

LA CULTURA EXTREMEÑA ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO

I CENTENARIO DE LA MUERTE DE
NICOLÁS MEGÍA

(1845-1917)



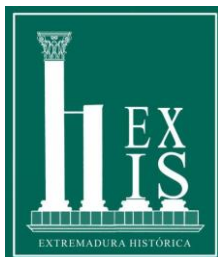
II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

ACTAS

ACTAS

II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

*La cultura extremeña entre el Romanticismo y el
Modernismo*



Excmo. Ayuntamiento de
Fuente de Cantos





II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Fuente de Cantos, 6 y 7 de octubre de 2017

PATROCINIO

Junta de Extremadura. Secretaría General de Cultura
Diputación de Badajoz
Excmo. Ayuntamiento de Fuente de Cantos
Asociación Cultural Lucerna

PRESIDENCIA

José Ángel Calero Carretero (Extremadura Histórica)
José Lamilla Prímola (Lucerna Asociación Cultural de Fuente de Cantos)

COORDINACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente (Sociedad Extremeñas de Historia)

COMISIÓN CIENTÍFICA

Ángel Bernal Estévez (Asociación Histórico-Cultural Maimona)
Joaquín Castillo Durán (Centro de Estudios del Estado de Feria)
Tomás García Muñoz (Asociación Histórica Metellinense)
Luis Garraín Villa (Sociedad Extremeña de Historia)
José Rodríguez Pinilla (Lucerna. Asociación Cultural de Fuente de Cantos)
Rogelio Segovia Sopo (Xerez Equitum, Asociación histórica)

COLABORACIÓN

Centro de Profesores y Recursos de Zafra
Sociedad Extremeña de Historia
Colegio San Francisco Javier (Fuente de Cantos)
IES Alba Plata de Fuente de Cantos
Imprenta Rayego

ACTAS

COORDINACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente (felilor@gmail.com)

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

ISBN: 978-84-09-01283-1

Depósito Legal: BA-000463-2018

TRADUCCIONES

Isabel Lorenzana García (isalg93@yahoo.es)

DIEÑO DE LA PORTADA

Jorge Amaya Hidalgo (j.1556@hotmail.com)

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Gráficas Diputación de Badajoz

<http://www.extremadurahistorica.com/>

<http://jornadashistoriafuentecantos.jimdo.com>

Fuente de Cantos, 2017

ÍNDICE

Pág.

<i>Presentación</i>	
José Ángel Calero Carretero	9
Relación de autores	11

PONENCIAS

<i>El sistema de las artes en tiempos de Nicolás Megía: provincia, nación, occidente</i>	
Carlos Reyero Hermosilla	19
<i>Tradición y modernidad en la obra de Nicolás Megía</i>	
Francisco Javier Pizarro Gómez	37
<i>En las márgenes del cambio de siglo. La literatura en Extremadura entre 1845 y 1915</i>	
Manuel Simón Viola	53
<i>Krausistas extremeños: renovación filosófica, social, política y pedagógica</i>	
Manuel Pecellín Lancharro	8

COMUNICACIONES

<i>Hace cien años. Fuente de Cantos en torno a la muerte de Nicolás Megía</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente	99
<i>Apuntes inéditos y olvidados sobre Nicolás Megía Márquez, pintor de historia, y sobre su familia en Fuente de Cantos y en Monesterio</i>	
Antonio Manuel Barragán-Lancharro	121
<i>Óleos y acuarelas de Nicolás Megía en colecciones particulares de la ciudad de Zafra</i>	
Juan Carlos Rubio Masa y Guadalupe Rubio Navarro	151
<i>El mecenazgo artístico del Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra: de Eugenio Hermoso a José Barragán (1898-1940)</i>	
Rafael Caso Amador	171
<i>El robo del San Antonio de Bartolomé Esteban Murillo. Romanticismo, arte y mentalidad</i>	
José Gámez Martín	185
<i>La cerámica artística. una razón más para salvar Tentudía (1881-1910)</i>	
Manuel López Fernández	197
<i>Don Blas José Zambrano García de Carabante (1874-1938): compromiso pedagógico y claves culturales</i>	
Ana María Montero Pedrera y D. Carmelo Real Apolo	211
<i>La transición secular en el ámbito local de la cultura en el suroeste de Badajoz</i>	
Andrés Oyola Fabián	223
<i>Veintidós días de octubre. La Junta Revolucionaria de 1868 en Almendralejo</i>	
Francisco Zarandíeta Arenas	239
<i>El obispo Soto Mancera y el patrimonio artístico religioso de Zafra</i>	
José María Moreno González y Juan Carlos Rubio Masa	261
<i>Alumnos ilustres de la Escuela Normal de maestros de Badajoz (1844-1900)</i>	
Carmelo Real Apolo	283
<i>La industria hidráulica en tiempos de Nicolás Megía. Batanes y Molinos en Fuente de Cantos</i>	
Manuel Molina Parra	297
<i>La ausencia de política sanitaria municipal en Alange a fines del siglo XIX</i>	
José Ángel Calero Carretero y D. Juan Diego Carmona Barrero	313

EL SISTEMA DEL ARTE EN TIEMPOS DE NICOLÁS MEGÍA: PROVINCIA, NACIÓN, OCCIDENTE

THE ART SYSTEM IN TIMES OF NICOLAS MEGIA: PROVINCE, NATION AND WESTERN WORLD

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid
carlos.reyero@uam.es

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es presentar nuevos puntos de vista sobre la práctica artística en España en tiempos de Nicolás Megía. El sistema del arte estuvo fuertemente condicionado por el género, el imaginario artístico y la clase social. Los protagonistas del arte –artistas, aficionados, críticos de arte, marchantes, políticos– desarrollaron su actividad en tres grandes ámbitos: la provincia, la nación y el mundo occidental. Los tres están relacionados uno con otro. La provincia representa el primer escalón en la promoción de las artes. Pertenecer a una nación significa, ante todo, ser educado en una escuela de bellas artes y participar en una exposición nacional. La presencia de artistas españoles en el extranjero –especialmente en Roma y en París– demuestra su compromiso con la cultura occidental.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to introduce new points of view on artistic practice in Spain during the life of Nicolás Megía. System of art was strongly conditioned by gender, artistic imaginary and social class. The protagonists of art –artists, amateurs, art critics, art dealers, politicians– developed their activity in three main spheres: the province, the nation, and the western world. The three are related to one another. Province represents the first echelon in the promotion of the arts. To be educated in a fine arts school and to participate in a national exhibition is mainly what belonging a nation means. The presence of Spanish artists abroad –specially in Rome and Paris– proves his agreement with western culture.

LA CULTURA EXTREMEÑA ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO
I Centenario de la Muerte de Nicolás Megía (1845-1917)

II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Extremadura Histórica/Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2017

Pgs. 19-35
ISBN: 978-84-09-01283-1



I. INTRODUCCIÓN.

Nadie sabe, al venir al mundo, lo que puede depararle la vida. Pero desde el mismo momento de nuestro nacimiento se nos imponen modelos de sociabilidad que condicionarán nuestro destino. En el siglo XIX, y aún hoy, el género, las creencias o la clase –por citar solo los parámetros más determinantes– orientaron decisivamente la vida de cualquiera. Sin embargo, llegaron a percibirse como algo tan inevitable que nadie solía reparar en sus consecuencias. Salvo que ese género, esa creencia o esa clase no fuera la que uno esperaba. En ese caso, era advertida como una singularidad relevante. Todo canon se asume como algo natural e inocuo, mientras la excepción irrumpe como una anomalía agresiva. Cuando se habla de *sistema del arte*¹ –que no deja de ser sino una de tantas estructuras en torno a las que interactúan personas heterogéneas con pretensiones muy diversas– apenas se presta atención a condicionantes como los mencionados porque no se perciben como tales, cuando en verdad resultan medulares. El sistema actúa, incluso, para reforzarlos.

