

# Academicismo y pintura académica

Joan Campàs Montaner

PID\_00141158



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento (BY) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya). La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/legalcode.es>

## Índice

<b>1. Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Las academias en la historia.....</b>	<b>8</b>
<b>3. La Academia, la Escuela de Bellas Artes y el Salón.....</b>	<b>12</b>
3.1. La Académie des Beaux-Arts .....	12
3.2. La École des Beaux-Arts .....	14
3.3. El Salón .....	16
<b>4. La pintura académica.....</b>	<b>24</b>
4.1. Respetar la "jerarquía de los géneros" .....	28
4.2. Afirmar la primacía del dibujo sobre el color .....	30
4.3. Profundizar en el estudio del desnudo .....	30
4.4. Privilegiar el trabajo en el taller con respecto al trabajo al aire libre, sobre el motivo .....	34
4.5. Realizar obras "acabadas" .....	34
4.6. Imitar a los antiguos, imitar la naturaleza .....	35
<b>5. Formación académica.....</b>	<b>36</b>
<b>6. Crítica y legado.....</b>	<b>38</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>43</b>



## 1. Introducción



Jean-Léon Gérôme: *Diógenes*, 1860. Óleo sobre tela. 74,5 x 101 cm. Baltimore, Walters Art Museum.

A lo largo del siglo XVII, Italia fue dejando de tener la primacía del pensamiento estético sobre las artes. Todavía continuaba ejerciendo un importante papel, tanto como conservadora de las antiguas tradiciones, como por ser el lugar de origen de las novedades; sin embargo, el centro intelectual se estaba trasladando y la teoría del arte se convertía en más cosmopolita. En Francia, en particular, existían nuevos centros que competían con éxito con Florencia y con Roma. El siglo XVII y los inicios del XVIII, a pesar de seguir a la sombra del Renacimiento italiano, fueron una de las épocas más creativas en la historia del pensamiento estético.

La teoría del arte del siglo XVII se configuró a partir y por medio de dos novedades:

1) La aparición de una **nueva clase de estudiosos del arte**, en particular, el **anticuario erudito**, para quien la Antigüedad no se transmitía sólo mediante los textos sino a partir de restos materiales, vestigios arqueológicos y fragmentos de esculturas. Estudiaba los fragmentos antiguos para entender la Antigüedad, pero también para contribuir –como crítico– a la formación de pintores y escultores de su país o su ciudad. Un ejemplo de crítico-anticuario lo encontramos en Franciscus Junius, médico y erudito holandés, cuya obra, *Painting of Ancients*, apareció en Ámsterdam en 1638. ¿Serían estos anticuarios los portavoces del clasicismo? Recordemos que el término *clásico* se utilizaba para comparar lo antiguo (clásico) con lo moderno (contemporáneo).

2) Una **base institucional nueva**: la **Academia de las artes**, la cual suministró un sólido marco institucional para el desarrollo de la teoría del arte, que a menudo fue restrictivo, y pretendía alcanzar los objetivos e institucionalizar las funciones de la teoría renacentista del arte. Se proponía educar la mano del artista, formar su mente y conformar sus gustos y criterios, y todo ello a partir

de un concepto sobre qué se debía entender por "buen" arte y en qué consistía el proceso creativo. Su intención era, pues, enseñar a los artistas la "verdadera" doctrina formulada en los tratados de arte de los siglos XV y XVI.

El término *academia* incorpora a lo largo de la historia múltiples significados. Deriva de un emplazamiento próximo a la Acrópolis de Atenas, donde Platón y sus amigos y discípulos se encontraban con el fin de hablar de filosofía. Este lugar era el bosque o jardín de *Academos*, y quienes paseaban bajo los árboles eran conocidos como la Academia de Platón.

Cuando el término renació en la Florencia del siglo XV, en el círculo de Ficino y bajo el mecenazgo de los Médicis, supuso la proclamación del nuevo espíritu humanista.

La **Academia renacentista** se oponía a la estructura altamente organizada y firmemente establecida de la enseñanza escolástica, como también era básicamente contraria al carácter cerrado y jerarquizado de la sociedad medieval. Designa, por extensión, a cualquier agrupación intelectual o artística, y posteriormente se denominan así las escuelas o los talleres dedicados a la enseñanza y al estudio del arte en los que el desnudo constituye la materia básica, y se considera *académica* la obra de arte que en su ejecución acata los mandatos y el formalismo impuestos por una academia, y califica de este modo las copias de escultura y pinturas de la Antigüedad, hecho que implica trabajar a la "manera" de los maestros del pasado.

Así, a finales del siglo XVI, surgen una serie de "academias" con la finalidad de transmitir las técnicas tradicionales a los jóvenes artistas, lo que reduce el trabajo de los grandes artistas a una serie de reglas.

Italia fue siendo sustituida por Francia. Versalles, símbolo y sede de la monarquía absoluta, unificó todas las instituciones sociales y gubernamentales bajo una sola dirección, y su equivalente en el arte se concretó en un conjunto unificado y racional de academias sometidas directamente al rey. Las academias eran los medios (de carácter eminentemente conservador) para transmitir la idea de absolutismo en la esfera del arte.

Predominio de lo que es formal, tendencia a un planteamiento escéptico de la emoción y el color, sus normas pictóricas se basan en la pureza racional y en el establecimiento de relaciones lógicas y matemáticas demostrables. Estas características calificaron el arte académico como "clásico" y entonces quedó aprobado como modelo. Bajo las academias, la hegemonía artística de Europa pasó, pues, de Italia a Francia.

Las academias establecían normas técnicas, patrones y modelos de simetría, orden, regularidad, dignidad y claridad. Los temas elegidos guardaban relación directa con un afán moralizador y menudeaban las escenas religiosas extraídas de la Biblia o de la vida de los santos. En su versión profana, las academias preferían asuntos mitológicos, alegóricos y heroicos de la Antigüedad clásica. Los artistas anteriores al siglo XVIII raramente se apartaron de estos estrechos límites, situación que fue cambiando en el período de la Revolución Francesa, momento en el que tomó un gran impulso el tema histórico y nacional.



Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus*, 1863. Óleo sobre tela. 130 × 225 cm. Musée d'Orsay, París.

Se denomina, pues, **arte académico**, al estilo de pintura y escultura producido bajo la influencia de academias europeas o de universidades. También se suele atribuir a aquellos estilos nuevos que, rebelándose contra el arte académico, se han convertido ellos mismos en académicos, al haber convertido las nuevas aportaciones en normas y prescripciones.

Específicamente, el arte académico son el arte y los artistas influidos por las normas de la Academia Francesa de Bellas Artes, sobre todo el arte practicado bajo movimientos como el neoclasicismo y el romanticismo, y que se halla bastante bien reflejado en las pinturas de William-Adolphe Bouguereau, Suzor-Coté, Thomas Couture, Alexandre Cabanel y Hans Makart. A menudo también se lo denomina *art pompier* y en ocasiones se lo conecta con el historicismo, el eclecticismo y el sincretismo.

## 2. Las academias en la historia

En el Renacimiento se empezó a aplicar esta palabra a casi todos los círculos filosóficos o literarios y, en ocasiones, la utilizaban grupos de artistas que discutían sobre problemas, tanto teóricos como prácticos –en este sentido se utilizaba irónicamente a la hora de referirse al taller de Botticelli, hacia 1500–. De manera similar, la famosa academia de Leonardo da Vinci (la referencia nos ha llegado en grabados de los primeros años del siglo XVI) casi seguro que no suponía más que un grupo de hombres que discutían sobre problemas científicos y artísticos con Leonardo.

Otra academia temprana es la que Vasari atribuyó a Lorenzo de Médici, bajo la dirección del escultor Bertoldo, una antecesora adecuada de la que el mismo Vasari promovió en 1563; todas las pruebas apuntan a que, mientras que Lorenzo permitía que los artistas y otras personas accedieran libremente a sus colecciones, no había entidades de ningún tipo relacionadas con el arte en la Florencia de su tiempo.

La primera academia del arte propiamente dicha fue formada cuando el duque Cosme de Médici fundó la **Accademia del Disegno** en Florencia, en 1563. El promotor fue Giorgio Vasari, cuyo objetivo era emancipar a los artistas del control de los gremios y confirmar el ascenso de posición social que habían alcanzado durante los anteriores cien años. Miguel Ángel, quien personificaba más que nadie este cambio de estatus, fue nombrado uno de los dos jefes, y el duque Cosme fue el otro. Se elegían 36 artistas miembros; aficionados y teóricos también podían formar parte de la misma. Los estudiantes aprendían el *arti del disegno* (un término acuñado por Vasari) y se programaban lecciones de geometría y anatomía, pero no había ningún plan de formación obligatoria para sustituir la práctica regular de taller. Esta academia ganó rápidamente una gran autoridad internacional; sin embargo, en la misma Florencia pronto degeneró en una especie de gremio de artistas glorificados.

En 1582, Annibale Carracci abrió su muy influyente Accademia de Desiderosi en Bolonia, sin apoyo oficial; era más bien como el taller de un artista tradicional, pero el hecho de sentir la necesidad de etiquetarlo como "academia" demuestra la atracción de la idea en la época.

El siguiente paso importante se llevó a cabo en Roma, donde en 1593 se fundó la **Accademia di San Luca**. Se encargó al pintor Girolamo Muziano (1532-1592) reunir a los pintores y escultores consagrados para asegurar la fundación de esta academia. Su intención era elevar el trabajo de los artistas desde el simple artesanado. El 13 de octubre de 1577, el papa Gregorio XIII autorizaba la institución y anexó a la congregación religiosa bajo las invocaciones del mismo santo, el evangelista Lucas, después de su nombramiento como santo

patrón de todos los pintores (según la leyenda, san Lucas es el autor del primer retrato de la Virgen María). Durante sus primeros años, la asociación estuvo bajo el patrocinio papal, que dominaba y controlaba toda la institución. Situada cerca de la Fontana de Trevi, se desarrolló realmente gracias a Federico Zuccaro, quien, en 1593, asumió su dirección. Si bien se puso más el acento en la instrucción práctica que en Florencia, las lecciones teóricas también eran importantes en los planes de la Accademia, y se ocupaba más de la teoría del arte que la florentina.

