina en 1924 lo que parecía ser habitual a finales del XIX? Es decir, la escasez de atención y la incompreensión hacia los fundamentos del arte, como indicaba Simón Marchán.³⁰²

En este sentido, todavía en 1946, el filósofo Moritz Geiger no se extraña de los recelos frente a la estética tras casi dos siglos de intentos de explicación de teorías, muchas veces encontradas. Ello se puede apreciar en un texto que reproduce Lafuente Ferrari: "Son muchos los enemigos de la estética. Lo es el artista, temeroso de verla legislar ininteligentemente sobre su propia actividad creadora. Lo es el amante de las obras de arte, poco dispuesto a admitir indicaciones acerca de qué debe considerar él bello, y a dejar que se desvanezca su goce inmediato bajo la agria luz de un análisis disolvente. Lo es el historiador de las artes, que rechaza toda pedantesca indicación sobre

³⁰⁰ Vid. *Ibidem*, pp. 145-146.

³⁰¹ Juan de la Encina: "De arte. Coloquios a la deriva. ¿Arte sin tradición?. *La Voz*, 28, septiembre, 1927. Texto reproducido en Juan de la Encina: *De la Crítica de Arte*. Introducción de Miriam Alzuri Milanés. Rekalde. Bilbao, 1993.

³⁰² Véase nota 246.

lo que se ha de aprobar o desechar a lo largo de la sucesión de los estilos y quiere ver asegurada la razón -razón viva-de lo histórico frente a todas las teorías estéticas".³⁰³

La aproximación que, hasta aquí se ha llevado a cabo, a una serie de textos u obras que creemos significativos sobre la estética, en relación siempre con la crítica de arte, en el período de tiempo que va desde comienzos de siglo hasta el año 1941, nos lleva a la conclusión de que la crítica, que tiene siempre como trasfondo la estética, sea o no conscientemente en la personalidad que desarrolla esta actividad, al comenzar el siglo XX sufrió un cambio que básicamente consiste en la infravaloración del sentimiento, emotividad, ante la simple contemplación de la obra de arte, en beneficio de la valoración del elemento racional explicativo de la obra de arte. Los conceptos de intuición, gusto, contemplación, emoción, gozo estético, aparecen de un modo u otro en los textos, por ejemplo, de D'Ors y Doménech, imbuidos ambos, eso sí, por una fuerte impronta teórica, propia de una formación intelectual muy sólida. Los textos de Ortega y Gasset anuncian una concepción del arte y de la estética distintos, que se nos ocurre poner en relación con las reflexiones que hace Umberto Eco en torno a "la muerte del arte"³⁰⁴. Umberto Eco declara estar muy de acuerdo con el estudio sobre el tema realizado por Dino Formaggio, *La questione della "morte dell'arte" e la genesi della moderna idea di artisticità*,³⁰⁵ en el que éste observa como la creación de una *poesía de la poesía*, con lo que ello supone de "consciencia crítica" es algo que apareció en Schiller, Novalis y Hegel, lo cual quiere decir que la teoría y la ciencia se sumergían en el arte, y ello llevaría a la muerte del arte entendida no como "fin histórico del arte" sino, de acuerdo con Hegel, "en el fin de una determinada forma de arte". Y esta situación aparece ratificada por un texto de De Sanctis (1813-1883) "Es inútil lamentarse acerca del estado del arte o pretender esto o aquello; la ciencia se ha infiltrado en la poesía y no podemos apartarla de ella, porque esto responde a las actuales condiciones del espíritu humano. No podemos volver la mirada a una cosa, por bella que sea, sin que pronto, entre nuestra admiración, se introduzca un -¿Es razonable?- y ya estamos a toda vela en medio de la crítica y de la ciencia. Queremos no sólo gozar sino ser conscientes de nuestro gozo, no

³⁰³ Geiger, Moritz: *Estética. Los problemas de la estética; la estética fenomenológica* Traducción española de Raimundo Lida. Buenos Aires, 1946, p.13.

³⁰⁴ Eco, Umberto: *La definición de Arte*. Ed. Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1970, pp. 254-260.

³⁰⁵ Formaggio, D: *L'idea de artisticità*, Cheschina, Milán, 1962.

sólo sentir, sino entender".³⁰⁶ El concepto hegeliano de "la muerte del arte" se comprende desde el supuesto de la evolución del discernimiento del arte como una dialéctica que se produce generación tras generación. La hipótesis en la que se mueve Umberto Eco plantea que el arte contemporáneo se ha movido más en torno a la "poética", entendida como reflexión o teoría interna, que alrededor de la obra de arte, extremo que le llevaría a "admitir que en este contexto histórico el placer estético ha ido poco a poco transformando su propia naturaleza y sus propias condiciones, y se ha convertido, de placer de carácter emotivo e intuitivo que era en un principio, en placer de carácter intelectual".³⁰⁷ Coincide así esta deducción con el pensamiento de Ortega en cuanto que el placer estético enlaza y se produce con el contenido de la obra, pero a *distancia*, sin intervención del sentimiento, estableciendo así la ruptura con el modo de pensar y sentir romántico.

Este nuevo enfoque de la obra de arte, que efectivamente facilita la comprensión, en muchos casos, del arte de vanguardia, es algo que se sale del objetivo de este estudio, pero conscientemente hemos llegado hasta aquí por entender que esta es una vía no escogida por nuestro crítico

2.2.- Críticos de arte en el contexto de José Francés.

De todos modos para completar el estudio de la crítica de arte en esta época es importante recordar quiénes ejercían esta actividad en España durante la misma, sin olvidar a los hombres del 98, que sin ser críticos, crearon ese ambiente en el que se comparten o se discuten juicios, ideas, impresiones sobre la materia artística. Según Juan Antonio Gaya Nuño la generación del 98 no solía hacer alardes de su amor al arte, aunque sería injusto olvidar los escritos de Unamuno (1864-1936). Aquellos en relación con la pintura vasca, dedicados a Regoyos,³⁰⁸ los Zubiaurre, Echevarría, Arteta, los Arrue, Iturrino...,³⁰⁹ Zuloaga,³¹⁰ o los dedicados a Sorolla, con cuya pintura se

³⁰⁶ Texto reproducido por U, Eco en *Op. Cit.* p.258.

³⁰⁷ Eco, U: *Op. Cit.* p.256.

³⁰⁸ Unamuno, M: *En torno a las artes.* Madrid. Ed. Espasa Calpe, pp. 68-76.

³⁰⁹ *Ibidem*, pp.46-53.

³¹⁰ *Ibidem*, pp. 38-45.

enfrenta abiertamente,³¹¹ de la misma manera que lo hace con el cubismo de Picasso.³¹² Y, por qué no, sus visiones del paisaje en su libro *En torno al casticismo*, que presentan una concepción estética del mismo, muy en relación con la pintura de Aureliano de Beruete.³¹³ Otro intelectual, también del 98, Ramiro de Maeztu (1875-1936) dedicó un estudio a la figura del arquitecto Gaudí (1852-1926): *El arquitecto del naturalismo*.³¹⁴ Y, por último, en esta relación, transcribimos un texto en el que se habla de Valle Inclán y su relación con las artes y los artistas -ya que, Baroja hacía ostentación de su poco interés por el mundo del arte, y la actitud de Azorín no está muy definida-, que nos parece significativo en cuanto a la interrelación literatos-artistas:

"Recuerdo aún con cierta emoción la primera vez que vi a Valle Inclán. Fue en el viejo Café de Levante, ya desaparecido. Don Ramón erguía su magra silueta en medio de sus amigos; y en su noble cabeza de guerrero o santo de piedra, los ojos, tras sus gafas de carey, tenían un fulgor de cobre. (...) En torno a él congregábanse Ricardo Baroja, Romero de Torres, Julio Antonio, Anselmo Miguel, los hermanos Villalba, Corpus Barga, Penagos, Mariano Miguel, Vighi, Vivanco, Arteta, Solana, Montenegro y algunos artistas incipientes, que escuchaban con atención las sugerencias artísticas de su palabra.

La influencia de las normas estéticas de Valle Inclán en el arte español contemporáneo ha sido muy grande. Todos los artistas citados -entre los cuales muchos han alcanzado sólido y merecido prestigio- fueron influidos en más o menos grado, por sus doctrinas, y las difundieron por medio de sus obras. Presidía con él, este grupo, Ricardo Baroja, y los dos se complementaban como el cuerpo y el alma. Don Ramón era el espíritu; Baroja, la materia en su más noble acepción".³¹⁵

311 *Ibidem*, pp. 54-58.

312 *Ibidem*, pp. 59-61.

313 Tema estudiado por M^{ra} del Carmen Pena López en su obra *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*. Madrid, Taurus.1983.

314 Maeztu, Ramiro de : *El arquitecto del naturalismo*, en *Arquitectura*, Vol.II, n^o 11, Madrid, 1919, pp.65-67.

315 Moya del Pino, J: *Valle Inclán y los artistas*, en *La pluma*, enero 1923.

Y siguiendo el criterio de Juan Antonio Gaya Nuño separaremos la actividad crítica en Madrid y en Barcelona. En Madrid, el paso del siglo XIX al siglo XX, está representado por la figura de Mariano de Cavia (1855-1919), cuyos artículos aparecían en *El Liberal* y *El Imparcial* y *El Sol*, donde destacaba la sección "La vida artística". Las Exposiciones Nacionales siguieron siendo durante algún tiempo el filón más relevante para la crítica de arte, y a ellas dedicaron su atención, entre otros, R. Doménech y Aureliano de Beruete y Moret (1876-1922), los dos considerados entre los mejores historiadores de arte del momento. Sobre Rafael Doménech, aunque se le dedicó atención más arriba como teórico, ejerció la crítica también desde revistas y periódicos. Varios artículos en ABC con motivo de la Exposición Nacional de 1915, un artículo muy extenso dedicado a la "Exposición Nacional de Bellas Artes, 1917" en la revista *Museum*,³¹⁶ y otro más en *Blanco y Negro*, "Exposición de pintura francesa contemporánea",³¹⁷ con motivo de la Exposición de pintura francesa en Madrid (1870-1918), son buen ejemplo de esta actividad, de la cual se ha dicho: "Su crítica reposada y serena le dio autoridad de verdadero maestro. En su obra predomina un espíritu sano e independiente que le dirigió siempre por rectos caminos a la profesión de un ideal estético superior a toda tendencia caprichosa y a toda innovación perturbadora".³¹⁸ Su punto de vista sobre las Exposiciones Nacionales queda claramente expuesto en el artículo escrito para *Museum*,³¹⁹ en que considera "que sólo queda en pie como fin fundamental y útil, el contacto con los artistas entre sí y con el público".³²⁰ Considera que el sistema de premios falsea la auténtica actitud del artista frente al arte, que se ve obligado a trabajar siempre con miras a la Exposición, con lo que "se han creado así un arte falso (basta

(Texto recogido en *Valle Inclán y su tiempo* Catálogo de la Exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1982. Juan Antonio Hormigón. Madrid 1982)

³¹⁶ Doménech, R: "Exposición Nacional de Bellas Artes, 1917". *Museum*. Barcelona, 1917, pp.235-265.