Por eso, a la hora de hablar del *sistema del arte* –y, en particular, si nos referimos a España en una época tan definida como el periodo comprendido entre mediados del siglo XIX y la primera guerra mundial²–, han de tenerse muy en cuenta estos *factores*, sin los cuales es difícil entender cómo alcanzó tal complejidad y utilidad, en una sociedad en la que, al fin y al cabo, el conocimiento, valoración y coleccionismo del arte moderno distó mucho de ser un fenómeno popular o de masas. No hubiera sido así, desde luego, si ese entramado, que engloba tanto a las instituciones y a los individuos que practican y reciben el arte como a las fuerzas económicas y políticas que lo sostienen, no hubiera funcionado como un modelo social prestigiado, en el que cada parte acepta un determinado papel.

Las circunstancias históricas vividas en Europa y América tras las diversas oleadas revolucionarias impulsaron la transformación del sistema del arte hacia una estructura ligada al placer y a la sensibilidad, más cercana a las emociones, en definitiva, que a las grandes ideas. Ya no se *hacía* arte, al menos no principalmente, por razones religiosas o políticas, sino porque resultaba una forma de reflexión culta y distinguida. Formaba parte del gusto³, una cualidad epidérmica, que, sin embargo, nunca se vio como algo superfluo o prescindible. Por tanto, tampoco podía resultar irrelevante que los agentes del sistema fueran hombres o mujeres, tuvieran educación o carecieran de ella, o pertenecieran a una clase o a otra. El hecho de que estas variantes no *contaran* para el sistema no significa que la *normalidad* carezca de importancia. Toda elección implica una exclusión.

¹ Cualquier relación bibliográfica sobre el sistema del arte en España durante el periodo de referencia ha de estar inevitablemente limitada a la extensión de este trabajo. El problema tiene tantas ramificaciones y algunas informaciones se encuentran tan dispersas que, en última instancia, mencionar todas las obras potencialmente interesantes en un trabajo de este tipo constituye una quimera. Por lo tanto, ha de tenerse en cuenta que la bibliografía que se ofrece en las notas siguientes no tiene pretensiones de ser exhaustiva. En general, se ha preferido hacer referencia a trabajos publicados en los últimos años y, en caso de investigaciones más antiguas, aquellas que constituyen un hito sobre el problema al que se alude.

² HENARES CUÉLLAR, I. (Dir.) *Campo artístico y sociedad en España (1836-1936). La institucionalización del arte y sus modelos*, Granada, Universidad, 2016.

³ BOURDIEU, P. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, 1988; BOURDIEU, P. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Madrid, 2010.

II. TRES COORDENADAS INEVITABLES: GÉNERO, IMAGINARIOS, CLASE SOCIAL.

La primera pregunta que surge, a tenor de estas variables, es por qué un varón podía aspirar a convertirse en un artista profesional, mientras lo más frecuente era que una mujer no pasara de ser una aficionada⁴. La respuesta tiene que ver con el papel social que se otorga a cada uno de los sexos, por supuesto. El arte posee, ante todo, una dimensión pública, que es el lugar de los hombres. El sistema está preparado a su medida, lo que tiene muchas consecuencias. Desde que un joven manifiesta su interés a dedicarse a tareas artísticas, se le presupone un interés profesional y una necesidad de adquirir las mejores competencias para desempeñarlas. Su condición masculina le invita a imponer su elección y a que sea respetada. Podrá establecerse en una ciudad distinta de la que ha nacido; vivir de forma independiente, aunque esté soltero; naturalmente se da por hecho que tendrá que viajar al extranjero, lo que se percibirá como un enriquecimiento necesario para su carrera; utilizará los modelos femeninos que necesite para su trabajo, sin que en ello se vea ninguna intención lúbrica o pecaminosa; administrará su propia economía y hará alarde de su libertad. Se le reconocerá, en definitiva, como un triunfador, que habrá superado las distintas pruebas en las que le ha puesto la vida⁵. Sus caprichos serán genialidades. Sus desgracias, avatares de un destino heroico.

Cuando se habla de creencias, en relación con el arte, no hay que pensar solo en las ideas religiosas y políticas, que, por supuesto, proporcionan unas referencias fundamentales para su desarrollo, sino, más específicamente, en lo que se supone y en lo que se espera de su ejercicio, tanto desde un punto de vista personal como social. El imaginario sobre cualquier cosa genera valores simbólicos. En el caso del arte, esos valores proceden de una tradición histórica convertida en cultura. Cuando un muchacho decide orientar su vida hacia la producción artística está más mediatizado por ese imaginario que por cualquier realidad coetánea que solo llega a conocer en parte. Lo mismo sucede con la mayoría de la sociedad. El arte constituye, en el siglo XIX, un valor ligado a la educación y al conjunto de saberes y sensibilidades que articulan una forma de estar en el mundo. La cuestión parece obvia, pero no siempre había sido así, ni lo fue entonces para todo el mundo. En todo caso, el sistema del arte se presenta como patrón de comportamiento: el buen gusto, la afición a coleccionar objetos en los que se reconoce una belleza, la existencia de personas proclives a producirla o el reconocimiento de expertos que la sancionan están asociados a una identidad que se posee o se ambiciona.

Esas creencias sobre lo que es o debe ser el arte son tan influyentes que han orientado incluso la historiografía⁶: aspectos tales como la biografía del artista, su individualidad, la influencia del lugar de origen, la huella de un maestro o la necesidad de encuadrar a cada cual en una escuela tienen más que ver con imaginarios configurados a partir del Renacimiento que con el sistema de funcionamiento *real* del arte en el siglo XIX. Pero resulta difícil prescindir de ellos hoy tanto como en el pasado. Nos limitan –o alientan– más nuestras obsesiones que los cambios que se producen en el devenir de la vida para los que no siempre estamos preparados.

⁴ Véase, entre otros: DE DIEGO, E. *La mujer y la pintura en el XIX español*, Madrid, 1987; MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, 2003.

⁵ Sobre la carrera del pintor: WHITE, H.C. y WHITE, C.A., *La carrier des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionists*, París, 1991; MARTIN-FUGIER, A. *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, París, 2007.

⁶ SAURET GUERRERO, T. (Dir.) *El siglo XIX a reflexión y debate*, Málaga, 2013.

Quizá el término que mejor resume la aspiración de un artista en el siglo XIX, como fruto de un imaginario antiguo, es su genio⁷. Es percibido como un don, al que hay que responder, pero también como una exigencia que atormenta. Llegar a donde llegaron a otros o ser lo que otros fueron constituye un referente de juicio con el que cada cual se mide a sí mismo tanto como es medido por los demás. La disyuntiva entre la singularidad del individuo único, nacido para un destino excepcional, y los mecanismos normativos impuestos por el sistema, que tienden a colocar a cada uno en su sitio, tensa al artista y a la crítica. Las ansias de originalidad colisionan con los principios jerárquicos y competitivos impuestos por el sistema, aunque al artista siempre se le acaban tolerando ciertas arbitrariedades porque, en última instancia, se reconoce que su producción es de naturaleza diferente.