De todos modos, la Accademia no triunfó del todo en su guerra contra los gremios hasta que no recibió el poderoso apoyo del papa Urbano VIII, en 1627 y en 1633. Se celebraron debates sobre política artística, se ejerció cierta influencia sobre encargos importantes y se hizo todo lo posible con el fin de conseguir que las vidas de todos los que no eran miembros de ésta (como muchos de los artistas flamencos independientes que trabajaban en Roma) fueran bien desagradables. La necesidad de transformar la enseñanza teórica de las escuelas en una más concreta transmisión de los saberes impulsó también la institución de una Academia del Desnudo (Accademia del Nudo). Los primeros estatutos fueron oficialmente aprobados en 1607 y modificados durante el transcurso de los siglos hasta llegar a los que en la actualidad se encuentran en vigor, que se remontan a 1959. Han formado parte del cuerpo académico artistas ilustres, pintores, escultores y arquitectos, en calidad de miembros académicos eméritos: Algardi, Baciccio, Bernini, Borromini, Canova, Caravaggio, Carracci, David, De Chirico, Guercino, Juvara, Pietro de Cortona, Piranesi, Poussin y Valadier.



Guercino: *San Lucas pintando a la Virgen María*, 1652-1653. Óleo sobre tela. 220,98 × 180,34 cm. Nelson-Atkins Museum of Art.

La Accademia di San Luca sirvió más tarde como modelo para la **Academia Real de Pintura y Escultura** fundada en Francia en 1648, que más tarde se convirtió en la Academia de Bellas Artes. La Academia francesa muy probablemente adoptó el término *arti del disegno*, que tradujo como *bellas artes*, del cual ha derivado el término inglés *fine arts*. La Academia Real de Pintura y Escultura se fundó con el objetivo de distinguir a los artistas, "que eran señores

que practicaban un arte liberal", de los artesanos, que se dedicaban al trabajo manual. Este énfasis en el componente intelectual de "hacer arte" tuvo un impacto considerable en los temas y estilos del arte académico.

La otra única organización parecida en Italia fue la academia establecida en Milán por el cardenal Federico Borromeo en el año 1620. Sin embargo, mientras tanto, esta palabra se utilizaba a menudo para designar a las instituciones privadas en las que los artistas se encontraban en algún estudio o en el palacio de algún mecenas para dibujar al natural, como la citada de Carracci en Bolonia.

En Francia, un grupo de pintores, movidos por las mismas razones de prestigio que las que habían inspirado antes a los italianos, persuadieron a Luis XIV (1638-1715) para que fundara la Académie Royale de Peinture et Sculpture, en 1648. Los gremios también se opusieron con fuerza, y su supremacía no quedó asegurada hasta que Colbert no fue elegido viceprotector de ésta, en 1661, y encontró en la *Académie* un instrumento para imponer los modelos y principios oficiales del gusto y, de esta manera, controlar toda la actividad artística en Francia. Colbert y Lebrun, el director, concibieron una dictadura sobre el arte y, por primera vez en la historia, la expresión *arte académico* adquirió una significación precisa. La Académie se atribuyó un verdadero monopolio sobre la enseñanza y la exposición y, a base de aplicar rígidamente sus propios criterios de afiliación, empezó a ejercer una influencia económica importante en la profesión de los artistas. Por primera vez, una ortodoxia de doctrina artística y estética obtuvo sanción oficial.

Hija de la Academia francesa fue la **Académie de France à Rome**, fundada en el Palazzo Capranica, en 1666, por Luis XIV, bajo la dirección de Jean-Baptiste Colbert, Charles Le Brun y Gian Lorenzo Bernini. Esta academia fue, desde el siglo XVII al XIX, la culminación del estudio para los artistas franceses seleccionados que, habiendo ganado el prestigioso Prix de Rome (Premio de Roma), obtenían una beca para 3, 4 o 5 años (dependiendo de la disciplina de arte que practicaban) con la finalidad de estudiar arte y arquitectura. El premio era organizado por la Académie Royale de Peinture et de Sculpture y estaba abierto sólo a sus alumnos. También había "segundos premios", que permitían igualmente marcharse a Roma, pero durante menos tiempo. Eugène Delacroix, Édouard Manet y Edgar Degas forman parte de los artistas que se presentaron a concurso y no lo obtuvieron nunca. Jacques-Louis David intentó incluso suicidarse después de haber fracasado tres años seguidos. Los becarios eran conocidos como *pensionnaires* de la Académie (pensionistas de la Academia).

La Academia estuvo ubicada en el Palazzo Capranica hasta 1737, y de 1737 a 1793 en el Palazzo Mancini. En 1803, Napoleón Bonaparte la emplazó en la Villa Médici, con la intención de perpetuar una institución que fue amenazada por la Revolución Francesa y, así, ofrecer a los artistas franceses jóvenes la oportunidad de ver y copiar las obras maestras de la Antigüedad o el Renacimiento, y devolver a París sus "envois de Rome", los resultados de su trabajo,

es decir, obras enviadas a París para ser juzgadas, ya que éste era un requisito obligatorio de todos los becados. El Premio de Roma se interrumpió durante la Primera Guerra Mundial y Mussolini confiscó la villa en 1941, lo cual obligó a la Académie a trasladarse a Niza y después a Fontainebleau, hasta 1945. Finalmente, el Premio de Roma fue eliminado por André Malraux, en 1968.

Se fundaron otras academias en Alemania, España y otros lugares, entre mediados y finales del siglo XVII, que utilizaban el modelo francés e imitaban las enseñanzas y los estilos de la Academia Francesa. Se calcula que en 1720 en Europa había diecinueve academias activas. A mediados de siglo XVIII se produjo un aumento de su actividad y en torno al año 1790 exactamente más de cien academias de arte prosperaban por toda Europa. Entre éstas se encontraba la **Royal Academy de Londres**, fundada en el año 1768 (anteriormente en Inglaterra tan sólo habían existido academias de enseñanza privadas, una de las cuales fue dirigida por Thornhill y después por Hogarth).

En su gran mayoría, estas academias eran el producto de una nueva conciencia por parte del estado del papel que podía llegar a tener el arte en la vida de la sociedad. La Iglesia y la Corte ya no eran los principales mecenas del arte. Sin embargo, con el crecimiento de la industria y el comercio, la importancia económica atribuida al buen diseño llevó a un apoyo oficial de las academias de enseñanza. Ligada inseparablemente a este motivo, se hallaba la promoción del neoclasicismo por oposición a los estilos supervivientes del barroco y el rococó. Por todas partes, las academias se erigieron ellas mismas como las máximas defensoras del nuevo retorno a la antigüedad. Un efecto de la expansión de las academias era dificultar la formación a las mujeres artistas, que eran excluidas de la mayoría de las academias hasta la última mitad del siglo XIX (1861, para la Royal Academy). En cambio, los modelos desnudos eran casi siempre mujeres, hasta el siglo XX.

Paralelamente, los miembros que dominaban el panorama artístico mantenían una controversia. Se trata de la "batalla de estilos", un conflicto sobre si Peter Paul Rubens o si Nicolas Poussin eran un modelo adecuado que seguir. Los seguidores de Poussin, denominados "poussinistas", argumentaban que la línea (*disegno*) debería dominar el arte, a causa de su apelación al intelecto, mientras que los seguidores de Rubens, denominados "rubenistas", argumentaban que el color (*colore*) habría de dominar el arte, a causa de su apelación a la emoción. El debate se reactivó a principios del siglo XIX, durante el neoclasicismo, tipificado por la obra de Jean Auguste Dominique Ingres, y el romanticismo, tipificado por la obra de Eugène Delacroix. Los debates también se centraban en discutir si se aprendía mejor el arte observando la naturaleza o si se aprendía observando a los maestros artísticos del pasado.

### 3. La Academia, la Escuela de Bellas Artes y el Salón

A comienzos del siglo XIX, el arte se encontraba sometido a una estructura jerárquica tan fuerte como la que determinaba el tipo de organización de toda la sociedad de la época: por encima de todo había tres instituciones, con un gran prestigio social y con el apoyo político y económico del Estado: la **Académie des Beaux-Arts**, la **Académie des Beaux-Arts** y el **Salón** (exposición anual).

#### 3.1. La Académie des Beaux-Arts

El país que revolucionó el destino de las academias fue Francia, donde el primer modelo académico fue la Academia de San Lucas, de París, creada en 1648, germen de la que se refundó, bajo la inspiración política del ministro de Luis XIV, Colbert, y del superintendente para las artes, el pintor Lebrun, en 1663. El reglamento de esta nueva Academia Real especificaba que los artistas debían reunirse en una asamblea general el primer sábado de julio y que, con este motivo, habían de aportar "algún fragmento de su obra que sirviera para decorar el lugar de la Academia durante sólo algunos días, y más adelante podían retirarlo, si así lo creían conveniente". Colbert especificó que dicho evento se celebraría con carácter bienal y que duraría una semana, coincidiendo con la Semana Santa, en el mes de abril. La primera asamblea tuvo lugar el 23 de abril de 1667.

La importancia del modelo estatalizado de la Academia Real residía no sólo en su poder centralizador, sino en la campaña de creación del "gusto francés" o "gran gusto", que implicaba unos determinados ideales artísticos y también un uso consciente y sistemático del arte como propaganda de poder político. En este contexto se entiende la relevancia estratégica que adquirieron las exposiciones públicas y su ubicación en lugares emblemáticos. Con la Academia Real francesa, el arte había dejado de ser un asunto privado para convertirse en un fenómeno de proyección pública.