³¹⁷ Doménech, R: "Exposición de pintura francesa contemporánea", en *Blanco y Negro*. Madrid, 2, junio, 1918.

³¹⁸ "Necrología D. R. Doménech y Gallisá", *loc. cit.* p.204.

³¹⁹ Revista *Museum*: Su encabezamiento dice "Revista mensual del Arte Español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea". Editada en Barcelona, dedica especial atención a las exposiciones nacionales e internacionales, artículos monográficos sobre artistas, y atención a las artes decorativas. Colaboraron, entre otros, Romero de Torre, M. Utrillo, N. Sentenach, J. Gudiol, José Francés, J. R. Mélida y Margarita Nelken.

³²⁰ Doménech, R: "Exposición Nacional de Bellas Artes, 1917", *loc. cit.* pp.237.

visitar nuestro Museo de Arte contemporáneo, en el que la sinceridad es un don escasísimo) y un gran desprestigio moral de los artistas frente al público".³²¹ Establece las diferencias entre la labor del Jurado, que determina taxativamente los "valores del arte contemporáneo, lo cual no es adecuado puesto que "todo valor está constantemente en una posición más o menos provisional",³²² y la tarea de la crítica verdadera "que actúa de otro modo muy diferente. Primero porque todo el contenido de la crítica no es la determinación de valores; segundo, porque cuando tiene ese contenido, la crítica analiza y expone los valores parciales, relativos y circunstanciales, y jamás define (o debe definir) de un modo absoluto".³²³ Desde su posición de crítico y teórico del Arte expone su postura categóricamente: *Exposición y no concurso; si premios; reducidas a un pequeño número las obras y repitiéndose muchas veces cada temporada.*³²⁴ Concreta su idea en varios puntos: a) exposiciones durante el curso en un recinto "céntrico y apropiado"; b) el local será propiedad del Estado y los gastos se harán con cargo al presupuesto de las Exposiciones Nacionales; c) un "Comité de Artistas" se ocupará de la organización, previa petición de los artistas; d) admisión de artistas extranjeros; e) introducción de las artes aplicadas; f) adquisición de obras expuestas para los fondos de los Museos, utilizando el presupuesto del Ministerio de Instrucción Pública para inversión en obras de arte.³²⁵

Aureliano de Beruete, hijo del pintor del mismo nombre, es autor de una serie de estudios sobre Goya. El primero de ellos, *Goya, pintor de retratos*, publicado en 1915, vino a completar, según Silvio Lago,³²⁶ la serie de obras de investigación sobre los grandes pintores españoles: el *Greco*, de Cossío, y el *Velázquez*, de Beruete, su padre. Asimismo la consideró de "excepcional importancia" y "esmerada riqueza editorial", y su autor como "uno de los críticos de arte españoles que posee más sólida cultura y está más capacitado para realizar una obra reposada, tranquila, sin que la desvirtúen ni fragmenten

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

³²³ *Ibidem*, p.238.

³²⁴ El subrayado es del propio autor. *Ibidem*, p.243.

³²⁵ Vid. *Ibidem*.

³²⁶ Silvio Lago: "Un libro notable. *Goya, pintor de retratos*." *La Esfera*, Año II, n° 104. Madrid, 25 de diciembre de 1912. Prácticamente con el mismo contenido escribe "Goya, pintor de retratos", en *El Año Artístico* 1915, diciembre. Madrid, 1916, pp.302-305.

los comentarios cotidianos a los aspectos artísticos no cristalizados aún". El juicio que le merece a Francés es el de "obra completísima y abundante en todo género de noticias biográficas y artísticas, trata sólo de uno de los múltiples aspectos de Goya.(...) Alterna Beruete y Moret en *Goya, pintor de retratos*, la vida del maestro aragonés con la relación y análisis de sus obras de este género pictórico y sin que la amenidad sufra postergación, ni el interés documental se sacrifique en aras de aquella". La obra se presentaba estructurada en ocho capítulos, con cincuenta y cinco espléndidas láminas, algunos retratos inéditos o insuficientemente conocidos. Desde su artículo, nuestro crítico valoraba en general el trabajo de Beruete y le animaba a escribir y publicar nuevos estudios que enriquecieran la bibliografía pictórica española. Esta obra fue precedida de otros "estudios crítico -históricos, folletos o memorias si bien enjundiosos y pletóricos de juicios y datos, parcos en el número de páginas: *Los pintores de Felipe II y Carlos II, El Greco, pintor de retratos, Velázquez en el Museo del Prado...*".³²⁷ Al estudio sobre Goya, siguieron otros dos: *Goya, composiciones y figuras* (1916) y *Goya, grabador* (1917), también comentadas por Francés, y valoradas por lo documentado de trabajo y el estilo fluido y ágil.³²⁸ Otra de las actividades de Beruete fue la organización de la exposición de la Sociedad de Amigos del Arte³²⁹ de 1918, cuyo tema era el retrato femenino en España.³³⁰ El catálogo corresponde también a Beruete³³¹. El mismo año fue nombrado Director del Museo del Prado, cargo que desempeñó hasta su muerte.

³²⁷ Vid. *Ibidem*.

³²⁸ Francés, J: "La obra de Goya". *El Año Artístico* 1916, diciembre. Madrid, 1917, pp. 327-330.

Silvio Lago: Actualidad artística. "La obra de Goya". *La Esfera*, Año IV, N^o Extraordinario. Madrid, 1, enero, 1917.

Francés, J: "La obra de Beruete. Unos grabados inéditos de Goya". *La Esfera*. Año IV, n^o 209. Madrid, 2, septiembre, 1917.

Francés, J: "Goya, grabador". *El Año Artístico* 1917, diciembre. Madrid, 1918, pp.393-400.

³²⁹ La Sociedad Española de Amigos del Arte se fundó en Madrid en 1910, y en 1912 se inició la publicación de su revista *Arte Español*. Sociedad de carácter aristocrático que organizó magníficas exposiciones sobre temas monográficos, generalmente dedicados a la pintura o a las artes industriales. Con tal motivo se editaban catálogos también de importancia. La revista cambió de nombre desde 1932 a 1936, *Revista Española de Arte*, por iniciativa de D'Ors. Fue su mejor época. Después de la guerra retomó el nombre original. José Francés se ocupó desde sus críticas de la mayor parte de las exposiciones de la Sociedad, valorándolas muy positivamente.

³³⁰ Vid. Silvio Lago: "Los Amigos del Arte. Mujeres españolas". *La Esfera*, Año V, n^o 230. Madrid, 25, mayo, 1918.

Ciertamente la publicación de libros de arte vivió un cierto auge en la época. Respecto a los libros sobre arte contemporáneo desde principio de siglo se puede hablar de algunas publicaciones notables: *Arte y artistas catalanes*, de Opisso (1880-1966)³³²; Eugenio D'Ors escribió en 1905 *La muerte de Isidro Nonell*,³³³ e imaginó e la obra como el artista moriría a manos de los personajes por él pintados. Silvio Lago desde *La Esfera*, lo contaba de la siguiente manera:

"Isidro Nonell fragmentaba entonces su temperamento y su técnica en bocetos y apuntes que pudiéramos llamar anecdóticos. Eran croquis nerviosos y rápidos, ejecutados bajo la obsesión de lo horrible, de lo defectuoso, de lo maculado por monstruosas deformaciones congénitas o impuestas por sociales pauperismos. Era el "pintor de lo horrible"(...) Nadie como él ofrecía (...) una punzante idea de injusticia humana. (...) Desfilaban, en efecto, ante nuestros ojos, seres innominados y desconocidos, pero que no por ello dejan de existir coetáneos de nosotros.(...) Y todo esto lo dibujaba de tal modo Isidro Nonell, que Eugenio d'Ors imaginó una venganza de los miserables contra el pintor implacable, que les ponía ante los ojos crudamente, ásperamente, en todo el horror calofriante de las verdades supremas, sus miserias fisiológica y social. D'Ors imagina que estas gentes se rebelaron contra Nonell y acabaron con él. Entonces tenía el artista catalán treinta años, pues había nacido en 1873. Entre la muerte imaginada por el admirable glosador de *La Veu de Catalunya* y la otra,

Francés, J: "Los Amigos del Arte. Retratos de Españolas". *El Año Artístico* 1918, mayo. Madrid, 1919, pp.145-149.

³³¹ Beruete y Moret, A: *Catálogo de la Exposición de Retratos de Mujeres Españolas*. Sociedad de Amigos del Arte. Madrid, 1918.

³³² Ricardi Opisso y Sala: Dibujante, ilustrador y humorista. Colaborador en revistas humorísticas como *Cuf-Cuf* y *La Esquetlla de la Torratxa*, e ilustrador de cuentos y novelas. Su libro *Arte y artistas catalanes* se publicó en Barcelona hacia 1900-1902 por la Ed. La Vanguardia. Existe edición facsimil : Opisso, R. *Arte y...* Alba. Barcelona, 1977.

³³³ D'Ors, Eugenio: *La muerte de Isidro Nonell*. Victoriano Suárez. Madrid, 1905.

verdadera y definitiva, sólo mediaron ocho años. Isidro Nonell se fue de la vida a fines de 1911".³³⁴

Asimismo en Barcelona José María Junoy publicó *Arte y artistas* (1912),³³⁵ y Feliu Elías, del que hablaremos más adelante,³³⁶ *La pintura francesa moderna fins al cubisme* (1917);³³⁷ en Madrid las obras ya citadas de Doménech sobre Sorolla, y Juan de la Encina, sobre el arte vasco, y una obra de particular importancia para este estudio. Se trata de *El Año Artístico*³³⁸ publicado por Gabriel García Maroto (1889-c.1939) en 1913, con el propósito de que fuera una información para las gentes iniciadas en las artes plásticas. Se proponía dar noticia de Exposiciones, Concursos..., acontecimientos artísticos, en general. Sería una especie de *vademecum* de las artes y sería seguido por todos los amantes del tema. Pero el autor de esta obra sólo la llegó a publicar un año. Algunos años más tarde José Francés tomará su idea y la continuará³³⁹ en la obra

³³⁴ Silvio Lago: "El arte catalán contemporáneo. Isidro Nonell", *La Esfera*, Año II, nº 98. Madrid, 13, noviembre, 1915.

³³⁵ Junoy, J.M.: *Arte y artistas* Ed. L'Avenç. Barcelona 1912.

³³⁶ A ambos se les dedica mención especial en el apartado del contexto artístico por estar muy relacionados en un tiempo en cuanto a sus posiciones con la crítica de José Francés.

³³⁷ Elías, F: *La pintura francesa moderna fins al cubisme*. Publ. La Revista. Barcelona, 1917.

³³⁸ García Maroto, Gabriel: *El Año Artístico* (Relación de sucesos acaecidos en el arte español el año de 1912), Imprenta de José Fernández Díaz, Madrid, 1913.

Un ejemplar de esta obra lo encontramos en la biblioteca de D. José Francés, con una dedicatoria autógrafa: "Para José Francés culto crítico, con el cariño más cordial.....Gabriel García Maroto."

