
Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español

FRANCISCO CALVO SERRALLER Y ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

Con justa preocupación, ya hace algunos años, Enrique Lafuente Ferrari señalaba, al prologar el estudio de Bédat dedicado a la historia de la Academia de San Fernando durante el siglo XVIII, la necesidad de que alguien continuara el trabajo: «La historia de la Academia desde 1814 hasta nuestros días es una segunda parte, llena de interés como secuencia de la vida de la corporación, y como subsidio no menos importante, a la historia de las artes en España durante la época moderna»¹. Ciertamente, como también indicara a continuación el insigne historiador del arte, el estudio de esta segunda época académica debería realizarse con un nuevo planteamiento metodológico, pues nueva era, al fin y al cabo, la situación histórica que correspondió vivir en aquel período. Hay que pensar, al respecto, en la profunda revolución que se produce en el mundo de las artes tras la caída del Antiguo Régimen e indudablemente la institución académica era uno de los productos más depurados y significativos de este último. Quiero esto decir, ya introduciéndonos directamente en el asunto concreto de nuestra investigación, que, aproximadamente desde el triunfo del Romanticismo, las academias sobrevivirán en cierta manera a contrapelo y que, por ello, son objeto permanente de los más enconados debates sobre la oportunidad de su funcionamiento tradicional e incluso sobre la convenien-

cia de prolongar su misma existencia. Téngase en cuenta que el poder académico, en aquella época, alcanzaba a controlar aspectos tan importantes de la vida artística como el de la educación, conservación y restauración del patrimonio monumental, promoción de las exposiciones oficiales y otorgamiento de los títulos de dignidad, avalado todo ello además por la fuerza del Estado; es decir que, a comienzos del siglo XIX, nada o muy poco cabía hacer fuera de las academias².

Ahora bien, al instituir la revolución burguesa el mercado como elemento fundamental de la producción y distribución económicas y al plantear ideológicamente una doctrina de la libre iniciativa individual, se transformará radicalmente el papel y significación sociales del arte así como el sistema tradicional de formación, producción y tutela de los artistas, encarnados hasta ese momento de manera paradigmática por las academias³. Así, desde

² Cfr. N. PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940, pág. 190 sigs.

³ Cfr. F. CALVO y A. GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad*, en *Comprender el arte*, UNED, Madrid, 1976, pág. 64-65: «La burguesía instituye abiertamente el mercado como lugar histórico de toda transacción económica. La libertad programada por esta misma clase es producto, en principio, del deseo de una libertad económica, es decir, de someter el desarrollo económico a la única ley espontánea de la oferta y la demanda. Este libre desenvolvimiento económico se realiza a instancias de permitir acceder universalmente —indiscriminadamente— a la propiedad. Tal es la razón de que el programa de autonomía, frente a las paternalistas dependencias de la Sociedad Antiguo Régimen, se conciba como

¹ C. BÉDAT, *L'Académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1974, pág. XIX.

aquel grito de guerra de «acabemos de una vez con las muy funestas academias» entonado por el revolucionario David⁴, por toda Europa, con una y otra excusa, con uno u otro énfasis, se exige su reforma o supresión⁵. Esta exigencia, aunque desde luego podemos considerarla fundacionalmente «romántica», desborda el programa de un estilo cualquiera, tal y como podemos comprobarlo, por ejemplo, en los escritos de Courbet que reclama también la liberación de cualquier tipo de manipulación social en las artes: «El gobierno en las artes (por el significado mismo de la palabra) carece de genio, pues de lo contrario incumpliría su misión. No podría dirigir la existencia nada más que pro comparación al pasado...»⁶.

Podemos preguntarnos ahora sobre el programa de alternativa de todos estos revolucionarios. Desde luego es difícil proporcionar una respuesta unitaria fuera de este ánimo común contra las viejas instituciones, aunque sí es posible señalar, dentro de las más variadas formulaciones, dos puntos ge-

la posibilidad de una libre iniciativa económica. En un nivel ideológico, la autonomía reivindicada por el artista participa, por consiguiente, de la concepción igualitarista de la libertad como «derecho de cualquier hombre al reconocimiento social de sus cualidades y capacidades personales», que encontramos en el pensamiento de Rousseau. Otro problema es que la afirmación de esa libertad civil quede instrumentalizada con los «azares de la propiedad». Tengamos presente, pues, por el momento, que la independencia reclamada por los artistas se realiza necesariamente sólo al trasladar su dependencia económica de la corte que le tutela y dirige a la dependencia del mercado; esta independencia es, por consiguiente, más que nada un desplazamiento estratégico de los vínculos económicos y sociales a los que es sometido históricamente la práctica artística... El artista, pues, ya no se ve sometido al criterio del círculo cortesano que le impone su mecenazgo, y por consiguiente, sus gustos; ahora se enfrentará con el público. Al igual que los economistas liberales pensaron que la supresión de los aranceles y la libre circulación del capital produciría espontáneamente la prosperidad universal, en el binomio artista-público se creyó hallar la síntesis perfecta de la libre integración del arte en la sociedad».