Los artistas académicos se veían condicionados a la hora de decidir sus temas y modelos por el peso del legado de la vieja noción aristocrática que determinaba qué era digno de ser pintado y, además, cómo se debía pintar. Y esto quedó definitivamente consolidado con la aceptación de una **estructura jerárquica** para los diferentes géneros artísticos.

Esta jerarquización de los temas iba paralela a otra que se refería a la habilidad del artista: debía cuidarse más el dibujo y el acabado si el tema era elevado; se aceptaba que, en obras de los géneros más bajos, algunas zonas quedaran

esbozadas. Implicaba también la elección de la dimensión y de la escala de la obra: una pintura importante era una pintura realizada a gran escala. Existía un determinado número de temas –la violencia, el crimen, los vicios– que no se podían representar, a no ser que se hallaran dentro de un contexto donde podían ser aceptables, como el de la mitología.

Los pintores que trabajaban para la nobleza querían afirmar su situación social y su reputación. Los académicos se consideraban a ellos mismos como intelectuales, una situación que los ponía al mismo nivel que sus patrones. Ello explica la insistencia de la Academia en el estudio de la Biblia y de los clásicos, en la pintura de historia y, también, en el dibujo, que, paradójicamente, se consideraba una actividad de carácter menos manual que la pintura, y por dos razones:

- Se creía que el dibujo dejaba que se manifestara más libremente el talento intelectual del artista.
- Se vinculaba con el concepto de *dessin*, noción de gran importancia. Se decía que lo que confería a los artistas la condición de intelectuales era su habilidad para componer un cuadro, para distribuir sobre la superficie de la tela cada uno de los elementos de la pintura según la importancia que tuviera cada uno de ellos, de tal manera que, al mismo tiempo, resultara evidente el sentido del conjunto. Esta composición se iba perfilando a partir de dibujos preparatorios y bocetos, casi siempre más pequeños y con un grado de acabado menor.

De acuerdo con su vocación de ser una institución intelectual, la Academia fomentaba la creación de un arte erudito que suponía un amplio conocimiento de lo que es clásico y la asimilación de un corpus teórico de escritos sobre arte, donde se trataban cuestiones relativas tanto a la manera adecuada de narrar una historia como a cuestiones propias de la estética clasicista como el orden, la claridad, la armonía, lo que es edificante, bello, conceptos centrales dentro de la tradición grecorromana.

De esta manera, la Academia mantenía una **ideología completa del arte**: un conjunto de afirmaciones, creencias y actitudes sobre qué debía considerarse arte, qué determinaba que un pintor fuera, además, un artista, cómo se encuadraba el arte en la sociedad y cómo había de ser esta sociedad. La Academia era una institución muy conservadora, tanto en arte como en política.

Aunque fue clausurada, la Academia sobrevivió a la Revolución Francesa y se convirtió en un órgano cada vez más institucionalizado, más que nada porque la burguesía quería perpetuar la ilusión de un gusto francés aristocrático y superior que se pudiera utilizar como un arma en su pugna contra Inglaterra y Alemania.

### 3.2. La École des Beaux-Arts

La segunda institución era la École des Beaux-Arts, creada por la Académie y bajo su dependencia directa. La enseñanza que recibían los estudiantes se basaba únicamente en el dibujo, a partir del modelo al natural y en la escultura antigua. Los profesores eran todos miembros de la Academia. Los candidatos al acceso a la Escuela de las Bellas Artes (las mujeres no fueron admitidas hasta 1897) debían superar un examen de admisión que consistía en la ejecución de una figura desnuda dibujada según el modelo natural.

Cada año los alumnos eran invitados a participar en numerosos concursos que constituían una serie de etapas antes de la recompensa suprema que representa el Premio de Roma. Paradójicamente, mientras que en la Escuela sólo se enseñaba dibujo, algunos de estos concursos lo eran de pintura. Los temas propuestos eran esencialmente rasgos de la mitología y de la historia griega y romana, por una parte, y de la Biblia, por otra. Las enseñanzas estaban dirigidas a adquirir los conocimientos necesarios para el tratamiento de estos temas. A modo de ejemplo, en el año 1857, el tema del concurso de paisaje histórico era "Jesús y la Samaritana", y el de composición histórica "La resurrección de Lázaro".

Hasta 1863, los programas de la École siguieron siendo tan limitados como lo habían sido durante el siglo XVIII: sólo se impartían clases de dibujo, anatomía y perspectiva, y además, y ello es bastante significativo, de historia antigua. En realidad, la École no enseñaba a pintar, a pesar de que sí que lo hacían muchos talleres particulares dirigidos por artistas famosos.



Paul Hippolyte Delaroche: *Hemicycle de La Escuela de Bellas Artes*, 1841. Óleo sobre tela. Detalle. École des Beaux-Arts, París.

Criticada desde mediados de siglo, acusada de fomentar más la perseverancia que el talento, la Escuela fue objeto de una reforma en 1863. La enseñanza del dibujo seguiría ostentando la supremacía, pero se abrieron talleres donde se enseñaba pintura y escultura.

Paralelamente a esta enseñanza oficial, existían talleres privados. Hasta la reforma de 1863, fueron sólo los lugares donde los alumnos se podían enterar de las técnicas de la pintura. Después de la introducción de los talleres de pintura en el seno de la Escuela, estos talleres independientes subsistieron y permitían a los jóvenes artistas escapar del yugo de la enseñanza académica. Los más célebres de estos talleres fueron la **Academia suiza**, abierta en 1815, el taller que dirigía **Charles Gleyre** a partir de 1844, y la **Academia Julian**, que funcionaba desde 1868.



Taller de mujeres en la Académie Julian, París, 1889.



Benoit Louis Prévost: *Una escuela de dibujo*. Grabado según un dibujo de Charles Cochin.



Marie Bashkirtseff: *En el Estudio*, 1881. Óleo sobre tela. 185 x 145 cm. Dnipropetrovsk State Art Museum, Ucrania.

### 3.3. El Salón

La tercera institución primordial era el **Salón**. El primer Salón fue organizado por Colbert en 1667. Definido como una "exposición periódica de artistas vivos", el término *salón* proviene de uno de los lugares donde se empezaron a organizar exposiciones públicas de arte de manera regular: el Salon Carré del palacio del Louvre.

La costumbre de exhibir públicamente obras de arte se inició en este lugar de París, en el año 1699, pero no se institucionalizó hasta 1737, cuando se decidió que el acontecimiento se produjera con carácter bienal, que la inauguración oficial coincidiera con la festividad de san Luis, el 25 de agosto, y que quedara abierto entre tres y seis semanas. Ocupó un lugar esencial en la vida artística hasta el siglo XIX, ya que era prácticamente el único sitio donde los artistas podían mostrar sus obras. En esta época, las exposiciones personales o privadas eran raras, y las reproducciones poco difundidas. Cabe, pues, asociar la idea de Salón con la de exhibición pública del arte.

La sociedad del Antiguo Régimen, rígidamente estamentalizada, impedía el desarrollo significativo del público, reducía el consumo del arte a una minoría pequeña; la demanda de arte tenía, pues, un claro perfil aristocrático y respondía a un patrón netamente cortesano. Más que comprar una obra de arte en concreto, se compraba al artista, que se integraba como un siervo cualificado más dentro del aparato de una corte, y solía orientar su producción según las estrictas directrices, ideológicas y estéticas, de su patrón, con quien debía mantener un trato personal.

El desarrollo del sistema capitalista, y el de la burguesía a él asociado, iban poniendo su sello en diferentes órdenes de la vida social y, en particular, en la cultura. Es esta evolución la que cabe tener presente para entender la aparición del Salón en el siglo XVIII. Entre sus antecedentes encontramos el sistema de

las academias de arte –que empezaron a extenderse a lo largo del siglo XVI– y, en particular, el modelo francés de la academia estatalizada, una forma administrativa de control burocrático del estado absoluto.

Otros antecedentes del Salón los podemos encontrar en el arte religioso, ubicado en las iglesias y otros lugares de culto público, o en los mercadillos y las ferias donde se traficaba con objetos artísticos. En ambos casos las obras de arte eran objeto de contemplación pública y, por lo tanto, relacionables con lo que después ocurrirá en el Salón.

Con respecto al **mercado de arte**, se puede constatar que el comercio artístico tuvo, ya en el siglo XVII, un desarrollo significativo, de manera que podía competir con el sistema tradicional de patrocinio artístico. Es el caso del mercado romano –que absorbía mano de obra extranjera, como fueron los casos de Poussin y Claude Lorrain, o los pintores del norte, conocidos como *bambocianti*– o el de los aficionados o *amateurs* franceses, ricos burgueses que adoptaron la aristocrática costumbre de poseer colecciones artísticas, y que fueron imponiendo su gusto artístico a la Academia estatal.

El patrocinio eclesiástico, después de la Contrarreforma, se dio cuenta de la importancia de la influencia y el control de las masas, y multiplicó el culto de las imágenes y, por medio del mismo, estimuló indirectamente la creación del gusto y la afición artística.

Sin embargo, el antecedente directo del Salón, tal como se organizó en París durante el siglo XVIII, es, como hemos visto, la institución académica, un invento italiano del siglo XVI, con antecedentes en la Florencia de los Médicis del siglo XV. Las principales ciudades italianas del siglo XVI –Florencia, Roma y Venecia– tenían sus academias de arte, todas bajo la advocación de san Lucas, con una doble función: ser la alternativa histórica a los tradicionales gremios artesanales y desarrollar el nuevo modelo de artista como humanista, es decir, como científico y literato. Además, estas academias se convirtieron en lugares para el debate teórico y el establecimiento de modelos ideales, e iniciaron la costumbre de tener expuestas las obras de los que ingresaban en la institución, como ejemplo para los jóvenes y el resto de la profesión.