La fortuna de este modelo –el artista como genio– se tradujo en una narración épica de su vida. Aquello que rodea al artista está tocado de algún tipo de misterio o singularidad. Todo conduce a algún lugar o merece alguna explicación. En ese sentido, adquirió singular importancia en el siglo XIX la iconografía del taller del artista y, paralelamente, la visita y divulgación literaria y gráfica de los estudios de artistas modernos⁸. Hay numerosas representaciones de esos espacios, realizadas tanto por ellos mismos como por sus colegas, coetánea o recreada, en pintura como en fotografía. En cada una de estas imágenes descubrimos múltiples formas de ver y de entender el arte. En los talleres se concentra toda la esencia de lo que pomposamente se llamó entonces creatividad.

El taller revela la vida del genio. Es su templo y él, sumo sacerdote. Allí se reúnen las pruebas de la creencia, de la percepción, de la formación, de los afectos, de los viajes, de los gustos. En efecto, el taller no solo constituye un espacio de trabajo, sino un espacio personal de sensibilidad, en el que los extraños –nosotros– nos entrometemos para fisgar. Allí se acumulan objetos heterogéneos que reciben una mirada interpretativa o desconcertada. Allí encontramos objetos relacionados con su producción, que sirven de inspiración o modelo, pero también caprichos que no caben en el espacio del hogar, por lo general organizado por las mujeres. Allí se guardan recuerdos que solo tienen sentido para uno, una fotografía con una dedicatoria, un regalo, un objeto comprado a buen precio. En su desordenada acumulación van quedando las huellas de la vida. Allí se expresa lo íntimo, que siempre imaginamos más auténtico que lo público. Allí se produce, ante todo, la transustanciación mágica entre la materia y el espíritu del arte.

Por otra parte, el sistema del arte implica el fortalecimiento del orden social sobre el que actúa. En ese sentido, además de proporcionar unas pautas educativas, el sistema genera una pertenencia, una identidad de clase a sus protagonistas. Esa identidad está ligada al dinero que mueve y proporciona el arte, pero por supuesto también proyecta prestigio, influencia, poder. El ejercicio, recepción y patrocinio de las Bellas Artes en el siglo XIX es, ante todo, una actividad distinguida que es inseparable de la economía de personas e instituciones que disponen de medios para financiarlas. Es cierto que los artistas, agentes indispensables del sistema, no siempre pertenecen a esa clase social, pero aspiran a alcanzarla a través de su integración en

⁷ GUILLÉN, E. *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2007.

⁸ La bibliografía sobre este tema ha crecido en los últimos años. Véase, entre otros: JAGOT, H. (Dir.) *L'Artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Lyon, 2012; EGEA GARCÍA, M. *Los espacios de creación: la representación de talleres de artista desde el Romanticismo hasta las primeras vanguardias*, Granada, 2013.

él, con todas sus consecuencias. Del ejercicio del arte cabe esperar una posición y unos beneficios acordes a ella.

Ese ascenso se vio facilitado por relaciones familiares y amicales, aunque su éxito solo será legitimado por los expertos y por el mercado. El ambiente familiar y las primeras amistades de los artistas ocupan siempre un lugar angular en sus biografías. Ser artista no es algo que esté al alcance de cualquiera ni que a cualquiera se le pueda ocurrir llegar a serlo. Muchos artistas del siglo XIX son hijos (o parientes) de artistas, o de personas que tienen alguna vinculación con el mundo del arte o los oficios artísticos. Si no lo son, suelen pertenecer a familias acomodadas que han disfrutado del acceso a algún tipo de conocimiento artístico. Los que proceden de un entorno humilde suelen haber demostrado habilidades con el dibujo en fecha temprana y recibido apoyo de alguna persona culta. En general, antes de fin de siglo, la dedicación al arte no se percibe como una profesión extravagante o marginal. Para todos ellos, suele ser un respetable camino a seguir.

Ser artista es algo que se fragua en la infancia y adolescencia. Por eso se encuentra tan entreverado en las biografías el mito de la vocación. Siempre se quiere adivinar una inclinación natural hacia el ejercicio del arte antes de realizar obras reconocidas. La formación y los grandes viajes de estudio al extranjero se hacen antes del matrimonio. En esos años, tan importantes como las amistades son las relaciones personales que puedan establecerse, ya sea con colegas que devendrán artistas renombrados, como con personalidades de prestigio. Algunos las aprovechan y otros se resisten: el padre del paisajista Martín Rico, por ejemplo, propone a su hijo que vaya a hablar con Madrazo y Ribera, pero él se opone porque dice que no sirve de nada; al final de su vida llega a mostrarse incluso crítico con el sistema de pensiones⁹.

Familia y amigos fueron siempre importantes en los primeros pasos de un artista, pero este solo quedará integrado en el sistema si alcanza una sanción social de su actividad. La aprobación se consigue mediante el juicio de la crítica y el reconocimiento de quienes pueden permitirse adquirir sus obras, ya sean instituciones o particulares. Unas y otros se guían por aquella.

De todos modos, fueron pocos los artistas que vivieron del mercado del arte¹⁰. La mayor parte recibe unos ingresos estables derivados de la enseñanza, ya sea en escuelas de Bellas Artes o en otros centros cuyos estudiantes necesitan conocimientos de representación. Frecuente es la enseñanza privada: desde principios de siglo, tanto los miembros de la familia real como la aristocracia recibían clases de dibujo y pintura, como parte de su sensibilidad, particularmente señoritas. La costumbre se extendió a lo largo del siglo a otras capas de la sociedad.

Por supuesto la remuneración de estos trabajos no era comparable con lo que pagaba el Estado por un cuadro premiado en una Exposición Nacional. No obstante, la mayoría de los

⁹ Recogido por GUILLÉN, E. *Orgullo y dependencia. Cartas de artistas españoles (1853-1939)*, Jaén, Tinta Blanca, 2013, p. 24.

¹⁰ El tema del mercado de obras de arte y, paralelamente, el coleccionismo, público y privado, ha recibido una atención creciente. Véase, entre otros muchos trabajos, los siguientes: VÁZQUEZ, O.E. *Inventing the Art collection. Patterns, markets, and the State in nineteenth-century Spain*, Pennsylvania, 1992; ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^ªD. (dir.) y ALZAGA RUIZ, A. (coord.) *Colecciones, Expolio, Museos y Mercado Artísticos en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 2011; BASSEGODA, B. *Merçat de l'art,, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Barcelona, 2014; ALSINA GALOFRE, E. y BELTRÁN CATALÁN, C. *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, Gijón, 2015.

artistas que se *exponían* se encontraban en los primeros años de su carrera. Eso significa que utilizaban aquellos certámenes más como plataforma que como medio de vida. El caso de Nicolás Megía es singular porque ya contaba con 45 años cuando presentó *La defensa de Zaragoza* en 1890. Podemos hacernos idea de lo que significaba económicamente esta apuesta, si comparamos algunas cantidades de dinero. En 1892, Megía ganaba, por su trabajo docente, 1.500 pesetas al año; y, en 1902, con cincuenta y siete años, 4.500¹¹. Por una primera medalla en 1899 se pagaban 6.000 pesetas, por una segunda entre 2.500 y 3.500; y por una tercera entre 1000 y 1.500¹².