⁴ Cfr. *Memorandum del 29 de Septiembre de 1790 de la Commune des Arts*; H. DELABORDE, *L'Académie des Beaux Arts*, París, 1891; H. LAPAUZE, *Procès-Verbaux de la Commune des Arts*, París, 1903; M. E. J. DELÉCLEUZE, *Louis David, son école et son temps*, París, 1855.

⁵ Tales son los casos de Cartens, J. A. KOCH, E. WÄCHTER, SCHICK, OVERBECK, etc., respecto a Alemania; KROJER, TUXEN y ZAHRTMANN, en Dinamarca; FUSELI y HOLMAR HUNT en Inglaterra; GIRODET-TRIOSON, en Francia, etc.

⁶ Cfr. *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Ses écrits, ses contemporains, sa posterité*, Genève, 1950, 2 vols., T. I, pág. 63-64.

nerales de coincidencia: la necesidad de limitar la tutela oficial a la promoción de las exposiciones, es decir, a la revitalización y agilización del mercado, y, en segundo lugar, la implantación de la libertad de enseñanza. En cualquier caso, una cosa parecía quedar clara para casi todo el mundo: la academia era radicalmente incompatible con el genio, base fundamental para la creación artística desde el Romanticismo⁷. De esta manera, ya sea Wackenroder el que denuncia a esos «sabiondos que quieren dar leccioncillas y arruinan las almas jóvenes de los estudiantes al llenarlas con tanta audacia y ligereza de opiniones precisas sobre cosas divinas como si fueran humanas y así las inducen a la loca ilusión de que son capaces de comprender aquello que los más grandes maestros del arte sólo pudieron alcanzar merced a un don divino», ya sea Baudelaire el que afirma tajantemente que «ningún tamiz escolar, ninguna paradoja universitaria, ninguna utopía pedagógica, puede interponerse entre los artistas creadores y la compleja realidad», ya sea éstos u otros artistas o críticos —Delacroix, Gautier, Bourbet, Champfleury, Zola, etc., hasta llegar a las vanguardias—, todos ellos coinciden en considerar el espíritu académico como definitivamente caduco⁸.

Ahora bien, los cambios históricos profundos se suelen anunciar con signos espectaculares que, no obstante, requieren un tiempo de sedimentación hasta reflejarse en realidades tangibles. Esto es precisamente lo que ocurre con las academias que, tras sufrir los primeros embates de los revolucionarios que claman por su supresión, sobreviven —reformadas o transformadas— a lo largo de todo el si-

⁷ Cfr. N. PEVSNER, *Academies*, ed. cit., pág. 192: «The writers of the Enlightenment used their weapons with a brilliant and superior lightness, fighting for the fun of the fight, whereas the preachers of the Sturm und Drang gospel tried to crush resistance by the use of their fist and anything they could lay hand on. The intellectual revolution gre into a revolution of passionate sentiment, and political and social revolutions were imminent. The first battles between young artista and academies were — this is highly characteristic— fought in Germany in the field of Weltanschauung, in France in the field of practical policy».

⁸ Cfr. WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, Firenze, 1934, pág. 4; BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, ed. de C. Pichois, La Pléiades, París, 1976, T. II, pág. 576.

glo XIX en casi toda Europa⁹. Por otra parte, ni que decir tiene que la vitalidad y el protagonismo que alcance en cada país está en relación directa con la mayor o menor transformación general que haya padecido éste al socaire de los nuevos acontecimientos. Esta referencia al ritmo histórico que se vive en cada contexto nacional tiene, por ejemplo, especial importancia para un país como España, en donde la abolición definitiva del Antiguo Régimen no puede anunciarse prácticamente hasta la muerte de Fernando VII, es decir, hasta los años treinta, fecha comparativamente muy tardía¹⁰. Pero si los acontecimientos históricos se desarrollan en nuestro país con semejante retraso, otro tanto ocurrirá con la implantación de las corrientes ideológicas y culturales que acompañan a éstos. En España, pues, la transformación se produce tarde y con intensidad relativa. No es extraño, por consiguiente, que uno de los mejores especialistas de la materia —Allison Peers— defina nuestro romanticismo como «eclectico»¹¹. Las consecuencias de esta tardanza y de esta tibieza de nuestro romanticismo —fiel reflejo de una verdadera falta de vitalidad social— afectarán de manera muy directa al problema que aquí nos ocupa: en efecto, todas las viejas instituciones —y entre ellas la Academia— abandonarán lentamente y a regañadientes sus privilegios, más que nada porque esa falta de vitalidad social antes señalada no sabrá ofrecer alternativas válidas para cubrir su vacío. Nada hay, en España, de los planteamientos visionarios de un David —fuera de las declaraciones a título individual de ese genio solitario y aislado que fue Goya¹²—, como nada habrá de las fórmulas de re-