Era en el Salón donde el Ministerio de Bellas Artes compraba las obras que formarían parte de la colección del Museo de Luxemburgo –donde se hallaban expuestas las obras de los artistas vivos antes de acceder al Louvre, cuando ya estaban muertos–, en museos de provincia o en edificios públicos. Las obras propuestas en el Salón se encontraban sometidas a un jurado, cuya composición variaba a menudo, pero la mayoría de las veces se trataba de miembros de la Academia. La selección efectuada por el jurado era en función del número (creciente) de obras presentadas, y sobre todo de una exigencia variable del respeto a las reglas académicas.

Un hecho primordial del Salón fue su apertura indiscriminada al público. A partir de 1725, y hasta 1751 –con la interrupción de 1727 a 1737–, el Salón abrió las puertas anualmente y se convirtió a partir de aquel momento en un acontecimiento bienal, desde 1751 a 1795. A partir de 1725 se regularizó su convocatoria, se mejoraron las condiciones para su presentación pública –fue ubicado en el *Salon Carré* del Louvre– y se editó un folleto explicativo. Con respecto al éxito de público, tenemos el dato del número de folletos vendidos (en una población en torno a los 600.000 habitantes):

Número de folletos vendidos en los Salones y visitantes

<b>Salón de 1759</b>	7.227 folletos	16.000 visitantes
<b>Salón de 1765</b>	10.696 folletos	23.000 visitantes
<b>Salón de 1779</b>	16.830 folletos	36.000 visitantes
<b>Salón de 1781</b>	17.550 folletos	37.000 visitantes

Estas cifras nos indican dos cosas: que en la segunda mitad del siglo XVIII el Salón se había convertido en un acontecimiento cultural de primer orden, y que el público asistente no estaba restringido a ninguna minoría social de poderosos y aficionados, sino que abarcaba todas las clases sociales (hecho que corrobora la naturaleza masiva y espectacular del consumo público del arte, y dato que ayuda a explicar las características y circunstancias que acompañan a la práctica profesional del arte y su difusión social). A la sombra del Salón, los artistas alcanzaban unos niveles de popularidad o de marginación antes impensables; surgieron nuevas profesiones, como la de crítico de arte, o nuevas instituciones, como los museos públicos. El mundo del arte se convirtió en un elemento de obligada referencia social.

A partir de este momento, la fortuna crítica de una obra de arte o de un artista dejó de depender de una minoría de patrocinadores o de académicos, ahora dependía directamente del gusto público (de la opinión pública en cuestiones estéticas). No es de extrañar que uno de los primeros conflictos derivados del Salón fuera el que enfrentó el criterio académico tradicional con el gusto público, representado por los críticos de arte, que trataban la actualidad y lo llevaban a cabo por medio de las publicaciones periódicas. Este conflicto –cuyo paradigma lo encontramos en David– manifestó la crisis definitiva del clasicismo y la crisis del "gusto oficial", académico, que se veía progresivamente sustituido por el nuevo gusto social, basado en la moda y la presión del mercado. Cabe tener presente que el clasicismo se basaba en principios "intemporales", mientras que la modernización del arte, es decir, su "temporización", priorizaba como factor estético el cambio, la novedad, en definitiva, la moda (que no significa otra cosa que aquello realizado a la manera de hoy, actual).



Henri Gervex: *Los miembros del Jurado del Salón, antes de 1885*. Óleo sobre tela. 299 × 419 cm. Musée d'Orsay, París.

Con respecto a los criterios de selección del Salón, existía un jurado compuesto por los "oficiales" en ejercicio de la Academia, que eran los antiguos directores y sus adjuntos en la especialidad, más seis profesores elegidos al azar y dos consejeros. Este jurado se reunía unas semanas antes de inaugurarse la exposición y tenía la facultad de rechazar las obras presentadas si las consideraba de poca calidad o inadecuadas. Las decisiones de este jurado serían cuestionadas por los movimientos renovadores y por el incremento geométrico de los aspirantes a exponer en el Salón. Veamos algunas cifras significativas:

Número de obras exhibidas en los Salones

Salón de 1801	485 obras exhibidas
Salón de 1802	557 obras exhibidas
Salón de 1804	701 obras exhibidas
Salón de 1806	701 obras exhibidas
Salón de 1810	1.171 obras exhibidas
Salón de 1833	3.318 obras exhibidas
Salón de 1840	4.300 obras exhibidas (se rechazaron 2.400)
Salón de 1848	5.180 obras exhibidas

Entre los factores que ayudan a entender este crecimiento, cabría citar los siguientes:

- La consolidación del prestigio social del artista.

- La progresiva implantación de la educación universal obligatoria y la difusión social, por parte del Estado, de la cultura mediante, entre otros, exposiciones temporales y museos públicos.
- La acción de los medios de comunicación de masas, las revistas y los diarios.
- La existencia de un mercado libre.

Y entre los efectos provocados por la existencia de los Salones se pueden mencionar los siguientes:

- La reducción considerable del poder de gremios y cofradías, restos de la sociedad feudal de difícil integración en el centralismo de la monarquía absoluta.
- El monopolio que suponía ser casi el único lugar donde los artistas podían dar el salto hacia la fama y labrarse una reputación.
- La creación de un público que disfruta contemplando y valorando las obras expuestas, público que tiene acceso a aquello que antes sólo era privilegio cortesano.
- La difusión de las tendencias y la propuesta de gustos, la estimulación del juicio y la promoción de la información y la crítica.
- La constitución de la primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte.



François Auguste Biard (1798-1882): *Cuatro horas en el Salón (Cierre del Salón anual de pintura en la Gran Galería del Louvre)*.1847. Óleo sobre tela. 57 × 67 cm. París: Musée du Louvre.

El Segundo Imperio (1852-1870) de Napoleón III introdujo dos **novedades en la historia del Salón:**

1) La primera, convocar una exposición internacional (**Exposición Universal de 1855**) con el objetivo de mostrar la grandeza artística de Francia en comparación con el resto de los estados occidentales. En pleno auge imperialista, esta exposición se convertía en el foro artístico beligerante de un mercado mundial. Nunca antes se había dado una confrontación artística de este alcance. Se nombró un jurado de 64 miembros, que tuvo que valorar unas 5.000 obras. Francia estuvo representada por 700 artistas, el Reino Unido por unos 170, Bélgica por 115, Prusia por 75, Holanda por 63, España por 35 y Estados Unidos por 11.

2) La segunda fue la creación del **Salón de los Rechazados**, una manera de atenuar el problema de las polémicas derivadas de los excluidos en el Salón oficial. El primero se organizó 1863, y se reunieron en él unas 1.200 obras, entre ellas *Almuerzo sobre la hierba* de Manet.

A pesar de las dificultades halladas por ciertos artistas para lograr que se admitiesen sus obras en el Salón, éste era el objetivo que se fijaban la mayoría de ellos. Sin embargo, la primera exposición de los impresionistas en el estudio del fotógrafo Nadar, en 1874, se puede considerar como la fecha simbólica en la que convergen las nuevas estrategias de los movimientos de vanguardia. Y la disgregación del Salón, sustituido por las más variadas formas de exposiciones oficiales y privadas, como el nacimiento de salones "paralelos" (Salón de los Independientes) a partir de 1884, la escisión en el seno de la Sociedad de los Artistas franceses, que provocó la creación de la Sociedad Nacional de las Bellas Artes y un nuevo **Salón en el Champ-de-Mars**, en 1890, así como el desarrollo del mercado del arte en las galerías privadas (que combinan exposición y venta), permitirán a los artistas diversificar las ocasiones de mostrar sus obras y de venderlas: ello acabará con la situación casi de monopolio del Salón.



Gustave Le Gray (1820-1884): Salón de 1852, gran salón norte (en el centro: *Las señoritas del pueblo* de Gustave Courbet), 1852. Fotografía. 19,4 x 23,6 cm. Musée d'Orsay, París.

Paralelamente al espectacular número de obras presentadas y admitidas, se agudizaba el problema de su instalación, tema de constante frustración y polémica. Los cuadros se colgaban sin respetar ningún criterio de género, tema o

dimensión y, además, se llevaba a cabo en salas de paredes muy altas, en cuyo extremo era casi imposible reconocer las obras (se llegó incluso a colgar obras en el techo). El artista, pues, que presentaba su obra para ser admitida en el Salón, debía superar tres obstáculos: el de ser aceptado, la ubicación de su obra y la respuesta de la crítica y el público.

En 1852, Philippe de Chennevières, inspector de los museos de provincia y encargado de las exposiciones de los artistas vivos, encarga a Le Gray un álbum del Salón que se celebra, por segunda vez, en el Palais-Royal. La ilustración anterior procede de un ejemplar de este álbum que incluye nueve planchas. La fotografía presentada aquí es la segunda plancha del álbum. Todos los cuadros están identificados. Mencionamos los más legibles:

- En la hilera superior, los dos cuadros de gran formato, vistos de frente, son respectivamente: a la izquierda, *Todo pasa* de Omer-Charlet (1809-1882); a la derecha, *Satanás fulminado* de Charles Lefebvre (1827-?).
- Abajo, dos paisajes pequeños de Théodore Rousseau (1812-1867) rodean un retrato de mujer en medallón, firmado por Ange Tissier (1814-1876).
- En la hilera del medio, en el centro, se encuentra *Las señoritas del pueblo* de Gustave Courbet (1819-1877), una tela conservada en la actualidad en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

En la octava plancha del álbum encontramos sin embargo este mismo cuadro colocado esta vez en la galería de la primera planta. En efecto, el reglamento del Salón, en su artículo 12, prevé "cinco días de cierre dedicados a los cambios, que se deben realizar, en la colocación de las obras". Es posible que el cuadro, que pertenecía a un coleccionista conocido, el conde de Morny, se haya colgado en primer lugar en el gran salón. Y, más tarde, después de la reacción de las críticas negativas de la prensa, ¡fuera apartado durante otro traslado!



Gustave Le Gray (1820-1884): *Salón de 1853*. Revelado sobre papel salado enganchado sobre cartón. 25,2 x 33,4 cm. Musée d'Orsay, París.