Dentro del libro apareció una carta dirigida a José Francés: "Amigo Francés: ahí le envío el ejemplar nº 5 de los diez especiales; justo premio a su comportamiento conmigo. Antes de nada lea Usted el final que le explicará muchos defectos de que adolece este primer año. También le envío un apunte escogido entre los mejores que me hice para los periódicos, procure publicarlo lo antes posible, si pudiera ser..."

A Federico Leal le enviaré un ejemplar mañana cuando tenga. Muy suyo.....G. Maroto.

³³⁹ José Francés inspirándose en la idea de García Maroto la reinicia en 1915, aunque le da mayor envergadura y tamaño. Pero básicamente es lo mismo. ¿Por qué abandonó el proyecto García Maroto? No lo sabemos a ciencia cierta, pero posiblemente porque pensó dedicarse más a la pintura y el grabado. Personalmente creo que sigue la idea de Maroto, y que con ello pretendía perpetuar una serie de trabajos que, dado el medio en el que aparecen, el periódico, tarde o temprano pueden desaparecer. Y, también, por qué no decirlo, hacer más rentable el trabajo publicado en *La Esfera*, que había sido empezado en 1914, ya que observamos que muchas de las críticas allí publicadas, son aquí idénticas, y otras amplían lo expuesto en *La Esfera*. Si bien, por supuesto, también hay trabajos que no coinciden con lo de *La Esfera*.

del mismo nombre que se publicará de 1916 a 1926.³⁴⁰ El propósito de García Maroto quedaba expresado en el prólogo:

”que sirva a las gentes iniciadas en las Artes Plásticas como de claro espejo donde se vea la imagen divina del Arte Español, donde mi literatura marque las lentas cadencias de las artes, que son en historia como altas cimas, como hondos valles, y como amplias llanuras, todo paz y serenidad. Quiero que sea un libro en el cual ya que no las altas voces del profeta estén dichas a la mejor manera humana las cosas del arte que por su finalidad suprema son algo de divino, por sus páginas, ya que no las ideas estéticas encauzadoras del gusto actual, correrá la tranquila savia de la vida serena y cotidiana, hechos que pasaron y limitado número de hombres sufrieron, accidentes del arte que muchos olvidaron, elogios sinceros encaminados a estimular corazones honrados, protestas contra los mercaderes del templo, luchas, intrigas, recompensas, todo lo que en la Pintura y la Escultura tenga algo de interés pasará la libro y del libro a la historia para servir de dato clarífico en años futuros y fuente rumorosa de nobles verdades en años presentes.

Exposiciones, concursos, corriente general de las Artes. Todo será exaltado por mi pluma que hará ecuánime mi pasión y hará serena mi osadía.

Si esta mi obra de cronista es algo meritoria y sirve para recordar la gloria de los nuestros, que es nuestra gloria, me daré por contento y daré por bien pagada la intención que mi insuficiencia quiso hacer realidad”.³⁴¹

Al final de la obra el propio García Maroto hace la autocrítica de esta obra y explica cual fue el proceso de elaboración de ésta:

³⁴⁰ Fechas de la primera y última publicación de *El Año Artístico*, que revisa los acontecimientos artísticos de 1915 a 1925.

³⁴¹ García Maroto, G: *El Año Artística* Madrid, 1913, pp.14-15.

"Aparté la escultura, arquitectura y grabado, que no eran de mi competencia. seleccioné la obra pictórica hecha y mostrada al público en el año pasado; tomé notas de nobles revistas que comenté a mi modo; y de esta obra de cooperación puse mi estilo que procuré librar de atrevimientos y osadías.(...)

El Año Artístico es incompleto por mor sin duda de su juventud que da su presente inconsciencia; más tarde cuando consolidada esta periódica publicación, la información regulada no tenga los cercanos términos del libro de hoy, *El Año Artístico* será el "vademecum" del que del arte se preocupe; y su crítica información será seguida con amor por todos los amantes de las artes.

No se precia de tanto el libro de hoy; excepción hecha de la Exposición Nacional y de algunas otras particulares que vio el crítico; el resto recogido en revistas y escuchado de labios imparciales, pasó al libro como lo vieron otros ojos y lo sintieron otros espíritus.

De recepción fue en muchos casos la labor; impersonal por tanto, acaso será desconcertante al no responder al mismo espíritu, un poco agrio, un poco duro, pero acaso justo al comienzo; la segunda parte sin emoción, sin fuerza, puramente descriptiva y serena, era necesaria, sin duda; al que le haga daño la crítica, puede buscar datos para la reconstrucción artística del año doce; al que no le interese el fárrago de datos incoherentes del final, puede buscar en la primera mitad, los verdaderos retratos de nuestros pintores.

El Año Artístico(...) tiene el mérito único de haber recogido en sus páginas lo que hay perdido en muchas otras, mañana acaso sea tan fuerte su personalidad y tan emocional su espíritu que el alma de las artes, reflejada en sus páginas fue por el sendero de los artistas, y será la historia de la historia; hasta ese día, día de luz y de verdad, no estaré satisfecho"³⁴².

³⁴² *Ibidem*, pp.153-154.

La primera parte a que se refiere en las palabras anteriores, es la dedicada a las exposiciones, y, sobre todo, a la Exposición Nacional de Bellas Artes. El resto son noticias sobre exposiciones puntuales, y comentarios acerca de actividades de distintas instituciones, tales como la Academia de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, Sociedad de Amigos del Arte, Museo del Prado, Museo Moderno... Al final tres necrologías: Aureliano de Beruete, Amerigó y José García y Ramos.

De la misma manera que esta obra de G. Maroto, *El Año Artístico* de José Francés transmitirá las noticias o acontecimientos artísticos de dos modos. Bien por medio de la explicación correspondiente a cada mes del año de forma pormenorizada que responde a la observación directa del crítico de determinado acontecimiento, o bien a través de las *Memorandas*, información escueta y precisa de la que ya no era necesariamente partícipe, pero que completaba el panorama artístico del momento.

García Maroto, aparte de este escrito, publicó distintos artículos en *La Gaceta Literaria* y publicó otras obras como *Teoría de las nobles artes* (1912), *Toledo visto por un pintor* (1925), *Madrid visto por un pintor* (1926), *Monografía de Manolo* (1927) y *La nueva España 1930. Resumen de la vida artística desde 1927*. (1930),³⁴³ relato utópico en el que imaginaba una España en que la situación política había cambiado desde 1927, y como consecuencia de ello también lo habían hecho la cultura y el arte. En esa ficción se pregunta por las publicaciones de arte.³⁴⁴ En esa "nueva España" el Comité de Acción Artística comprendió que para potenciar el arte moderno era de suma importancia la actitud de revistas y periódicos, en las que la nueva actitud de la crítica sería, sensible y documentada. El comité se encargaría de facilitar una "referencia resumen dada cada mes, acerca de las actividades artísticas",³⁴⁵ lo cual ayudaría a "enlazar, sin gran esfuerzo, autores y obras en el conocimiento público".³⁴⁶ Sin embargo, al tiempo que se exigía un cambio en las publicaciones periódicas, se crearían nuevas publicaciones: el *Boletín de de las Artes Antiguas* y el *Boletín de las Artes de Hoy*.³⁴⁷ Al fin y al cabo, una utopía en la

³⁴³ García Maroto, G: *La nueva España, 1930. Resumen de la vida artística española desde 1927*. Madrid, Ed. Biblos, 1930.

³⁴⁴ *Ibidem*, pp. 190-197.

³⁴⁵ Actividad desarrollada por José Francés en su *Año Artístico*.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 194.

³⁴⁷ En el archivo de la familia Francés se encuentra una carta de García Maroto a D. José Francés, de la que desconocemos el año, puesto que sólo dice: "Hoy, 3 de noviembre desde La Solana". La

que, eso sí, participaban como protagonistas el propio Maroto, Juan de la Encina, como Director de los museos de arte moderno, Moreno Villa, de los de arte antiguo, o Manuel Abril, cuya misión era la adquisición de obras para España en el extranjero.

El crítico Manuel Abril (1884-1943) ejerció esta actividad en revistas como *Alfar*,³⁴⁸ *Ultra*,³⁴⁹ *Revista de las Españas*³⁵⁰ y en las páginas de *Blanco y Negro*,

Solana, en la provincia de Ciudad Real, era el lugar de nacimiento de Maroto. En esta carta reflexiona sobre su manera de ser y felicita a Francés por su actividad en *La Esfera*, motivos por lo que se pone en relación con este tema:

"Mi querido y admirado amigo: Recibo su carta y un anticipo de su autorizada opinión sobre mis libros, esos libros humildes que son algo vivo y plástico de mi alma.

Gracias, muchas gracias por sus elogios. Ud. sabe algo de mi espíritu, y creo inútil decirle que mi agradecimiento tiene algo de fervoroso misticismo, pues ningún acto de mi vida lo informó un perverso afán de humana vanidad.

Los elogios a mis acciones los traduzco en adiciones a mi idea sustancial, así es, que la gran familia limpia y noble a que aspiro loco(?), se agranda y se honra, a cada nuevo hermano que comulga en la religión nueva.

¡Yo sí que admiro su genial esfuerzo en pro de la cultura artística! ¡Quién pudiera trabajar lo que Ud.! Su esfuerzo en "La Esfera" no tendrá su digno pago en los presentes días pero no se hará esperar mucho. Mil enhorabuenas sinceras, como cosa mía. (...) Suyo de corazón. Gabriel G. Maroto."

José Francés comenzó a publicar en *La Esfera* sus artículos en 1914 y hasta 1931, año último de la revista. Sospecho que la carta podría referirse a los primeros años. El único dato es que le bloque de cartas en el que se encontraba era mayoritariamente de los años 1914 a 1917, con numerosas excepciones en contra de esta conclusión.

348 La revista *Alfar* se editaba mensualmente en la Coruña en su primera época: I-1921 - VIII-1926; segunda época, VII-1927 - VIII-1927. A continuación, en la etapa uruguaya I-1929 -1954, se edita en Montevideo; la periodicidad era irregular. Publicó artículos y manifiesto de relevancia con respecto al arte de vanguardia, como el manifiesto de los Ibéricos. Entre sus colaboradores, además de Manuel Abril, Guillermo de Torre, Juan de la Encina, Rafael Alberti, etc.

Existe edición facsimil publicada en La Coruña, 1983. Bibliografía sobre la revista: VV.AA.: Catálogo de la exposición *Alfar y su época*. La Coruña, 1984.; V. García de la Concha: "Alfar, historia de dos revistas literarias", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 225 1971, pp.530-534; Cesar A. Molina: *La revista Alfar y al prensa literaria de su época (1920-1930)*, La Coruña, 1984; *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)* Ed. Endymion, Madrid, 1990, pp. 92-100; *Enciclopedia de Arte Español del siglo XX. 2.- El contexto*. Dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ed. Mondadori. Madrid, 1992, p. 19.