La pertenencia de un artista a una determinada clase permite ampliar sus fuentes de financiación, al margen de su producción propiamente dicha, como sucede en el sistema capitalista. Desde luego, utilizaban sus obras como moneda de cambio. A algunos, como Rosales, apenas les sirvió para asegurar el futuro de su viuda y de su hija¹³. Otros, en cambio, mantuvieron fondos en el extranjero, como Fortuny, que garantizaron el porvenir de sus descendientes¹⁴. Muchos invertían en empresas, bancos y actividades económicas de diversa índole: las cartas de Federico de Madrazo están plagadas de información en ese sentido¹⁵. Algunos amasaron grandes cantidades de dinero y llevaron un tren de vida altísimo, como Sorolla¹⁶, mientras otros, como Francisco Pradilla, se vieron envueltos en situaciones comprometidas¹⁷.

Todas estas variables –género, imaginarios, dinero– no constituyen una consecuencia del sistema, pero este no funcionó sin lo que supusieron. Los diversos mediadores –artistas, profesores, críticos, gestores, gobernantes, promotores, coleccionistas– se movieron siempre dentro de un marco de circunstancias muy humanas. No debe olvidarse que el arte estuvo muy ligado siempre a coyunturas vitales, por más que pretendiese quedar envuelto en una aureola de trascendencia y eternidad.

Evidentemente, el sistema, en cuanto tal, se configuró, ante todo, como una estructura pública de alcance estético y sociopolítico, regida por principios programáticos concretos. En principio, el estado moderno asumió, respecto a las Bellas Artes, las mismas funciones que antes habían ejercido la Monarquía, las grandes familias aristocráticas o la Iglesia. La progresiva liberalización de las actividades económicas y culturales abrió el camino para la incorporación de nuevos protagonistas y mecanismos de producción y difusión.

La aplicación de esos principios fluye desde lo global a lo local, pasando por lo estatal, que constituye el núcleo de la gobernanza efectiva. Esos tres niveles –local (provincia), estatal

¹¹ Tomado de RODRÍGUEZ PRIETO, M.T. (comisaria), *Nicolás Megía Márquez (1845-1917)*, Badajoz, Diputación, 2011 [Textos de Francisco Javier Pizarro Gómez]. Véase también: PEDRAJA CHAPARRO, J.M. *Nicolás Megía*, Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 2002.

¹² Datos tomados de GUTIÉRREZ BURÓN, J. *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, 1987. En concreto, a Nicolás Megía se le pagaron 3.500 pesetas por la segunda medalla, cuando el cuadro fue comprado por el Estado, que lo asignó al Museo de Arte Moderno, quedando depositado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife en 1900.

¹³ GONZÁLEZ NAVARRO, C. "Vida de Eduardo Rosales (1836-1873). Apuntes para una cronología documental", en José Luis Díez, *Eduardo Rosales (1836-1873). Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2007, pp. 829-898.

¹⁴ REYERO, C. *Fortuny o el arte como distinción de clase*, Madrid, 2017.

¹⁵ Díez, J.L. (coord.) *Federico de Madrazo. Epistolario*, Madrid, 1994, 2 vols.

¹⁶ Díez, J.L. y BARÓN, J. (eds.) *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, Madrid, 2009.

¹⁷ Díez, J.L. y BARÓN, J. (eds.) *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2007 [Texto de C. González Navarro con bibliografía anterior]

(nación) y global (occidente)– constituyen el campo de actuación del sistema. El artista que se incorpora a él –o cualquier de los otros protagonistas– recorre cada uno de esos niveles que, en realidad, se subsumen uno en otro, como muñecas rusas. Según su fortuna crítica y sus aspiraciones personales el marco de referencia dominante será uno u otro.

III. EN UN LUGAR DE LA PROVINCIA DE CUYO NOMBRE NUNCA ME HE DE OLVIDAR.

La provincia es una división administrativa del estado. En España, como se sabe, esta forma de organización fue creada en 1833 con el fin de *gobernar* a los habitantes de un territorio¹⁸. Además de su función política, entre sus tareas de administración se encuentran las relacionadas con lo que entonces se denominaba *fomento* (educación, sanidad, industria, vías de comunicación). Como todo poder, se prestigia a sí mismo a través de la propaganda de su actividad. En ese sentido, el patrocinio de las artes no constituyó solo una más de sus competencias, sino también representó una herramienta privilegiada para engrandecer su prestigio. La Diputación Provincial, que es el órgano de gobierno de la provincia, asumió así las funciones de *distinción* que hasta entonces encarnaban otros poderes. Naturalmente, las nuevas élites provinciales se reconocieron en ellas.

Por lo que respecta al patrocinio de las Bellas Artes, en concreto, no todas las provincias eran iguales, a pesar de que habían sido creadas con una pretensión uniformadora. La importancia histórica de la capital, con sus instituciones, y, por supuesto, su fuerza cultural y económica, generaron diferencias determinantes. Aunque las particularidades son tantas como provincias, hubo dos grandes modelos: por un lado, el de aquellas provincias que contaban con una Academia de Bellas Artes en su capital, capaz de proporcionar educación y promoción a los futuros artistas, caso, entre otras, de Valencia, Barcelona, Sevilla o Zaragoza, desde donde *saltar* al extranjero, a veces sin pasar por una formación en Madrid; y, por otro, las que, por carecer de un centro de aprendizaje, empleaban sus fondos en enviar a sus jóvenes a otras ciudades españolas, preferentemente Madrid, o directamente al extranjero.

La cuestión no es baladí porque los artistas que se encontraron en el primer grupo alentaron enseguida una identidad provincial o regional a través de su producción, en tanto que la diputación que los financiaba fomentaba cierto tipo de temas *provinciales*, con independencia de que después pudieran alcanzar un proyección nacional o internacional, que en última instancia potenciaba, a su vez, el orgullo local. Los del segundo, por el contrario, se vieron obligados a *deslocalizar* sus asuntos e, incluso, su forma de pintar. Por supuesto, en la madurez de su trayectoria, sobre todo si retornaban a su lugar de origen, también terminaron por servir de referente estético, aunque de muy distinta manera.

La labor de las diputaciones –y, en algunos casos, también de los ayuntamientos– consistía en la financiación de estas instituciones. Una parte importante del presupuesto se lo llevaba el concurso periódico para enviar al mejor pintor de cada promoción al extranjero, que era también un acontecimiento de gran resonancia pública. No solo resultaba relevante el proceso de selección sino también el control posterior de sus actividades. Ambos suscitaban atención mediática. En aquellas capitales de provincia donde no había academia, la diputación salía del

¹⁸ BARRAJÓN, J.M. y CASTELLANOS, J.A. (coords.) *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, 2016.

paso según los medios de los que disponía, siempre tratando de emular el modelo general. Habitualmente, el control no era tan estricto ni la convocatoria de pensiones tan regular.

Otra importante vertiente de la promoción artística en las capitales de provincia es la organización de exposiciones, municipales unas, por ser convocadas por el ayuntamiento, como las de Barcelona, que fueron extraordinariamente importantes a partir de fines de siglo¹⁹; provinciales y regionales otras, en las que, junto a objetos de carácter industrial y agrícola, se mostraban pinturas o esculturas, lo que pone de relieve su valor como testimonio de progreso.