A partir del momento en el que el Salón se organiza de una manera regular, es decir hacia 1750, nació el crítico de arte bajo la forma de informes de los Salones en la prensa. A mediados de siglo XIX, la producción artística es abundante, el número de obras propuestas en el Salón aumenta, la afluencia de los visitantes crece y la dificultad que experimentan para forjarse un juicio, una valoración, explica su interés por los informes que les son propuestos. El crítico desempeña un papel de mediador entre el artista y el público.

Un ejemplo de críticas son las que Diderot publica a partir de 1759. La crítica se propone como una consideración personal que valora las obras y las compara, pero que también informa sobre su contenido. Su redacción es breve, viva, sin pretensión de exhaustividad, sin ánimo de tratadista.

Los diarios especializados en el ámbito artístico se multiplican (12 títulos en 1850, 20 en 1860) y los diarios abren sus columnas con los informes de los Salones después de las exposiciones. La mayoría de los redactores son periodistas que se dedican a la crítica de manera ocasional; sin embargo, algunos se especializan en este ámbito. Y en la tradición francesa, siguiendo a Diderot, los escritores se dedican a dar su opinión sobre los salones (Th. Gautier, Ch. Baudelaire, E. Zola, J. K. Huysmans, etc.).

Si la mayoría de los comentarios se limitan a una descripción iconográfica de la obra, la preocupación por incidir en el gusto del público y de tomar partido por alguna obra o autor es a menudo manifiesta. Color político del diario, convicciones personales de las críticas, afinidades entre unos artistas y otros dan a numerosos comentarios un tono polémico.

## 4. La pintura académica

El 1 de febrero de 1648, el pintor Charles Le Brun (1619-1690), de veintinueve años de edad, daba la primera conferencia pública en la nueva Academia, delante de un amplio auditorio de artistas y de aficionados al arte. Esta conferencia introducía un **método completamente nuevo de enseñanza de las Bellas Artes**, ya que ponía el acento sobre una importante herencia artística. La concepción de la Academia descansa esencialmente sobre un concepto moderno, cuyas palabras clave son **simplicidad, tamaño, armonía y pureza**. Sin embargo, esta estética nueva reivindicaba como modelos las obras de la Antigüedad grecorromana.

Charles Le Brun explicitó en su obra y escritos las bases doctrinarias del academicismo. Director de la academia parisina durante veinte años, la organizó poniendo en su centro el poder universal de la razón. Sin rehusar a la idea de que el artista nace como tal, la fe en la razón lo llevó a pensar que el arte es una disciplina que se puede enseñar. Y por ello eran necesarias unas reglas específicas que facilitarían determinados modelos y orientarían al estudiante de arte sobre cómo había de realizar su trabajo y en qué lo debía basar. La educación debía conducir a la perfección, el *beau idéal*; la perfección era la finalidad última del artista. Al dibujar la naturaleza, el pintor había de corregir los defectos de su modelo y "mejorar" la propia naturaleza. Ahora bien, ¿cuál debía ser la guía del artista en su elección de la naturaleza, y con qué criterios tenía que mejorar las formas que la realidad le ofrecía? Según Le Brun, la pintura directa de la naturaleza nunca permitiría al artista alcanzar la perfección, ni tampoco obedeciendo sólo sus propios impulsos. Solamente aprendiendo de las tradiciones ejemplares podría llegar a alcanzar la perfección. Ningún artista estaría capacitado para la producción de obras ideales sin el estudio atento de estatuas y relieves antiguos.

"Cabe consultar a Miguel Ángel, Rafael, Giulio Romano y a los grandes pintores, con el fin de poder aprender de ellos cómo plasmar la naturaleza, cómo utilizar la Antigüedad, la manera como ellos [los maestros] corrigieron la propia naturaleza, asegurando la belleza y la gracia en las partes [de un cuerpo] que lo requieran".

A. Fontaine (1903). *Conferences inédites de l'Académie*. París, pág. 116.



Charles Le Brun: *Entrada de Alejandro en Babilonia o El triunfo de Alejandro*, 1665. Óleo sobre tela. 450 × 707 cm. Musée du Louvre, París.

Recordemos que Leonardo aconsejaba de manera muy diferente a los pintores: advertía explícitamente a los jóvenes artistas que no siguieran a los maestros, sino que aprendieran directamente de la naturaleza (el artista que aprende del maestro es nieto de la naturaleza y podría ser el hijo aprendiz directamente de ella). Le Brun, en cambio, suponía que la observación de la naturaleza sin intermediarios y sin elaboración previa daría como resultado una imagen confusa, sin pulir y, por lo tanto, deformada. La pintura era para Leonardo una exploración de la naturaleza; para Le Brun era el resultado de una cultura adquirida. Las **formas heredadas** y la **adhesión a la tradición** se hallan, pues, en la base del academicismo.

También en la Academia la preocupación por la expresión se convirtió en una parte importante del pensamiento estético. Le Brun daba consejos prácticos, preceptos, reglas, sobre cómo expresar emociones y por ello se centraba en el rostro humano: todas las emociones se veían reflejadas en el rostro humano (recordemos que en el Renacimiento, el medio de expresión más importante era el movimiento corporal, es decir, gestos, maneras y poses). Sin embargo, ¿qué es lo que capacita al artista para retratar estas emociones específicas del rostro humano? ¿Dónde ha de encontrar los modelos? Leonardo aconsejaba llevar siempre encima un cuaderno de notas con el fin de tomar rápidos apuntes de gente risueña o discutiendo: la naturaleza era la fuente de motivos expresivos y la observación, la base para descubrir las claves de la representación de las emociones. Le Brun, en cambio, sustituía la observación directa por la observación de modelos artísticos.

Todo lo que aprendía el joven artista en la Academia de París giraba en torno a un aspecto: la **idea de la regla**. Sin embargo, esta importancia de las "reglas" no es exclusiva del arte. René Rapin, teórico literario del siglo XVII, que escribió las *Réflexions sur la Poétique en général*, decía que la poesía es "naturaleza traducida a método". Y qué podemos decir de las *Reglas para la orientación de la mente* de Descartes: sólo las reglas nos aseguran encontrar la verdad. El siglo XVII está dominado por el concepto de que las reglas son la aplicación de

la razón a cualquier cosa, cuyo estudio, realización o producción realizamos metódicamente. Por tanto, de la misma manera que la naturaleza posee leyes, también el arte tiene reglas. Pero, ¿por qué esta insistencia en las reglas?:

- Responden a los principios del racionalismo cartesiano.
- Codifican, a nivel visual, los planteamientos de la monarquía absoluta, que quiere uniformizar, bajo su poder, todos los aspectos de la vida social y cultural (por ejemplo, los jardines de Versalles).
- Es una manera de mantener la distancia con los gremios medievales y, por tanto, de reivindicar el carácter intelectual del artista, separado ya del artesano (de aquí, también, la primacía del dibujo y el acabado de la obra, dado que ambos elementos no permiten ver la "mano" que realiza la obra, sino la "mente" que la diseña).
- Para asegurar el dominio interrumpido de la doctrina: sólo se alcanzaría la continuidad de la misma si los principios se tradujesen en preceptos, normas y reglas, que el maestro pudiera enseñar a sus discípulos.
- Con el fin de tener un criterio para la valoración de las obras de arte: ¿existe el convencimiento de que los logros de un artista pueden ser medidos objetivamente y que son las "reglas" las que posibilitan esta medición? (¿cómo se podría valorar sin reglas si una obra de arte es buena o no?).
- Con el fin de poder justificar la jerarquización de los géneros pictóricos. Esto es una consecuencia del espíritu racionalista, empeñado en dividir en tantas partes como sea posible el objeto de estudio y en elaborar una completa enumeración de éstos, tal como recomendaba Descartes en su *Discurso del método*. Para la mentalidad del siglo XVII lo que determina el género es el contenido, la temática de la pintura y el valor de cada género es resultado de la dignidad de su temática.



Charles Le Brun: *La muerte de Méléagre*, ca. 1658. Óleo sobre tela. 305 x 485 cm. Musée du Louvre, París.

La Academia se componía de dos secciones: la Academia de pintura y de escultura y la Academia de arquitectura. La anatomía, la geometría, la perspectiva y el estudio del desnudo natural constituían las bases de la enseñanza preparatoria en pintura y escultura. Todavía muy fuertemente marcada por la tradición, se caracterizaba por la persistencia de estructuras que constituían lo que se denomina el **sistema de las Bellas Artes**. Los artistas se tenían que posicionar con relación a este sistema. La mayoría de ellos aceptaron las reglas y obtuvieron, generalmente, el favor del público y de la crítica. Otros, sin cuestionar a fondo este sistema, evolucionaron al margen y encontraron más dificultades para lograr que se admitiesen sus obras.

El sistema de las Bellas Artes se basaba en principios y en instituciones. Para cumplir con las exigencias de la Academia, difundidas por medio de la enseñanza de la Escuela de las Bellas Artes y afirmadas en la elección de los premiados en los diferentes concursos y en la del jurado de los Salones, los pintores debían respetar un cierto número de principios, que se habían fijado progresivamente y habían acabado por convertirse en un freno contra el que se rebelaron artistas y críticos. Las exigencias a las que se tenían que someter los pintores eran las siguientes:

- Respetar la "jerarquía de los géneros".
- Afirmar la primacía del dibujo sobre el color.
- Profundizar en el estudio del desnudo.
- Privilegiar el trabajo en el taller con respecto al trabajo al aire libre, sobre el motivo.
- Realizar obras "acabadas".
- Imitar a los antiguos, imitar la naturaleza.

#### **Lectura recomendada**

En cuanto a las exigencias a las que debían someterse los pintores, se ha seguido el documento *Los pintores, el Salón, la crítica, 1848-1870*, del Musée d'Orsay, que se puede encontrar en línea en: [http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration\\_MO/PDF/Lospintores.pdf](http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Lospintores.pdf)



Charles Le Brun: *Pierre Séguier, canceller de Francia (1588-1672)*, ca. 1655-1661. Óleo sobre tela. 295 × 357 cm. Musée du Louvre, París.