349 La revista *Ultra* inicia su publicación en enero de 1921 y en febrero de 1924 se publicaba el último número. Se dedica preferentemente a la creación poética, si bien aparecen también artículos de crítica literaria y artística. Escribieron en ella De Torre, Borges, Cansinos, Ramón, Gerardo Diego y Adriano del Valle, entre otros. Las portadas de Norah Borges, Barradas y W. Jahl. (Vid. Cesar A.

revista desde la que propagó el arte de su tiempo en las crónicas semanales, que, como las de José Francés, sirven para reconstruir el tejido artístico de la época. En 1934 se le concedió el Premio Nacional de Literatura de 1935 por su obra *De la naturaleza al espíritu* (1935), subtitulada *Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*,³⁵¹ estudio muy criticado por Juan Antonio Gaya Nuño,³⁵² en el que pretendió agrupar a los pintores por tendencias " a fin de hacer ver como cada una de esas agrupaciones corresponde a una manera fundamental de enfocar la realidad y el hecho estético, y llegar con ello a la consecuencia de que no hay actualmente en país alguno conjunto semejante de pintores en donde, para cada dirección o rumbo estético, existen varias personalidades de primera categoría, mejores que las similares de otras partes, y ofreciendo entre ellas una diferenciación absoluta y asombrosa de la personalidad sin par en la historia de nuestro tiempo", y "también ir sometiendo a reflexión, con ejemplos a la vista, los aspectos de orden estético, de orientación de las artes, que suscitan al pasar las personalidades revisadas".³⁵³ Como ensayista crítico su misión la entiende como sigue: "La intervención de la crítica, del ensayista teórico, no es otra asimismo que la de buscar previamente la luz mental o estética, el ángulo espiritual de la visión, la orientación del órgano del juicio, afín de que, al proceder, proceda en regla.(...) Esto nos proponemos; no otra cosa"³⁵⁴. Por tanto, entiende su labor como la "aplicación de las teorías estéticas a los hechos concretos del arte".³⁵⁵ A pesar de que se le suele calificar de impreciso y

Molina.: *Medio siglo de prensa literaria española* (1900-1950). Ed. Endymion. Madrid, 1990. pp. 54-56.)

350 En el *Almanaque Literario 1935* existe un apartado titulado "Literatura en las revistas", firmado por ARGOS en el que se hace una clasificación de las revistas, y ésta aparecía incluida en el apartado de "grandes revistas", junto con *Revista de Occidente, Cruz y Raya, Nuestra Raza, Residencia y Los cuatro vientos*. (Vid. *Ibidem*. pp.245-246.)

351 El Jurado que concedió el premio estaba constituido por Concha Espina, Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo, Emilio Cotarelo y José Francés.

352 Vid. Gaya Nuño, J. A.: *Historia de la crítica...* pp. 313-314.

353 Abril, Manuel.: *De la naturaleza al espíritu, Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Primer premio de Literatura del Concurso Nacional de 1934. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1935, p. 5.

354 *Ibidem*, p. 26.

355 *Ibidem*, p.31.

vago,³⁵⁶ creemos que fue un crítico intuitivo y, tal y como lo expresa Juan Manuel Bonet, "este hombre, que en su juventud había sido poeta modernista y que luego cultivó un humorismo vanguardizante, manifestó un conocimiento nada superficial de otras muchas cosas, de la escultura de Alberto a las construcciones metálicas de Ramón Acín, pasando por las escenografías de Maruja Mallo o por los "collages" del mismísimo Max Ernst, para el catálogo de cuya exposición madrileña de 1936, en el Museo de Arte Moderno, escribió un documentado prólogo".³⁵⁷

Crítico de importancia fue también Margarita Nelken (1896-1968),³⁵⁸ que escribía en *El Figaro* y publicó un Glosario (Obras y artistas) en 1917, obra muy apreciada por Gaya Nuño³⁵⁹ y por José Francés³⁶⁰ en un artículo en el que se hace eco de las novedades editoriales sobre arte, y con respecto a la obra de la Nelken se expresa en los siguientes términos:

"Glosario, de Margarita Nelken, es un libro "muy Mauclair", en el sentido comprensivo, exaltador y lleno de sensibilidad, que representa la crítica maucleriana, donde se analizan los exponentes de las modernísimas tendencias extranjeras y españolas".³⁶¹

356 Vid Brihuega, J.: *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981, p.357; y Gaya Nuño: *loc cit.* p. 313.-314.

357 Bonet, J. M.: "La vida ilustrada", *Bianco y Negro. 100 Años*. Número publicado con motivo del centenario de la revista. Año C, nº 3750. Madrid, 12 de mayo de 1991. p. 86.

358 Margarita Nelken y Mausberger: Política y escritora. se dedicó primero a la pintura y más tarde a la crítica de arte en *Le Mercure de France* y en *Studio*. Desempeñó actividades políticas, fue Diputado por Badajoz en 1931. Afiliada al P.S.O.E, y más tarde al partido Comunista. Se exilió a México al terminar la guerra civil. Allí publicó *El expresionismo mejicano*. (1965)

359 Vid. Gaya Nuño: *Op. Cit.* p.307.

360 En el archivo familiar se conserva una carta de Margarita Nelken a José Francés con fecha 30 de junio de 1917 en la que le agradece su carta de contestación a su *Glosario* :

"(...) He recibido su carta de contestación a mi "Glosario". No sé como agradecerle su bondadosa indulgencia; creo inútil decirle el valor que para mí tiene su apreciación. El que Ud. encuentre algún interés a mi obra ha de ser una de mis mayores satisfacciones; únicamente le diré: por todas sus atenciones, un millón de gracias. Sabe es siempre su buena amiga y ferviente admiradora.....Margarita Nelken."

361 Francés, J: "Berruguete y su obra", *El Año Artístico 1917*. Madrid, 1918, p. 402.

Asimismo en 1916 en la Memoranda del mes de junio le dedica también palabras elogiosas con motivo de una exposición de las obras de la pintora en el Salón Parés, tanto con respecto a su pintura como respecto a su crítica:

”Margarita Nelken es uno de los espíritus más interesantes de nuestra época. Escribe con un estilo jugoso y vibrante crónicas de arte, donde resplandece su gran cultura y su gusto depuradísimo.

Primero en revistas de gran prestigio como *L'Art Decoratif* y *L'Art et les artistes*, y después en *Summa*, una revista española de vida efímera pero noble y gallarda, ha publicado notabilísimos estudios de pintores nacionales y extranjeros”³⁶²

Otros críticos de la época fueron Méndez Casal y Luis de Galinsoga en *Blanco y Negro*; Francisco Alcántara en *El Sol*; Angel Vegue y Goldoni en *El Imparcial*; Luis Gil Filloi en *La Tribuna*; Correa Calderón (1899-) en *Hoy*; Arturo Mori, en *El País*; Enrique Vaquer, en *La Epoca*; Blanco Coris (1862-1946) en *Heraldo de Madrid* y Sánchez Rivero en la revista *España*. A todos ellos los sitúa Gaya Nuño en torno a los años veinte.³⁶³

La época en que nació la sucesión de textos sobre estética a que nos referíamos con anterioridad, que, en definitiva, es la misma a al que pertenecen los críticos anteriores, es apasionante desde el punto de vista del investigador. De un lado parecían cerrarse una serie de caminos, que verdaderamente nunca llegaron a hacerlo del todo, y de otro se abrían nuevas maneras y métodos de enfrentarse a la obra de arte que prometían, efectivamente, mayor rigor. En este sentido, la reflexión sobre la crítica de arte realizada por Don Enrique Lafuente Ferrari en *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*³⁶⁴ es enormemente clarificadora y completa, y muestra como su autor observa el hecho con una perspectiva histórica necesaria que le ayuda a discernir lo más valioso de la historia de la crítica. Adscribe al crítico de arte la capacidad de ”reconocer en la obra que tiene delante ese principio activo, misterioso y muchas veces inefable que es la valiosa personalidad de un creador manifestándose en su obra”. Esto, supuesta la realidad objetiva que el crítico tiene ante sí, requiere la conexión del observador crítico con la

³⁶² Francés, J: *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, p. 203.

³⁶³ Vid. Gaya Nuño: *Op. Cit* pp.309-310. Los citamos en el mismo orden.

³⁶⁴ Lafuente Ferrari, E :*Op. Cit.* pp. 27-29.

"peculiaridad íntima" de la obra. Para Lafuente, "el secreto de esta operación es, por su parte, rebelde a todo método científico (...) pues ningún método será capaz de poner en el hombre incapaz la capacidad de esta reacción o contacto que constituye el hecho esencial imprescindible de la posibilidad de la crítica: la percepción simpática de la calidad individual de una obra de arte que nos pone en relación con su creador, es decir, con un mundo mental, único, cerrado, y completo que será más o menos amplio, que estará ciertamente condicionado por circunstancias, pero que es, en esencia, individual y único".³⁶⁵ Toma como referencia a Croce para advertir que la crítica de una obra no ha de ser un pretexto para crear otra en su lugar, ya que esto exime al crítico de su misión. La complejidad de la crítica de arte está en carecer de "recetas ni fórmulas", es un acto de "pura intuición", "un arte y algo más que arte", un "don" susceptible de educación, que necesita de unos "hábitos científicos", tales como la disciplina, reflexión e información, que le capaciten para, además de captar esa esencialidad, integrar la obra en el contexto histórico y espiritual que la han conformado. La validez de estos supuestos es idéntica para la obra del pasado y para la contemporánea.

Tal definición evidencia que procede de un historiador, que maneja un conjunto de datos y teorías entre las que creemos descubrir a Diderot, Baudelaire, Gautier, Wilde, Taine, Venturi e incluso D'Ors y Ortega. Desde esta perspectiva seguimos en la idea de que los ecos del siglo XIX estaban muy arraigados en la figura de Don José Francés.

2.3.-José Francés: la crítica poética.

Las reflexiones sobre la crítica de arte en José Francés no son amplias ni frecuentes en la obra de Francés. Por ello las conclusiones se han ido trabajando siguiendo sus manifestaciones en discursos, artículos, prólogos, digresiones, etc. Aporta a veces ideas puntuales sobre la actividad de un crítico, hace referencias a otros autores, e incluso llega a expresar claramente cuál es el método preferido o adoptado en sus escritos.

En relación con lo expuesto anteriormente, parece bastante evidente que Francés optó por la llamada "crítica creadora" o tendencia de "el arte por el arte". Por lo tanto, y retomando el inicio de este capítulo, viene a ratificar la idea de que el crítico Francés es hijo del siglo XIX.

³⁶⁵ *Ibidem*, p.28.