IV. SISTEMA DEL ARTE Y ORDEN NACIONAL.

Los tres grandes pilares que contribuyeron a hacer del sistema del arte un instrumento al servicio de la nación, tal y como el liberalismo la concibió, fueron, en primer lugar, la estructura de las enseñanzas artísticas, que engloba su ejercicio profesional en el ámbito público y el control del patrimonio; en segundo lugar, las exposiciones periódicas de objetos artísticos promovidas por el gobierno, específicamente identificadas como nacionales (aunque alguna, como la de 1892, fue considerada internacional); y, en tercer lugar, la crítica de arte, destinada a ser leída más allá de la capital de la nación, donde aquellas se celebraban, de manera que contribuyó a conformar un imaginario estético de *artistas nacionales*, movidos por aspiraciones similares.

Durante el reinado de Isabel II, gran parte de la política artística institucional estuvo impulsada por el deseo de legitimar, a través del arte, la figura de la reina²⁰. Gradualmente, el sistema se orientó a fortalecer la idea de nación, entendida como comunidad de individuos unidos por una misma historia y destino. Así, la nación termina por convertirse, para la mayoría, en el escenario principal en el que se ejerce la actividad artística, pivote central al que se mira desde la provincia, como referencia de valor, y desde el extranjero como referencia de identidad de un pueblo.

El primer objetivo de un gobierno nacional es controlar el sistema de enseñanza. Aunque parte de la financiación corría a cargo de instituciones locales, como se ha dicho, su estructura organizativa era similar en todas las academias, que dependían de la de San Fernando, en Madrid, responsable de elegir a los profesores, de pagarlos, y de aprobar los planes de estudio de todas ellas. Ese *centralismo* creó no pocas tensiones con las autoridades provinciales²¹. En todo caso, la formación inicial y el *cursus honorum* que debía seguir un artista no presenta diferencias apreciables por razón de su origen. En principio, por tanto, puede decirse que obedece a una estructura nacional.

Por mucho, que el imaginario artístico asociara la profesión de artista con la vocación, quien aspiraba a hacerse un nombre como artista necesitaba adquirir determinadas destrezas y demostrar que sabía aplicarlas, de acuerdo con unos parámetros perfectamente codificados sobre lo que era y no era aceptable en un marco estatal. Con independencia de la calidad de sus

¹⁹ OJUEL, M. *Les exposicions municipals de Belles Arts i Indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, Barcelona, 2013.

²⁰ DíEZ GARCÍA, J.L. *La pintura isabelina. Arte y política*, Madrid, 2010.

²¹ Véase, entre otros, algunos trabajos publicados en: FREIXA, M. y GRAS, I, (coords.) *Acadèmia i Art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània*, Barcelona, 2016.

profesores, el presupuesto o el rigor en la aplicación del reglamento, las materias que se enseñaban conducían a una preparación parecida. Allí aprendían dibujo del natural, dibujo del antiguo, ropaje, colorido, composición, anatomía, perspectiva y, también, teoría e historia del arte. Se trataba, en definitiva, de recursos fundamentalmente representativos avalados por la historia.

En cuanto a las exposiciones nacionales²², puede decirse que constituyen una trasposición del modelo francés del *salon*, con algunas variantes. Por supuesto fueron más allá de lo que habían sido las exposiciones madrileñas de la Academia de San Fernando²³ o del Liceo Artístico y Literario²⁴. Las Exposiciones Nacionales comenzaron a funcionar en España en 1856. Se celebraban en Madrid cada dos o tres años, según distintas circunstancias. El gobierno de turno, a través del Ministerio de Fomento, redactaba la normativa por la que se regían. Artistas de las más variadas procedencias –incluso extranjeros– eran convocados a enviar sus obras, de acuerdo con unas determinadas pautas, que se sometían al juicio de un jurado. Tanto en la organización como en la concesión de los premios participaban activamente los académicos, que compartían *mesa y mantel* en el jurado junto a los políticos. Naturalmente recibían todo tipo de presiones y críticas, desde el lugar de ubicación de las obras en salas –que es un constante caballo de batalla– hasta la concesión de las medallas. Las exposiciones se percibieron como una cita periódica, abierta al público general durante un cierto tiempo, en la que se esperaba detectar el *progreso* de las artes. Sirvieron, por tanto, para encauzar los gustos mayoritarios, fomentar la competición y clarificar la jerarquización de los artistas, aspecto decisivo para el mercado.

Más en concreto, cuatro son las principales consecuencias de este sistema de promoción y legitimación de la producción artística, en el trascurso de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX. En primer lugar, en cuanto a las obras que se exponían, la importancia de los grandes formatos, con asuntos cargados de contenido, que evidenciaban la capacidad de su autor para resolver problemas complejos de representación. Hasta 1890, aproximadamente, fue la pintura de historia el género más prestigiado en estos certámenes: quien aspirara a hacerse un nombre tenía que acreditarse con este tipo de piezas. Cuando a fin de siglo la pintura de historia entró en crisis, ocupó el puesto la pintura social, de carácter melodramático, que coexistió, a partir de 1900 aproximadamente, con obras de ascendencia simbolista o naturalista, siempre con pretensiones de llamar la atención.

En segundo lugar, en cuanto a la educación del gusto, las exposiciones nacionales promueven la erudición, el saber, la cultura de la memoria frente a la de la sensibilidad, el conocimiento frente a la experiencia, la habilidad probada frente al hallazgo sorprendente. Generan una cultura artística basada en lo vistoso, en la sorpresa fácil y mayoritaria, frente a lo selecto, reservado o exquisito. Permiten que resulte relativamente fácil hablar de pintura, sin necesidad de tener conocimientos estéticos profundos ni abstractos, ya que el cuadro se entiende como una visión, en relación con una realidad tangible o imaginada.

²² Además del citado trabajo de J. Gutiérrez Burón, para el siglo XIX, véase, para las primeras décadas del siglo XX: CAPARRÓS MASEGOSA, L. *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes (1901-1915)*, Granada, 2014.

²³ NAVARRETE MARTÍNEZ, E. *La Academia de Belas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, 1999.

²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. *El Liceo Artístico y literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, 2005.

En tercer lugar, para la trayectoria vital del artista y su consideración entre los posibles compradores de su obra, el sistema de reconocimiento –el medallero– contribuye a definir quién es y donde se encuentra cada pintor, que queda marcado de por vida. Los cuadros premiados constituyen su gran referencia curricular. Determinan su prestigio tanto como su economía.

En cuarto lugar, las exposiciones nacionales convirtieron al Estado en el principal mecenas de la producción artística nacional y, a su vez, en su principal cliente. Al respecto, cubrió tres grandes necesidades: a) la ornamentación de los edificios públicos, cuyas paredes recibieron, en compra o en depósito del Museo Nacional, algunos de los cuadros expuestos. Otros fueron realizados ex profeso por artistas premiados en ellas, de modo que, la sombra de las exposiciones alcanza desde los techos a las galerías de retratos de los próceres. Ayuntamientos, diputaciones, institutos, academias, universidades se adornaron con obras de aquellos artistas²⁵. A destacar, por su importancia, algunos ministerios, como el de Hacienda²⁶, el Palacio del Senado²⁷ y el Congreso de los Diputados²⁸; b) el crecimiento del Museo Nacional, hasta 1868 ubicado en el Convento de la Trinidad, que además de guardar las obras de establecimientos religiosos desamortizados, recibía las compras del Estado en las exposiciones. Esos fondos se integraron en el Museo del Prado, primero, tras su nacionalización, y se desgajaron en 1895 para formar uno de los primeros museos de arte moderno del mundo, situado en el edificio de la Biblioteca Nacional, en Madrid; c) la dotación de los museos provinciales, creados a lo largo del siglo XIX con fondos arqueológicos y obras de arte anteriores a la época contemporánea. Gradualmente recibieron, en depósito, piezas adquiridas en las exposiciones, por razones muy diversas, que acabarían formando parte del imaginario del museo.