## 4.1. Respetar la "jerarquía de los géneros"

En la pintura clásica, la jerarquía de los géneros era la siguiente: la historia, el retrato, la escena de género, el paisaje, la naturaleza muerta.

Esta jerarquía de géneros había sido codificada por André Félibien en un prefacio de las *Conferencias de la Academia*:

"Quien pinta perfectamente paisajes está por encima de otro que no hace más que frutas, flores o conchas. Quien pinta animales vivos es más estimable que quienes no representan más que cosas muertas, sin movimiento; dado que la figura del hombre es la más perfecta obra de Dios sobre la Tierra, es cierto también que quien se convierte en el imitador de Dios, pintando figuras humanas, es mucho más excelente que todos los demás [...], un pintor que sólo realiza retratos no tiene todavía esta elevada perfección del Arte, no puede aspirar al honor que reciben los más sabios. Para ello cabe pasar de una sola figura a la representación de conjuntos de figuras; es necesario tratar la historia, la fábula; deben representarse grandes acciones como los historiadores, o temas agradables como los Poetas; ascendiendo todavía más arriba, para efectuar composiciones alegóricas, se debe saber cubrir bajo el velo de la fábula las virtudes de los grandes hombres, los misterios más elevados".

André Félibien, *Hiérarchie des genres*.

### Lectura complementaria

Podéis encontrar el texto de André Félibien en: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Hi%C3%A9rarchie\\_des\\_genres](http://fr.wikipedia.org/wiki/Hi%C3%A9rarchie_des_genres).

Partiendo de este texto, la jerarquía de los géneros sería la siguiente, de la más noble a la que lo es menos:

- Pintura alegórica.
- Pintura de historia.
- Retrato.
- Escena de género (de la vida cotidiana).
- Paisaje.
- Marina.
- Pintura de animales.
- Naturaleza muerta de peces y otros animales.
- Naturaleza muerta de frutos y flores.

Esta jerarquía sólo tenía sentido para la Academia del Antiguo Régimen. La clasificación se daba en función de lo que se consideraba más dificultoso y, al mismo tiempo, era un mecanismo para excluir a las mujeres, ya que éstas no tenían acceso al estudio del desnudo con modelos al natural. Además, los cuadros de historia o mitológicos debían ser portadores de un mensaje moral. De esta manera se legitimaba la visión del desnudo femenino.

Hablamos de pintura alegórica cuando unas figuras corporales suplantaban ideas, como, por ejemplo, una diosa que hace de primavera (es interesante ver qué ideas representan las figuras femeninas y por qué casi siempre están desnudas). La pintura de historia era considerada como uno de los géneros más difíciles, dado que exigía de los pintores muchas competencias (composi-

ción, paisaje, naturaleza muerta, anatomía, retrato, etc.). Se trata de un género que se inspira en escenas sacadas de la historia cristiana, de la historia antigua (Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma, etc.) y de la mitología. Cuando el interés se empieza a centrar en escenas del presente, hablamos ya de romanticismo.



Karl Pawlowitsch Brjullow: *Los últimos días de Pompeya*, 1827-1833. Óleo sobre tela. 456 × 651 cm. The State Russian Museum, San Petersburgo.



Izquierda, William Bouguereau: *Alegoría del Alba*, 1881. Derecha, William Bouguereau: *Alegoría del Crepúsculo*, 1882.

A esta jerarquía de los géneros corresponde una jerarquía de los formatos: gran formato para la pintura de historia, pequeño formato para la naturaleza muerta. Esta jerarquía, sostenida por la Academia, perduró durante todo el siglo XIX, pero fue progresivamente cuestionada.

En su informe del Salón de 1846, Théophile Gautier comprueba ya que:

"Los temas religiosos se encuentran en pequeño número, las batallas han disminuido sensiblemente, lo que se llama cuadro de historia desaparecerá [...] La glorificación del hombre y de las bellezas de la naturaleza, tal parece ser el objetivo del arte en el futuro".

Théophile Gautier, *Los pintores*.



Karl Pawlowitsch Brjullow: Detalle de *Los últimos días de Pompeya*.



Karl Pawlowitsch Brjullow: *Les derniers jours de Pompéi*. Detalle

#### Lectura complementaria

Podéis encontrar la obra de Théophile Gautier en: [http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration\\_MO/PDF/Lospintores.pdf](http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/Lospintores.pdf)

## 4.2. Afirmar la primacía del dibujo sobre el color

El reconocimiento de esta primacía se remonta al origen de las academias. Se trataba, entonces, de poner el acento sobre el aspecto espiritual y abstracto del arte: no hay dibujo, líneas, en la naturaleza. El artista la utiliza, y también los contornos y la sombra, para crear la ilusión de las tres dimensiones sobre una superficie plana. En cuanto al color, presente en la naturaleza, es confinado a un papel secundario y su aprendizaje no es considerado necesario. "El dibujo comprende las tres cuartas y media de lo que constituye la pintura", afirma Ingres.

En su *Gramática de las Artes del Dibujo*, Charles Blanc reconoce que el color es esencial en la pintura, pero que ocupa el segundo rango:

"La unión del dibujo y del color es necesaria para engendrar la pintura, como la unión del hombre y de la mujer para engendrar la humanidad; pero es necesario que el dibujo conserve su preponderancia sobre el color. De lo contrario, la pintura corre hacia su ruina; será llevada a su perdición por el color como la humanidad lo fue por Eva".

Charles Blanc, *Gramática de las Artes del Dibujo*, 1867.



Francesco Hayez: *El beso*, 1859. Óleo sobre tela. 110 x 88 cm. Pinacoteca di Brera, Milán.

## 4.3. Profundizar en el estudio del desnudo

El estudio del desnudo se basa en un trabajo a partir de la escultura antigua y del modelo al natural. No se trata sólo de copiar la naturaleza, sino de idealizarla, conforme al arte antiguo y al Renacimiento. El dibujo del cuerpo humano es la expresión superior y la encarnación del ideal más elevado.



Hippolyte Flandrin: *Hombre joven desnudo sentado a orillas del mar*, 1836. Óleo sobre tela. 98 x 124 cm. Musée du Louvre, París.

Como el *Edipo* pintado por Ingres, maestro de Flandrin, este desnudo fue expedido en París en 1837 como "envío" de cuarto año de pensionado en la Academia de Francia en Roma. La lección purista de Ingres es aquí llevada al extremo: el cuerpo humano tiende hacia la forma primordial del círculo.

Perfecto ejemplo de la estética neoclásica de los alumnos de Ingres, este desnudo refinado, ubicado delante de una marina que acentúa la rareza de la escena, muestra la renovación emprendida por esta generación de pintores de orientar la estética antigua hacia un gusto contemporáneo.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La bañista de Valpinçon o La gran bañista*, 1808. Óleo sobre tela. 146 x 97 cm. Musée du Louvre, París.

Estudiar el dibujo y el desnudo del neoclasicismo pasa, obviamente, por analizar las obras de Ingres. Hijo de un escultor decorador que lo inició en la música y la pintura, Ingres fue discípulo de David y después de una primera etapa en Roma, de 1806 a 1824, dirigió la Academia francesa de la Villa Médici (Roma, 1835-1841).

"Me había equivocado, señores, y he tenido que rehacer mi educación". He aquí el choque del viaje a Italia por aquel que compartirá su vida entre Francia y la península; *La bañista de Valpinçon o La gran bañista* es una de las conse-

cuencias de ello. Desnuda, de espaldas, con la zapatilla roja quitada, sin pretexto mitológico, representa el único tema del cuadro, enmarcada por cortinas para remarcar mejor su línea serpentina. De una "voluptuosidad profunda" (Baudelaire) y casta, sin movimiento y sin tiempo, todo parece tranquilo, simple. Sin embargo, las fuentes utilizadas por Ingres son múltiples: primero los manieristas toscanos (entre ellos Bronzino), pero también un grabado de Jacob Van Loo (*Muchacha acostándose*) y sobre todo "el divino Rafael", admiración de toda una vida, con una de las *Gracias* de la logia de Psique a la Farnesina.



Jacob Van Loo: *Muchacha acostándose*, ca. 1650. Musée des Beaux-Arts de Lión.

"Tengo como ejemplo al gran Poussin, que ha repetido a menudo los mismos temas". Durante toda su vida Ingres buscará el ideal y reanudará múltiples veces los mismos motivos en busca de la perfección, hasta el *Baño turco*, donde el personaje central retoma la bañista de su juventud. Este ideal explica la poca ilusión de profundidad, la luz difusa, el rechazo de los ángulos de los huesos. No le hará falta más que añadir una discreta escenificación orientalizante para componer *La Gran Odalisca* del Salón de 1819. En *La bañista de Valpinçon*, su primer gran desnudo, ya todo parece propio de Ingres: la suntuosidad de las texturas (el turbante), la armonía sinuosa de las líneas y, más serena, de los cuerpos, la sensualidad casta, la búsqueda del absoluto.

El tema es sólo un pretexto con el fin de que el pintor se deleite en la obtención de unas cualidades mórbidas en el desnudo femenino, por medio de un clarooscuro difuminado y virtuoso. El aspecto convincente del estudio anatómico queda anulado, no obstante, por la falta de contenido y el vacío de la expresión en el rostro de las figuras; a pesar del esfuerzo compositivo, sus cuadros revelan falta de imaginación, aunque se puede contemplar a Ingres como un extraordinario dibujante e innovador de las fórmulas del realismo clasicista. Concibe el arte como pura forma: no intenta interpretar los sentimientos, la psicología, del personaje; sólo pretende definir y establecer la forma. La primacía del dibujo y un carácter subsidiario del color son componentes básicos de su técnica.