Camón Aznar (1898-1979), amigo personal de Francés, crítico de arte y académico como él, señala que la aportación de Francés a la crítica de arte en España es la dimensión literaria. Es decir,

"Con José Francés la crítica se transforma en un género literario más que ennoblece lo mismo al arte que a sus comentarios. En sus críticas la interpretación de las obras pictóricas se transforma en creación, sugiriendo versiones líricas, trasponiendo verbalmente hasta las inefables armonías cromáticas interpretando con agudeza de psicólogo y con opulencia de lenguaje los temas que han ocupado pinceles y gubias".³⁶⁶

Entiende así que la obra de arte no se acaba en sí misma, sino que enriquece al autor. Por lo tanto a partir de una obra contemplada el crítico, sin apartarse de la obra de arte, que actúa como único referente, lo aprehende, conecta con la visión del artista y trata de interpretar el sentimiento de éste. A partir de ahí surge el comentario o explicación, pero ya como algo propio, como obra artística. Por ello se dice que sus críticas son, muchas veces, como cuadros pintados. Es como si le hubiese faltado la capacidad de hacerlo plástico en el lienzo, y lo hiciese plástico en el papel. Esta actitud puede llevar al escritor desde hablar con los personajes del cuadro, hasta hacer la descripción de una obra imaginada si la que observa no es de su gusto, o si simplemente le sugiere una nueva idea.

Este enfoque, que en palabras de Gautier, recogidas por Venturi, "no quiere decir la forma por la forma, sino la forma por lo bello, hecha abstracción de toda idea extraña, de toda sollicitación en beneficio de cualquier doctrina, de toda utilidad inmediata", se manifiesta en la obra de Francés con una prosa recargada de signo modernista que busca la perfección y el virtuosismo literario, y se preocupa por transmitir sensaciones. Muchas veces muy de acuerdo con el arte que critica, bien sea post-impresionismo, simbolismo, regionalismo, decorativismo, etc. Tal y como dice Camón Aznar:

³⁶⁶ Camón Aznar, José: *El crítico de arte José Francés*, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* Madrid 1964, p.23.

" Su poder plástico y sobre todo su horizonte sensorial y emotivo es tan fuerte que sus palabras nos colocan en el clima estético del artista comentado",³⁶⁷

Y esto, creo que es absolutamente cierto. No es lo mismo una crítica de Romero de Torres, que de Castela o de Néstor o Anglada o Beltrán Massés Como ejemplo de esto incluyo aquí dos textos. El primero referido a Goya, en concreto al traslado de sus restos desde el cementerio de S. Isidro a San Antonio de la Florida Habían sido traídos de Francia en 1900. Acompaña a los restos un pergamino en el que se dice que falta la cabeza de Goya, ya que fue confiada a un médico para su estudio científico. Sobre este hecho reflexiona Francés y dice:

"He aquí un extraño epílogo para la historia de aquel hombre que tan extrañas maravillas creó. Poe hubiera escrito con ese tema un cuento de calofríos y de misterio.(...) He aquí el último "Capricho" que el maestro había añadido a sus grabados, si hubiese podido presentir esa burla de la casualidad. Un esqueleto descabezado iría a través de la noche con una linterna en la mano. de la sombra se destacarían fantasmas amortajados, brujas zambas y barrigudas, duendecillos que rieran. Y en una esquina de este aguafuerte, tan inconfundiblemente goyesca, del hombre que ha perdido su cráneo, la mano recia del artista habría escrito con su letra ancha y su tinta parda: "¡ Y sin embargo la tuvo !".³⁶⁸

Recreación a partir del hecho artístico, como ocurre en el segundo ejemplo sobre la obra de Romero de Torres, en el que después de hablar de las etapas de su pintura, las primeras medallas, *La musa gitana* y algún aspecto más de su obra, se expresa así:

"De la carnal voluptuosidad y del desequilibrio místico nace la melancolía de las mujeres andaluzas que pinta Julio Romero de Torres. Es la mujer su inspiración única. Por eso es sólo una la inspiración simbolista de los lienzos de Julio Romero. La mujer no puede elegir más que dos amores únicos: el místico y el profano.(...) Es lo que representa *El retablo del amor*, lo que insinúa *Amor místico y profano*,

³⁶⁷ *Ibidem*, p.25.

³⁶⁸ Francés, J: *El tercer entierro de Goya*, en *El Año Artístico 1919*, p.369.

lo que expresa *Las dos sendas*, lo que simboliza *La consagración de la copla*, lo que dice *El pecado junto a la gracia*, lo que hay, en fin, latente y conmovedor en estas figuras de muchachas que, recostadas en el quicio de una puerta, sueñan y esperan. La mujer española espera siempre, y siempre lo mismo: la pasión de un hombre que la esclavice o el amor de Dios, que las consuele de no haber tenido aquella esclavitud o de no haberla podido conservar.

¿Y acaso este dualismo de efectos, brotados de una misma e íntima causa sedienta de amor, no constituye la psicología del pueblo andaluz? ¿No piropea el andaluz a sus Vírgenes en las procesiones, como si fueran novias, y no canta a sus novias coplas en que las compara con religiosa imágenes? Habla el andaluz de sus ciudades y de sus monumentos como si de mujeres hablase, y cuando ha de expresar una emoción cualquiera, acude siempre a femeninos ejemplos. De este modo las figuras femeninas de Julio Romero de Torres tienen un hieratismo en su actitud reposada y estática, la contenida emoción de vírgenes de retablo. El símbolo adquiere en ellas claridad diáfana y carnal al mismo tiempo(...)

En la señera y cóncava paz de los vésperos cordobeses, estas mocitas del rostro violáceo y de las pupilas moras, se recuestan en los quicios de las puertas aguardando el destino. Cerca, lejos, suenan las campanas de parroquias, febles esquiloncillos monjiles, invitando al rezo y a la renunciación. Pero, de pronto cruza por la calle, sobre un lucido potro, digno de morisco romance, un mozo también moreno, también de agarenas pupilas, que sostiene con una mano las riendas y con otra, la nieve olorosa de una biznagas... El amor profano y el amor místico luchan entonces dentro del espíritu de la mocita pensativa y cálida. Y como en ella, en Córdoba, la bañada de sol. Por eso Julio Romero de Torres al concebir *El poema de Córdoba* en sus hombres representativos, acudió también a las figuras de mujer.

Divídese el retablo en siete partes. Ocho mujeres contemporáneas simbolizan sobre los fondos románticos, las obras de los grandes cordobeses de otros tiempos. En los tres cuadros de la izquierda se evoca a Maimónides, el filósofo; Góngora, el poeta (...) En todas las figuras hay esta cálida renovación vital que caracterizan las últimas

obras de Romero de Torres, en las que no se consideran enemigos irreconciliables el realismo y el idealismo, sino que ambos se unen para conseguir máxima expresión de refinada belleza".³⁶⁹

La tendencia, en general en su crítica es la de crear literatura. Siempre estuvo atento a la creación de una bella prosa artística que sin duda alcanzó; no obstante el objetivo prioritario era dar a conocer, divulgar el hecho artístico, sensibilizar al espectador ante la realidad artística española tan rica en manifestaciones en su tiempo.

2.3.1.- Declaraciones de carácter crítico: El Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

José Francés equipara la actividad artística del pintor, el escultor o el arquitecto, a la del novelista. De tal manera que la importancia radica en la identidad de las Artes en cuanto que son exponentes de lo que el artista siente, de su "actitud anímica". Y es desde ese planteamiento de arte literario, para evitar competir con el escultor o el pintor, desde donde Francés realiza su disertación.

Su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes, *Un libro de estampas*, defendía su manera de entender la crítica de arte, como una faceta más de su actividad creadora, y siempre desde la óptica literaria. Así lo expresaba:

"Modestamente, tensionado, esforzando mis facultades pequeñas de escritor, yo he procurado siempre aspirar a la perfección literaria que me ha sido consentida. Compuse las glosas al arte coetáneo con el mismo fervor e igual amplitud emocional que las ficciones novelescas o simplemente narrativas. Como una refracción, con una reciprocidad de sugerencias, la crítica iba así paralela a la producción puramente literaria.

"¿Acaso un libro no puede significar lo que una estatua o un cuadro? Elijamos, por ejemplo, la novela, por como parece abarcar las

³⁶⁹ Francés, J: *Un nuevo catedrático de San Fernando. Julio Romero de Torres*, en *AÑAR* 1916, pp.104-108.

características, ajenas a primera vista, de las otras producciones estéticas".³⁷⁰

Sin embargo, antes de hacer estas afirmaciones, Francés hace ver que es consciente de que este tipo de crítica es censurado por algunos sectores, y sin embargo él lo defiende vehementemente, lo que hace convertirse este fragmento de su discurso en una declaración o apuesta clara por esta tendencia:

"Suele reprocharse a la crítica moderna su propósito de creación frente a la obra que comenta; la capacidad de sentir emociones traducibles en un lenguaje bello, cuando se encuentra la belleza expresiva de un cuadro, de una estatua o de una sinfonía. Se niega el derecho por ciertas gentes al crítico de que un retrato o un paisaje pintados sugieran aquella fraterna simpatía o la exaltación sentimental que un amigo o el encanto de la luz sobre la Naturaleza. Se considera que el crítico ha de emplear únicamente el objetivismo del profesor erudito, la mecánica fraseología del técnico, y acercarse al arte ajeno con la lupa del entomólogo, el bisturí del cirujano o la llave del afinador.

Cuando más, se le quisiera consentir solamente que fuese el adocenado intérprete de los aspectos externos de toda representación verbal, plástica, musical o cromática, ofrecida al público indocto. Y desde luego, de un modo secundario, con límites de domesticidad algo a la manera de voceador de barraca ferial, del dependiente que alaba géneros y explica las razones de su calidad y enseña a manejar los objetos con palabras aprendidas en los boletines de propaganda.

Se intenta pretender la suposición de que autoriza más el conocimiento rudimentario de cuanto hay de oficio en cualesquiera de las bellas artes, que no la sensibilidad literaria para ejercer la crítica.

¡Pobre y triste error, del que todo artista se ve libre y que sólo es imputable a los que van realizando sus obras sin ternura, sin inquietud

³⁷⁰ Francés, J: *Un libro de estampas*. Discurso leído por en el acto de su recepción pública y contestación de D. Marceliano Santa María el día 4 de febrero de 1923. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1923, p. 18.

espiritual, sin la divina aspiración de exaltar la vida y los sentimientos cotidianos!.

Nunca seremos lo bastante apasionados de la belleza cuando de la creación artística se trata. Nunca son tan gratos los apóstrofes y reproches a un crítico que al acusarle de hacer literatura, como un homenaje de identidad espiritual al pintor que supo pintar, y al escultor modelar, y al arquitecto esculpir".³⁷¹

La cita es extensa, pero creo que muy clarificadora, tanto de su posición ante la crítica como de un estilo ya característico en su obra, tanto artística como literaria.