En lo que respecta a la crítica de arte, una gran parte está ligada a la existencia de las exposiciones nacionales, por lo que no se entiende sin estas ni cuanto proyectan. Se ha dicho que “el artista depende de la prensa y esta establece fuertes vínculos con el Estado y con el mercado”²⁹. Pero también ha de verse como un agente del sistema del arte que termina por diferenciarse de la política gubernamental. De hecho, tiene sus propios cauces de difusión, ya sean libros, discursos, opúsculos o artículos de prensa, y quienes escriben actúan movidos por intereses y orientaciones muy diversas. Ideológicas y comerciales desde luego, con la intención de incidir en el mercado, pero también esconden afinidades personales o grupales, intuiciones muy lúcidas a veces, caprichos y debates no faltos de cultura y sensibilidad. En general, fomentan la idiosincrasia estética nacional, aunque constantemente establecen diálogos con las grandes corrientes internacionales del momento, bien es verdad que no con la inmediatez con la que se producen las novedades.

La crítica de arte, en el periodo de referencia, tuvo tal importancia que sentó las bases de la historiografía y de la museografía posterior, hasta nuestros días³⁰. La lista de nombres y textos que produjeron es considerable, cada vez más conocida por fortuna. Baste señalar aquí algunos rasgos que suelen encontrarse en los escritos, determinantes para la percepción del arte.

²⁵ Por su importancia, destacan los depósitos realizados en las universidades de Barcelona y Madrid. Véase: ALCOLEA, S. *Pinturas de la universidad de Barcelona. Catálogo*, Barcelona, 1980; IRIGOYEN DE LA RASILLA, M.J. *Patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2000.

²⁶ BUADES TORRENT, J. *El edificio del Ministerio de Hacienda y su tesoro artístico*, Madrid, 1982.

²⁷ DE MIGUEL, P. y otros. *El Arte en el Senado*, Madrid, 1999.

²⁸ SALVÁ, A. *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, 1997.

²⁹ GUILLÉN, E. *Orgullo y dependencia... op. cit.*, p. 115

³⁰ HENARES CUÉLLAR, I. (Dir.) *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, 2008.

En primer lugar, la crítica tiende ser esencialmente descriptiva: habla, antes que nada, de asuntos representados, de argumentos, de géneros artísticos, que suelen ser jerarquizados, de más a menos literarios. Se fija mucho en los tipos humanos, en los personajes, en su expresión, en su capacidad para emocionar y crear empatía. Valora la capacidad de hacer comprensible un tema en términos visuales y, por supuesto, su trascendencia moral. Eso refuerza la idea de la pintura como representación y como portadora de contenidos.

En segundo lugar, incide mucho en aspectos técnicos. Habla de lo que está bien pintado o esculpido de acuerdo a un determinado canon. Las novedades se incorporan con cautela. En muchas ocasiones, si se advierten, tienden a legitimarse mediante la comparación con modelos consagrados de otro tiempo. En general, es poco arriesgada.

En tercer lugar, refuerza las categorías entre artistas y entre obras. Dota de prestigio a unos y a otras, al tiempo que también se lo quita. Eso contribuye a crear un organigrama en el que existen diversos niveles de bondad.

En cuarto lugar, genera una cultura visual –o literario-visual, si se prefiere– paralela a la de los objetos artísticos, muchos de los cuales el público que lee ni ve ni verá nunca. Es el momento en el que la reproducción por distintos medios, grabado, ilustración gráfica o fotografía, comienza a convivir –cuando no a reemplazar– con el conocimiento directo de la obra, que es comentada a través de esa imagen secundaria. Las consecuencias de todo ello fueron, como se sabe, extraordinarias.

En quinto lugar, la crítica, como en todo tiempo, es la encargada de revelar el modo de ver. Precisa las funciones de la obra de arte, su destino ideal y, sobre todo, la lectura canónica que ha de hacerse de la pieza. En ese sentido, es un pilar del nacionalismo, tanto por los temas como por la proyección que proporciona a artistas nacionales. En general fomenta los valores sociales del arte: por eso se apasiona con lo que considera un impulso colectivo y se escandaliza con lo que cree que no debe formar parte del sacrosanto mundo del arte.

V. OCCIDENTE: EL ARTE COMO FORMA DE SENTIRSE EN EL CENTRO DEL MUNDO.

Libros como *Orientalismo*, de Edward Said, entre otros³¹, nos han obligado a pensar en occidente como una cultura, y no como *la cultura*. En el siglo XIX, sin embargo, no existió tal relativismo. La civilización solo era una, la nuestra; todo lo demás era diferencia, extravagancia, barbarie, incultura. Si un día el dominio económico de lugares como China o los países del golfo Pérsico terminan por imponer su modelo en el mundo, tal vez lleguemos a hablar de *occidentalismo* como una rareza acotada, como son ya nuestras ciudades históricas, convertidas en espacios inorgánicos. Casi igual que Oriente para nuestros antepasados. Por eso, cuando se reflexiona sobre el sistema del arte del siglo XIX, hemos de ser muy conscientes de que, en última instancia, existe, en su articulación, un componente imperialista, que no solo fomentó un sentido de superioridad de los agentes que participan en él, desde los artistas al público, desde los promotores a los coleccionistas, sino que facilitó que funcionara como un *canon cultural*. Todo lo que no estaba integrado quedaba fuera.

³¹ SAID, E. *Orientalismo*, Madrid, 1990; GRUZINSKI, S. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Paidós, Barcelona. 2007

Ese canon se encuentra más allá de la nación y, evidentemente, más allá de la provincia. Es el canon de *occidente*, término que se adopta aquí, a falta de mejor nombre, para identificar la acción cultural de las élites europeas y americanas que se implicaron en un modelo común de formación y promoción internacional del arte. En ese sentido, los medios de los que dispone el sistema para su internacionalización fueron similares en distintos lugares. De todos modos, como no existe –digamos– una llamada específica a *ser occidental*, ya que no hay un poder occidental constituido, ni siquiera europeo, capaz de alentar una política de identidad supranacional, son los poderes nacionales y locales los que están pensando siempre en un marco más amplio en el que competir. Ellos son los que construyen *occidente* como civilización, fenómeno que para el ejercicio del arte resulta decisivo. La comparación con otras culturas –El Islam, África, Asia oriental, Oceanía, América indígena– solo se hace en términos antropológicos.

El argumento es tan complejo como apasionante. Aquí solo se pretende invitar a reconocer una mirada de autoafirmación cultural sobre los instrumentos de internacionalización del sistema del arte. En concreto, los más importantes para los artistas españoles fueron el establecimiento en Roma, la presencia de su obra en certámenes internacionales, en particular en los salones de París y en las exposiciones universales, y la entrada de las piezas en un circuito animado por coleccionistas de distintas partes del mundo.