Esta *Bañista* lleva el nombre de uno de sus antiguos propietarios del siglo XIX. Constituyó uno de los tres reglamentarios "envíos de Roma" a París de Ingres, en 1808, cuando era pensionista en la Academia de Francia (con *Bañista de medio cuerpo*, de 1807, Museo Bonnat, Bayona, y *Edipo y la Esfinge*, de 1808, ahora en el Louvre, tema raramente abordado por los pensionistas).



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La bañista (Bañista de medio cuerpo)*, 1807. Oleo sobre tela. 51 x 42.5 cm. Musée Bonnat, Bayona.

Sobre esta *Mujer sentada* –su primer título– contrariamente al Salón de 1806, donde había provocado un escándalo –sobre todo con su *Retrato de Napoleón* (museo del Ejército, París) y los retratos de la familia Rivière (Louvre)– la crítica fue muy escasa o ni siquiera la hubo. No será hasta la Exposición Universal de 1855 cuando la obra atraiga encomiásticas críticas, entre ellas las de los hermanos Goncourt: "Rembrandt, él mismo envidiaría el color ambarino de este torso pálido".

"*La baigneuse de Valpinçon* fue pintada en Roma en 1808, cuando triunfaba la poética canoviana de la «belleza ideal» a la que Ingres no era en absoluto insensible. Para Canova, la belleza ideal se hallaba en la figura o, más exactamente, en la sublimación de la figura hasta su identificación con la idea trascendental de lo que es bello; el medio apropiado de esta búsqueda era, pues, la escultura, que aislaba la figura de la contingencia de las condiciones ambientales. Ingres consideraba más apropiada la pintura, que, naturalmente, representa la figura junto con el espacio en el que se encuentra. Para él, pues, lo bello o la forma no se encuentra en la cosa, en ella misma, sino en la relación entre las cosas. Este conjunto de relaciones será evidente cuando todos los componentes de la forma (línea, claroscuro, color, luz) constituyan un todo unitario, una síntesis".

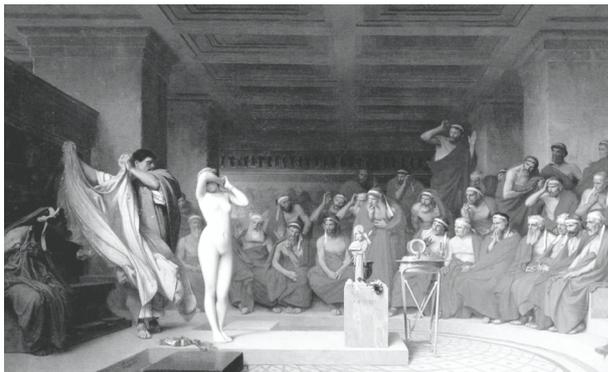
G. C. Argan (1991). *El arte moderno* (págs. 49-50).

Veamos cómo consigue esta síntesis en la *Gran bañista*. Si aislamos los contornos, las piernas parecen demasiado gráciles, la espalda demasiado ancha y la figura, desproporcionada. Los contornos se hallan en relación con el claroscuro que se va matizando desde la sombra de las piernas hasta la luminosidad de la espalda y el hombro. Este claroscuro es modulación luminosa y la luz –que no procede de una fuente precisa– nace de la relación del color cálido y dorado de la piel con los grises fríos de los planos del fondo y con el verde aceitinado de la cortina. Reduce al mínimo la escenografía: nada nos indica si la mujer se prepara para el baño o si sale de él (deducimos que se trata de un baño por el grifo).

Como discípulo de David, podemos ver un precedente de este cuadro en la muerte de Marat; sin embargo, cambia el tema: el personaje carece de toda implicación ideológica y moral; las tonalidades son claras y transparentes. Evita la sugerencia emotiva y sensual presentando a la mujer de espaldas y sin movimiento: la figura se encuentra como suspendida en el limitado espacio lleno de luz fría. No tiene cara; sin embargo, al lado de la nota más oscura del cuadro se encuentra la nota luminosa más alta, la tela de la cabeza. Ingres es el primero en comprender que la forma no es más que el producto de la manera de ver o experimentar la realidad propia del artista. Reduce el problema del arte al problema de la visión. Sus planteamientos tendrán repercusión en Degas, Renoir, Cézanne, Seurat y Picasso: lo que es "ingresco" ha sido y es una constante de las variables inquietudes de la contemporaneidad novecentista.

#### **4.4. Privilegiar el trabajo en el taller con respecto al trabajo al aire libre, sobre el motivo**

Si la práctica de trabajar al aire libre está tolerada, es en la ejecución de croquis y de bocetos realizados con la única finalidad de ser utilizados después en el taller en las grandes composiciones.



Jean-Léon Gérôme: *Friné ante el areópago*, 1861. Óleo sobre tela. Hamburger Kunsthalle.

#### **4.5. Realizar obras "acabadas"**

Es necesario que las obras tengan un aspecto finito, acabado. Por ello su factura debe ser lisa y la pincelada no ha de ser visible. Ingres afirma: "La pincelada, por hábil que sea, no debe ser aparente: si no, impide la ilusión y lo inmoviliza todo. En lugar del objeto representado hace ver el procedimiento, en lugar del pensamiento denuncia la mano".



William-Adolphe Bouguereau: *Las ninfas*, 1878. Óleo sobre tela. 144,8 x 209,5 cm. The Haggin Museum, Stockton, California.

#### 4.6. Imitar a los antiguos, imitar la naturaleza

Para Ingres, la imitación de los antiguos pasa siempre por la imitación de la naturaleza: "Es necesario copiar la naturaleza siempre y aprender a verla bien. Por ello se debe estudiar a los antiguos y a los maestros, no para imitarlos, sino para aprender a ver. [...] Aprenderéis a ver la naturaleza de los antiguos, porque ellos mismos son la naturaleza: también hay que vivir, hay que comer".



Auguste Leloir: *Homero*, 1841. Óleo sobre tela. 147 x 195 cm. Musée du Louvre, París.

## 5. Formación académica

Los artistas jóvenes dedicaban años a una formación rigurosa. En Francia, sólo los estudiantes que aprobaban un examen y llevaban una carta de referencia de un profesor de arte eran aceptados en la escuela de la Academia, la *École des Beaux-Arts*. Los dibujos y las pinturas del desnudo, denominadas "academias", eran los fundamentos básicos del arte académico y el procedimiento para aprender a realizarlos estaba definido claramente. Primero, los estudiantes copiaban apuntes de esculturas clásicas y se familiarizaban con los principios del contorno, la luz y la sombra. La copia se consideraba fundamental para la educación académica; copiando obras de artistas anteriores se asimilaban sus métodos artísticos.



Estudiantes que pintan "del natural" en la *École*. Fotografía de finales de 1800.

Si se aprobaba, entonces se dibujaban yesos de esculturas clásicas famosas. Sólo después de adquirir estas técnicas se convertían en artistas a los que les era permitida la entrada a clases donde había un modelo natural. Curiosamente, en la *École des Beaux-Arts* la pintura no se enseñó, de hecho, hasta después de 1863. Para aprender a pintar con un pincel, el estudiante primero debía demostrar competencia dibujando, que se consideraba el fundamento de la pintura académica. Sólo entonces el alumno podría pasar al estudio de un académico y aprender a pintar. Durante todo el proceso, las competiciones con un tema predeterminado y un período específico de tiempo asignado medían el progreso de los estudiantes.



Léon Cochereau: *Taller de David en el Colegio de las Cuatro Naciones*. 1814. Óleo sobre tela. 90 × 105 cm. Musée du Louvre.

La competición (concurso) de artes más famosas para estudiantes era el Premio de Roma. Al ganador de dicho galardón se le otorgaba una beca para estudiar en la escuela de la Academia francesa en la Villa Médici, en Roma, durante cinco años. Con el fin de poder competir, el artista tenía que ser de nacionalidad francesa, hombre, de menos de 30 años y soltero. Tenía que haber satisfecho los requisitos de entrada de la École y tener el apoyo de un profesor de arte conocido. La competición era dura e implicaba unas cuantas etapas antes de la final, en la que 10 competidores quedaban aislados en estudios durante 72 días para pintar sus cuadros de historia. Esencialmente, el ganador tenía asegurada una carrera profesional exitosa.

El paso definitivo para el artista profesional era la elección como miembro de la Academia francesa y el derecho a ser reconocido como académico. Los artistas pedían al comité que su obra tuviera un emplazamiento óptimo a la altura de los ojos. Después de que la exposición abriera, los artistas se quejaban si sus obras estaban colgadas demasiado arriba.

## 6. Crítica y legado

Hubo una cierta oposición hacia las academias desde el principio. Hacia finales del siglo XVIII, los sentimientos de la Revolución Francesa eran especialmente amargos hacia los privilegios exclusivistas de los que disfrutaban los miembros de la Académie y muchos artistas, con David al frente, exigieron su disolución. En 1793 se dio este paso, pero después de varios experimentos y de haber creado organismos sustitutivos, la Académie fue reinstaurada, en 1816, como Académie des Beaux-Arts. De hecho, la verdadera amenaza para las academias venía de la propia evolución del arte neoclásico, que fue derivando hacia el romanticismo.

Sin embargo, de la misma manera que, en el siglo XIX, la aristocracia se encontraba amenazada por la burguesía y los intelectuales, también lo estaba la Academia, que se convirtió en blanco frecuente de sus críticas.

Un asalto importante fue el que protagonizaron los pintores románticos y, especialmente, Eugène Delacroix. Muchos académicos identificaron a Delacroix, por su técnica, con la izquierda política. El uso de un color rico y de una pincelada visible, expresiva y "pictórica", contrastaba con los gustos academicistas que despreciaban el color y los efectos pictóricos porque tradicionalmente se asociaban con la "emoción" y la "sensibilidad", conceptos que se consideraban *femeninos* y sin ningún interés teórico; en cambio el *dessin* se interpretaba como el elemento masculino.