Ciertamente, algunos teóricos advertían algunos riesgos en la crítica creadora. Venturi al señalar como Saint- Beuve en 1863 sitúa en la cima de la crítica de arte a Gautier, afirma que "no es preciso insistir acerca del peligro que supone dicho virtuosismo literario; éste exime de la crítica, se complace a sí mismo hasta elogiarlo todo, y tanto más débiles son los juicios que emite, cuanto mayor es la fuerza del virtuosismo que induce a distraerse de la cuestión crítica planteada y del hecho de asumir responsabilidades negativas"³⁷². Al parecer también Delacroix fue muy intransigente con Gautier: "Toma un cuadro, lo describe a su modo, traza por su cuenta una composición encantadora, pero no ha podido cumplir una función de verdadero crítico; cada vez que se le presenta la ocasión de hacer tornasolar, cabrillear las expresiones macarrónicas que halla con un placer que a veces nos seduce, cada vez que cita a España y Turquía (...), está contento; ha alcanzado su meta de escritor curioso y creo que no ve más allá... Semejante crítica no contiene enseñanza ni filosofía".³⁷³ Baudelaire no se mostró tan agresivo con él, le reconoce valor poético y aciertos en sus críticas, aunque considera que a veces ha pecado de excesivamente benévolo. Así, con motivo del *Salon de 1846* decía de él:

"No sé por qué Théophile Gautier se ha endosado este año el capote y la esclavina de *hombre bondadoso*; pues ha alabado a todo el mundo, no habiendo ningún embadurnador, por malo que éste sea, del

³⁷¹ *Ibidem*, p.17.

³⁷² Venturi, L: *Op. Cit.* p.262.

³⁷³ Delacroix, E: *Journal*, 17 de junio 1855, II, 341 (ed. Joubin). (El texto lo hemos recogido en Richard, A: *Op. Cit.* p.18..)

que no haya catalogado los cuadros.(...) ¿Tiene la prosperidad literaria tan funestas consecuencias que obliga al público a llamarnos al orden, y a poner ante nuestros ojos los antiguos certificados de romanticismo? La naturaleza ha dotado a Gautier de un espíritu excelente, amplio y poético. Todo el mundo sabe qué salvaje admiración ha manifestado siempre por las obras francas y abundantes. ¿Qué brebaje han echado este año en su vino los señores pintores, o qué lente ha escogido él para ir a su labor?.³⁷⁴

Francés a veces transmite la idea y la queja de que se le acuse de excesiva benevolencia, idea que aparece con connotaciones de reflexión frente al futuro en "Acto de contrición y de fe" (*La Esfera*, 1930)

Pero, volvamos al discurso de Francés, donde defiende la fusión de las artes e identifica al novelista con el pintor, el arquitecto o el escultor:

"El novelista concibe, plantea y distribuye sus obras como las suyas el arquitecto, a quien en la Edad Media se llamaba maestro de las piedras vivas. La novela ha de tener la solidez, el equilibrio, la armonía, la disposición proporcional y la capacidad de un edificio donde seres humanos habrán de vivir o simplemente reunirse, como en las casas, los templos, los museos o los hospitales.

La novela contiene paisajes, interiores, episodios históricos, escenas de amor, con el color, la agrupación de personajes, la expresión de sentimientos que la pintura transmite por medio de las líneas y las gamas. Como un pintor o como un escultor, el novelista va retratando los seres cuya psicología se advierte en sus rasgos y ademanes, y que en paisajes determinados adquieren actitudes que la plástica recoge como formales símbolos de las pasiones humanas. Finalmente, el novelista procura que su prosa tenga cadencias musicales, ritmos cariciosos al oído modulaciones de una íntima dulzura o rotundas severidades donde se evoque, como en una obra

³⁷⁴ Baudelaire, Ch: *Op. Cit.* p.97.

sinfónica, la voz de los vientos, de las aguas, de las formas temibles y propicias de la Naturaleza.³⁷⁵

Estas alusiones a la novela revelan su condición de escritor novelista, lo cual constituía realmente su verdadera pasión. Ello le llevó a contestar en una entrevista en 1922, sobre sus preferencias por la novela o por la crítica de arte:

"-La novela. Siempre la novela. Crearla me produce un placer casi físico; un bienestar inefable. Sueño como una liberación feliz -ya cada vez más próxima, afortunadamente- en vivir sólo de mis libros, en consagrarme por entero a la labor de escribir novelas."³⁷⁶

Así su procedimiento crítico implica una visión muy personal del arte y "responde a la noble ansia del hombre de inmortalizar lo que su alma siente o sus pupilas ven"³⁷⁷ Es una actitud prácticamente lírica, que llega a formular de la siguiente manera:

"Yo creo (...) que la crítica, el análisis contrario de la síntesis, el Arte, (...) no es sino un medio de estudiarnos a nosotros mismos. La investigación de las distintas sensaciones que producen estas o aquellas obras nos lleva como de la mano a formar juicio respecto de nuestro yo. Y será claro, indudable y muy cierto este juicio, toda vez que el gustarnos o no gustarnos una obra no depende más que de la identidad de criterios. Los libros, los cuadros, la música, son a modo de espejos donde miramos nuestro espíritu: si lo reflejan exactamente, la obra nos parecerá inmejorable, y si la imagen resulta borrosa, o abandonamos el espejo -indiferencia- o lo destrozamos"³⁷⁸.

³⁷⁵ Francés, J: *Un libro de estampas*, 1923, p.18-19.

³⁷⁶ Precioso, Artemio: *A manera de prólogo*, en Francés, J: *El fruto de su vientre. La Novela de hoy*. Año I, 22 de septiembre de 1922. Madrid, 1922, p. 6.

³⁷⁷ Francés, J: *Un libro de estampas*, 1923, p.19.

³⁷⁸ González Blanco, A: *José Francés (Estudio crítico)*, en Francés, J: *Miedo*. Ed. Prometeo, Valencia, 1916, p.199.

(Este estudio sobre Francés fue publicado en la Revista *El Nuevo Mercurio*, número 12, diciembre de 1907.)

El título escogido por Francés para su Discurso de recepción en la Academia, elaborado desde su óptica de la fusión de las Artes y desde su condición de literato, es significativo: *Un libro de estampas*. Recordemos que José Francés fue propuesto como académico por la Sección de Escultura. Por ello las imágenes descritas, que son como cuadros pintados con palabras, tienen como tema de fondo la labor del escultor a través de distintas etapas del Arte. Meridianamente lo expresa en el mismo discurso:

"Es así dentro de mi arte literario, como quisiera cumplir el grato empeño de este discurso. Evocar la estatua, monumento de la arquitectura humana, no en la inútil e irrespetuosa competencia con vosotros, maestros profesionales de la escultura y maestros de la erudición histórica, sino buscando en vuestro espíritu esa dulce y adormecida ingenuidad infantil que todo artista conserva por fortuna y aristocracia suya"³⁷⁹.

Efectivamente, el nuevo académico, evoca los libros de estampas que manejó durante su niñez, y crea, a la manera de aquellas, "estampas del libro que hoy sugieren al artista tanta emoción como los cuentos de Perrault, ilustrados por Doré, produjeron al niño" Esto dice Santa María, y añade: "Hoy goza mi espíritu admirando las páginas nuevas de un *Libro de estampas*. Imágenes preciosas, grabadas con corrección exquisita, estas estampas de hoy acarician el espíritu artístico del hombre. Son trasunto idealista del escultor desde que aparece sobre la tierra. El artista lucha con la forma hasta vencerla, y en su cerebro eficaz se fragua el pensamiento que dignifica y pone comentario a la línea."³⁸⁰

Estas y otras ideas las encontramos reiteradamente en distintos escritos, a veces incluso literalmente. Y en ellas defiende Francés que el crítico que entiende así su obra, piensa que su labor ha de ser reposada, meditada y solitaria. Aparte del discurso de recepción, uno de los textos más clarificadores es un artículo publicado en *La Esfera*, en 1930, cuyo título es *Acto de contrición y de fe*, en el cual expone una serie de ideas, primero sobre la actitud del crítico que "ha de tener para su tiempo y para sus juicios un respeto tranquilo y fecundo", sobre todo si posee esa facultad creadora; "ha de saberse y conservarse liberto de una servidumbre ineficaz", y, por último, "ha de alejarse de las

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 20.

³⁸⁰ Santa María, M: *Op. Cit*, p.39.

ferias y los mercados (...) tan opuestos a la serena y pura soledad del verdadero elegido para la invención estética"³⁸¹

El crítico, tal y como lo entiende Francés en este escrito, es aquel que se siente motivado por el placer estético, que siente "ansia de saber" y esto no impide su facultad creadora, ya que "no prescinde de la disciplina intelectual, del ejercicio del conocimiento", es decir, "no confía todo a su instinto e imaginación", y "tampoco cae en el contrario exceso de la palabrería vacua ".Por otro lado, aprecia descubrir en otros críticos "amigos y no censores o disecadores de la creación ajena" el equilibrio y la "disposición del ánimo educado para obtener el más puro resultado de la emoción". Críticos que "no son aprendices de tecnicismo al alcance de todo el que quiere y puede ser pintor o escultor, *cómo y a la manera de*". Aquellos que, "aman la belleza y saben por qué es amable y cómo ha de hacérsela amable a los demás.No acuden a cotejar datos y fechas; a realizar ejercicios de escolar sobresaliente.(...) Van a situarse libremente como ante un espejo que les devuelva insospechadas imágenes o reiteraciones expresivas de su propio ser.Van a asomarse a la ventana siempre abierta sobre la Naturaleza, el pensamiento y la vida del hombre".³⁸²

2.3.2.-Precedentes y referencias a otros críticos en la obra de Francés.

Todas estas declaraciones corroboran la idea de Francés de elevar la crítica al rango de género literario, enlazando así con los planteamientos de algunos críticos del siglo XIX, que daban tanta importancia a la descripción de la obra en sí como al arte de escribir. Críticos ya citados con anterioridad, como Ruskin, Baudelaire o Wilde, o bien contemporáneos de Francés, como es Camille Mauclair (1872-1942),³⁸³ al que sigue muy de cerca Francés y admira por ser:

³⁸¹ Francés, J: *El arte de hoy. Acto de contrición y de fe*, en *La Esfera*, nº 844, 8.3.1930.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ Faust, Camille: Literato y crítico de arte francés, conocido por Camille Mauclair. Especializado en la crítica pictórica y musical. Muchos de sus artículos se publicaron en *Le Figaro* y en *L'Ami du Peuple*. Adquirió eco entre los simbolistas. Sobre arte publicó, entre otros escritos, *L'Impresionisme* (1904), *Histoire de la peinture française 1800-1900*.(1905), *De Watteau a Whistler* (1905), *Trois crises de L'Art Actual* (1906), *L'art en silence* (1900), *Auguste Rodin* (1904), *Watteau* (1907); varias biografías: *Fragonard*(1904), *J.B.Greuze*(1906), *Roberto Schumann* (1906). Además fue colaborador de distintos periódicos y revistas. Publicó artículos en España en los últimos años de la década de los veinte .Tuvo una sección en ABC , y su libro *La farsa del arte*

"Una alta y pura mentalidad de la crítica francesa. Ha consagrado su vida a la exaltación de las artes nobles y libres. Tiene detrás de sí una obra considerable, creada con las máximas cualidades estéticas y espirituales que puedan reunirse en un temperamento de escritor excepcional. Su actuación ha sido siempre ejemplo y norma. Durante treinta, treinta y cinco años, la voz de Camille Mauclair ha sido y sigue siendo la que no puede ni debe dejar de escucharse sobre el tumulto escandaloso de las advenedizas y las mercenarias"

Y concluye en el mismo texto con una afirmación que nos parece fundamental:

"El que con mejor arte define el arte de los demás y en quien veo representada de manera culminante la verdadera crítica: la crítica creadora".³⁸⁴

Mauclair es citado por Francés con muchísima frecuencia. En el discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes habla de la deuda del arte contemporáneo con Mauclair y recoge un texto de éste en relación con el tema de la identidad de las artes:

"Si le es imposible al hombre la ubicuidad material, le es permitida en cambio la ubicuidad de pensamiento. Colocado en esa altura, puede contemplar fácilmente las distintas artes como signos equivalentes. No se detiene ante la pueril idea que señala separaciones en el universo, divisiones en el ritmo de las cosas, distinciones entre la causa y los efectos, entre lo material y lo inmaterial. Está penetrado de la continuidad absoluta de todo lo que vive, y ve identidades, que a flor de mirada le pasaron inadvertidas".³⁸⁵

La reflexión de Francés sobre esto es la siguiente:

viviente, editado por Mundo Latino sin fecha, fue muy difundido. Creemos, por referencias de Francés, que fue publicado en 1929. Como literato destacó en la novela y en el cuento.