Siempre que se habla de la costumbre, más o menos impuesta, de continuar viajando a Roma tras la difusión del Impresionismo, cuando los referentes de la modernidad estaban en otro lugar, hay una necesidad de buscar justificaciones, como si el relato canónico del arte del cambio de siglo hubiese sido conocido por sus protagonistas y lo hubieran ignorado. Hay que insistir en que, para un artista *occidental* de aquel momento, viajar a Roma era lo normal. Lo hacían todos. Incluso Picasso. Otra cosa es lo que pudieran extraer de esa estancia, que dependía de su propia personalidad y de sus aspiraciones. En todo caso, Roma emerge como un hito fundamental de la cultura occidental en el periodo de entresiglos.

Desde 1873, los españoles contaban en Roma con una institución de referencia, la Academia de España³². La convocatoria de las pensiones para residir en ella se realizaba cada tres o cuatro años y tenía carácter nacional. El concurso se celebraba en Madrid y era muy disputado. En los primeros tiempos el reglamento diferenciaba entre pensiones de mérito, para artistas consagrados que prestigiaran la institución, y de número, con objeto de facilitar a los jóvenes el aprendizaje, la socialización con otros artistas y el conocimiento de las colecciones artísticas de Italia, y también del extranjero, pues era habitual que viajasen por Europa, especialmente a París. Eran financiados por el Ministerio de Estado (Asuntos Exteriores) y dependían de la Embajada de España ante la Santa Sede (más tarde de la de Italia), lo que deja bien claro que se trataba de una empresa cultural exterior. Las principales obligaciones, con variantes según la normativa, tipo de pensión y especialidad, consistían en la entrega anual de distintos trabajos reglamentarios: en el caso de los pintores, incluían dibujos del antiguo y del natural, copia de una pintura célebre (por lo general un fragmento), cuadro de asunto, de tamaño medio, en el que se incluyese una figura desnuda y cuadro de gran tamaño, con distintos personajes, en el que se representase un pasaje relevante de la historia o de la literatura (un boceto del mismo quedaba en posesión del Ministerio, mientras el cuadro grande era juzgado en la

³² CASADO ALCALDE, E. *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, 1987; MONTIJANO, J.M. *La Academia de España en Roma*, Madrid, 1998.

exposición nacional inmediata). Esas obras se daban a conocer en Roma, por lo que concitaban el interés y la comparación con pensionados de otros países.

El número de artistas españoles que tuvo la oportunidad de residir la Academia de Roma es reducido, si lo comparamos con la larga lista de nombres que vivieron en la ciudad a sus expensas o pensionados a cargo de otras instituciones públicas, en especial diputaciones provinciales y ayuntamientos. La mayoría de los que recibieron dinero público estuvo obligada a cumplir con trabajos similares, que eran juzgados en las respectivas academias. En algunos casos, parece que el seguimiento fue más relajado. En todo caso, lo importante es que se formó una colonia de pintores españoles en Roma que se educó en las mismas prácticas que los de otras procedencias y, a la larga, desarrolló un lenguaje plástico similar y unas mismas aspiraciones.

Naturalmente, la vida de un pensionado en Roma no se limitaba únicamente a cumplir con las obligaciones que le imponía la institución que le financiaba. El tiempo daba para mucho. Casi todos los pintores, de manera más o menos pública, se dedicaban a otro tipo de trabajos, con objeto de mejorar su situación económica. Por lo general, realizaban cuadros de pequeño tamaño con motivos históricos anecdóticos, tipos españoles o paisajes que los marchantes se encargan de colocar en el mercado internacional. A algunos artistas, como el pintor Baldomero Galofre o el escultor Agustín Querol, esa actividad paralela, desarrollada durante el periodo de su pensión, les ocasionó un conflicto con las autoridades que, en realidad, escondía una contradicción: el mundo y el sistema del arte no estaban acompasados. Como el mundo no iba a detenerse, a la larga hubo de cambiar el sistema.

La tentación de vivir de la pintura, lo que se interpretó como una concesión a los gustos mayoritarios, frente a la búsqueda individualizada del artista, para quien los elogios del público se vieron como un peligroso canto de sirena, tensionaron la profesión en el tránsito del siglo XIX al XX. No pocos pintores continuaron en Roma, por más o menos tiempo, o enviaron obra allí desde España para ser vendida, después de haber cumplido su periodo de pensión. Al fin y al cabo, era una plataforma para su proyección internacional.

Ahora bien, quien abiertamente optaba por la carrera comercial en el extranjero el lugar al que tenía que acudir, antes o después, era París. En ese sentido, la capital francesa fue percibida siempre como la referencia de la moda y, por lo tanto, del comercio, aunque también hubo quien siguió enseñanzas académicas en la *École de Beaux-Arts* o en talleres privados³³. En todo caso, para los artistas españoles, como para los del resto de occidente, instrumentos fundamentales del sistema fueron las exposiciones y los marchantes parisinos.

Las exposiciones periódicas más importantes de París fueron los salones. Su origen está en las obras que se reunían en el *Salon Carrée* del Palacio del Louvre desde el siglo XVIII, transformado en museo en época de Napoleón. El número de piezas presentadas creció de forma exponencial hasta el punto de convertirse, a mediados del siglo XIX, en una cita indispensable para artistas y aficionados, no solo franceses, sino de todo el mundo. Durante un siglo, aproximadamente, los grandes hitos del arte occidental se gestaron en este certamen. En la segunda mitad, el aumento de expositores sigue creciendo, aunque pierde relevancia en cuanto a su capacidad de ofrecer novedades. No obstante, conserva para muchos artistas, y sobre todo para

³³ REYERO, C. *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, 1993.

la buena sociedad que compra cuadros, un prestigio insustituible. En 1857 se había trasladado al Palacio de los Campos-Elíseos, aunque mantuvo el nombre, que fue adoptado por otras exposiciones, más o menos similares, aparecidas a lo largo del siglo, como el Salón de los Rechazados, el llamado Salón de la Nacional, formado por un grupo de disidentes del *Salon Officiel*, el de los Independientes o el de Otoño. Además, están las galerías privadas, más o menos vinculadas a marchantes, como la de Georges Petit, Adolphe Goupil o Durand-Ruel, entre otras.

La presencia de obras de arte en las exposiciones universales –lo mismo que en otras ferias de carácter internacional e, incluso, en muchas citas artísticas del extranjero– obedece a una política de los gobiernos de cada país. No ha de buscarse, pues, en ellas una presentación equilibrada de la práctica artística *universal* en un momento dado, ni tampoco un debate estético profundo. Son exhibiciones de *músculo artístico*, dependientes de la fuerza de cada nación y del lugar en que se celebra la cita. Bien es verdad que las obras expuestas han de tener un requisito imprescindible: han de ser susceptibles de ser comparadas. No puede compararse lo que no se parece.

En concreto, las cinco exposiciones universales celebradas en París entre 1855 y 1900 tuvieron un impacto considerable en la dinámica Nación-Occidente, con reacciones curiosas tanto en España como en el extranjero. Baste destacar el malestar por la crítica recibida por Federico de Madrazo en 1855³⁴; la disputa por la medalla de honor entre Rosales y Stefano Ussi en 1867, que finalmente le fue otorgada al italiano³⁵; el éxito de Martín Rico, Raimundo de Madrazo y Mariano Fortuny en 1878, a pesar de haber participado fuera de la sección española³⁶; el triunfo de *Una sala de hospital. La visita* de Luis Jiménez Aranda en 1889, que contribuyó a la liquidación de la pintura de historia³⁷; o la polémica generada en 1900 por la amplia consideración que tuvo Sorolla, en detrimento de Zuloaga, pilares de un imaginario sobre la España blanca y la España negra en el extranjero³⁸.