El origen de la pugna línea-color se puede rastrear hasta el siglo XVII (*Le débat sur le coloris*). Para un académico, el color servía para "llenar" un dibujo y no tenía valor en sí mismo. La Academia, como hemos visto, apostaba también por un acabado total, *le fini*, un tipo de pintura que apenas permite descubrir rastros de las pinceladas y que permite apreciar hasta los más mínimos detalles. Esta técnica escondía cualquier huella de trabajo manual que pudiera recordar los orígenes artesanales del oficio. La mayor parte de los pintores académicos (pero no todos) trabajaban fundamentalmente para un público que aceptaba esta escala de valores aristocrática; en cambio, los pintores independientes trabajaban pensando en un público variado, entre el que se hallaba la burguesía intelectual y el sector más ramplón de la clase media.

Después de la revolución de 1830, el marco social dentro del que se encuadraba la actividad artística empezó a cambiar de manera radical. La Monarquía de Julio de Luis Felipe orientó las nuevas fuerzas sociales hacia la vida económica y política y apoyó esta transformación de la sociedad a gran escala, lo que se conoce como modernización.

El Estado, encarnado por Luis Felipe, era un régimen político decididamente burgués que daba apoyo a la industrialización capitalista, la innovación tecnológica, el intercambio y el comercio a un nivel nunca vistos antes y que, por lo tanto, apoyaba a una clase media cada vez más enriquecida. Gracias al dinero y al apoyo del Estado, esta clase adquirió influencia e, incluso, poder, tanto político como cultural. Y fue de esta nueva burguesía, surgida en las décadas de los años veinte y treinta, de donde salió una buena parte de este público heterogéneo que fue el destinatario de un tercer tipo de arte, lo que se conoce con el nombre del *juste milieu*, del "término medio", del "compromiso ideal". Era un arte que satisfacía las expectativas de aquellos que esperaban un dibujo y un modelado de formas correcto, unas expresiones vivas, una composición clara y una manera ágil de narrar la historia, pero que se aparta de cualquier clase de compromiso con el ideal clasicista y erudito, al tiempo que se inclina hacia un tipo de temas y emociones que se encontraban mucho más próximas a las de los románticos.

La oposición se acentuó con la grieta creciente que se producía entre los artistas creativos y el público burgués después del declive del mecenazgo aristocrático. Prácticamente todos los mejores artistas, y los más creativos, del siglo XIX, se mantuvieron al margen de las academias y buscaron canales alternativos para exponer sus obras, aunque Manet, por ejemplo, siempre ambicionó un éxito académico tradicional.

Cuando, con el reconocimiento final de los impresionistas, tuvo lugar la re-tasación del arte del siglo XIX, este contraste fue ya demasiado evidente para que pudiera ser ignorado. Las academias fueron condenadas sin más por los más emprendedores, si bien retuvieron todavía un cierto prestigio entre aquellos que habían quedado demasiado confundidos por la ruptura reinante en el gusto para arriesgarse a dar apoyo a aquello que no comprendían. Gradualmente, se fue transigiendo desde ambas partes, en un proceso facilitado por la liberalización de las academias y el número creciente de escuelas de arte que rompieron finalmente con los monopolios académicos.

El arte académico fue criticado, primero, por los artistas realistas como Gustave Courbet, por estar basado en clichés idealistas y representar motivos míticos y legendarios mientras se estaban ignorando asuntos sociales contemporáneos. También criticaban la "superficie falsa" de las pinturas –los objetos descritos parecían lisos, hábiles e idealizados– que no mostraban ninguna textura real.

Estilísticamente, los impresionistas, que defendían la pintura rápida en el exterior, exactamente lo que ve el ojo, criticaban el acabado y el estilo idealizado de la pintura académica. Aunque los pintores académicos empezaban una pintura primero haciendo dibujos y después pintando bocetos al óleo de su tema, el pulimento que daban a sus dibujos parecía a los impresionistas el equivalente a una mentira. Después del boceto al óleo, el artista producía la pintura final con el académico *fini* (acabado), cambiando la pintura para cumplir las normas estilísticas e intentando idealizar las imágenes y añadir el



Este año Venus otra vez... ¡Siempre Venus!  
Honoré Daumier, núm. 2 de serie en Le  
Charivari, 1864.

detalle perfecto. De la misma manera, la perspectiva se construía geométricamente en una superficie plana y no era realmente el producto de la vista, y los impresionistas rehusaban la devoción a las técnicas mecánicas.

Los realistas y los impresionistas también desafiaban el lugar que ocupaba la naturaleza muerta y el paisaje en el último peldaño de la jerarquía de los géneros. Es importante recalcar que la mayoría de los realistas y de los impresionistas, así como los artistas vanguardistas que se rebelaban contra el academicismo, eran estudiantes en talleres académicos. Claude Monet, Gustave Courbet, Édouard Manet, e incluso Henri Matisse habían estudiado con artistas académicos.

A medida que el arte moderno y sus vanguardias obtenían más prestigio y poder, más se denigraba el arte académico, y se veía como sentimental, tópico, conservador, no innovador, burgués y *styleless*. Para referirse al arte académico se utilizaba la expresión *art pompier* (*pompier* significa 'bombero') aludiendo a las pinturas de Jacques-Louis David (que estaba bien considerado por la Academia), que a menudo describían soldados que llevaban "cascos romanos". La aplicación de la palabra *pompier* al arte académico, aparecida en el siglo XIX (1888 según el diccionario Robert) para ridiculizarlo, es sin duda una alusión a los cascos brillantes de ciertos personajes de las grandes composiciones de la época, que recordaban a los de los zapadores-bomberos, pero algunas fuentes proponen la hipótesis de una irrisión de la palabra *Pompéin* (de *Pompeya*). Finalmente, esta palabra evoca la pompa, lo que es pomposo.

Otros artistas, en contrapartida, como los pintores simbolistas y algunos de los surrealistas, eran más amables con la tradición y más predispuestos a aprender de una tradición fuertemente figurativa. Los desnudos alegóricos y las figuras representadas con ademán teatral eran reinterpretados como pertenecientes a mundos extraños y de ensueño.

La denigración del arte académico llegaba a su cima mediante los escritos del crítico de arte Clement Greenberg, que manifestaba que todo el arte académico era *kitsch*. Las referencias al arte académico eran gradualmente suprimidas de los libros de historia del arte y de los textos de los modernistas, que lo justificaban en nombre de la revolución cultural. Para la mayoría del siglo XX, el arte académico se marginaba completamente, y sólo se referían a éste raramente, y con el fin de ridiculizarlo, y con él también a la sociedad burguesa que le daba apoyo. Actualmente, la palabra *académico* tiene casi siempre un significado peyorativo y se la asocia con la mediocridad y la falta de originalidad.

Con el posmodernismo, el arte académico ha vuelto a entrar en los libros de historia y en los debates. Tenemos un ejemplo de ello en un cierto resurgimiento por medio del movimiento Classical Realist, término originariamente utilizado en el título de una exposición por Richard Lack, en 1982, un discí-

pulo de R. H. Ives Gammell (1893-1981). El movimiento sitúa sus precedentes en la figura de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), pasando por William Paxton (1869-1941).

Actualmente, el mercado artístico está revalorizando este tipo de arte y, en las subastas, las obras académicas pueden llegar a cotizarse en millones de dólares. Una vez más la cuestión: ¿gusto estético o valor mercantil?



## Bibliografía

**Antal, F.** (1978). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón (col. "Comunicación", 60).

**Argan, G. C.** (1991). *El arte moderno: del luminismo a los movimientos contemporáneos*. Tres Cantos: Akal (col. "Arte y Estética", 27).

**Barasch, M.** (2006). *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial (col. "Alianza Forma", 108).

**Bozal, V.** (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Madrid: Visor.

**Calvo Serraller, F.** (ed.) (1993). *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets (col. "A Mejor Vida", 4).

**Crow, Th. E.** (2001). "Patriotismo y virtud: De David al joven Ingres". En: Stephen F. Eisenman. *Historia crítica del arte del siglo XIX*(pp. 15-53). Tres Cantos: Akal (col. "Arte y Estética", 59).

**Crow, Th. E.** (1989). *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea.

**Crow, Th. E.** (2002). *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros (col. "La balsa de la medusa", 123).

**Diderot, D.** (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela (col. "La Biblioteca Azul. Serie Menor", 6).

**Diderot, D. y otros** (1984). *Diderot & l'art de Boucher à David*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

**Frascina, F.; Blake, N.** (1998). "La práctica moderna del arte y de la modernidad". En: Francis Frascina; Nigel Blake; Briony Fer; Tamar Garb; Charles Harrison. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*(pp. 54-72). Tres Cantos: Akal.

**Lemaire, G.-G.** (1990). *Le Salon de Diderot à Apollinaire*. París: Henri Veyrier.

**Lemaire, G.-G.** (2003). *Histoire du Salon de peinture*. París: Klincksieck.

**Mainardi, P.** (1993). *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven/Londres: Yale University Press.

**Mainardi, P.** (1994). *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Nueva York: Cambridge University Press.

**Pevsner, N.** (1982). *Academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Cátedra (col. "Arte. Grandes Temas", 6).

**Vaisse, P.** (1995). *La Troisième République et les peintres*. París: Flammarion.

## Referencias en Internet

Académie de France à Rome

Académie Julian

Académie Royale de Peinture et de Sculpture

Academy

Accademia di Belle Arti Firenze

Accademia di San Luca

Alexandre Cabanel

Charles Le Brun

Dominique Ingres

*El nacimiento de Venus*

Jean-Léon Gérôme

*Jeune homme nu assis au bord de la mer* (Hippolyte Flandrin)

Jules Joseph Lefebvre

Hippolyte Flandrin

*L'Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone* (Charles Le Brun)

Paul Delaroche

Peinture académique

Poussin

Prix de Rome

*Salón de 1852* (Gustave Le Gray)

*Salón de 1853* (Gustave Le Gray)

Salon de Paris

Salones

Second Empire

Thomas Couture

William Bouguereau