³⁸⁴ Francés, J: *De la condición del escritor. Algunos ejemplos* Ed. Paez. Madrid, 1930, p.198.

³⁸⁵ Texto de Mauclair recogido por Francés en su Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Op Cit.* p.19.

"La multiplicidad de estos signos constituye la total armonía de la estética. Son letras, números, notas o líneas, responden a la noble ansia del hombre por inmortalizar lo que su alma siente o sus pupilas ven. Aislados son medios de expresión que aguardan el impulso creador del artista",³⁸⁶

Ideas de carácter netamente simbolistas que se unen a otras en cuanto a la formación del crítico, el mercantilismo en el arte contemporáneo... Mauclair era un hombre de ideas claras, un tanto tajantes y extremas en algunos casos y que, efectivamente, debieron suscitar cierta polémica, tal y como lo expresa él mismo en el prólogo a *La farsa del arte viviente*. Cree y afirma que la verdadera crítica de arte requiere una formación y un estudio especializado, frecuentar los Museos, es decir es un oficio que "se aprende", y su modelo son los críticos del siglo XIX:

"La pintura de antaño tenía a su servicio hombres y escritores de otra envergadura, tales como Baudelaire -el maestro de todos-, Théophile Gautier, Théophile Silvestre, Thoré, Fromentin, Taine, Duranty, André Michel, Courajod, De Forcaud, Zola, los Goncourt, Geffroy y otros. Estos eran los grandes críticos de arte, verdaderos autores llenos de libros de probidad, de ciencia y de estilo, y que realizaron la misión de ser mentores del arte. (...) Por otra parte, la mayor parte de los escritores antes citados habían meditado el pasado; habían estudiado los Museos europeos; habían comparado y elevado la profesión crítica a la altura de un bello género literario, que ahora se ve amenazado de desaparecer. (...) En esos maestros, no reemplazados, he leído que todo oficio se aprende, que no se improvisa el escritor de arte del mismo modo que se pone un puesto de mendrugos; que es utilísimo profundizar en la historia de tantas y tantas maravillas acumuladas por el genio humano, antes de (...) despreciar la Tradición y entregarse a la Novedad",³⁸⁷

Así, en relación con esta última idea, es muy crítico con los críticos del arte nuevo, a los que tacha de ser poco legibles, poco atractivos, reticentes con el pasado, gratuitos en

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Mauclair, C: *La farsa del arte viviente*. Madrid. Ed. Mundo Latino, s.f. pp.107-109.

sus apreciaciones, irónicos con la tradición, la formación y lo pictórico, entre otras cosas. Habla del intrusismo en la crítica de arte, la cual "ha llegado a ser casi exclusivamente un reportaje":

"Claro es que todavía cuenta con algunos nombres de saber y mérito; pero el periodismo, que ya había matado la crítica literaria, está en camino de matar la crítica de arte. Los periódicos rebosan de gentes que se titulan críticos de arte porque firman reseñas de exposiciones, y que desconocen la historia de las Bellas Artes, la formación de las escuelas y las técnicas, porque se necesitan por lo menos diez años par enterarse con método. ¡Los periódicos se burlan del Arte!. Tienen que publicar artículos sobre libros o sobre cuadros, porque esto pertenece a la información general que el lector gusta comprar por los cinco céntimos cotidianos, y hacen hablar de estas cosas a cualquiera procurando tarifar las firmas. los pocos hombres "que se conocen" quedan ahogados por esa muchedumbre que encuentra curiosa la pintura del Salón de otoño, y la entona alabanzas para que se le crea "enterado"; lo mismo que la declararían "innoble" si la consigna recibida fuera distinta".³⁸⁸

Realmente José Francés demuestra estar de acuerdo con estas opiniones de Mauclair que le sirven para ratificar sus ideas, como es el caso de la cita anterior, que sigue a la siguiente afirmación de Francés:

"Intimida un poco al crítico de arte que tiene el respeto y el concepto elevado de su misión voluntaria nombrarse a sí mismo como tal ante las gentes, por como una función estética tan grave suele

³⁸⁸ Mauclair, C: *La crisis de la fealdad en la pintura*. Texto recogido por Francés, J.: *La crítica de arte. Un libro de Ballesteros de Martos*, en *El Año Artístico 1920*, pp.134-135. También recogido fragmentariamente en Pérez Bueno, Luis: *La Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso (La Granja). Contribución de notas para su historia*. Discurso de recepción del académico electo Excmo. Sr. D. Luis Pérez Bueno y contestación del Excmo. Sr. D. José Francés el día 20 de junio de 1942. Madrid, 1942, pp.41-42.

La crisis de la fealdad en la pintura forma parte del libro de Mauclair *Tres crisis del arte actual* (1906)

atribuirse asequible y fácil a las torpes audacias y las menguadas capacidades”³⁸⁹

Otras veces encontramos en artículos de Francés ideas muy similares a las anteriores:

”Ya en la reciente Exposición Nacional pudimos observar el curioso fenómeno de que brotaban críticos de arte de entre las piedras. Y señores que ni remotamente se ocuparon jamás del arte contemporáneo, salían diciendo las opiniones que les apuntaba el amigo pintor o escultor a quien ellos trataban de favorecer. Para la mayor parte -salvo honrosas excepciones- de estos pseudo críticos, lo de menos es el arte; todo para ellos queda reducido al criterio estético y la conveniencia personal del artista que les sugiere los artículos. Y menos mal los que están asesorados por algún artista, pues no faltan aquellos que se lanzan a placear sus opiniones con la misma inconsciencia mental y la misma carencia de sensibilidad y de cultura que emplean para hablar de toros y toreros o de políticos, creyéndose que toda España responde al embrutecimiento taurino y político. Queda, por último, una clase de críticos que nos merece mayores respetos que todos los anteriores, porque, además de cultura, buen gusto e independencia, tienen una sensibilidad depuradísima y refinada. Aun no coincidiendo, a veces, con su criterio, leemos siempre sus críticas seguros de hallar ideas nobles, orientaciones simpáticas y, lo que es más grato que todo, sinceridad y rebeldía generosa. Pero esta clase de críticos, suele pecar también por exceso de sus buenas cualidades. Llevados de su entusiasmo por todas las renovaciones estéticas suelen considerar, priorísticamente, buenas las obras de los artistas jóvenes y malas aquellas producidas por hombres que tengan más de cuarenta años.

³⁸⁹ Pérez Bueno, L: *loc. cit.*, p.41.

Esto es un poco injusto. Tan falsa es la afirmación iconoclasta de "le rare est le bon", como la lamentación pesimista de "cualquier tiempo pasado fue mejor".³⁹⁰

Esta última idea también aparece en Mauclair, el cual abomina la pintura francesa de 1875 a 1890, el academicismo auspiciado por la tercera República, que sin embargo ignoraba a "verdaderos artistas"; pero no es partidario de adular a la juventud, sino de advertirle de sus errores aun a riesgo de hacerse impopular.³⁹¹

Sin embargo, no es Camille Mauclair el único referente de Francés con respecto a estos juicios. Oscar Wilde mantiene ideas análogas en su obra *El crítico como artista*, donde muestra su clara preferencia por la literatura frente al periodismo, idea que ponemos en relación con su defensa de la crítica creadora:

"Gilberto.-En cuanto al periodismo moderno no me corresponde a mi defenderle. Justifica su existencia con el gran principio darwiniano de la supervivencia de los más vulgares. Me interesa simplemente ocuparme de la literatura..³⁹²

Además de Mauclair y Wilde, otra referencia es la obra de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), *Certains*, obra crítica en la que ataca determinadas actitudes ante el arte del momento:

"Uno de los síntomas más desconcertantes de esta época es la promiscuidad en la admiración. Al llegar a ser el arte, como el sport, una de las ocupaciones buscadas por los ricos, las Exposiciones se suceden con igual éxito todas, sean las que fueren las obras expuestas, con tal de que se mezclen en ello los negociantes de la prensa y de que la exhibición se haga en una galería conocida, en un salón reputado de buen tono por todos. Se explica el auge de estas diversioncillas. En primer lugar, la aridez cerebral que poseen por derecho propio las

³⁹⁰ Francés, J: *El monumento a Cervantes*, en *AÑAR* 1915, p.249.

³⁹¹ Véase Mauclair, C: *La farsa del arte viviente*, pp.109-110.

³⁹² Wilde, O: *El crítico como artista*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1968, p.23.

Este texto lo recoge Francés en *La crítica de arte: Un libro de Ballesteros de Martos*, en *El Año Artístico* 1920, p.135.

"gentes de mundo" descubre en esa regular parada de telas y dibujos frívolos, recursos prontos a alternar con las ajadas discusiones políticas y los agotables chismes teatrales; y después, los lugares comunes sobre la pintura suplen también a veces las murmuraciones de sociedad y conjuran las somnolentas reflexiones de las partidas de *bouillote*- los diplomáticos silencios de los jugadores de *whist*. Finalmente -y esta razón bastaría por todas- la visita y la pseudo- admiración a las obras más diferentes y más hostiles implica una amplitud de espíritu, una elasticidad de bienestar artístico verdaderamente halagadores".³⁹³

Mauclair habla también de la desaparición de los auténticos *amateurs* del arte desde los comienzos del siglo XX. Algo, que según él, fueron los impresionistas los últimos en conocerlos. Con el paso de los años, la palabra se ha hecho sinónimo de "especulador".

Pues bien, Francés saca sus propias conclusiones después de la lectura de estos textos y lo aplica al panorama español:

"Distanciados de épocas y ambientes, por la diferencia temperamental de los tres escritores que precisamente destacan la crítica de arte simultánea con la producción de la obra creada, estas tres opiniones encuentran adaptable cobijo en nuestro medio artístico.

El envilecimiento de la crítica, la incultura e insensibilidad nacionales que incapacitan la comprensión de lo bello, el esnobismo de las clases adineradas y aristocráticas que gangrenan todavía más las dos lacras de la incompetencia periodística y la incapacidad pública españolas.