Como en el caso de las Nacionales, todas estas exposiciones generaron un caudal de publicaciones ilustradas, más o menos especializadas, que llegaron a las élites culturales de todo el mundo *civilizado*. Pero lo que resulta mucho más importante, para la articulación de un sistema del arte *occidental*, es que la reproducción de las obras expuestas alimentó un mercado internacional de imágenes, destinadas tanto a servir de adorno como a la ilustración de libros y publicaciones periódicas, cuyas características editoriales eran relativamente similares en los distintos países. Este mercado estuvo muy ligado a la realización y venta de obra original, tanto entre los propios artistas, que promocionaban su obra a través de reproducciones, como entre seguidores o imitadores, que se aprovechaban de su fama. En el caso de España, revistas como *La Ilustración Artística*, en Barcelona, o *La Ilustración Española y Americana*³⁹, en Madrid, entre otras, insertaron en sus páginas grabados y fotografías de artistas de la más variada procedencia que, por lo general, habían dado a conocer su obra en alguna exposición reciente o eran propiedad de algún potentado. Allí conviven *visualmente* españoles y extranjeros en pie

³⁴ DÍEZ, J.L. (Dir.) *Federico de Madrazo y Kuntz*, Madrid, 1994.

³⁵ GONZÁLEZ NAVARRO, *Op. cit.*, p. 868

³⁶ BARÓN, J. (ed.) *El Legado Ramón de Errazu. Fortuny, Madrazo, Rico*, Madrid, 2005.

³⁷ REYERO, C. *París y la crisis de la pintura española...* *Op. cit.*, pp. 256-258

³⁸ CALVO SERRALLER, F. (com.) *Sorolla y Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Bilbao, 1998.

³⁹ REYERO, C. "Más allá de Francia. Las ilustraciones de pintura contemporánea extranjera", En: GINÉ, M., PALENQUE, M. y GOÑI, J.M. *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Berna, 2013, pp. 239-265.

de igualdad. Todos sus trabajos se parecen. Unos y otros conforman por igual el gusto de una clase que se siente cosmopolita, no siempre consciente de que, al mismo tiempo, su opción estética representa un ejercicio de reafirmación de *occidentalismo*.

VI. ASUNTOS QUE PINTAR.

El mercado artístico internacional se inundó de cuadros en los que aparecen pintados, según una fórmula representativa común, un cierto tipo de temas con características similares, salidos de esa cantera visual. La cuestión del estilo –un cierto naturalismo de escuela tocado de fórmulas históricas– pasa a segundo plano, como si fuera *lo normal*, frente a la variedad de motivos, que van más allá de los géneros tradicionales. La pintura constituye un medio distinguido que permite *coleccionar* imágenes concebidas para el adorno o el recreo contemplativo de una cierta clase social.

En ese sentido, los artistas que, como Nicolás Megía, se encuentran más o menos conscientemente inmersos en esa corriente y en esa forma de concebir la pintura, abordaron fundamentalmente cinco grupos de asuntos. En primer lugar, retratos, entre los que se incluyen las representaciones que se hacen de sí mismos, de sus familiares, efigies de colegas, con frecuencia personas del mundo del arte (otros pintores, críticos, clientes), encargos oficiales y encargos privados. Esto pone de relieve que el género mantiene su prestigio para definir una posición y una manera de ser: es la expresión intrínseca de la personalidad y de la elegancia, y, en el caso de las mujeres preferentemente, también de su belleza (o de lo que queda de ella)⁴⁰.

En segundo lugar, los tipos humanos, con particular atención hacia el mundo popular y campesino⁴¹. A diferencia del retrato, el interés del pintor no está en captar los rasgos individuales, concretos, de un personaje, sino su carácter modélico, arquetípico, abstracto, universal. El origen de esta práctica arranca del Romanticismo, pero está muy ligada al sentimiento burgués de pérdida de las raíces y al deseo de recordar el pasado y los lugares de forma distintiva e inmóvil, tal y como se desarrolló en torno al cambio de siglo. El abanico de tipos es amplio. Entre los masculinos destacan, por un lado, los ancianos, en los que trata de plasmarse la esencia que conservan en sus rasgos, lo ancestral del grupo social al que pertenecen; y, por otro, los trabajadores del campo, aunque algunos pintores también se interesan por tipos urbanos. Entre los femeninos, sobreviven las representaciones de mujeres italianas –*ciociare*, albanesas, napolitanas– aunque, según el país de procedencia del pintor, se abordan las más características de cada lugar. En el caso de los españoles las hay de todas las regiones, chulas madrileñas, falleras valencianas y flamencas andaluzas las que más. También perviven tipos exóticos, como odaliscas. A modo de variante, dentro de la representación de tipos, podría considerarse la atención de estos artistas hacia el desnudo femenino (cuando no es un mero ejercicio anatómico), por cuanto suele ser estar relacionado con el posado⁴².

En ese mismo contexto hay que entender, en tercer lugar, la atención que estos pintores prestan al paisaje. No suelen practicarlo como una experiencia luminoso-visual traducida en pinceladas y valores cromáticos, sino como un asunto seleccionado y concreto extraído de la

⁴⁰ PÉREZ ROJAS, F.J. *El retrato elegante*, Madrid, 2000.

⁴¹ PÉREZ ROJAS, F. J. *Tipos y paisajes*, Valencia, 1999.

⁴² REYERO, V. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Madrid, 2009; LOZANO BARTOLOZZI, M^a. del M. *Arte y belleza en el desnudo. Nicolás Megía y su colección de modelos fotográficos en revistas impresas*, Badajoz, 2017.

realidad, aunque, por supuesto, aprecian la frescura de lo abocetado y el encuadre casual. Los lugares más singulares de Roma, de sus alrededores o de otras localidades que forman parte del imaginario viajero universal se encuentran entre los motivos más pintados. Se trata, por tanto, de paisajes con identidad, elegidos por su capacidad evocadora. Cuando no se trata de sitios concretos, son pintados porque encierran algún tipo de pintoresquismo.

En cuarto lugar, se encuentra la representación de temas anecdóticos ambientados en el pasado, con un contenido más o menos narrativo, con frecuencia frívolo o moralizante. Debe diferenciarse del género histórico propiamente dicho, en decadencia desde la última década del siglo XIX, del que se distingue tanto por su falta de épica como por el pequeño tamaño de los cuadros y por estar destinado a coleccionistas particulares. Las escenas se sitúan preferentemente en el siglo XVII o XVIII. Se recrean tabernas, sacristías, salones palaciegos, estudios de artista o rincones callejeros; por esos lugares transitan espadachines, mosqueteros, estudiantes, trovadores, sacristanes, frailes, cardenales, monaguillos, amas de cría, damas elegantes, toreros, húsares o mayordomos negligentes, que experimentan alguna anécdota inane.

Por último, en quinto lugar, hay que referirse al género de los bodegones o naturalezas muertas, insuficientemente estudiado aún y de importancia considerable. Ciertamente está muy ligado al anterior grupo de temas, por cuanto implica algún tipo de reflexión, más o menos profunda, que está muy presente en la tradición, por lo menos española, donde rara vez fue un mero ornamento casual. En ese sentido, quizá sea, de todos los géneros practicados por Megía, el que más le acerque a otro fuentecanteño universal, Francisco de Zurbarán.