novación académicas empleadas por los nazarenos u otros grupos románticos europeos, por lo menos hasta fechas muy tardías, prácticamente hasta los años cincuenta y, de manera indiscutible, hasta la segunda mitad de siglo¹³.

Por de pronto, para encontrar voces que parezcan preocuparse de llamar la atención sobre la situación de la Academia, hay que situarse en el marco cronológico de los años treinta. Naturalmente estas primeras voces de alarma y crítica proceden de nuestros escasos románticos y lógicamente las encontramos siempre en las pocas revistas programáticamente románticas o cuasi-románticas, como *El Artista* (1835), *El Semanario Pintoresco* (1836), *El Observatorio Pintoresco* (1836), *El Panorama* (1838), etc. Pero si fijamos nuestra atención estrictamente en los artículos que mencionan de manera crítica la labor académica o las actividades que dependan de ella, apenas si podríamos mencionar un par de ellos, como los que se pueden leer en *El Artista* o aquel otro que publicara, hacia 1838, A. M. Esquivel. Sin embargo, no parece lícito ceñirnos de momento con tanta exactitud al tema, porque éste resulta a todas luces inseparable de las preocupaciones más generales sobre el nuevo destino social del artista contemporáneo.

Así nos encontramos con un temprano e importantísimo artículo que, con el título de *A la aristocracia española*, publicó en *El Artista* el romántico D. José Negrete, Conde de Campo Alange¹⁴. Se

⁹ En el caso de Francis puede resultar ejemplar al respecto: la creación del *Institut de France* el 25 de octubre de 1795 supuso, en cierta manera, la vuelta a las academias, definitivamente renovadas por Luis XVIII en 1816.

¹⁰ Aunque los primeros manifiestos románticos españoles son de fecha más temprana, todos los especialistas en la materia coinciden a afirmar que sólo tras la muerte de Fernando VII puede hablarse de difusión del romanticismo en España.

¹¹ Cfr. ALLISON PEERS, *Historia del movimiento romántico en España*, Madrid, 1973, 2.ª ed., T. II, pág. 77 sigs.

¹² GOYA, como recuerda BÉDAT, op. cit., pág. 383, llegó a afirmar lo siguiente: «No existen reglas en pintura y la opresión o la obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos los alumnos un mismo camino, es de hecho un obstáculo para los jóvenes que practican este arte tan difícil».

¹³ ¿Quiere esto decir que una institución nacida con tanta pujanza como nuestra ilustrada Academia de San Fernando no llevó a cabo ningún conato de reforma? Nada más lejos de la realidad. Además de la serie de movimientos de renovación que estudiara Bédát durante el siglo XVIII, conocemos otra serie de reformas como las de 1814, 1823, 1844, 1846 y 1849. Ocorre, sin embargo, que todas ellas nunca parecen revestirse del nuevo espíritu revolucionario que caracterizó a los demás grupos románticos de la Europa más avanzada.

¹⁴ E. JOSÉ NEGRETE, Conde de Campo Alange (1812-1836), militar, romántico y liberal, fue uno de los principales animadores de *El Artista* y significativamente su romántica y novelesca vida dio fin en el asalto a Bilbao en plena guerra carlista a la que se presentó como voluntario: «Apenas resonó en las provincias Vascongadas el primer grito de rebelión contra la heredera del trono español, se apresuró el Conde de Campo Alange a consagrar a su patria, que idolatraba, y a la libertad, de que era entusiasta, su vida y su hacienda» (E. DE OCHOA, *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*, París, 1840, T. I, pág. 346).

trata, en realidad, de una reflexión dedicada a explicar la situación social del arte en la nueva política de intereses desde unas perspectivas típicas del romanticismo progresista. En este sentido, Campo Alange, tras afirmar la necesidad de una intervención protectora del Estado, nos advierte que ésta, «del mismo modo que la que exige el comercio, consiste, más bien que en otra cosa, en quitar todas las trabas que entorpecen la producción; si bien es indudable que debe destinar algunas cantidades a la construcción de monumentos en todas