Si hoy todo individuo que embadurna lienzos raya papel o se ensucia de plastelina los dedos, se cree con derecho a celebrar una Exposición y a ser comentado, retratado y cromotipolitografiado en periódicos, es porque también todo aprendiz de literato, todo profesional de las artes, fracasado o impaciente, considera como plataforma propicia y exequátur de su audacia el publicar revistas de Exposiciones. Y es, sobre todo, porque los enriquecidos y los

³⁹³Texto de Huysmans recogido en *El Año Artístico 1920*, p.135-136.

nobiliarios -esas dos agrupaciones tan nocivas a la vida moderna- compran las obras de los unos y se hacen un lío con las elucubraciones de los otros.

Incluso ya se insinúa otro aspecto más peligroso que ni Wilde ni Huysmans conocieron, y que Mauclair conocerá ahora que se inicia una era de acercamiento hispano- francés: la fusión del crítico con el aristócrata y el enriquecido. Nos amenaza la publicación de revistas de arte confeccionadas en los intervalos de un *foxtrot* o de una partida de polo y dirigidas como un Patronato de trata de blancas o una becerrada de "niños bien".

No hay periódico que olvide, junto a la revista de toros, la revista de Exposiciones, ni repórter que deje de atreverse a entrar con el mismo denuedo en casa de un ministro analfabeto que en el estudio de un artista célebre a pesar de las ajenas celebridades bombeadas por la prensa y mantenidas por la aristocracia. No existe tampoco el ciudadano capaz de enmudecer absolutamente frente a un cuadro o una escultura: - Yo no entiendo de esto -dice- pero...O:- Todo el mundo tiene derecho a opinar. O:- A mí déme usted Velázquez... Y menos mal cuando es un tabernero, un título, un senador, una cupletista o un hortera el que "no entiende de aquello", se considera con derecho a opinar y pide que le den Velázquez. Lo angustioso es cuando se trata del que se considera artista sin otra razón que su primera o segunda medalla, crítico sin otra justificación que el colaborar gratis en un diario, y catedrático sin otros méritos que la intriga o el compadrazgo".³⁹⁴

Otras referencias y otros precedentes se encuentran en su obra Autores anteriores a Mauclair, y a los que aquel crítico ya reconocía como los verdaderos maestros en el género Gautier y Baudelaire.

³⁹⁴ Francés, J : *La crítica de arte: Un libro de Ballesteros de Martos*, en *El Año Artístico 1920*, pp.136-137.

Si volvemos al Discurso de recepción, documento básico para entender la concepción que de la crítica tiene Francés, encontramos que ese *Un libro de Estampas*, que supone la segunda parte del discurso, lleva en la cubierta una estrofa de Gautier:

"Tout passe; l'art robuste
seul a l'éternité.
Le buste
survit a la cité."³⁹⁵

Gautier, el precursor del esteticismo y del "arte por el arte",³⁹⁶ del ideal de la forma perfecta, para el que "nada es verdad sino lo bello". A él dedicó sus *Flores de mal* Baudelaire, calificándole de "Poeta impecable" y "perfecto mago de las letras francesas". Es muy posible que el punto de partida inicial de la concepción crítica de Francés esté en la obra de Gautier, pero creemos que es indudable que Baudelaire, "el maestro de todos", como decía Mauclair, dejó una huella imborrable en él.

Sus criterios ya estaban claros en el comentario al Salón de 1846. Las ideas respecto a una crítica "parcial, apasionada, política", que entiende la imaginación como potencia creadora y que plantea el trabajo del crítico como algo pasional, con capacidad para pedir al artista "ingenuidad" y "la expresión sincera de su temperamento", puesto que "la pasión acerca los temperamentos análogos",³⁹⁷ las encontramos diseminadas en los textos de Francés.

Por último recordar aquí que *El Spleen de París* (1863), obra de Baudelaire, a cuyo título añadía: "Para formar contrapartida a *Las flores del mal*" y donde iniciaba un nuevo género: el poema en prosa, fue traducido y prologado por José Francés en 1918,³⁹⁸ en cuyo prólogo reivindicaba la figura de Baudelaire y se lamentaba del poco eco que tuvo el cincuentenario de su muerte.³⁹⁹ Para Francés, Baudelaire y Verlaine "representan mejor

³⁹⁵ Francés, J; *Un libro de estampas*. Madrid, 1923. p.21.

³⁹⁶ Véase supra., nota 87

³⁹⁷ Baudelaire, Ch: *Curiosidades Estéticas*. Ed. Júcar. Madrid 1988. pp.36-37.

³⁹⁸ Baudelaire, CH: *El Spleen de París* (Poemas en prosa). Traducción y prólogo de José Francés. Ed. Mateu. Madrid, c.1918.

(Al final del prólogo, junto a la firma de José Francés, aparece: Madrid 1918.)

³⁹⁹ El contenido de este prólogo es prácticamente repetición de un artículo escrito en 1917: *De norte a sur. Baudelaire o el veneno literario*, en *La Esfera*. Año IV, 29.9.1917, n.º 196.

el alma de la Francia moderna que un Víctor Hugo rimbombante, un Vigny frío o un Gautier malabarista". Habla también aquí del refugio que suponía la literatura para el autor, y la primacía de ésta por encima de todo lo demás, y a su vez "bálsamo y tormento alternados de la vida triste del poeta". Lo califica de "profesional del dandysmo" y "trabajador infatigable". Y profundizando algo más sobre su ser y su obra añade:

"Toda su vida se exalta y se consume en amor. Todo su arte es un esfuerzo desesperado de elevación. Y, no obstante, nadie parece más alejado que Baudelaire de las emociones puras, de los olvidos inefables; ningún arte se ofrece tan ilagado de podredumbre, tan enloquecido de bajas concupiscencias. ¿Pero acaso no es este contrasentido el retrato psicológico de la moderna neurosis que aflige a todo el siglo diecinueve? Sagrado respeto hay para Baudelaire en la Francia coetánea suya. La misma *Revue deux mondes*, tan sesuda, tan literariamente ortodoxa, tan respetuosa de su público grave, lanza diez y ocho composiciones de *Les fleurs du mal*"⁴⁰⁰

A través del prólogo percibimos que Francés conocía a fondo las obras de Baudelaire, sus estudios sobre Poe y sus traducciones.⁴⁰¹ En el libro *De la condición del escritor*, en el que vimos como reflexiona sobre distintos escritores, hay uno dedicado a "Baudelaire o el lirismo naturalista", donde recuerda los distintos epistolarios del crítico francés y la reciente publicación en 1925 de *Dernières lettres à sa mère*.⁴⁰² Otros artículos de Francés hacen a veces referencias, en relación con algún pintor, por ejemplo, sobre Odilon Redon (1840-1916), del que Francés destaca la independencia de su arte literario, y distingue su actividad como pintor de cuadros y como ilustrador y grabador sobre obras de Baudelaire, como *Las flores del mal*, y sobre Poe.⁴⁰³ También alude a

⁴⁰⁰ Francés, J: Prólogo a Baudelaire, Ch: *El Spleen de París* Madrid, 1918. pp.5-6.

⁴⁰¹ Recordemos que Francés tradujo a Poe: *Historias Extraordinarias*

⁴⁰² El resto del estudio repite el contenido del artículo citado de *La Esfera* 1917: *Baudelaire o el veneno literario*.

⁴⁰³ Son dos los estudios que hace de la obra del pintor:

Francés, J: *La Exposición de Pintura Francesa*, en *AÑAR* 1918, pp.154-224. (La parte referida a Redon: pp.188-193)

Lago, Silvio: *La moderna pintura francesa. Odilon Redon*, en *La Esfera*. Año V, n°240, 3.8.1918. (Este artículo repite el contenido de lo publicado en *AÑAR*)

Baudelaire en relación con la obra de Manet, *Lola de Valence* y evoca unos versos del poeta:

Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprend bien, amis, que le désir balance;
Mais on voit scintiller en Lola de Valence,
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.⁴⁰⁴

Tampoco hay que olvidar que Francés tituló una de sus obras *Senderos de belleza (Peregrinaciones estéticas)*,⁴⁰⁵ título de claro precedente baudelero: *Curiosidades estéticas*. Sin duda, el que fue maestro de todos estaba en la cultura y tradición literaria y artística de José Francés.

Francés es heredero de esta tradición de críticos de arte que compartían esta dedicación, afición o trabajo, con la literatura. Así lo hará nuestro crítico, queriendo el mundo del arte y apasionándose por él. Pero le creemos seguidor de esta línea de trabajo incluso a la hora de dedicar atención a distintos géneros, tales como la pintura, la escultura, la caricatura, las artes decorativas.⁴⁰⁶ Todo ello significativo en un hombre de origen decimonónico.

⁴⁰⁴ Lago, S: *Bellas Artes. Los impresionistas entran en el Louvre. Un legado importante*, en *La Esfera*. Año I, n° 28, 11.7.1914. (El texto de Baudelaire, según cita de Francés está recogido en *Les fleurs du mal, Tableaux Parisiens, CX.*)

⁴⁰⁵ Francés, J: *Senderos de belleza (Peregrinaciones estéticas)*. Biblioteca Patria. Madrid, 1923. Obra laureada con el Premio Conde de Mieres.

La obra estaba dedicada al dibujante Enrique Ochoa: "Amigo querido, artista admirado, que va dejando también motivo de belleza a lo largo de los senderos españoles" En ella recopila una serie de artículos sobre artistas diversos, desde Gustavo Doré, Dante Gabriel Rossetti, Eduardo Rosales, Valeriano Bécquer, Leonardo Alenza, Mary Cassat, Fernando Hodler, Durero, Grünewald o Arturo Rakham.

⁴⁰⁶ Encontramos pocos escritos críticos dedicados a temas de arquitectura. En esta época, finales del siglo XIX, la arquitectura se separa de las demás artes, debido al planteamiento preferentemente técnico de la Escuela de Arquitectura, creada en 1844. Todo ello se generaliza hasta los comienzos del siglo XX. Así, en la crítica de Francés son contados los artículos sobre Arquitectura. Sólo alguna referencia a algún concurso, como el convocado para la realización del proyecto del edificio del Círculo de Bellas Artes (Francés, José: *La casa del Círculo de Bellas Artes*, en *El Año Artístico 1919*, Madrid, 1920, pp. 257-250), donde emite sus opiniones sobre los arquitectos Hernández Briz, Anasagasti (1880-1938) y Palacios (1876-1945); o, por poner otro ejemplo, el concurso convocado para erigir un monumento a Cervantes en 1915 (Dedica Francés los siguientes artículos a este proyecto y concurso: Lago, Silvio: *El Monumento a Cervantes. Los proyectos premiados*, en *La Esfera*, Año II, n° 95, 23.10.1915; *El Monumento a Cervantes*, en *El Año Artístico 1915*, Madrid, 1916, pp. 244-259; *El Monumento a Cervantes*, en *El Año Artístico 1916*. Madrid, 1917, pp. 167-172.) en el que el proyecto premiado fue el de Teodoro Anasagasti y Mateo Inurria (1867-1924).

ABRIR TOMO III

